



HAL
open science

Le soglie dei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale

Daniela Vitagliano

► To cite this version:

Daniela Vitagliano. Le soglie dei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale. PRESENTE E FUTURO DELLA LINGUA E LETTERATURA ITALIANA: PROBLEMI, METODI, RICERCHE Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 18-19 settembre 2015, 2017, 2017. hal-01684278

HAL Id: hal-01684278

<https://hal.science/hal-01684278>

Submitted on 30 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DANIELA VITAGLIANO*

LE SOGLIE DEI *DIALOGHI CON LEUCÒ* DI CESARE PAVESE:
UN PARALLELO TRA LA STRUTTURA DELL'OPERA
E LA COSCIENZA AUTORIALE

Opera ricca di sentenze enigmatiche, picchi lirici, voli pindarici di difficile interpretazione, i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, scritti tra il 1945 e il 1947, presentano una struttura apparentemente abbastanza semplice: ventisette dialoghi, ciascuno tra due interlocutori diversi, per un totale di cinquanta protagonisti "mitici"; fanno eccezione Edipo e Leucò – che si ripetono per due volte (ne *I ciechi* e *La strada* il primo, ne *Le streghe* e *L'isola* la seconda) – e l'ultimo dialogo i cui nomi dei protagonisti non sono menzionati. Tuttavia ci si può interrogare sulle motivazioni per cui Pavese abbia cambiato l'ordine dei brani diverse volte e abbia scelto l'attuale disposizione, che non corrisponde all'ordine cronologico di composizione, come si legge nelle *Note al testo* in appendice ai *Dialoghi*. Partiremo dunque da uno studio di Cristina Cortinovis del 1994 sull'architettura dell'opera per avviare un'analisi delle soglie del testo (struttura e note), nell'intento di definire i tratti di una mappa ad esso sottesa, utile a decifrare il testo stesso e le possibili intenzioni dell'autore nella realizzazione dell'opera. Questa mappa permetterebbe di stabilire una corrispondenza tra la struttura dei *Dialoghi* e il movimento della coscienza dell'autore, essendo le sue dialettiche interne – così come le sue preoccupazioni poetiche – tutte presenti nell'opera.

Siccome l'assetto definitivo di quest'ultima non è il risultato di «una definizione a posteriori, ad opera conclusa, bensì di tentativi di lettura dell'opera in fieri» (Cortinovis 1994: 69), sosteniamo che Pavese abbia redatto i brani tenendo conto del disegno che stava lentamente elaborando, ipotesi confermata tra l'altro dall'ingente presenza nei dialoghi di ripetizioni e richiami interni, che indica una precisa intenzione dello scrittore di far "dialogare" i brani tra loro e col lettore,

* CAER EA 854 Aix-Marseille Université, Francia.

per richiamare la sua attenzione. Come ha scritto Mutterle, le ripetizioni frequenti permettono alla scrittura di farsi memoria, eco di se stessa, in modo da riscoprirsi confermata e mutata, sotto un'angolatura inedita: «si ottiene che non solo le parole singole, ma ogni dialogo diventa ricordo e sintesi degli altri» (2003: 52).

Se l'intenzione di Pavese di creare una costellazione semantico-simbolica è abbastanza evidente, il fatto che egli abbia scientemente disposto i dialoghi in questo modo per "raccontare una storia" non potrebbe essere affermato con certezza senza le *Note al testo* (Pavese 1947: 175-182). Si percepisce, certo, un'evoluzione, come ha notato Lia Secci (1970), che l'ha paragonata all'evoluzione dal mito al *logos* descritta da Mario Untersteiner ne *La fisiologia del mito* (1991), dato che Pavese stesso aveva confessato in una lettera di essersi ispirato¹; tuttavia, seguendo le tracce lasciate dallo scrittore nelle note, nei saggi e nel diario, si osserverà come lo schema sia molto più complesso di così. Tenteremo perciò di delinearne le linee guida, a partire da una breve panoramica sui cambiamenti tra una bozza e l'altra dell'indice, già ben analizzati nel saggio della Cortinovis, per soffermarci più ampiamente sullo schema finale.

Nel primo indice tematico (Pavese 1947: 175), «i brani sono avvicinati dall'autore per similarità tematica in modo che il successivo possa agganciarsi al precedente cogliendone un elemento e sviluppandolo poi in maniera autonoma» (Cortinovis 1994: 71). Come si vede c'è un'idea di evoluzione, ma essa appare abbozzata:

I due	(infanzia salvezza)
La madre	(infanzia tragica)
In famiglia	(fato familiare)
Gli Argonauti	(fato sessuale)
Schiuma d'onda	(sesso tragico)
La belva	(sonno divino-sessuale)
L'inconsolabile	(liberazione dal sesso)
Le Muse	(uomo divino)
Il fiore	(schiacciamento e poesia)
La rupe	(combattimento)
La Chimera	(sconfitta)
La nube	(audacia e sconfitta)
Le streghe	(intangibilità)

Si procede piuttosto per opposizioni di binomi (infanzia salvezza/tragica; fato familiare/sessuale) e per opposizioni di due grandi tematiche: l'umanità legata da una parte a sue caratteristiche specifiche (l'infanzia, il destino, la famiglia, il sesso), dall'altra alla *hybris*, all'arrogante volontà di rendersi divina. Il dialogo *Le Muse*

¹ «Il mio libro [i *Dialoghi con Leucò*] è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che mi ha indotto e mi induce a molte strane letture – ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua *Fisiologia*» (PAVESE 1966a: 564).

funge da punto di svolta: la divinità dell'uomo appare quasi una condizione che può essere raggiunta solo dopo essersi liberati dal sesso.

Un abbozzo dello stesso indice (Pavese 1947: 175), probabilmente precedente, porta lo stesso schema fino a *Schiuma d'onda* e poi prosegue:

Le Muse	(uomo divino)
La rupe	(uomo combattente)
La Chimera	(uomo sconfitto)
La belva	(uomo schiacciato)
Le streghe	(uomo intangibile)

Questi due primi schemi non sono di trascurabile importanza, poiché segnalano un cambiamento di prospettiva dello scrittore riguardo l'opera che stava realizzando. Come si vedrà *La nube*, *La Chimera* e *La belva* occuperanno rispettivamente il primo, il secondo e il sesto posto nell'ordine finale dei dialoghi. La dinamica interna pertanto cambia in modo considerevole: in queste due prime bozze si procede dall'uomo divino verso l'uomo intangibile passando per una lotta, una sconfitta e uno stato tragico. Nello schema finale l'uomo divino sarà il punto di approdo, mentre il punto di partenza sarà l'audacia, la sconfitta e lo stato tragico che ne derivano. Il combattimento de *La rupe* e la conquistata intangibilità dell'uomo (*Le streghe*) avranno luogo solo dopo: Pavese porrà infatti questi dialoghi nel cuore dell'opera, all'undicesimo e al diciottesimo posto.

Nell'indice del 5 aprile 1946 (Pavese 1947: 175) si ha già una disposizione più prossima a quella finale, ma stavolta i gruppi tematici sono agganciati tra loro, per cui alcuni dialoghi liminari finiscono per appartenere sia al gruppo che precede sia a quello che segue:

La nube	}	(iniquità divine)
La Chimera		
Il fiore	}	(tristezza umana)
La belva		
Schiuma d'onda		
La madre		
I due	}	(ribellione confortevole)
La strada		
L'inconsolabile	}	(ironia)
La rupe		
Le streghe	}	(poetica)
In famiglia		
Gli Argonauti		
Le Muse		

Qui l'idea di evoluzione è più chiara, si passa da uno stato tragico ad un progressivo svelamento della forza poetica dell'uomo. La «ribellione confortevole»

sembra fare da controcanto alla «tristezza umana», il cui tema è quello della disfatta dell'uomo, ingabbiato nella propria disperazione, impossibilitato ad agire. Tuttavia l'aggettivo «confortevole» accanto a «ribellione» suggerisce una certa ambiguità di fondo, potendo significare sia "incoraggiante" che "consolatoria". Ugualmente ambivalente è l'«ironia» del penultimo gruppo: non sappiamo se fa riferimento a una conquistata ironia da parte dell'uomo riguardo alle sue tragedie, o ad una segnalazione di un effetto stilistico voluto dall'autore. In quest'ultimo caso, «poetica» indicherebbe la presenza ne *Le Muse* di una professione poetica, cosa non del tutto infondata, conoscendo il testo. Tuttavia, visto che tutti gli altri "titoletti" si riferiscono ai contenuti dei dialoghi, sosteniamo che anche questi ultimi siano legati ad essi: l'«ironia» e la «poetica» farebbero dunque riferimento all'uomo, al suo raggiungimento di una condizione divina, al suo divenire "poeta".

Le «iniquità divine» inserite in questo schema sono tanto più rilevanti se considerate in rapporto all'indice seguente, quello del 12 settembre 1946 (ivi: 177-178), in cui è chiara l'importanza sempre maggiore conferita agli dèi, cosicché l'intera dinamica dell'opera, che prima riguardava soltanto l'uomo, cambia completamente. Quest'indice presenta quattro suddivisioni:

La nube	}	Mondo titanico x [vs, ndr] dèi nequizie divine
La Chimera		
I ciechi		
Le cavalle		
Il fiore		
La belva		
Schiuma d'onda		

La madre	}	Tragedia di uomini schiacciati dal destino
I due		
La strada		

L'inconsolabile	}	Salvezze umane e dèi in imbarazzo
Il lago		
La nube		
Le streghe		
La vigna		
L'isola		
In famiglia		
Il toro		
I fuochi		
L'ospite		
Gli Argonauti		

Il mistero	}	Dèi buoni
Il diluvio		
Le Muse		

Come si vede l'idea di evoluzione riguarda anche gli dèi oltre che gli uomini: gli dèi iniqui del primo gruppo si contrappongono agli dèi buoni dell'ultimo, le sconfitte degli uomini del secondo gruppo fanno invece da controcanto al riscatto degli uomini del terzo, cui si lega l'imbarazzo degli dèi. Si nota come dopo diverse prove Pavese sia riuscito a definire e ad intrecciare perfettamente una doppia evoluzione, nell'intento di valorizzare il ruolo dell'uomo.

Crediamo che questi schemi non siano stati realizzati in contrapposizione tra loro e che debbano anzi essere integrati l'uno con l'altro, come pezzi di un puzzle che, se incastrati nel modo giusto, offrano una visione completa e sfaccettata dell'opera. In un'ultima annotazione senza data troviamo la stessa suddivisione in quattro parti, senza alcun segno di separazione netta tra i gruppi di dialoghi, con "titoli" diversi dai precedenti:

caos *vs* dèi
umanità schiacciata
umanità tragica
umanità sorridente e dèi

In quest'ultima ripartizione c'è una separazione tematica tra *umanità schiacciata* e *umanità tragica*, il che ci sembra notevole poiché segnala un'evoluzione di stati d'animo: lo schiacciamento indica impotenza, la tragicità è il sintomo di un grido, di un'attitudine al dolore.

Come ho già avuto modo di notare altrove², ogni dialogo è incentrato sui tentativi e soprattutto sui fallimenti dell'uomo di farsi dio e di infrangere la legge, per impadronirsi del proprio destino. E d'altro canto, sottolinea la Cortinovis (1994: 77), «il cammino segnato è quello dell'uomo che dal caos deve giungere al cosmo, avvicinarsi agli dèi, alla loro razionalità e perfezione». L'ultimo gruppo, che unisce «umanità sorridente e dèi», veicola infatti un accostamento sullo stesso piano delle due categorie.

Stefano Giovannuzzi, durante la sua conferenza *Genesi e struttura dei Dialoghi con Leucò*³, ha presentato un ultimo schema, del 1947 (numeriamo i dialoghi per praticità), che si sarebbe poi perso nelle edizioni successive. Esso è suddiviso in quattro parti, segnalate con un semplice spazio tipografico, senza raggruppamenti tematici:

² Mi riferisco principalmente alla comunicazione *Il ruolo dell'altura nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in occasione del Convegno Mod, *Geografia della modernità*, tenutosi a Perugia il 10-13 giugno 2015.

³ La conferenza si è tenuta il 27 aprile 2015, in occasione del convegno «*Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo*». I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese, organizzato dall'associazione studentesca "Per il battesimo dei nostri frammenti" dell'Università degli studi di Milano.

- (1) La nube
- (2) La Chimera
- (3) I ciechi
- (4) Le cavalle
- (5) Il fiore
- (6) La belva
- (7) Schiuma d'onda
- (8) La madre
- (9) I due
- (10) La strada

- (11) La rupe
- (12) L'inconsolabile
- (13) L'uomo-lupo
- (14) L'ospite
- (15) I fuochi

- (16) L'isola
- (17) Il lago
- (18) Le streghe
- (19) Il toro
- (20) In famiglia
- (21) Gli Argonauti
- (22) La vigna

- (23) Gli uomini
- (24) Il mistero
- (25) Il diluvio
- (26) Le Muse

- (27) Gli dèi

La prima sezione di dieci dialoghi può essere suddivisa secondo noi in due sottosezioni, con separazione a *La madre*. Nei primi dialoghi si assiste alla nascita del *logos* in seno al mito e all'imposizione della nuova legge, che non è altro che il destino di morte, la mortalità inflitta agli uomini: le conseguenze saranno la separazione di uomini e dèi (*La nube*) e la crudeltà degli dèi olimpici (*La Chimera*, *Il fiore*, *Schiuma d'onda*). In seguito si fa accenno all'idea che gli dèi sono stati creati dagli uomini per dar forma alle loro paure, per cui un giorno spariranno (*I ciechi*, *Le cavalle*, *Il fiore*). Gli dèi sono gli unici a sorridere davanti al destino, perché vivono in un eterno presente, in istanti tutti uguali, mentre gli uomini si sentono schiacciati al loro cospetto (*La belva*, *Schiuma d'onda*). *La belva* costituisce un caso particolare poiché i protagonisti sono l'antica deà, la Potnia mediterranea, appartenente quindi al mondo primigenio, ed un uomo schiacciato dall'asservimento nei suoi confronti.

Sotto l'ottica della dialettica pavesiana mito/*logos*, il mito inteso come ispirazione pre-poetica e il *logos*, come creazione poetica, che razionalizza e distrugge il mito, propongo di interpretare questo gruppo di dialoghi come una metafora dei problemi stilistici su cui si lambiccava Pavese durante i suoi primi approcci all'elaborazione letteraria. Si tratta di due problematiche strettamente legate tra loro: la prima è "epurare" la scrittura da un legame troppo stretto con la realtà naturalistica, cosa che darebbe luogo a giochi retorici e orpelli, mentre intenzione di Pavese sarebbe di rendere la propria percezione della realtà come un «complesso di rapporti fantastici» (Pavese 1966b: 161); il secondo problema poetico è di trasformare se stesso in «io dantesco, simbolico» (Id. 1952: 281), in modo da "epurare" le trasfigurazioni da simboli psicologicamente individuali. Nel momento in cui il *logos* diventa predominante, rischia di annullare il mito, il che porta lo scrittore ad interrogarsi su come scrivere di qualcosa che verrà distrutto nel momento in cui si riproduce in un codice linguistico, senza fargli perdere la sua essenza. C'è dunque una corrispondenza tra i temi dei primi dialoghi e i primi ragionamenti dello scrittore intorno allo stile: il *logos* interviene e distrugge il mito, separando la sfera umana da quella divina e condannando l'uomo a restare invischiato nelle proprie tragedie.

I successivi tre dialoghi, che nello schema precedente erano raggruppati nella seconda sezione intitolata «Tragedia di uomini schiacciati dal destino», sono capitali nell'economia generale dell'opera. *La madre* si collega strettamente a *La belva*, poiché sottolinea come il destino di ogni uomo sia segnato sin dalla nascita dalla presenza di una madre/donna generatrice e distruttrice. Nel nono dialogo, *I due*, Pavese introduce il concetto di "età adulta come momento di conoscenza", pur trattandosi di un momento sofferto e doloroso, poiché è l'età in cui si realizza di avere un passato e dunque un futuro che condurrà inevitabilmente alla morte. «Quel che è stato sarà» (Id. 1947: 73) viene ripetuto nel dialogo (ma anche nell'opera): si è bloccati in un andamento ciclico e inarrestabile. Questa frase è rintracciabile anche ne *Il mestiere di vivere*, il diario di Pavese. Egli sentiva il peso del ritorno ossessivo dei suoi "miti", «i simboli del passato che ciascuno porta in sé» (Id. 1968: 277), e che ritornano senza sosta. Leggiamo in una nota del '37:

È per questo che quando una situazione dolorosa si riproduca identica – *ap-
paia* identica – nulla ne vince l'orrore (Id. 1952: 57).

Quasi tutti – pare – rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dell'infanzia [...] Contemplare senza posa questo orrore: ciò che è stato, sarà (ivi: 59).

Il destino assume così dei tratti mostruosi poiché sottrae il libero arbitrio all'uomo, riducendo la sua vita a un eterno ritorno dell'uguale, a una vita già segnata.

Nel decimo dialogo, *La strada*, si ha una svolta. Edipo è ormai alla fine della sua vita e si duole per non essere riuscito a scampare al suo destino. Ma il suo interlocutore, un mendicante che alla fine si rivelerà un dio, confuta il suo discorso con tre argomenti inattaccabili: innanzitutto sottolinea che l'uomo possiede qualcosa che agli dèi non è concesso, la possibilità di tornare sulla montagna dell'infanzia per ritrovare se stesso. La formula «ciò che è stato sarà» prende quindi un'altra connotazione: ritornare indietro significa rimpadronirsi del proprio destino; la *hybris* dell'uomo diventa allora l'audacia di colui che prova ad accedere al passato per capirlo ed usarlo come mezzo di conoscenza. Gli spiega poi che il destino non è una condanna individuale ma universale, e infine gli rivela quello che diventerà uno dei concetti chiave dell'opera intera: ogni azione umana può avere un'influenza sulla vita degli altri, anche se la vita è cristallizzata in un destino predeterminato.

Queste due idee sono riproposte anche nel dialogo successivo, *La rupe*, in cui Prometeo spiega ad Eracle che esiste un margine di libertà per gli uomini, un titanismo a cui non si può rinunciare poiché l'uomo possiede una parte bestiale, mitica, che gli permette di avere un margine di libertà entro le maglie del destino. Questo discorso ci porta a fare una riflessione sul fatto che, sebbene si possa pensare che quest'opera sia la rappresentazione del passaggio dal mito al *logos*, così come suggerirebbe anche la confessata ispirazione a *La fisiologia del mito* di Untersteiner, in verità essa sembra essere la rappresentazione della genesi del *logos* in seno al mito e la presa di coscienza che il mito non muore, non viene distrutto tramite la razionalizzazione e la chiarificazione operata dal *logos*.

In questa prospettiva lo scrittore risolve secondo noi la dialettica mito/*logos* in direzione del *logos*, ma solo con l'intento di tornare al mito. Secondo la Cortinovis (1994: 78), «il discorso di P. prevedeva la capacità dell'uomo di trasformare il mondo mitico in *logos*, il suo farsi divino attraverso la conquista della razionalità, ma ciò che è scaturito dalle sue mani ha preso un'altra direzione». Noi non escluderemmo invece una scelta consapevole da parte di Pavese – che l'avrebbe spinto a cambiare tante volte l'ordine dei dialoghi – di far emergere il fondo mitico e creativo attraverso il *logos*. Questo fondo mitico, il “titanismo” dell'uomo, è infatti rintracciabile sin dal primo dialogo scritto da Pavese nel dicembre del '45, *Le streghe*, che si trova, come si è detto, in una posizione centrale nella disposizione finale dell'opera.

Come si vedrà il gruppo di dialoghi centrali costituisce il punto di approdo della riflessione pavesiana. Nel dodicesimo dialogo, *L'inconsolabile*, l'uomo-Orfeo decide scientemente di girarsi, per dire addio al suo passato, rappresentato da Euridice, poiché sa che sarebbe inutile continuare a restare attaccato a qualcosa che non esiste più. Se nel primo schema tematico questo dialogo era definito «liberazione dal sesso» e nel secondo era inserito nel gruppo della «ribellione confortevole», nel terzo fa parte del gruppo «salvezze umane e dèi in imbarazzo»; nell'indice finale, invece, pare proprio assumere la funzione di liberazione dal passato, o piuttosto di presa di coscienza della necessità di rifunzionalizzare il passato e di non essere dipendenti da esso, essendo preceduto da *La strada* e *La rupe*. Orfeo farebbe

quindi da controcanto all'Edipo de *La strada*, rivelandosi un titano dopotutto, in grado di riappropriarsi del suo essere.

Ne *L'uomo-lupo*, anziché cercare il titanismo nell'uomo, si cerca l'umanità nella bestia, mentre ne *L'ospite* Eracle incarna i due aspetti, bestiale e umano, che gli permettono di vincere sul vecchio Litiense (appartenente al mondo primigenio). D'altronde in questo dialogo, come nel seguente, *I fuochi*, Pavese sottolinea come non siano più validi, nel mondo del *logos*, gli antichi culti che hanno ormai acquisito lo statuto di selvaggio, trasformandosi in superstizioni.

In questo gruppo, da *La rupe* a *I fuochi*, l'uomo ha preso coscienza dell'elemento mitico che lo contraddistingue, ma d'altra parte ciò rischia di fargli perdere la sua umanità. Per tornare al discorso poetico, questa parte dei *Dialoghi* potrebbe corrispondere al momento in cui Pavese si è interrogato sulla sua paura di incorrere nel selvaggio, nel superstizioso, una volta che si tenti di trattare il mito. Possiamo rifarci a una nota del '44 in cui scrive:

Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo. Quando si sanguina o si piange, lo stupore è che proprio noi si faccia questo che solleva all'universale, al tutti, al mito (Pavese 1952: 274).

Ciò che tormenta Pavese è riprodurre sulla pagina scritta l'irrazionale – le sue inquietudini personali – senza svigorirne l'aspetto mitico, ma anzi valorizzandolo, in modo che diventi universale. La corrispondenza tra i temi dei *Dialoghi*, la loro trasfigurazione simbolica, e le dialettiche interne dello scrittore sono ancora una volta evidenti.

Tornando ai dialoghi, la presa di coscienza avvenuta nella sezione precedente genera una lotta contro il destino. Ne *L'isola* e ne *Il lago*, si ritrova il concetto di limite, ma stavolta l'uomo è deciso a superarlo a qualsiasi prezzo: vi si parla di Odisseo, che non ha nessuna intenzione di restare sull'isola di Ogiya con Calipso, e di Virbio (Ippolito), che non ha nessuna voglia di essere immortale poiché l'immortalità implica solitudine e impedisce qualsiasi contatto con un altro essere umano. Ne *Le streghe*, come già accennato, si afferma la forza della parola poetica che si nutre del ricordo ed è pertanto una prerogativa assoluta dell'uomo, qualcosa da cui gli dèi sono estromessi. Questo dialogo segna un ulteriore punto di svolta: malgrado il fatto che essi non siano padroni del proprio destino, gli uomini *possiedono* il passato ed è questo a renderli immortali.

Ne *Il toro*, *In famiglia* e *Gli Argonauti*, abbiamo una ripresa di temi esposti precedentemente, rispettivamente ne *L'uomo-lupo*, ne *La madre* e ne *La belva*, ma si tratta di una ripresa ironica (che spiega quindi l'«ironia» designata nel secondo schema). Trattandosi di racconti retrospettivi, ed essendo tutto diventato ricordo, oggetto di racconto, c'è un certo distacco nelle parole dei protagonisti, come se tutto fosse vissuto in maniera meno tragica.

I successivi due dialoghi tematizzano l'accostamento e l'avvicinamento tra uomini e dèi. Ne *La vigna* è preconizzato l'arrivo di un dio, che si congiungerà con una mortale Ariadne. Sono ora gli dèi a cercare gli uomini e non viceversa, così come accade nel dialogo che apre la sezione successiva, *Gli uomini*. Quest'ultima sezione è tutta incentrata sulla capacità dell'uomo di usare la parola poetica. Nel ventiquattresimo dialogo *Il mistero*, Demetra e Dioniso si confrontano sul fatto che tutte le storie degli uomini riguardano il sangue, simbolo di morte e di rinascita. Demetra vuole suscitare negli uomini l'idea che esista una vita eterna dopo la morte, così che, mirando all'immortalità, essi smettano di pensare alla morte stessa, vista solo come passaggio. Suscita quindi in loro un racconto. La dea prende le sembianze del mito ispiratore, il che indica la sua appartenenza al mondo del mito, più che a quello del *logos* (d'altro canto i misteri eleusini erano riti antecedenti al culto degli dèi olimpici), mentre l'uomo, essendo colui che può realizzare questo mito in racconto, in modo da proiettarsi nella vita eterna, rappresenterebbe il *logos*, la realizzazione poetica.

Nel penultimo dialogo, *Le Muse*, Esiodo, pastore eremita, si reca sulla montagna per discorrere con Mnemosine della vita terrena. La musa della memoria spiega ad Esiodo che l'uomo può aspirare alla condizione divina grazie al ricordo, che non fa altro che riprodurre gli attimi estatici che hanno permesso all'adulto di conoscere razionalmente ciò che si era "conosciuto" in maniera irrazionale durante l'età infantile. Ritroviamo qui tutta la poetica del ricordo di Pavese, cui era giunto durante gli anni Quaranta, sulla scorta di Platone, Vico e Leopardi. Se l'infanzia è concepita come il momento di conoscenza pre-logica, l'età adulta è il momento della conoscenza vera e propria. La memoria deve esprimere dei ricordi inconsci, chiarificarli all'adulto affinché questo possa possederli, il che accade in attimi definiti baudelairianamente «estatici». Scrive Pavese:

Infatti, vivendo noi tutti nel mondo delle cose dei fatti dei gesti, che è il mondo del tempo, il nostro sforzo inconsapevole e incessante è un tendere, fuori del tempo, all'attimo estatico che ci farà realizzare la nostra libertà (Pavese 1968: 66).

Il tempo sotto forma di attimo estatico diviene un eterno presente (il presente è anche il tempo mitico per eccellenza): far affiorare il mito alla memoria fa abolire la distanza tra passato e presente (cfr. Jonard 1979: 289). Ciò fa di un uomo un dio. Mnemosine dice infatti ad Esiodo:

– Non ti sei chiesto perché un attimo, simile a tanti del passato, debba farti d'un tratto felice, felice come un dio? [...] Per un attimo il tempo si ferma e la cosa banale te la senti nel cuore come se il prima e il dopo non esistessero più. Non ti sei chiesto il suo perché? [...] Non puoi pensarla un'esistenza tutta fatta di questi attimi? Hai detto che quell'attimo è un ricordo. E cos'altro è

il ricordo se non passione ripetuta? [...] Voglio dire che tu sai cos'è vita immortale. [...] ogni gesto che fate ripete un modello divino. [...] non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini (Id. 1947: 164-166).

Mnemosine sta cercando di convincere Esiodo del fatto che il germe mitico che persiste nell'uomo, ciò che lo distingue dagli dèi, è il ricordo e la capacità di raccontarlo. Attraverso la scrittura, che non è altro che una successione di attimi estatici, l'uomo potrà diventare immortale.

Alla fine del dialogo la musa farà di Esiodo un poeta: «Prova a dire ai mortali queste cose che sai» (ivi: 166). Si potrebbe suggerire che Esiodo, chiaro *alter ego* dell'autore, abbia idealmente raccontato, dopo questo episodio, tutti i dialoghi che precedono a Mnemosine. D'altronde lo stesso Pavese gioca su questa identificazione con Esiodo quando nella quarta di copertina dei *Dialoghi* scrive «Non c'è scrittore autentico il quale non abbia i suoi quarti di luna, il suo capriccio, la musa nascosta che a un tratto lo inducono a farsi eremita» (ivi: 178).

L'ultimo dialogo, senza personaggi e scritto in corsivo, è staccato dagli altri nell'indice finale. Come suggerisce Cortinovis (1994: 85), questi due locutori sembrano in realtà far parte di un'unica entità, l'uomo moderno, bifronte, da una parte incapace di cogliere la comunione con la divinità, poiché ha fede solo nell'evidenza, e dall'altra, proteso verso i miti, e conscio del permanere di un germe mitico negli uomini.

Per concludere potremmo portare il nostro ragionamento fino alle estreme conseguenze e vedere in quest'uomo bifronte proprio Pavese stesso, caratterizzato da due atteggiamenti che si contrastano e si completano e quindi vedere in tutti i protagonisti dei dialoghi un'espressione di due lati dello scrittore. In quest'ottica, non solo i dialoghi diventerebbero due monologhi dialoganti, ma risulterebbe ancora più pertinente l'idea che ci sia una coincidenza tra il modo in cui sono organizzati i dialoghi, i loro temi e il percorso poetico pavesiano, il suo incontro/scontro con la realtà e le sue dialettiche più scottanti. Questi due monologhi trovano una sintesi finale proprio nell'ultimo dialogo, dove si legge: «Quando racconti quel che sai, non ti rispondo “cosa resta?” o se furono prima le parole o le cose. Vivo con te e mi sento vivo» (Pavese 1947: 170).

L'uomo dei *Dialoghi con Leucò* è riuscito a “farsi dio”, diventando immortale, grazie al fatto che possiede un passato e che può raccontarlo. C'è un'evidente volontà di Pavese di porre l'accento sull'influenza che l'uomo può avere su un altro uomo attraverso le sue azioni (attraverso i suoi racconti), seppure limitato da un destino già predeterminato, ed è così che lo scrittore trova anche una via d'uscita alle sue *impasses* e che riesce a definire finalmente lo scopo della sua letteratura. Una letteratura che, attraverso il simbolo mitico, possa parlare dell'uomo all'uomo.

Bibliografia

- CORTINOVIS, CRISTINA, 1994, *L'architettura dei Dialoghi con Leucò*, in «Testo», XV, 27, pp. 67-86.
- JONARD, NORBERT, 1979, *Le temps dans l'œuvre romanesque de C. Pavese*, in «Revue des études italiennes», XXV, 4, pp. 273-296.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, 2003, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PAVESE, CESARE, 1947, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi.
- PAVESE, CESARE, 1952, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi.
- PAVESE, CESARE, 1966a, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi.
- PAVESE, CESARE, 1966b, *Poesie*, Milano, Mondadori.
- PAVESE, CESARE, 1968, *Saggi*, Torino, Einaudi.
- SECCI, LIA, 1970, *Mitologia mediterranea nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, Istituto di Filologia classica e medioevale, pp. 241-256.