

Orazio a cena da Pavese. Appunti sull'inedito Vita conviviale nella Roma d'Augusto*

1. *Monti, Pavese e i classici latini*

Nel luglio del 1926 Cesare Pavese consegue la maturità classica al Liceo D'Azeglio di Torino. In quella scuola aveva frequentato, a partire dall'ottobre del 1923, l'indirizzo moderno, che prevedeva, accanto allo studio del latino, quello di una lingua moderna – l'inglese, nel caso di Pavese –, ma non del greco¹. La conoscenza del latino Pavese la perfeziona con la guida di Augusto Monti, al quale rimarrà legato ben oltre gli anni del liceo, costruendo con lui un rapporto di schietta amicizia². Il professor Monti – il 'profe', come

* Sono riconoscente agli amici e colleghi Antonio Stramaglia e Massimiliano Malavasi per aver letto questo contributo e per averlo arricchito con i loro commenti; la mia gratitudine va anche agli anonimi referee della rivista per i loro utili suggerimenti. Solo mia resta, ovviamente, la responsabilità di eventuali errori o sviste.

¹ Sulla formazione liceale e universitaria di Pavese siamo ben informati grazie a Dughera 1992, pp. 24-28; utile anche la *Cronologia* (pp. LXVII-CV) nell'edizione dei racconti pavesiani curata da Masoero 2002. Pavese studiò la lingua greca da autodidatta sia nel periodo immediatamente successivo alla maturità (estate 1926), sia, in età più adulta, durante il confino a Brancaleone Calabro (1935-1936); per ricostruire il rapporto di Pavese con la lingua greca è utile Di Muro 2014, oltre alla bibliografia citata *infra* in n. 10.

² In base all'ordinamento scolastico dell'epoca, basato sulla Legge Casati del 1859, Pavese aveva già studiato il latino al ginnasio inferiore e superiore; il gin-

l'appellavano confidenzialmente i suoi allievi – in quel medesimo torno d'anni formerà al D'Azeglio molti futuri intellettuali che lasceranno un segno indelebile sulla storia italiana del dopoguerra: Leone Ginzburg, Giulio Einaudi, Giulio Cesare Argan, Ludovico Geymonat, Norberto Bobbio, per nominarne alcuni.

Che Monti fosse un amante e un profondo conoscitore della cultura classica è un dato di fatto: già studente di Liceo classico, negli anni universitari a Torino aveva perfezionato le sue competenze nel greco e nel latino – nonché la sua conoscenza delle culture che in quelle lingue si erano espresse – guidato da illustri antichisti come Ettore Stampini, Luigi Valmaggi e Giuseppe Fraccaroli³. Dopo la formazione universitaria, coniugò queste competenze classicistiche con la sua ricerca teorico-pedagogica, riflettendo a più riprese nei suoi articoli di «politica scolastica» sul rapporto fra i classici e la modernità e, più in particolare, sulle ricadute di questo rapporto sull'insegnamento scolastico⁴.

Ma è soprattutto con l'insegnamento che Monti coniugò la sua passione per la classicità greco-latina, instillandola in molti dei suoi

nasio inferiore lo frequentò presso l'Istituto «Sociale» dei Gesuiti di Torino, il ginnasio superiore presso il Liceo D'Azeglio (vd. Tesio 2011, p. 147, n. 1). Sul rapporto fra Pavese e Monti, sia quello della fase liceale sia quello della maturità, è imprescindibile Tesio 2011, pp. 147-159; vd. pure Maggi 2002 e recentemente Calcagno 2023.

³ La sua tesi di laurea, discussa nel 1902, ebbe per argomento i personaggi di Agamennone ed Eumolpo in Petronio; la prima parte della tesi fu anche data alle stampe, a Torino nel 1907, con il titolo *Nuovi studi petroniani. I. Il retore Agamennone ed il poeta Eumolpo nel Satyricon di Petronio Arbitro*. In generale sulla figura e l'opera di Monti sono imprescindibili gli studi di Giovanni Tesio del 1980 e del 2023.

⁴ Emblematico in questa prospettiva (anche soltanto) il titolo dell'imponente trattato scritto da Monti fra il 1919 e il 1921 e pubblicato nel 1923: *Scuola classica e vita moderna* (rist. poi nei Saggi di Einaudi nel 1968 e successivamente a Roma nel 2016 per le Edizioni di Storia e Letteratura). Su questo trattato, in cui, tra le altre cose, Monti sosteneva che la strada per ridare spirito alla scuola italiana passasse attraverso i classici greci e latini, vd. la postfazione di G. Tognon all'edizione del 2016; utili considerazioni sull'approccio didattico di Monti sono anche in Solera 2010. Trovo la definizione «politica scolastica» per indicare la tematica di molti scritti di Monti, pubblicati su riviste e quotidiani a partire dal 1909, in Bobbio 1981, p. 84 e *passim*.

allievi del D'Azeglio, in specie nel giovane Pavese. È lo stesso Monti a dircelo, in un'asserzione che è un misto di modestia e amara ironia: «Io ai miei scolari, a quelli di Torino, a quelli più miei – Pavese li rappresenta tutti – ho dato una cosa che potevano benissimo trovare da sé: la lettura dei classici; e una cosa di cui avrebbero benissimo fatto a meno, la politica, l'antifascismo!»⁵.

Nel luglio del 1926, reduce dalle fatiche della maturità, Pavese rinuncia agli svaghi estivi, cui pure avrebbe avuto diritto: in agosto si sottopone a un intenso ciclo di letture di autori antichi e moderni e, soprattutto, sta traducendo il quarto libro delle *Odi* di Orazio, febbrilmente intento a portare a termine l'impresa di tradurre tutto Orazio lirico, presumibilmente iniziata fra l'inverno e la primavera del 1926 e suo malgrado interrotta proprio dall'esigenza di prepararsi per la maturità⁶.

Questo lavoro di versione – senza dubbio imponente, specie se si considera che Pavese aveva diciassette anni, e probabilmente destinato nelle intenzioni dell'autore stesso a restare inedito⁷ – è rimasto a lungo confinato nell'Archivio Pavese, conservato in cinquanta carte vergate con inchiostro nero, spartite in quattro fascicoli⁸. Solo nel 2013 le traduzioni oraziane del giovane Pavese sono

⁵ La citazione proviene da p. 262 de *I miei conti con la scuola, cronaca scolastica del secolo XX*, un volume del 1965 in cui Monti fa un consuntivo dei suoi numerosi anni di insegnamento.

⁶ Per la cronologia della traduzione pavesiana delle *Odi* riprendo le condivisibili conclusioni di Barberi Squarotti 2013, p. VIII (volume su cui tornerò a più riprese *infra*); cfr. pure Barberi Squarotti 2017, p. 15; vd. anche Condello 2016, p. 168.

⁷ Barberi Squarotti 2013, p. X parla di una traduzione fatta «di getto e per così dire d'istinto, senza il bisogno o la preoccupazione di dare la mano definitiva»; cfr. pure Barberi Squarotti 2017, p. 15, ove si parla di una traduzione «scritta per restare nel cassetto».

⁸ Sul manoscritto autografo della versione delle *Odi* basti Barberi Squarotti 2013, p. XVII. Il materiale è attualmente conservato presso l'Archivio Gozzano-Pavese del Centro Studi Interuniversitario per gli studi di Letteratura italiana «Guido Gozzano-Cesare Pavese», e (previa autorizzazione) è fruibile, come d'altra parte quasi tutti i materiali conservati in quella sede, anche attraverso la piattaforma «HyperPavese» gestita dallo stesso Centro Studi. Sui materiali presenti nell'Archivio vd. n. 11.

state messe a disposizione degli studi grazie all'edizione allestita da Giovanni Barberi Squarotti⁹. E proprio per impulso di questa edizione, meritoria quanto scrupolosa, l'attenzione degli studiosi si è finalmente rivolta al rapporto di Pavese con i classici latini, dopo anni in cui le indagini si erano soffermate unicamente sulle traduzioni pavesiane di autori classici greci¹⁰.

Oltre che dalle carte contenenti la traduzione dei *Carmina* di Orazio la passione di Pavese per la classicità latina è testimoniata da una miriade di altri materiali contenuti nell'Archivio Pavese. Tanto nel Fondo Einaudi, quanto nel Fondo Sini sono infatti conservati una serie di fascicoli contenenti versioni da classici latini, spesso intercalate ad appunti personali, sinossi, riflessioni critiche e, soprattutto, ad esperimenti poetici personali¹¹. La cronologia di questi testi non è ricostruibile precisamente, data la quasi totale assenza di esplicite datazioni, anche se gli archivisti che nei primi anni Duemila si occuparono di riordinare l'archivio pavesiano li collocarono in un arco cronologico tra il 1923 e il 1925, vicino dunque agli anni del liceo e alla traduzione dei *Carmina*. Gli autori con cui il giovane Pavese si cimenta spaziano da Ennio, Plauto, Terenzio, Lucilio, Lucrezio a Catullo, Virgilio (georgico e bucolico), Tibullo, Propertio, Ovidio e Orazio. Soprattutto Orazio, di cui Pavese traduce anche *Epodi*, *Satire* ed *Epistole*, anche se non integralmente come invece fa con i *Carmina*¹².

⁹ Barberi Squarotti 2013.

¹⁰ Abbondantissima la bibliografia recente sulle traduzioni di Pavese dal greco e, in generale, sul suo rapporto con il mondo classico greco: vd. Dughera 1992; Cavallini 2008; 2010; 2010a; 2012; 2012a; 2013; 2013a; 2013b; 2014; 2014a; 2014b; 2015; 2017; Catalfamo 2006; 2009; 2012; 2013; Napolitano 2017; Trevisan 2021.

¹¹ I materiali conservati dall'Archivio Gozzano-Pavese, sulla cui storia vd. Masoero-Re Fiorentin 2009, sono distribuiti in due fondi: il Fondo Sini (siglato AGP AP), composto da circa 6000 carte, affidate in comodato al Centro Studi dagli eredi di Maria Pavese Sini, sorella di Cesare; e il Fondo Einaudi (siglato AGP FE), composto da circa 7000 carte, originariamente custodite presso la Casa Editrice Einaudi, dove Pavese lavorò dal 1934. Su alcune sottosezioni dei due fondi vd. nn. 37 e 38. Per semplificare d'ora in avanti citerò i mss. dei due fondi, ove possibile, omettendo l'abbreviazione AGP.

¹² Per i materiali manoscritti che trasmettono le traduzioni di Pavese di classici latini vd. complessivamente Sichera-Di Silvestro 2021, pp. 1505-1538.

Di fronte a queste traduzioni, spesso acerbe, spesso estemporanee e tutt'altro che immuni da sviste (e veri e propri svarioni), è istintivo (e più che legittimo) domandarsi perché nel triennio liceale Pavese si sia sottoposto a un tale *tour de force* traduttivo. È certo possibile che egli concepisse molte di queste traduzioni come pura esercitazione: compiti pomeridiani, cioè, destinati a consolidare la tecnica traduttiva che apprendeva durante le lezioni mattutine di Augusto Monti e, soprattutto, volti a ottenere risultati positivi nelle interrogazioni, nei compiti in classe e all'esame di maturità. Vi sono però tra le carte d'archivio traduzioni che non si lasciano ridurre alla categoria della mera esercitazione. Mi riferisco ad esempio alla versione, quasi integrale, delle *Bucoliche* e a quella, non integrale ma pure molto sostanziosa, delle *Georgiche*¹³; e ho soprattutto in mente la già più volte citata traduzione integrale dei *Carmina* di Orazio. La mole delle traduzioni virgiliane e oraziane e la loro qualità, più alta della media delle traduzioni pavesiane, fanno pensare a esperienze traduttive realizzate da Pavese *a latere* del *curriculum* scolastico e inducono a credere che egli non le concepisse come un semplice allenamento in vista delle interrogazioni, dei compiti in classe e dell'esame di latino della maturità¹⁴.

La ragione di un così intenso lavoro su particolari autori latini e la sua valenza ce li spiega lo stesso Pavese. In un appunto datato 14 aprile 1926 egli annovera l'esercizio pratico della traduzione fra i momenti fondamentali del suo apprendistato da poeta¹⁵. Dimostrando una maturità non comune per un diciassettenne, Pavese doveva dunque essere pienamente consapevole che la sua produ-

¹³ Utili riflessioni teoriche sul rapporto di Pavese con le *Georgiche* in «*Ho da parlare di me. Ardo d'amore per le Georgiche*». *Leggere (i classici) con gli occhi di Leucò*, intervento tenuto da Valerio Capasa al convegno del 2020 *Cesare Pavese. Dialoghi con i classici*.

¹⁴ Di questo avviso sono Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1505; vd. anche quanto rilevato da Barberi Squarotti 2017, p. 19 a proposito della traduzione pavesiana delle *Odi*.

¹⁵ Mi pare molto significativo che l'appunto, conservato in AP X.13, cc. 1r-1v e utilmente riprodotto per intero da Barberi Squarotti 2013, VII, sia preceduto proprio da una traduzione, quella dei primi versi dell'*Inno a Pan* di Shelley. Sul valore di questa testimonianza vd. anche Fedeli 2013, p. 454.

zione personale di poesia dovesse passare attraverso lo studio della poesia altrui e che, ove questa poesia fosse scritta in lingue (anche antiche) diverse dall'italiano, la conoscenza di essa dovesse passare attraverso la traduzione¹⁶. Pure significativa del rapporto di Pavese con la classicità è una lettera datata 10 dicembre 1925 e indirizzata a Mario Sturani¹⁷, in cui, a margine di un discorso sull'originalità dell'arte, Pavese propugna chiaramente il valore della scuola dei classici:

«Perché debbo sprezzare, svillaneggiare, come fanno certi futuristi, tutto ciò che è passato? Io dico: il passato è passato: usi, istituzioni, lingue, storia, tutto è caduto, morto per sempre, ma i sentimenti che hanno agitato gli uomini del passato e che vivono eterni nelle produzioni di tutte le arti, perché han da essere da me considerati come cosa morta? Un sentimento, quando tu lo provi, è cosa viva»¹⁸.

Con slancio un po' idealistico, ma comunque dimostrando, ancora una volta, grande lucidità, Pavese sostiene che i classici non possono dirsi «cosa morta», pur se «usi, istituzioni, lingue, storia» da essi presupposti sono morti, e questo per via di un 'minimo comun denominatore' che lega l'esperienza letteraria del passato e quella del presente: «il sentimento»¹⁹.

¹⁶ Ponendosi sulla scia delle considerazioni di Pietralunga 1997 a proposito della traduzione pavesiana del *Prometheus Unbound* di Shelley, Barberi Squarrotti 2013, p. XI, rileva che la traduzione è per Pavese anche un modo per individuare un proprio «stile del tradurre». Sono d'accordo, nonostante le riserve avanzate sul punto da Condello 2016, p. 183, che nota come nella versione delle *Odi* affiorino «automatismi che talora [...] risentono di una letterarietà polverosa e imparaticcia, che riproduce frustoli di maniera sette-ottocentesca». Condello ha sicuramente ragione, ma mi pare che si possa cercare uno stile del tradurre, anche se, nel farlo, si commettono errori o se la ricerca fallisce.

¹⁷ Pavese e Sturani si conobbero tra i banchi del D'Azeglio e sarebbero rimasti legati da una duratura – ma non imperitura – amicizia; sul loro rapporto vd. Cavaliere 2007, pp. 66-105.

¹⁸ La lettera è in Mondo 1966, pp. 13-14.

¹⁹ L'impronta di Monti sull'allievo è evidente (vd. *supra* nel testo): animato dallo spirito 'inclusivo' del maestro, Pavese interagirà nell'arco di tutta la sua vita con i classici, leggendoli e traducendoli. Sull'approccio didattico di Monti

2. Pavese e Orazio

Fra gli autori latini letti e/o tradotti da Pavese Orazio è preponderante, e sul perché di una 'frequentazione' così costante occorrerà svolgere alcune considerazioni. Prima, però, può essere utile una scorsa ai materiali (in parte ancora inediti) in cui il nome di Orazio ricorre e che testimoniano, anche al netto della su citata traduzione completa dei *Carmina*, la preferenza di Pavese per il venosino.

Nell'agosto del 1926 Pavese indirizza – proprio nel periodo in cui sta concludendo la traduzione dei *Carmina* (ma senza farvi esplicito riferimento) – una lettera a Monti, in cui gli illustra le letture in cui è impegnato. Dopo un cenno allo studio del greco che sta conducendo 'in proprio' e prima di elencare i nomi di Boiardo, Boccaccio, Thomas Mann e Walt Whitman, Pavese afferma: «leggo Orazio alternato a Ovidio: è tutta Roma imperiale che si scopre»²⁰. Poche righe prima, nella medesima lettera (a p. 26), Pavese ci tiene a informare Monti con un po' di orgoglio di aver cominciato a frequentare i postriboli: «sono giunto a frequentare quei tali posti raccomandati da Catone e, non faccio per dire, ma la lotta è stata dura: l'ho vinta e tutta una parte nuova di mondo mi si è rivelata». Dietro al riferimento a Catone il Censore, severo e vigile custode del *mos maiorum*, si cela evidentemente Orazio, che nella *Satira* 1, 2, 31-32 aveva elogiato la tollerante saggezza di Catone, che per

ai classici moderni, che può essere senz'altro esteso anche ai classici greco-latini, e sui suoi effetti sullo spirito critico di Pavese, vd. pure Solera 2010, pp. 197-206. Coglie nel segno Barberi Squarotti 2013, p. VI: al di là dei meriti e dei demeriti di Pavese traduttore, la sua versione delle *Odi* di Orazio – così come, aggiungerei, le traduzioni latine non ancora edite – costringe a rivedere la *vulgata* sul classicismo di Pavese: non già un classicismo di seconda mano, formato – alla scuola di Kerényi, Frazer e Thomas Mann – sulla teoria del mito e del simbolo (che, come noto, saranno fondamentali per i *Dialoghi con Leucò*), ma anche (e prima di tutto) un classicismo di prima mano, esemplato sui testi antichi. Sul punto vd. anche Fedeli 2013, p. 456; Condello 2016, p. 178. Sul classicismo di Pavese vd. recentemente anche Guidorizzi 2021.

²⁰ La lettera è in Mondo 1966, pp. 25-28; la citazione è a p. 27.

distogliere i giovani dai rapporti adulterini raccomandava loro la frequentazione dei lupanari²¹.

Un paio di mesi dopo in quello stesso anno Pavese, appena iscritto alla Facoltà di Lettere di Torino (o in procinto di farlo), elenca in una lettera all'amico di liceo Tullio Pinelli le sue letture del momento: il nome di Orazio e soprattutto i suoi *Carmina* ritornano di nuovo²². Di notevole interesse sono poi alcune pagine datate 6 ottobre 1935 de *Il Mestiere di vivere*, il diario iniziato al principio del confino a Brancaleone Calabro e che Pavese terrà fino alla sua morte. Nelle pagine in questione, in posizione di rilievo in quanto costituiscono l'*incipit* dell'intera opera, Pavese riflette attraverso il filtro oraziano sulle sue ultime composizioni poetiche, scritte proprio a Brancaleone e destinate a confluire, aggiungendosi alle poesie scritte nel periodo pre-confino (dal 1930), nell'imminente *Lavorare stanca* (1936). Fra le poesie più recenti e quelle precedenti Pavese percepisce una netta differenza, che non riguarda tanto la qualità in sé dei componimenti, ma piuttosto il processo creativo che ne è alla base:

«C'era un tempo che avevo ben vivo nella mente un ammasso passionale e semplicissimo di materia, sostanza della mia esperienza, da ridurre a chiarezza e determinazione organiche nel poetare. [...] Sentivo di comporre qualcosa, che superava sempre il pezzo (del momento) (attuale). Venne il giorno che l'ammasso vitale fu tutto assunto nell'opera, e mi parve di non lavorare più che di ritagli o di sofisticare. Tant'è vero che [...] scusavo ora le ulteriori ricerche della mia poesia come applicazioni di una consapevole tecnica dello stato d'animo e facevo invece una poesia-gioco della mia vocazione poetica. Ricadevo cioè nell'errore, che, identificato e fuggito, aveva giovato a lasciarmi all'inizio tanta fresca

²¹ Hor. *sat.* 1, 2, 31-32: *Quidam notus homo cum exiret fornice, 'Macte / virtute esto' inquit sententia dia Catonis; / 'nam simul ac venas inflavit taetra libido, / huc iuvenes aequom est descendere, non alienas / permolere uxores'*. Proprio a questo brano della lettera di Pavese accennerà, a distanza di molti anni, il destinatario stesso della lettera, Monti, ne *I miei conti con la scuola...* (1965, p. 254), esplicitando che Pavese aveva in mente proprio il monito catoniano contenuto nella satira.

²² La lettera, datata 12 ottobre, è in Mondo 1966, p. 39. Sul rapporto con Pinelli, altro grandissimo amico di Pavese, vd. Masoero 2019 (anche per la bibliografia pregressa).

baldanza creativa, di poetare, e sia pure indirettamente, su di me poeta (*Exegi monumentum...*)»²³.

Pavese sente dunque le sue composizioni più recenti come una «poesia-gioco», frutto di una sofisticazione, di un processo creativo artefatto e, quindi, meno sincero; delle prime, invece, pur nell'attuale rammarico della smarrita «fresca baldanza creativa», rivendica orgogliosissimamente il valore, citando il celeberrimo *Exegi monumentum* (*carm.* 3, 30, 1), con cui, non meno orgogliosamente, Orazio aveva rivendicato il valore della sua lirica²⁴.

Fra le prove del rapporto privilegiato che Pavese ha con Orazio va poi annoverato un breve scritto inedito intitolato *La vita di Orazio narrata da lui medesimo*²⁵. In questa composizione in prosa la vita di Orazio è ricostruita da Pavese attraverso una fittissima messe di citazioni letterali – in forma sia estesa, sia compendiata – dalle opere di Orazio stesso. Di primo acchito l'operazione ha tutta la parvenza di un gigantesco – e poco utile – autoschediasma. C'è però da rilevare che le citazioni dalle *Satire*, dalle *Epistole*, dagli *Epodi* e, soprattutto, dalle *Odi* non sono intese da Pavese come semplici tessere che, giustapposte in modo inerte, concorrano a

²³ Il passo è in Guglielminetti-Nay 1990, p. 8.

²⁴ Se ben intendo, Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1506 interpretano la citazione oraziana come un autoironico commento di Pavese sul (poco) valore delle sue ultime composizioni poetiche (come dire, «proprio memorabile è l'opera che ho compiuto!»). Per parte mia, sarei invece propenso a pensare che Pavese abbia 'usato' Orazio per elogiare le sue composizioni precedenti, migliori di quelle più recenti, con il perfetto *exegi* che punta alle prime e le distingue dalle seconde. Che Pavese sentisse l'esigenza di leggere Orazio anche a Brancalone Calabro lo dimostra una lettera del 5 agosto del 1935 (Mondo 1966, p. 417), in cui chiede alla sorella Maria, con una foga che tradisce una vera impellenza, una serie di libri, fra cui, appunto, i *Carmina*, in un'edizione con «molte note nelle pagine». Altri riferimenti e citazioni a/di Orazio sono raccolti in Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1506.

²⁵ In Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1506 il titolo dell'operetta, contenuta in FE 2.9 e 2.10, è riportato semplicemente come *La vita di Orazio*. Nell'autografo, alla c. 45r di FE 2.9, lo scritto reca la titolatura *La vita di Orazio narrata da lui medesimo*, seguita da un breve indice degli argomenti.

restituire un quadro biografico su Orazio²⁶. Anzitutto a queste tessere citazionali sono spesso intercalati commenti più o meno ampi dello stesso Pavese, nei quali la singola citazione è contestualizzata attraverso una fitta rete di riferimenti all'intero componimento da cui è desunta. In secondo luogo, non è raro che a partire dalla singola citazione Pavese sviluppi interessanti considerazioni critiche, che talora lo portano anche a effettuare confronti con altri autori latini, come Catullo e il Virgilio delle *Georgiche* e delle *Bucoliche*²⁷. Infine, e forse questo è il tratto più interessante de *La vita di Orazio...*, Pavese fa talora reagire con le citazioni oraziane anche ricordi autobiografici: come quando trova la chiave interpretativa del vagheggiamento oraziano della vita nel *rus* sabino (*Satira* 2, 6) nei sentimenti da lui stesso provati durante i lunghi periodi trascorsi in campagna²⁸. Si potrà essere d'accordo o meno sul fatto che *La vita di Orazio...* sia un «precoce esperimento saggistico»²⁹,

²⁶ Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1506 attribuiscono *La vita di Orazio narrata da lui medesimo* al triennio liceale 1923-1925. La netta preponderanza delle citazioni dalle *Odi* rispetto a quelle provenienti dal resto della produzione oraziana permette, a mio avviso, di avvicinare la genesi di questo scritto all'arco cronologico in cui Pavese lavorava alla traduzione dei *Carmina* (fra la fine del '25 e l'estate del 1926; vd. *supra* nel testo e n. 6) e di considerare questa biografia ragionata anche un lavoro propedeutico alla traduzione delle *Odi*.

²⁷ Di uno dei casi in cui Pavese, partendo da Orazio, coinvolge Virgilio rendono conto Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1507.

²⁸ Le riflessioni di Pavese sulla *Satira* 2, 6 di Orazio si estendono dalle ultime carte di FE 2.09 alle prime di FE 2.10.

²⁹ Questa la definizione di Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1507 è forse un po' esagerata, se si considera che quantomeno l'idea de *La vita di Orazio...* è sicuramente venuta a Pavese dal maestro Monti: in un importante capitolo di *Scuola scolastica e vita moderna* del 1923 (Tognon 2016, p. 85) egli elenca una serie di titoli di corsi di «letture oraziane» da lui tenuti al D'Azeglio, e fra essi ve n'è uno intitolato, appunto, «Orazio: vita narrata da lui medesimo». Ad ogni modo, l'individuazione di una fonte di ispirazione non sminuisce l'operazione di Pavese, che avrebbe potuto accontentarsi del corso tenuto da Monti a scuola, magari integrandolo con l'ampio profilo biografico di Orazio contenuto nel suo manuale scolastico di storia letteraria latina, il *Disegno storico della letteratura romana* di Umberto Nottola (edito a Firenze per Sansoni 1912²; vd. Sichera-Di Silvestro 2021, p. 1505), e invece si è cimentato a ricostruire in proprio la vita

ma resta comunque che questo «mosaico di brani di Orazio, congegnati insieme in modo da cavarne una biografia», come lo stesso Pavese – un po' modestamente – lo definì (FE 2.9, c. 45r), ci suggerisce, assieme alle altre testimonianze viste, che la prima ragione della sua costante frequentazione di Orazio fu un'affinità spirituale e poetica con il venosino.

Se si volesse precisare questa affinità, anche per evitare che essa finisca derubricata a una mera questione di gusti, è alla traduzione completa dei *Carmina* che bisognerebbe rivolgere l'attenzione, provando a rispondere a una domanda che anche altri studiosi si sono posti, a partire dall'edizione delle *Odi* pavesiane curata da Barberi Squarotti 2013. Pavese – lo si è visto – riteneva il tradurre un momento imprescindibile del proprio tirocinio di poeta e i classici fondamentali per la sua crescita artistica; ma perché, fra i tanti classici latini che aveva a disposizione, si è cimentato proprio con la traduzione dei *Carmina* di Orazio? Se l'è chiesto per primo proprio Barberi Squarotti, il quale ha giustamente inquadrato la questione nella più ampia prospettiva del classicismo di Pavese. Richiamandosi alle importanti riflessioni sul tema di Eugenio Corsini³⁰, lo studioso afferma che Pavese, sedotto già a quest'epoca dai modelli e dalle forme espressive rappresentate dal cosmo letterario inglese e americano – un cosmo letterario tendenzialmente distante dall'orizzonte classico –, bilanciava questa pulsione verso il nuovo ricercando misura ed equilibrio negli autori classici³¹.

Anche Carlo Carena ha provato a formulare una risposta al quesito. In un *Domenicale* del «Sole-24ore», scritto nel 2013 in margine all'appena uscita edizione di Barberi Squarotti, lo studioso postula che il giovane Pavese si sia dedicato ad Orazio anzitutto mosso dalla volontà di impossessarsi e di rendere personalmente «il linguaggio di Orazio, la sua limpidezza percorsa da brividi, [...] l'aggettivo pregnante e provocante, l'immagine sontuosa e lette-

di Orazio attraverso la viva voce di Orazio stesso, con un impegno che mi sembra travalicare il mero studio scolastico. La autodefinizione di Pavese riportata *infra* nel testo è in FE 2.9, c. 45r.

³⁰ Corsini 1964, p. 135.

³¹ Barberi Squarotti 2013, pp. VI-VII.

itaria»³². La risposta di Carena, indubbiamente «fascinosa e seducente», come la definì Paolo Fedeli in un saggio del 2013 su Pavese e Leopardi traduttori di Orazio³³, è condivisibile, ma forse un po' limitata: la *callida iunctura* dovette esercitare una profonda fascinazione su Pavese, ma non fu quello il solo aspetto della poetica oraziana che egli ammirava e che puntava a far suo. Lo spiega molto bene lo stesso Fedeli nel suo citato saggio del 2013. Anch'egli stimolato dal problema della preferenza per Orazio, Fedeli propone un serrato esame delle scelte traduttive di Pavese, nonché una finissima analisi della famosa *Ode* al Soratte (*carm.* 1, 9), per poi concludere così: «la lettura e la traduzione di Orazio hanno contribuito non poco all'avvicinamento di Pavese a quell'equilibrio e a quella misura che anche in futuro egli, costantemente, si sforzerà di perseguire. Non sorprende, allora, che abbia scelto proprio un autore come Orazio, così distante dalle giovanili aspirazioni [...], ma così vicino agli ideali del Pavese giovane e alla sua ricerca del *modus, in rebus*, certo, ma anche in *scriptis*».

3. La Vita conviviale nella Roma d'Augusto

A tutte le prove della passione di Pavese per Orazio – i frequenti riferimenti al venosino in lettere e appunti, e, soprattutto, *La vita di Orazio narrata da lui medesimo* e la traduzione dei *Carmina* – è possibile aggiungerne un'altra: un testo, ancora inedito, il cui studio risulterà prezioso perché rivela che Orazio non solo influenzò Pavese a livello di ideali e di stile – spingendolo cioè a perseguire con perseveranza, come rilevato da Fedeli, misura ed equilibrio *in rebus* e *in scriptis* –, ma ne ispirò in maniera assai diretta anche la fantasia creativa. Il testo in questione è intitolato *Vita conviviale nella Roma d'Augusto* (d'ora in poi *VC*), operetta semi-comica in prosa italiana ambientata nella Roma augustea³⁴.

³² Il Domenicale è del 21 aprile.

³³ Fedeli 2013, p. 454.

³⁴ L'unico studioso a nominare e descrivere brevemente la *VC* è, per quanto mi è stato possibile ricostruire, Barberi Squarotti 2013, p. XIV, ed è proprio in

L'operetta è tramandata da tre testimoni autografi del Fondo Einaudi e uno del Fondo Sini, che però offrono testi sensibilmente differenti per estensione e per grado di completezza. La redazione più estesa e più completa è contenuta in sette carte sciolte, in parte a quadretti e in parte a righe e vergate a penna, conservate nel Fondo Einaudi (AGP FE 2.5³⁵). Benché si rilevino parecchie correzioni in rigo e interlineari nonché inversioni (anche a lapis), il testo è disposto sulla pagina in maniera piuttosto ordinata e soprattutto reca in calce (c. 34v) la firma di Pavese, elementi che inducono a credere che l'autore reputasse queste carte una sorta di versione definitiva dell'operetta. Un'altra redazione della VC è presente nel Quaderno 3 del Fondo Einaudi (AGP FE 2.36³⁶), quaderno che contiene, oltre alla VC, abbozzi di lettere e di componimenti in inglese, appunti scolastici, riflessioni su Dante, su Tasso e un breve scritto intitolato *L'arte nelle elegie di Tibullo*, tradotto anche in latino (cc. 33v-35v). Il testo della VC, conservato alle cc. 4r-9r del quaderno, è vergato a penna in maniera molto disordinata ed è contraddistinto, oltre che da numerosissime aggiunte, correzioni interlineari e in rigo, dall'assenza di ampie sezioni narrative, presenti invece in FE 2.5. Analoghe considerazioni valgono per un altro manoscritto del Fondo Einaudi, AGP FE 2.4³⁷: anche se le carte

relazione a quest'operetta che lo studioso parla di una funzione poetica dell'opera di Orazio per Pavese. Mi riprometto di approntare, in un futuro – spero – prossimo un'edizione di questo scritto.

³⁵ Oltre a presentare una paginazione a lapis da p. 1 a p. 12, il manoscritto reca anche una cartulazione a lapis (da c. 28r a c. 34v) e, negli angoli superiori dei fogli, tracce cassate di un'ulteriore cartulazione. Non avendo elementi per datare i vari sistemi di numerazione presenti nel ms., per citare i passi della VC provenienti da FE 2.5 seguirò la cartulazione a lapis, che mi pare la più coerente.

³⁶ Il quaderno è interamente e coerentemente cartulato.

³⁷ Il ms. reca sia una paginazione, sia una cartulazione (da c. 21r a c. 27v). Entrambi i sistemi di numerazione presentano difformità; ad esempio, nella porzione finale del manoscritto, la c. 26r è frapposta alle cc. 25v e 26v, che dovrebbero invece essere in sequenza. Dovendo scegliere un criterio citazionale, per i riferimenti a/da FE 2.4 userò la cartulazione. FE 2.5, 2.4 e 2.36 sono conservati in FE 2, una sezione del Fondo Einaudi (su cui vd. n. 11) costituita da una cartella in cartoncino grigio che reca la scritta autografa «Componimenti

che contengono l'operetta hanno una *facies* testuale più ordinata rispetto FE 2.36, pure questa redazione è sicuramente provvisoria, essendo priva di ampie sezioni di testo presenti invece in FE 2.5. L'ultimo testimone a me noto della VC è AGP AP X.61³⁸, un quaderno del Fondo Sini che conserva, insieme a una brutta copia di una missiva in inglese e alcune prove giovanili in prosa, una redazione della nostra operetta (cc. 5v-18r). In verità, per le carte in questione – estremamente disordinate, con frequenti cancellature, correzioni e inversioni – non si può parlare in senso stretto di redazione: esse non tramandano l'operetta (nemmeno in maniera parziale, come fanno 2.36 e 2.4), ma unicamente delle sezioni testuali – anche estese –, giustapposte le une alle altre e separate da linee orizzontali, che non trovano riscontro né in FE 2.36 né in 2.4. Tali sezioni sono invece presenti in FE 2.5, anche se in AP X.61 compaiono in un ordine diverso rispetto a quello di FE 2.5 e, di conseguenza, si susseguono senza rispettare l'intreccio narrativo evincibile da quest'ultimo testimone. Le carte del Fondo Sini sono poi peculiari per un'altra ragione: hanno un rapporto privilegiato con FE 2.4. Riordinando infatti le sezioni testuali di AP X.61 sulla base dell'intreccio narrativo evincibile da FE 2.5, si ottiene una lunga pericope che colma quasi integralmente³⁹ la lacuna testuale che FE 2.4 presenta, come detto, rispetto a FE 2.5. A riprova della stretta relazione tra AP X.61 e FE 2.4 si possono aggiungere altri interessanti elementi: tre delle sezioni testuali di AP X.61 sono precedute da numeri di nota racchiusi tra parentesi che rimandano ad

di liceo»; i materiali raccolti in FE 2 sono molto eterogenei: oltre ai nostri autografi, vi si trovano traduzioni dall'inglese, esercizi di matematica, appunti, stralci diaristici, poesie e prose originali e lettere, nonché molte traduzioni di classici latini (cfr. n. 12). Per una ricognizione sui materiali contenuti in questa sezione vd. Solera 1999, pp. 239-241; Solera 2010, p. 197 (con note).

³⁸ Il quaderno è interamente e coerentemente cartulato. AP X.61 è uno dei quattro quaderni che, assieme a 55 fascicoli e altri materiali vari, costituiscono la sezione AP X del Fondo Sini (su cui vd. n. 11). Anche questa sezione conserva materiali eterogenei risalenti al periodo liceale.

³⁹ Il testo che si ottiene 'sommando' a FE 2.4 le sezioni (riordinate) di AP X.61 differisce da FE 2.5 per pochissimi elementi, il più sostanziale dei quali è la conclusione dell'operetta (presente, oltre che ovviamente in FE 2.5, anche in FE 2.36 pur se in maniera parziale).

altrettanti numeri di nota che, sempre fra parentesi, compaiono in FE 2.4; tali sezioni testuali sono poi confluite, con pochissime e minime varianti, in FE 2.5. È dunque probabilissimo che AP X.61 fosse un collettore in cui Pavese raccoglieva materiali che avrebbero arricchito la redazione di FE 2.4 e che, nel lavorare a queste sezioni, tenesse costantemente sott'occhio proprio quest'ultima redazione, come è pure probabilissimo che FE 2.5, come detto la redazione più estesa e più completa della VC, fosse in larga parte il risultato di un ampliamento di FE 2.4 realizzato da Pavese attraverso i materiali di AP X.61. Più difficile da inquadrare è la relazione tra FE 2.36 e 2.4: in FE 2.36 mancano ampie sezioni testuali presenti invece in FE 2.4, e ciò farebbe pensare che FE 2.36 sia precedente a FE 2.4; al contempo, però, la presenza nel testimone di una sezione testuale assente in FE 2.4, e poi confluita in 2.5, sembrerebbe condurre all'ipotesi opposta, quella della seriorità rispetto a FE 2.4.

Un indizio rende la prima ipotesi più plausibile. In FE 2.36 il testo della VC è introdotto, alla c. 3v, dal titolo *Scena conviviale al tempo d'Augusto*; questo titolo, che con tutta evidenza doveva essere quello pensato originariamente da Pavese per l'operetta, è poi trasformato, attraverso una serie di cancellature e integrazioni, in *Vita conviviale nella Roma d'Augusto*, titolo che, divenuto ormai definitivo per Pavese, aprirà FE 2.4 e 2.5. Se a questo indizio si aggiunge che la forma e l'assetto delle carte di FE 2.36 sono sciatti, che la grafia è poco composta, che numerosissime sono le correzioni (segni, questi, di una stesura molto rapida), si potrebbe ipotizzare che FE 2.36 sia la prima redazione dell'operetta – incompleta, provvisoria e fatta di getto – a partire dalla quale Pavese avrebbe in un secondo momento composto FE 2.4. Non osta a questa ricostruzione la su richiamata assenza in FE 2.4 di una sezione testuale presente invece in 2.36: è infatti possibile che, al momento di approntare la versione 'definitiva' della VC, ovvero – come detto – FE 2.5, Pavese, oltre a integrare 2.4 con le sezioni testuali contenute in AP X.61, sia ritornato anche a 2.36, prelevando da questa

prima versione, una scena che, al momento della composizione di 2.4, aveva deciso di non usare⁴⁰.

Sulla cronologia dei singoli testimoni è difficile sbilanciarsi, perché nessuno di essi reca traccia di una datazione autografa. Procedendo a una datazione ipotetica basata su elementi estrinseci, gli archivisti che nei primi anni Duemila si occuparono di riordinare le carte pavesiane postularono il 1923 per FE 2.5 e FE 2.4 e il 1925 per FE 2.36 e AP X.61; non si discosta molto da tali datazioni Barberi Squarotti 2013 (p. XIV) che, nell'accennare brevemente alla VC, propone più genericamente l'arco cronologico 1924-1927. Circoscrivere i materiali *grosso modo* agli anni in cui Pavese frequentava il Liceo (1923-1926) mi pare più che condivisibile: in FE 2.36 e AP X.61, come detto, la VC convive con testi pertinenti alla *routine* scolastica (appunti d'aula, compiti a casa e simili); e, d'altra parte, è probabilissimo che il processo creativo da cui l'operetta è scaturita sia stato innescato proprio da uno studio delle opere di Orazio condotto fra i banchi di scuola e sulla scrivania di casa⁴¹. Le ipotesi di datazione degli archivisti e di Barberi Squarotti 2013 mi paiono, però, meno convincenti sul piano della cronologia relativa: AP X.61 non può essere successivo a FE 2.5 perché, come ho cercato di dimostrare, il secondo presuppone il primo; e dubbi analoghi nutro sulla seriorità rispetto a FE 2.5 di 2.36, che, come ho detto, sembra riflettere una fase di elaborazione germinale.

L'operetta, che non può essere considerata un racconto in senso stretto, ma è piuttosto, per riprendere l'efficace definizione di Barberi Squarotti, un «dialogo con una minima cornice narrativa»⁴², ha una trama molto semplice: Nasidieno è riuscito ad avere Meceenate ospite nella sua lussuosissima dimora; nell'intenzione di sbalordire lui e i molti altri invitati, il padrone di casa ha predisposto

⁴⁰ Al netto della possibilità che esistano altri autografi parziali o completi della VC – magari attualmente non schedati o perduti –, immaginerei per l'operetta la seguente trafila: FE 2.36, prima versione di getto (incompleta); FE 2.4, seconda versione, accresciuta da AP X.61 e dal recupero di una scena contenuta in FE 2.36; FE 2.5: versione 'definitiva' (firmata in calce).

⁴¹ Per un tentativo di precisare la datazione della VC vd. n. 58.

⁴² Barberi Squarotti 2013, p. XIV.

intrattenimenti vari e ha allestito un sontuosissimo banchetto; la riuscita dell'evento è però improvvisamente compromessa da un incidente, che provoca la fuga di molti degli ospiti e soprattutto di Mecenate. Perfettamente riconoscibile è la fonte dell'ispirazione di Pavese: si tratta della *Satira* 2, 8 di Orazio, nella quale Fundanio racconta ad Orazio la luculliana cena allestita da Nasidieno in casa sua per Mecenate, per lo stesso Fundanio e per altri ospiti, cena rovinata dall'improvviso crollo di un baldacchino con tendaggi⁴³.

La satira oraziana è tuttavia, come si diceva, unicamente la fonte di ispirazione della VC: Pavese conserva, è vero, alcuni personaggi e l'ossatura narrativa della satira, ma gli innesti originali sono tanti e tali che la VC non può assolutamente essere considerata una copia né una traduzione del componimento oraziano.

Vediamo alcuni di questi innesti, partendo dai personaggi dell'operetta⁴⁴. Ad esclusione di Mecenate, Orazio, Nasidieno e il suo servo Alcone⁴⁵, i personaggi della VC sono tutti estranei alla *Satira* 2, 8. Essi sono comunque in un certo senso 'oraziani': Virgilio, Aristio Fusco, Telefo, Pirra, Rode e Gliceria sono stati infatti prelevati da Pavese direttamente dalle *Satire*, dalle *Epistole* e, soprattutto, dalle *Odi* di Orazio⁴⁶.

⁴³ Una conferma della fonte (ove mai fosse necessaria) è che alla c. 4v di FE 2.36 è visibile il nome di Balatrone, uno dei *clientes* di Mecenate che in Orazio partecipano alla cena di Nasidieno; nel manoscritto il nome è però cassato e sostituito in interlinea da Pavese con Telefo, uno dei personaggi della VC, e non ricorrerà più altrove. La presenza di questo nome può essere un altro indizio dell'antioriorità di FE 2.36 rispetto a tutti gli altri testimoni; cfr. *supra* nel testo e n. 40.

⁴⁴ Se non specificato diversamente, i passi della VC sono sempre citati da FE 2.5.

⁴⁵ Lo schiavo non prende mai la parola né in Orazio né nella VC. Anche le *umbrae* di Mecenate compaiono in entrambi i testi: mentre in Orazio hanno un nome – Vibidio e il già richiamato Balatrone (vd. n. 43) – e prendono la parola, in Pavese sono anonimi e muti.

⁴⁶ Pur senza prendere mai direttamente la parola, nella VC figurano poi anche altri personaggi estranei alla satira di Orazio; si tratta di personalità del mondo politico e letterario dell'età repubblicana, soprattutto tarda, e della prima età imperiale: Catullo, Lesbia, Asinio Pollione, Augusto, Spartaco, Catone, Tibullo e Clodio.

Fra i personaggi tratti dalla *Satira* 2, 8 la figura di Nasidieno è sicuramente quella per cui Pavese è maggiormente debitore ad Orazio: anche nella *VC* il personaggio ha un'ansia parossistica di fare bella figura ed è terrorizzato al pensiero che i convitati non apprezzino adeguatamente qualche manicaretto o una delle sue trovate; opprimente nella sua sollecitudine, è privo di buon gusto, goffo e poco perspicace, perché non comprende le prese in giro ai suoi danni, nemmeno quando si fanno più scoperte. Pur nel rispetto della caratterizzazione oraziana, Pavese non rinuncia comunque a qualche innesto originale, calcando la mano su alcuni tratti di Nasidieno: l'ansia (già oraziana) di fare bella figura lo porta ad esempio a illustrare le sue trovate con la bocca piena, tempestando i convitati, specie Mecenate, con una disgustosa pioggia di saliva e cibo⁴⁷; la sua tontaggine poi (anch'essa già oraziana) è amplificata dal clamoroso svarione per cui attribuisce a Socrate (e non a Diogene) l'etichetta di filosofo con la lanterna⁴⁸.

Nella caratterizzazione di Mecenate, altro personaggio-chiave della *VC*, Pavese si prende invece maggiore libertà. Questo perché l'ipotesto oraziano gli lasciava ampi margini di manovra: in Orazio il personaggio ha un ruolo molto discreto e non prende mai la parola, sembrando di fatto una semplice vittima passiva delle ostentazioni di Nasidieno⁴⁹. Anche se sarebbe esagerato parlare di una vera caratterizzazione psicologica, il Mecenate di Pavese ha una fisionomia più delineata di quello oraziano: si produce in battute di spirito, come quando, alla vista di Orazio stretto fra Rode e Glicera, paragona il terzetto alle tre Grazie; si interessa di letteratura, chiedendo notizie delle vicende artistiche e biografiche di Catullo; e soprattutto difende in maniera accorata l'imperatore Augusto e

⁴⁷ La scena degli sputacchi di Nasidieno è in FE 2.5, cc. 28v-29r.

⁴⁸ Lo svarione è in FE 2.5, c. 30r: «Ah, la fedeltà delle donne! Sentenziò Nasidieno, tirando in faccia a Mecenate un sospiro graveolente di vino. Ci vuol altro che Socrate, quello della lanterna, per trovarla! Io ho provate cinque mogli ma non vorrei la sesta».

⁴⁹ Sul ruolo di Mecenate nella satira vd. Freudenburg 2021, p. 291; cfr. anche La Penna 1996, p. 795.

il Principato, quando alcuni convitati – come vedremo – esprimono sentimenti filo-repubblicani.

Qualche considerazione è d'obbligo anche sull'altro personaggio che Pavese ha prelevato dall'ipotesto: Orazio. Nonostante nella satira abbia un ruolo strategico – è lui, con pochi ma calcolati interventi, a mettere in moto e a sollecitare la narrazione di Fundanio –, non è un personaggio particolarmente caratterizzato, né dai suoi pochi interventi è possibile ricavare particolari informazioni su di lui, se non che è un individuo alquanto curioso e che conosce già i convitati che hanno partecipato alla cena via via descrittagli da Fundanio⁵⁰. L'Orazio della VC al contrario ha una fisionomia più delineata e definita sia sul piano psicologico, sia su quello fisico, e ciò indubbiamente per via del ruolo di protagonista che Pavese gli assegna. «Piccolo, grassoccio, semicalvo» – così lo descrive il narratore –, Orazio appare fin dalle prime battute come l'antagonista di Nasidieno: da solo o in combutta con Aristio Fusco e Virgilio ridicolizza ripetutamente il padrone di casa con atteggiamento un po' guascone e prova ad arginarne l'inopportuna e soffocante premura verso i convitati. Mecenate pare apprezzarne l'ironia e senz'altro si sente a lui legato da un sentimento di amicizia: proprio all'inizio dell'operetta, lo definisce «un burlone» e «un bravo compagno, che vale tant'oro»⁵¹.

Nella VC siamo anche messi a conoscenza della vita sentimentale di Orazio, dacché egli risulta legato a una donna di nome Glicera, personaggio per il quale Pavese si è senz'altro ispirato all'omonima etera di cui parlano le *Odi* 1, 19; 1, 30 e 3, 19⁵². Il profilo che di Glicera emerge da tali *Odi* è, come noto, quello della «bella crudele»: Orazio, rapito e infiammato dalla donna, sembra anelare a

⁵⁰ Nella satira il personaggio che interloquisce con Fundanio è anonimo, ma l'identificazione con Orazio è condivisa: vd. e.g. Kiessling-Heinze 1957⁶, p. 335; Fedeli 1994, p. 749; più dubbioso Freudenburg 2021, p. 289, che però non si avventura in identificazioni alternative. In *sat.* 2, 8 gli interventi diretti di Orazio, che – come vedremo – si situano nella cornice narrativa del componimento, sono in totale quattro: vv. 1-3; 4-5; 18-19; 79-80.

⁵¹ FE 2.5, c. 28v.

⁵² Una Glicera compare anche in *carm.* 1, 33, ma non si può identificarla con certezza con la donna degli altri carmi: sul punto basti Mazzoli 1996, pp. 755-756.

una relazione ‘stabile’; Gliceria sfugge a un rapporto di questo tipo, provocando in lui travaglio, ansie e struggimento. Nella *VC*, invece, Orazio e Gliceria si scambiano ripetutamente abbracci e baci, interagiscono fra loro come una coppia consolidata e come coppia consolidata sono percepiti dagli altri convitati. Si direbbe che Pavese sia stato colpito dallo struggimento di Orazio per la donna e sia intervenuto a liberarlo da esso, compiendo una sorta di sofisticata opera di continuazione della biografia del venosino.

Emerge poi dalla *VC*, in un’interessante sezione su cui torneremo più avanti, un’altra caratteristica saliente dell’Orazio pavese: il suo sentimento politico. Stimolato da una battuta di Telefo sulla fannullaggine delle legioni dell’esercito romano e dalla piccata risposta a quest’ultimo di Mecenate, Orazio si lancia infatti in una breve arringa che forse sarebbe esagerato definire anti-imperiale, ma che non è senz’altro sbagliato considerare filo-repubblicana. Per questa inclinazione repubblicana del personaggio, nonché per la sua ironia, il suo aspetto fisico ed il suo rapporto con Mecenate, Pavese può aver senz’altro attinto alle lezioni scolastiche di Monti e/o alle storie letterarie su cui studiava; ho però la forte sensazione – una sensazione che corroborerò fra poco – che per la costruzione del ‘suo’ Orazio egli abbia soprattutto impiegato nozioni di ‘prima mano’, scaturite cioè da una lettura approfondita e intensiva dell’intera produzione oraziana.

La prova della conoscenza avanzata, all’epoca della composizione della *VC*, di tutta la produzione di Orazio si ricava soprattutto dalla caratterizzazione dei personaggi oraziani estranei alla *Satira* 2, 8, per i quali Pavese si ispira direttamente ai componimenti di Orazio in cui essi figurano. Così avviene, ad esempio, per Aristio Fusco, uno dei protagonisti dell’operetta. Come noto, il ritratto che di Fusco emerge dai componimenti oraziani a lui dedicati è quello di un uomo arguto e di buon gusto, specie letterario⁵³.

⁵³ L’essenziale sul personaggio, citato per nome in *sat.* 1, 9, 61 e 1, 10, 83, nonché dedicatario di *carm.* 1, 22 ed *epist.* 1, 10, è in Biondi 1996, pp. 643-644 (con bibliografia). FE 2.5 è l’unico manoscritto in cui il personaggio è sempre chiamato Fusco; in FE 2.36 il suo nome è sempre Fulvio, mentre in FE 2.4 Fulvio

Ma in Orazio Fusco è soprattutto un amico del poeta, quasi un fratello, che lo accompagna per gran parte del suo percorso esistenziale e poetico, ed è proprio a questo loro rapporto privilegiato che Pavese sembra essersi ispirato per il 'suo' Fusco: nella VC egli ha una grandissima complicità con Orazio, e i due sono l'uno la 'spalla' dell'altro, sempre pronti a sfottersi bonariamente fra di loro, ma soprattutto a sfottere il padrone di casa e gli altri invitati⁵⁴.

Un procedimento simile è usato da Pavese anche per tratteggiare Pirra, le cui caratteristiche salienti – la fluente chioma dorata e la fascinosa sensualità – provengono senza dubbio dalla caratterizzazione fisica e psicologica che di lei Orazio offre nell'ode 1, 5⁵⁵. La dipendenza pavesiana dall'ode 1, 5 è peraltro confermata da un altro elemento: quando Pirra fa la sua prima comparsa nella VC, è «coronata di rose», dettaglio che mi pare riflettere l'enigmatico (e discusso) *multa... in rosa* del primo verso di *carm.* 1, 5⁵⁶.

Anche per la coppia Telefo-Rode Pavese ha preso spunto da Orazio: la relazione amorosa tra i due personaggi è infatti palesemente ispirata a *carm.* 3, 19⁵⁷, nel cui finale (vv. 25-27) vengono menzionati *en passant* gli approcci della giovane Rode all'altrettanto giovane Telefo. In quest'ode, tutta incentrata su una festa alquanto noiosa e che Orazio vorrebbe più 'movimentata', questi approcci sono un dettaglio tutto sommato secondario. Dopo aver importato tale dettaglio, però, Pavese lo espande e lo usa per conferire spessore biografico a Telefo e Rode: nella VC, infatti, i due

è quasi sempre cassato da Pavese e corretto in interlinea con Fusco; in AP X.61, invece, il personaggio si chiama Furio (eccetto pochissimi casi in cui è denominato Fusco).

⁵⁴ Proprio Fusco e Orazio ordinarono un piano per far sì che Nasidieno smetta di parlare mentre mastica (cfr. n. 47): in combutta con Virgilio si metteranno a parlare di letteratura: vd. cc. 28v-29r.

⁵⁵ L'essenziale su Pirra è in Romano 1996, pp. 851-852 (con bibliografia).

⁵⁶ Anche se non mancano interpretazioni alternative, l'immagine evocata dalla *iunctura* oraziana è probabilmente quella del letto di rose: vd. da ultimo Pianezzola-Baldo 2024, p. 202. Questa è l'interpretazione che Pavese segue nel tradurre *carm.* 1, 5: «Qual giovane delicato, tutto stillante di profumi, ti preme, o Pirra, su un letto di rose, in quell'antro di delizie?» (la citazione è fatta sulla base di Barberi Squarotti 2013).

⁵⁷ Vd. *supra* nel testo.

personaggi non hanno una relazione casuale, ma una storia d'amore stabile – della quale, come si vedrà, sono noti, anche agli altri convitati, dettagli e aneddoti –, e come due innamorati si comportano, mostrandosi gelosi l'uno dell'altra, provocandosi a vicenda, bisticciando e facendo poi pace⁵⁸.

Non meno originali sono gli interventi effettuati da Pavese sull'assetto narrativo della *Satira* 2, 8. Il componimento ha un'articolazione narrativa raffinata, ma estremamente lineare, che consta di una minima cornice narrativa e una narrazione principale. La cornice è di fatto il dialogo tra Fundanio e Orazio, avvenuto il giorno successivo alla cena di Nasidieno: il primo ha preso parte alla cena a casa di Nasidieno, il secondo no, ma muore dalla voglia di sapere come sia andata e sollecita il primo a raccontargli tutto. La narrazione principale contiene appunto il racconto degli eventi della cena, ed è gestita da Fundanio quasi⁵⁹ completamente. Nella VC Pavese elimina la cornice narrativa, con due conseguenze: 1) sparisce il personaggio (Fundanio) che nella cornice raccontava (*ex post*) ad Orazio quanto accaduto da Nasidieno la sera prima, e al

⁵⁸ Come detto (vd. *supra* nel testo), i materiali manoscritti che trasmettono la VC si lasciano ricondurre – ipoteticamente, vista l'assenza di datazioni autografe – al triennio in cui Pavese frequenta il liceo (1923-1926), e proprio all'ultimo anno di questo triennio (1926) risale verosimilmente la traduzione dei *Carmina*. L'impiego, come visto, massiccio nella VC di personaggi provenienti dalle *Odi* e la derivazione delle loro vicende personali dalle stesse *Odi* potrebbero indurre ad avvicinare il periodo di composizione dell'operetta a quello in cui Pavese lavorò sulle traduzioni, specie se questi due elementi vengono fatti reagire con un appunto di Pavese contenuto alle cc. 3v-4r di AP X.61: «Questo tema mi è capitato addosso che avevo tutt'altro per il capo. E allora, non so come, ho cacciato a viva forza quel tutt'altro nel mio svolgimento. E chi non gli piacerà, non avrà che da tapparsi le orecchie». È chiaro che con 'tema' e 'svolgimento' Pavese si riferisce alla VC; se, come mi sembra, «quel tutt'altro» che Pavese aveva «per il capo» quando l'idea della VC gli è balenata in mente è la traduzione delle *Odi*, allora egli potrebbe aver lavorato quasi parallelamente alla traduzione e alla composizione della VC.

⁵⁹ Fundanio è coadiuvato nella narrazione anche da alcuni dei personaggi che hanno preso parte alla cena, nella misura in cui con i loro interventi diretti – riportati tutti da Fundanio – contribuiscono al progresso della narrazione; ciò non toglie che egli mantenga per tutto il componimento il ruolo indiscusso di 'regista' (cfr. *infra* nel testo).

suo posto compare un narratore omodiegetico anonimo, presente alla cena, che racconta gli eventi ‘in presa diretta’; 2) Orazio, il personaggio che nella cornice della satira fungeva da ‘motore’ della narrazione, viene trasferito nella narrazione principale, divenendo uno dei convitati di Nasidieno: un aspetto, questo, su cui torneremo.

Ha ancora a che fare con il ruolo del narratore anche un’altra rilevante modifica apportata da Pavese all’ipotesto. Mentre in Orazio gli interventi diretti dei vari personaggi sono sempre ‘pilotati’ da Fundanio, che introduce le loro parole – anche quando stiano dialogando tra loro – con clausole citanti con e senza verbo di dire⁶⁰, in Pavese tale schema, pur presente, è assai spesso sostituito da un realistico dialogo puro⁶¹, che vede i personaggi interagire disinvoltamente tra loro senza la mediazione del narratore.

Rimanendo sull’assetto narrativo, va anche segnalato che nella VC la fase propriamente descrittiva della narrazione è molto più ricca di quella dell’ipotesto: il narratore pavesiano indugia infatti molto più del Fundanio di Orazio su dettagli relativi all’ambiente in cui il banchetto ha luogo, su quelli riguardanti gli intrattenimenti organizzati dal padrone di casa e sui piatti e i vini che via via si avvicinano a tavola, e una simile dovizia di dettagli è riscontrabile anche negli interventi diretti dei convitati (specie in quelli di Nasidieno).

La satira si contraddistingue poi, se si eccettua la storia adombrata nella cornice, per la quasi completa sovrapposibilità di *fabula* e intreccio: quando Fundanio inizia a narrare, lo fa seguendo l’ordine naturale degli eventi, descrivendo il banchetto nell’alternarsi delle sue portate, fino al tragico crollo dei tendaggi sui piatti

⁶⁰ Complessivamente Fundanio riporta le parole degli altri personaggi presenti alla cena solo cinque volte, cedendo la parola tre volte a Nasidieno (vv. 16-17; 43-53; 75-76), una a Vibidio (34) e una a Balatrone (65-74), le due *umbrae* di Mecenate, e una a Nomentano (61-63), *cliens* di Nasidieno. Per l’espressione ‘clausola citante’ (o ‘cornice’) a indicare porzioni discorsive che esplicitamente introducono o annunciano la parola altrui, vd. Calaresu 2004, pp. 34, 149-160.

⁶¹ Con ‘dialogo puro’ intendo i discorsi riportati senza clausole citanti o, per riprendere la terminologia messa a punto da Calaresu 2004, p. 173, «forme esplicite senza cornice» di rappresentazione e riproduzione di un discorso all’interno di un testo.

e alla fuga degli ospiti. Diversamente, l'andamento narrativo della VC è 'perturbato' da alcuni innesti digressivi, che provocano una sfasatura tra *fabula* e intreccio.

La prima digressione si sviluppa a partire da una scenata di gelosia di Telefo nei confronti della sua amante Rode (c. 29v), rea di essere rimasta affascinata dalla figura di Catullo, poco prima chiamato in causa da Orazio con l'intenzione di ridicolizzare Nasidieno (c. 29r). Il simpatico battibecco fra gli amanti fornisce a Pavese l'occasione di innestare nella narrazione il racconto – gestito dal narratore anonimo – di un episodio della vita di Telefo e Rode: mentre l'uno all'insaputa dell'altra setacciavano la Suburra in caccia di avventure sessuali, i due si erano casualmente incontrati; pur avendo scoperto la loro reciproca infedeltà, non si erano lasciati e, al contrario, il loro legame si era consolidato⁶².

La seconda deviazione dall'asse narrativo portante è costituita dal racconto di sapore novellistico, narrato principalmente da Fusco, di un episodio di crudeltà verso gli schiavi, di cui è protagonista Asinio Pollione: questi fece annegare in una vasca di vino di Chio una sua bellissima schiava proveniente proprio da Chio, rea di aver mostrato disgusto, in sua presenza, per il profumo di questo vino; non contento, Pollione fece bere tutto il vino in cui la schiava era annegata a uno schiavo innamorato della ragazza che aveva osato difenderla, e infine lo fece vergare a morte⁶³.

Benché anche questa seconda deviazione di fatto sia, alla stregua di quella di Telefo e Rode, una digressione narrativa, essa è tuttavia molto più articolata della prima per una serie di ragioni.

⁶² L'episodio è in FE 2.5, c. 29v.

⁶³ FE 2.5, cc. 30r-30v. In FE 2.5 la vicenda degli schiavi di Asinio Pollione, per la quale non mi è stato possibile rintracciare fonti antiche, segue immediatamente il racconto della disavventura nella Suburra di Telefo e Rode (vd. n. precedente). La vicenda è raccontata anche in AP X.61 in due diverse versioni: la prima in cc. 6r-9r; la seconda, più vicina al testo di FE 2.5, in cc. 10v-11r; non è invece presente né in FE 2.4, né in FE 2.36. In quest'ultimo manoscritto l'aneddoto su Telefo e Rode è seguito da una storiella sull'infedeltà femminile raccontato da Nasidieno: si tratta della storia di un vecchio avaro di nome Lico, tradito da una giovane schiava che aveva in casa, storia per cui Pavese sembra aver preso ispirazione dall'*Ode* 3, 19 di Orazio (cfr. *supra* nel testo).

In primo luogo, non provoca, come la prima, una sospensione nella linea narrativa principale: il racconto di Fusco è infatti punteggiato di molteplici interventi di altri personaggi (Rode, Nasidieno, Glicera, Telefo, Pirra) che interagiscono scherzosamente fra loro contribuendo al progresso della narrazione principale.

In secondo luogo, proprio a partire da essa si innesca fra alcuni convitati un polemico scambio di vedute (FE 2.5, cc. 31r-v), che è, per via del suo tenore 'satirico', una delle sezioni più interessanti della VC. A un monito di Virgilio, secondo cui trattare gli schiavi con la stessa crudeltà mostrata da Asinio potrebbe provocare una insurrezione come quella di Spartaco, reagiscono polemicamente Telefo e Orazio, per i quali una 'bella' rivolta schiavile sarebbe il rimedio perfetto alla torpida inattività dell'esercito romano, le cui legioni oziano tutto il giorno e i cui generali passano il tempo a gozzovigliare, proprio come Clodio, che dinanzi a loro ora giace ubriaco fra le braccia di Pirra⁶⁴. A questo punto, avendo colto un'implicita polemica anti-augustea nelle parole di Telefo e Orazio, interviene Mecenate per ricordare ai convitati che il divino Augusto ha a cuore tutti i suoi sudditi (FE 2.5, c. 31r). Il suo intervento però non placa né gli animi, né la polemica: Orazio, al quale la parola 'sudditi' usata da Mecenate non va giù, ricorda che il termine un tempo era invisibile ai cittadini di Roma; Telefo reagisce allora all'afflato di nostalgia repubblicana di Orazio, affermando che le condizioni di vita sotto l'impero sono migliori di quelle del periodo repubblicano, perché all'epoca mancavano le belle schiave d'importazione che ha ora in casa, i gioielli che regala alla sua Rode e i profumi con cui egli ama cospargersi; la frivolezza e la fatuità di queste argomentazioni suscitano lo sdegno di Virgilio, che si accoda al sentimento di nostalgia espresso in precedenza da Orazio e, dopo aver nominato Catone, l'alfiere della *respublica* ro-

⁶⁴ Difficile l'identificazione del Clodio di cui parla Pavese. Se pure in questo caso egli si è ispirato alle opere di Orazio, si potrà pensare a *M. Clodius Aesopus*, lo scialacquatore ricordato in *sat.* 2, 3, 239-241 per aver ingerito una costosissima perla disciolta nell'aceto, anche se, diversamente da quanto dice Pavese, nelle fonti non si fa menzione di un suo ruolo di comandante dell'esercito romano (vd. Münzer 1900, p. 67).

mana, difende la purezza dei costumi dei Romani del passato repubblicano e la loro integrità morale, ascrivendo proprio a queste qualità le vittorie da loro riportate su altri popoli.

La tendenza di Pavese ad arricchire e complicare l'asciuttezza narrativa dell'ipotesto emerge anche da un altro elemento. Come più volte detto, nella satira l'evento organizzato da Nasidieno è rovinato da un clamoroso colpo di scena: proprio mentre è servito il piatto forte della serata, una murena adagiata fra dei crostacei, la cui elaboratissima preparazione è doviziosamente descritta da Nasidieno, il baldacchino sospeso sulla sala crolla sulla mensa, saturando oltretutto l'ambiente di polvere. Pure nella VC la sventura cala dall'alto, ma a una prima peripezia, Pavese ne aggiunge una seconda. Subito dopo il fragoroso concerto dei musicisti fatti venire da ogni parte dell'impero⁶⁵, Nasidieno tenta di sbalordire i suoi ospiti con un'altra trovata, per la quale ha investito un'immane quantità di denaro: ha dato mandato ai suoi servi di far scendere dal soffitto una fitta pioggia di petali di rose di ogni colore. Per la smania di mostrare agli invitati questa sorpresa, egli ha però dimenticato di ordinare ai servi di sparecchiare le mense, con l'effetto che i petali cadono nei piatti degli ospiti, rovinando i cibi in essi contenuti (32r). Fatto salvo il dilleggio degli ospiti ai suoi danni, il clamoroso incidente non ha conseguenze troppo gravi, specie se paragonate a quelle cagionate invece dalla seconda catastrofe che, sempre dall'alto, sta per abbattersi sul convito (32v). Uno degli schiavi addetti alla pioggia di petali perde una scarpa che dal soffitto rovina in un grande bacile di salsa posto davanti a Mecenate, imbrattandolo completamente. A questo punto, tra le risate delle etere, e mentre Fusco e Orazio si lanciano in soccorso di Mecenate, Nasidieno, visibilmente sotto shock, non smette di invocare il perdono dell'ospite d'onore, ma inutilmente: Mecenate, sdegnato, tronca

⁶⁵ Più che un concerto, quella descritta a c. 31v di FE 2. 5 è un'accozzaglia fastidiosa di suoni, che sulle prime fa ammutolire i commensali: Nasidieno, infatti, ha dato ordine ai suonatori degli strumenti a fiato, di quelli a corda e di quelli a percussione di suonare tutti insieme «perché ne venisse ben valutato il numero e la potenza». Anche questa esibizione è un innesto originale di Pavese.

la cantilena del padrone di casa alzandosi e andandosene via, seguito da quasi tutti gli ospiti.

4. *Lo statuto letterario della Vita conviviale*

Prima di trarre qualche conclusione più generale sull'operazione letteraria compiuta da Pavese, ritengo sia utile fornire un breve schizzo dello stile della VC, lasciando l'approfondimento a chi, con maggiore competenza di me, vorrà rivolgere l'attenzione a questo scritto.

La prosa impiegata da Pavese è complessivamente semplice e scorrevole, anche se andrà rilevato che alla sintassi scarna, prevalentemente paratattica, che conferisce velocità e ritmo alle amplissime sezioni dialogiche, risponde, nelle fasi dove è preponderante la descrizione, una maggiore complessità ipotattica, con accumulo di subordinate implicite ed esplicite. Peculiari sono poi alcuni aspetti della *facies* lessicale del testo. Il più appariscente è la presenza nel testo di lessemi e locuzioni in latino. Così, ad esempio, la prima volta che prende la parola nell'operetta, Orazio lo fa apostrofando il padrone di casa con un *Nasidiene mi*, a cui Nasidieno replica con un *carissime*⁶⁶; quando poi Nasidieno vuole farsi ripetere una domanda (scomoda) che Orazio gli ha appena rivolto, lo fa con un *dixisti?*⁶⁷; e sempre in latino sono l'apostrofe *ocelle mi*, di marca plautina, rivolta dall'etera Delia a Virgilio, il termine *umbrae*, usato per individuare gli anonimi clienti di Nasidieno e

⁶⁶ Lo scambio di apostrofi è alle cc. 28r-v di FE 2.5. Poco più avanti (vd. n. seguente) Orazio si rivolgerà a Nasidieno con *Nasidiene noster*.

⁶⁷ FE 2.5, c. 29r: «Qui Orazio si sollevò sul cùbito e interruppe: “*Nasidiene noster*, che gli Dei mi perdonino se interrompo le tue parole non meno saporite delle tue vivande, ma dimmi: hai mai letto nulla di quel Catullo Veronese?” L'anfitrione s'arrestò di botto. Le braccia in alto, il naso arricciato, la bocca semiaperta e fuori ne gemeva un liquido ambiguo. “*Dixisti?*” – articolò appena. “Sì, ti domando se leggevi mai nulla di Valerio Catullo. E ti domando questo perché appunto in una di quelle sue poesie divine [...] egli canta la murena affogata e tu, certo, ti sei ispirato ai suoi versi nel farla preparare”». Presumibilmente *Dixisti?* è un'interrogativa ellittica di compl. ogg. (= [cosa] hai detto?; [cosa] dicevi?); non trovo riscontri nella letteratura latina di una simile ellissi, mentre è normale, specie in Plauto e Terenzio, l'interrogativa *quid dixisti?*

insane, ancora plautino, rivolto a Fusco da Orazio⁶⁸. Interessante è anche la propensione di Pavese alla grafia conservativa per i nomi propri, per cui Virgilio è «Vergilio», Rode è «Rhode», ma ben più significativa è la presenza nella VC di calchi diretti di parole o costrutti latini: il verbo ‘giacere’ ricalcato sul latino *iaceo* per indicare lo ‘stare (distesi, secondo l’uso romano) a tavola’⁶⁹; il verbo ‘tentare’ nell’accezione di ‘far vibrare’ le corde di uno strumento plasmato sul latino *tempto*⁷⁰; il termine ‘sintesi’, ad indicare una veste, ricalcato sul latino *synthesis* (a sua volta calco dal greco); o, ancora, il costrutto ‘sotto la giuria di’, che ricalca il *sub* + abl. latino indicante la persona o la cosa alla cui autorità o al cui giudizio si è tenuti a sottostare⁷¹.

Due di questi fenomeni lessicali – e segnatamente la propensione al calco e il ricorso alla grafia conservativa – sono rintracciabili anche nella versione pavesiana delle *Odi* di Orazio, e conferiscono ad essa, come rilevava Barberi Squarotti 2013 (p. XII) tracciando un bilancio delle scelte traduttive di Pavese, una vistosa patina archeologica e un’aura anticheggiante. Come ha acutamente ipotizzato Federico Condello, tali fenomeni potrebbero derivare da

⁶⁸ Resp.: FE 2.5, c. 29v; 31r; 28v. Fra le apostrofi latine va segnalato anche *praesidium meum* rivolto a Orazio, Virgilio e Fusco da Nasidieno nella battuta finale della VC: «“Oh, grazie, *praesidium meum*. *Valete, valete* tutti, amici”» (FE 2.5, c. 34v). Interessante poi *deliciae meae* rivolto da Orazio a Gliceria (FE 2.5, c. 28v); sia in FE 2.5, sia in 2.4 l’espressione è posta da Pavese tra doppi apici alti a indicare con tutta evidenza una citazione, la cui fonte non può che essere la notissima apostrofe incipitaria *Passer, deliciae meae puellae* del carme 2 di Catullo. Se l’intento di Pavese era davvero citare Catullo, andrà notato che il genetivo singolare *meae* del carme è stato rifunzionalizzato da Pavese come vocativo plurale.

⁶⁹ FE 2.5, 28r: «oggi che tu ti degni di giacere alla mia mensa»; per l’accezione in questione di *iaceo* cfr. *ThLL* 7.1, 15, 76-16, 20.

⁷⁰ FE 2.5, c. 31v: «i citaristi tentavano le corde delle loro pesanti lire»; per l’accezione cfr. e.g. Ov. *met.* 10, 145: *temptavit pollice chordas*; Phaedr. *app.* 12, 1: *asinus iacentem vidit in prato lyram, accessit et temptavit chordas ungula*. Il medesimo calco è anche in Poliziano e Pascoli: cfr. *GDLI* 897 [15].

⁷¹ FE 2.5, c. 28v: «Nasidieno, allora, volto al convitato, che, sotto la giuria di Gliceria, aveva ripreso allegramente con Fusco una gara a chi vuotava più presto un maggior numero di coppe, gli rispose ben forte...». Per tale accezione di *sub* + abl. vd. *OLD*², 1835 [15].

un lato dagli automatismi di una tecnica traduttiva di matrice scolastica, che talora conduce a un «traduttese da ginnasio», dall'altro dalle traduzioni oraziane del Sette-Ottocento, gonfie di un classicismo di maniera, che Pavese ha introiettato e che lascia riemergere forse involontariamente mentre traduce⁷². Si tratterebbe perciò di fenomeni incidentali, direttamente legati a un'imperfetta o inefficiente tecnica traduttiva, come pure incidentale sarebbe il loro effetto 'antichizzante'.

Non mi pare si possano trarre le stesse conclusioni per la *VC*: l'operetta non è una traduzione e non si può postulare dunque né che i calchi e le grafie conservative siano l'esito di imperfezioni traduttive, né, di conseguenza, che l'effetto da essi prodotto sia accidentale. Al contrario, tali elementi e i conseguenti effetti rispondono a una precisa volontà di Pavese: avendo sacrificato il latino per l'italiano, con l'uso dei calchi e delle grafie conservative (ma anche con il ricorso al latino), egli cerca di rendere quantomeno percepibile nell'ipertesto l'eco della lingua in cui la *Satira* 2, 8 di Orazio era scritta.

Le ragioni di questa scelta possono essere esaminate partendo da due questioni più ampie e fra loro connesse: quella degli obiettivi che Pavese si è prefisso nel sottoporre il testo oraziano a questo elaborato processo di modifica; e quella del modo in cui la sua operazione vada classificata. È su questi problemi che, prima di concludere, mi soffermerò, e nel farlo mi richiamerò al concetto di transtestualità elaborato da Gérard Genette, al cui sistema teorico ho d'altronde fatto già più volte riferimento nel corso del saggio, per quanto implicitamente⁷³.

Partendo dal secondo problema, quello classificatorio, bisogna anzitutto constatare che la *VC* e la *Satira* di 2, 8 di Orazio sono in rapporto di ipertestualità: l'operetta pavesiana, pur non parlando

⁷² Condello 2016, pp. 183 e 187 (ove ricorre l'espressione citata); più in particolare, nella traduzione pavesiana lo studioso rileva tessere traduttive provenienti dalle versioni oraziane di Francesco Borgia (1736), di Francesco Corsetti (1778) e di Mario Rapisardi (1898).

⁷³ La transtestualità, o «trascendenza testuale del testo», è per Genette 1982-97, p. 3 tutto ciò che mette un testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi.

direttamente della satira di Orazio (in tal caso avremmo parlato di metatestualità), da essa deriva e senza di essa non potrebbe esistere⁷⁴. Il passaggio da un ipotesto a un ipertesto si realizza attraverso una serie di modificazioni e di recuperi messi in atto dall'autore dell'ipertesto, ed è proprio dalla corretta valutazione di questi scarti e di queste analogie che dipende, nel sistema ideato da Genette, la classificazione dell'ipertesto. Nell'ambito dell'ipertestualità le operazioni che si possono compiere su un testo sono, secondo lo studioso, essenzialmente due: un ipotesto (testo anteriore) può essere trasformato o imitato in/da un ipertesto (testo posteriore); nel primo caso tra l'ipotesto e l'ipertesto si instaura una relazione ipertestuale di «trasformazione», nel secondo di «imitazione». La differenza tra queste due operazioni può essere illustrata riprendendo 'letteralmente' Genette: «Per trasformare un testo può bastare un gesto semplice e meccanico (al limite, strapparne semplicemente qualche pagina: si tratterebbe di una trasformazione riduttrice); per imitarlo, bisogna necessariamente acquisirne una padronanza almeno parziale: la padronanza di quei tratti che si è scelto di imitare»⁷⁵.

Per classificare un ipertesto è poi essenziale, secondo Genette, stabilire quale sia l'intenzione che spinge l'autore dell'ipertesto a modificare l'ipotesto. Molto più precisamente di me, che ho usato il generico e atecnico 'intenzione', Genette parla di «regimi», individuandone (almeno) tre: 1) regime ludico, quando l'autore dell'ipertesto 'gioca' con l'ipotesto, divertendosi a modificarlo senza intenzioni aggressive o canzonatorie nei confronti del testo di partenza (e/o del suo autore); 2) satirico, quando gli interventi sull'ipo-

⁷⁴ La metatestualità è «la relazione, più comunemente detta di "commento", che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo» (Genette 1982-97, p. 6); si tratta di una relazione di tipo sostanzialmente descrittivo o intellettuale, che si instaura comunemente fra un'opera letteraria e il suo commento scientifico. Ipertestualità e metatestualità sono due dei cinque tipi di relazioni trans-testuali; gli altri sono l'intertestualità, la paratestualità e l'architestualità. Il concetto di ipertestualità è l'oggetto precipuo dell'indagine condotta nel 1982 da Genette nel volume *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

⁷⁵ Genette 1982-97, p. 9.

testo hanno la funzione di criticare o canzonare l'ipotesto (e/o il suo autore); 3) serio, nel caso in cui l'autore dell'ipertesto resti 'neutro' nei confronti dell'ipotesto (e/o del suo autore)⁷⁶.

Dall'incrocio delle due relazioni ipertestuali (trasformazione; imitazione) con i tre regimi (ludico; satirico; serio) Genette deriva una griglia di classificazione per le opere ipertestuali, ed è proprio in questa griglia che tenterò di collocare la VC di Pavese, prendendo le mosse dal problema del regime dell'operetta⁷⁷.

Mi sembra che in nessun modo l'ipertesto pavesiano mostri tracce di un atteggiamento critico verso l'ipotesto o verso il suo autore: Pavese non 'gonfia' i tratti stilistici e/o tematici caratteristici della *Satira* 2, 8 e/o di Orazio, come avrebbe fatto, satiricamente, l'autore di un ipertesto (imitativo) caricaturale; né piega quegli stessi tratti dell'ipotesto al volgare, al basso, come avrebbe fatto, sempre satiricamente, l'autore di un travestimento (trasformativo) ipertestuale. E non mi sentirei di affermare nemmeno che il lavoro pavesiano sull'ipotesto oraziano sia all'insegna del *lusus*: con la sua operetta Pavese non vuole divertirsi e divertire imitando scherzosamente delle caratteristiche della satira oraziana e/o di Orazio, come avrebbe invece fatto l'autore di un *pastiche*; né, tantomeno, si mette a storpiare (cioè trasformare) qua e là parole o frasi dell'ipotesto, divertendosi a nascondere al lettore, magari sfidandolo ad un gioco di identificazione, come avrebbe fatto l'autore di una parodia. Piuttosto Pavese si relaziona con l'ipotesto con serietà, con un atteggiamento neutro o forse addirittura di ammirazione – cosa che, per inciso, mi sembra perfettamente in linea con la passione nei confronti di Orazio che, come detto, lo aveva preso precocemente già sui banchi del liceo.

Definito come serio il regime della VC, non resta che stabilire la relazione che la lega alla *Satira* 2, 8; per farlo sarà essenziale

⁷⁶ Genette 1982-97, pp. 32-33. Dicevo poco fa che lo studioso individua «(almeno) tre» regimi. In effetti Genette è ben consapevole dell'esistenza di una serie di gradi intermedi fra i tre macro-regimi ludico, satirico e serio, e pertanto propone (35) un più fluido schema circolare di classificazione, in cui tra il regime ludico e quello satirico c'è il regime ironico, tra il satirico e il serio c'è il regime polemico, tra quello ludico e quello serio c'è il regime umoristico.

⁷⁷ La griglia è in Genette 1982-97, p. 33.

valutare analogie e differenze fra ipertesto e ipotesto, nonché la loro portata.

Come visto nelle pagine precedenti, Pavese effettua una serie di modifiche sulla linea narrativa di base della satira oraziana, che potrebbe essere sunteggiata così: Nasidieno tiene a casa sua una cena il cui ospite d'onore è Mecenate; i convitati mangiano e bevono, finché un incidente li mette in fuga. Su questa linea narrativa Pavese innesta l'episodio che ha per protagonisti Telefo e Rode e quello relativo ad Asinio Pollione, nonché la descrizione dell'esibizione dei musicisti e, soprattutto, duplica l'incidente che porta alla fuga degli ospiti, oltre, più in generale, ad arricchire notevolmente la fase descrittiva della narrazione. Ebbene, ognuna di queste modifiche potrebbe essere classificata come atto di trasformazione dell'ipotesto. Più in particolare, per riprendere ancora una volta la terminologia genettiana, Pavese avrebbe sottoposto l'ipotesto a un'«amplificazione», procedimento trasformativo derivato da contemporanee operazioni di «espansione» (dilatazione di particolari, di descrizioni, moltiplicazione di episodi secondari ecc.) e di «estensione» (aggiunta di episodi estranei al soggetto iniziale)⁷⁸. Sempre in direzione del regime trasformativo sembrerebbero condurre altre modifiche, cui pure ho già accennato: l'innesto delle digressioni su Telefo e Rode e su Asinio potrebbe essere considerato, genettianamente, una «transmodalizzazione intramodale»⁷⁹; la scomparsa della cornice narrativa e il conseguente racconto operato 'in presa diretta' sarebbe una «transfocalizzazione»⁸⁰; e, infine, il passaggio dall'esametro dell'ipotesto alla prosa dell'ipertesto – senz'altro la modifica più appariscente operata da Pavese – sarebbe una «prosicizzazione»⁸¹.

⁷⁸ Sull'amplificazione vd. Genette 1982-97, pp. 316-324; sull'estensione e l'espansione Genette 1982-97, pp. 307-316.

⁷⁹ Sulla transmodalizzazione, che, fra le altre cose, può consistere nell'inserimento nell'ipotesto di anacronie, vd. Genette 1982-97, pp. 341-344, in part. 343-344.

⁸⁰ Sulla transfocalizzazione, operazione che modifica il punto di vista narrativo, vd. Genette 1982-97, pp. 344-351.

⁸¹ Sulla prosicizzazione, che comporta la trasformazione in un ipertesto in prosa di un ipotesto in versi, vd. Genette 1982-97, pp. 256-263.

Se si incrociano il regime e la relazione individuati dall'analisi appena condotta, la VC potrebbe essere classificata come una «trasformazione seria», o «trasposizione». Rientrerebbe, cioè, in quella che per Genette è la pratica ipertestuale più importante, finendo in una classe di testi in cui si possono annoverare opere fondamentali della letteratura occidentale, quali il *Doktor Faustus* di Thomas Mann e l'*Ulysses* di Joyce⁸². Tuttavia, un rapido confronto fra la relazione che, ad esempio, l'*Ulysses* instaura con il suo ipotesto, l'*Odissea* di Omero, e la relazione che lega la VC alla *Satira* 2, 8 di Orazio ci costringerà ad ammettere di essere finiti su una falsa pista: l'*Ulysses* è, per usare la stessa brutale nettezza di Genette, una trasformazione «che consiste nel trasporre l'azione dell'*Odissea* nella Dublino del XX secolo»⁸³. Non si può tuttavia affermare che la VC conviviale trasponga la 'cena con catastrofe' della *Satira* 2, 8 in un altro luogo e in un'altra epoca: esattamente come l'ipotesto l'operetta è ambientata a Roma, in casa di Nasidieno, e all'epoca di Orazio, e condivide dunque con l'ipotesto sia l'ambientazione geografica, sia quella cronologica.

Per cambiare prospettiva ed uscire dall'*impasse* potrà essere utile aggiungere, a quelli già richiamati in precedenza, ulteriori scarti dell'ipertesto rispetto all'ipotesto. Fatta eccezione per Mecenate e Nasidieno⁸⁴, i personaggi della VC sono radicalmente diversi da quelli della satira oraziana: Orazio, Pirra, Virgilio, Aristio Fusco, Rode, Delia, Glicera, Telefo, Clodio (e il narratore) sono gli ospiti del Nasidieno di Pavese, ma non erano stati invitati da quello di Orazio. Molto diverse rispetto a quelle oraziane sono pure le tema-

⁸² Sulla trasposizione, pratica in cui rientra anche la traduzione, vd. Genette 1982-97, pp. 246-449. L'ampiezza con cui Genette tratta la trasposizione dipende sia dall'importanza che, come detto, a questa pratica lo studioso riconosce, sia dal fatto che essa deriva da una enorme varietà di procedimenti spesso concatenati (cfr. pp. 246-247).

⁸³ Vd. Genette 1982-97, pp. 8-9. Per non scandalizzarsi troppo di fronte alla brutalità dell'affermazione di Genette sull'*Ulysses*, si tenga presente che fu lo stesso Joyce a costruire, in collaborazione con i critici Carlo Linati, Stuart Gilbert e Valéry Larbaud, degli articolatissimi schemi che aiutassero il lettore a orientarsi nelle relazioni strutturali fra il suo romanzo e l'*Odissea*.

⁸⁴ Su Alcone e le *umbrae* di Mecenate vd. n. 45.

tiche che gli ospiti di Pavese affrontano nei loro dialoghi durante la cena, come pure molto differente è il menu che il Nasidieno di Pavese ha preparato per loro. Se questi ‘nuovi’ scarti si sommano alla già richiamata presenza nella VC delle digressioni, estranee a Orazio, su Telefo e Rode e su Asinio Pollione e ai due incidenti che mettono in rotta gli ospiti, diversi sia per tipologia sia per numero dall’incidente oraziano, non si potrà non convenire che quella di Pavese e quella di Orazio non sono la stessa cena. O, per dirla in termini più rigorosi: la VC non può essere considerata una variazione della *Satira* 2, 8, ma è una variazione sulla *Satira* 2, 8; il che, in termini genettiani, equivale non a una trasformazione, ma a un’imitazione dell’ipotesto.

Ma più che negli scarti i segnali del processo imitativo messo in atto da Pavese si colgono negli elementi di continuità fra ipertesto e ipotesto: l’evidente coincidenza dell’ossatura narrativa (Nasidieno dà una cena per Mecenate a casa sua; un incidente la fa fallire); la presenza proprio di Nasidieno e Mecenate fra i personaggi della VC; l’andamento insistentemente dialogico (che enfatizza il dialogismo della satira); e infine la *facies* stilistica anticheggiante, o meglio latineggiante, attraverso cui, come visto, Pavese tenta di far sentire l’eco della lingua oraziana. Questi elementi di continuità non sono che alcuni dei tratti di cui l’autore di un ipertesto imitativo deve acquisire piena padronanza – come predicava Genette nella citazione su riportata relativa alla differenza fra regime trasformativo e regime imitativo.

Pavese ha dunque individuato degli specifici tratti stilistici e tematici nella *Satira* 2, 8 di Orazio e li ha ‘generalizzati’, ovvero ha fatto di essi una «matrice di imitazione infinitamente riutilizzabile»⁸⁵. Se il ragionamento che ci ha condotti a questo punto è corretto, la VC è un ipertesto imitativo serio, da ricomprendersi nella categoria delle «continuazioni» insieme a opere come, ad esempio, l’*Eneide* di Virgilio e i *Posthomeric*a di Quinto Smirneo⁸⁶. Fatte natu-

⁸⁵ Genette 1982-97, p. 91. In Genette il verbo ‘generalizzare’ (fr. ‘*généraliser*’), che di proposito ho evidenziato graficamente, significa non ‘rendere generale’, ma ‘trasformare in un genere’.

⁸⁶ Sulla pratica della continuazione vd. Genette 1982-97, pp. 189-246. Sui *Posthomeric*a e sull’*Eneide*, vd. risp. pp. 208, 211-213.

ralmente tutte le debite differenze sia quantitative sia qualitative rispetto a tali opere, Pavese lavora sull'ipotesto oraziano in maniera simile a come Virgilio e Quinto Smirneo operano sui loro ipotesti – ovvero *grosso modo* l'*Iliade*, il Ciclo Troiano e un po' di tragedia attica. A partire da una serie di tratti liberamente attinti dall'ipotesto oraziano, Pavese costruisce una nuova fallimentare cena a casa di Nasidieno, alla quale partecipano ospiti diversi, che chiacchierano su temi diversi, che mangiano cibi diversi e che abbandonano la cena per via di incidenti diversi; analogamente Virgilio e Quinto Smirneo partivano da una serie di tratti stilistici e tematici attinti dagli ipotesti (che potremmo definire genericamente epichemi) per costruire i loro nuovi poemi epici, diversi e distinti dagli ipotesti⁸⁷.

Cosa abbia spinto Pavese a una operazione simile è facilmente ipotizzabile: Orazio, lo si è visto, è uno degli autori latini – o forse l'autore latino – che Pavese più ama; si avvicina alla sua opera precocemente negli anni del liceo, traducendone febbrilmente non solo tutte le *Odi*, ma anche parzialmente *Epodi*, *Satire* ed *Epistole*, e a lui resta legato anche nella maturità, come dimostrano appunti, lettere e, soprattutto, le testimonianze da *Il Mestiere di vivere*. Più difficile è, invece, determinare la ragione per cui dal *corpus* oraziano Pavese abbia scelto proprio la *Satira* 2, 8. Il componimento non figura fra le satire di Orazio tradotte da Pavese, né si trovano, per quanto abbia potuto vedere, riferimenti ad esso o ai personaggi che vi appaiono nei numerosi appunti e note sugli autori latini che si incontrano nelle carte giovanili pavesiane. Certo, la ragione potrebbe essere puramente estetica: la *Satira* 2, 8, che concludeva il secondo libro dei *Sermones* e con esso l'intera esperienza satirica

⁸⁷ In modo più rozzo si potrebbe anche dire che l'operazione messa in atto da Pavese – ma anche da Virgilio e Quinto Smirneo – consista nella creazione di un nuovo capitolo di una saga. Propedeutica a operazioni di questo tipo è, per l'appunto, la trasformazione in genere di una serie di tratti tematici e/o stilistici presenti nell'ipotesto – quella creazione di una matrice di imitazione o 'generalizzazione' di cui parlava Genette (vd. *supra* nel testo e n. 85). Come lo studioso avverte, una volta creata, la matrice di imitazione sarebbe, almeno in linea teorica, riutilizzabile all'infinito: si potrebbero cioè creare nuove opere letterarie basate su quella medesima matrice di imitazione.

di Orazio, potrebbe aver intrigato Pavese per via della raffinatissima e controllatissima ironia che la vena tutta o per via del suo protagonista Nasidieno, un «personaggio da operetta», come è stato detto⁸⁸, e sicuramente uno dei più riusciti di Orazio.

Ma forse più che la ragione dovremmo accontentarci di trovare il ‘movente’ che ha indotto Pavese a condurre proprio su questa satira il suo particolare esperimento letterario. Nelle battute finali della satira, e più precisamente al v. 79, Orazio, prendendo per l’ultima volta la parola, si rivolge così a Fundanio: *Nullos his mallem ludos spectasse*. Come accennato più volte, Orazio non ha preso parte alla cena di Nasidieno, e tutti i suoi precedenti interventi diretti nel componimento tradivano la sua smania di sapere come la cena si fosse svolta. In questo suo ultimo intervento, che arriva dopo il resoconto da parte di Fundanio delle fasi più salienti della cena – il catastrofico crollo dei tendaggi (54-56), lo strazio di Nasidieno per l’incidente (58-59), gli spassosi interventi di Nomentano (61-63) e di Balatrone (65-74), e le maldicenze degli ospiti che accompagnano la momentanea uscita di scena del padrone di casa –, la smania di Orazio si è ormai trasformata nel doloroso rammarico di chi, con la sua assenza, si è perso uno spettacolo unico e irripetibile: «Non c’è spettacolo che avrei visto più di questo» – sospira Orazio⁸⁹. Proprio questa frase, o meglio il rammarico che da essa trapela, potrebbe allora essere stato il ‘movente’ di Pavese: scrivendo una nuova cena di Nasidieno, nella quale anche Orazio è stato invitato, egli ha voluto lenire il rammarico del venosino e saziarne la curiosità, mettendolo in condizione di assistere,

⁸⁸ Per Nasidieno come «personaggio da operetta» e per la maestria della caratterizzazione oraziana vd. Minissale Camaioni 1987; sull’identità e lo *status* di Nasidieno vd. Minissale Camaioni 1996, pp. 818-819 (con discussione della bibliografia pregressa); vd. pure Fedeli 1994, pp. 750-751, utilissimo per precisare le differenze tra Nasidieno e il suo ‘emulo’ petroniano Trimalchione.

⁸⁹ Tutti gli avvenimenti che ho appena elencato sono descritti da Orazio con *ludi*: «il termine che Orazio adopera [...] è quanto mai appropriato, perché a partire dall’improvvisa caduta del baldacchino la descrizione ha assunto caratteristiche sceniche» (Fedeli 1994, p. 763 [*ad l.*]). Sulle connessioni fra la *Satira* 2, 8 e la commedia vd. più in generale Freudenburg 2021, pp. 289, 295, 297 (*ad* 2, 8, 1).

finalmente da testimone oculare, alle esilaranti quanto goffe prodezze di Nasidieno.

5. Conclusioni

Pavese, come detto, ebbe, fin dall'adolescenza e oltre, una predilezione per Orazio: lo provano chiaramente i frequenti riferimenti al venosino e alla sua opera nelle lettere e ne *Il mestiere di vivere*, ma anche *La vita di Orazio narrata da lui medesimo* e le numerosissime traduzioni oraziane. Queste ultime, specie quella integrale dei *Carmina*, risultano particolarmente preziose anche per altre ragioni. Danno la sensazione che quella di Pavese fosse, più che una semplice predilezione, una vera e propria smania di interazione con l'*auctor* antico; e consentono, inoltre, una valutazione, anche se parziale, dell'effettiva incidenza del modello oraziano sull'opera pavesiana. Come rilevato da Barberi Squarotti⁹⁰, non sarà infatti casuale che la pratica della grafia conservativa per i nomi antichi, inaugurata nella traduzione dei *Carmina*, ritorni a distanza di anni nei più maturi *Dialoghi con Leucò* (1947); né sarà incidentale l'opzione, sempre nei *Dialoghi*, di quella forma dialogica, che Pavese aveva appreso proprio traducendo i versi lirici di Orazio⁹¹. Al netto di questi elementi, il capitolo sull'incidenza di Orazio sull'opera di Pavese resta comunque ancora tutto da scrivere. È un compito che, da studioso di letteratura latina, lascio agli specialisti di Pavese, anche se, in conclusione di questo lavoro, mi permetto un rilievo e un suggerimento per chi si dedicherà a ricerche mirate in questo campo: molto tempo prima dei *Dialoghi con Leucò* la grafia conservativa e soprattutto la forma dialogica sono già caratteristiche fondamentali della VC. Per questa ragione, ma anche e soprattutto perché in essa quella smania di Pavese di interagire con l'*auctor* antico si traduce in un atto creativo – ossequio-

⁹⁰ Barberi Squarotti 2013, p. XIV.

⁹¹ L'impostazione tendenzialmente dialogica della produzione lirica oraziana, peraltro elemento di continuità rispetto alla poesia neoterica, è un fatto noto: sulla questione bastino La Penna 1968, pp. CXV-CXX; Citroni 1983; Venini 1997, pp. 705-706 con ulteriore bibliografia.

so, se si vuole, ma pur sempre originale –, quest'operetta è l'argomento con cui aprirei quel capitolo dedicato a Orazio in Pavese.

Abstract.

This article investigates a singular chapter in the reception of Horace's *Cena Nasidieni* (sat. 2, 8), namely Cesare Pavese's unpublished *Vita conviviale nella Roma d'Augusto* (VC). The first part of the article contains a survey of the most significant references to Horace made by Pavese in his epistolary and *Il mestiere di vivere*. Then, it dwells on his translations of Horace's works (in particular *Carmina*) and his unpublished biography of Horace, which he composed during his lyceum years. In the second part, the article offers an in-depth analysis of the manuscript tradition of VC and a study of the literary status of this work based on Gérard Genette's theory of hypertextuality.

Keywords.

Cesare Pavese, *Vita conviviale nella Roma d'Augusto*, Horace, Nasidienus, Hypertextuality, Gérard Genette, Augusto Monti.

Giuseppe Dimatteo

Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale
giuseppe.dimatteo@unicas.it

Giuseppe Dimatteo

BIBLIOGRAFIA

Barberi Squarotti 2013: G. Barberi Squarotti (a cura di), *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, Olschki, Firenze.

Barberi Squarotti 2017: G. Barberi Squarotti, *Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese*, in E. Cavallini, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 15-32.

Biondi 1996: G.G. Biondi, s.v. *Aristio Fusco*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 643-644.

Bobbio 1981: N. Bobbio, *Monti e Gobetti*, «Belfagor» 36, pp. 83-97.

Boggione-Masoero 2021: V. Boggione-M. Masoero (a cura di), *Cesare Pavese: dialoghi con i classici* (Atti del Convegno, 3-4 novembre 2020), Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Borgianelli 1736: F. Borgianelli, *Le Opere di Quinto Orazio Flacco tradotte in rima* app. Antonio Bortoli, Venezia.

Calaresu 2004: E. Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica del discorso riportato*, FrancoAngeli, Milano.

Calcagno 2023: L.V. Calcagno, 'Sotto la betulla': *Augusto Monti e Cesare Pavese*, «Sinestesie Online» 40, pp. 1-18.

Calvino 1966: I. Calvino (a cura di), *Cesare Pavese. Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino.

Capasa 2020: V. Capasa, «*Ho da parlare di me. Ardo d'amore per le Georgiche*». *Leggere (i classici) con gli occhi di Leucò*, intervento tenuto al convegno *Cesare Pavese. Dialoghi con i classici* (tenutosi online il 3-4 novembre 2020), organizzato dal Centro Interuniversitario per gli Studi di Letteratura Italiana in Piemonte «Guido Gozzano-Cesare Pavese» (l'intervento è reperibile al seguente link: <https://iris.unito.it/retrieve/e27ce433-76a7-2581-e053-d805fe0acbaa/Cesare%20Pavese-Dialoghi%20con%20i%20classici.docx>).

Carena 2013: C. Carena, *Cesare Pavese, traduttore oraziano troppo precipitoso*, «Il Sole 24 Ore - Domenica» 21 aprile 2013, p. 37 (recensione a Barberi Squarotti 2013).

Orazio a cena da Pavese

Catalfamo 2006: A. Catalfamo (a cura di), *Un viaggio mitico. Pavese 'intertestuale'. Alla ricerca di se stesso e dell'eticità della storia* (Sesta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana), Ce.Pa.M., Santo Stefano Belbo.

Catalfamo 2009: A. Catalfamo (a cura di), *Cesare Pavese oltre il centenario* (Nona rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana), Ce.Pa.M., Santo Stefano Belbo.

Catalfamo 2012: A. Catalfamo (a cura di), *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo* (Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana), CUECM, Catania.

Catalfamo 2013: A. Catalfamo (a cura di), *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni* (Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana), CUECM, Catania.

Cavaliere 2007: S. Cavaliere, *Gli scritti giovanili di Cesare Pavese*, diss. Dottorato di ricerca in Italianistica, XIX ciclo, Università di Bologna.

Cavallini 2008: E. Cavallini, *Appunti per una performance multimediale di testi: i Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in P. Castillo-S. Knippschild-M. García Morcillo-C. Herreros (edd.), *Imágenes. La antigüedad en las artes escénicas y visuales* (Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, 22-24 de octubre de 2007), Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 37-56.

Cavallini 2010: E. Cavallini, *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto (dai Dialoghi con Leucò alla traduzione dell'Iliade)*, in Ead. 2010a, pp. 97-132.

Cavallini 2010a: E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea* (Atti delle giornate di studio, Ravenna, 18-19 gennaio 2006), Dupress, Bologna.

Cavallini 2012: E. Cavallini, *L'Inno Omerico a Dioniso nella traduzione di Pavese*, in Catalfamo 2012, pp. 45-62.

Cavallini 2012a: E. Cavallini, "Elena λευκώλενος": citazioni omeriche nelle lettere dal confino di Cesare Pavese, «AION(filol)» 34, pp. 149-160.

Cavallini 2013: E. Cavallini, *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. 125-143.

Cavallini 2013a: E. Cavallini, *Dagli scritti giovanili ai Dialoghi con Leucò: traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese*, «AION(filol)» 35, pp. 151-163.

Cavallini 2013b: E. Cavallini, *Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il 'mare greco'*, in Catalfamo 2013, pp. 5-14.

Cavallini 2014: E. Cavallini (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese* (Atti del Convegno, Ravenna, 19-20 marzo 2013), Dupress, Bologna.

Cavallini 2014a: E. Cavallini, *"E in primavera le mele": due frammenti di lirica greca nella traduzione di Cesare Pavese*, in Cavallini 2014, pp. 101-118.

Cavallini 2014b: E. Cavallini, *"Il desiderio schianta e brucia": versi di Saffo in Schiuma d'onda di Cesare Pavese*, in A. Catalfamo (a cura di), *Pavese, Fenoglio e la "dialettica dei tre presenti". Quattordicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, CUECM, Santo Stefano Belbo-Catania 2014, pp. 167-173.

Cavallini 2015: E. Cavallini, *La Nekyia omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Cavallini 2017: E. Cavallini (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Citroni 1983: M. Citroni, *Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 10/11, pp. 133-214.

Condello 2016: F. Condello, *Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po' di Esiodo e un po' di Omero)*, «Studi e problemi di critica testuale» 92, pp. 171-207.

Corsetti 1778: F. Corsetti, *Le Odi di Q. Orazio Flacco tradotte in verso italiano*, app. Bindi, Siena.

Corsini 1964: E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma» 3-4, pp. 121-146.

Di Muro 2014: C. Di Muro, *Cesare Pavese e i classici*, «Storie di storie» 1, pp. 20-29.

Dughera 1980: A. Dughera, *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dai classici greci*, «Studi Piemontesi» 9, pp. 31-45 (rist. col medesimo titolo, in Dughera 1992, pp. 13-37, da cui si cita).

Orazio a cena da Pavese

Dughera 1981: A. Dughera, *La Teogonia di Esiodo e tre Inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Einaudi, Torino.

Dughera 1992: A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma.

Fedeli 1994: P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco. Le opere*, II.2, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

Fedeli 2013: P. Fedeli, *I classici traducono i classici*, «Maia» 65, pp. 453-468.

Freudenburg 2021: D. Freudenburg, *Horace. Satires Book II*, University Press, Cambridge.

Genette 1982-97: G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, da cui si cita).

Guglielminetti-Nay 1990: M. Guglielminetti-L. Nay (a cura di), *Cesare Pavese. Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino.

Guidorizzi 2021: G. Guidorizzi, *Un vivaio di simboli*, in Boggione-Masoero 2021, pp. 1-6.

Kiessling-Heinze 1957⁶: A. Kiessling-R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus. Satiren*, Weidmann, Berlin.

La Penna 1968: A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in *Orazio. Tutte le opere*, Sansoni Editore, Firenze, pp. XI-CLXXXVIII.

La Penna 1996: A. La Penna, s.v. *Mecenate*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 792-802.

Maggi 2002: L. Maggi, *L'allievo prediletto*, «Sincronie» 12, pp. 57-67.

Masoero 2002: M. Masoero (a cura di), *Cesare Pavese. Tutti i racconti* (introduzione di M. Guglielminetti) Einaudi, Torino.

Masoero 2019: M. Masoero, *Documenti di una lunga amicizia. Il carteggio tra Cesare Pavese e Tullio Pinelli (1926-1949)*, in S. Magherini-P. Sabbatino (a cura di), *Per Franco Contorbia*, II, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 749-755.

Masoero-Re Fiorentin 2009: M. Masoero-S. Re Fiorentin, *L'archivio digitale «Gozzano-Pavese»*, in S. Magherini (a cura di), *Tradizione e modernità. Archivi*

Giuseppe Dimatteo

digitali e strumenti di ricerca (Convegno di Studi, Firenze, 27-28 ottobre 2006), Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 45-58.

Mazzoli 1996: G. Mazzoli, s.v. *Glicera*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 755-756.

Minissale Camaioni 1987: F. Minissale Camaioni, *Nasidieno Rufo, un personaggio da operetta (interpretazione della satira oraziana II, 8)*, «Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti» 63, pp. 211-218.

Minissale Camaioni 1996: F. Minissale Camaioni, s.v. *Nasidieno Rufo*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 818-819.

Mondo 1966: L. Mondo (a cura di), *Cesare Pavese. Lettere 1924-1944*, Einaudi, Torino.

Mondo-Calvino 1973²: L. Mondo-I. Calvino (a cura di), *Cesare Pavese. Lettere 1926-1950*, I-II, Einaudi, Torino (1968¹).

Monti 1907: A. Monti, *Nuovi studi petroniani. I. Il retore Agamennone ed il poeta Eumolpo nel Satyricon di Petronio Arbitro*, Torino 1907.

Monti 1923: A. Monti, *Scuola classica e vita moderna*, Pittavino e C., Torino.

Monti 1965: A. Monti, *I miei conti con la scuola. Cronaca italiana del XX secolo*, Einaudi, Torino.

Münzer 1900: F. Münzer, s.v. *Clodius* (16), in *RE*, IV. 1, col. 67.

Napolitano 2017: M. Napolitano, *Note di lettura alla Teogonia esiodea nella traduzione di Pavese*, in M. Taufer (a cura di), *Tradurre classici greci in lingue moderne*, Rombach Verlag, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien, pp. 23-44.

Pianezzola-Baldo 2024: E. Pianezzola-G. Baldo, *Orazio. Odi*, vol. I, libri I e II, Mondadori, Milano.

Pietralunga 1997: M. Pietralunga, *P.B. Shelley, Prometeo slegato, Traduzione di C. Pavese*, Einaudi, Torino.

Rapisardi 1898: M. Rapisardi, *Opere*, V (*Le Odi di Orazio, L'Empedocle, Il Prometeo di Shelley*), Giannotta Editore, Catania.

Orazio a cena da Pavese

Romano 1996: E. Romano, s.v. *Pirra*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 851-852.

Sichera-Di Silvestro 2021 = A. Sichera-A. Di Silvestro, *Cesare Pavese. L'opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni*, Mondadori Libri, Milano.

Solera 1999 = E. Solera, «*Un tema, per me...*». *I componimenti scolastici di Cesare Pavese*, «Levia Gravia» 1, pp. 239-258.

Solera 2010 = E. Solera, *Le prose scolastiche di Cesare Pavese: "un compito a casa", tra saggio critico e riflessione diaristica*, in G. Brandone-T. Cerrato (a cura di), *Incontro con Pavese. Un giorno di simpatia totale* (Atti del Convegno di studi Convitto Nazionale Umberto I-Liceo Classico D'Azeglio Torino, 23-24 ottobre 2008), Liceo Classico statale Massimo D'Azeglio, Torino, pp. 197-210.

Solera 2010a = E. Solera, *Le prose scolastiche di Pavese*, in G. Brandone-T. Cerrato (a cura di), *Incontro con Pavese. Un giorno di simpatia totale* (Atti del Convegno di studi Convitto Nazionale Umberto I-Liceo Classico D'Azeglio Torino, 23-24 ottobre 2008), Liceo Classico statale Massimo D'Azeglio, Torino, pp. 211-247.

Tesio 1980: G. Tesio, *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica*, L'arciere, Cuneo.

Tesio 2011: G. Tesio, *Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità "dissimilare"*, in Id., *Novecento in prosa da Pirandello a Busi*, Edizioni Mercurio, Vercelli, pp. 147-159.

Tesio 2023: G. Tesio, *Augusto Monti. Letteratura e coscienza democratica*, Araba Fenice, Cuneo.

Tognon 2016: G. Tognon, *Postfazione a Monti 1923*.

Trevisan 2021: A. Trevisan, «*L'ira canta, o dea, del Peleide Achille*». *Pavese traduttore del primo canto dell'Iliade*, in Boggione-Masoero 2021, pp. 28-39.

Venini 1997: P. Venini, s.v. *Monologo*, in *Enciclopedia Oraziana*, II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 705-706.