



*Ariadne abandoned by Theseus - Angelica Kauffman - 1774*

*La vigna di Pavese:*  
contiguità fra umano e  
divino nei *Dialoghi con Leucò*

Una lettura concordanziale di Giovanni Gafa



PERCORSO DIDATTICO

## PERCORSO DIDATTICO

*La vigna di Pavese: contiguità fra umano e divino nei Dialoghi con Leucò*

## SOMMARIO:

1.	<b>LA VIGNA DI PAVESE: CONTIGUITÀ FRA UMANO E DIVINO NEI <i>DIALOGHI</i> CON <i>LEUCÒ</i></b> .....	2
1.1	<i>La vigna</i> .....	2
1.2	La lettura concordanziale.....	2
1.3	Vigna, vigneto e piantare .....	3
1.4	Isola.....	4
1.5	Pianto e piangere.....	5
1.6	Sonno, risveglio e svegliarsi.....	6
1.7	Riso, ridere, sorriso e sorridere.....	7
1.8	Conclusioni .....	8

## 1. LA VIGNA DI PAVESE: CONTIGUITÀ FRA UMANO E DIVINO NEI *DIALOGHI* CON LEUCÒ

I *Dialoghi con Leucò* nascono all'ombra di un altro dialogo, quello che Cesare Pavese ebbe fra la fine del 1945 e l'inizio del 1947 con Bianca Garufi, segretaria della casa editrice Einaudi, e sono in certa misura espressione della vitalità e della complessità di quella relazione. Testimoniano l'importanza di quest'esperienza per l'autore, oltre al fitto scambio epistolare fra i due, la scelta del titolo dell'opera (*leucos* significa 'bianco' in greco) e il fatto che *Le streghe*, il primo dialogo a essere composto fra il 13 e il 15 dicembre del 1945, abbia per protagonista Leucotea, detta Leucò, e sia con ogni probabilità ispirato a un episodio del rapporto fra Pavese e Garufi menzionato nelle lettere.

Ci si può allora domandare in che modo la scrittura e i temi dei *Dialoghi* rispondano alla presenza sulla scena del doppio dialogico di Bianca. Questa lettura concordanziale analizza *La vigna*, l'unico altro dialogo dell'opera in cui Leucotea figura in prima persona<sup>1</sup>. Se di fronte alla rarefazione testuale e alla densità semantica dei *Dialoghi* una lettura sequenziale può infatti lasciare in prima battuta disorientati, è proprio nel vocabolario e nelle liste delle concordanze dell'opera che diviene possibile per il lettore reperire i nessi che l'autore ha deliberatamente reso impliciti, trovare cioè una bussola per muoversi nel testo.

### 1.1 *La vigna*

Pavese scrive *La vigna* fra il 26 e il 31 luglio 1946. Si tratta del ventiduesimo dei *Dialoghi con Leucò*, parte dell'ampio gruppo che, secondo l'indicazione dello stesso autore, ha per tema "salvezze umane e dei in imbarazzo". Il dialogo chiude una serie di quattro che ha per protagoniste donne selvagge, donne cioè che incarnano l'energia primordiale del mondo titanico anteriore alla supremazia degli Olimpi: Ariadne, Elena e Medea, protagoniste rispettivamente di *Il toro*, *In famiglia* e *Gli Argonauti*. Se nel *Toro* Teseo parla di Ariadne *in absentia*, nella *Vigna* in modo complementare è la principessa cretese a discorrere con Leucotea di Teseo.

La vicenda mitologica è nota: ottenuto l'aiuto di Ariadne per destreggiarsi nel labirinto e uccidere il fratellastro di lei, il minotauro Asterione, Teseo la abbandona sull'isola di Nasso. Pavese sposa la versione del mito in cui la giovane viene in seguito raggiunta da Dioniso e dalla sua corte. Il dio ne fa la sua sposa e le dona un diadema che diventerà *Corona borealis*; o forse, come suggerisce l'autore nella nota al testo, sarà la stessa Ariadne a iscriversi nel cielo come costellazione.

L'inizio del dialogo coglie la ragazza poco dopo il suo risveglio sull'isola, nel momento in cui comprende che Teseo non tornerà. Le prime battute sono però di Leucotea, la dea bianca, ninfa marina, che giunge a pungolare e incoraggiare Ariadne perché si disponga al destino che l'attende.

Come l'altro dialogo in cui figura Leucotea, *Le streghe*, anche *La vigna* affronta dunque il tema del dolore per l'abbandono amoroso, per la perdita dell'amato.



Clicca sull'icona Presentazione per accedere alla versione dinamica dell'unità contenente i passi citati e informazioni sulla frequenza delle occorrenze.

### 1.2 La lettura concordanziale

La lettura concordanziale illumina, all'interno di un dialogo ricco di suggestioni, alcuni campi semantici che giocano un ruolo decisivo nel testo e nell'opera nel suo complesso. Si tratta di 'vigna', 'vigneto' e 'piantare'; di 'isola'; di 'pianto' e 'piangere'; di 'sonno', 'risveglio' e 'svegliarsi'; e infine di 'riso', 'ridere', 'sorriso' e 'sorridere'.

<sup>1</sup> Riguardo alle *Streghe*, rimando all'interpretazione proposta da Antonino Sichera nel saggio *Paradigma di Ulisse*, edito nel 2021.

Lo studio delle occorrenze relative a questi termini offre in effetti una possibile chiave di lettura, ossia che in questo dialogo Pavese riprenda il tema del destino umano per stabilire, per la prima volta in modo incontrovertibile, una sua possibile contiguità con quello divino. È quanto quest'analisi si propone di verificare. Una simile eventualità era stata inizialmente adombrata appunto nell'altro dialogo di cui è deuteragonista Leucotea, *Le streghe*, quando Circe si domanda cosa accadrebbe se una dea si facesse mortale, se questa novità «spezzerebbe la catena» dell'eterna ripetizione nei rapporti fra uomini e dèi. Nella *Vigna* l'argomento viene approfondito e ripreso da un punto di vista speculare, quello di una mortale che abbraccerà un destino divino, sia pure sempre alla luce della sofferenza di chi è stato lasciato dalla persona amata. Sarà poi nel *Mistero* che la questione giungerà alle sue estreme conseguenze.

In effetti, il termine 'destino' percorre quasi tutti i dialoghi: nella forma singolare è presente 84 volte, e fra le parole piene è la quarta per frequenza dopo 'dèi', 'uomini' e 'sangue'. Torna in particolare ben 9 volte proprio nelle *Streghe* (solo nella *Strada* è più frequente, con 11 occorrenze), mentre *La vigna* è uno dei pochi dialoghi (6 su 27) in cui manca del tutto. In un testo ellittico ed ermetico come i *Dialoghi* non deve del resto stupire che Pavese possa arrivare a dire qualcosa di essenziale su un certo tema proprio lì dove si astiene dal nominarlo.

L'accostamento fra destino umano e divino, fino alla *Vigna*, è avvenuto prevalentemente per opposizione: per gli uomini il fato, improntato a desiderio e morte, a mutamento e dolore, è impossibile da sopportare, laddove per gli dèi esso consta dell'eterna accettazione dell'istante. A causa di questa differenza, dèi e uomini appaiono nei dialoghi catturati in un rapporto circolare nel quale l'incontro è possibile, ma non la comprensione dei diversi orizzonti di senso. E tuttavia nella *Vigna*, proprio per questa circolarità apparentemente ineluttabile, e proprio dopo averla ribadita, si offre una possibile soluzione. Al monotono ripetersi dello schema ci si può sottrarre se si accetta in modo pieno la relazione, ivi compresa la sofferenza che porta con sé, in particolare quando finisce. Solo a queste condizioni l'uomo diventa consapevole del proprio percorso esistenziale, e solo a partire da questa consapevolezza potrà afferrare il significato dell'attimo in cui è vivo.

### 1.3 Vigna, vigneto e piantare

A meritare attenzione è innanzitutto il titolo del dialogo in esame. I lemmi 'vigna' e 'vigneto' hanno solo 5 occorrenze ciascuno in tutta l'opera. Sono parole che, in un libro che affronta il mito, rievocano immediatamente Dioniso, dio del vino e dell'ebbrezza. Nella *Vigna*, infatti, Leucotea risponde così ad Ariadne che le domanda dove Dioniso l'abbia vista: «Tu sei mai stata in un vigneto in costa a un colle lungo il mare, nell'ora lenta che la terra dà il suo odore?». E ancora: «Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti». Dioniso è, come sottolinea ancora la dea bianca, «il più giovane di tutti gli dèi», ma rappresenta allo stesso tempo un ritorno all'antico mondo preolimpico, è incarnazione dell'energia vitale primordiale, e viene infatti assimilato a una forza naturale, il vento. Ancor di più, egli costituisce la natura profonda del vigneto: «gli dèi sono il luogo», avverte Leucotea. Ora, anche la stessa Ariadne, nel *Toro*, è descritta come «sangue dell'isola», «fatta di terra e di sole». Vi è qui una prima epifania della contiguità fra umano e divino, e della circolarità che riconduce in questo caso quanto è più nuovo (la ragazza e il giovane dio) a ciò che è più antico.

Dioniso non è però il solo fra gli Olimpici a frequentare i vigneti.

Nelle *Cavalle*, Ermète così interroga Chirone: «dimmi perché Coròtide bella fu invece una donna e passeggiava nei vigneti e tanto giocò col Radioso che lui la uccise e bruciò il corpo?». Le vigne sono luogo d'incontro anche per Apollo. Coròtide, sua amante, è uccisa fra le fiamme come punizione per averlo tradito con il mortale Ischys; dal ventre della giovane, nel rogo, Apollo trae Asclepio, dio della medicina. Coròtide prefigura a un tempo il destino di Ariadne e quello di Ino, la mortale che diventerà poi Leucotea. Come Coròtide, Ariadne passeggia fra i vigneti e vi incontra il dio; come Coròtide, ha due amanti: uno divino e uno umano, Teseo, dotato di una forza sovranaturale al pari, a giudicare dal nome, dello stesso Ischys ('forza'). Quanto a Ino/Leucotea, è noto che la dea bianca ha allevato Dioniso, figlio della sorella Semele, la quale a sua volta è bruciata in un rogo dal quale Zeus

ha tratto il dio. Un certo ritorno dell'uguale, sia pure con infinite variazioni, è una caratteristica del mito, ma il richiamo esplicito al vigneto nelle *Cavalle* e nella *Vigna* lascia intendere la volontà da parte di Pavese di istituire un nesso fra vicende umane e divine, diverse ma sovrapponibili, proprio in questo luogo.

Anche Zeus, infatti, vi si sofferma in cerca dei suoi incontri coi mortali, negli *Uomini*: «Prende la strada delle valli, e si sofferma tra le vigne o in riva al mare». Risulta insomma evidente che la vigna non è, come si potrebbe pensare, prerogativa di Dioniso, ma spazio privilegiato per l'avvicinamento fra uomini e dèi.

A cosa si debba questa peculiare importanza lo suggerisce in qualche modo lo stesso Dioniso nel *Mistero*, quando parlando degli esseri umani dice: «Hanno un modo di nominare se stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita. Come i vigneti che han saputo piantare su queste colline». I vigneti arricchiscono le colline come l'azione di nominare fa con la vita, e l'azione di nominare va qui intesa anche come azione di raccontare, ossia di fare mito. Se è vero che «gli dèi sono il luogo», questi luoghi traggono una vitalità ulteriore dalle azioni dei mortali, come il divino trae un sovrappiù dal diventare sacro.

Oltre all'evidente riferimento al dono del dio agli uomini, il titolo del dialogo è quindi anche un'allusione a ciò che gli uomini sono capaci di fare di questo dono: qualcosa di tanto potente da attirare irresistibilmente gli dèi, che appunto nei vigneti incontreranno i mortali e li faranno propri. Il cerchio aperto dagli dèi che donano agli uomini si chiude con gli dèi che dagli uomini prendono.

Quest'idea trova conferma nelle concordanze relative al termine 'piantare'. Il lemma è quasi un *hapax* all'interno dei *Dialoghi*: vi appare solo 3 volte. Nella *Chimera*, Bellerofonte lo usa in senso proprio, all'interno di un'enumerazione delle sue gesta fra le quali vi è anche quella di aver «piantato un giardino». Nelle altre due occorrenze, entrambe nella *Vigna*, viene invece utilizzato in senso figurato, in primo luogo da Leucotea: «Vengo a dirti che il tuo caro ragazzo dalle belle parole e dai ricci violetti, se n'è andato per sempre. Ti ha piantata». Poco dopo, con lo stesso significato di «abbandonare ponendo fine a un rapporto affettivo», è Ariadne a rivolgerlo all'interlocutrice: «Anche te hanno piantato, ché hai cercato di ucciderti?»; Leucotea, in effetti, quando era ancora la mortale Ino, aveva rischiato di essere uccisa dal suo compagno Atamante, reso folle da Era. Al di là di questo gioco di rispecchiamenti, tanto la bassa frequenza del termine quanto il registro marcatamente informale attirano l'attenzione del lettore. La scelta del vocabolo 'piantare' da parte di Pavese non è forse improntata solo a ironia, potrebbe segnalare che la vigna cui si allude nel titolo, il dono del dio che il dio presto riprenderà, è dopotutto la stessa Ariadne, la stessa Ino. Come visto, però, prima che ciò avvenga il frutto deve maturare, acquisire la qualità in eccesso che solo la vita mortale può conferirgli.

L'esistenza può dunque arricchirsi di significati ulteriori, che anche gli dèi non avrebbero saputo concepire. Con quali possibili esiti lo illustra l'ultima occorrenza di 'vigna', nel *Mistero*, dialogo in cui si prefigura l'avvento di un nuovo e potente racconto che verrà a sostituire gli antichi miti, il cristianesimo. È lo stesso Dioniso, infatti, a predire che «una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna» i mortali «non avranno più bisogno di noialtri». Così, se nella *Vigna* la donna si dispera e attende, se l'uomo fugge di fronte al dio, come fa Teseo («Per questo la nave è fuggita», dice Leucotea), si annuncia anche un futuro in cui la potenza umana si dispiega, in cui al sonno dolente cui Ariadne era abbandonata segue il risveglio: l'uomo si fa dio, accettando il proprio destino.

#### 1.4 Isola

L'altro luogo notevole del dialogo è l'isola di Nasso; Leucotea afferma di esserne la ninfa, per quanto questa prerogativa non le sia abitualmente attribuita nei testi di argomento mitico. Il lemma ha 33 occorrenze nell'opera, non solo in ragione delle semplici menzioni, ma anche perché diversi dialoghi hanno luogo in una delle isole del Mediterraneo, o perché personaggi come Ariadne e Circe vi hanno le loro origini.

In *Schiuma d'onda* la ninfa cretese Britomarti presenta a Saffo le isole come luoghi vitali, terreno d'incontri e di scambio fra uomini e dèi, per certi aspetti simile alla vigna: «Un tempo, nella mia isola, vedevo arrivare e partire i mortali. C'erano donne come te, donne d'amore, Saffo. Non mi parvero mai tristi né stanche». La poetessa di



Lesbo viene presentata, fin dalla nota al testo, come vittima del desiderio, condotta da un amore non corrisposto al suicidio. Risponde alla ninfa con scetticismo riguardo al destino delle “donne d’amore”: «le hai seguite sul loro cammino? Ci fu quella che in terra straniera s’impiccò con le sue mani alla trave di casa. E quella che si svegliò la mattina sopra uno scoglio, abbandonata». Quest’ultima allusione è ad Ariadne, mentre Leucotea è stata menzionata poco prima, unica altra occorrenza del nome al di fuori della *Vigna* e delle *Streghe*, fra coloro che aiutarono Calipso, «le parlarono, la presero con sé, la salvarono» all’indomani dell’incontro con Ulisse: alla dea bianca è insomma attribuito con coerenza, attraverso tutti e tre i dialoghi in cui figura, il ruolo di soccorrere donne abbandonate.

*Schiuma d’onda* affronta il tema delle isole parlando in specie di ciò che le separa: per Saffo «[i]l mare inghiotte, il mare annienta», e al tempo stesso è «monotono», mentre Britomarti sa che «[t]utto muore nel mare, e rivive»; al mare viene paragonato da Saffo lo stesso destino umano: «Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o compagna, come la schiuma tra gli scogli? E questo corpo ti respinge e t’infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo». L’opposizione fra dèi e uomini, fra la creatura immortale e quella mortale, si gioca in questa tensione fra desiderio e destino: la ninfa l’abbraccia, accettandone le conseguenze, mentre Saffo preferisce annientarsi, sperando vanamente di porre fine così alle proprie inquietudini.

Le parti si ribaltano però nell’*Isola*, dove è Calipso che cerca di convincere Ulisse a restare a Ogiigia: «Tutti e due siamo stanchi di un grosso destino. Perché continuare? Che t’importa che l’isola non sia quella che cercavi? Qui mai nulla succede. C’è un po’ di terra e un orizzonte. Qui puoi vivere sempre». La dea vorrebbe arrestare l’eterno mutamento cui le vite sono spinte dal desiderio, «si è fatta fermare da un uomo», come già annunciava Britomarti in *Schiuma d’onda*, e rischia così di negare la propria natura. L’uomo, invece, sembra capace di accettare il cambiamento senza lasciare che questo annulli la sua storia. L’orizzonte di Ulisse è infatti sempre Itaca, e la dea glielo rinfaccia: «da quando sei giunto hai portato un’altr’isola in te». Se Ulisse in ultima istanza resiste alla tentazione di perdere sé stesso nell’isola Ogiigia, questo non vuol dire che l’incontro non l’abbia trasformato: l’uomo che abbandona Calipso e Circe non è identico a quello che le ha incontrate, ha amato e sofferto. Così è anche per un altro eroe, Teseo: quando lascia Creta, nel *Toro*, riconosce che Lelego non sbaglia quando dice: «Sembri che l’isola ti ha lasciato qualcosa di sé».

L’isola viene dunque rappresentata a un tempo come lo spazio autocontenuto dell’identità, e come luogo d’incontro - incontro nel quale coloro che si toccano restano pur sempre circondati dal mare, separati dagli altri. Al viaggio su questo mare l’uomo è condotto dal desiderio, dall’idea stessa di orizzonte, che segna il suo destino e lo conduce via dal luogo a cui appartiene. Sotto l’effetto della forza trasformativa del contatto con l’altro, tanto per gli uomini quanto per gli dèi, il rischio è annullarsi, infrangersi. Tuttavia, l’isola che ogni individuo porta dentro di sé può resistere a questo rapimento; se è così, è ad essa che egli tornerà, forte del cambiamento che il viaggio ha comportato, arricchito dalle relazioni che vi ha vissuto.

## 1.5 Pianto e piangere

Non meno significativo del titolo e del luogo del racconto è l’incipit del dialogo: «Piangerai per molto tempo ancora, Ariadne?». ‘Piangere’ è la prima parola del testo, e la preminenza del termine è confermata dal fatto che quelli della *Vigna* sono gli ultimi pianti dell’opera: nei dialoghi seguenti, né il verbo né il sostantivo sono più utilizzati.

Il lemma ha 36 occorrenze (‘pianto’ ne ha 4), delle quali ben 7 nella *Vigna*, 9 nelle *Streghe* e 6 negli *Argonauti*, e riveste particolare interesse perché intorno a esso si articola una differenza fondamentale fra uomini e dèi. Nel *Fiore* si precisa infatti che «che cosa sia piangere il Radioso non sa»; e che piangere sia una prerogativa umana che gli Olimpici non condividono lo conferma anche Prometeo, nella *Rupe*: «non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino». Se il pianto non appartiene agli dèi è probabilmente per le stesse ragioni per cui, come vedremo, non appartiene loro il riso (eccezion fatta per Dioniso): perché è una risposta viscerale, irriflessa

all'emozione. Ciò non toglie che esso possa avere un valore, anzi.

Le cause del pianto possono certo essere diverse. Nella *Chimera*, nelle *Cavalle* e nel *Fiore*, è motivato da un lutto familiare. Nell'*Inconsolabile* Orfeo ha compreso che «[l']Euridice che ho pianto era una stagione della vita»; il suo dolore nasceva cioè dal rimpianto, dall'irripetibilità dell'esperienza umana, da un «ricordo che sapeva di morte». Questo dialogo merita particolare attenzione perché racconta anch'esso di una perdita amorosa (sia pur non di un abbandono da parte dell'amata), il cui protagonista è giunto all'accettazione del destino. Eppure, sia nella nota al testo sia nelle ultime parole di Bacca, Pavese avverte che il poeta finirà fatto a pezzi, come il Dioniso-Zagreo. Oltre a stabilire in modo esplicito la sovrapposizione fra umano e divino già sottolineata, qui l'autore sembra suggerire che affrancarsi dal desiderio, come fa Orfeo, è forse un passaggio necessario ma non un esito auspicabile per un'esperienza di vita piena.

Nelle *Streghe* il pianto torna in diversi momenti, in questo caso in relazione al comportamento umano di fronte all'ineluttabilità della sorte. Nello specifico, Circe racconta che quando annunciò a Ulisse il viaggio che lo attendeva egli «non pianse per la paura, ma perché l'ultimo viaggio gli era imposto dal fato». La consapevolezza del destino mortale come fonte di sofferenza attraversa diversi dialoghi, e come accennato ha un ruolo centrale anche nella *Strada*, che ha per protagonista Edipo.

Negli *Argonauti* Giasone domanda a Mèlita, riferendosi a Eracle: «Megàra Iole Auge Ippòlita Onfàle Deitàneira... Sai chi fecero piangere?». Il dialogo che precede *La vigna* si chiude dunque su un eroe divino che piange per il dolore inflittogli dalle donne, e d'altro canto *La vigna* si apre proprio con il pianto di Ariadne per il dolore inflittogli da un eroe, intrecciando così un altro rapporto circolare.

Riassumendo, il pianto - prerogativa dell'uomo e non degli dèi - assume nei dialoghi varie nature: è il pianto per il lutto familiare, il pianto della nostalgia, il pianto per l'incontrovertibilità del fato, il pianto per il dolore, anche fisico. Per ultimo, nella *Vigna*, Pavese affronta il pianto forse più doloroso, quello per l'abbandono da parte dell'amato, un tema che sceglie di affidare all'*alter ego* di Bianca Garufi, sua interlocutrice privilegiata nella stesura dei *Dialoghi*.

Se infatti fin qui l'analisi ha riguardato le ragioni del pianto, è proprio nei due dialoghi in cui è presente Leucotea che se ne chiarisce la funzione: piangere è sintomo di dolore, ma può anche essere parte del cammino necessario ad affrontarlo. Già nelle *Streghe* Circe dice: «Questo pianto che pulisce lo sguardo e dà forza, lo capisco anch'io». La dea bianca riporta questa consapevolezza del valore catartico del pianto ad Ariadne, la esorta: «Ecco, piangi». La principessa cretese che in virtù dell'amore è arrivata a tradire la sua famiglia, a lasciare la sua isola, deve piangere perché «[c]osì se ne vanno sciocchezza e superbia». Questa purificazione permette l'emergere del vero, non è più reazione istintiva, ma rivelazione a sé stessi: «Così il tuo dolore compare per quello che è». E ancora, Leucotea ordina: «Piangi soltanto, non parlare». Nella sofferenza non è la parola, l'interlocuzione di cui i dialoghi sono costituiti, ma il pianto a restituire uno sguardo lucido, di verità, sul mondo.

## 1.6 Sonno, risveglio e svegliarsi

Questo tema riappare, in termini diversi, analizzando il campo semantico relativo al 'sonno', al 'risveglio' e allo 'svegliarsi' (rispettivamente 13, 10 e 8 occorrenze). Dice Leucotea ad Ariadne: «Per svegliarti più forte, devi cedere al sonno». Sottolineando questa verità consueta, Pavese ne rivela l'aspetto paradossale.

Diverse occorrenze di 'sonno' si trovano nella *Belva*, associate a Endimione, che è condannato a un sonno eterno nel quale, dice, «non trovo più pace». In assenza di risveglio, Endimione è sottratto alla vita dei mortali e reso immortale, ma perde anche l'autorità su sé stesso, diventa della dea («Io sono suo, straniero»), è in balia del destino. Lo straniero con cui interloquisce, apprendendo del suo stato, gli domanda «[t]i è mancato qualcuno?» e «[q]ualcuno ti è morto?», istituendo fra perdita e sonno una causalità che può però anche essere rovesciata, come accade nell'*Isola*.

Se lutto e abbandono possono anestetizzare, infatti, essi hanno anche il potere di destare dall'intorpidimento. Calipso racconta la propria condizione in questi termini a Ulisse: «È un lungo sonno cominciato chi sa quando e

tu sei giunto in questo sonno come un sogno. Temo l'alba, il risveglio; se tu vai via, è il risveglio». Gli antichi dèi vivono sprofondati in un torpore eterno cui l'incontro coi mortali porta energie vivificanti: quella seducente ma effimera della visione onirica, e quella terribile ma potente del dolore. Questo dunque il senso delle parole di Leucotea: come il pianto, il sonno quando cessa consegna all'uomo una realtà che domina meglio.

Nell'*Inconsolabile* una delle baccanti che sono al seguito di Dioniso propone ad Orfeo uno svegliarsi che è «una strada più semplice, d'ignoranza», un oblio e una rinascita che non lasciano traccia di ciò che è stato. Così ci si desta dal sonno ebbro del vino, che non lascia memoria di chi si è stati, di cosa si è fatto nella veglia precedente. Orfeo allude invece a un risveglio che arriva all'emergere dall'Ade, dal sonno dei morti, un risveglio che nasce dalla constatazione che il passato, a lungo inseguito e vagheggiato, è ormai «un ricordo che sa di morte». Ariadne appare destinata a scoprire cosa significhi svegliarsi in questo senso: un risveglio alla perdita, doloroso, che però rende più forti, capaci di comprendere che ciò che manca di un amore, una volta che esso è finito, è una stagione della vita, e che questa stagione può rinnovarsi nella luce del giorno.

### 1.7 Riso, ridere, sorriso e sorridere

Gli ultimi campi semantici studiati sono quelli di 'riso e 'ridere', 'sorriso' e 'sorridere' (rispettivamente 2, 24, 8 e 37 occorrenze). Quest'ultima parola appartiene, come 'destino', al "formulario" enunciato da Pavese per i *Dialoghi*, e come 'ridere' è piuttosto frequente. Indagare il tema esaustivamente richiederebbe troppo spazio, qui saranno messe in luce solo alcune occorrenze significative.

In *Schiuma d'onda* la ninfa Britomarti spiega eloquentemente a Saffo che «sorridere è vivere come un'onda o una foglia, accettando la sorte. È morire a una forma e rinascere a un'altra. È accettare, accettare, se stesse e il destino». Circe ricorda nelle *Streghe* che all'arrivo di Ulisse le venne «da sorridere tanta fu la contentezza e insieme la delusione», pensò «perfino di poterne fare a meno, di sfuggire alla sorte». Nell'eroe la dea riconosce il destino, e se per un attimo indugia all'idea di sottrarsi, finisce poi per sorridergli, per accettarlo. Nella *Rupe* Prometeo spiega infatti ad Eracle che «gli dèi sono quelli che non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino».

Se il sorriso è prerogativa divina, il riso è invece una qualità che i *Dialoghi* ascrivono di solito agli uomini o alle creature dell'epoca titanica che ha preceduto l'arrivo degli Olimpi: così ad esempio nella *Nube* o nelle *Cavalle*, dove si parla del «vostro grosso riso umano». È descritto come un atto quasi irriflesso, espressamente fisico, dotato di una ferinità che lo distingue dall'intelligenza del sorriso, e che comporta piuttosto una forma di negazione dolente che di accettazione. Nelle *Streghe*, per esempio, Circe afferma degli uomini che «[q]ualcuno di loro sa ridere davanti al destino, sa ridere dopo, ma durante bisogna che faccia sul serio o che muoia», e di Ulisse racconta che «mi parlò ridendo ambiguo della sua infanzia e del destino, e mi chiese di me. Ridendo parlava, capisci. [...] Ridendo. Con la bocca e la voce».

Dioniso, tuttavia, forse perché rappresentante più giovane degli dèi, forse perché la sua natura lo avvicina all'epoca preolimpica, forse in virtù della contiguità con Teseo di cui dirò, è capace anche di ridere. *La vigna*, che iniziava con il pianto di Ariadne, termina infatti con il riso del dio, del quale si dice che «uccide ridendo» e che «[s]orridere è come il respiro per lui».

Il sorriso è quindi per gli dèi l'afflato vitale, l'istante perpetuamente accettato e che perpetuamente si rinnova; ma è anche portatore di morte: perché la rinascita possa compiersi, le multiformi esistenze devono giungere al termine, nel destino divino vita e morte si inseguono eternamente.

Quanto agli uomini, come chiarisce Leucotea nelle *Streghe*, «[n]on sanno sorridere». A questa iniziale negazione segue però un chiarimento da parte di Circe: «L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati». Ulisse non sa sorridere del destino, ma sorride quando ricorda: il ricordo è per gli uomini ciò che il destino è per gli dèi, vale a dire l'immortalità. Vale la pena qui di riprendere quanto detto in precedenza a proposito della capacità umana di arricchire la realtà nominandola: i nomi consegnano ricordi alle cose che designano, e ricordare



vuol dire anche affidare i fatti alle parole, e cioè raccontare, accompagnare con la voce il farsi del mito.

## 1.8 Conclusioni

Come abbiamo visto, i dialoghi in cui Leucotea è presente (*Schiuma d'onda*, *Le streghe*, *La vigna*) affrontano tutti, da diversi punti di vista, il tema della sofferenza per la perdita amorosa. Nella *Vigna*, la dea riporta ad Ariadne quanto ha appreso su questo argomento da Circe, la quale a sua volta lo ha imparato dal suo incontro con Ulisse. Leucotea è dunque *trait d'union* fra umano e divino, figura fondamentale perché la relazione circolare fra mortali e dèi non si limiti a instaurarsi come ripetizione, ma si risolva in un progresso.

Gli uomini, come ormai sappiamo, sono incapaci di gioire del proprio destino di esseri finiti, dell'attimo breve in cui sono vivi. Possono però, a certe condizioni, trovare il sorriso nel ricordo, e *La vigna* ha un ruolo centrale nel comprendere quali siano queste condizioni. Il destino vi è rappresentato come un cerchio che ci si stringe intorno: gli dèi vengono incontro agli uomini portando il tralcio di vite, gli uomini ne fanno una vigna e in quella stessa vigna gli dèi ci rapiscono. Questa circolarità nasconde una contiguità: divino e mortale non sono irrimediabilmente lontani, Ariadne è la vigna che viene piantata, come lo è Dioniso.

Un simile rapporto di circolarità e sovrapposizione Dioniso lo ha anche con l'altro protagonista maschile *in absentia* del dialogo, Teseo. L'eroe abbandona Ariadne, mentre Dioniso la porterà con sé, ma in più di un momento nella *Vigna* si intuisce che fra i due c'è una segreta continuità. Ad esempio, sono spesso confusi l'uno con l'altro: «Pensi al dio o al bel ragazzo?», «Non era per te come un dio anche colui dai ricci viola?», domanda Leucotea, e Ariadne risponde: «Gli ho salvata la vita a questo dio»; ancora, di Dioniso si dice: «Non è diverso da un mortale». Difficile pensare che il colore attribuito ai capelli di Teseo, che i Greci usavano talora per riferirsi alle capigliature corvine, non sia qui anche un riferimento ai grappoli d'uva matura; e i riccioli sono una caratteristica pure delle rappresentazioni di Dioniso. Il dio è accompagnato da tori ed ha fra le sue epifanie quella di toro, e Teseo è stato il re-toro a Creta, perché sull'isola «quel che si uccide si diventa», come si dice nel *Toro*.

Ariadne è dunque rapita in un cerchio che è il suo destino, un cerchio in cui Teseo e Dioniso si succedono eternamente, un cerchio che è la corona che riceverà dal dio. Pavese affida a Leucotea il compito di segnalare una via possibile per spezzare questa catena, questo monotono ripetersi. Se Ariadne accetterà di piangere per la perdita d'amore, se cederà al sonno che, come per Orfeo, passa attraverso l'avvicinamento alla morte e la sua elaborazione, potrà lasciare la sua isola trasformata, affrontare ancora il mare del desiderio, acquistare un nuovo dominio sulla realtà: farsi insomma divina senza rinunciare alla propria umanità. Questa nuova potenza non permette solo di sorridere del ricordo, ma di riconoscerlo per ciò che è: un mattino che abbiamo conosciuto e che possiamo conoscere nuovamente aprendo gli occhi al giorno, un racconto che, come il mito, non finisce mai di parlarci, di dialogare con noi.