

# Il suicidio come «omicidio timido»: il sigillo della metamorfosi fra Dante e Pavese

Silvia Porcu

«In sostanza, perché si desidera esser grandi, esser geni creatori? Per la posterità? No. Per girare tra la folla, segnati a dito? No. Per sostenere la fatica quotidiana sulla certezza che quanto si fa vale la pena, è qualcosa di unico. Per l'oggi, non per l'eterno»

Cesare Pavese, *Il Mestiere di vivere*

## «La letteratura è una difesa contro le offese della vita»<sup>1</sup>

Nel panorama letterario italiano sono diversi gli autori che si sono cimentati con le problematiche legate allo spinoso argomento del suicidio<sup>2</sup>. Tuttavia, spostandoci sul piano diacronico verso la contemporaneità, emerge in primo piano il nome di un autore che lo ha analizzato e sviscerato in profondità. La vasta carriera letteraria di Cesare Pavese si basa sull'intreccio incessante tra realtà e poesia, razionalità e irrazionalità, vita e morte – una compresenza che sarà alla base dell'opera cui era più

---

<sup>1</sup> Pavese 1952: 125.

<sup>2</sup> Tra questi va segnalato Leopardi, che affronta l'argomento nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* delle *Operette morali*, lettura fondamentale per Cesare Pavese anche nell'ottica di un'intermediazione tra questi e Dante. A proposito della sua conoscenza delle *Operette*, Pavese scrisse nel *Mestiere di vivere* il 14 giugno 1944: «Nel 1824 le lettere di Leopardi si fanno asciutte, tutte cose, mancano le effusioni meditative e persino i lamenti. Scriveva le *Operette morali*» (Pavese 1952: 257).



legato, ovvero i *Dialoghi con Leucò*<sup>3</sup>. In particolare, nel testo *Schiuma d'Onda* l'autore esplora ciò che consegue all'atto del suicidio – che in qualche modo anticipa gli eventi biografici dell'autore – in una riscrittura personale del mito di Saffo che tende a rivisitare le strategie che governano il canto XIII dell'*Inferno*, e con alcuni puntuali rimandi a quell'iconografia fondata sul rapporto anima-corpo su cui Dante pone le basi del suo poema.

Ciò che affiora da uno studio approfondito degli scritti di Pavese è come l'autore abbia cercato fin dalle poesie giovanili di delineare una 'teoria dell'arte' che definisse quella consapevolezza, seppur grezza, del *mistero* – poi concretizzatosi nella forma del mito – che sarà la base dei *Dialoghi con Leucò* e al contempo l'apoteosi della sua intera poetica<sup>4</sup>. In questo senso, la sua carriera letteraria si propone come una costante ricerca dell'identità umana, che dal personale si espande all'universale, in un susseguirsi di tentativi di analisi della sua psiche. Tuttavia, per citare Ferrarotti, «l'identità non è mai fatta ma un farsi»<sup>5</sup> e pertanto i tentativi di analizzarla e di fissarla in una forma definitiva non possono che risultare a lungo andare fallimentari.

I *Dialoghi con Leucò*, scritti tra il 1945 e il '47 e pubblicati nell'ottobre dello stesso anno per la collana *Saggi* di Einaudi, non solo si collocano all'apice della carriera pavesiana ma si propongono come una *summa* del suo pensiero, il punto di arrivo di un'analisi esistenziale durata una vita. L'autore stesso, come accennato, considerava i *Dialoghi* la sua opera più importante, definendola «il mio biglietto da visita per i posteri» (Pavese 1968: 753); tuttavia, nonostante la speranza riposta non solo nel lavoro in quanto scrittura ma come concretizzazione della sua teoria del mito, Pavese era ben consapevole delle difficoltà di lettura dei dialoghi quando affermava che il libro fosse «destinato a non piacere a nessuno» (*Ivi*: 565). Di fatto, le prime recensioni su rivista datate tra il 1947 e il 1954 accolgono negativamente i *Dialoghi* principalmente per una incorretta, o mancata,

---

<sup>3</sup> Si consiglia la lettura di Comparini 2014: pp. 133-150.

<sup>4</sup> Cfr. Vergari 2021: 22.

<sup>5</sup> Rimando all'intervista di Franco Ferrarotti rilasciata a Pierluigi Vaccaneo nel 2022, [https://youtu.be/vxJwmd8\\_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ](https://youtu.be/vxJwmd8_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ) (ultimo accesso: 05.11.2025).

interpretazione allegorica<sup>6</sup>. In un clima intellettuale post-bellico e neorealista, la critica non poteva accogliere positivamente «un racconto metastorico» lontano sia dal marxismo sia dall’idealismo ufficiali<sup>7</sup>. Tra le recensioni positive si ricorda quella di Mario Untersteiner (1947: 344-346) della quale Pavese rimase entusiasta, come si legge da una lettera datata il 12 gennaio 1948 al professore e ormai amico: «Lei ha letto i *Dialoghi* come appunto sognavo si leggessero: dipanandone i motivi, interpretandoli. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* come si tratta un documento mitologico. Potevo desiderare di più?» (Pavese 1968: 571).

**«Ho trovato il titolo collettivo dei dialoghetti: *Dialoghi con Leucò*. Eh?»<sup>8</sup>**

Il titolo *Dialoghi con Leucò* è un omaggio a Bianca Garufi<sup>9</sup>, con la quale l’autore ebbe una relazione sfociata nell’ennesima delusione amorosa: *Leucò*<sup>10</sup> significa ‘bianco’ in greco ed è l’abbreviazione del nome della dea

---

<sup>6</sup> Cfr. Vergari 2021.

<sup>7</sup> Rimando alla già citata intervista di Ferrarotti a Vaccaneo (2022), [https://youtu.be/vxJwmd8\\_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ](https://youtu.be/vxJwmd8_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ) (ultimo accesso: 05.11.2025).

<sup>8</sup> Pavese 1968: 517.

<sup>9</sup> Durante il soggiorno a Roma del 1945-1946, Pavese conobbe e intraprese una relazione con la giovane segretaria dell’Einaudi Bianca Garufi che al tempo mostrava già quell’interesse alla psicanalisi junghiana che la porterà a scrivere nel 1951 la prima tesi, in Italia, sul suo pensiero: *La psicologia e la dinamica della personalità nell’opera di C. G. Jung*. A proposito della delusione amorosa con Bianca Garufi, Pavese scrisse nel *Mestiere di vivere* il 1° gennaio del 1946: «Anche questa è finita. Le colline, Torino, Roma. Bruciato quattro donne, stampato un libro, scritte poesie belle, scoperta una nuova forma che sintetizza molti filoni (il dialogo di Circe). Sei felice? Sì, sei felice. Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo. Hai due volte sfiorato il suicidio quest’anno. Tutti ti ammirano, ti complimentano, ti ballano intorno. Ebbene? Non hai mai combattuto, ricordalo. Non combatterai mai. Conti qualcosa per qualcuno?» (Pavese 1952: 279). Nel febbraio dello stesso anno i due collaborarono alla stesura del romanzo *Fuoco grande*, pubblicato dopo la morte di Pavese nel 1959 grazie alla cura di Lorenzo Mondo.

<sup>10</sup> Philippe Renard (1972: 45-56) ha messo in evidenza i legami esistenti tra il mito di Leucotea, al quale Pavese accenna esplicitamente nei *Fuochi*, e gli altri miti di cui egli tratta nei *Dialoghi*; ed ha opportunamente sottolineato che la figura della regina-nereide incarna il problema che lo scrittore tenta disperatamente di risolvere, il problema del

Leucotea, la dea bianca. Secondo la mitologia, Leucotea era la protettrice dei marinai ed è celebre per aver assistito Odisseo durante una tempesta. L'opera si presenta come una raccolta di ventisette dialoghi – ognuno preceduto da una nota personale dell'autore – alla maniera delle *Operette morali* leopardiane, nelle quali le voci protagoniste si confrontano e si scontrano arrivando difficilmente ad una verità condivisa a causa della loro natura inconciliabile. La scelta del dialogo permette di attraversare il mito mediante punti di vista in antitesi, i quali si confrontano sui temi dell'amore, dell'amicizia, del dolore, del ricordo, della fragilità umana, della morte e del destino; tali temi si raccolgono intorno a nuclei oppositivi, che costituiscono le colonne portanti dell'opera: razionale e irrazionale, umano e divino, ordine e caos (Vergari 2021: 26).

Le motivazioni che hanno spinto Pavese a ricorrere al mito come dimensione nella quale ambientare i suoi *Dialoghi* sono molteplici e varie, ma affondano le radici in una riflessione filosofica sulla valenza rituale, e per alcuni versi religiosa, del mito stesso: il 28 dicembre 1947 – due mesi dopo la pubblicazione dei *Dialoghi* – egli annotava:

Il mito greco insegna che si combatte sempre contro una parte di sé, quella che si è superata, Zeus contro Tifone, Apollo contro il Pitone. Inversamente, ciò contro cui si combatte è sempre una parte di sé, un antico sé stesso. Si combatte soprattutto per non essere qualcosa, per liberarsi. (Pavese 1952: 310)

L'autore rimane attratto dall'universo semantico, poetico e storico che si cela dietro a questo semplice costrutto bisillabico. In un saggio pubblicato pochi mesi prima della sua morte, posto in apertura della prima

---

selvaggio – «cioè dell'irrazionale (sangue e sesso)» (Pavese 1952: 260) – da cui la stessa scelta del titolo dei dialoghetti. E in effetti la bianca Leucò viene ad essere in un certo senso il miraggio di Pavese, il quale, nel momento stesso in cui si lascia affondare nel sottofondo torbido, cruento e irrazionale del mito, non cessa mai di accarezzare il sogno della chiarezza, dell'ordine e della pace, che trova la sua rappresentazione emblematica nel candore di Leucotea. Ma, il desiderio di chiarezza di Pavese, inteso come vera e propria demolizione del mito, sono destinati a fallire per il fascino sempre insorgente del selvaggio (a questo proposito cfr. Bernabò 1974: 179-206).

edizione della rivista bimestrale “Cultura e Realtà”, Pavese sviscera la natura del mito nonché la sua funzionalità all’interno del mondo poetico, arrivando ad avanzare la conclusione che esso fosse, almeno per l’autore stesso, ciò che più si avvicina ad un credo religioso<sup>11</sup>. Già dalle prime righe egli afferma che «nel mito vero e proprio c’imbattiamo ogni volta che ci accade di riandare nel tempo all’inizio di un’epoca di poesia» (Pavese 1950: 5): ogni singola civiltà, ogni tribù o popolo colora, consciamente o inconsciamente, le sue espressioni di miticità viva, portando i posteri ad analizzare inscindibilmente la vita di una comunità e la natura del mito stesso come se fossero l’uno dipendente dall’altro; in altre parole, qualsiasi espressione umana – dal linguaggio alle tecniche, dalle istituzioni alle passioni – si modella «su fatti accaduti una volta e per sempre, su divini schemi che in un senso non soltanto temporale sono all’origine di ogni attività» (*Ibidem*). Il mito è ciò che accade infinite volte pur rimanendo unico, custodito in una bolla non-temporale estranea al corso lineare del tempo. Ma tutto ciò, afferma Pavese, non costituisce un’acquisizione inedita. Basandosi sulla *Scienza Nuova* (1725) di Giambattista Vico, Pavese associa concretamente la nascita del mito alla nascita dell’uomo<sup>12</sup>: questa necessità di comprendere e spiegare la realtà è alla base dello stesso atteggiamento religioso di qualsiasi cultura e luogo. Nel momento in cui l’uomo, e la società con lui, si evolve, la funzionalità del mito si rende più circoscritta e astratta. Se è vero che «il germe religioso dei miti ha prodotto una poesia rigogliosa» (*Ibidem*), è altrettanto vero che ancora oggi la poesia scaturisce da un momento mitico che Pavese riconosce nei panni della più comune ispirazione poetica; ma mentre nelle altre attività spirituali questo processo si è consumato fino alla circoscrizione nel rito, nella creatività fantastica esso sopravvive *immediato e ineliminabile*. Quel mistero che

---

<sup>11</sup> I miti risolvono la realtà: per questo motivo tutta la nostra esistenza, dagli albori della civiltà conosciuta fino a noi, è modellata su di essi. Questa necessità di capire e spiegare la realtà è alla base dello stesso atteggiamento religioso di qualsiasi cultura e luogo. Cfr. Pavese 1950.

<sup>12</sup> «I primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere somiglianti» (Pavese 1950: 6).

Pavese racchiude e riconosce nel mito, nella sua accezione polisemica, rimanda alla sensazione leopardiana dinanzi agli *interminati spazi* che stimolano l'inconscio e aprono le porte atemporali della fantasia e dell'immaginazione. Il mare, analizzato in questa sede come elemento fondante del dialogo *Schiuma d'Onda*, assume nella poetica dell'autore lo stesso valore della siepe in quella leopardiana, quello di oggetto liminare e simbolo dell'illimitato. Tuttavia, essendo il contrassegno della personale teoria dell'indefinito pavesiana, nel caso specifico di *Schiuma d'Onda* il mare si carica del concetto-limite dell'indefinito e quindi del caos, rendendosi complementare alla selva dantesca<sup>13</sup>. Questo attimo atemporale, nel quale l'oggetto mitico è manifestazione del divino, permette di sfiorare l'assoluto prima che perda i suoi connotati eterni e diventi, attraverso il raziocinio, storia<sup>14</sup>. Pavese associa a tale stato estatico la parola *mitico*, distinguendolo così dal *mito*, ovvero l'insieme delle immagini evocate; queste ultime, continua l'autore, sono «sempre le stesse per ciascuno di noi, in fondo alla coscienza» (Pavese 1950: 8).

Partendo da questa riflessione si può avanzare una più specifica analisi grazie agli studi del celebre psichiatra psicoanalista svizzero Carl Gustav Jung (1875-1961)<sup>15</sup>, il quale operò negli stessi anni dell'attività intellettuale dello scrittore piemontese. Jung concentrò i suoi studi sulla cosiddetta *psicologia analitica* – o *del profondo* – attraverso la quale analizzò la storia del singolo e della collettività umana. In particolare, partendo dai

---

<sup>13</sup> Cfr. Vergari 2021.

<sup>14</sup> «Dalla fanciullezza, dall'infanzia [...] da tutte le prime volte irriducibili a razionalità, dagli istanti aurorali in cui si formò nella coscienza un'immagine un idolo, un sussulto divinatorio davanti all'amorfo, sale, come da un gorgo o da una porta spalancata, una vertigine, una promessa di conoscenza, un avangusto estatico» (Pavese 1950: 7).

<sup>15</sup> Fu lo stesso Pavese a curare la prima e la seconda edizione Einaudi, rispettivamente nel 1942 e nel 1943, del saggio junghiano *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica*. Successivamente in collaborazione con E. De Martino per la *Collezione di studi psicologici, etnologici e religiosi* (1948-1956), altrimenti detta «collana viola», Pavese propose la pubblicazione del saggio *l'Io e l'inconscio* di Jung (pubblicato nel 1948); a tal proposito l'autore ne scrisse a M. Untersteiner il 7 maggio 1948: «Ha ricevuto il Jung-Kerényi? [*Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1948] Le piace?» (Pavese 1968: 593). Cfr. Bernabò 1974.

postulati sull'inconscio elaborati da Freud, Jung approfondì l'argomento focalizzandosi sui suoi elementi e sul loro funzionamento. Egli rimase affascinato dal modo in cui le società condividono certe somiglianze nonostante le differenze culturali, geografiche e sociali: i miti e i loro simboli permangono simili e strutturalmente immutati. Questa rivelazione portò Jung a postulare l'esistenza, in ciascuno di noi, di una parte distinta e separata della psiche: il cosiddetto *inconscio collettivo*, il quale non deriva da nessuna delle nostre esperienze individuali. I miti e i simboli universali rientrano in questa parte dell'inconscio e si classificano come dei ricordi ereditari tramandati di generazione in generazione<sup>16</sup>.

È forse proprio in conseguenza dell'influenza junghiana in materia che il mito in Pavese acquisisce non solo una valenza intellettuale e filosofica ma anche (e soprattutto) d'interpretazione della realtà di ognuno di noi. Per l'autore le immagini mitiche vivono e perdurano in quanto non razionalizzate (Pavese 1950) e pertanto si caricano di promessa di vita ponendosi, come attesta Jung, come *fari della nostra coscienza*. Il travaglio del poeta, a questo punto, è riassumibile nella dicotomia mito-*logos*, ovvero la tentata razionalizzazione protesa a elaborare un discorso universalmente accessibile sacrificando quel brivido estatico che è insito nel mito stesso.

Il progetto che sta alla base della stesura dei *Dialoghi con Leucò* è pertanto la costruzione di un testo che prendesse i suoi simboli da un patrimonio comune a tutta l'umanità – il cosiddetto «inconscio collettivo» di Jung. Per tale motivo la sua opera non poteva che essere contraddittoria e polifonica in quanto mette in scena lo scontro e la compresenza dei temi portanti della vita umana di cui i personaggi si fanno portavoce<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Tale ereditarietà emerge nel linguaggio della psiche, sotto forma di simboli che Jung chiamerà archetipi, che si fanno carico della rappresentazione dell'esperienza umana. Gli archetipi, secondo lo stesso, agirebbero come modelli, emotivi o comportamentali, all'interno della nostra psiche ai quali ricorriamo inconsciamente per riorganizzare o interpretare le nostre esperienze. Cfr. Jung 1977 e Vegetti Finzi 1999.

<sup>17</sup> «Considerare i personaggi come una sorta di “io scisso” di Pavese ridurrebbe la portata universale dell'opera, da leggersi invece come dialogo “polifonico”. I personaggi incarnano differenti approcci ai temi affrontati, contrastandosi, sovrapponendosi o

Dalle pagine del suo *Diario*<sup>18</sup> emerge un senso di aspettativa e un'esigenza di controllo verso un mondo esterno con il quale non riuscì mai a rapportarsi pacificamente: egli è al tempo stesso innamorato della vita e afflitto per non riuscire a viverla. Conscio della sua incapacità di relazionarsi con il reale, egli si avvicina all'esistenza quasi fosse un mestiere o un'arte, con *precisione fulminea*<sup>19</sup>. Mentre si fa cantore della sua esperienza personale, il mito gli consente di esprimere il suo distacco e disagio nei confronti del mondo circostante e al contempo a relazionarsi con esso: «[...] insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo» (Pavese 1968: 425).

Non a caso, nei *Dialoghi* le voci protagoniste sono tratte da svariati miti greci, mortali e immortali, divinità e uomini, che si confrontano sul rapporto tra uomo e natura, sul potere irrefrenabile del destino, sul ruolo del dolore e della morte. Ma sarebbe riduttivo ricondurre la prosa dei *Dialoghi* ad un puro lirismo autobiografico, piuttosto sarebbe più corretto affermare che i protagonisti «non siano banali figurazioni di Pavese, bensì entità universali dotate di una propria identità ontologico-testuale» (Comparini 2017: 129), caratterista che emerge grazie al dialogo polifonico<sup>20</sup>.

---

scambiandosi i ruoli. Il lettore ha qui la funzione del coro ed è il “terzo” in un dialogo che diviene attivo» (Andrea Quaini 2018: 292-294).

<sup>18</sup> Si intende il *Mestiere di vivere*, pubblicato *post mortem* dalla casa editrice Einaudi nel 1952.

<sup>19</sup> «Non aveva, in fondo, per uccidersi, alcun motivo reale. Ma compose insieme più motivi e ne calcolò la somma, con precisione fulminea, e ancora li compose insieme e ancora vide, assentendo col suo sorriso maligno, che il risultato era identico e quindi esatto. [...] Guardò oltre la morte, come quelli che amano la vita e non sanno staccarsene, e pur pensando alla morte vanno immaginando non la morte, ma la vita. Lui, tuttavia, non amava la vita, e quel suo guardare oltre la sua propria morte non era amore per la vita, ma un profondo calcolo di circostanze, perché nulla, nemmeno dopo morto, potesse coglierlo di sorpresa» (Ginzburg 1972: 238).

<sup>20</sup> Cfr. Vergari 2021: 66.



**«Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime»<sup>21</sup>**

Alcuni dialoghi in particolare, tra cui *L'inconsolabile*, *L'isola*, *Le streghe* e *Le Muse*, custodiscono i temi più cari a Pavese – l'amore, la poesia e l'inevitabilità del destino umano; ma è in *Schiuma d'Onda* che si può scorgere il progressivo svisceramento della coscienza dell'autore, nonché una più sotterranea influenza dantesca che si riconnette al discorso sul suicidio. Le voci protagoniste del dialogo sono quelle della poetessa Saffo e della ninfa Britomarti, le quali instaurano un dialogo sull'ineludibilità del destino. La celebre Saffo, vissuta tra il VII-VI secolo a.C., è protagonista di molteplici leggende, una delle quali la vede innamorarsi di un giovine di nome Faone e, non ricambiata, gettarsi dalla rupe di Leucade sul mar Ionio<sup>22</sup>. Come si evince dalla notizia introduttiva al dialogo<sup>23</sup>, Pavese sceglie invece di rifarsi alla leggenda secondo la quale la poetessa, maestra delle ragazze dell'isola di Lesbo, si innamora di una delle sue allieve<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Pavese 2019: 46.

<sup>22</sup> A raccontare l'amore di Saffo nei confronti di Faone, traghettatore dell'isola di Lesbo, fu Publio Ovidio Nasone nella sua raccolta epistolare *Eroidi* (lat. *Heroides*, 'Eroine'), composta tra il 25 e il 16 a.C. Nella finzione ovidiana, la poetessa scrive una lettera d'addio all'amato Faone, al quale comunica la decisione di volersi togliere la vita e gettarsi nelle acque di Leucade.

<sup>23</sup> «Di Britomarti, ninfa cretese e minoica, ci parla Callimaco. Che Saffo fosse lesbica di Lesbo è un fatto spiacevole, ma noi riteniamo più triste il suo scontento della vita, per cui s'indusse a buttarsi in mare, nel mare di Grecia. Questo mare è pieno d'isole e sulla più orientale di tutte, Cipro, scese Afrodite nata dalle onde. Mare che vide molti amori e grosse sventure. È necessario fare i nomi di Ariadne, Fedra, Andromaca, Elle, Scilla, Io, Cassandra, Medea? Tutte lo traversavano, e più d'una ci rimase. Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime» (Pavese 2019: 45: da ora in avanti, si farà riferimento a questa edizione dell'opera di Pavese).

<sup>24</sup> Luogo che ispirò la poesia di Saffo fu il *tiaso*, termine con il quale si definisce una comunità femminile a carattere religioso e paideutico. Il tiaso era un luogo sicuro per preparare le ragazze al passaggio alla pubertà e per educarle in vista del matrimonio. In questo contesto iniziatico, come per altre comunità femminili o per le corrispettive maschili, si inserisce la pratica dell'omoerotismo. Fu il poeta Anacreonte (Cfr. Gentili 1958: 183), vissuto nel VI secolo a.C., ad accennare il fatto che la poetessa nutrisse per le fanciulle un amore omosessuale. Sicuramente dai componimenti saffici traspare una forte connessione tra la poetessa e le sue allieve, ma sempre nella visione del rapporto

Tuttavia, all'autore non interessa tanto la cornice mitologica che ritrae la poetessa quanto volgere lo sguardo alla sua mente poetica e, in particolare, al «suo scontento della vita, per cui s'indusse a buttarsi in mare, nel mare di Grecia» (Pavese 2019: 46). Per quanto non si possa identificare il Pavese uomo nel personaggio di Saffo è altrettanto vero che la poetessa esprimerà la propria impotenza verso il soccombere del destino, al quale nemmeno il canto poetico può portare chiarezza<sup>25</sup>, come confermano le parole che rivolge a Britomarti: «la mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto e farne un canto, una parola. Ma il destino è ben altro» (*Ivi*: 48).

Britomarti, secondo la mitologia greca, è una delle compagne di caccia di Artemide, addetta al controllo dei cani e alla creazione delle reti per cacciare<sup>26</sup>. Una delle versioni del mito, inoltre, la ritrae tra le cacciatrici dell'isola di Creta, governata dal re Minosse: quest'ultimo, invaghitosi di lei, tentò di sedurla inducendola a fuggire e a gettarsi, come Saffo, in mare. Salvata da alcuni pescatori, Britomarti venne portata in salvo nell'isola di Egina, luogo in cui divenne ninfa marina<sup>27</sup>. La sua storia rimanda ad una vicenda presentata da Ovidio nelle *Metamorfosi*: anche Dafne, figlia del dio-fiume Peneo, per sfuggire alla passione funesta del dio Apollo chiese al padre di aiutarla. La ninfa venne così trasformata in albero d'alloro, reso

---

inteso come un canale di trasmissione di formazione culturale e morale all'interno di un contesto ristretto. Per saperne di più sull'argomento si consiglia la lettura di Gentili, Catenacci 2007.

<sup>25</sup> Cfr. Vergari 2021.

<sup>26</sup> Per meglio comprendere le caratteristiche delle immagini femminili di Circe, Medea, Leucotea, Artemide, Demetra, Britomarti – che non erano considerate come entità minori, ma integre manifestazioni della grande dea mediterranea arcaica – si consiglia la lettura di Pestalozza 1945. Non è escluso che Pavese, nella scrittura (di poco successiva) dei suoi *Dialoghi*, abbia tenuto conto degli studi di Pestalozza.

<sup>27</sup> La leggenda principale connessa con Britomarti – detta Dictinna – è quella riferita da Callimaco, *Inno ad Artemide*, poi ripresa da Ovidio nelle *Metamorfosi*: «La ninfa di Gortina, Britomarti / amavi più delle altre [...]» Ovidio (2015), *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino, VIII, 9-17: 270. Vista la prolifica carriera di traduttore, non si esclude che Pavese abbia tradotto per contro proprio i miti cui fa riferimento. Di fatto, Pavese tradusse per sé la *Teogonia* di Esiodo (1947-1948), tre inni omerici (ad Artemide 1, ad Artemide 2, a Dioniso, 1949) e l'XI canto dell'*Odissea*, commentata da M. Untersteiner. Cfr. Bernabò 2009.

poi sempreverde dallo stesso dio che voleva fissarla nell'*hic et nunc*. La figura di Britomarti, così come quella di Dafne, incarnerebbe il continuo divenire del mondo, essendo intensamente connessa alla natura e antitetica all'uomo ormai plasmato dalla cultura.

Il dialogo tra le due protagoniste prende spunto da una riflessione della poetessa che schiettamente permette al lettore, già dal primo periodo, di visualizzare quel mare di Grecia:

*Saffo.* È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t'annoi?

*Britomarti.* Preferivi quand'eri mortale, lo so. Diventare un po' d'onda che schiuma, non vi basta. Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l'hai cercata?

(Pavese 2019: 47)

Si delinea un paesaggio esistenziale: il mare viene descritto come monotono, in quanto ripetitiva e tediosa si rivelerà essere la principale caratteristica della condanna di Saffo e del destino di Britomarti. *Diventare un po' d'onda che schiuma* è la risposta secca di Britomarti che porta in primo piano la forma nella quale le due protagoniste, e tutte le altre vittime, sono intrappolate<sup>28</sup>. Pavese mette in scena una stessa tipologia di metamorfosi: Britomarti e Saffo saltano dalla scogliera e si confondono con il mare sotto

---

<sup>28</sup>La metamorfosi che trasmuta Saffo e Britomarti richiama alla memoria del lettore la storia della *Sirenetta* di H. C. Andersen, pubblicata nella celebre raccolta di *Fiabe e storie* tra il 1835 e 1872 e comprendente più di 150 racconti. La sirenetta (resa poi celebre nella cultura di massa dall'adattamento della casa di produzione cinematografica statunitense Walt Disney Pictures) riporta un esempio perfettamente calzante ai fini della comprensione della metamorfosi messa in scena da Pavese. La protagonista di Andersen, una volta finalizzato un patto con la Strega dei Mari, si trasforma in umana per poter conquistare il suo amato principe. Tale patto prevedeva che la sirenetta suggellasse il suo sentimento con il bacio del vero amore; se non fosse riuscita nell'intento avrebbe dovuto sacrificare il principe per poter riacquistare la sua originale forma corporea di sirena. Tuttavia, la protagonista, non volendo essere l'artefice della morte del principe, preferisce sacrificare sé stessa, gettandosi in mare all'alba dell'ultimo giorno previsto dal patto e trasformandosi così in schiuma d'onda. Per una lettura critica della raccolta, si consiglia Andersen 2015.

forma di schiuma d'onda e tuttavia, pur condividendo la stessa condanna fisica, affrontano differientemente la loro condizione.

La ninfa Britomarti, che per indole fluisce insieme alla natura, accetta il suo destino cambiando forma incessantemente: così come in passato aveva accettato quello di ninfa dei boschi ora si adatta a quello di ninfa dei mari; Saffo, invece, in quanto mortale si trova costretta in una forma non voluta, delusa per non esser riuscita a porre fine alla propria esistenza con l'ultimo estremo gesto. In generale, nei *Dialoghi*, Pavese schiera il più delle volte due figure opposte e contrastanti tra loro che si confrontano talvolta non riuscendo a comprendere appieno l'una la posizione dell'altra. Il dialogo qui risulta essere solo un pretesto per mettere in scena un *groviglio* di punti di vista nel quale ciascun personaggio ragiona in modo autoreferenziale. Come afferma lo stesso Pavese «il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi*, sta nella ricerca dell'autonomia umana» (Pavese 1968: 571).

Saffo e Britomarti, diversa la natura – mortale e immortale – medesima la sorte, hanno raggiunto il mare per motivi diversi: la prima, per fuggire dalla sofferenza di un amore non corrisposto, si getta dalla rupe di Leucade, ritrovandosi trasformata in schiuma d'onda; la seconda, per sciogliersi dalle catene della passione incontrollata e funesta di Minosse, salta da una scogliera e, rimanendo intrappolata in una rete di pescatori, muta in ninfa marina. Pavese ritrae l'incarnazione di diverse passioni amorose: la passione ossessiva di Minosse nei confronti di Britomarti, la quale viene ritratta come vittima costretta a fuggire, e quella incondizionata e ingestibile di Saffo destinata, un po' come l'autore stesso, a dover fare i conti con la delusione amorosa. Le due protagoniste vivono la loro esistenza in maniera antitetica: la prima, in quanto ninfa, è solita seguire l'imprevedibilità del destino, mutando a seconda degli avvenimenti della vita; la seconda si scontra con l'amarezza della *brevitas vitae*, percepita come tale a causa dell'incapacità umana di accettare il destino. La paura del mutamento di Saffo si interfaccia con il timore della staticità di Britomarti: la ninfa, infatti, non accetta di poter essere fissata in una forma definitiva. Traspare dunque il motivo per il quale le due figure non arriveranno mai a un punto d'incontro: l'estremo gesto di Britomarti non può essere confuso con la volontà di annientamento e annullamento

di Saffo, in quanto la scelta della ninfa è motivata dal desiderio di mutare insieme alla natura. Di conseguenza, la fine illustrata da Pavese si concretizza in due connotazioni differenti: da una parte assume le vesti del suicidio, che intrappola la persona in una condizione peggiore di quella dalla quale è fuggita; dall'altra l'estremo gesto è una dichiarazione di libertà illusoria ed esenta dal rischio di rimaner bloccati in un'unica forma, permettendo a Britomarti di fiorire e trasformarsi incessantemente. Tuttavia, in nessuno dei casi esso si rivela essere portatore di felicità o serenità; anche la ninfa, nonostante la sua accettazione del destino, è costretta ad un dinamismo fasullo che la costringe ad un mutamento senza fine, un'esistenza trascorsa a «sfiorare le cose» senza mai possederle.

**«Arduo trasformare sé stesso in *io* dantesco, simbolico»<sup>29</sup>**

Considerata la consapevolezza che Pavese aveva dei testi di Dante Alighieri a partire dai suoi anni ginnasiali sotto la supervisione di Augusto Monti<sup>30</sup>, è possibile provare a valutare in questa sede l'influenza che il poeta fiorentino potrebbe aver esercitato rispetto all'elaborazione di *Schiuma d'Onda*.

Il 14 luglio 1944 Pavese scrisse nel suo *Mestiere di vivere* «chi non conosce simboli è un ignavo di Dante. Ecco perché l'arte si rispecchia nei riti dei primitivi o nelle passioni forti: cerca dei simboli» (Pavese 1952: 259). Ciò che interessa a Pavese è il gioco di compenetrazione tra immagine potenziale e realtà, ovvero come la prima, grazie alla narrazione, esprima la realtà interiore<sup>31</sup>. Tale schema allegorico che associa ad ogni simbolo-

---

<sup>29</sup> Pavese 1952: 256.

<sup>30</sup> Lorenzo Mondo riporta le ultime parole di Augusto Monti alla classe di Pavese – la sezione B del Liceo classico D'Azeglio: «In Dante, come in tutti i capolavori del genio umano, c'è “tutto”: ciascuno di voi vi potrà vedere – cercare e trovare – tutto quello che vorrà; io per me al chiudere del corso segnalo a voi e vi raccomando, soprattutto questo esempio, questo insegnamento: non cominciare una cosa che non si sia in grado di finire. E in nome di Dante un augurio vi faccio: che non siate nella vita gli autori di “nessuna incompiuta”, che non siate dei falliti» (Mondo 2008: 20).

<sup>31</sup> Cfr. Pavese 1952: 123.

immagine un significato ben preciso è alla base dei testi di Dante e Pavese: ciò che suggerisce un potenziale ascendente dantesco, infatti, non si limita alla sola scelta di trattare il tabù del suicidio ma concerne l'opzione di ritrarre la metamorfosi<sup>32</sup> come conseguenza della volontà di fuggire dalla vita.

Il Poeta della *Commedia*, com'è noto, ha scelto di condannare le anime dei suicidi ad un'eternità statica iconograficamente resa con la trasformazione dell'immagine corporea in quella vegetale del pruno. Protagonista del canto è Pier della Vigna, uomo politico e poeta presso la corte di Federico II, morto suicida nel 1249 dopo esser stato arrestato e incarcerato presso Pisa<sup>33</sup>. Il poeta protagonista del canto viene decretato innocente entro la finzione dantesca: di fatto, Dante autore mette in scena un uomo *giusto* resosi *ingiusto* solo e soltanto a causa di un atto di violenza contro sé stesso. Il suicidio come via di fuga dal disonore condanna eternamente Pier della Vigna in virtù dell'accezione negativa che deriva dal contesto cui Dante evidentemente pertiene. Tuttavia, ciò che condanna Pier della Vigna non è il semplice atto del suicidio: se fosse stato così allora Catone, suicida stoico per eccellenza, non sarebbe mai stato collocato all'ingresso del Purgatorio. La differenza fondamentale con Pier della Vigna risiede nelle motivazioni da cui deriva l'atto di privazione della vita: egli viene punito per la sua debolezza, per la sua paura di affrontare i suoi accusatori e di compromettere ulteriormente la sua integrità morale. Rispetto a Catone, l'anima di Pier della Vigna deve fare i conti con la

---

<sup>32</sup> Per riportare le parole di Muresu 1997: 74 «le piante costituenti la vegetazione della selva non sono propriamente da identificare – come troppo spesso si ripete – con le anime di coloro che si sono dati volontariamente la morte, ma rappresentano il nuovo corpo arboreo che, al livello più basso della scala gerarchica degli esseri animati, prende il posto di quel corpo carnale che i suicidi hanno colpevolmente rifiutato». Se nel caso di Saffo la poetessa muta in schiuma d'onda, Pier della Vigna e tutti i suicidi della selva sono condannati in una prigione corporea che da carnale, in vita, diventa vegetale, in morte.

<sup>33</sup> Per una lettura più approfondita della figura di Pier della Vigna si rimanda a Schaller 2005 disponibile al seguente indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-della-vigna\\_\(Federiciana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-della-vigna_(Federiciana)/) (ultimo accesso 26/09/2025).

condanna del suicidio prevista dai dogmi della religione cristiano-cattolica e da quel rapporto inscindibile tra anima e corpo esplicitato nella *Summa Teologica*<sup>34</sup>. Nel togliersi la vita il cancelliere di Federico II commette un atto inemendabile, in quanto utilizza il libero arbitrio, e quindi la facoltà distintiva dell'uomo, per rinnegare il dono più grande di Dio.

### La condanna

Dalla comparazione dei due testi, emerge in primo luogo il modo in cui Dante e Pavese siano riusciti a vanificare l'atto di fuga dalla vita: il suicidio si mostra in entrambi i casi come un'ingannevole via d'uscita dal tormento, al quale consegue una condizione ancora più drammatica di quella evasa. I due protagonisti, infatti, hanno utilizzato il proprio libero arbitrio – o *autonomia umana* nel caso di Pavese (1968: 571). – per compiere il gesto estremo pur essendo ignari delle conseguenze: Saffo, infatti, confida a Britomarti «Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto» (Pavese 2019: 47); mentre Pier della Vigna dichiarerà a Dante «l'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, ingiusto fece me contra me giusto» (*Inf.* XIII, vv. 70-72)<sup>35</sup>. La metamorfosi condanna le anime di Saffo e Pier della Vigna rendendo eterno, immutabile e monotono lo stato di sofferenza, il quale si estende

---

<sup>34</sup> Con l'avvento del cristianesimo, il suicidio venne condannato dai dogmi della Chiesa la quale, nel sostenere che la vita è un dono inalienabile profferito da Dio alle sue creature, ha sempre affermato che nessuno ha il diritto di privarsene. Tra le posizioni più forti in tal senso spicca quella di San Tommaso d'Aquino che, nel XIII secolo, definì il suicidio come un atto illecito per tre motivi: «Primo, perché per natura ogni essere ama sé stesso [...] Secondo, perché la parte è essenzialmente qualche cosa del tutto. [...] Terzo, la vita è un dono divino, che rimane in potere di colui il quale fa vivere e fa morire» (D'Aquino 2014: 643-646).

<sup>35</sup> La frase pronunciata da Britomarti «Hai voluto fuggire, e sei schiuma anche tu» (Pavese 2019: 49) potrebbe esser messa a confronto con il v. 37 del canto «Uomini fummo e or siam fatti sterpi». La coordinata di entrambe le proposizioni enuncia la pena che i due protagonisti stanno scontando. Nonostante la diversa elaborazione testuale da parte degli autori, rimane ferma la visibile influenza dantesca nella costruzione sintattica adottata da Pavese.

anche alla forma che li riveste. È interessante notare come entrambe le figure condividano una condizione di prigionia alienante, nonostante la diversa condanna corporea: Pier della Vigna rimane ancorato al terreno attraverso le radici, simbolo dell'immobilità per eccellenza; Saffo è, invece, destinata ad un eterno fluire nello stesso mare che le ha tolto la vita.

Per quanto discordanti, e per certi versi speculari, le sorti sembrano apparire, le due metamorfosi in realtà suggellano, per le due figure, una comune strategia di sradicamento dalla loro corporeità predisposta dai rispettivi autori. Il continuo fluire della schiuma d'onda non è meno limitante delle radici del pruno nel quale l'anima di Pier della Vigna è imprigionata: il costante movimento del mare è solo un apparente dinamismo che costringe comunque la poetessa a esistere in un tedio e in una monotonia senza fine. Dante e Pavese mettono in scena la vanità dell'atto suicida il quale, pur considerato talvolta come l'unica via di fuga dal tormento, non può annullare il disagio esistenziale. In entrambi i casi si assiste ad una cristallizzazione della sofferenza del suicida che permane anche dopo la morte; Pavese, seppur apparentemente distaccato dai principi del cattolicesimo sui quali Dante basa il suo poema, condanna e confina Saffo in una sofferenza ineluttabile non diversa dalla sorte degli arbusti del VII cerchio. Ciò che acuisce la pena di entrambi è la consapevolezza del passaggio ad «un nuovo aberrante sinolo» (Muresu 1997: 74), un nuovo legame tra anima e materia che vanifica il gesto compiuto di fuggire la vita.

### **I protagonisti**

Il tema del suicidio, che entrambi gli autori sviluppano attraverso le vicende dei rispettivi personaggi, è strettamente connesso con una parte della loro parabola esistenziale. Non è un caso che sia Saffo sia Pier della Vigna siano poeti morti suicidi.



Nella *Commedia*, Dante autore si confronta spesso con delle anime che richiamano specifici aspetti della sua persona e/o biografia<sup>36</sup>. Nel caso del XIII canto osserviamo come l'autore e Pier della Vigna condividano esperienze analoghe che hanno segnato il corso della loro vita: il grande letterato e cancelliere, infatti, fu vittima di un'ingiusta accusa per la quale fu allontanato dalla corte di Federico II, l'ambiente che più amava; allo stesso modo, l'autore si ritrovò nella situazione di dover lasciare Firenze per l'infamante accusa di baratteria dovuta a intrighi politici. Nonostante i destini dei due poeti si mostrino a primo impatto affini, essi si biforcano verso sorti diverse: il suicidio come via di fuga dal disonore si rivela tutt'altro che liberatorio per Pier della Vigna. La figura del poeta viene impiegata da Dante con l'intento di mostrare al lettore il peccato nel quale egli stesso sarebbe potuto cadere e che ha eluso con la scelta dell'esilio<sup>37</sup>.

In riferimento alla natura intellettuale dei protagonisti, gli autori hanno scelto due modi diversi per esprimerla; Dante autore scrive «Sì col dolce dir m'adeschi» (*If.* XIII: 55) e costruisce la successiva terzina improntandola a raffinata gentilezza, con un linguaggio solenne e drammatico proprio del poeta che Pier della Vigna fu in vita: sembra quasi che le parole di Virgilio abbiano risvegliato l'individualità umana del pruno, facendo riemergere l'uomo dal corpo vegetale del dannato<sup>38</sup>. Egli era conosciuto non solo come figura politica ma anche come uomo di lettere: famoso nell'*ars dictandi* e versificatore, Pier della Vigna guidò insieme a Federico II quel gruppo di letterati, formatosi intorno alla corte, appartenenti alla storica 'Scuola siciliana'. Per quanto il cancelliere di Federico fosse conosciuto principalmente per le sue opere in latino – tra le quali spicca l'*Enciclopedia latina* – egli si cimentò, come gran parte degli

---

<sup>36</sup> Per esempio, nella passione di Paolo e Francesca egli affronta il tema dell'amore e la passione carnale, ma soprattutto il magistero della poesia; nella grandezza di Farinata degli Uberti si scontra con il suo orgoglio politico e morale; nella presunzione di Ulisse egli comprenderà i limiti dell'uomo.

<sup>37</sup> Nel VI canto della terza cantica, Dante incontrerà un altro cortigiano ingiustamente infamato, Romeo di Villanova, che gli mostrerà come la scelta dell'esilio gli abbia permesso di redimersi e di accedere al Paradiso: la stessa via che intraprenderà Dante.

<sup>38</sup> Cfr. Chiavacci Leonardi 2016: 402.

scrittori del tempo, in piccoli componimenti 'frivoli' per evadere dall'ambiente politico e lavorativo della corte. Ecco che il «dolce dir» assume un significato notevole nell'analisi della lingua e nello stile della poetica della Scuola: essa si basava, di fatto, sull'eleganza della retorica, sulla raffinatezza compositiva e una rigorosa selezione metrica condotta sui modelli provenzali.

Se nel XIII canto Dante si concentra sullo stile e sulla lingua poetica del dannato, in *Schiuma d'Onda* Pavese si concentra sull'elemento metaletterario, inserendo un puntuale riferimento alla natura poetica di Saffo: «La mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto, e farne un canto, una parola» (Pavese 2019: 48). Saffo fa da portavoce al disagio del poeta di non riuscire a trovare più nell'uso della parola la sua valenza salvifica. Di fatto Pavese, come Saffo, vede nella parola lo strumento per comunicare con la realtà e nella poesia un suo modo per viverla.

Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto. Che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti. Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo. (Pavese 2019: 47)

La poetessa, resa quasi un alter ego dell'autore, lamenta l'incapacità umana di ovviare al volere cieco del destino: ad esso non si sfugge, nemmeno con l'estremo atto di negazione della vita. Per quanto non sia lecito considerare i personaggi che agiscono all'interno della finzione narrativa come un 'io scisso' di Pavese<sup>39</sup>, è pur vero che Saffo si carica della consapevolezza del poeta di non potersi rifugiare nell'arte poetica per poter vivere la vita: «Ma il destino è ben altro» (Pavese 2019: 48). Forse è proprio con la stesura dei *Dialoghi*, pensati come veicolo attraverso il quale parlare dell'uomo *tout court*<sup>40</sup>, che Pavese si accorge dell'impossibilità di ridurre a chiarezza il mito, emblema dell'irrazionalità della sua teoria, attraverso l'artificio poetico; di conseguenza, per riportare le parole di Jesi,

---

<sup>39</sup> Quaini 2018: 292-294. Si riveda a tal proposito la nota n. 17.

<sup>40</sup> Cfr. Vergari 2021: 54.

«se il mito, a opera conclusa, non è più accessibile, sola accessibile resta la morte, unica depositaria dei miti»<sup>41</sup>.

Saffo e Pier della Vigna diventano simboli della presunzione dell'uomo di sottrarsi alla sorte: fuggendo da loro stessi, dalla loro esistenza, i due sono condannati per contrappasso ad una situazione di sofferenza e tedio incessanti.

## La natura

La condanna dei singoli, destinati a scontare un'eternità alienante, si estende alla collettività di tutte le anime dei suicidi che, coesistendo, danno vita ad un vero e proprio paesaggio di morte. Nella *Commedia*, Dante propone costantemente delle similitudini che evocano situazioni e scenari reali che possono aiutare il lettore a comprendere meglio quanto prospetta la scoperta del mondo ultraterreno. Ciò che si viene a delineare, quindi, non è altro che la rappresentazione del rapporto tra i riferimenti alla realtà e il significato morale ad essi associato, che diviene la base del disegno allegorico su cui Dante struttura l'opera<sup>42</sup>. In questo senso, la selva del XIII canto si colloca tra gli scenari più suggestivi della *Commedia*, descritta attraverso una serrata sequenza di anafore che suggeriscono alla mente del lettore un paesaggio in completa antitesi con il naturale<sup>43</sup>. Ciò che emerge dalla descrizione dantesca è lo stravolgimento di ogni usuale e naturale parvenza, prospettando un'allegoria dell'angoscia del suicida che non trova una via che lo conduca fuori dalla propria disperazione.

Pavese delinea un paesaggio nuovo per impatto visivo ma simile per significato intrinseco: anch'esso presenta monotonia, disorientamento, tedio e sofferenza incessanti; Saffo e Pier della Vigna sono entrambi privati della loro forma corporea ma solo la poetessa è destinata a confondersi con le varie forme disciolte nella spuma del mare; il cancelliere, infatti, viene

---

<sup>41</sup> Jesi 1968: 147.

<sup>42</sup> Cfr. Auerbach 1988: 91-122.

<sup>43</sup> «Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco» *If.* XIII, vv. 4-6.

descritto da Dante come «un gran pruno» (*If.* XIII: v. 31) ad indicare non solo la grandezza d'animo del dannato ma anche l'eterogeneità della selva. E tuttavia, alla luce della condanna del singolo si evince come sia il paesaggio stesso a divenire protagonista di entrambi gli scritti: la natura, simbolo della vita per eccellenza, viene rifunzionalizzata da Pavese e rovesciata da Dante fino a vestire i panni di una prigioniera simbolica la cui monotonia ciclica è in netto contrasto con il dinamismo proprio della mobilità umana.

**«Leucò è il mio biglietto da visita per i posteri»<sup>44</sup>**

Secondo Gianfranco Contini «non sarebbe improprio considerare [i *Dialoghi con Leucò*] un po' come la *Vita nuova* e le *Operette morali* del neorealismo» (Contini 1968: 1003); i *Dialoghi*, libro totale<sup>45</sup> di Pavese, sono mossi da un'esigenza di approfondire la coscienza dell'esistere che, esattamente come nelle *Operette* leopardiane, costituisce il nucleo primordiale dell'opera<sup>46</sup>. Per rappresentare al meglio quel circuito dell'esistenza, che per Leopardi si rivela essere una prigioniera ineluttabile, si deve ricorrere alla compresenza degli opposti alla quale i tre autori hanno saputo dare un volto:

La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'essa distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente; l'insensibilità la più perfetta della sensibilità la più viva; il ghiaccio del fuoco; il piccolissimo del grandissimo; la geometria e l'algebra, della poesia ec. (Leopardi 1980: 665).

Si comprende allora come la mortalità di Saffo debba necessariamente fare i conti con l'immortalità di Britomarti; così come la condanna statica

---

<sup>44</sup> Pavese 1968: 753.

<sup>45</sup> «E se parlo di romanzi non è per mettere in secondo piano due libri unici della letteratura italiana, tra loro direi opposti come poetica ed entrambi libri totali di Pavese: la raccolta *Lavorare stanca* e i *Dialoghi con Leucò*» (Calvino 1960: 29).

<sup>46</sup> Cfr. Pietralunga 2018: 293-296.

delle radici di Pier della Vigna necessita di quella dinamica degli scialacquatori per poter, attraverso il dolore delle frasche spezzate, lasciar fluire *parole e sangue*.

La *Divina Commedia* è costruita in modo da poter racchiudere il processo di purificazione dell'intera umanità attraverso la vicenda esemplare di un singolo uomo: ogni incontro permette a Dante personaggio di potersi confrontare con una parte del suo animo in modo da purificarsi e avanzare nel suo viaggio. Similmente, Pavese costruisce i *Dialoghi con Leucò* con l'obiettivo di racchiudere in essi la storia esistenziale che accomuna gli uomini<sup>47</sup>; in questo senso, si rivelano come il testamento letterario di Cesare Pavese, prodotto di una ricerca incessante, chirurgica e, soprattutto, vitale: un libro che lui stesso definisce «eretico e caro al mio cuore»<sup>48</sup>. Non è un caso che quel 27 agosto del 1950, dopo aver riposto e riordinato tutti i suoi scritti «bell'e preparati nel suo tavolo d'ufficio, come pronti per andare in tipografia»<sup>49</sup>, avesse scritto l'epigrafe sul libro dei *Dialoghi* quasi a dichiarare il suo carnale riconoscimento in esso.

---

<sup>47</sup> Cfr. Vergari 2021: 80.

<sup>48</sup> Lettera a P. Milano, 25 novembre 1947.

<sup>49</sup> I. Calvino lettera a Geno Pampaloni, 22 giugno 1951. Edizione di riferimento I. Calvino 2023.

## Bibliografia

- Andersen H. C. (2015), *Fiabe e storie*, a cura di B. Berni, Feltrinelli, Milano.
- Auerbach E. (1988), *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano.
- Bazzocchi M. A. (2007), *Leopardi*, Il Mulino, Bologna.
- Bernabò G. (1974), *I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il «logos»*, "Acme", XXVII, 2, pp. 179-206.
- Bernabò G. (1975), «L'inquieta angosciosa che sorride da sola». *La donna e l'amore nei «dialoghi con Leucò» di Pavese*, "Studi Novecenteschi", 4, 12, pp. 313-331.
- Bernabò G. (2009), *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, Atti della Accademia roveretana degli Agiati, a. 259, VIII, IX, I.
- Calvino I. (1960), *Pavese: essere e fare*, "L'Europa Letteraria", I, 5-6, p. 29.
- Calvino I. (2023), *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano.
- Cavallini E. (2013), «Pavese tra gli dèi»: *Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*, in S. Fornaro, D. Summa (a cura di), *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, Edizioni di pagina, Bari, pp. 125-144.
- Comparini A. (2014), «Tu consideri la realtà sempre come titanica». *Pavese, Leucò e il doppio mostruoso*, "Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana", 43, 1, pp. 133-150.
- Comparini A. (2017), *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis, Milano.
- Contini G. (1968), *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Firenze, Sansoni.
- D'Aquino T. (2014), *Somma Teologica*, Seconda parte della seconda parte, questione 64, articolo 5, Frati Domenicani (a cura di), introduzione di G. Barzagli, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, pp. 643-646.
- Dante Alighieri (2016), *La Divina Commedia: Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- Donati C. (1996), prefazione a *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento.
- Gentili B. (1958), *Anacreonte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

- Gentili B., Catenacci C. (2007), *Polinnia, poesia greca arcaica*, G. D’Anna, Messina-Firenze.
- Ginzburg N. (1972), *Lessico familiare*, Einaudi, Torino.
- Jung C. G. (1977), *L’Io e l’Inconscio*, traduzione di A. Vita, Bollati Boringhieri, Torino.
- Jesi. F. (1968), *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino.
- La Barbera D., La Cascia C., Patermo I. (2007), *Corpo d’amore, corpo di morte: vissuti somatici tra paradossi e complessità dell’esistere*, in D. La Barbera, C. Novara (a cura di), *Solitudini. Studio sul suicidio in una prospettiva psicotrasmissiva*, FrancoAngeli Edizioni, Milano.
- Leopardi G. (1980), *Zibaldone di pensieri*, a cura di A. M. Moroni, Oscar Mondadori, Milano.
- Marchesi G. (1965), *Cesare Pavese*, University of British Columbia, Columbia.
- Mondo L. (1961), *Cesare Pavese*, Mursia, Milano.
- Mondo L. (2008), *Quell’antico ragazzo*, BUR saggi, Milano.
- Muresu G. (1997), *Il richiamo dell’antica strega*, Bulzoni, Roma.
- Publio Ovidio Nasone (2015), *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino, VIII.
- Pavese C. (1950), *Il mito*, “Cultura e Realtà”, 1, p. 5.
- Pavese C. (1968), *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo, I. Calvino, Einaudi, Torino.
- Pavese C. (1973), *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino.
- Pavese C. (2019), *Dialoghi con Leucò*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino.
- Pestalozza U. (1945), *Pagine di religione mediterranea*, Casa Editrice G. Principato, Milano, 2.
- Pietralunga M. (2018), *Recensione a La poetica dei “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese di A. Comparini*, “Italica”, 95, 2, pp. 293-296.
- Platone (2005), *Leggi*, traduzione di F. Ferrari, S. Poli, BUR, Milano, IX.
- Quaini A. (2018), *Recensione a La poetica dei “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese di A. Comparini*, “Quaderni d’Italianistica”, 38, 1, pp. 292-294.
- Romanelli G. (2001), *La ‘parola nuova’ nella ricerca letteraria di Cesare Pavese*, “Chroniques Italiennes”, a cura di P. Laroche, 4, pp. 89-102.

- Renard P. (1972), «*Dialoghi con Leucò*» *comme polarisation de l'inconciliable*, "Italianistica", I, 1, pp. 43-56.
- Lucio Anneo Seneca (1995), *Lettere a Lucilio*, a cura di U. Boella, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, VIII.
- Trovato M.C., Barbarino L. (2015), «*Non si sfugge alla selva*»: *Appunti per un alfabeto dantesco in Pavese*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, pp. 433-442.
- Vegetti Finzi S. (1999), *Storia della psicoanalisi*, Torino, Mondadori.
- Vergari S. (2021), *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità: tra I dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, Solfanelli, Chieti.

### Sitografia

- Ferrarotti F. (2022), *Dialogo su Cesare Pavese*, Fondazione Pavese, [https://youtu.be/vxJwmd8\\_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ](https://youtu.be/vxJwmd8_g5o?si=MZF7v-xlqbLOXITQ) (ultimo accesso 05.11.2025).
- Ginzburg C. (2020), *Dialogo su Cesare Pavese*, Fondazione Pavese, <https://www.youtube.com/watch?v=Hldc8ZExCzs> (ultimo accesso 05.11.2025).
- Mondo L. (2021), *Dialogo su Cesare Pavese*, Fondazione Pavese, <https://www.youtube.com/watch?v=MYjkau8nihM&t=411s> (ultimo accesso 05.11.2025).
- Schaller H. M. (2005), *Pier della Vigna*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-della-vigna\\_\(Federiciana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-della-vigna_(Federiciana)/) (ultimo accesso 26.09.2025).



## L'autrice

### Silvia Porcu

Silvia Porcu, diplomata presso il Liceo Pitagora di Selargius (CA) e presso la Harlan High School di San Antonio (TX), si è laureata in Langues, Littérature et Civilisation étranger (LLCER) presso la Nanterre Université (Paris) e in Lettere Moderne presso l'Università degli studi di Cagliari con una tesi in Letteratura italiana intitolata *L'inganno del suicidio: l'anima prigioniera in Schiuma d'onda (Dialoghi con Leucò) e Inferno XIII* (2023). Attualmente è iscritta al corso di laurea magistrale in Filologie e letterature classiche e moderne presso l'ateneo cagliaritano. In questi anni ha preso parte al collettivo universitario Brigata Dantesca, che dal 2022 si occupa di portare nelle scuole – di vario grado e indirizzo – i canti della *Divina Commedia* contaminando letteratura, musica e teatro.

Email: [sporcu6710@gmail.com](mailto:sporcu6710@gmail.com)

## Come citare questo articolo

Silvia Porcu, *Il suicidio come «omicidio timido»: il sigillo della metamorfosi fra Dante e Pavese*, “Medea”, XI, 1, 2025, DOI: [10.13125/medea-6797](https://doi.org/10.13125/medea-6797)