

## APPUNTI PER UNA PERFORMANCE MULTIMEDIALE DI TESTI: I DIALOGHI CON LEUCÒ DI CESARE PAVESE

ELEONORA CAVALLINI\*

### *Riassunto.-*

Questa *performance*, realizzata dal gruppo “Krisis” di Venezia e presentata in anteprima a Ravenna il 18 gennaio 2006, si incentra su una selezione ‘mirata’ di dialoghi tratti dall’opera di Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò* (1947): testo linguisticamente molto intenso, tanto da essere considerato da Gianfranco Contini e da altri come una prosa poetica, vicina a *Lavorare stanca*.

Fra i ventisette dialoghi contenuti nel libro e tutti incentrati sul mito greco, la scelta è caduta su quelli che, per la loro immediata riferibilità ai poemi omerici, sono apparsi di più facile ricezione da parte del pubblico. La selezione si deve ad Eleonora Cavallini, la regia dello spettacolo ad Alessandro “Bibi” Bozzato.

### *Abstract.-*

This show, released by the Venetian theatre company “Krisis” and first presented in Ravenna on January 18, 2006, is based on a rational selection of some dialogues drawn from Cesare Pavese’s *Dialoghi con Leucò* (1947): a text endowed with a particular linguistic strength, so much that it is considered by Gianfranco Contini and others “a poetic prose, close to *Lavorare stanca*”.

Among the twenty-seven dialogues included in the book, and all concerning the Greek myth, this new editing has privileged the ones which are likely to be the most familiar to the audience, because of their immediate reference to the Homeric poems. The selection is due to Eleonora Cavallini, the stage direction to Alessandro “Bibi” Bozzato.

*Parole chiave:* Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, Omero, Progetto Mythimedia.

*Key words:* Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, Homer, Mythimedia Project.

### **PREMESSA.**

La presente relazione prende le mosse da una concreta esperienza di lavoro che recentemente ha coinvolto -oltre a chi scrive- alcuni qualificati operatori nel settore del cinema, del teatro, della musica e delle installazioni multimediali. Mi riferisco, in particolare, ad Alessandro “Bibi” Bozzato, principale artefice della *performance* che

---

\* Università di Bologna (sede di Ravenna), Italia. Correo electrónico: leon.cavallini@libero.it

mi accingo a descrivere: regista professionista (fra le sue opere il lungometraggio *Secondo Giovanni*, 2000), autore di filmati di varia ampiezza per istituzioni pubbliche e private, da alcuni anni è docente di Istituzioni di Regia presso la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna (sede di Ravenna), e ha diretto lo spettacolo inaugurale di Ravenna Festival 2007 (*Apocalisse* di Pietro Pirelli, con la partecipazione di Massimo Cacciari [Ravenna, Rocca Brancaleone, 19 giugno 2007]). Il carattere implicitamente drammatico, potenzialmente 'teatrale', dell'opera di Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò* (1947) ci ha suggerito l'idea di proporre, all'interno del Convegno *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea* (Ravenna, 18-19 gennaio 2006) un esperimento di ri-lettura 'multimediale' di questo fondamentale scritto pavesiano, che, con buona pace di alcuni filologi classici particolarmente reazionari, appare ancor oggi formidabile esperimento di riflessione sul mito greco, denso di intuizioni filosofiche ma anche di incomparabile sensibilità per la prospettiva storico-antropologica.

In séguito ad attento e approfondito studio del testo pavesiano, nonché delle sue molteplici implicazioni semiologiche (le quali, come vedremo, non escludono il risvolto *cinematografico*, considerando la dichiarata –quanto sottovalutata– passione di Pavese per il cinema, nonché la sua amicizia con cineasti illustri come Tullio Pinelli), si è deciso di affidare l'allestimento scenico al gruppo "Krisis" di Venezia, diretto da Aldo Aliprandi, e noto per la realizzazione di opere complesse come le *Odyseus' Women* di Louis Andriessen (Venezia, Campo Pisani 27-28 luglio 2004). Il commento musicale *live*, infine, si deve ad un musicista della statura di Davide Tiso, personalmente legato alla scuola di Luciano Berio, ed esperto di installazioni multimediali non meno che di musica sperimentale.

Ritengo, comunque, che prima di parlare di questa nostra interpretazione del testo di Pavese, sia opportuno fare il punto sulla genesi e sul carattere del testo stesso, che rimane ancor oggi un caposaldo della letteratura italiana, purtroppo non adeguatamente valutato ai tempi della sua prima pubblicazione.

### **I DIALOGHI CON LEUCÒ DI CESARE PAVESE (1947).**

Nella Prefazione ai *Dialoghi con Leucò*, pubblicati nel 1947 da Einaudi, Cesare Pavese scriveva:

“Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitici, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale. Se poi questo nome, questo gesto ci è familiare fin dall'infanzia, dalla scuola –tanto meglio. L'inquietudine è più vera e tagliente quando sommuove una materia consueta. Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità”.

Il mito greco, in quanto patrimonio comune fortemente radicato nell'immaginario collettivo, doveva apparire a Pavese – da tempo interessato allo studio delle mitologie mediterranee<sup>1</sup> – come una sorta di canale privilegiato, attraverso cui esprimere e trasmettere le proprie riflessioni sull'angoscia esistenziale dell'uomo, sul mistero della vita, sull' "eterna problematicità delle cose"<sup>2</sup>. Sempre nella Prefazione, lo scrittore identificava nel mito "un linguaggio, un mezzo espressivo": quello che oggi si definirebbe un *medium*. Nel mito greco, in particolare, Pavese ravvisava un affidabile strumento comunicativo, un 'codice' che il pubblico avrebbe potuto agevolmente riconoscere e comprendere.

Senonché, le aspettative dello scrittore furono ben presto frustrate dalla generale freddezza con cui vennero accolti i *Dialoghi con Leucò*. L'inquietante, visionaria rappresentazione pavesiana del mito aveva ben poco in comune con l'edulcorata, rassicurante immagine che dello stesso veniva proposta nella scuola; inoltre, in quegli anni l'interesse dell'ambiente letterario era prevalentemente rivolto verso la realtà storico-politica contemporanea, con particolare riferimento alla Resistenza e all'immediato dopoguerra, nonché ai vari aspetti della vita quotidiana propri di quello specifico contesto sociale (tematiche cui peraltro lo stesso Pavese si era dedicato, sempre verso la fine degli anni Quaranta, in opere come *Il compagno. La casa in collina, La luna e i falò*)<sup>3</sup>. Ma se ai circoli letterari del periodo l'attenzione dello scrittore per vicende, ambienti e personaggi tanto remoti nel tempo dovette apparire anacronistica se non eccentrica, il mondo accademico, dal canto suo, ignorò (o finse di ignorare) il libretto di Pavese, il quale, oltre a non essere un saggio specialistico, andava in direzione diametralmente opposta rispetto all'impostazione neo-umanistica predominante in Italia ancora nel dopoguerra, risentendo piuttosto l'influsso della corrente. -allora minoritaria- di studi comparativistici<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Pavese fra l'altro era, con Ernesto De Martino, responsabile della collana etnologica della Einaudi, nella quale diede spazio anche a studi sulle mitologie mediterranee.

<sup>2</sup> Così Untersteiner, M. recensione a C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, in "L'educazione politica" I, 11-12 (1947), 344 (su cui ritorneremo).

<sup>3</sup> La stesura de *La luna e i falò* è di quel periodo, anche se la pubblicazione è del 1950.

<sup>4</sup> Come è noto, gli studi comparativistici sul mito, introdotti in Italia da Raffaele Pettazzoni (al cui volume *Miti e leggende* Pavese dedicò una recensione a dir poco entusiastica su «L'Unità» di Torino, 12 settembre 1948), stentavano a trovare séguito nel clima neo-umanistico che per lungo tempo continuò a prevalere nel nostro Paese. In particolare, alcune affermazioni contenute nei *Dialoghi con Leucò* (soprattutto nelle brevi introduzioni ai singoli dialoghi) dovevano apparire a molti inquietanti e provocatorie: così ad esempio "la Frigia e la Lidia furon sempre paesi di cui i Greci amarono raccontare atrocità. Beninteso, era tutto accaduto a casa loro, ma in tempi più antichi" (p. 114), ovvero "anche i Greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine" (p. 122). Sulle fonti dei *Dialoghi con Leucò*, e sulla successiva collaborazione tra Pavese ed il massimo esponente della scuola comparativistica italiana, Angelo Brelich, vedere *infra*.

Il 3 aprile 1947, in una lettera a Tullio e Cristina Pinelli<sup>5</sup>, Pavese scriveva:

“[I *Dialoghi con Leucò*] non piacciono a nessuno, tranne a un valente professore di greco e studioso delle religioni, che mi ha subito regalato un suo estratto, *Il concetto di da...mwn in Omero*, con questa dedica: ‘A Cesare Pavese l’artista interprete della religione ellenica’”.

Il “valente professore” era Mario Untersteiner, allora preside del liceo “Berchet” di Milano. A lui è indirizzata un’altra lettera di Pavese, del 20 novembre 1947<sup>6</sup>:

“Caro Professore,

la notizia che mi ha letto con simpatia e con gusto mi dà molta gioia. Il mio libro è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che m’ha indotto e mi induce a molte strane letture - ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua *Fisiologia*. Pensi che le Sue pagine hanno anche avuto questo effetto, che ho ripreso grammatiche e dizionari (dopo una giovinezza tutta impegnata in problemi di narrativa nordamericana e anglosassone) di molti anni fa, quando posso, rosicchian-domi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente come vorrei<sup>7</sup>. E’ una lingua terribile - divina e terribile, come la terra secondo Endimione. Inutile dirLe che ogni Suo appunto e apprezzamento mi sarà carissimo. Anche se non stampato.

Con cordiale amicizia  
Cesare Pavese”

L’insigne studioso trentino, di cui Pavese (come si evince dalla lettera citata) aveva letto la *Fisiologia del mito* (Milano 1946)<sup>8</sup>, era stato, a quanto pare, il primo ad interessarsi ai *Dialoghi con Leucò*, di cui, alla fine di quello stesso anno, pubblicò una recensione nettamente favorevole ne *L’educazione politica*, I 11-12 (1947), 344-346. Un intervento breve ma penetrante, in cui Untersteiner (noto per la lucida

---

<sup>5</sup> Pavese, C., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1968, 566.

<sup>6</sup> Pavese, C., *Lettere...*, 564. All’epoca, il drammaturgo torinese Tullio Pinelli, amico di Pavese fin dalla giovinezza, era già noto nell’ambiente del cinema per la sceneggiatura de *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati (1945). Successivamente avrebbe collaborato agli *script* dei più celebri film di F. Fellini, fra cui *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *La dolce vita* (1961), *8 e ½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965).

<sup>7</sup> Risale probabilmente a questo stesso periodo il tentativo di Pavese di tradurre la *Teogonia* esiodea (vedere *infra*).

<sup>8</sup> E’ probabile che la lettura del saggio di Untersteiner abbia influenzato Pavese quanto meno nell’elaborazione degli ultimi dialoghi (1946-47) nonché nella disposizione finale del materiale, da cui sembra trasparire l’intento di proporre una sorta di passaggio dal mito al *logos*, dal razionale all’irrazionale (cfr. Secci, L., *Mitologia mediterranea nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova 1970, 241-256).

indipendenza di giudizio)<sup>9</sup> esprime senza riserve il proprio apprezzamento per il libretto di Pavese, pur riconoscendo in esso un'opera 'scomoda', sia per l'approccio eterodosso (almeno per l'epoca) al mito greco, sia per il groviglio di angosciosi interrogativi che pervade il testo, sia ancora per la peculiare densità del linguaggio, più poetico che prosastico, che intensifica il messaggio e al tempo stesso lo oscura. Scrive Untersteiner:

“Che i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese siano documento di una singolare comprensione dei grandi momenti, che costituiscono eterne fonti d'angoscia per gli uomini, che questi momenti siano modernamente rivissuti nella sostanza dell'esperienze egee preelleniche ed elleniche; che infine l'onda drammatica della poesia li animi con un impeto di irruente persuasione, io non dubito. Se avrò molti consenzienti non so, né mi preoccupa. Per me il libro presenta un suo valore singolare”<sup>10</sup>.

Più avanti, il recensore (con riferimento al dialogo intitolato *L'uomo-lupo*) puntualizza come il termine 'poesia', da lui applicato allo scritto pavesiano, sia da intendersi non in senso generico bensì specificamente tecnico, in quanto

“Spesso, il tono poetico del dialogo si solleva a un ritmo poetico, che dà solennità a un pensiero formatosi sull'esperienza di un mito sommersa nell'orrore del nostro destino:

Gli dèi non ti aggiungono  
Né tolgono nulla.  
Solamente d'un tocco leggero  
T'inchiodano dove sei giunto.  
Quel che prima era voglia,  
era scelta,  
ti si scopre destino.

Le divisioni in versi dell'apparente prosa sono, qui come altrove, mie, ma rivelano, se non erro, quel brivido trasformatosi in limpido fluire lirico, che è drammatica imposizione della chiarezza di un'idea”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sulla figura di Mario Untersteiner, cfr. il profilo tracciato da A. M. Battezzatore in AA.VV., *L'etica della ragione. Ricordo di Mario Untersteiner*, a cura di A.M. Battezzatore e F. Decleva Caizzi, Milano 1989, 11-30, in cui l'allievo sottolinea fra l'altro come il Maestro avesse “rappresentato, nel mondo accademico, attraverso gli avvenimenti più traumatici della storia nazionale del nostro secolo, la buona e onesta coscienza dell'Italia progressista e democratica”, non esitando a pagare “fino in fondo, e a caro prezzo, le conseguenze delle sue scelte” (p. 11).

<sup>10</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 344.

<sup>11</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 345.

L'intuizione di Untersteiner sarebbe stata ribadita, molti anni più tardi, da Gianfranco Contini, che avrebbe definito i *Dialoghi con Leucò* "per buona parte almeno poemetti in prosa di forte carica ritmica (da avvicinare piuttosto a *Lavorare stanca*)"<sup>12</sup>. Consapevole di trovarsi di fronte ad un'opera essenzialmente poetica, Untersteiner non si sofferma sull'attendibilità dei *Dialoghi con Leucò* dal punto di vista storico-antropologico, ovvero da quello della storia delle religioni; così come rinuncia a indagare le fonti utilizzate dallo scrittore non solo per ricreare gli scenari mitologici, ma anche e soprattutto per rintracciare, nelle strutture e nelle dinamiche del mito greco, gli strumenti comunicativi idonei a trasmettere le proprie personali riflessioni sul senso della vita, sul perenne riproporsi del ciclo nascita/morte/rinascita, sull'illusoria aspirazione dei mortali alla dimensione dell'eternità. E', piuttosto, la componente *filosofica* dell'opera ad attirare l'attenzione dello studioso, cui ad esempio, non sfugge come, nella visione di Pavese, l'immortalità degli dèi sia ancora più tediosa e frustrante della fragile e limitata esistenza umana. Questo concetto, ribadito quasi ossessivamente nei *Dialoghi*, è puntualmente evidenziato da Untersteiner:

"Più lampeggiante è la definizione che di immortale dà Calipso: 'Immortale è chi accetta l'istante. Chi non conosce più un domani...chi non spera di vivere'. Eppure l'uomo non rinuncia all'immortalità. Se quella degli dei è negazione della vita, se è qualche cosa che ripugna alle sue categorie di uomo, dovrà cercarsene un'altra"<sup>13</sup>.

Nei mesi seguenti, il rapporto epistolare fra Pavese e Untersteiner andò intensificandosi, dando vita a un rapporto di reciproca stima ed amicizia che doveva condurre a risultati di eccezionale importanza per la cultura classica italiana. Fra le letture comuni allo scrittore e allo studioso<sup>14</sup>, vi erano *Thessalische Mythologie e Untersuchungen über den griechischen Mythos* di Paula Philippson (entrambi pubblicati a Zurigo nel 1944)<sup>15</sup>: per iniziativa di Untersteiner e Pavese, i due scritti vennero inseriti nella collana etnologica di Einaudi nel 1949, con il titolo *Origini e forme del mito greco*. La traduzione venne curata da Angelo Brelich, che l'anno precedente -sempre nella collana diretta da Pavese ed Ernesto de Martino- aveva dato alle stampe (con il titolo *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*) la versione italiana del saggio di

<sup>12</sup> Cfr. Contini, G., *Presenze femminili nell'opera di Pavese*, in "Otto/Novecento" I, 1994, 199ss.

<sup>13</sup> Untersteiner, M., recensione a C. Pavese..., 345.

<sup>14</sup> Oltre alle opere citate di séguito, sono da ricordare quanto meno *Pagine di religione mediterranea* (Milano 1942) di U. Pestalozza, che era stato fra i maestri di Untersteiner, nonché *Gli dèi della Grecia* di W. Otto (trad. it., Firenze 1944).

<sup>15</sup> Il secondo dei due studi costituisce, a sua volta, una riproposizione di *Genealogie als mytische Form: Studien zur Theogonie des Hesiod* (Oslo 1936), preceduta da un saggio sulla *Zeitart* (la 'qualità del tempo') nel mito.

Carl Gustav Jung e Karl Kerényi *Einführung in das Wesen der Mythologie* (Amsterdam-Leipzig 1941).

Ma l'interesse di Pavese per la cultura greca non si limitava alla storia del mito e della religione. Come poeta e scrittore, egli coltivava un progetto tanto ambizioso quanto innovativo, la cui realizzazione sarebbe stata resa possibile proprio dall'incontro con Untersteiner. Il 12 gennaio 1948 Pavese scrive:

“Caro Professore,  
ho la sua e il numero (l'ultimo, ohimè!) dell'*Educazione Politica*.

Adesso una proposta. Da parte di Einaudi. *E' molto tempo che io sogno di vedere stampata una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito, dell'Iliade e dell'Odissea*[il corsivo è mio]. Come i drammi elisabettiani tradotti da Piccoli per Laterza. Come i versetti di *Spoon River* di cui Le mando un saggio. Ho reso l'idea? Che ne direbbe di pensarci anche Lei, e magari impegnarsi per farcela. O consigliarci, se le Sue occupazioni non glielo consentono? Già l'*Eschilo* mi pare sia andato accostandoLa a questo lavoro.

Grazie ancora  
suo Pavese  
Aspetto Odissea XI”

Come è noto, Untersteiner declinò personalmente l'invito, ma segnalò a Pavese una sua giovane allieva del Liceo Berchet di Milano, Rosa Calzecchi Onesti, che si mise all'opera sotto l'attenta e assidua supervisione dello scrittore<sup>16</sup>. La nuova versione dell'*Iliade* vide le stampe nel 1950<sup>17</sup> e – assieme ad alcuni saggi dello stesso anno<sup>18</sup>– segnò la conclusione di un percorso che, iniziato intorno agli anni 1943-1944 con scritti come *Del mito, del simbolo e d'altro, Stato di grazia, L'adolescenza*<sup>19</sup>, era giunto ad un punto di svolta cruciale con i *Dialoghi con Leucò*. Su questi ultimi vale la pena di soffermarsi in modo più approfondito, in parte allo scopo di identificare le fonti utilizzate da Pavese nella composizione dell'opera, ma anche al fine di individuare eventuali contributi originali dello scrittore all'esegesi dei testi letterari greci nonché all'analisi storico-antropologica del mito classico. Considerando l'interesse

---

<sup>16</sup> Le lettere di Pavese alla Calzecchi Onesti sono pubblicate in C. Pavese, *Lettere...* Da segnalare la recentissima pubblicazione di alcune lettere della Calzecchi Onesti allo scrittore: cfr. Neri, A., “Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti”: *Eikasmós* XVIII, 2007, 429ss.

<sup>17</sup> Nelle edizioni più recenti, la prefazione di Pavese non figura, sostituita -come è noto- da un breve saggio di Fausto Codino.

<sup>18</sup> Si tratta de *Il mito e Discussioni etnologiche*, pubblicati in “Cultura e realtà” I (1950), nonché *La poetica del destino*, pubblicato postumo (tutti e tre sono ora in Pavese, C., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, 311-324).

<sup>19</sup> Questi saggi, inseriti da Pavese in *Feria d'agosto* (Einaudi, Torino 1945), furono poi ristampati in Pavese, C., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, 271-286.

costantemente dimostrato da Pavese per i poemi omerici (cfr. in particolare la citata lettera a Untersteiner del 12 gennaio 1948), ci si aspetterebbe, nei *Dialoghi*, una presenza diffusa, se non preponderante, di personaggi ed episodi di derivazione omerica.

Invece, tale presenza è piuttosto scarsa. Lo stesso personaggio femminile che figura nel titolo, Leucò (vale a dire Ino Leucotea, che in *Odissea* 333ss. salva il protagonista dal naufragio)<sup>20</sup>, appare in realtà solo in due dei ventisette dialoghi: *Le streghe*, in cui Leucotea è inserita in un contesto omerico con il ruolo di ‘spalla’ di Circe (che rievoca il noto episodio dell’incontro con Odisseo e della trasformazione dei compagni in bestie), e *La vigna*, dove invece è trattato un tema completamente estraneo ad Omero (Leucotea, in quanto sorella della madre di Dioniso<sup>21</sup>, preannuncia ad Ariadne l’imminente arrivo del dio). Di fatto, oltre a *Le streghe* vi è un solo dialogo ispirato all’*Odissea*: *L’isola*, avente per interlocutori Calipso e Odisseo. Ancora più esiguo lo spazio dedicato all’*Iliade*: l’unico dialogo incentrato su personaggi della saga iliadica è infatti *I due* (colloquio inedito fra Achille e Patroclo), mentre *La Chimera* rievoca sì un episodio narrato nell’*Iliade* (imprese di Bellerofonte e successiva, misteriosa malinconia dell’eroe), ma del tutto marginale rispetto all’intreccio del poema.

È possibile che Pavese provasse una sorta di ritegno a confrontarsi con il più grande e celebrato classico dell’antichità (“superfluo rifare Omero”, avverte lo scrittore nella breve Premessa a *I due*, p. 74). Ma tale ridotta presenza dell’*Iliade* nei *Dialoghi con Leucò* potrebbe anche essere legata ai contenuti stessi del poema. Nell’ambito di quel processo di *stratificazione* del mito che da tempo era oggetto di studio da parte di Pavese<sup>22</sup>, la saga iliadica rappresenta una fase *tarda*, in cui le potenze primordiali dell’universo hanno ormai trovato una stabile collocazione all’interno di un ordine riconosciuto, di cui Zeus è indiscusso signore. Protagonisti dell’*Iliade* sono gli uomini, ovvero figure divine declassate rispetto alla fase originaria (come Elena), mentre gli dèi -completamente antropomorfizzati- interagiscono con i mortali nella posizione di potenti alleati o temibili avversari, ma sempre operando all’interno delle rispettive sfere di competenza<sup>23</sup>. Inoltre, le figure mostruose o semiferine (come i Centauri),

<sup>20</sup> Appena il caso di ricordare il dettaglio biografico relativo all’intenzione di Pavese di alludere, per mezzo del nome Leucò (“La bianca”), alla donna amata, Bianca Garufi. La Garufi è co-autrice, con Pavese, del romanzo *Fuoco Grande* (pubblicato nel 1959).

<sup>21</sup> Ino è, con Semele, Autonoe e Agave, una delle figlie di Cadmo. Andata sposa ad Atamante, per sfuggire alla follia di quest’ultimo si era gettata in mare con il figlioletto Melicerte ed era stata trasformata in una dea marina.

<sup>22</sup> Sull’argomento, cfr. tra gli altri Philippon, P., *Origini e forme del mito greco*, trad. it., Torino 1949, spec. 236 ss.

<sup>23</sup> Si pensi alle disavventure di Afrodite nel libro V, ove il comportamento ‘trasgressivo’ della dea, indebitamente intromessasi nella sfera di Ares, Atena e altre divinità guerriere, viene puntualmente punito e addirittura considerato come legittimo oggetto di derisione persino da parte del mortale

che appartengono ad una fase più antica del mito, sono solo cursoriamente menzionate nell'*Iliade*<sup>24</sup>, che comunque, in generale, tende ad evitare gli elementi più marcatamente fantastici del racconto mitico.

Diversamente, nei *Dialoghi con Leucò* l'attenzione dell'autore è rivolta soprattutto allo sviluppo diacronico del mito, al passaggio dalla fase ancestrale, preolimpica, in cui predominano la natura e il Caos, allo stadio successivo, che vede affermarsi la legge di Zeus, portatore di una nuova e razionale organizzazione del cosmo. Nella fase più antica, la Grecia primigenia esprime il proprio stupore nei confronti delle forze della natura e dell'universo, dando vita a entità sovranaturali dai contorni bizzarri, spesso mostruosi, e a racconti fantastici dalla forte valenza simbolica<sup>25</sup>. In questo stadio ancestrale, dominato da un prepotente, selvaggio vitalismo e svincolato da qualsiasi ordine o norma razionale, gli dèi sono violenti, crudeli, pronti ad esigere dai mortali efferati sacrifici umani, o a distruggere essi stessi vite di uomini per puro capriccio (emblematico, nei *Dialoghi con Leucò*, il mito di Giacinto, ucciso da Apollo "per esprimere un fiore" [p. 44])<sup>26</sup>. Ma se gli dèi, e per prima la più antica di essi, la ma-

---

Diomede. Omero, a quanto pare, ignora l'originaria valenza guerriera di Afrodite, ellenico *pendant* di Ishtar/Astarte (sull'argomento, *cfr.* da ultimo Cavallini, E., "Afrodite Melenide e l'etèra Laide": *SCO* XLVII 3, 2004, 239ss., e documentazione ivi citata).

<sup>24</sup> Nell'*Iliade* i Centauri, antichi signori della regione del Pelio, sono genericamente denominati *phêres* (Hom., *Il.*, I.268/II.743 ss.), senza alcuna esplicita descrizione del loro aspetto. La loro sconfitta ad opera di Teseo e Piritoo è ricordata da Nestore come un evento risalente alla sua giovinezza (Hom., *Il.*, I.262 ss.)

<sup>25</sup> Per la concezione del mito come modalità di rappresentazione delle 'immagini archetipiche', Pavese si riallaccia evidentemente alle riflessioni di C.G. Jung sull' "inconscio collettivo", in particolare al saggio *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*, in *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, la cui prima edizione italiana (1942) fu pubblicata nella collana einaudiana "Saggi", diretta dallo stesso Pavese.

<sup>26</sup> Si tratta del dialogo intitolato, appunto, *Il fiore*. Pavese sottolinea come la morte di Giacinto sia dovuta a un gesto intenzionale di Apollo, e non a fatalità: "Già i mortali si dicono che fu una disgrazia. Nessuno pensa che il Radioso non è uso fallire i suoi colpi" (p. 41). Che il disco scagliato da Apollo colpisse Giacinto accidentalmente, è quanto si legge nelle versioni del mito a noi pervenute, tutte di età ellenistico-romana (*cfr.* Ov., *Met.*, X.207-16; Lucianus, *DDeor.*, 16 [14]; PsApollod., I.3.3 y III.10.3, etc.), e concordi nello 'scagionare' Apollo dal sospetto di immotivata, gratuita crudeltà. Senonché, il mito di Giacinto, di cui non vi è cenno nell'epica arcaica, nella lirica o nella tragedia, sembrerebbe rientrare nel *topos* mitologico del *phónos akouisiòs* (*cfr.* Brelich, A., *Gli eroi greci*, Roma 1958, 89 ss.), piuttosto che costituire una rielaborazione 'censurata' di un qualche efferato mito arcaico. Pavese coglie comunque nel segno nel ritenere che alcuni miti greci particolarmente noti e 'popolari' (come ad es. quello di Afrodite e Adone) siano in realtà rivisitazioni 'edulcorate' di storie ancestrali dai contorni foschi e sinistri. In generale, nella loro forma originaria, le vicende mitiche (non solo greche) sono piene di atrocità commesse dagli dèi: ma i numi del mondo antico appaiono generalmente immuni da qualsiasi valutazione di tipo moralistico, né il mito si preoccupa di giustificare il loro modo di agire.

dre Terra<sup>27</sup>, chiedono sangue (*cfr.* i dialoghi *L'ospite* e *I fuochi*), a loro volta i mortali sgozzano vittime in sostituzione degli stessi numi, che, in quanto *rappresentazioni* simboliche del flusso genetico, sono destinati a morire ritualmente e a rinascere nel perpetuo avvicinarsi delle stagioni. Si veda il dialogo *Il mistero*, dove l'antica dea Demetra (ipostasi della Grande Madre) e il più giovane Dioniso discutono dell'origine e del significato dei sacrifici cruenti (p.189):

Dioniso- Ma è un omaggio, Deò? Tu sai meglio di me che uccidendo la vittima credevano un tempo di uccidere noi.<sup>28</sup>

Demetra- E puoi fargliene un torto? Per questo ti dico che ci hanno trovati nel sangue. Se per loro la morte è la fine e il principio, dovevano ucciderci per vederci rinascere. Sono molto infelici, Iacco.

Sangue che spumeggia come vino, in un'estasi orgiastica dove i confini tra vita e morte si confondono, e dove anzi morte e violenza sono parte di quell'impetuosa, irrefrenabile vitalità che caratterizza il mito greco alle sue radici. Ma a questa fase di sfrenatezza brutale e gioiosa è destinata a subentrare una dimensione nuova, governata dall'ordine e dalla ragione, sotto l'egida di Zeus, che, in quanto sposo di Themis e padre di Dike<sup>29</sup>, "distingue sentenze / con giusti modi"<sup>30</sup>. Gli dèi che accettano di allearsi con Zeus conquistano stabilmente il potere e contribuiscono, dalla loro inaccessibile dimora olimpica, al mantenimento del nuovo ordine; viceversa, le divinità che si oppongono a Zeus (Titani) vengono esiliate ai confini del mondo, mentre altre, che pure accettano la supremazia del Cronide, sono escluse dal potere (Oceano e Thetys) o addirittura declassate alla condizione di uomini mortali (Peleo, dio del Pelio, in tempi più antichi oggetto di un culto comune con il centauro Chirone)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Secondo la tradizione teo-cosmogonica, prima della Terra esiste solo Caos. *Cfr.* Hes., *Th.*, 116 ss.: "Dunque, da principio vi fu il Caos; e poi Gaia dall'ampio petto... poi Eros, il più bello fra gli immortali". Sui riti cruenti della mietitura, ed in particolare sul mito di Litiere, *cfr.* J.G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1922 (trad.it. *Il ramo d'oro*. Milano 1973), che costituisce uno dei principali punti di riferimento di Pavese nella composizione dei *Dialoghi con Leucò*. Sul tema della terra che "si bagna di sangue", *cfr.* *Luna d'agosto*, in C. Pavese, *Le poesie. Lavorare stanca 1936-1943*, cit., 60. Sull'ossessiva presenza, nell'opera di Pavese, del binomio terra-morte, *cfr.* inoltre la raccolta *La terra e la morte* (1945) e ancor più la poesia *Hai un sangue, un respiro* (da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino 1951, ora in *Le poesie...*, 135), in particolare gli ultimi versi ("ma tu, tu sei terra. Sei radice feroce. Sei la terra che aspetta"). Un sacrificio alla Terra è, evidentemente, anche il rogo di Santina ne *La luna e i falò.*, su cui ritorneremo.

<sup>28</sup> Riguardo a Dioniso e ai riti cruenti legati al suo culto, i punti di riferimento di Pavese sono probabilmente Otto, W.F., *Dionysos: Mythos und Kultus*, Frankfurt 1933, nonché Kerényi, K., "Gedanken über Dionysos": *SMSR* XI, 1935, 11-40.

<sup>29</sup> *Cfr.* Hes., *Th.* 901 ss.

<sup>30</sup> Hes., *Th.* 85 ss. (trad. Pavese).

<sup>31</sup> *Cfr.* Philippon, *Origini...*, 238.

Ma se da un lato l'ordine di Zeus, opponendosi al Caos originario, immette la razionalità nell'universo, dall'altro esso trasforma profondamente la sorte degli dèi, la cui 'vita indistruttibile' diviene irrimediabilmente prevedibile e ripetitiva: un groviglio di *noia* al cui confronto perfino la fragile, precaria esistenza dei mortali appare invidiabile. Per questo lo stesso Zeus scende dall'Olimpo per camminare fra gli uomini e accostare donne mortali "come uomo" (*Gli uomini*, p. 184). Per questo, le divinità femminili dell'*Odissea* - Circe e Calipso, da Pavese quasi identificate<sup>32</sup> - cercano la compagnia del mortale Odisseo: al punto che, pur di non lasciarlo fuggire, una delle due, Calipso, è disposta ad offrirgli quell'immortalità cui apparentemente tutti gli uomini aspirano, e che invece, paradossalmente, l'eroe sembra considerare tutt'altro che desiderabile. In *Od.*, V.118, Calipso, avendo appreso da Hermes che Zeus le ordina di lasciar partire Odisseo, accusa gli dèi di essere "maligni e invidiosi" (*skhétlios...dselemónes*). In realtà, è proprio l'eroe a voler abbandonare l'isola, come Hermes aveva potuto intuire non trovandolo nella dimora della dea (*Od.*, V.80 ss.):

"Ma il generoso Odisseo dentro non lo trovò;  
sul promontorio piangeva, seduto, là dove sempre,  
con lacrime, gemiti e pene straziandosi il cuore,  
e al mare mai stanco guardava, lasciando scorrere lacrime".  
(trad. Calzecchi Onesti).

Nel dialogo intitolato *L'isola*, Pavese prende puntualmente le mosse dal citato passo odissiaco ("Ma perché questa smania di tornartene a casa? Sei ancora inquieto. Perché i discorsi che da solo vai facendo tra gli scogli?" [p. 131]). Ma lo scrittore va oltre, indagando fra le pieghe del testo omerico, alla ricerca delle motivazioni profonde che inducono Odisseo a rifiutare l'immortalità offertagli da Calipso<sup>33</sup>. Privata

---

<sup>32</sup> L'identificazione fra i due personaggi femminili è suggerita già da A. Savinio nel dramma *Capitano Ulisse*, scritto nel 1925 e rappresentato nel 1938 (cfr. l'edizione a cura di Alessandro Tinterri, Milano [Adelphi] 1989).

<sup>33</sup> Il tema dell'eroe che rifiuta l'amore e l'immortalità offertigli da una dea è presente anche nella mitologia orientale, in particolare nel poema di Gilgamesh, dove l'eroe accusa Ishtar di avere sempre ingannato, umiliato o addirittura ucciso i propri amanti:

"A quale dei tuoi amanti sei rimasta per sempre fedele? Quale dei tuoi superbi fidanzati e' salito al cielo? Vieni! Ti ricordero' uno per uno i tuoi amanti, quelli che tu hai ardentemente posseduto. Dumuzi, l'amore della tua giovinezza: a lui hai decretato il pianto anno dopo anno. Tu hai amato il variopinto uccello Alallu: l'hai colpito e gli hai rotto le ali; egli si nasconde nei boschi gridando: «La mia ala!». Tu hai amato il leone dalla forza perfetta: per lui hai scavato fosse, sette e sette volte; tu hai amato il cavallo che esalta la battaglia, lo hai condannato alla briglia, al pungolo e alla frusta." (Tavola 6, 42ss.). Significativo è che anche in Omero Odisseo tema inganni e ritorsioni da parte di Calipso (*Hom., Od.*, V.172-179), lasciando supporre che la dea, prima di essere soggetta (come tutte le altre divinità) al volere di Zeus, fosse crudele e temibile. La Calipso di Pavese è malinconica e rassegnata, ancorché memore della propria antica potenza.

degli originari poteri, relegata su di un'isola remota e deserta, l' "antica dea" (p. 130) non può in realtà offrire altro se non solitudine e monotonia, uno scorrere di giorni sempre uguale in cui l'energia vitale di un tempo non è che silenzio e polvere. A Odisseo che le chiede che cosa sia quella "antica tensione" di cui la dea percepisce le tracce nel vuoto straniante dell'isola, Calipso risponde (p. 132):

“È un silenzio, ti dico. Una cosa remota e quasi morta. Quello che è stato e non sarà mai più. Nel vecchio mondo degli dèi quando un mio gesto era destino. *Ebbi nomi paurosi*, Odisseo. *La terra e il mare mi obbedivano*. Poi mi stancai: passò del tempo e non mi volli più muovere. *Qualcuna di noi resistè ai nuovi dèi; lasciai che i nomi sprofondassero nel tempo*[il corsivo è mio]; tutto mutò e rimase uguale; non valeva la pena di contendere ai nuovi il destino”.

Sull'idea di 'destino', e sulla disincantata, sublime indifferenza di chi, come gli dèi, lo conosce e sa di non poterlo cambiare, Pavese ritorna nel dialogo fra Circe e Leucotea (*Le streghe*). La maga, "un'antica dea mediterranea scaduta di rango", come correttamente avverte lo scrittore (p. 142), rievoca il suo incontro con Odisseo con un misto di ironia e dissimulato rimpianto. Poi spiega a Leucotea come la differenza tra la condizione divina e quella umana consista essenzialmente nell'atteggiamento più o meno consapevole di fronte al destino:

Circe- Sì. Qualcuno di loro sa ridere davanti al destino, sa ridere dopo, ma durante bisogna che faccia sul serio o che muoia. Non sanno scherzare sulle cose divine, non sanno sentirsi recitare come noi [il corsivo è mio]. La loro vita è così breve che non possono accettare di fare cose già fatte o sapute. Anche lui, l'Odisseo, il coraggioso, se gli dicevo una parola in questo senso, smetteva di capirmi e pensava a Penelope.

Leucotea- Che noia.

Circe- Sì ma vedi, io lo capisco. Con Penelope non doveva sorridere, con lei tutto, anche il pasto quotidiano, era serio e inedito –potevano prepararsi alla morte. Tu non sai quanto la morte li attiri[il corsivo è mio]. Morire è sì un destino per loro, una ripetizione, una cosa saputa, ma s'illudono che cambi qualcosa<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Ritengo probabile che al dialogo pavesiano fra Circe e Leucotea, in particolare alle battute sopra citate, sia ispirato un passaggio del film *Ulisse* di Mario Camerini (1954), in cui Circe/ Calipso rinfaccia all'eroe il suo rimpianto per la fragile e umana Penelope e il suo rifiuto dell'immortalità. Per la sceneggiatura di *Ulisse*, la produzione si avvale della collaborazione, oltre che dello stesso Camerini e del regista Franco Brusati, di scrittori e drammaturghi di fama internazionale, come Ben Hecht e Irwin Shaw. L'identificazione fra Circe e Calipso non nasce tuttavia con Pavese, ma, come già si è accennato, è presente già nel dramma *Capitano Ulisse* di A. Savinio (1924), ove addirittura le tre figure di Circe, Calipso e Penelope, in quanto dee filatrici, sono emblemi "spaventosamente identici" (così Savinio, *op.*

L'ordine di Zeus, nel dissolvere il Caos, ha distrutto anche la vita. Per questo gli immortali rivolgono lo sguardo indietro, al primordiale, selvaggio stato di natura, ai mostri e alle belve (che altro non sono se non gli dèi stessi, prima di divenire antropomorfi). Non solo: anche i mortali Achille e Patroclo, in quello che Pavese immagina essere il loro ultimo colloquio<sup>35</sup>, rimpiangono i giorni trascorsi in Tessaglia con il centauro Chirone (*I due*, p. 78):

Achille-Allora andavamo tra boschi e torrenti e, lavato il sudore, eravamo ragazzi. Allora ogni gesto, ogni cenno era un gioco. Eravamo ricordo e nessuno sapeva. Avevamo del coraggio? Non so. Non importa. So che sul monte del centauro era l'estate, era l'inverno, era tutta la vita. Eravamo immortali.

Ma se il pensiero di Achille ritorna ai boschi del Pelio e a quella fase della sua vita che riporta ad un'infantile, esaltante illusione di immortalità, in tutt'altra direzione va il dialogo *La Chimera*, anch'esso desunto dall'*Iliade*, ma incentrato su un personaggio che non ha alcuna parte nella vicenda del poema, essendo le sue imprese anteriori di due generazioni alla guerra di Troia. Si tratta di Bellerofonte, di cui, nel sesto libro dell'*Iliade*, il nipote Glauco rievoca le imprese (tra cui il celebre combattimento con la Chimera), ma anche la fine triste e ingloriosa (*Il.*, VI.200-202):

“Ma quando anch'egli fu in odio a tutti i numi,  
allora errava, solo, per la pianura Alea,  
consumandosi il cuore, fuggendo orma d'uomini”.  
(trad. Calzecchi Onesti).

Discostandosi dalla versione più diffusa del mito<sup>36</sup>, Omero trasforma la fine violenta di Bellerofonte in un 'male oscuro', prevedibilmente destinato ad attirare l'attenzione di Pavese, tanto da indurlo a indagare le ragioni profonde del misterioso

---

*cit.* 91) di un archetipo femminile che, proprio perché inesorabilmente uguale a se stesso, impedisce ad Ulisse il compimento di un autentico viaggio spirituale (sull'argomento, *cfr.* Ossani, A. T., “Alberto Savinio: mito, teatro e Fine dei modelli”, in: Bartoli, F./ Dalmonte, R./ Donati, C. (ed.), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Trento 1996, 460 ss.). Che nel film di Camerini i personaggi di Circe/ Calipso e di Penelope siano interpretati dalla stessa attrice (Silvana Mangano) non è forse casuale.

<sup>35</sup> Si tratta, peraltro, dell'unico tentativo di Pavese di aggiungere qualcosa al *plot* dell'*Iliade* (come già abbiamo accennato, egli riteneva “superfluo rifare Omero” [p. 74]).

<sup>36</sup> Secondo la tradizione prevalente (recepita fra gli altri da Pi., *I.* VII.44.47; *cfr.* O. XIII.91), Bellerofonte sarebbe stato disarcionato da Pegaso mentre tentava, con folle tracotanza, di raggiungere la vetta dell'Olimpo. Come osserva F. Codino nella più volte citata edizione einaudiana dell'*Iliade* (p. 207), è probabile che Omero, qui come altrove, eviti di soffermarsi su alcuni elementi troppo fantastici, che risalgono ad uno stadio anteriore del mito. Il racconto omerico, tuttavia, non spiega le ragioni dell'ira degli dèi, causa della logorante malinconia di Bellerofonte.

malessere dell'eroe. La risposta lascia il lettore sgomento: Bellerofonte, protagonista di un'età eroica piena di sangue e tumulto, un'età in cui "tutto accadeva e non erano sogni"(p. 22), ora "sconta la Chimera" (p. 20). Gli dèi, che lo hanno protetto quando "il suo braccio...pesava nel mondo e uccideva", ora lo abbandonano. Ora, "che è vecchio e stanco"(p. 22). E lui, l'eroe un giorno splendente di gloria, ora debole e triste, teme la crudeltà immotivata dei numi, teme lo *pthonos theôn* (p. 23):

Sarpedonte- È figliolo di Glauco e di Sìsifo. Teme il capriccio e la ferocia degli dèi. Si sente imbestiare e non vuole morire. «Ragazzo» mi dice, «quest'è la beffa e il tradimento: prima ti tolgono ogni forza e poi si sdegnano se tu sarai meno che uomo. Se vuoi vivere, smetti di vivere...»

Sulle anime straziate come Bellerofonte, incombe la disperazione insanabile di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*(1950). E come avverrà nell'ultima raccolta poetica di Pavese, così già nei *Dialoghi* l'uomo deve confrontarsi con una figura femminile selvaggia e intangibile, leggiadra come una "bianca daina"<sup>37</sup>, sorridente ma mai consolatoria. Nei *Dialoghi*, questa immagine si identifica con la dea Artemide (*La belva, Il lago*); a lei Pavese -con ulteriore, inatteso riferimento omerico- paragona Elena nel dialogo *In famiglia*, ispirato alla funesta saga degli Atridi e avente per interlocutori i Dioscuri (p. 161):

Polideute- Vuoi dire che nostra sorella l'uccideranno come adultera? Che è anche lei lussuriosa?

Castore- Lo fosse, Polideute, lo fosse. Ma non è lussurioso chi vuole. Non chi sposa un Atride. Non capisci, fratello, che costoro hanno posto la loro lussuria nell'abbraccio violento, nello schiaffo e nel sangue? Di una donna che è docile e vile non sanno che farsene. Hanno bisogno di incontrare occhi freddi e omicidi, occhi che non s'abbassino. Come le buche feritoie. Come li ebbe Ippodamia.

Polideute- Nostra sorella ha questo sguardo...

Castore- Hanno bisogno della vergine crudele. Di quella che passa sui monti. Ogni donna che sposano è questo, per loro.

Ad una speciale devozione degli Atridi nei confronti di Artemide (di cui sarebbe testimonianza il sacrificio di Ifigenia)<sup>38</sup>, Pavese fa esplicito riferimento nella premessa al dialogo (p. 157). Nessun cenno, invece, all'equiparazione Artemide/Elena, per la quale tuttavia è ragionevole supporre che lo scrittore avesse nella memoria *Od. IV.121* ss.:

<sup>37</sup> Cfr. *To C. from C.* (da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), in *Poesie cit.*, 133.

<sup>38</sup> Su un culto di Artemide Ifigenia a Ermione, cfr. Paus., II.35.1 (su cui Wide, S., *De sacris Troezeniorum, Hermionensium, Epidauriorum*, Uppsala 1888, 29).

“Elena fuori dall’alta stanza odorosa  
venne, e pareva Artemide dalla conocchia d’oro”.  
(trad. Calzecchi Onesti).

Dietro la composta, serena Elena odissiaca, Pavese forse intravedeva le pire dei caduti a Troia, l’incendio della città, l’immagine sinistra della perfida Spartana che, come Selene/Artemide, faceva brillare nella notte una fiaccola, per segnalare ai Greci la riuscita dello stratagemma del cavallo<sup>39</sup>. Elena, la “cagna maligna agghiacciante” di *Il. VI.344*, è, come Circe, una dea declassata, identificata ora con Artemide, ora con Afrodite e perfino con Atena<sup>40</sup>. Che Pavese propendesse per Artemide, non stupisce di certo.

### LA (RAP)PRESENTAZIONE.

L’idea che i *Dialoghi con Leucò* non fossero semplicemente un testo letterario, ma anche un potenziale *dramma*, sorretto da un immaginario visivo che in molti punti sembra risentire di suggestioni *cinematografiche*, ha indotto me e altri membri del nostro team di ricerca – in particolare, il regista “Bibi” Bozzato- a prendere in esame un’ipotesi di (rap)presentazione dei *Dialoghi* che andasse oltre la *performance* teatrale tradizionale.

A tale fine, abbiamo coinvolto il gruppo “Krisis” di Venezia, con il direttore scenico Aldo Aliprandi e gli attori Chiara Borgonovi, Michela Carbone, Stefano Rota e Lorenzo Soccoli. L’allestimento scenico è stato studiato in modo tale da essere sempre adattabile ai diversi contesti (spazio-committente-pubblico), come pure il commento musicale, sempre eseguito *live* e affidato alla sensibilità artistica e all’abilità tecnica di Davide Tiso.

Lo spettacolo è stato presentato in anteprima a Ravenna il 18 gennaio 2006 presso le Artificerie Almagià (singolare esempio di “Archeologia Industriale” intelligentemente assimilata al contesto basilicale, dunque per eccellenza ‘sacro’, della città). In contrasto con la vecchia dicotomia sessantiana *mezzo aperto/opera chiusa*, e alla luce dei più recenti risultati del teatro sperimentale, abbiamo cercato di proporre una *performance* libera e fluida, fondata sul principio *mezzo aperto/opera aperta*: pur operando nel massimo rispetto del testo pavesiano (di cui non è stata modificata una sola riga), ci siamo tuttavia sforzati di indagarne le più segrete implicazioni, al fine di desumerne possibili, inedite chiavi di lettura.

Lo spettacolo si incentra su una selezione ‘mirata’ di dialoghi tratti dall’opera pavesiana. Fra i ventisette dialoghi contenuti nel libro, e tutti incentrati sul mito greco,

---

<sup>39</sup> Cfr. Verg., *Aen.*, 418 ss.

<sup>40</sup> Sull’argomento, cfr. Bettini, M./ Brillante, C., in M. Bettini- C. B., *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002, 171 ss.

la scelta è caduta su quelli che, per la loro immediata riferibilità ai poemi omerici, sono apparsi di più facile ricezione da parte del pubblico. Da Bellerofonte, ricordato nell'*Iliade* come straordinario eroe della generazione passata, si passa così all'eroe più 'moderno', Odisseo, e con lui alle figure femminili che tanta parte hanno in Omero così come nell'immaginario pavese: Calipso, Circe, Ino Leucotea, Elena.

I dialoghi selezionati per lo spettacolo vengono presentati nello stesso ordine in cui furono originariamente collocati da Pavese: tale scelta implica comunque una concatenazione logica ricca di suggestioni e di rimandi interni. Si passa così dal più profondo abisso di fragilità (il maschile/mortale, incarnato da Bellerofonte) al massimo di forza e potenza (il femminile/immortale, personificato da Artemide/Elena, secondo uno schema ricorrente negli scritti di Pavese, fino alla raccolta di poesie *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*).

I dialoghi vengono letti dagli attori sul palcoscenico, con una scenografia minimalista se non addirittura assente (che intende rispecchiare la frugalità del teatro greco antico). Senonché, la performance attoriale è affiancata, in retroproiezione, da alcune *videoclip* che costituiscono un'interpretazione e un approfondimento, in chiave visuale, del testo pavese, perennemente in bilico fra antico e moderno, fra mito classico e contemporaneità. Così, ad esempio, il concitato ed enfatico colloquio tra Odisseo e Circe (quale rievocato nel dialogo *Le streghe*) è reso con un filmato in bianco e nero che allude al cinema muto e ai *Kolossal* mitologici dell'epoca dannunziana, da *La caduta di Troia* a *Cabiria* (opere che Pavese, da cinefilo dilettante, conosceva bene). L'incendio di Troia, conseguenza del rovinoso potere di Elena, è invece reso con un abile gioco di *falò* (tratti dalla tradizione contadina piemontese), cui si sovrappongono immagini di cavalli di legno e terracotta appartenenti alla figurativa contemporanea: in particolare, si è fatto riferimento a due emblematiche sculture di Ceroli e Palladino, entrambe sussunte dal patrimonio artistico della città di Ravenna (il Cavallo di Mario Ceroli è conservato nella sede del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei beni Culturali, mentre quello di Mimmo Palladino si trova nel piazzale antistante la Loggetta Lombardesca).

La lettura multimediale dell'opera pavese è integrata da un gioco di luci che tende a valorizzare la concreta realtà del contesto (basilica, palazzo, teatro, piazza etc.), nonché da un commento musicale originale (basato su percussioni e amplificazione delle voci, e variabile a seconda delle emozioni trasmesse dalla singola *performance*). Di quest'ultimo è autore Davide Tiso, ingegnere del suono e musicista elettronico, oltre che docente di musica elettronica, *computer music*, campionamento e produzioni multimediali presso importanti istituzioni, quali il Maggio Musicale Fiorentino e l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Sugli aspetti propriamente registici e tecnici dello spettacolo, preferisco comunque affidarmi alla testimonianza diretta di Bibi Bozzato (pervenutami via e-mail in data 30 gennaio 2008):

**Dialoghi con Leucò: note di regia.**

Lo spettacolo si caratterizza per una sua complessità di tipo strutturale, evidenziata dal simultaneo uso di diversi stimoli di tipo audiovisivo.

Nonostante si presenti come una “semplice” lettura di brani scritti per attori o lettori, agiscono in scena anche un riproduttore video (videoproiettore in retroproiezione con base su palco, altezza dello schermo 3,00 m) e un riproduttore audio dislocato in 4 punti (4 casse acustiche che circondano lo spazio del pubblico con effetto quadrifonico).

Agisce anche una precisa regia delle luci che si occupa di evidenziare lo spazio scenico - dal quale e' tolto ogni orpello scenografico, per presentarsi nudo e disadorno - lasciando in ombra gli attori non coinvolti nella lettura e, contemporaneamente, facendo in modo che i fasci di luce non vadano a disturbare (o, tecnicamente “bagnare”) lo schermo retrostante.

**Importanza del testo.**

Si tratta di una lettura. La centralità va ricondotta alla sua base: il testo di Pavese è l'inevitabile protagonista della performance, si deve quindi riuscire a porre l'attenzione a ciò che viene detto. Lo sforzo e' quello di valorizzare la parola scritta. Nessun bisogno di reinterpretare, nessun bisogno di abbellire o attualizzare. Bisogna riuscire a \*restituire\* e fare in modo che l'attenzione non sia orientata ad altro.

Ogni scelta che andasse al di là della restituzione, sarebbe un inutile appesantimento oppure - peggio - uno sviare lo spettatore/ascoltatore.

Vanno ricercate, come sempre, quando si ha a che fare con un testo particolarmente forte o comunque auto-giustificato, occasioni di sottolineatura o di enfasi e accompagnamento, ma evitando ridondanze inutili.

**Recitazione.**

La recitazione e' asciutta, senza enfasi interpretativa, giocata sulla sottrazione. Recitazione di tipo cinematografico, resa possibile dall'utilizzo di microfoni a contatto che permettono anche l'uso di tonalità estremamente basse, che arrivano fino al sussurrato.

Le parti femminili sono le maggiormente suscettibili di picchi di volume. Questo per il sottolineato rispetto del testo originale, che permette slanci di dinamica a seconda del movimento in oggetto.

**Scenografia e costumi.**

La ricerca dell'asciuttezza e dell'essenzialità è coerentemente perseguita anche nella presentazione dell'attore-lettore.

Gli attori-lettori non indossano alcun costume. Nel momento in cui leggono, sono i lettori e basta. Un costume in scena potrebbe essere un elemento che toglie credibilità.

Lo stesso vale per la scenografia, che è pressoché inesistente. Composta esclusivamente dal leggio davanti ad ogni lettore, con il set isolato dai fari di scena e dalle due casse acustiche frontali, e dallo schermo alle loro spalle.

Lo schermo alle spalle diventa l'unico elemento scenografico di rilievo.

Si tratta di un espediente sempre più usato, soprattutto nelle opere di musica contemporanea o nelle grandi opere liriche. In qualche modo si recupera una funzione del cinema, elemento mai dimenticato nella messa in scena.

Nel caso di questa rappresentazione non si tratta di mero sistema per risparmiare sulle spese di allestimento, ma di un elemento, come accennato, che entra in un rapporto dialettico con ciò che viene letto e rappresentato.

### **Lo schermo. I video-clip.**

Precedentemente girati e montati, in alcuni casi sono dei minifilm a soggetto, ispirati ai brani che vengono letti.

Vengono recuperate particolari tecniche di regia cinematografica a seconda del dialogo. Si va dal recupero del cinema degli albori fatto di piani immobili a figura intera, alla suddivisione dello schermo in quadri, fino a tecniche di videoart e sperimentazione cromatica e grafica.

Il primo video-clip è un lungo scorrere di titoli di testa su immagini statiche, in modo da suggerire la ripresa di una forma cinematografica.

Anche in questo caso la parte del video, non deve sovrastare né distogliere dal testo. La centralità del dialogo, va mantenuta, come anche si ripropone lo stesso standard di congruenza rappresentativa e coerenza stilistica.

La parte del video-clip è finalizzata il più delle volte all'ambientazione e, in alcuni casi, alla sottolineatura. Con la luce e la parte audio è un vero e proprio "sottofondo".

### **Lo schermo. Il video-live.**

Grazie a due telecamere collegate al mixer regia, c'è la possibilità di eseguire alcune riprese in diretta.

Spesso le immagini sullo schermo si alternano tra il video-clip (la parte già girata e montata) e il video-live (cioè le riprese in diretta riproposte sullo schermo alle spalle dei lettori).

La funzione è sempre quella di enfasi. In alcuni casi di sottolineatura per contrasto o per analogia - con ciò che si legge, con ciò che si vede, con ciò che viene \*agito\* dai lettori (ad esempio si sottolinea il nervoso aggrottarsi della fronte dell'attrice mentre legge il dialogo delle "streghe").

Il video-live è determinato dalla casualità e dall'unicità di ogni rappresentazione. A differenza del resto dell'allestimento, è l'unica parte che risente degli umori e delle ispirazioni del momento.

All'interno di uno spettacolo con una struttura spesso "cinematografica" è probabilmente l'elemento più teatrale.

### **La musica.**

Musica come accompagnamento e musica come quinto attore in scena.

Assenza di strumenti temperati e di strumenti che possano produrre note precise. Un castello di percussioni metalliche ricavate da piatti scheggiati, tubi innocenti, seghe, lastre di alluminio e campane tubolari rotte.

I suoni vengono processati dal vivo attraverso l'utilizzo di mixer elettronico e software controllati direttamente dal musicista-fonico (che ha contemporaneamente il compito di regolare i volumi degli attori).

La musica deve venir improvvisata sul momento, seguendo precisi canoni di riferimento testuali.

L'intento è anche in questo caso la sottolineatura e l'enfasi.

Tra una lettura e l'altra, la musica riveste la funzione di intervallo, come prima è l'introduzione e alla fine è la sigla.

Commento ideale per i titoli di testa e per l'accompagnamento al buio della fine dello spettacolo.

In definitiva per lo spettacolo "I dialoghi con Leuco" è giusto parlare di tre modalità registiche compresenti:

- la regia preparatoria, che ha a che vedere con le prove con gli attori ma anche con le parti da riprendere per i videoclip
- la regia *live* di tre elementi: regia video, regia audio e regia luci
- la regia complessiva, che deve tener presenti costantemente il "preparatorio" e l'improvvisazione.

Ogni regia necessita di un lavoro a se stante, ma non può perdere di vista il risultato finale, il quale deve condurre alla comunicazione dell'idea forte che c'è di base: l'importanza del testo come centralità - e l'opportunità artistica di evidenziare tale centralità." (Alessandro "Bibi" Bozzato).

La locandina, classica e provocatoria insieme, riassume gli intenti dello spettacolo, che, sulle orme di Pavese, indaga il mito antico senza prescindere dalle sue interpretazioni moderne e perfino postmoderne.

Dopo la *première* ravennate, la rappresentazione è stata riproposta in varie sedi, sia in ambito accademico (Venezia, 22 novembre 2006) che extra-accademico (Bologna, Ferrara, Mestre). L'iniziativa sembra, comunque, avere dato l'avvio ad un rinnovato interesse per la straordinaria opera pavesiana, al tempo decisamente sottovalutata ed ancor oggi non adeguatamente valorizzata.



Fig. 1. Riprese in esterno per una videoclip.



Fig. 2. Riprese in teatro per una videoclip.



Fig. 3. Prove on stage (Ravenna).



Fig. 4. Prove in teatro (Ravenna).



Fig. 5. Rappresentazione on stage (Ravenna).