

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1981)
Heft: 1

Artikel: I Dialoghi con Leucò di Pavese alla luce dell'epistolario
Autor: Mégroz, Mathilde
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870802>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

I DIALOGHI CON LEUCÒ DI PAVESE ALLA LUCE DELL'EPISTOLARIO

Oggi, dopo più di trenta anni dalla loro pubblicazione, può essere utile dimostrare l'importanza per Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, la sua opera più discussa e anche meno conosciuta¹.

Che l'autore avesse una predilezione per questo libro, che in un certo senso riassumeva tutta la problematica della sua concezione del mondo, è un fatto innegabile, come anche è innegabile che il clima agitato dell'immediato dopoguerra era ben poco propizio ad una tale meditazione, come osserva Gianni Venturi: «Nel momento più acutamente impegnato della nostra letteratura del dopoguerra, Pavese osa introdurre nella chiara e trionfante ideologia marxista un mondo magico, al limite dell'irrazionale, che nessuno voleva o poteva ammettere, dai teorici e critici marxisti a quelli cattolici, per cui è proprio il senso di malessere che l'esperienza «mitica» di Pavese procurava la causa prima della ritardata attenzione dei critici a quest'aspetto della sua arte»². Per evitare dunque interpretazioni arbitrarie, si può ricostruire attraverso le numerose citazioni delle lettere di Pavese, che vanno su un arco di quattro anni, la prassi che ha determinato la creazione dei *Dialoghi* e l'importanza che l'autore attribuiva a questa sua opera. Infatti se apriamo il suo voluminoso epistolario³, le allusioni ai *Dialoghi* costituiscono il motivo di almeno dodici fra le sue lettere.

All'inizio del '46, scrivendo a Neri Pozza, direttore di una casa editrice di Vicenza, a proposito di compensi economici appunto per i dialoghi *Le Streghe* (che poi sarebbero divenuti i *Dialoghi con Leucò*), confessa: «E questi pezzetti dialogati che scrivo condensano, per me, un'esperienza e una privazione che durano da anni»⁴. Dunque l'opera è il frutto di una ricerca costante perseguita da Pavese, e la parola *privazione* può far supporre che nessuna delle opere precedenti avesse realizzato quella pienezza creatrice alla quale aspirava. Nel marzo del '46, in una lettera a Bianca Garufi, la sua collaboratrice per il romanzo *Il fuoco grande*: «Ho trovato il titolo collettivo dei dialoghetti: *Dialoghi con Leucò*.

Eh?»⁵. Quell'*eh* posto a chiusura della lettera è come un *eureka*; il titolo è trovato e Leucò, la dea di spuma marina, avrà il volto di una donna reale. Nel 47 i *Dialoghi* vennero pubblicati quasi contemporaneamente a *Il compagno*, che doveva ottenere un successo editoriale non indifferente, eppure la preferenza dell'autore va nettamente dalla parte di *Leucò*; in una lettera del 27 ottobre 1947 a Franco Fortini: «Parla pure del *Compagno* dove vuoi. Ce l'hai? Intanto ti mando il grosso scandalo *Leucò*»⁶. Il 25 novembre scriverà a Paolo Milano a New York: «Giorni fa mi sono permesso di mandarle i miei *Dialoghi*, libro eretico e caro al mio cuore»⁷, e il 2 dicembre a Sibilla Aleramo: «Ti ringrazio della lettura di *Leucò*. È un libro destinato a non piacere a nessuno, tanto più preziosi sono giunti i pochi consensi»⁸. Il giorno dopo, agli amici Pinelli a Roma, conferma: «... del *Compagno* me ne infischio. Sei contento? — A quest'ora avrete ricevuto i *Dialoghi con Leucò*, che sapevo attesissimi ma non a questo punto. A me vederli stampati hanno fatto brutto effetto: sono piccoli, rachitici e proprio carini. Vergogna a me, stavolta. Ma c'è un conforto — non piacciono a nessuno...»⁹. Questo libro, elaborato con tanto impegno e atteso con una tale tensione, era infatti uno scisma dichiarato al neorealismo della Resistenza e del dopoguerra ed era destinato a rimanere un'opera solitaria, ma esemplare dell'attività creatrice dell'artista, e forse anche a colmare una delle tante aspirazioni di un momento storico terribilmente complesso.

Prima di aprire i *Dialoghi*, è bene leggere *Feria d'agosto*¹⁰: nell'ultima parte troviamo due saggi, *Del mito, del simbolo e d'altro* e *Stato di grazia*, che evidenziano la genesi della sua teoria sul mito e di conseguenza sulla poesia, e sul rapporto che intercorre tra l'universo infantile, in cui il mito viene creato inconsciamente, e quello dell'adulto che, attraverso questi lontani ricordi, può riscoprire una «mitologia personale (fievole eco di quella altra) che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più remoto, e gli riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente luore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita»¹¹. Un terzo saggio *La vigna* ci sembra un'introduzione diretta al mondo dei *Dialoghi*, infatti con un esempio concreto descrive il processo mentale di creazione per cui un'immagine, fissata una volta nell'infanzia, resta in germe nel subcosciente, e più tardi potrà riapparire come una reminiscenza platonica o, con le parole stesse di Pavese, un'«estasi immemorabile»¹².

Il libro contiene ventisette dialoghi, ciascuno preceduto da una breve didascalia che annuncia e commenta l'argomento. Gli

interlocutori, anche se assumono l'aspetto di personaggi che provengono dalle profondità del mondo preolimpico, sono in realtà i fantasmi segreti di Pavese ed è così che, se i soggetti traggono la loro ispirazione da Omero, da Esiodo, dai tragici, ci troviamo però sempre davanti gli archetipi del pensiero pavesiano. Per esempio il concetto dell'uomo che si libera penosamente dal caos, carico ancora di aggressività ferina, ma in cui già emerge una coscienza che, evolvendosi, lo renderà poi prigionero dei suoi limiti, che sono il tempo, il sesso, la solitudine, la morte, tutto ciò costituisce il soggetto del primo dialogo *La nube*¹³. «C'è una legge, Issione (dice la nube), cui bisogna ubbidire», perchè il cosmo informe si dissolve davanti ai nuovi dèi dell'Olimpo. Issione, re dei Lapiti, è il simbolo di questa prima umanità, forza della natura: «Qui la legge è il nevaio, la bufera, la tenebra». E «Tu sei tutto nel gesto che fai», gli dice Nefele (o la Nube), la voce di questo nuovo mondo che sta prendendo coscienza di sè, ma oramai «per loro, gli immortali, i tuoi gesti hanno un senso che si prolunga». E così si afferma la necessità della legge: «L'acqua, il vento, la rupe e la nuvola non son più cosa vostra, non potete più stringerli a voi generando e vivendo. Altre mani ormai tengono il mondo». È l'annuncio della fine di un'infanzia umana ove il tempo era senza flusso apparente: gli uomini entrano nella legge, dunque nell'età adulta, assumendo la responsabilità delle loro proprie azioni; i mostri però non spariranno, ma resteranno annidati nel fondo della psiche umana e riappariranno sotto forma di incubi e ossessioni, di cui Pavese ben conosceva gli stimoli, come lo rivela tutta la sua opera.

I dialoghi seguenti *La Chimera*, *I ciechi*, *Le cavalle*, continuano questa tematica delle origini: ancora uccisori di mostri in *La Chimera*; in *I ciechi*¹⁴ c'è la presa di coscienza del sesso che «è ambiguo e sempre equivoco», come dirà Tiresia, e che prende la forma emblematica del serpe: «Non c'è dio sopra il sesso (...) ma il serpe è il più antico di tutti gli dèi. Quando si appiatta nella terra, ecco hai l'immagine del sesso. C'è in esso la vita e la morte». Dunque anche il sesso, che non è ancora amore, è una forza primordiale di cui Edipo, l'interlocutore di Tiresia, ha paura; è una forza che infatti può rendere ciechi... Nel dialogo *Le cavalle*¹⁵ usciamo da questo «mondo di divine metamorfosi bestiali» coll'uomo-dio mediatore tra il mondo titanico e il mondo della legge. Il centauro Chirone riceve dalle mani di Ermete, per allevarlo, Asclepio, figlio di Apollo e di Coronide. Questa, superstita dei tempi primitivi, è stata annientata dalla

«luce abbacinante ma crudele» e quindi il suo figlioletto, anche se sarà un «uomo-dio», farà l'esperienza della morte; infatti: «Cosa sono i mortali se non ombre anzitempo?». Ma prima la stessa luce che l'ha fatto orfano gli «mostrerà la tristezza, la piaga, la viltà delle cose». E sappiamo l'interpretazione che Pavese darà a questa profezia, nella sua vita come nei suoi scritti.

Con il dialogo *Il fiore* l'autore abbandona il mito delle origini e ci fa entrare in una nuova poetica: per sottolineare questa svolta nella sua opera, la didascalia nota «Che a questo fatto dolce-atroce (...) assistessero i leopardiani Eros e Tànatòs, è di solare evidenza»¹⁶. *Il fiore* è uno dei momenti lirici più alti dell'arte pavesiana e quindi non ci stupisce che ci sia un riferimento esplicito al canto *Amore e morte*. Il soggetto è la leggenda dell'adolescente amato e poi ucciso da Apollo e trasformato nel fiore che «costella ormai tutte le valli dell'Eurota» e, come osserva M. L. Premuda nel suo saggio sui Dialoghi: «Nel *fiore* la leggenda al di là di ogni concetto di *hybris* è riportata al suo originario significato di rito primaverile. Tutto è capriccio nella sorte di Jacinto perchè tutto è destino»¹⁷. Ogni capriccio degli dèi è una legge fatale: «Per esprimere un fiore distruggono un uomo»¹⁸.

Il dialogo VI, *La belva*, continua in un certo senso l'andamento lirico del quinto, ma si appesantisce in una tensione drammatica che può avere un significato volutamente personale, e la lettera a Davide Lajolo della sera del 25 agosto 1950, la sera stessa della sua morte, vi proietta una luce tragica: «Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggi *La belva* nei *Dialoghi con Leucò*: come sempre, avevo previsto tutto cinque anni fa»¹⁹. Lo si deve considerare come un preludio vissuto già cinque anni prima dell'atto finale, oppure al momento della decisione estrema ci fu un processo di identificazione con «l'eterno sognatore» del dialogo? (Del resto i *Dialoghi* fu l'unico libro che Pavese avesse con sè al momento della morte). *La belva*²⁰ offre alcuni temi di meditazione, sull'amore impossibile, sulla morte, sulla solitudine, sul destino, sull'urgenza del divino: «... come viandanti e sconosciuti, anche noi siamo un poco divini (...) non sai che il selvaggio e il divino cancellano l'uomo? (...) Il divino e il terribile corrono la terra, e noi andiamo sulle strade». La divina sconosciuta che ha fissato Endimione mentre dormiva è Diana stessa, la dea «signora delle belve», che ha il volto delle donne pavesiane: «occhi un poco obliqui, occhi fermi, trasparenti, grandi dentro (...) è una magra ragazza, come tu forse ne hai vedute al tuo paese (...) ha un riso breve (...) La sua voce ch'è rauca e materna è tutto quanto la sel-

vaggia ti può dare». Dopo questa descrizione viene spontaneo il pensiero della ragazza dalla voce rauca che tanto peso ebbe nella vita di Pavese²¹. Endimione che è stato visto da Diana non potrà più continuare a vivere, ma dormirà il suo sonno «infinito di voci e di grida, e di terra, di cielo, di giorni».

Ora che siamo giunti alle soglie dell'aldilà, *L'inconsolabile*²², il mito di Orfeo, rivela quale fosse per Pavese la missione del poeta. Lungo tutto il dialogo, Orfeo si sforza di esprimere l'inesprimibile a Bacca, la sua interlocutrice, ma prima di tutto a sè stesso: la coppia Orfeo-Euridice, come nel canto antico, si dissolve ai limiti del nulla, solo il gesto che respingerà Euridice non è lo sguardo involontario d'amore, ma un gesto voluto da Orfeo in una ricerca di sè stesso che esclude l'illusione delle cose: «Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà». Bacca non può comprendere questo linguaggio duro, ma Orfeo continua: «Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo. (...) È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno». A quanto pare questa è un'esperienza che ai soli poeti autentici è concesso di realizzare.

I dialoghi citati sono un'indicazione incompleta dei rapporti che si possono stabilire tra questo libro fondamentale di Pavese e tutta la sua opera. Per rendersi conto di questo legame basta riprendere le sue stesse parole già citate precedentemente: «esperienza» e «privazione»; esperienza, poichè il mito è parte integrante della sua concezione artistica o se vogliamo metafisica del mondo (luoghi, personaggi, situazioni liberati dalla loro apparenza di attualità, esprimono una visione primordiale e perenne delle cose); privazione, poichè senza i *Dialoghi* sarebbe mancato l'elemento unificatore che dà un carattere di coesione all'insieme della sua opera. A questo proposito, come i saggi già citati di *Feria d'agosto* costituiscono l'introduzione «dottrinale» ai *Dialoghi*, così i saggi sul mito pubblicati in *La letteratura americana e altri saggi*²³ sono il punto finale di questa travagliosa ricerca poetica della propria identità.

Una lettera del 24 gennaio 1948, che risponde a un'obiezione di Paolo Milano, è molto importante per un'interpretazione dei *Dialoghi* in chiave pavesiana. Milano (che si riferiva alle sue impressioni di lettura) aveva scritto: «Ha ragione ad averli a cuore. Sono pieni di pagine vive. L'unica obiezione che farei è al suo modo di *sentire* il mito. Mi pare di scorgervi tracce della vec-

chia idea (cara ai positivisti e a Vico) che l'età mitologica ha da tempo ceduto il posto a un'era, grosso modo, logica e tecnica, cioè la nostra. Ora, a me pare che la nostra epoca sia la più orrendamente mitomaniaca che sia mai stata. Siamo già alle guerre di religione (aerodinamiche). Se i nostri miti sono repellenti e pestiferi, quanto gli antichi erano poetici e animosi, è perchè noi, nello stesso tempo, tradiamo ad ogni passo la Ragione e scherniamo scioccamente la Favola e l'Utopia». Pavese risponde: «Quanto mi dice su *Leucò* non mi convince. Va bene che viviamo in mezzo a miti d'ogni sorta, ma questi miti hanno appunto il difetto di non organizzarsi in modo coerente. Inoltre è questa della contemporaneità del mito, una ragione che giustifica *Leucò* e dà un riscontro vissuto alle sue fandonie: se veramente non sapessimo più che cos'è mito, di che cosa saprebbe ancora *Leucò*? — Infine non le nascondo che la mia ambizione, componendo questo libretto, fu pure d'inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno, che va dal Boccaccio a D'Annunzio. Come massimo imbarbaritore delle nostre lettere (narrazione all'americana, scrittura dialettale, rinuncia a ogni ermetismo, ecc.) era un lusso che da un pezzo meditavo di prendermi»²⁴. Pavese rifiuta la contraffazione dei miti moderni, ma riconosce che questa sostanza pseudomitica a cui, nonostante la sua incoerenza e assurdità, gli uomini di oggi credono (e con quale fanatismo!) contribuisce a rendere comprensibile la lettura di *Leucò*.

Circa poi la seconda parte di questa lettera, il tono semiserio dell'allusione ai grandi della letteratura italiana potrebbe far pensare a un'autodifesa per il suo lavoro forse incompreso dai più, ma non vi si potrebbe anche trovare l'espressione, con un riserbo un po' ironico, della coscienza che egli aveva di far parte anche lui di questi Grandi? Quello che certamente è vero, è che Pavese si riallaccia particolarmente agli autori più vicini alla sua visione del mondo e alla sua cultura classica, come Leopardi e Vico che, anche senza essere citati, affiorano quante mai volte implicitamente nei *Dialoghi*²⁵.

Del resto egli precisa la sua posizione rispetto alla letteratura italiana nella *Intervista alla radio* datata del 6 giugno 1950: «Mi si consenta di parlare della mia opera come se fosse quella di un altro, e io un critico che non ha nulla da perdere. Dirò dunque che quest'opera, cominciata scontrosamente in pieno periodo ermetico e di prosa d'arte, quando il castello della chiusa civiltà letteraria italiana resisteva imperterrita ai venti gagliardi del mondo, non ha sinora rinunciato alla sua ambigua natura, all'ambizione

cioè di fondere in unità le due ispirazioni che vi si sono combattute fin dall'inizio: sguardo aperto alla realtà immediata, quotidiana, «rugosa», e riserbo professionale, artigiano, umanistico — consuetudine coi classici come fossero contemporanei e con i contemporanei come fossero classici, la cultura insomma intesa come mestiere»²⁶. Questo giudizio beninteso è valido per gran parte della sua opera, e in particolare ci permette di comprendere come i *Dialoghi con Leucò* rappresentino per Pavese il momento in cui fu più consapevole dell'impegno del suo *mestiere di vivere* e di scrivere.

«Lei ha capito che *Leucò* è il mio biglietto da visita presso i posteri? Pochi ci arrivano. Tanto meglio»²⁷.

Mathilde MÉGROZ.

NOTES

¹ I *Dialoghi con Leucò* uscirono nel 1947 presso Einaudi a Torino; le nostre citazioni sono fatte sulla ristampa del 1968 (sigla: *D*).

² Gianni Venturi, *Pavese*, La Nuova Italia, Firenze, 1971, p. 78.

³ Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino, 1966 (sigla: *L*).

⁴ *L*, p. 49.

⁵ *L*, p. 62.

⁶ *L*, p. 189.

⁷ *L*, p. 196.

⁸ *L*, p. 199.

⁹ *L*, p. 201.

¹⁰ Cesare Pavese, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino, 1968 (*Del mito, del simbolo e d'altro*, pp. 139-144. *Stato di grazia*, pp. 145-149. *La vigna*, pp. 154-155).

¹¹ Idem, p. 142.

¹² Idem, p. 155.

¹³ *D*, pp. 7-12.

¹⁴ *D*, pp. 19-23.

¹⁵ *D*, pp. 25-29.

¹⁶ *D*, p. 32.

¹⁷ Maria Luisa Premuda, «I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese», in *Annali della Scuola Normale Superiore*, Pisa, 1957, pp. 222-249.

¹⁸ *D*, p. 35.

¹⁹ *L*, p. 570.

²⁰ *D*, pp. 37-43.

²¹ Cfr. C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 1968, *Paesaggio IV*, p. 88.

²² *D*, pp. 75-80.

²³ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1962. Cfr. in particolare nella *poetica del destino* (manoscritto del 13 gennaio 1950), pp. 341-344, le allusioni ai dialoghi *Le Muse* e *Gli dèi* e alla prosa *La selva* (nello stesso volume, p. 321).

²⁴ *L*, p. 218.

²⁵ Per Leopardi, oltre l'allusione citata a proposito del dialogo *Il fiore*, possiamo trovare un'evidente continuità tra il dialogo *Schiuma d'onda* e l'*Ultimo canto di Saffo*: la Saffo leopardiana si preparava alla morte con un canto disperato; la Saffo pavese aveva creduto «che tutto finisse con l'ultimo salto. Che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti» (*D*, p. 47), invece... i dialoghi *Il diluvio* e *Gli dèi* presentano riflessioni affini a quelle della *Storia del genere umano (Operette morali)*. In tutt'e due i poeti c'è anche la presenza insistente della luna. — Per Vico, cfr. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 242, 243, 244, e in *La letteratura americana*, cit. il saggio *Il mito* (manoscritto del 27-29 gennaio 1950), pp. 345-351.

²⁶ In *Letter. americana*, cit. pp. 291-296.

²⁷ *L*, p. 553, del 20 luglio 1950, a Billi Fantini.

M. M.