

# FORME DEL DIALOGO IN CESARE PAVESE

Claudia Zavaglini

Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci,  
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, Repubblica ceca  
claudia.zavaglini@gmail.com

## CESARE PAVESE AND THE FORMS OF DIALOGUE

**Abstract:** This paper aims at further expanding the already existing scholarship on the relationship between Pavese and dialogue, meant not only as a mere tendency underlying his writing style, but also as a specific and “irresistible” literary form that materializes in different ways: in the famous short texts entitled *Dialoghi con Leucò* and in the ideologically oriented dialogues called *Dialoghi col compagno*. The first part of the article focuses on *Il mestiere di vivere*: an in-depth analysis allows the main dialogical elements emerging from the author’s diary and also his theoretical considerations on the “new form” to be highlighted. The second and third parts of the paper analyse the two different types of Pavese’s dialogues. The work *Dialoghi con Leucò* interacts symbolically with reality and is always faithful to the founding dimensions which are already evident in the title: myth and dialogue, both unusual. On the contrary, what inspires the *Dialoghi col compagno*, published in the newspaper *L’Unità*, is a *hic-et-nunc* urgency, specifically the necessity to provide a direct answer to the exigencies of history. In conclusion, through its various declensions, dialogue expresses the complexity of the author’s relationship with the world: despite appearances, even in their (often misunderstood) mythological version, Pavese’s dialogues should be considered as an authentic and engaged response to reality, rather than a means of escape or an expression of surrender.

**Keywords:** Cesare Pavese; *Dialoghi con Leucò*; *Dialoghi col compagno*; literary dialogue; dialogism

**Riassunto:** Il saggio si propone di contribuire all’indagine, già avviata in sede critica, del rapporto tra Pavese e il dialogo, inteso non solo come principio e tendenza che permea la scrittura, ma anche come specifica e «irresistibile» forma letteraria, realizzatasi in modi diversi nei *Dialoghi con Leucò* e nei *Dialoghi col compagno*. La prima parte dell’articolo si sofferma sul *Mestiere di vivere*: l’analisi del diario permette di cogliere la tensione dialogica della scrittura pavesiana e, d’altra parte, di considerare le riflessioni sul genere, che confermano la ricerca anche teorica dietro alla scoperta della «nuova forma». La seconda e la terza parte del saggio sono dedicate specificamente alle declinazioni che il dialogo letterario assume in

Pavese. I *Dialoghi con Leucò* rispondono all'esistente simbolicamente, rimanendo fedeli alle due dimensioni fondative dell'opera, esplicite fin dal titolo: il mito e il dialogo, entrambe inattuali; quel che dà vita ai *Dialoghi col compagno*, pubblicati nelle pagine de «L'Unità» di Torino, è invece l'urgenza del qui ed ora, ovvero la necessità di una risposta diretta alle esigenze della storia. In conclusione, nelle sue diverse flessioni, il dialogo-forma coglie ed esprime il complesso rapporto di Pavese con il mondo: nonostante le apparenze, anche nella – talvolta incompresa – variante mitologica, i dialoghetti non si prestano ad essere letti come forme della chiusura e della rinuncia, mentre al contrario rispondono in maniera onesta e impegnata al reale.

**Parole-chiave:** Cesare Pavese; *Dialoghi con Leucò*; *Dialoghi col compagno*; dialogo letterario; forma dialogica

## 1. Pavese e il dialogo

L'importanza e le peculiarità in Pavese del dialogo-procedimento,<sup>1</sup> del dialogo dunque inteso come mezzo o espediente utilizzato all'interno di opere di altro genere, sono note e tuttavia non rappresentano l'oggetto di questo studio. Il dialogo cui è dedicato questo breve saggio è principalmente il dialogo-forma, ovvero quella specifica forma di scrittura propria dei generi teatrali e performativi e dei dialoghi filosofici e letterari, a differenza dei primi due non finalizzati alla rappresentazione scenica.

Il principio dialogico, come meccanismo di funzionamento del discorso, ha un ruolo primario in Pavese, anche quando non s'incarna in una forma di scrittura dialogica vera e propria. È emblematico il caso del *Mestiere di vivere*, cioè di un'opera in prosa di tipo diaristico che pure presenta elementi dialogizzanti a conferma dell'essenza dialogica della scrittura pavesiana, al di là dell'impostazione formale.<sup>2</sup> Vero è, come rileva Mutterle, che la voce del protagonista del *Mestiere di vivere* è una voce «monologante» e che, negli anni, il diario «tende sempre più a comporsi secondo una tecnica di monologo» (Mutterle 1973: 436); tuttavia, nonostante questo, e nonostante «le situazioni che in apparenza si presentano come dialogiche» pur essendo «in realtà fittizie» (*ibidem*), l'opera resta comunque caratterizzata da una particolare tendenza al dialogo. Quel che si riscontra ripetutamente nel *Mestiere di vivere* è un vero e proprio dialogo dell'io con sé stesso, un «dialogo mentale» (Guglielminetti 2000: XLIII) dominato da un «tu» che è generalmente l'io stesso, l'autore («Oggi hai parlato troppo», Pavese 2000: 62), oppure un io che parlando di sé e a sé parla anche di ogni e a ogni simile («Nulla può salvarti, perché qualunque decisione tu prenda, sai che sei storto e così la tua decisione», *ivi*: 304). Talvolta il dialogo con sé stesso è così serrato e monologizzato che il testo procede incalzante

---

<sup>1</sup> Mi servo in parte della distinzione operata da Guellouz (1992: 13-23), la quale, nel distinguere tra le diverse accezioni della parola *dialogo*, parla di «dialogue-procédé».

<sup>2</sup> Nella stessa direzione andrebbe indagato anche *Fuoco grande* (1959), il romanzo postumo scritto a quattro mani e alternativamente con Bianca Garufi. *Fuoco grande*, nel suo essere costitutivamente un romanzo a due voci, è un'opera per la quale l'elemento dialogico risulta essenziale fin dalla genesi. I due protagonisti «scrivono sapendo dell'altro, all'altro si riconducono e ricollegano, con l'altro dialogano, dell'altro si appropriano» (Masoero 2003: xvi). Il dialogo tra gli autori in fase di stesura, altrettanto essenziale, è documentato dal carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (Pavese-Garufi 2011).

riportando sia le domande che le risposte dell'io in seconda persona («Sei felice? Sì, sei felice», ivi: 306),<sup>3</sup> a mostrare il rapporto impari tra i due interlocutori ovvero tra le due parti dialoganti dell'io/autore. Si tratta, come ha ben evidenziato Kanduth, di una «relazione fra un io parlante ed un io in ascolto» (Kanduth 1985: 139); i due soggetti dialoganti sono asimmetrici e hanno ruoli diversi: uno è quello consapevole, l'io che sa, il saggio, mentre l'altro è il debole, quello che subisce le sconfitte e il destino, il prostrato. Per riprendere Mutterle, più che di «situazioni [...] dialogiche [...] in realtà fittizie», varrebbe forse la pena parlare di un io in lotta, diviso tra un sé che sa e un sé che non riesce in dialogo costante. Questo io spezzato si descrive da sé, in estratti come quello che segue: «Sono diventato idiota. Mi chiedo e richiedo: che cosa le ho fatto di male? Abbi il coraggio, pavese, abbi il coraggio» (Pavese 2000: 98). Qui si vede come l'io prostrato (quello che dice: «Sono diventato idiota. Mi chiedo e richiedo: che cosa le ho fatto di male?») venga subito ripreso dall'altro, il più forte, che con fermezza lo sostiene: «Abbi il coraggio, pavese, abbi il coraggio». Il dialogo, nelle sue specificità e anche nelle sue varianti monologate, ha nel *Mestiere* un ruolo importante che non può essere sminuito, ovvero funziona come uno specchio che dà voce ai due sé di Pavese, vivi e presenti, anche quando nascosti, ben oltre il diario.

Non mancano, poi, sempre nel *Mestiere di vivere*, momenti in cui vengono riportati scambi di battute e dunque estratti da conversazioni forse reali o forse immaginate; sono momenti in cui il dialogo si fa, in maniera ancora nuova e diversa, «recitato» (Guglielminetti 2000: XLIII).

«Ti voglio bene, cara, e ti odio, sei per me letteralmente l'aria che respiro, se mi manchi ti maledico come fa un annegato; mi fa male fisicamente esser lontano da te; non sei per me una donna, sei l'esistenza stessa; dove sei tu è la mia casa, tutto il resto è niente...»  
«Come stiamo a coglioni? vediamo se mi fai godere».

«Quando avrai finito di volerti fare degli amici portando la gente a letto? In questo modo fai solo dei disgraziati».

«Allora non ci verrò mai più» (Pavese 2000: 97).

Si tratta, come si vede, di casi molto diversi dai precedenti, perché qui le voci non sono più quelle dei due sé di Pavese in lotta, quanto piuttosto quelle dell'autore nella complessità della relazione e della figura negativa della donna.

Della vocazione di Pavese al dialogo, incarnata in vera e propria forma letteraria nell'opera più amata e significativa, i *Dialoghi con Leucò*, il *Mestiere di vivere* dà testimonianza anche con più d'una riflessione sull'arte del dialogo e sul suo senso. Già nel dicembre del 1937 Pavese, riflettendo sui suoi racconti, riconosce nel dialogo la sua «vera musa prosastica», grazie alla quale «far dire le assurdo-ingenuo-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà» (ivi: 67). Anche le riflessioni del 1942 sulla tragedia greca portano Pavese a soffermarsi sul dialogo e sul suo senso in relazione all'arte tragica; nota che nella tragedia classica «le *personae* non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei» e ancora che la «*persona* non scende mai

<sup>3</sup> Mutterle (1973: 436-437), riportando questo esempio – in cui domanda e risposta sono entrambe in seconda persona –, parla di «falso dialogo» e di «finezza del dialogo». Nonostante gli elementi linguistici vadano a sostegno di quest'ipotesi, ritengo che il dialogo con sé stesso rimanga ricercato e reale nel diario.

a dialoghi con altre, ma è come è, statuaria, immutabile». <sup>4</sup> I fatti non avvengono sulla scena ma fuori scena e vengono poi riportati al pubblico da un messaggero, risolti dunque in parola. Questa considerazione lo porta a concludere che «la trag[edia] non è dialogo ma esposizione a un pubblico ideale, il coro. Con esso si attua il vero dialogo» (ivi: 245).

La riflessione più importante che consente di parlare di una tendenza di Pavese alla drammatizzazione o *teatralizzazione* della narrativa risale al gennaio del 1944 e rappresenta anche un punto di partenza per ipotizzare l'ingresso di alcune modalità cinematografiche sulle concezioni poetiche pavesiane e sull'interpretazione del dialogo:

Noi tendiamo al dialogo, alla *conversazione*. Amiamo evitare le lunghe note informative (la *narrazione*), anzi, anche queste le trasformiamo in discorso facendole in prima persona e colorite secondo il personaggio che le pronuncia. Cerchiamo insomma, nella narrativa, il *teatro*, ma non la *scenica*. Che venga dall'uso del cinema, che ci ha insegnato a distinguere tra visività e parola, che prima il teatro fondeva?

Ora accade che il *cinema* racconta visivamente, e il romanzo rappresenta *verbalmente*; e noi non vogliamo più saperne di teatro, e quello del passato preferiamo leggerlo (ivi: 272).

Pavese parla di una sua tendenza al dialogo che lo porterebbe ad evitare la prosa narrativa stesa e a dialogizzare persino gli elementi informativi del racconto. La narrativa è concepita come qualcosa di teatrale e tuttavia ben distinta dal teatro perché priva di scenica: rappresenta visivamente solo con la parola. Quel che Pavese pare quasi allontanare dal teatro è proprio la fusione di visività e parola, per cui la rappresentazione dei fatti non avviene né visivamente, ovvero per rappresentazione concreta di fatti e avvenimenti, né verbalmente soltanto, ma attraverso la modalità dell'esposizione verbale delle azioni, che non vengono messe in scena. A differenza del teatro, la narrazione e il cinema distinguono: il cinema racconta per immagini, creando «un racconto che è un insieme di ambienti, di inquadrature, quindi di scene» (Mutterle 1973: 422), il romanzo con la parola. Pavese, in maniera anche dura, afferma di non volerne più sapere di questa fusione teatrale di visività e parola; la sua predilezione sarà per la parola – il teatro preferisce leggerlo –, una parola che resta però vicina alle modalità dialogiche tipicamente teatrali.

## 2. La «nuova forma» dialogica dei *Dialoghi con Leucò*

Pavese imprime alla scrittura una forma più strettamente dialogica soprattutto in due occasioni, tra l'altro cronologicamente, almeno in parte, sovrapposte: quando rilegge il senso dell'esistente – al tempo stesso testimoniandolo – attraverso il mito, nei *Dialoghi con Leucò*, e quando tratta temi più schiettamente politici su «L'Unità», nei *Dialoghi col compagno*. I titoli di per sé sono eloquenti: i *Dialoghi con Leucò* sono dialoghi col e sul mito, in cui la verità dell'esistenza, sondata nei suoi temi più importanti, viene cercata appunto attraverso il mito; i *Dialoghi col compagno* non possono che trattare invece, con modalità diametralmente opposte, del qui-e-ora, del rapporto tra intellettuali e popolo, dello scrivere: un contenuto non più esistenziale e filosofico ma prima di tutto rispondente alle domande del reale, politico.

---

<sup>4</sup> È poi quello che almeno parzialmente avviene nei *Dialoghi con Leucò*.

Nei «dialoghetti mitici» (Pavese 2000: 307) che costituiscono i *Dialoghi con Leucò*, usciti per Einaudi, significativamente nella collana *Saggi*, nell'ottobre del 1947, le tematiche sono trattate attraverso il meccanismo della riscrittura del mito classico mediante l'uso del dialogo. Narrazione mitica e struttura dialogica vengono dunque a essere due degli aspetti chiave caratterizzanti l'opera più propriamente filosofica di Pavese, nella quale il linguaggio del mito si esprime attraverso la forma del dialogo. Nonostante l'importanza della «nuova forma» (ivi: 306) dialogica, legata da Pavese appunto alla riscrittura e all'attualizzazione del mito – ma non solo, pochissimi sono gli studi ad oggi dedicati alla questione: ai saggi *Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese* di Secchieri (1991) e *Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese* di Bianchi (2002), si è recentemente aggiunto il contributo *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* di Comparini (2014), che riconduce i *Dialoghi* alla loro dimensione dialogica e polifonica, sottraendoli alle letture che tendevano a ridurre il dialogo a meccanismo sostanzialmente monologico, che avrebbe dato soltanto voce all'io *sdoppiato* di Pavese.

Nei paragrafi che seguono intendo mettere in luce proprio la convivenza di dialogismo e dialogo per così dire monologizzato e interiore nei *Dialoghi con Leucò*,<sup>5</sup> una doppia sfumatura che, fatte per ogni opera le dovute distinzioni, caratterizza quasi sempre una scrittura profondamente autobiografica come quella di Pavese.

Com'è noto, Pavese era particolarmente legato ai *Dialoghi con Leucò*: li riteneva, tra i suoi scritti, «la cosa meno infelice», il suo «libro più significativo»,<sup>6</sup> le sue *Operette morali*.<sup>7</sup> Quando iniziò a scrivere il primo dialogo, *Le streghe*, tra il 13 e il 15 dicembre del 1945, la forma-libro dei *Dialoghi con Leucò* era qualcosa che non esisteva ancora tra i progetti di Pavese: quel che esisteva era semmai l'intenzione di scrivere altri dialoghetti e poi, via via, di pubblicarli su rivista. Tant'è che già sul finire del 1945 Pavese inviò ad Aldo Camerino *Le streghe* perché pubblicasse il dialogo su «Terraferma»;<sup>8</sup> nel gennaio del 1946, in una lettera a Neri Pozza, scrive addirittura di voler restare fedele alla rivista e di volervi pubblicare anche gli altri dialoghetti.<sup>9</sup> Il progetto di un unico volume appartiene dunque a un periodo posteriore, quando, visto anche il numero non più esiguo dei dialoghi scritti, Pavese abbandonò l'idea della pubblicazione spezzata su rivista, per abbracciare quella del libro. Per questo, quando Enrico Falqui lo informa, nel marzo del 1947, di non poter più pubblicare i dialoghetti su cui si erano accordati nella rivista «Prosa», l'autore, ormai più propenso al progetto del volume unico, non se ne dispiace; così scrive a Falqui:

<sup>5</sup> Come chiarisco ed esemplifico in seguito, quando parlo di convivenza di dialogismo e dialogo monologizzato intendo dire che nell'opera la forma dialogo – tramite cui vengono riportate direttamente le parole degli interlocutori – è espressione sia della pluralità di personaggi/voci che popolano i *Dialoghi con Leucò*, sia, talvolta, dei sé autoriali.

<sup>6</sup> Così li definisce Pavese (1990: 263-267) nella nota *Intervista alla radio*.

<sup>7</sup> «Pavese nel mandarmi i *Dialoghi con Leucò* mi scrisse che, fatte le dovute proporzioni, con quel libro, aveva voluto tentare le sue “Operette morali”» (Lajolo 1984: 253).

<sup>8</sup> Si veda la lettera a Camerino del 27 dicembre 1945 (Pavese 1976: 248-249).

<sup>9</sup> Scrive infatti Pavese a Neri Pozza: «Tenga presente che non si tratta di una accidentale collaborazione, ma che io voglio esser fedele a “Terraferma” e, se tutti voi siete d'accordo, pubblicare via via i successivi dialoghetti che ho già scritto e che scriverò» (Pavese 1966: 49).

Caro Falqui,

le ho già scritto che comprendo benissimo le vicissitudini di una rivista e non sono affatto indispettito per la mancata pubblicazione di quelle cosette. Le dirò, anzi, che un po' mi rincresceva uscire così ad assaggio, e siccome ormai quei dialoghi fanno un corpo rispettabile e si tengono l'un l'altro in un disegno che ha un senso, preferisco non più sminuzzarli e aspettare che Einaudi mi faccia il volume. (Pavese 1966: 127)

Si vede dunque come pian piano sia maturata la consapevolezza di «un disegno che ha un senso» e insieme la volontà di tenere insieme i dialoghi a costituire un'opera strutturata e coerente, come testimoniato anche dagli indici tematici.<sup>10</sup>

Ora, ripercorsa brevemente la genesi dell'opera, quel che interessa in questa sede è fermare l'attenzione sulla forma scelta da Pavese, esplicita fin dal titolo, che rimanda emblematicamente alle due dimensioni portanti e fondative dell'opera: il mito e il dialogo.<sup>11</sup>

Se il mito, secondo quanto afferma Pavese, «è un linguaggio, un mezzo espressivo» (Pavese 2000: 308), il dialogo è il modo attraverso cui questo linguaggio può esprimersi adeguatamente: se il mito è il mezzo dell'espressione, il dialogo ne è la forma. Non si tratta, com'è ovvio, di un genere indifferente o casuale, né potrebbe esserlo per Pavese, convinto che la forma sia «per chi sa scrivere» sempre «qualcosa d'irresistibile» che «tenta» l'autore e gli impedisce di resistergli, così come è stato per lui col «genere del dialoghetto mitologico» (*ibidem*). Nei *Dialoghi con Leucò* la riscrittura del mito si affianca quindi alla riscrittura del genere: il genere del dialogo, molto praticato nell'antichità classica e durante il periodo rinascimentale per poi essere, seppur con eccezioni notevoli, come quella leopardiana, relegato tra i generi minori e quasi dimenticati. Ho parlato di riscrittura del genere perché in Pavese il dialogo assume forme nuove e inedite rispetto alla tradizione, anche rispetto a quella per alcuni aspetti più vicina – ma per altri lontana – come quella leopardiana.<sup>12</sup> Una forma breve, al tempo stesso narrativo-filosofica e teatrale, inedita e originale sia rispetto ai classici (Platone e Luciano), che ai moderni (Leopardi).

L'intuizione del dialogo, come «nuova forma che sintetizza molti filoni» (ivi: 306), consente a Pavese di riscrivere il mito fondandolo su brevi scene dialogiche, in cui i due interlocutori restano sé stessi e insieme riflettono l'io scisso, i sé di chi scrive in dialogo costante. Per questo, i *Dialoghi con Leucò* non possono esser visti come semplice rappresentazione dialogica di un io sdoppiato, ovvero come pseudo-dialoghi «tra *personae* con la stessa voce» (Bianchi 2002: 161); al tempo stesso però, parrebbe all'opposto estremo vederli soltanto come espressione del concetto di dialogismo polifonico (Comparini 2017: 151): se gli interlocutori dei dialoghi non sono soltanto le voci di un io sdoppiato ma piuttosto «enti universali dotati di una propria identità ontologico-testuale» (ivi: 129) e dunque a tutti gli effetti *personae*, al tempo stesso, per

<sup>10</sup> Sulla correlazione tra indici tematici ed evoluzione macrotestuale rimando a Comparini (2017: 36-49).

<sup>11</sup> Una minuta del frontespizio datata 27 febbraio 1946 riporta, insieme al titolo *Dialoghi con Leucò*, il titolo precedente, *Uomini e dèi*, cancellato. Questo titolo precedente, pur non esplicitando la forma costitutiva dei testi, mette comunque in primo piano le tipologie degli interlocutori dei dialoghetti, che vengono connotati dunque fin da subito come il luogo in cui avviene «un colloquio tra il divino e l'umano» (Pavese 2000: 322).

<sup>12</sup> Sul rapporto con Leopardi rimando in particolare a Rusi (1989) e Tatti (2000).

l'impronta fortemente autobiografica che caratterizza tutta la produzione pavese, le loro voci e le verità che cercano e che donano restano per forza di cose anche e sempre legate ai sé di chi scrive. Se i personaggi dei *Dialoghi con Leucò* hanno una loro dimensione ontologica reale, al tempo stesso essi danno voce anche al combattuto e sempre vivo, mai pacato, dialogo interno di Pavese.

A mo' di esempio, certo non esaustivo, considero brevemente *L'inconsolabile*, in cui a parlare sono Orfeo – che da protagonista racconta gli eventi e le ragioni – e Bacca. I due interlocutori non possono esser in alcun modo ridotti a mere maschere dell'autore; sono, semmai, personaggi reali e autonomi, dotati di identità e voce propria. Ciò non toglie che, leggendo il dialogo, le parole di certezza di Orfeo – prendo ad esempio: «Ciò ch'è stato sarà» (Pavese 1999: 77), «Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo» (ivi: 78), «E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora» (ivi: 79) –, così come le domande e i punti di vista di Bacca – «Vale la pena di trovarsi in questo modo? C'è una strada più semplice d'ignoranza e di gioia» (ivi: 80) – vengano percepiti dal lettore come vicini a quelli dell'uomo Pavese.<sup>13</sup> Nei *Dialoghi con Leucò* non c'è mai confusione tra arte e vita, «che è adolescenza, che è dannunzianesimo, che è errore» (Pavese 2000: 316) – e tuttavia resta impossibile non avvertire nell'arte la vita.

### 3. Dialogo e impegno

Tra il 1 maggio e l'11 luglio del 1946 Pavese pubblica sull'edizione piemontese de «L'Unità»<sup>14</sup> una serie di testi dialogati, poi raccolti sotto il titolo di *Dialoghi col compagno*. I quattro articoli dialogati – *Il compagno*, *Le parole*, *Pieretto*, *Paesi tuoi* (Pavese 1990: 225-236) – hanno come protagonisti l'intellettuale (Pavese) e il «compagno operaio» (ivi: 225) e si soffermano sul ruolo dell'intellettuale, sulla relazione tra scrittore e popolo, sullo scrivere i libri e sul progetto ancora astratto d'una vera letteratura popolare.

Si avvicina a questi scritti anche il breve testo impostato dialogicamente *Dove batte la storia* (ivi: 237-239), peraltro pubblicato sempre su «L'Unità» di Torino il 6 giugno del 1946, dopo i primi tre articoli della serie dei *Dialoghi col compagno*, usciti a maggio, e prima dell'ultimo, che uscirà l'11 luglio. Mentre nei *Dialoghi col compagno* gli interlocutori sono l'intellettuale e il «compagno operaio» (tranne in *Pieretto*, dove i compagni che intervengono sono più d'uno), in *Dove batte la storia* i due protagonisti sono l'io narrante (l'intellettuale Pavese) e un collega, «un bravo giovane» (ivi: 237), mentre la discussione pure non verte più sulla stessa serie tematica, ma sul dove deve trovarsi e agire l'intellettuale: secondo l'«intellettuale dilettante» (ivi: 239) «dove la storia cammina» (ivi: 237), secondo Pavese invece dove gli tocca, perché quello che conta è «fare»<sup>15</sup> e «chi non trova da fare a due passi da casa, non ne trova nemmeno a New York» (ivi: 238).

Una differenza importante tra i *Dialoghi con Leucò* e i testi pubblicati su «L'Unità» è costituita dal fatto che mentre i primi sono dialoghi mimetici puri, costituiti soltanto

<sup>13</sup> Penso all'uomo Pavese così come emerge in particolare dal *Mestiere di vivere*.

<sup>14</sup> Digitalizzata e consultabile on line nel sito del progetto *I giornali del Piemonte*, <[www.giornalidel-piemonte.it](http://www.giornalidel-piemonte.it)> [3/9/2018].

<sup>15</sup> «Quello che conta nella storia è fare» (Pavese 1990: 238).

dalle battute degli interlocutori, i secondi sono dialoghi diegetici puri e misti.<sup>16</sup> Nel dialogo intitolato *Il compagno* troviamo ad esempio una cornice introduttiva e la presenza di un io narrante (l'intellettuale) che a volte introduce il discorso diretto o interviene con commenti, brevi descrizioni, precisazioni, ecc. Qualcosa di simile avviene anche negli altri dialoghi della serie e in *Dove batte la storia*.<sup>17</sup>

Se si tiene a mente che la composizione dei *Dialoghi con Leucò* va dal dicembre del 1945 al marzo del 1947, si vede come i dialoghetti mitici e i dialoghi per «L'Unità» siano stati scritti almeno in parte contemporaneamente. Il fatto che due scritture tanto diverse tra loro per approccio e finalità si sovrappongano a livello temporale rende necessaria una riflessione sulla «duplicità costante nella personalità di Pavese» (Lajolo 1984: 254). Duplicità che non pare però essere quella tra «un Pavese che si vuol impegnare a vivere, che vuol conservare la sua dignità di militante d'un partito di massa» e «la giustificazione decadente della sua rinuncia anche quando cerca scampo nei simboli» (*ibidem*). Pare semmai una duplicità tra la tensione - imposta storicamente<sup>18</sup> - all'impegno e alla militanza politica e la tensione - ben più reale in Pavese e sempre viva - all'uomo e al suo esser gettato nella tragicità, nel fastidio dell'esistenza, condizione che non ha rimedio ma chiede a chi sa di farsi testimone: «Prova a dire ai mortali queste cose che sai». <sup>19</sup> Il mito, che è sempre simbolico, non è uno scampo, è - come dice Pavese e si è detto - un linguaggio, un mezzo d'espressione singolare. La tensione verso la realtà dell'esistente si configura certo come filosofica e non come politica nei *Dialoghi con Leucò* e tuttavia anch'essi si accordano all'impegno nel loro rappresentare una testimonianza, non una rinuncia.

<sup>16</sup> Per distinguere le varianti formali del dialogo mi servo delle denominazioni - dialogo mimetico puro (DMP), dialogo diegetico puro (DDP) e dialogo misto - di Prandi (1999: 31-35): il DMP si caratterizza per «l'assenza di sottoinsiemi narrativi» e per la «dimensione temporale del presente di enunciazione», è «la formula più lontana dal modo proprio dell'io narratore», tanto da presentare un problema molto delicato di definizione interna rispetto al testo drammatico»; nel DDP invece è «esplicita la presenza del narratore» e la sua «dimensione temporale propria [...] è quella del passato», inoltre «la dimensione dello *showing* appare [...] prevalente rispetto a quella del *telling*: cornice a parte, la diegesi viene compresa all'interno di formule brevi e ripetitive come "disse", "rispose" o simili»; il dialogo misto, infine, è caratterizzato dal «passaggio da una modalità diegetica di presentazione (cornice) ad una mimetica, o viceversa». Nel caso dei DDP e misti di Pavese non troviamo solo «formule brevi e ripetitive» ma anche piccole note dell'io narrante e talvolta inserti più ampi.

<sup>17</sup> Anche il breve frammento (antecedente, datato 1941) *Nel caffè della stazione* (Pavese 1969: 2, 141-143) è un testo per gran parte dialogato, formalmente non troppo diverso dai dialoghi de «L'Unità»: soltanto, dopo la cornice introduttiva, il dialogo è regolarmente intervallato con brevi descrizioni. Inoltre qui, a differenza di quanto accade negli altri dialoghi, l'io narrante non è egli stesso uno degli interlocutori ma riporta una conversazione a cui gli è capitato di assistere. Un altro testo dialogato pubblicato tra i *Racconti* e che vale almeno la pena menzionare è *Si parva licet* (ivi: 1, 241-250), uno scritto risalente al 1938 e incentrato sulla vicenda di Adamo ed Eva; differisce da tutti gli altri perché si tratta di un dialogo teatrale: oltre ad esser diviso in tre scene, presenta didascalie e indicazioni per la messinscena.

<sup>18</sup> Mentre era consapevolmente sentito, già nel 1940, il disinteresse nei confronti della politica: «La prova del tuo disinteresse per la politica è che credendo al lib. (= la possibilità di ignorare la vita politica) vorresti applicarlo tirannicamente. Senti cioè la vita politica soltanto in momenti di crisi totalitaria, e allora t'infiammi e contraddici al tuo stesso lib., pur di realizzare presto le condizioni lib. in cui potrai vivere ignorando la politica» (Pavese 2000: 171).

<sup>19</sup> Così Mnemòsina a Esiodo nel dialogo *Le muse* (Pavese 1999: 166).

Sulla stessa linea dei *Dialoghi col compagno* Lajolo pone il romanzo *Il compagno* e, contrapponendolo ai dialoghetti mitici, così divide gli slanci di Pavese: «*Il compagno* può rappresentare i suoi slanci verso il mondo degli uomini; i *Dialoghi con Leucò* il suo ripiegarsi su se stesso» (Lajolo 1984: 254). Un'interpretazione del genere – lo preciso, per quanto sia datata –, come quelle sulla stessa linea, appare riduttiva e fuorviante proprio perché non tiene conto del valore testimoniale che contraddistingue i dialoghetti mitici e li contrassegna come opera impegnata al pari dei militanti *Dialoghi col compagno*, nonostante le modalità e le finalità siano quasi diametralmente opposte e comunque lontane.

In conclusione, se la tendenza dialogica pare essere diffusa nella scrittura di Pavese, come emerge in primo luogo dal *Mestiere di vivere*, il dialogo-forma trova la sua declinazione più originale e letterariamente rilevante nei dialoghetti mitici, in cui il mito classico viene riscritto tramite la reinvenzione originale e inedita del genere dialogico, inattuale e sconveniente nel secondo dopoguerra, quando i dialoghi vennero concepiti, così come nel periodo seguente, e tuttavia evidentemente sentito dall'autore come una forma sincera – nel senso di rispondente a quel che si è – di ritorno all'uomo; i dialoghi su «L'Unità» rappresentano, al contrario, una modalità di militanza che col linguaggio del XXI secolo potremmo forse definire più vicina al *mainstream*, una risposta alla realtà meno sentita da Pavese e più probabilmente condizionata dalle esigenze e dalle tendenze dominanti in quegli anni.

## Ringraziamenti

Questo saggio è stato realizzato con il sostegno del MŠMT, grazie al progetto IGA\_FF\_2017\_043 (Románské jazyky a literatury: mezi konfliktem a dialogem) del Dipartimento di Lingue romanze dell'Università Palacký di Olomouc.

### Bibliografia

- BIANCHI, Alberto (2002), «Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese», *Narrativa* 22, 151-161.
- COMPARINI, Alberto (2014), «Dialogismo, simbolo e allegoria nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese», *Critica letteraria* XLII, n. 163-164, 298-328 [ora in COMPARINI, A. (2017), 125-158].
- COMPARINI, Alberto (2017), *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano – Udine: Mimesis.
- GUELLOUZ, Suzanne (1992), *Le dialogue*, Paris: Presses Universitaires de France.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (2000), «“La letteratura è una difesa contro le offese della vita”. Attraverso *Il mestiere di vivere*», in PAVESE, C. (2000), XXXI-LXII.
- KANDUTH, Erika (1985), «La funzione del dialogo nel *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese», *Quaderni di retorica e poetica* 2, 137-144.
- LAJOLO, Davide (1984), *Pavese*, Milano: Rizzoli.
- MASOERO, Mariarosa (2003), «Introduzione», in PAVESE, C. – GARUFI, B. (2003), v-XXII.
- MUTTERLE, Anco Marzio (1973), «Contributo per una lettura del *Mestiere di vivere*», in BRUSADIN, M. – MARINETTO, P. – PANICALI, A. – MATARRESE, S. – MUTTERLE, A.M., *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova: Liviana Editrice, 309-446.

- PAVESE, Cesare (1966), *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino: Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1969), *Racconti*, 2 voll., Milano: A. Mondadori.
- PAVESE, Cesare (1976), «Tredici lettere inedite di Cesare Pavese ad Aldo Camerino», a cura di M. Leva, *Strumenti critici* 30, 247-256.
- PAVESE, Cesare (1990), *La letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1999), *Dialoghi con Leucò*, Torino: Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2000), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino: Einaudi.
- PAVESE, Cesare - GARUFI, Bianca (2003), *Fuoco grande*, a cura di M. Masoero, Torino: Einaudi.
- PAVESE, Cesare - GARUFI, Bianca (2011), *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di M. Masoero, Firenze: Olschki.
- PRANDI, Stefano (1999), *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. xv e xvi*, Vercelli: Edizioni Mercurio.
- RUSI, Michela (1989), «Dialogo e ritmo: il modello leopardiano nei *Dialoghi con Leucò*», in IOLI, G. (a cura di), *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di studi*, S. Salvatore Monferrato: Città di S. Salvatore Monferrato, 77-85.
- SECCHIERI, Filippo (1991), «Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese», *Lingua e stile* xxvi/3, 429-447.
- TATTI, Mariasilvia (2000), «Il "terzo modo": dialogo e ironia tra memoria operettistica e palinodia in Cesare Pavese», in BELLUCCI, N. - CORTELLESA, A. (a cura di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma: Bulzoni, 243-256.