



TRACCE DI SANGUE NELLA “POETICA DELLA MONOTONIA” DI CESARE PAVESE

DANIELA VITAGLIANO – Université Côte d’Azur/ITEM (ENS)

Nonostante l’importanza della ripetizione e della monotonia nella prosa di Cesare Pavese sia ben nota, la complessità del sistema semantico delle sue opere è sottovalutata. In questo lavoro proporremo una nuova categoria interpretativa atta a chiarire le scelte stilistiche e contenutistiche dell’autore, conformemente alle linee guida da lui stesso scelte: l’*unità* e l’*unicità*. Sulla base teorica di questa “poetica della monotonia” ci si propone di analizzare le occorrenze del termine *sangue* nell’opera di Pavese, dato che lo si ritrova in tutti gli scritti dell’autore, connesso ai concetti di *sacrificio* e di *selvaggio*, che si cristallizzano nei miti dell’*origine*, della *passione*, della *morte*, della *carità*. Sotto la trama simbolica sarà possibile scorgere le ossessioni pavesiane, la sua relazione al tempo e alla rapporto amoroso. Quest’analisi tematica del *sangue* permetterà di mostrare il modo in cui la ripetizione monotona contribuisce alla creazione della complessa architettura dell’universo poetico pavesiano.

Although the relevance of repetition and monotony in Cesare Pavese’s proses is well known, the complexity of semantic system remains underestimated. In this work, authors will propose a new interpretative category able to clarify stylistic choices of the writer, according to the guidelines indicated by Pavese himself: *unity* and *unicity*. On the theoretical basis of this “poetic of monotony” authors aim to analyze occurrences of *blood* in all Pavese’s works, related to concepts of *sacrifice* and *savage*. They are crystallized in myths of *origin*, *passion*, *death*, *charity* and under this very large symbolic system it is possible to perceive Pavese’s obsessions, his way to relate with the time and the women. This thematic analysis of *blood* will able authors to establish the importance of monotonic repetition and how it contribute to build the complex architecture of Pavese’s poetic universe.

I INTRODUZIONE

Le sang peut littéralement donner à voir qu’une seule et même substance est à la fois ce qui salit et ce qui nettoie, ce qui rend impur et ce qui purifie, ce qui pousse les hommes à la rage, à la démence et à la mort et aussi ce qui les apaise, ce qui les fait revivre.
René Girard, *La violence et le sacré*.

Le strategie discorsive e contenutistico-espressive elaborate da Cesare Pavese nel corso degli anni, si fondano essenzialmente su due assi portanti: l’*unicità* del mito che conferisce *unità* al pensiero e alle opere. Il punto di approdo della sua evoluzione teorico-poetica è la “scoperta” del «mito-unicità»¹ che gli permette di trasformare se stesso in «io dantesco, simbolico»² e i suoi miti in modelli, integrando la concezione freudiana dell’eterno ritorno del rimosso con la formulazione junghiana degli archetipi mitici dell’inconscio collettivo. Sulla base dei legami tra Freud e Pavese, da una parte, e quelli tra Jung e Pavese dall’altra, ampiamente rilevati e approfonditi in numerosi stu-

¹ CESARE PAVESE, 6 novembre 1943, *Il mestiere di vivere*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, (2000), Torino, Einaudi 2007, p. 269.

² Ivi, 27 maggio 1944, p. 281.

di,³ si può affermare, infatti, che l'Autore abbia abilmente mescolato, in maniera talvolta arbitraria, le suggestioni provenienti dai due grandi esponenti della psicoanalisi nei suoi scritti.⁴

Inspirandosi, com'è stato più volte notato,⁵ agli «universali fantastici» conosciuti da Giambattista Vico ne *La scienza nuova*,⁶ Pavese unisce le immagini infantili, forme primordiali che non corrispondono agli oggetti reali, con il contenente mitico che le assolutizza e che, al contempo, le rende riconoscibili in mezzo a un mare indefinito di parole. Gli «universali fantastici» inquadrano tutti i particolarismi, fanno riferimento a degli archetipi mitici, elementi strutturali collettivi: non si tratta solo di immagini, ma, come nota Daniele Giglioli, della «facoltà innata di creare immagini», potenzialità infinite di rappresentare la realtà, in cui però non c'è spazio per l'inatteso, tutto è già predeterminato.⁷ Tuttavia per Pavese «l'evento» consiste nel riconoscere il «rimosso», nel commuoversi di fronte a un'immagine (personale) già conosciuta nel passato, poiché accaduta. Rivivere l'irrazionale nell'attimo estatico è per lui un avvenimento che può essere inquadrato in uno «stampo» della conoscenza. L'attimo estatico che ricongiunge il fedele al divino, nell'esperienza religiosa del pellegrinaggio su un luogo sacro, è per Pavese, assimilabile all'esperienza scrittoria. La poesia è un accadimento, un evento, individuale. Il mito ispira all'individuo una «passione analoga» a quella del «fatto religioso», che però resta sempre esperienza collettiva.⁸ Questo radicarsi nell'esperienza comune non è impoverimento, bensì *essenzializzazione*,⁹ porta con sé tutta una serie di irradiazioni simboliche che lo fanno entrare nella *storia*, forniscono la possibilità allo scrittore di rendere i propri miti «utili» alla collettività.

³ In questi studi, senza cedere alla facile interpretazione che opera un'identificazione tra irrazionale, arte e vita – in cui sono incappati molti critici –, la matrice psicoanalitica è investigata per mettere in luce gli echi tra i procedimenti scrittori pavesiani e i processi psichici freudiani e junghiani. Basti pensare al lavoro di GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, *Pavese lettore di Freud*, Palermo, Sellerio 1989, di cui condividiamo i risultati sul riscontro della mitologia personale dell'autore nella ripetizione, o a quello di ARMANDA GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi 1967, che individua la matrice junghiana nel pensiero pavese. Anche se sul rapporto con Jung, non si può prescindere dall'analisi, fondamentale secondo noi, di GRAZIELLA BERNABÒ, *I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il logos, «Acme»*, XVII, 2, 1974, pp. 179-206, ed EAD., «L'inquieta angosciata che sorride da sola». *La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, in «Studi novecenteschi», IV, 12, 1975, pp. 313-331. Ancora oggi proseguono lavori in questa direzione, come l'analisi del dialogo *I ciechi* di LORENZO MARCHESE, *I ciechi di Cesare Pavese. Tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, «Studi Novecenteschi», XLI, 87, 2014, pp. 195-215.

⁴ Posizione già espressa da PHILIPPE RENARD, *Pavese. Prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Paris, Librairie Larousse 1972, p. 70.

⁵ Almeno tre studi sono da citare: UMBERTO MARIANI, *Un uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*, Firenze, Cesati 2005, pp. 27-57, pp. 33 ss; CONNIE-KAY JØRGENSEN, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi Gadda*, Napoli, Guida 2008; ANCO MARZIO MUTTERLE, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003.

⁶ Cfr. GIAMBATTISTA VICO, *La scienza nuova: giusta l'edizione del 1744*, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite, a cura di P. ROSSI, Milano, Rizzoli 1959, p. 100.

⁷ DANIELE GIGLIOLI, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, in «Allegoria» n. 58 2008, pp. 49-60, p. 50.

⁸ CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968, p. 317.

⁹ Cfr. PIERRE LAROCHE, «*Ridurre il mito a chiarezza*». *Lectures des «Racconti»*, «Cahiers du CER-CIC», 16, 1993, pp. 123-134, p. 132.

A partire da queste considerazioni, si vorrebbe proporre un'analisi che, seguendo le istanze poetiche pavesiane, faccia emergere una costellazione semantica attorno alla parola-chiave *sangue*, dal confronto degli scritti dell'autore. Allineandoci con l'analisi di Gilbert Bosetti,¹⁰ ci sembra di poter assimilare il processo epistemologico messo in atto da Pavese alle «*métaphores obsédantes*» – teorizzate da Charles Mauron nel suo celeberrimo *Introduzione alla psicocritica* –, che grazie alla sovrapposizione di più testi permettono di scoprire l'«io profondo»¹¹ dello scrittore. Ci si servirà dunque delle premesse metodologiche del critico francese per evidenziare ed esaminare un elemento ricorrente nelle opere di Pavese, messo in risonanza con le sue letture. Si tratta, in altri termini, di uno studio lessicografico che porta ad un'analisi tematica con approccio comparatista e che mette in risonanza gli echi intratestuali e intertestuali dell'opera pavesiana con i meccanismi inconsci e consci dello scrittore e il *milieu* culturale europeo in cui era immerso.

L'inquadramento ermeneutico è lo studio del lessico legato all'idea di *stampo universale* (o “metafora ossessiva”) pavesiano. Si vuole evitare, però, di orientare l'analisi in direzione esclusivamente psicoanalitica.¹² Soprattutto perché si potrebbe ricadere, com'è accaduto spesso, nella trappola dell'eccessivo psicologismo, che porta necessariamente a cercare nella biografia dell'autore le ragioni della sua poetica, e riduce quindi la portata epistologica della sua opera. Come Fernandez, altri studiosi hanno teso a mettere in rilievo il decadentismo pavesiano che giustifica l'uso del mito e delle letture di psicoa-

¹⁰ GILBERT BOSETTI, *Addenda sur la mythopoiétique de Pavese et sur sa poétique*, «Chroniques italiennes» n. 68, 2001, pp. 31-42, p. 34.

¹¹ CHARLES MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti 1963, p. 14.

¹² Un'analisi psicoanalitica a sfondo tematico, che prescindeva però dal contesto storico-politico, è stata messa a punto, com'è noto, da Dominique Fernandez nel suo *Échec de Pavese*, che è diventato un termine di paragone inevitabile, sebbene vi si ritrovino numerose libertà interpretative. Appare infatti semplicistico sostenere che il mito serva solo come mezzo per riparare alle mancanze dell'autore: «la découverte du mythe sert donc à justifier Pavese de ses inhibitions, tant sociales que sexuelles, à reconsidérer par avance tout essai d'établir un rapport simple et direct avec le monde. La richesse et la multiplicité de la vie, il les reporte du monde actuel au monde passé, du monde extérieur au monde intérieur, du champ de rivalités et de luttes communes à l'humanité à la zone gardée de la conscience individuelle» (DOMINIQUE FERNANDEZ, *L'Échec de Pavese*, Paris Grasset 1967, p. 402). Altre letture psicoanalitiche di Pavese si trovano in MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1966, pp. 511-526 e TIBOR WLASSICS, *Pavese «heautontimorumenos»: L'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*, in «Italianistica» XII, n. 3, 1984, pp. 397-404. In particolare, quest'ultimo, con l'intenzione di scardinare la relativa scientificità della famosa opera di Davide Lajolo, Il vizio assurdo, finisce comunque per conferire, a nostro parere, eccessiva importanza alla biografia dell'autore e al suicidio.

nalisi, di etnologia e di religioni comparate, attraverso una sorta di “egotismo” pavesiano¹³ che sarebbe anche la motivazione sottesa al suo suicidio.¹⁴

La premessa metodologica di matrice mauroniana che si è scelto di utilizzare per la nostra analisi, senza applicare un’analisi freudiana ortodossa, come invece opera il critico francese, si fonda sull’associazione libera dei contenuti pavesiani che emergono dal confronto dei testi. Non si tenterà di fare una psicanalisi della figura di Cesare Pavese ma di cercare nella sua opera un *fil rouge* che orienti e strutturi il pensiero dell’autore. Si è scelto di inserire questo studio lessicografico in questa metodologia, proprio perché il concetto di “metafora ossessiva” è già rintracciabile nella poetica pavesiana. Si partirà dai testi per far venire fuori questi “stampi” o “blocchi simbolici” pavesiani, in particolare uno, per mostrare il *ritmo* personale *unico* di Pavese.

Dopo una premessa teorica su una possibile interpretazione della poetica pavesiana secondo i concetti di *unità* e di *unicità*, ci si vorrebbe interrogare dunque su una delle ossessioni di Pavese, ossia sulla funzione che il *sangue* ricopre nella sua poetica, sull’onnipresenza nei componimenti poetici, narrativi, saggistici, sulle sfumature di significato che acquisisce, grazie anche agli echi che rimanda da un’opera all’altra. Sebbene si possa pensare, infatti, che le occorrenze del *sangue* nell’opera di Pavese¹⁵ derivino quasi esclusivamente dalla lettura degli studi etnologici di quegli anni, e in particolare, dalle sue riflessioni sul *selvaggio*, in verità si tratta di un termine impiegato a più riprese nei suoi scritti, in contesti diversi, fino a costituire una costellazione di significati e un tema portante della sua poetica. Lo studio delle variazioni di significato che questa parola assume di volta in volta, supportato da una grande quanti-

¹³ Ne citiamo qualcuno: LUCIO LOMBARDO RADICE, *Decadenza in prima persona*, «Rinascita», VII (1950), CARLO MUSCETTA, *Per una storia di Pavese e dei suoi racconti*, «Società», VIII, n. 4, 1952, CARLO SALINARI, *Discussioni e conclusioni su Metello e il neorealismo*, «Società», a. XII, n. 3, 1956, PAMPALONI GENO, *Cesare Pavese*, «Terzo Programma», n. 3, 1962, ENRICO FALQUI, *Decadenza di Pavese*, «Il Tempo», 15 settembre 1970. Armanda Guiducci (*Il mito Pavese*, cit., pp. 234-235), nella sua pur fondamentale opera disegna un Pavese narcisistico: «L’antropologia – che nella cultura moderna ha in effetti rappresentato (e continua a rappresentarlo) un modo nuovo di prendere coscienza dell’uomo da parte dell’uomo (tale è il senso in cui vi è ricorso Mann), per Pavese finisce per rappresentare una rivelazione poetica di sé, soltanto di sé e, col tempo sempre e più esclusivamente di sé: qualcosa di simile a uno specchio meraviglioso, privilegiato del genere dello specchio di Biancaneve; a lui, l’ex ragazzino piemontese amante delle vigne e dei pagliai, e sospettabile tutt’al più di rudi gusti contadini-schi, il magico specchio risponde: Il più poeta sei tu». ELIO GIOANOLA, sostenitore di un esistenzialismo-decadentismo pavesiano, ha un approccio più condivisibile e meno perentorio, ma non ci trova d’accordo sul fondamentale disimpegno pavesiano, in *Cesare Pavese. La poetica dell’essere*, Milano, Garzanti 1977.

¹⁴ In quest’ottica appare ancora più approssimativo, perché venato di considerazioni eccessivamente personali, il quadro disegnato da Moravia: «Pavese, insomma, propone di gettare a mare cultura e storia e di affrontare la realtà come qualche cosa che non si conosce e che non si vuole neppure conoscere, appunto in maniera mitologica, la maniera che i decadenti attribuiscono agli arcaici, ai primitivi, ai negri e al popolo. Si tratta, come si vede, delle stesse preoccupazioni anticulturali che sono all’origine di tutti i movimenti di estrema cultura di avanguardia che ci sono stati in Europa negli ultimi cinquant’anni: decadentismo, negrismo, neoprimitivismo, surrealismo, eccetera, eccetera», in ALBERTO MORAVIA, *Fu solo un decadente*, «L’Espresso», 12 luglio 1970. Ed anche: «Ha fatto un po’ come certe coppie di amanti che si ammazzano perché sono convinti che il loro amore è così perfetto da non poter essere coronato ormai che dalla morte. La verità, secondo noi, è invece diversa. Pavese non è riuscito a creare il mito nella pagina; e il suo suicidio va interpretato come un tentativo di crearlo nella vita. In questo modo si spiega non soltanto il suicidio ma anche la accurata fabbricazione e preparazione psicologica e culturale dell’atto disperato. E infatti l’operazione tristissima e orgogliosissima è riuscita. Il mito di Pavese, il mito dello scrittore che si è ucciso per motivi esistenziali sopravvivrà alla sua opera», *ivi*, p. 14.

¹⁵ La questione è evocata da D. FERNANDEZ, *Échec de Pavese*, cit., pp. 368 e ss.

tà di esempi tratti dalle opere, sarà accompagnato in appendice dalle occorrenze del termine in *Tutte le poesie*, *Tutti i romanzi*, e nei *Dialoghi con Leucò*.

1 LA “POETICA DELLA MONOTONIA”

Il più importante segno di continuità dell’opera di Cesare Pavese ci è offerto dall’autore stesso in alcuni passaggi del *Mestiere di vivere*: si tratta del «bisogno di costruzione» che lo preoccupa dagli inizi delle sue prove poetiche:

Hai concluso [...] con la scoperta del mito-unicità, che fonde | così tutti i tuoi antichi roveli psicologici e i tuoi più vivi interessi mitico-creativi.

È assodato che il *bisogno di costruzione* nasce per te su questa legge del ritorno. Bravo.

È insieme assodato che il *sensò* della tua vita non può essere che la costruzione.

Come mai, senza saperlo, hai diretto tutto a un centro? Logica interna, provvidenza, istinto vitale?¹⁶

In questa fase di maturazione intellettuale, nel 1943, Pavese crea una convergenza tra le scelte stilistiche e le sue problematiche personali, poiché è ossessionato dal ritorno delle immagini del passato che inficiano l’universalizzazione della sua scrittura. Egli trova perciò nel mito la categoria interpretativa più adatta a unire “miti personali” e “miti collettivi”. In verità era un procedimento già messo in atto in *Paesi tuoi* (1941) e *Lavorare stanca* (1936) senza una presa di coscienza effettiva.¹⁷

Questo «bisogno di costruzione» si può constatare guardando agli schemi preparatori di *Lavorare stanca* e dei *Dialoghi con Leucò*,¹⁸ dove l’ordine dei diversi testi appare di capitale importanza. Del resto Pavese è sempre attento al “quadro generale”, a fare bilanci annuali sulla sua situazione personale e sulle sue opere, in particolare sul suo procedere letterario, sugli strumenti stilistici che adotta, categorie che applica *a posteriori* alle diverse opere:

Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinario), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza), *Luna e i falò* (post-resistenza). Fatti laterali: guerra ‘15-18, guerra di Spagna, guerra di Libia. La saga è completa. Due giovani (*Carcere* e *Compagno*) due quarantenni (*Casa in collina*, e *Luna e falò*). Due popolani (*Compagno* e *Luna e falò*) due intellettuali (*Carcere* e *Casa in collina*).¹⁹

¹⁶ C. PAVESE, 6 novembre 1943, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 269.

¹⁷ Difatti c’è una nota apposta ad un commento del 1942 in cui scrive: «Qui sei diventato felice (e lo hai capito il 6 nov. ’43)», ivi, p. 254.

¹⁸ Si possono consultare, previa iscrizione, sul sito hyperpavese.com.

¹⁹ C. PAVESE, 17 novembre 1949, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 375.

Nessuno si è mai sognato di parlare di “saga” a proposito delle opere pavesiane, eccetto Pavese stesso²⁰ che abbozza in questo schema un’analisi sociologica dei suoi romanzi: si vede che il problema politico-culturale lo tormentava, sebbene egli fosse estraneo a qualsiasi tipo di ideologia troppo marcata. Egli *voleva* trovare una chiave di lettura politica anche laddove non fosse immediatamente evidente. Non per sottolineare come *a priori* ci fosse una sua intenzione precisa nello scrivere una determinata opera ma proprio per rivendicare una *coerenza a posteriori*, una costruzione che rispondesse alle esigenze più profonde del suo essere scrittore:

Ho la certezza di una fondamentale e duratura unità di tutto quanto ho scritto o scriverò – e non dico unità autobiografica o di gusto, che sono sciocchezze – ma quella dei temi, degli interessi vitali, la caparbieta monotona di chi ha la certezza di aver toccato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno, e altro non può fare che aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne dei pezzi e lavorarli e studiarli sotto tutte le luci possibili.²¹

La «caparbieta monotona» di cui parla in questo passaggio è, secondo noi, la chiave attraverso cui leggere la poetica pavesiana, essa dimostra che la costruzione dell’edificio formale e contenutistico di Pavese risponde a un’attenta riflessione teorica.

Si tratta di una ricerca sul «ritmo intellettuale» proprio alla sua scrittura, come lo definisce egli stesso, portata avanti nell’elaborazione del proprio stile, fatto di ritorni tematici, di echi narrativi – intertestualità e intratestualità –, di ricorrenze lessicali e sintattiche, così come nella costruzione della “narrazione” che egli fa delle proprie opere nel *Mestiere di vivere*. Già nel 1935 Pavese scriveva a proposito della nascita dell’ispirazione poetica:

Ho davanti un *complesso ritmico* – pieno di colori, di paesaggi, di scatti e di distensioni – dove i vari momenti di scoperta, di passo avanti, – i nuclei, insomma – si scambiano, s’illuminano, perennemente attivati dal *sangue ritmico* che scorre dappertutto. Ci fumo sopra e tento di pensare ad altro, ma sorrido stimolato dal segreto.²²

E nel 1936, prendendo spunto da un evento personale:

[...] l’unità del poema non consiste nelle scene-madri, ma nella sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi. Vale a dire, l’unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all’ossatura identificabile della trama

²⁰ A Calvino che gli aveva inviato una lettera del 29 luglio 1949 con le sue impressioni su *Tra donne sole*, Pavese scrive: «Mi ha comunque molto consolato la scoperta del filone unitario tra le varie opere», ID., *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi 1966, p. 664.

²¹ ID., *Saggi letterari*, cit., p. 223.

²² ID., 15 dicembre 1935, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 22 (corsivo nostro).

quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità.²³

Già agli esordi della propria riflessione teorica Pavese aveva trovato ciò che lo interessava nella letteratura, che leggeva e che produceva: l'unità, la rete di corrispondenze, i «ritorni insistenti sotto ogni diversità». Il concetto di *unità* è da intendere sia come sequenza ripetuta sia come effetto prodotto dalla combinazione di più sequenze, cioè come coesione e organicità,²⁴ il «ritmo intellettuale», come si diceva, proprio dell'autore. E la narrazione per Pavese non è altro che una costruzione attorno a un «blocco di realtà»,²⁵ che si arricchisce di simboli grazie alle risonanze che si amplificano a mano a mano che un "evento" è ripetuto in diversi contesti.

È proprio questo arricchimento, questa stratificazione di significati che produce ad ogni ripetizione, ad essere sottoposta alla nostra analisi. Si potrebbe obiettare che, date le numerose professioni programmatiche di Pavese, non ci sia alcun meccanismo inconscio da rivelare, dato che tutto è predeterminato dall'autore. Tuttavia si ritiene che le ripetizioni presenti nell'operata pavesiana non fossero sempre volute dall'autore, ma che fossero originarie di sue ossessioni profonde, radicate, e che quindi insorgessero anche senza il suo controllo, soprattutto nel diario e nelle prime opere, prima della presa di coscienza e della volontà di rivendicare la "monotonia" del suo procedere stilistico e tematico.

Nella celebre intervista del 1950, Pavese elegge i *Dialoghi con Leucò* a opera più rappresentativa della sua produzione e giustifica in questo modo il suo approccio alla scrittura:

Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un *ritmo indistinto*, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un *ritmo intellettuale* che li trasformi in *simboli di una data realtà*.²⁶

L'idea di riprodurre un ritmo che acquisisca una funzione *cognitiva*, che diventi, attraverso la ripetizione, esattamente come nella musica, il significante per delineare il rapporto unico dell'autore con il mondo, è ribadita anche nei saggi, in particolare in *Raccontare è monotono* dove si legge: «dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria po-

²³ Ivi, 28 febbraio 1936, p. 29.

²⁴ Così Pavese scriveva a proposito delle opere omeriche: «È bene rifarsi a Omero. Qual è l'unità dei suoi poemi? Ogni libro ha una sua unità sentimentale, di posizione, per cui armonicamente, e fisicamente anche, lo si legge come un insieme. [...] Altro punto interessante in Omero sono gli appellativi e i versi ritornanti [...] un modo per ottenere l'unità, è la ricorrenza di certe formule liriche che ricreino il vocabolario, trasformando un appellativo o frase in semplice parola», ivi, 17 febbraio 1936, pp. 27-28.

²⁵ «Narrerò ora non chi "conosce la natura umana" e ha fatto scoperta di psicologie significative e profonde, ma chi possiede blocchi di realtà, esperienze angolari che gli ritmano e cadenzano e ricamano il discorso. Hemingway ha la morte violenta. Levi il confino, Conrad la perplessità dei mari del Sud, Joyce lo stereoscopio delle parole-sensazione, Proust l'inafferrabilità degli istanti, Kafka la cifra dell'assurdo. Mann il ripetersi mitico dei fatti, ecc.», ivi, 22 marzo 1947, p. 330.

²⁶ ID., *Saggi letterari*, cit., p. 266.

sizione entro la realtà».²⁷ Si può dire infatti che il ritmo di eventi corrisponda anche a un ritmo prosodico, per l'appunto monotono.²⁸ E la ripetizione (di un ricordo/mito/simbolo) secondo Pavese conferisce unità, non solo al testo, ma in generale all'impianto simbolico dello scrittore.²⁹

Come ci fa notare Matteo Zoppi, nel suo articolo sulla prosodia di *Feria d'agosto*: «i costrutti ritmici monotoni (prevalentemente anapestici) presenti nella prosa dei racconti [sono] la modalità stilistica con cui Pavese mima la struttura mitica di una realtà fatta di “cadenze” e “ritorni”». ³⁰ Dunque la ricerca sul ritmo s'inquadra perfettamente nella poetica del mito. Questa infatti si fonda sulla coincidenza tra il processo conoscitivo che avviene tramite la valorizzazione dei simboli individuali e il meccanismo messo in atto dal mito, evento-rito transtorico che acquisisce significati diversi a seconda delle epoche, pur restando intatto nel suo nocciolo simbolico. I ricordi individuali non possono che essere trasfigurati attraverso la categoria interpretativa del mito, poiché esso è intrinsecamente ricorsivo. Per questo motivo, invece di parlare di poetica del ricordo, del mito e del destino, si vorrebbe introdurre l'idea generale e inclusiva di “poetica della monotonia”.³¹ Un presupposto che permette di presentare dunque un ragionamento sulla ricorsività del termine *sangue*,³² il cui plurisimbolismo nell'opera pavesiana è, come vedremo, un dato incontrovertibile, e diventa uno degli elementi portanti dell'architettura del pensiero pavesiano. Si è convinti che la ripetizione di alcuni termini chiave nei testi pavesiani faccia struttura e senso per dare forma ad una “mitologia”, al contempo personale e collettiva.

²⁷ Ivi, p. 308.

²⁸ Per quanto riguarda la monotonia, i critici si sono trovati d'accordo nel riscontrare l'“anapesto” (forma della metrica quantitativa greca e latina formata da due quantità brevi e una lunga: UU-) nella scrittura di Pavese: si tratta di una forma prosodica che scandisce la scrittura, rendendola monotona. Tuttavia, come notato da Di Girolamo, non omogeneo, ma dinamizzato dalla cesura e dalla spezzatura (COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino 1976, p. 185), da cui nasce la nostra definizione di “flusso frammentato” della lingua pavesiana, di cui abbiamo analizzato le caratteristiche nel nostro lavoro di tesi.

²⁹ Scrive Giuditta Isotti Rosowsky: «Quando nel febbraio del 1940 Pavese scopre la natura del segno linguistico che Emile Benveniste definisce appunto simbolica, egli trova il modo di trasformare l'esperienza spaventevole dei limiti fluttuanti nella coerenza del testo non più fondato su un elemento unificatore – carattere, intreccio, referente... – ma su una trama di rapporti, che avvalorano l'atto del significare. È quel che Pavese chiama realtà simbolica», in G. ISOTTI ROSOWSKY, *Pavese lettore di Freud*, cit., p. 13.

³⁰ MATTEO ZOPPI, «Raccontare è monotono». *Il ritmo della prosa in «Feria d'agosto» di Cesare Pavese*, «ACME», LXV, n. 3, 2012, pp. 201-220, p. 203.

³¹ Nel nostro lavoro di ricerca dottorale abbiamo sottoposto la prosa dei *Dialoghi con Leucò* a un'analisi stilistica che prende le mosse dalla “critica del ritmo” elaborata da HENRI MÈSCHONNIC, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 2009; sulla scia di Benveniste (ÉMILE BENVENISTE, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique” [1951], «Problèmes de linguistique générale», Paris, Gallimard 1966, pp. 327-335), Meschonnic considera il ritmo come la parte più importante dell'organizzazione formale di un testo, poiché rivela l'attività del soggetto. Allo stesso modo Pavese, che non considera la scrittura come un'imitazione della realtà ma come un mezzo attraverso cui si (ri)scopre il ritmo dell'universo simbolico proprio di uno scrittore.

³² A partire da questo momento riporteremo questo termine e i suoi derivati (sanguinare, sanguigno, sanguinario) in corsivo. Tutti gli altri corsivi sono dell'autore.

2 VARIAZIONI SUL SANGUE

Il motivo per cui si è deciso di soffermarsi sul tema specifico del *sangue* è la sua presenza tentacolare all'interno della produzione pavese sin dagli inizi, nelle prime riflessioni del diario e nei saggi sulla letteratura americana, da cui se ne deduce, come si è detto nell'introduzione di questo lavoro, che esso non sia soltanto il prodotto della fascinazione per gli studi etnologici. Lo si ritrova ad esempio come simbolo dell'essenza, dell'identità, sovente utilizzato sovente nel diario nei momenti in cui Pavese mette in atto delle disamine del suo stile (riprendiamo dal 1935):

Che tutte le mie immagini non siano altro che uno sfaccettamento ingegnoso dell'immagine fondamentale: quale il mio paese tale io? [...] O non piuttosto scorrono semplicemente tra me e il Piemonte relazioni, alcune coscienti e altre inconse, che io oggettivo e drammatizzo come posso in immagini: in immagini-racconto? E cominciano queste relazioni dalla materiale simpatia del *sangue* col clima e il vento, e finiscono nella + faticosa corrente spirituale che agita me e gli altri piemontesi? Ed io esprimo le cose spirituali | con racconti di cose materiali e viceversa? E questo lavoro di sostituzione, di allusione, di immagine, vale in quanto segno della allusiva e *all-pervading* essenza nostra?³³

Pavese s'interroga sulla possibilità di trasfigurare letterariamente le *sue* immagini, sul passaggio dall'individuale al collettivo, sull'essenza stessa di un'immagine: «la simpatia del *sangue*» è l'istinto che porta a scegliere delle immagini piuttosto che altre nella realtà e a trasfigurarle letterariamente. Il *sangue* non è altro che l'essenza della propria personalità, e grazie alla sua facoltà primaria, che è quella dello *scorrere*, rende bene l'immagine del ritmo, tanto cara a Pavese. Tanto è vero che, anche in seguito, nella nota sopraccitata del '35, che poi confluirà nel *Mestiere di scrittore* (saggio apposto alla raccolta di poesie), Pavese parla di «*sangue* ritmico»³⁴ per la sua scrittura.

Una delle difficoltà di trasporre sulla pagina scritta le proprie ossessioni, è che una volta trasferite, esse perdano di senso. Il logos, vichianamente interpretato da Pavese come parola che chiarifica e distrugge il mito. Tuttavia per giungere a una letteratura che sia valida per tutti, il mito deve persistere: il logos deve diventare strategia discorsiva, un modo per valorizzare il mito. Per questo in una nota del diario del 1944 Pavese scrive:

Il *sangue* è sempre versato irrazionalmente. Ogni cosa è un miracolo, ma nel caso del *sangue* lo si sente più acutamente, perché di là c'è il mistero.

Piangere è irrazionale. Soffrire è irrazionale. (Cfr. «soffrire non serve a nulla» del '38).

Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo.

³³ C. PAVESE, 11 ottobre 1935, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 11.

³⁴ Ivi, 15 e 16 dicembre 1935, p. 22 e 23.

Quando si *sanguina* o si piange, lo stupore è che proprio *noi* si faccia questo che solleva all'universale, al *tutti*, al mito.³⁵

Il *sangue* è assimilato alla sofferenza, in un gioco di specchi con il pianto e l'irrazionale che non è, per Pavese, il luogo dell'assenza della ragione, bensì il momento in cui si produce il miracoloso, l'inaspettato, ciò che ispira il racconto. Dal mistero *muto* emerge una parola. Il *mito* che appartiene al mistero, poiché secondo Vico,³⁶ rimanda ad un racconto "mentale", pertanto *muto*, non può essere, secondo Pavese, rivelato né posseduto completamente. Il mistero è il punto di partenza della poesia, del racconto e il punto di ritorno, scaturigine di altra poesia.

Proseguendo, il *sangue* acquisisce un nuovo spettro simbolico quando Pavese fa riferimento alla «*vertigine del sangue*»³⁷ provocatagli dall'idea di essere "impotente", o meglio, di non poter soddisfare sessualmente una donna. Si tratta di un sentimento di rabbia legato all'avvilimento di essere come un bambino, escluso dalla vita degli adulti. Il dolore e il *sangue* sono strettamente legati: «Il dolore è nel petto, che mi sembra sfondato e ancora avido, pulsante di *sangue* che fugge e non ritorna, come da un'enorme ferita».³⁸ E sono due componenti riproposte anche quando formulerà la sua concezione del «tempo-dolore»: «Qualche volta viene il sospetto che la morte – l'inferno – consisterà ancora del fluire di un dolore senza sussulti, senza voce, *senza istanti*, tutto tempo e tutto eternità, incessante come il fluire del *sangue* in un corpo che non morirà più».³⁹ Questa è la sofferenza per Pavese, la *durata*, trasfigurata nell'ammonizione che Nefele fa ad Issione nel primo dei *Dialoghi con Leucò*: «Faranno di te come un'ombra, ma un'ombra che rivuole la vita e non muore mai più».⁴⁰ Dato che tutto è vichianamente già scritto nell'infanzia dell'uomo – un essere sofferente sin dalla nascita in cui è implicita anche la fine –, nella concezione pavesiana il rimando all'infanzia rende questo aspetto tragico essenzialmente nostalgico: la nostalgia è infatti etimologicamente il "dolore del ritorno".

Si stabilisce dunque, nel *Mestiere di vivere*, un'equazione tra il *sangue*, il dolore, la nostalgia, un rapporto che estrinseca la difficoltà dell'autore di partecipare, di essere-nel-mondo, a causa della sua mortalità, che è reperibile anche nei *Dialoghi con Leucò*, la summa dell'esperienza pavesiana. Ad esempio ne *La Chimera*, si dice che Bellerofonte era «giusto e pietoso, finché il *sangue* gli corse nei muscoli».⁴¹ Il vigore, la giovinezza, sono andati perduti, non resta che un uomo solo, nostalgico del tempo in cui aveva ucciso il mostro alato, debole e arrabbiato con gli dèi, per avergli portato via i suoi giorni. Il *sangue* è simbolo del potere che riusciva a esercitare da giovane, veicolo di affer-

³⁵ Ivi, 7-8 febbraio 1944, p. 274.

³⁶ G. VICO, *La scienza nuova*, cit., p. 77.

³⁷ C. PAVESE, 23 dicembre 1937, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 67 (corsivo dell'autore).

³⁸ Ivi, 27 marzo 1938, p. 98.

³⁹ Ivi, 30 ottobre 1940, p. 208.

⁴⁰ CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi 1997, p. 11.

⁴¹ Ivi, p. 15.

mazione di sé. Secondo una sorta di climax ascendente nel terzo dialogo, *I ciechi*, il *sangue* è connesso al rapporto sessuale. Tiresia, discutendo con Edipo della sua doppia trasformazione in uomo e in donna e della conseguente attrazione/repulsione per il sesso, dice: «Anche in me c'è qualcosa che gode e che *sanguina*».⁴² Il *sangue* appartiene alla sfera istintuale e rende il personaggio schiavo della sua esperienza: a causa della forza del sesso, Tiresia ha acquisito un'immagine del tempo, ossia la presa di coscienza della vita e della morte. Si giunge così a *La belva*, in cui Endimione chiede di unirsi alla dea pur sapendo che questo significherà morire: «E questa volta esserle *sangue* sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane».⁴³ Con un doppio processo semiotico che va dal *sangue* che scorre da una ferita al liquido seminale, e viceversa, Pavese fa del *sangue* il perno attorno a cui si svolge la distruzione fisica di Endimione che veicola, di fatto, anche l'unione carnale. Il «*sangue sparso*», infatti, richiama quanto si legge nella notizia precedente il dialogo: «Noi siamo convinti che gli amori di Artemide con Endimione non furono cosa carnale. Ciò beninteso non esclude – tutt'altro – che il meno energico dei due anelasse a sparger *sangue*».⁴⁴ La spiegazione più immediata di queste connessioni semantiche va cercata nel proemio della *Teogonia* di Esiodo, che peraltro Pavese aveva tradotto:⁴⁵ qui si racconta della nascita di Afrodite dalla schiuma in cui si è trasformato il *sangue* di Urano, fuoriuscito dopo l'evirazione provocatagli da Cronos. Pavese spoglia di lirismo il mito, legando la schiuma marina al liquido seminale, origine della vita, un'ipotesi ulteriormente confermata dalla notizia che introduce il dialogo *Schiuma d'onda*: «Mare che vide molti amori e grosse sventure. È necessario fare i nomi di Ariadne, Fedra, Andromaca, Elle, Scilla, Io, Cassandra, Medea? Tutte lo traversarono, e più d'una ci rimase. Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime».⁴⁶ Il termine «sperma» nel manoscritto era «speranza»⁴⁷ ed è stato cambiato in seguito, probabilmente per la volontà di sottolineare il legame con il ritorno all'origine, dopo la morte, e di creare un sistema di analogie tra il mito esiodico e i due dialoghi *Schiuma d'onda* e *La belva*.

Questa insistenza sul rapporto sessuale si attenua con il dialogo *L'inconsolabile*, definito appunto da Pavese stesso, in una scansione tematica dei *Dialoghi*, «liberazione dal sesso».⁴⁸ Il «dolore del ritorno» si trasforma per Orfeo in azione: infatti, non solo rifiuta di riportare alla luce l'amore della sua vita, che non appartiene più al suo presente, ma rigetta anche la profferta di Bacca di unirsi alle feste orgiastiche in nome di Dioniso.

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ Ivi, p. 42.

⁴⁴ Ivi, p. 38.

⁴⁵ ATTILIO DUGHERA (a cura di), *La Teogonia e tre inni omerici: nella versione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 1981.

⁴⁶ C. PAVESE, *Dialoghi con Lencò*, cit., p. 46.

⁴⁷ Fondo Einaudi dell'Archivio Gozzano-Pavese: AGP FE 10.34/3.

⁴⁸ Si tratta dell'indice datato 27 febbraio 1946 che presenta i titoli dei dialoghi sino ad allora redatti, accompagnati da un sottotitolo tematico tra parentesi: Cfr. Fondo Einaudi dell'Archivio Gozzano-Pavese: FE 18/3.II.

Orfeo è una sorta di *alter ego* del protagonista de *Il compagno*, romanzo scritto negli stessi anni dei dialoghi: Pablo, giovane ancora in preda alle passioni, è innamorato di Linda, che aveva già frequentato il suo amico Amelio. Il romanzo si apre sull'assenza, per terra, del *sangue* di Amelio, che ha fatto un incidente stradale e il cui ricovero è l'occasione dell'incontro con la ragazza. In seguito il termine chiave ritorna come un *leitmotiv*, il *sangue* batte nelle vene di Pablo quando sta con Linda e lei diventa parte di quel *sangue*: «Era come avessi messo le radici nel suo *sangue*. Il suo fianco era il mio. La sua voce era come abbracciarla»;⁴⁹ «Linda l'avevo nella pelle come il *sangue*⁵⁰», «Avevo un gatto dentro il *sangue*, che graffiava».⁵¹ La linfa vitale ribolle in Pablo e diventa quasi un bisogno, anche se alla fine, dovrà rinunciarvi, così come Orfeo ha rinunciato a Euridice. Egli spiega a Bacca la radice dell'amore, il fatto di credere che ci si possa identificare con l'essere amato, creando un tutt'uno con esso: «Tutto fa un uomo, nella vita. Tutto crede, nei giorni. Crede perfino che il suo *sangue* scorra alle volte in vene altrui».⁵² Quando ci si accorge che il *tu* è un *altro* rispetto all'*io*,⁵³ il *sangue* che si credeva condividere con l'altro appare avvelenato, sgorga dalla ferita aperta della sofferenza amorosa e da linfa vitale diventa causa di morte; l'unica via d'uscita sarebbe svuotarsi del proprio *sangue* per tornare a vivere. Orfeo ricaccia Euridice all'inferno per riappropriarsi della sua identità. Così come Pablo rinuncia a Linda. Ma c'è da domandarsi se le donne non continuino a sopravvivere in un modo o nell'altro nella carne e nella mente dei due giovani.

La rinuncia e la riconquista della propria identità rappresentano un anelito che sommuove Pavese sin da quando scriveva nel diario nel 1938 le seguenti parole: «Passo la giornata come chi ha urtato uno spigolo con la rotula interna del ginocchio: tutta la giornata come quell'istante intollerabile. Il dolore è nel petto, che mi sembra sfondato e ancora avido, pulsante di *sangue* che fugge e non ritorna, come da un'enorme ferita».⁵⁴ L'urto è un altro elemento che ricorre spesso nelle opere pavesiane, ci si limiterà a citare questo passaggio da *La terra e la morte*, perché ci sembra esemplificativo ai fini della nostra analisi sul *sangue*:

Ogni volta è uno strappo,
ogni volta è la morte.
Noi sempre combattemmo.
Chi si risolve all'urto
ha gustato la morte

⁴⁹ CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi 2000, p. 198.

⁵⁰ Ivi, p. 210.

⁵¹ Ivi, p. 211.

⁵² C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 79.

⁵³ Cfr. ROLAND BARTHES, "Folie", in ID., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Édition du Seuil 1977, p. 146.

⁵⁴ C. PAVESE, 27 marzo 1938, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 98.

e la porta nel *sangue*.⁵⁵

Una volta che l'*altro* è entrato in contatto con l'*io*, attraverso l'urto, ne diventa parte integrante,⁵⁶ ed è impossibile liberarsene. Anche nel dialogo *Il lago* si ritrova un discorso simile sul *sangue*, esplicitando ancora di più il legame tra l'aspetto vitale e annientante del sesso. Diana e Virbio discutono dell'insoddisfazione di quest'ultimo – precedentemente il vergine Ippolito – per essere diventato immortale:

DIANA: Dunque, Virbio, è tutto qui? Vuoi compagnia? [...] I mortali finiscono sempre per chiedere questo. Ma che avete nel *sangue*?

VIRBIO: Tu chiedi a me che cosa è il *sangue*?

DIANA: C'è un divino sapore nel *sangue* versato. Quante volte ti ho visto rovesciare il capriolo o la lupa, e tagliargli la gola e tuffarci le mani. Mi piacevi per questo. Ma l'altro *sangue*, il *sangue* vostro, quel che vi gonfia le vene e accende gli occhi, non lo conosco così bene. So che è poi per voi vita e destino.

VIRBIO: [...] Solamente altro *sangue* può calmare il mio. E che scorra inquieto, e poi sazio.

DIANA: A pigliarti in parola, tu vorresti sgozzare.

VIRBIO: Non hai torto, selvaggia. Prima, quando ero Ippolito, sgozzavo le belve. Mi bastava. Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi. La colpa è mia, credo. Ma ho bisogno di stringere a me un *sangue* caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino.⁵⁷

E lo stesso discorso è riportato nel *Diavolo sulle colline*, da Pieretto, uno dei tre protagonisti, il più intellettuale:

Pieretto si mise a parlare del *sangue*. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il *sangue*. – Si fa all'amore per ferire, per spargere *sangue*, – spiegò. – Il borghese che si sposa e pretende una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia...

– La smetta, – gridò Carlotta.

– Perché? – disse lui. – Tutti speriamo che ci tocchi una volta... [...] –

Si va in montagna, si va a caccia, per lo stesso motivo, – diceva Pieretto, – la solitudine in campagna mette sete di *sangue*...⁵⁸

Il *sangue* sparso che richiama la violenza e il sesso, il fascino della morte: è l'irrazionale che emerge e ribolle, elemento costitutivo dell'essere umano cui

⁵⁵ ID., *Poesie*, Milano, Mondadori 1966, p. 187.

⁵⁶ Così scrive nel diario, poco dopo la composizione della poesia, scritta tra il 19 e 20 novembre 1945 e dedicata a Bianca Garuffi: «Il colpo basso che ti ha dato Tina lo porti sempre nel sangue», ID., 7 dicembre 1945, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 305.

⁵⁷ Ivi, p. 109.

⁵⁸ ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 593-4.

non può rinunciare, nemmeno volendo. Possiamo concludere qui una prima sezione del nostro breve percorso nei meandri delle opere pavesiane. Questo nodo simbolico principale, che deriva dalla specificità della condizione esperienziale di Pavese, è il *sacrificio amoroso*, che esplica il suo rapporto alla morte e alla donna, presente sin dalle note del diario e declinato in diversi modi nelle opere.

Da esso deriva, poi, secondo noi, la riflessione sul *sangue* inteso come *sacrificio-atto violento*, arricchita dagli studi etnologici degli anni Quaranta e legata al concetto di *selvaggio*.⁵⁹ La dipendenza di un nodo simbolico dall'altro, non significa però stabilire una cronologia che determina una sostituzione, poiché essi convivono nella poetica di Pavese. Nel 1944 troviamo nel diario alcune riflessioni a questo proposito:

La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: *sangue* o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o *sanguinari*.

Donde si vede che selvaggio non è il naturale ma il violentemente superstizioso. Il naturale è impassibile. Che uno cada da un fico in una vigna e giaccia a terra nel suo *sangue* non ti pare selvaggio come se costui fosse stato accolto, o sacrificato.

Superstizioso è chiunque cede alla passione bruta.

Pavese si contrappone all'idea rousseauiana del selvaggio come stadio primitivo naturale. Essò è tale perché interviene in un'epoca già "civilizzata" ed è così che concorre alla produzione di simboli:

Infatti l'innamorato e l'odiato si fanno dei simboli, come il superstizioso. È della passione conferire *unicità* alle cose o persone. Chi non conosce simboli è un ignavo di Dante.

Ecco perché l'arte si rispecchia nei riti dei primitivi o nelle passioni forti: cerca dei simboli. E vertendo sul primitivo gode del selvaggio. Cioè dell'irrazionale (*sangue* e sesso).⁶⁰

Questi ragionamenti sono portati avanti nel *Mestiere di vivere* fino al 1947 quando Pavese comincia a fare dei bilanci sulla propria opera e scrive: «Notato che *Paesi tuoi* e *Dialoghi con Leucò* nascono dal vagheggiamento del selvaggio – la campagna e il titanismo». ⁶¹ La campagna risulta rozza ma autentica, agli occhi del cittadino di *Paesi tuoi*, egli cerca di fondersi con essa, senza successo; mentre il titanismo degli uomini-eroi che popolano i *Dialoghi* è assimilabile alla componente mostruosa che emerge sulla superficie dell'ordine apollineo dell'era olimpica. Pavese continua questa riflessione facendo un parallelo con l'arte del Novecento, mescolando letteratura e pittura, narrativa e poesia:

⁵⁹ Su questo tema cfr. FURIO JESI, *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*, in ID., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968, pp. 161-176.

⁶⁰ C. PAVESE, 13 e 14 luglio 1944, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 284-5.

⁶¹ Ivi, 10 luglio 1947, p. 334.

L'arte del Novecento batte tutta sul selvaggio. Prima come argomenti (Kipling, D'Annunzio ecc.), poi come forma (Joyce, Picasso ecc.). Leopardi con le illusioni poetiche giovanili ha vagheggiato questo selvaggio, come forma psicologica. [...] Tutto ciò che ti ha colpito in modo creativo nelle letture, sapeva di questo. (Nietzsche col suo Dioniso...)⁶²

Come accade spesso, sembra che Pavese rintracci in questi autori ciò che egli stesso impiega nella sua poetica, il selvaggio come *argomento*, *forma estetica*, *forma psicologica*. Se applichiamo queste nozioni alla produzione pavesiana possiamo notare che nel primo caso, il selvaggio è *argomento* non solo dei *Paesi tuoi* e dei *Dialoghi*, ma anche, col senno del poi, degli altri romanzi. Ne *La bella estate*, ne *Il diavolo sulle colline*, in *Tra donne sole*, ne *La casa in collina* e ne *La luna e i falò* c'è sempre una vittima sacrificale, si fanno sempre i conti con il sacrificio; inoltre il selvaggio come *forma estetica* troverebbe riscontro in quella mescolanza tra classico e rustico e in particolare nell'uso del dialetto o di un linguaggio colloquiale che abbia «sapore di realtà» che tanto sta a cuore a Pavese; infine il selvaggio come *forma psicologica* sarebbe individuabile nella concezione pavesiana del ricordo, interpretato, così come il mito, come un *evento*, un accadimento che si ripresenta nella memoria dell'adulto e acquisisce una funzione epistemologica. Anche l'ultimo riferimento a Nietzsche è eloquente in quest'ottica: il selvaggio del Dioniso tragico nietzschiano è recuperato da Pavese nelle sue opere, in particolare nel dialogo *Il mistero*, come vedremo.

Proseguendo con l'analisi del passaggio del *Mestiere* sopraccitato, Pavese porta avanti il discorso ritornando alle sue opere: si sofferma questa volta su due personaggi appartenenti a opere diverse, ma messi volutamente in parallelo dal loro lavoro (sono entrambi meccanici):

Con la scoperta dell'etnologia sei giunto a storicizzare questo *selvaggio*. La città-campagna dei primi libri è diventata il titanismo-olimpico dell'ultimo. Tu vagheggi la campagna, il titanismo – il *selvaggio* – ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara dei Berto, dei Pablo, dei marciapiedi. Il *selvaggio* t'interessa come mistero, non come brutalità storica. Non ti piacciono le storie partigiane o terroristiche, sono troppo spiegabili. *Selvaggio* vuol dire mistero, possibilità aperta.⁶³

Berto è protagonista di *Paesi tuoi*, Pablo del *Compagno*: uno è un cittadino che va in campagna perché ha perduto se stesso, e viene a contatto con una realtà che gli è completamente estranea, quella rustica e selvaggia, in cui i personaggi sono assimilabili a delle bestie, e finisce la sua esperienza con un ritorno all'origine, dopo aver assistito al sacrificio di una donna; e un altro è un cittadino che erra alla ricerca di se stesso, sempre a contatto con una realtà estranea, quella della politica e che si dibatte, per liberarsi dal giogo della passione giovanile e sensuale, per trovare un posto nel mondo e per imparare un

⁶² Ivi, p. 334.

⁶³ Ivi, p. 335.

mestiere. Si potrebbe dire che in questo secondo caso, il sacrificio sia a discapito del protagonista, che perde una parte di sé con l'età adulta. Il selvaggio acquisisce così i tratti di ciò che dev'essere superato, l'antica credenza, che una volta persa la sua giustificazione storica, diventa superstizione:

La tua idea, del 23-26 ag[osto] '44, che *selvaggio* sia il superstizioso, il non più accettabile moralmente, mentre il semplice caso è naturale (anche la crudeltà della natura ci appare *moralmente* superata), accompagna la tua favola perenne – il selvaggio, il titanico, il brutale, il reazionario sono superati dal cittadino, dall'olimpico, dal progressivo cfr. *Paesi tuoi*, *Dialoghi con L[euco]*, *Compagno*. Tu esalti l'ordine descrivendo il disordine.⁶⁴

Anche se non ci sembra del tutto vero che Pavese esalti l'ordine, così come dice, anzi, il dionisiaco riemerge sempre in un modo o nell'altro. Il selvaggio è anche materia mitica – mistero muto da trasformare in parole – vero afflato “fantastico” della sua scrittura ed è inesauribile.

Un assunto ben dimostrato dalla parabola descritta nei *Dialoghi con Leuco*, in cui, è vero, si assiste al passaggio dalla liberazione dell'uomo alla superstizione, razionalizzazione degli antichi riti, tuttavia il germe mitico persiste. Il sesso, onnipresente nei primi dialoghi, si “stempera” nei dialoghi cosiddetti “etnologici” nell'animalesco e nella violenza, nel rito sacrificale, reinterpretati però in una luce razionale: ne *L'uomo-lupo*, si dà sepoltura alla bestia, un rito umano per una creatura anticamente umana ma ammazzata come un animale; ne *L'Ospite*, l'uomo civilizzatore uccide il vecchio Re di Frigia legato ad antichi culti di nutrimento della terra; ne *I fuochi*, un padre e un figlio discutono della necessità del sacrificio nel rito del fuoco per favorire le piogge. Uccidendo, spargendo *sanguie*, seppure in un'epoca di superstizione e di rinnegamento del selvaggio, si finisce per richiamare alla memoria l'antico rito, il dionisiaco batte ancora nelle vene dei “civilizzati”. Un concetto ripreso ne *Il toro* in cui Teseo, “mostro uccisore di mostri”, conserva in lui l'irrazionale attraverso il *sanguie*. Uccidendo il Minotauro, Teseo è diventato sull'isola il re-toro, secondo l'antico culto dell'uccisione del vecchio re da parte del nuovo. Per quanto sia una tradizione per lui priva di senso, Teseo confessa a Lelego di cominciare a capire il modo di pensare della gente del luogo e si percepisce una nostalgia di fondo nelle sue parole:

TESEO: [...] Quel che si uccide si diventa, nell'isola. Cominciavo a capirli. Poi ci dissero che nei boschi dell'Ida c'erano le grotte degli dèi, dove nascevano e morivano gli dèi. Capisci, Lelego? in quell'isola si uccidono gli dèi, come le bestie. E chi li uccide si fa dio. Noi allora tentammo salire sull'Ida...

LELEGO: Si ha coraggio, lontano da casa.

TESEO: E ci dissero cose incredibili. Le loro donne, quelle grandi donne bionde che passavano il mattino stese al sole sui terrazzi della

⁶⁴ *Ibid.*

reggia, salgono a notte sui prati dell'Ida e abbraccian gli alberi e le bestie.
Ci restavano, a volte.⁶⁵

Lo stato primitivo dell'isola in cui regnava la Grande Dea è visto come *selvaggio* («È un altro *sangue* [...] È il *sangue* guasto, è il caos»),⁶⁶ eppure Teseo deve accettare di averlo sperimentato e, per questo motivo, di essere cambiato per sempre.

Dunque, dal *sacrificio amoroso* si è passati al *sacrificio dell'antico in favore del nuovo*, sacrificio che genera una rinascita. D'altro canto, un'altra delle irradiazioni simboliche del *sangue* nei *Dialoghi con Leucò* è proprio legata alla genesi. Ne *Le cavalle*, infatti, dialogo ispirato alle *Tessalische mitologiae* di Paula Philippson, Chirone ammonisce così Ermete, un tempo dio ctonio: «all'inizio dei tempi ti sei congiunto nel fango della palude con tutto quanto di *sanguigno* e ancora informe c'era al mondo». ⁶⁷ Così come ne *Le Muse*, la dea della memoria dice ad Esiodo: «Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di *sangue*?». ⁶⁸ E ne *La madre* Ermete spiega a Meleagro che il destino dell'uomo è scritto sin dalla nascita: ⁶⁹ «Nella carne e nel *sangue* di ognuno rugge la madre». ⁷⁰ Questa asserzione ricorda l'annotazione di Pavese del lontano 1938, dove il *sangue* è indicato come «vita che si forma, che matura subdola, segreta e tremenda» nelle viscere della donna, «nelle radici della carne». ⁷¹ Esso è quindi all'origine dell'essere umano ma anche alla sua fine.

Pavese condensa questo discorso in un altro dialogo: *Il mistero*, in cui Dioniso e Demetra discutono della possibilità di insegnare agli uomini il «racconto della vita beata» per permettere loro di cessare di preoccuparsi della morte: preconizzare l'aldilà significherebbe dare un senso alla finitidine dell'uomo e alle sue preoccupazioni terrene. Nella mitologia greca Dioniso era *trigonos*, nato tre volte, di cui l'ultima proprio dall'unione del suo *sangue* con la Terra. Il Dioniso pavese, dio chiaramente tragico, recupera quest'idea dalla tradizione, ma la sua insistenza sul rapporto tra l'uomo e il *sangue*, lo rende più simile al Dioniso nietzschiano della *Nascita della tragedia*, identificabile con Cristo, torturato e messo a morte per poi risorgere. Nel dialogo egli ritiene che il *sangue* sia vile e meschino, ma Demetra lo ammonisce:

⁶⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 121-2.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 30.

⁶⁸ *Ivi*, p. 166.

⁶⁹ Non è da escludere che Pavese si rifacesse, oltre che agli studi etnologici, anche alla tradizione medievale, ricordata in questo passaggio della *Divina Commedia*, in cui Stazio, proprio dopo che Virgilio ha menzionato Meleagro (uno dei protagonisti del dialogo pavese *La madre*), spiega la generazione delle anime e dei corpi aerei: «Sangue perfetto, che poi non si beve/da l'assetate vene, e si rimane/quasi alimento che di mensa leve,/prende nel core a tutte membra umane/virtute informativa, come quello/ ch'a farsi quelle per le vene vane./Ancor digesto, scende ov'è più bello/tacer che dire; e quindi poscia geme/sov'r'altrui sangue in natural vasello./Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,/l'un disposto a patire, e l'altro a fare/per lo perfetto loco onde si preme;/e, giunto lui, comincia ad operare/coagulando prima, e poi avviva/ciò che per sua materia fè constare», *Purg.*, XXV, vv. 37-51.

⁷⁰ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 54.

⁷¹ *Id.*, 15 gennaio 1938, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 98.

DEMETRA: Tu sei giovane, Iacco, e non sai che è nel *sangue* che ci hanno trovato. Tu corri il mondo irrequieto, e la morte è per te come vino che esalta. Ma non pensi che tutto i mortali han sofferto quel che raccontano di noi. *Quante* madri mortali han perduto la Core e non l'hanno riavuta mai più. Oggi ancora l'omaggio più ricco che san farci è versare del *sangue*.

DIONISO: Ma è un omaggio, Deò? Tu sai meglio di me che uccidendo la vittima credevano un tempo di uccidere noi.

DEMETRA: E puoi fargliene un torto? Per questo ti dico che ci hanno trovati nel *sangue*. Se per loro la morte è la fine e il principio, dovevano ucciderci per vederci rinascere. Sono molto infelici, Iacco.⁷²

Secondo Demetra dando un senso alla morte degli uomini, preconizzando un aldilà, si potrebbe evitare che essi pensino al sacrificio come unica via di espiazione:

DEMETRA: [...] Ti sei pur chiesto che cosa saremmo senza di loro, sai che un giorno potranno stancarsi di noi dèi. [...]

DIONISO: Che vuoi fare, Deò?

DEMETRA: *Insegnargli che ci possono eguagliare di là dal dolore e dalla morte*. Ma dirglielo noi. Come il grano e la vite discendono all'Ade per nascere, così insegnargli che la morte anche per loro è nuova vita. Dargli questo racconto. *Condurli per questo racconto*. Insegnargli un destino che s'intrecci col nostro.

DIONISO: Moriranno lo stesso.

DEMETRA: Moriranno e avran vinta la morte. Vedranno qualcosa oltre il *sangue*, vedranno noi due. Non temeranno più la morte e non avranno più bisogno di placarla versando altro *sangue*.

DIONISO: Si può farlo, Deò, si può farlo. *Sarà il racconto della vita eterna*.⁷³

Così “nasce” la religione nella parabola dei *Dialoghi con Leucò*: dal mito stesso. La ripetizione dello schema dei misteri eleusini nel mistero cristiano permetterà agli dèi di sopravvivere nel racconto degli uomini. Dioniso è d'accordo con Demetra ma continua a soffermarsi sulla loro interdipendenza con il *sangue*. Se prima, nel mondo della legge “olimpica” la sola preoccupazione dell'uomo era la sua finitudine, la sua morte, adesso nel mondo della legge “cristiana”, l'idea di raggiungere un aldilà paradisiaco, lo costringerà comunque a pensare sempre e solo alla morte:

DIONISO: Ma una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna, sai che cosa gli uomini vedranno nel pane e nel vino? Carne e *sangue*, come adesso, come sempre. E carne e *sangue* gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta.

DEMETRA: Si direbbe che vedi il futuro. Come puoi dirlo?

⁷² ID., *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 152.

⁷³ Ivi, p. 153 (corsivi nostri).

DIONISO: Basta avere veduto il passato, Deò. Credi a me. Ma ti approvo. Sarà sempre un racconto.⁷⁴

Quest'ultima frase, un settenario, chiude il dialogo aprendo sulla prospettiva delle potenzialità del racconto. Infatti, esso permette all'uomo di vivere in ogni caso una vita eterna, poiché caratteristica della poesia è proprio quella di sopravvivere all'uomo. Anche se l'irrazionale non sarà messo a bada, anche se il *sangue*, la violenza, le pulsioni istintuali, perdureranno, e la vita beata non sarà che un altro pretesto, tuttavia, *trasformati in racconto*, permetteranno all'uomo di eternarsi. L'elemento sacrale si sposta da una componente trascendente, metafisica, ad una immanente.

Come si vede, la declinazione simbolica del *sangue*, ancorata alla riflessione teorica sul *selvaggio* e sul *sacrificio*, diventa un paradigma mitico, è uno dei misteri da svelare attraverso la poesia. Ed è quanto Pavese sviluppa ne *La casa in collina*, in cui il *sangue* si fa ricordo e racconto. Così, in due lettere, lo scrittore presenta Corrado, il protagonista de *La casa in collina*:

Il personaggio di Corrado, oltre alla viltà davanti all'azione, rappresenta anche l'estremo problema di ogni azione – l'angoscia davanti al mistero⁷⁵ [...] Insomma io volevo rappresentare un esitante, un solitario che attraverso o malgrado la sua viltà, scopre dei valori (senso della morte, umiltà, comprensione degli altri ecc.).⁷⁶

Un personaggio, dunque, definibile come un inetto, se non fosse per un'apertura finale, una "scoperta del senso della morte", una *pietas* laica che gli fa provare tristezza per i morti, seppur fascisti:

Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicini. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuoi dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il *sangue* bisogna placarlo, dare una voce a questo *sangue*, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà.

Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.⁷⁷

⁷⁴ Ivi, pp. 153-4.

⁷⁵ ID., 1 marzo 1950, *Lettere*, cit., p. 705.

⁷⁶ Ivi, 20 marzo 1950, p. 710.

⁷⁷ C. Pavese, *Tutti i romanzi*, cit., p. 484.

È il ritorno del *sangue* nei ricordi del narratore che gli permette di avere uno scatto umanista. Se all'inizio del suo viaggio negli inferi la sua vita non aveva senso, alla fine dalla disperazione viene fuori uno scopo. Corrado somiglia agli eroi dei *Dialoghi*, egli si riscopre "pietoso" alla fine del romanzo, così come Tanatos, triste per Iacinto, come il secondo dei cacciatori che vuole seppellire Licaone, come Prometeo che «salva gli altri a spese sue».⁷⁸

Già in un pensiero del *Mestiere di vivere*, sempre del 1938, possiamo trovare i prodromi di quest'idea, a riconferma dell'*unità* di pensiero dell'autore: il *sangue* era qui connesso al *sacrificio amoroso* e all'idea che siano gli esseri puri – i bambini – a pretenderlo.⁷⁹ E in un ragionamento di poco successivo il sacrificio diventa il «sudore di *sangue*» necessario per passare dall'idea egoistica dei venti anni – di non riconoscere i propri limiti, di rifiutare di riconoscere gli altri come *altro da sé* – all'idea di *carità* – di conoscenza degli altri e di arricchimento di se stessi attraverso di essa.⁸⁰ Si tratta di uno sforzo, che implica dolore. A partire da contingenze prettamente biografiche, nel diario si trovano riflessioni che assurgeranno in seguito a dichiarazioni di poetica. Nonostante le contraddizioni, tutto si lega nell'esperienza pavesiana. Così anche lo sforzo sarà declinato in maniera del tutto diversa negli anni quaranta: esso infatti costituirà la scaturigine della poesia, definita come «lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l'arte vera è tragica – è uno sforzo».⁸¹ In quanto mestiere, la poesia fa parte dell'evoluzione personale dello scrittore che tenta di trovare, attraverso il racconto, il modo di sublimare le immagini legate alla sua esperienza individuale. Fin qui giunge il nostro percorso sul *sangue* che, necessariamente, convoca altre costellazioni semantiche.

3 CONCLUSIONI

Questo studio lessicografico su una delle "metafore ossessive" di Pavese ci permette di allinearci con gli ultimi studi critici sull'autore e la sua opera, che mettono in risalto le dicotomie, la presenza ingombrante del "mostruoso", così come "dell'altro", la necessità di scorticare il lessico per interpretare le

⁷⁸ «Che cos'è una vittoria se non pietà che si fa gesto, che salva gli altri a spese sue? Ciascuno lavora per gli altri, sotto la legge del destino Eracle, se oggi vengo liberato, lo devo a qualcuno», ID., *Dialoghi con Leucò*, cit. p. 72.

⁷⁹ «È una vecchia sapienza, ma fa piacere averla riscoperta. Credi solo all'attaccamento che costa sacrificio: tutto l'altro è, nel migliore dei casi, retorica. Del resto Cristo – il nostro divino modello – non pretendeva di meno dagli uomini. Da chi non è pronto – non dico a sacrificarti il suo sangue, che è cosa fulminea e facile – ma a legarsi con te per tutta la vita (rinnovare cioè ad ogni giornata la dedizione) – non dovrei accettare neanche una sigaretta. Cara mia, coi bambini non si scherza», ID., *Il mestiere di vivere*, 11 giugno 1938, p. 106.

⁸⁰ «Dato che conoscere gli altri (e l'unica vera conoscenza avviene per identificazione amorosa) è un arricchimento, chi si rifiuta di amarli (= conoscerli) s'impoverisce. Di qua nasce la pienezza giovanile, che nell'intemperanza di quell'età si prova il brivido della conoscenza universale. Ma siccome questa pienezza non è fondata, ecco le delusioni che l'esperienza della maturità imprime ed ecco il rétroissement dei trent'anni, a cui sfugge solo chi riconosca i propri limiti senza contrapporsi agli altri. La nuda conoscenza utilitaria (cinismo) dei trent'anni è l'unilaterale rovescio del nudo amore confusionario (ingenuità) dei venti. Sono due povertà, tanto che senza troppa fatica si scambiano, mentre ci vuole sudore di sangue per passare da una delle due alla carità vera, o come si dice "trovar Dio"», ivi, 9 febbraio 1939, p. 149.

⁸¹ Ivi, 2 settembre 1944, p. 291.

sfumature simboliche del pensiero che emergono attraverso gli scritti.⁸² Come si può percepire dalla traiettoria tracciata, le sfaccettature che il *sangue* acquisisce grazie alla monotona ripetizione e ripresa sistematica, permettono allo scrittore di interrogarsi sulle proprie ossessioni e di trasformarle in *mito unico*. Dalle prime note del diario di Pavese, maggiormente intrise di autobiografismo, fino alle ultime, volte alla ricerca di un *fil rouge* all'interno della sua produzione; dal *Carcere* alla *Casa in collina*, passando per le poesie della *Terra e la morte* e per la *summa* della esperienza individuale e autoriale, costituita dai *Dialoghi con Leucò*, la prosa è cesellata in modo da inquadrare sempre le stesse parole-chiave, legate e intersecate in una costellazione di tematiche, da sempre vive e presenti, ma la cui frizione ne modifica il peso e il significato all'interno dell'architettura del pensiero poetico paveseano.

Come si è tentato di dimostrare, un significato non ne scardina un altro, essi convivono, arricchiti dai contenuti semantici precedenti. Il nostro, è studio parziale, dato il numero effettivo di ripetizioni che ricorrono nelle opere pavesiane, che, però, svela tre linee interpretative: il modo in cui Pavese trasforma il *tempo-dolore* in *ricordo* caratterizzato, naturalmente, da una spinta conoscitiva, da una parte, e la sua lotta per accettare la *violenza* e la *sacralità* della passione amorosa, dall'altra; nonché il modo in cui egli trasfigura il *sacrificio* in *carità*, che diventa proposito – non sempre raggiunto – dei suoi personaggi. Questi percorsi richiamano quanto affermato da Girard nel suo *La violence et le sacré*, non a caso citato in esergo di questo lavoro:⁸³ il *sangue* sporca e purifica, allo stesso tempo, in una dialettica che non mira ad escludere uno dei due elementi ma li contempla entrambi.⁸⁴ La *sofferenza*, il *dolore*, lo *sforzo*, emergenti sotto la trama simbolica del *sangue*, portano i personaggi – e Pavese stesso – a riconoscere i propri limiti e a riscoprire l'*alterità*, a rivelarla e a darle corpo, a permetterle di uscire dal *mistero*, dal fondo *irrazionale*, attraverso il racconto.

4 APPENDICE

OCCORRENZE DEL TERMINE “SANGUE” IN TUTTE LE POESIE, IN TUTTI I ROMANZI E NEI DIALOGHI CON LEUCÒ.

Lavorare stanca

I mari del sud

[...] Altri giorni, altri giochi,
altri squassi del *sangue* dinanzi a rivali

⁸² Citiamo soltanto qualche esempio: MONICA LANZILLOTTA, “Città in campagna e campagna in città. Nella poesia di Cesare Pavese”, in *La città e l'esperienza del moderno*. Atti del XII Convegno Internazionale di Studi (Milano, 15-18 giugno 2010), vol. III, Pisa, ETS 2012, pp. 461-472, M. ZOPPI, «Raccontare è monotono», *cit.*, pp. 201-220, MASSIMILIANO CAPPELLO, *Un ambiguo sorriso. Attorno al Carcere di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese: la donna, la vita e la morte*, diciottesima rassegna di saggi pavesiani a cura di A. CATALFAMO, Catania, A&G 2018.

⁸³ Comparini, ad esempio, ha usato la categoria interpretativa girardiana del “doppio mostruoso” nella sua monografia sui *Dialoghi*: ALBERTO COMPARINI, *La poetica dei Dialoghi con Leucò*, Milano-Udine, Mimesis 2017, pp. 185 e ss.

⁸⁴ Una teoria che abbiamo approfondito nel nostro articolo *Gli “eroi-narratori” dei Dialoghi con Leucò tra l'apollineo e il dionisiaco*, in via di pubblicazione, utilizzando le idee di Gilles Deleuze a proposito della filosofia nietzschiana in GILLES DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2014, p. 13.

più elusivi
 [...] Solo un sogno
 gli è rimasto nel *sangue*
 [...] ha veduto fuggire balene tra schiume di *sangue*
 e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia

Antenati

Ogni donna c'infonde nel *sangue* qualcosa di nuovo

Il dio-caprone

E le cagne, che abbaiano sotto la luna,
 è perché hanno sentito il caprone che salta
 sulle cime dei colli e annusato l'odore del *sangue*.
 [...] e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
 che li spruzza e ubriaca di un *sangue* più rosso del fuoco,
 e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna

Luna d'agosto

[...] La donna nell'ombra
 leva un ghigno atterrito al faccione di *sangue*
 che coagula e inonda ogni piega dei colli.
 Non si muove il cadavere disteso nei campi
 né la donna nell'ombra. Pure l'occhio di *sangue*
 pare ammicchi a qualcuno e gli segni una strada.
 [...] Rientra curva nell'ombra
 e si butta sui sassi e si morde la bocca.
 Sotto, scura la terra si bagna di *sangue*

Mania di solitudine

Ogni cosa, nel buio, la posso sapere
 come so che il mio *sangue* trascorre le vene

Rivelazione

Sbocciava angosciato il segreto
 come un *sangue*.

Estate

[...] Così trasalisci tu pure
 al sussulto del *sangue*. [...]

Notturmo

Ma vivi altrove.
 Il tuo tenero *sangue* si è fatto altrove

Paesaggio [V]

[...] Ogni *sangue* sarebbe più vivo:
 anche i corpi son fatti di vene nerastre

Paternità

Fantasia della donna che balla, e del vecchio
 che è suo padre e una volta l'aveva nel *sangue*
 e l'ha fatta una notte, godendo in un letto, bel nudo.

Questo *sangue*, che scorre le membra diritte della giovane,
 è il *sangue* che gela nei vecchi

Crepuscolo di sabbiatori

[...] Ora l'occhio
 si smarrisce nel fumo invisibile ch'esce di bocca
 e le membra ritrovano l'urto del *sangue*

Il carrettiere

[...] Sarà sulla piazza aperta.
 Ci saranno quegli occhi che scuotono il *sangue*

Piaceri notturni

[...] il tepore del corpo di lei è lo stesso del *sangue*
che mormora in noi.
[...] con le dita gelate a cercare il suo corpo,
e un calore ci scuoterà il *sangue*, un calore di terra
annerita di umori

Maternità

La donna c'è stata,
una donna di solido corpo, che ha sparso
su ogni figlio del *sangue* e sul terzo c'è morta

La vecchia ubriaca

[...] una vampa guizzava nel *sangue*
come il verde nell'erba. Per vigne e sentieri
si fa carne il ricordo

Esterno

[...] Era un'alba bruciata
di febbraio, ogni tronco colore del *sangue*
aggrumato [...]
Ma c'è un umido dolce che morde nel *sangue*
e alla terra dà brividi verdi.

Fumatori di carta

Miserabile *sangue* fiaccato, estenuato
dalle troppe fatiche, si sente muggire
nelle note e l'amico li guida a fatica,
lui che ha mani indurite a picchiare una mazza,
a menare una pialla, a strapparsi la vita

Una generazione

[...] In prigione
c'è operai silenziosi e qualcuno è già morto.
Nelle strade han coperto le macchie di *sangue*

Rivolta

[...] 'Sto vecchio
che poteva morire stravolto, nel *sangue*,
paré invece una cosa ed è vivo. Così,
tranne il *sangue*, ogni cosa è una parte di strada.
Pure, in strada le stelle hanno visto del *sangue*

Legna verde

Qualche volta pioveva in città: spalancarsi
del respiro e del *sangue* alla libera strada

Mito

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
e negli occhi tumultuano ancora splendori
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole
fatto *sangue*

Ozio

Andavano un tempo anche in barca,
ma dal fiume si vede la fabbrica, e fa brutto *sangue*.

Proprietari

[...] la vecchia era morta
per il *sangue* cattivo a vedersi sfumare le terre
che – rimasta lei sola – spettava a lei sola salvare

Tradimento

[...] Ora l'ombra è estuosa
al sudore che pesa nel *sangue* e alle membra infiacchite,

e la volta degli alberi filtra la luce
di un'alcova.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi

Terra rossa terra nera,
tu vieni dal mare,
dal verde riarso,
dove sono parole
antiche e fatica sanguigna. [...]
tu ricca come un ricordo,
come la brulla campagna,
tu dura e dolcissima
parola, antica per *sanguie* [...]

Tu non sai le colline
dove si è sparso il *sanguie*. [...]
Ora è cencio di *sanguie*
E il suo nome. [...]

Sempre vieni dal mare [...]
Chi si risolve all'urto
ha gustato la morte
e la porta nel *sanguie*.

E allora noi vili [...]
Noi strappammo le mani
dalla viva catena
e tacemmo, ma il cuore
ci sussultò di *sanguie*

Sei la terra e la morte [...]
Quando sembri destarti
Sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel *sanguie*
ma tu non senti.

Hai un *sanguie*, un respiro.

La casa
È la voce che un giorno ha fermato il padre
di suo padre, e ciascuno del *sanguie* morto.

You, wind of March
Ora ha una voce e un *sanguie*
ogni cosa che vive. [...]
È il mattino, è l'aurora,
sanguie di primavera,
tu hai violato la terra.

Paesi tuoi

- Ci voleva una notte d'acqua, per il fieno, – dice il vecchio, guardando in aria. – Era tanto *sanguie* nelle vene...
- Perché il bello in campagna è che tutto ha il suo odore, e quello del fieno mi dava alla testa: un profumo che le donne, solo che abbiano un *sanguie* un po' sveglio, dovrebbero stendersi.
- Ero tranquillo adesso, come se mi fossi cavato del *sanguie*
- *Sanguie* caldo ce n'è dappertutto.
- A casa troviamo il coniglio e la peperonata, e una bella polenta vuotata da Gisella sull'asse [...] e mi pareva che avesse un sapore di *sanguie* e mi tremavano i denti, perché proprio sotto gli occhi sul tavolo mi vedevo un catino di *sanguie* e mi sentivo il cuore in bocca, più freddo della polenta
- [...] dopo cinque o sei viaggi vedevo solo come un incendio e avevo in bocca un sapore di frano, di polvere e *sanguie*

La spiaggia

- Il Doro si fermò, squadrandomi. «Che ti credi? Che io faccia il ritorno alle origini? Quello che importa ce l'ho nel *sangue* e nessuno me lo toglie.
- VI Era abbronzata a zone; il ventre scoperto mostrava lo stampo di un precedente costume normale. Le unghie dei piedi e delle mani erano rosso *sangue*.
- VII I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di san Sebastiano martire, un giovane nudo, tutto coagulato di *sangue* e scrostato, con le frecce piantate nel ventre.

Dialoghi con Leucò

La Chimera

- «Bellerofonte» dice, «fu giusto e pietoso fin che il *sangue* gli corse nei muscoli»
- «Da quel giorno» ripete, «che mi sono arrossato nel *sangue* del mostro, non ho più avuto vita vera [...]»
- Rimane il torrente, a rupe l'orrore. Rimangono i sogni. Bellerofonte non può urtare un cadavere, un odio, una pozza di *sangue*, dei tempi che tutto accadeva e non erano sogni. Il suo braccio a quel tempo pesava nel mondo e uccideva

I ciechi

- [...] Anche in me c'è qualcosa che gode e che sanguina
- Le cavalle
- [...] E proprio tu, Enodio, che a Làrissa eri coglia di toro, e all'inizio dei tempi ti sei congiunto nel fango della palude con tutto quanto di sanguigno e ancora informe c'era al mondo, proprio tu ti stupisci?
- [...] Ma puoi dire che lei, Corònice, abbia lasciato dietro a sé nel pantano la voglia bestiale, l'informe furore sanguigno che l'aveva generata?

Il fiore

- Chi può dirlo? Dai tempi del caos non si è visto che *sangue*. *Sangue* d'uomini, di mostri e di dèi. Si comincia e si muore nel *sangue*. Tu come credi di esser nato? »

La belva

- [...] So il *sangue* sparso, la carne dilaniata, la terra vorace, la solitudine;
- [...] E questa volta esserle *sangue* sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane

La madre

- [...] E la passione che vi finisce è ancora quella della madre. Che altro siete se non carne e *sangue* suoi?

La strada

- [...] Che cosa è ancora Edipo, che cosa siamo tutti quanti, se fin la voglia più segreta del tuo *sangue* è già esistita prima ancora che nascessi e tutto quanto era già detto?

La rupe

- Non dolertene, Eracle. Siamo tutti consorti. E la legge del mondo che nessuno si liberi se per lui non si versa del *sangue*. Anche per te avverrà lo stesso, sull'Oeta. E Chirone sapeva Dei titani e degli uomini, Eracle. Delle belve e dei boschi. Del mare e del cielo. È il mondo di lotta e di *sangue*, che ti ha fatto chi sei. Fin l'ultimo dio, il più iniquo, era allora un titano. Non c'è cosa che valga, nel mondo presente o futuro, che non fosse titanica

L'inconsolabile

- Tutto fa un uomo, nella vita. Tutto crede, nei giorni. Crede perfino che il suo *sangue* scorra alle volte in vene altrui

L'uomo-lupo

- Non conosci la strada del *sangue*. Gli dèi non ti aggiungono né tolgono nulla. Solamente d'un tocco leggero, t'inchiodano dove sei giunto

L'Ospite

- Non ti capisco, ospite straniero. La nuvola la rupe la grotta hanno per noi lo stesso nome e non si appartano. Il *sangue* che la Madre ci ha dato glielo rendiamo in sudore, in escremento, in morte. È proprio vero che tu vieni di lontano. Quei vostri dèi non sono nulla

Il lago

- Dunque, Virbio, è tutto qui? Vuoi compagnia? [...] I mortali finiscono sempre per chiedere questo. Ma che avete nel *sangue*?
- C'è un divino sapore nel *sangue* versato. Quante volte ti ho visto rovesciare il capriolo o la lupa, e tagliargli la gola e tuffarci le mani. Mi piacevi per questo. Ma l'altro *sangue*, il *sangue* vostro, quel che vi gonfia le vene e accende gli occhi, non lo conosco così bene. So che è poi per voi vita e destino
- Solamente altro *sangue* può calmare il mio. E che scorra inquieto, e poi sazio. [...] Ma ho bisogno di stringere a me un *sangue* caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino

Il toro

- [...] Ci fu un che l'Ida non conobbe che dee. Che una dea. Era il sole era i tronchi, era il mare. E davanti alla dea gli dèi e gli uomini si sono schiacciati. Quando una donna sfugge l'uomo, e si ritrova dentro al sole a alla bestia, non è colpa dell'uomo. È il *sangue* guasto, è il caos

Il mistero

- Ma non pensi che tutti i mortali han sofferto quel che raccontano di noi. Quante madri mortali han perduto la Core e non l'hanno trovata mai più. Oggi ancora l'omaggio più ricco che sanno farci è versare del *sangue*
- I mortali raccontano le storie col *sangue*;
- Ma una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna, sai che cosa gli uomini vedranno nel pane e nel vino? Carne e *sangue*, come adesso, come sempre

Il compagno

- I *Sangue* per terra non ce n'era ma benzina.
- III Linda diede una voce e gli prese le mani. Io vidi appena ch'era grosso, un omaccio di *sangue*, con baffi e paltò.
- IV Così salimmo quella scala e avevo il *sangue* che batteva. La baciai molte volte e ci fermammo nel buio.
- V Ma la vidi contenta, e mi rivenne il *sangue* in corpo.
- VIII Era come avessi messo le radici nel suo *sangue*. Il suo fianco era il mio. La sua voce era come abbracciarla.
- Loro due si schiacciavano nella cabina, si succhiavano il *sangue*.
- X Linda l'avevo nella pelle come il *sangue*, ma il mare lo vidi da un altro terrazzo.
- «Se non faccio qualcosa, – pensavo, – comincio a correre le strade e parlare da solo». Avevo un gatto dentro il *sangue*, che graffiava.
- XI Non entrava nel *sangue* a nessuno, Lili.
- Per un mese fui sempre ubriaco. «Come Amelio, – pensavo, – mi ha fatto fuori come Amelio». Avevo in mente che bevendo mi sarei voltato il *sangue*.
- Mi ricordo che in tutto quel tempo mangiai come un lupo. Mangiavo in casa, mangiavo sul camion, mangiavo a Casale e Novara. Solamente mangiando quel male s'assopiva. Ma così mi facevo più *sangue* e soffrivo di più. Tutte le forze le mettevo in quel far *sangue*.
- Mi sentivo un affanno nel *sangue*, non potevo guardare una donna.
- E allora tutto era deciso da quel giorno ch'era venuta nel negozio a dirmi Pablo. E di nuovo sentivo graffiarmi nel *sangue*, perché di me s'era servita per giocare.
- XII Mi piaceva di Roma proprio quel fare perditempo che si sente nell'aria. Se bevevo un bicchiere non era più come a Torino; non bevevo di rabbia e così per torcermi il *sangue*.
- XIII C'erano giorni che provavo a figurarmi cose vecchie: che quella non fosse la Bionda e che stessimo insieme. Ero rimasto come quando si guarisce dalla febbre – bastava un niente a toccarmi nel *sangue*. Ma la sera ero contento di andarmene.
- XIV Ci pensavo e ridevo. Da quanto tempo non sapevo più cos'era. Alle volte mentre parlavo e scherzavo con gli altri, mi sentivo un'ondata di *sangue* e sapevo che lei mi aspettava.
- XV Mi venne in mente quando andavo per Torino a ubriacarmi e più bevevo più pensavo a tante cose e avevo il *sangue* come l'acqua in una stufa.
- XIX – Voglio dirti una cosa, – mi fece. – C'è questa sola differenza tra noi due: quello che a me è costato mesi di sudori per decidermi e libracci e batticuori, tu e la tua classe ce l'avete nel *sangue*. Sembra niente.
- XX Ma le negre non sono mai nude abbastanza, è per questo che fanno quegli urli e quei salti. Hanno una voce che spaventa e tocca il *sangue*.
- XXI [In cella] Mi aspettavo dei pugni, del *sangue*, qualcosa. Invece tutti mi guardavano annoiati, come fosse al caffè.

Il carcere

- Stefano, in quei primi tempi, passava insonni le notti nella sua catapecchia, perch'era di notte che la stranezza del giorno lo assaliva agitandolo, come un formicolio del *sangue*.
- Dei minuti goduti con Elena gli restava una stanchezza obliosa, sazia, quasi un ristagno del *sangue*, quasi che tutto, nel buio, fosse accaduto in sogno.
- Era vero, di Concia? Pensò se invece d'Elena, avesse avuto Concia nella stanza. Ma il suo *sangue* attutito non ebbe sussulti. «Sarebbe lo stesso, nemmeno lei non è selvatica, vorrebbe che l'amassi: e allora dovrei stare in guardia anche da Giannino».
- In quell'ora più fresca veniva sovente Pierino, la guardia di finanza. A vederli le membra muscolose poco più che ventenni, Stefano pensava con invidia al nero *sangue* che doveva nutrirle e si chiedeva se quel torello toscano non avesse una donna anche lui.
- Mi hanno detto che l'inverno è da lupi, qui. – Macché, a gennaio ho già fatto i bagni. – Voi avete altro *sangue* – disse Stefano.

- È quella. Ma, scusate, non capisco il paragone. È una donna di *sangue* sottile e di fattezze regolari. Come la conoscete?
- Basta volersi bene, – disse Elena nel silenzio, – e io ti rispetto come avessimo lo stesso *sangue*.
- Tacendo Giannino al suo fianco, Stefano, ch'era ancor sudato, ripensava ai sussulti del *sangue* che tante volte lo avevano cacciato a camminare e cercare un oblio del suo isolamento, nella campagna desolata.
- L'illusione e il sentore di tutta l'estate erano entrati quietamente nel *sangue* e nella stanza di Stefano, come vi era entrata Concia senza che i suoi piedi bruni varcassero la soglia.
- Veramente il suo *sangue* correva con quel treno, risalendo la costa ch'egli aveva disceso ammanettato tanto tempo fa. Il pallore dei vetri era tornato uguale. Adesso che l'aveva cacciata, poteva intenerirsi su di lei. Poteva anche rimpiangerla, fin che il suo *sangue* sposato era calmo, pensò balbettando.
- Stefano riattraversò la sabbia e menò un calcio a una ceppaia di ficodindia, e decise di allontanarsi dal mare perché forse era il mare che gli dava sul *sangue* e sui nervi. Pensò che forse da mesi la salsedine, i fichi, i succhi di quella terra, gli mordevano il *sangue* tirandolo a sé.
- Stefano si chiese con un mezzo sorriso che cosa c'era dunque di tanto essenziale in un cielo, in un viso umano, in una strada che si perde tra gli ulivi, da sbattere con tanto desiderio contro le sbarre il *sangue* di chi è carcerato.
- Naturalmente Annetta l'aveva rispettata per semplice disappetenza, ma Stefano non fece in tempo a sorridere della sua ipocrita ingenuità, che lo prese un terrore. Quello della spiaggia, del ficodindia, del succo verde penetrato nel *sangue*.
- Per un istante immaginò che Elena si volesse vendicare e gettargli nel *sangue* un incendio. Anche i bizzarri fiori rossi lo dicevano.

La casa in collina

- VI Bastava volerlo col cuore e la pace era fatta. Non più bombe né incendi né *sangue*. Non più vendette né speranze di diluvio.
- “Cos'importa la guerra, cos'importa il *sangue*, – pensavo, – con questo cielo tra le piante?” Si poteva arrivare correndo, buttarsi nel l'erba, giocare alla caccia o agli agguati. Così vivevano le bisce, le lepri, i ragazzi. La guerra finiva domani. Tutto tornava come prima. Tornavano la pace, i vecchi giochi, i rancori. Il *sangue* sparso era assorbito dalla terra. Le città respiravano. Soltanto nei boschi nulla mutava, e dove un corpo era caduto riaffioravano radici.
- VII Cominciò quella ridda d'incontri, di parole, di gesti, d'incredibili speranze, che non doveva più cessare se non nel terrore e nel *sangue*. Gli occhi di tutti erano accesi, anche quelli preoccupati.
- “Prima che l'estate finisca, quanti di noi saranno a terra? Quanto *sangue* schizzato sui muri?” Guardavo le facce, le occhiaie, chi andava e veniva, il tranquillo disordine.
- “Dunque lavorano, – mi dissi, – non è cambiato proprio niente”. In quelle strade dove s'era più penato e sperato, dove al tempo che noi eravamo ragazzi s'era sparso tanto *sangue*, la giornata passava tranquilla. Gli operai, gli schiacciati, lavoravano come ieri, come sempre. Chi sa, credevano tutto finito.
- Seguì la notizia dello stato d'assedio, del buon ordine in tutta Italia, dei cortei di esultanza, della nostra decisione di combattere e farci onore fino all'ultimo *sangue*.
- X *Sangue* e ferocia, sottosuolo, la boscaglia: queste cose non erano un gioco? Non erano come i selvaggi e i giornaletti di Dino? Se Cate morisse, pensavo, chi pensa a suo figlio?
- XII La salvezza non venne. Vennero, bisbigliate, le prime notizie di *sangue*.
- Torino era stata occupata senza lotta, come l'acqua sommerge un villaggio; tedeschi ossuti e verdi come ramari presidiavano la stazione, le caserme; la gente andava e veniva stupita che nulla accadesse, nulla mutasse; non tumulti, non *sangue* per le vie; solamente, incessante, sommersa, sotterranea, la fiumana di scampati, di truppa, che colava per i vicoli, nelle chiese, alle barriere, sui treni.
- Noi eravamo ricaduti, e questa volta senza scampo, nelle mani di prima, fatte adesso più esperte e più sporche di *sangue*.
- Per le strade di Torino la notte crepitavano fucilate spavalde, i “chi va là” dei ragazzacci, dei banditi che tenevano l'ordine – anche il gioco e la beffa ormai sapevano di *sangue*.
- XIV Era un giorno brullo, dorato; quest'anno la neve non s'era ancora vista. Dino mi raccontò che in città era stato a vedere il marciapiede dove avevano fucilato tre patrioti; c'erano ancora le macchie di *sangue*; se arrivava il giorno prima, vedeva i cadaveri.
- Dicevano “un altr'anno” “l'estate ventura” come se nulla fosse stato, come se ormai la fuga, il *sangue* e la morte in agguato fosse il vivere normale.
- XV Ma per questo, pensavo, non c'era bisogno delle navate e degli altari. Bastava la pace, la fine del *sangue* sparso. Ricordo che stavo traversando una piazza, e il pensiero mi fece

- fermare. Trasalii. Fu quella una gioia, una beatitudine inattesa. Pregare, entrare in chiesa, pensai, è vivere un istante di pace, rinascere in un mondo senza *sangue*.
- XVI Compresi cos'è il cielo per i carcerati. Quel sapore di *sangue* che m'empiva la bocca m'impediva di pensare. Guardai l'orologio. Mi pentii di aver promesso di aspettare.
 - La stanchezza, il sapore di *sangue* tornavano a invadermi. Mi si annessero gli occhi.
 - XVII Per molti giorni e molte notti mi durò in bocca quel sapore di *sangue*, e i rari momenti che riuscivo a calmarmi e ricordare la giornata della fuga e dei boschi tremavo all'idea del pericolo cui ero scampato, del cielo aperto, delle strade e degli incontri.
 - Per commuovere Dio, per averlo con sé – ragionavo come fossi credente – bisogna aver già rinunciato, bisogna essere pronti a sparger *sangue*. Pensavo a quei martiri di cui si studia al catechismo. La loro pace era una pace oltre la tomba, tutti avevano sparso del *sangue*. Com'io non volevo.
 - XVIII Fonso correva le montagne e rischiava la pelle. Com'era possibile? Tutti i suoi giorni erano morte, come a me quel mattino che dovevo essere preso. Nemmeno negli anni lontani, nemmeno bambino, avevo avuto il *sangue* ardito di Fonso.
 - Io respiravo l'aria fresca e il sole nel cortile deserto. Mi chiedevo se la guerra sarebbe finita sotto quel cielo, entro aprile, entro maggio. Le notizie, le radio, tornavano a scuotere il *sangue*.
 - Stupiva pensare che le pagine ingiallite di quell'antico latino, le barocche frasi consuete come il legno dei banchi, contenessero tanta vita spasmodica, grondassero di un *sangue* così atroce e così attuale.
 - Era incredibile che in questo e negli altri paesi, dappertutto in provincia, scorresse il *sangue*, si tendessero agguati, non ci fosse più legge. Quel vecchio mondo del culto e dei simboli, della vigna e del grano, delle donnette che pregavano in latino ma capivano in dialetto, dava un senso ai miei giorni, alla mia vita rintanata.
 - XXI Pensai all'eco dei clamori, al *sangue* sparso, agli spari. Quanto *sangue*, mi chiesi, ha già bagnato queste terre, queste vigne. Pensai che era *sangue* come il mio, ch'erano uomini e ragazzi cresciuti a quell'aria, a quel sole, dal dialetto e dagli occhi caparbi come i miei. Era incredibile che gente come quella, che mi vivevano nel *sangue* e nel chiuso ricordo, avessero anche loro subito la guerra, la ventata, il terrore del mondo. Per me era strano, inaccettabile, che il fuoco, la politica, la morte sconvolgessero quel mio passato.
 - XXII Qualcuno in piedi, donne e un prete, s'aggirava là intorno. Vidi *sangue* sui corpi.
 - Uno – divisa grigioverde tigrata – era piombato sulla faccia, ma i piedi li aveva ancora sul camion. Gli usciva il *sangue* col cervello da sotto la guancia. Un altro, piccolo, le mani sul ventre, guardava in su, giallo, imbrattato. Poi altri contorti, accasciati, bocconi di un livido sporco. Quelli distesi erano corti, un fagotto di cera. Uno ce n'era in disparte sull'erba, ch'era saltato dalla strada per difendersi sparando: irrigidito ginocchioni contro il fildiferro, pareva vivo, colava *sangue* dalla bocca e dagli occhi, ragazzo di cera coronato di spine.
 - Dietro alla luna venne l'alba, e avevo freddo, avevo fame e paura. Stetti accucciato in un campo di grano, maledicendo la rugiada, pensando a quei morti e a quel *sangue*. "Pensarci è pregare per loro", dicevo.
 - C'era ancora sotto il portico la chiazza di *sangue* di un coniglio sgozzato – Vedete com'è, – disse Otino, – questa fine la dobbiamo fare tutti.
 - La vita sarebbe un giorno ripresa, sicura e ferma com'era in quest'attimo. Da troppo tempo l'avevo dimenticato. *Sangue* e saccheggio non potevano durare in eterno. Stetti un pezzo con le spalle alla chiesa.
 - XXIII Non è che non provi una stretta se penso a chi è scomparso, se penso agli incubi che corrono sulle strade come cagne – mi dico perfino che non basta ancora, che per farla finita l'orrore dovrebbe addentarci, addentare noi sopravvissuti, anche più a *sangue* – ma accade che l'io, quell'io che mi vede rovistare con cautela i visi e le smanie di questi ultimi tempi, si sente un altro, si sente staccato, come se tutto ciò che ha fatto, detto e subito, gli fosse soltanto accaduto davanti – faccenda altrui, storia trascorsa.
 - Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuoi dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il *sangue* bisogna placarlo, dare una voce a questo *sangue*, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante.

La bella estate

- 2 Il bicchierino lo presero nel primo caffè che trovarono e, appena uscite, Ginia sentì nell'aria un fresco che prima non c'era, e pensò ch'era bella che d'estate i liquori rinfrescassero il *sangue*.
- 10 – Non è più bello andare a spasso noi due che siamo donne e lo sappiamo, che guardarsi il *sangue* con dei maleducati che non han mai saputo che cos'è una ragazza e la prima che vedono le fanno il filo?

- 13 Ma quando Amelia disse che la malattia si capiva dal *sangue*, Ginia si spaventò. – Come fanno? – le chiese. Amelia raccontando si disperava meno che a star zitta. Le disse che prendono un *sangue* nero dal braccio, con l'ago Ginia le chiese tanto in fretta se era proprio sicuro, che Amelia si fermò. – No, sta' tranquilla, gli hanno preso il *sangue*. I lavativi hanno la pelle dura. Hai paura per Guido? Per tutta la sera Ginia cercò di consolarla, ma stette attenta a non lasciarsi toccare e si dava coraggio pensando che più che a braccetto non erano state, e del resto anche Amelia le disse che per prendere il male ci voleva una ferita, perché l'infezione è nel *sangue*.
- 16 – Dipende dal *sangue*, – brontolò Rodrigues dal caminetto.

Il diavolo sulle colline

- I Tutta la notte: lei lo sa, se ne accorge. Non c'è bisogno di conoscerla, se lo sente nel *sangue*.
- Dov'è più la campagna che piacerebbe a voialtri? S'attaccò a me selvaggiamente. – Se qualcuno venisse sgozzato nei boschi, – dichiarò con quel suo tono perentorio, – tu davvero credi che sarebbe una cosa leggendaria? Che intorno al morto tacerebbero i grilli? che il lago di *sangue* conterebbe più che uno sputo?
- VI – Io torno all'ospedale subito, – disse Oreste. – Gli trasfondono il *sangue*.
- L'indomani Poli fu ancora tra vita e morte, e gli trasfusero altro *sangue* e sudava nel letto.
- VII Le volte che sudavo sull'acqua, mi restava poi per tutto il giorno il *sangue* fresco, rinvigorito dall'urto col fiume.
- VIII Pieretto si mise a parlare del *sangue*. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il *sangue*.
- Si fa all'amore per ferire, per spargere *sangue*, – spiegò. – Il borghese che si sposa e prete una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia... – La smetta, – gridò Carlotta. – Perché? – disse lui. – Tutti speriamo che ci tocchi una volta... [...] – Si va in montagna, si va a caccia, per lo stesso motivo, – diceva Pieretto, – la solitudine in campagna mette sete di *sangue*...
- IX Pensai quanti luoghi ci sono nel mondo che appartengono così a qualcuno, che qualcuno ha nel *sangue* e nessun altro li sa.
- XIII Mi chiedevo che sorta di donna sarebbe diventata la piccola Dina. Guardavo le vecchie, Giustina, le altre, la madre di Oreste; le confrontavo con le ragazze del paese che si vedevano ai lavori, gambe solide, brune, facce tozze, di buon *sangue*. Era il vento, la collina, il *sangue* spesso, a farle così dure e tarchiate. A volte, mentre bevevo o mangiavo – minestre, carne, peperoni, pane – mi chiedevo che effetto mi avrebbe fatto dentro il *sangue* quel cibo ruvido e ricco, quei succhi terrestri ch'eran gli stessi che passavano nel vento.
- Era bello vedere certi fiorellini minuti, sulle zolle sfatte della vigna, che al riprendersi del sole già si ergevano gracili, miracolosi. Il *sangue* spesso della terra era capace anche di questo. Tutti dicevano che presto i boschi si sarebbero riempiti di funghi.
- XVI Non potevo levarmi di mente Rosalba, le macchie di *sangue*, la sciocca cattiveria di quei giorni.
- XVIII Oreste, di buon umore, ci raccontò che aveva visto certi voli sulla campagna, e sentito frulli e pigolii che promettevano un anticipo di caccia. – Tanto le piace sparger *sangue*, Oreste? – esclamò Gabriella.
- XIX Oreste ci nominò gli animali del Greppo. C'erano gazze, ghiandaie, scoiattoli, e c'era qualche ghio. C'eran lepri e fagiani. Per me, già i grilli e le cicale mi cantavano giorno e notte nel *sangue*, davano voce all'estate, vivevano. Certe volte il loro frastuono era tale che mi faceva rabbrivire – doveva giungere alle serpi, alle radici sotterra.
- XXII – Non dico la casa. Parlo dei boschi, delle vigne incolte, di quest'aria selvatica. Stamattina prendevo il sole alla grotta, e mi pareva che la collina avesse un *sangue*, una voce, vivesse...
- XXIII Adesso parlavamo di caccia, delle povere bestie: Poli diceva che di tutte le droghe non capiva il *sangue* sparso; era questo che Rosalba gli aveva insegnato, il *sangue* ha qualcosa di diabolico.
- Quando sentii sullo spiazzo le voci allegre, mi prese un'ira contro Pieretto che certo sapeva e non mi aveva detto nulla; e non scesi subito; fissavo vagamente il soffitto e pensavo che Rosalba, la coca, il *sangue* sparso, la collina, fossero un sogno, una beffa, che tutti si erano accordati a giocarmi.
- XXIV Risalimmo quando l'ombra del Greppo già riempiva la pianura. Avevano ucciso una diecina di passerotti, che mi mostrarono imbrattati di *sangue*, nel carniere, in mezzo alle cartucce.
- XXVI Era davvero come un'isola il Greppo, un luogo inutile e selvaggio. In quel momento avrei voluto esser già lontano, ripensarci dalla mia vita consueta. Tanto ormai l'avevo nel *sangue* quel monte.

- XXVII – Per me, – disse Poli, – siamo tutti nudi senza saperlo. La vita è debolezza e peccato. La nudità è debolezza, è come avere una ferita aperta... Le donne lo sanno quando perdono *sangue*...
- XXIX Quando Dodo se ne fu andato, Poli riprese: – È bello gridare in quel modo, nella notte. Sembra una voce sotterranea. Sembra che venga dalla terra, o dal *sangue*... Mi piace Oreste.
- XXX Poli, seduto sul letto, in pigiama, sollevò gli occhi ansante. Teneva in mano un fazzoletto tutto pieno di *sangue*. Se lo portò alla bocca. [...] Fece un gesto come per nascondere la mano, poi invece l'aprì. Anche la mano era sporca di *sangue*.
- Ci disse con la solita voce che non c'era ragione di cambiare abitudini, che il mondo è pieno di gente che perde *sangue* dal naso, che chi ha voglia di vivere vive.

Tra donne sole

- I Guardai d'istinto sotto la barella, se gocciava *sangue*.
- III Questo si divincolò in segno di saluto – era un lungo biondo diplomatico –, poi subì uno strattone: suppongo che la moglie lo richiamasse al dovere ricordandogli ch'ero la sarta. Fu così che il *sangue* cominciò a bollirmi.
- La pancia di pesce spedì il giovanotto, seccato, a cercare qualcosa, poi mi batté sul ginocchio con la manuccia e mi guardò maliziosa. Di nuovo il *sangue* mi bollì.
- VIII Era così fredda e staccata che la vampa di *sangue* mi rimase in faccia e non seppi che dire. Mi sentii sciocca.
- XII Di questo ero certa. Tanto era in ordine e poco stravolta, dissi, che avevo guardato sotto la barella se gocciava *sangue*.
- XVIII Mentre litigavamo e lui ridacchiava, si fermò un'altra volta, davanti a un caffè col giardinetto illuminato. – Qui di notte scorre il *sangue*, – disse.
- XXIII – Loris, – mi disse Rosetta, – mi portava qualche volta nei caffè dei bassifondi. – Dove scorre il *sangue*, – le dissi. – Ha visto scorrere il *sangue*? – Loris giocava al biliardo. C'era sovente il varietà. Donne disgustose...
- XXV Mi salì al viso un'ondata di *sangue* e mi tremarono le ginocchia.

La luna e i falò

- I Capii lì per lì che cosa vuol dire non essere nato in un posto, non averlo nel *sangue*, non starci già mezzo sepolto insieme ai vecchi, tanto che un cambiamento di colture non importi.
- XII – Per me, – disse il dottore guardandoci adagio, – la colpa non è stata di questo o di quell'individuo. Era tutta una situazione di guerriglia, d'illegalità, di *sangue*. Disse che i tempi erano stati diabolici, che le anime correvano pericolo. Che troppo *sangue* era stato sparso e troppi giovani ascoltavano ancora la parola dell'odio. Che la patria, la famiglia, la religione erano tuttora minacciate. Il rosso, il bel colore dei martiri, era diventato l'insegna dell'Anticristo, e in suo nome s'erano commessi e si commettevano tanti delitti.
- XIII A sentire i discorsi che facevano adesso donnette e negozianti in paese, il *sangue* era corso per quelle colline come il mosto sotto i torchi. Non c'era soltanto Nicoletto, – dissi. – E le ragazze? Quando ci penso, mi gira il *sangue*.
- XV Aveva avuto la mania delle donne – lo diceva anche Cirino – come suo nonno e suo padre avevano avuto la mania della roba e messo insieme le cascine. Erano un *sangue* così, fatto di terra e di voglie sostanziose, gli piaceva l'abbondanza, a chi il vino, il grano, la carne, a chi le donne e i marenghi.
- XVII Nuto dice che si ricorda la prima volta che mi vide alla Mora – ammazzavano il maiale e le donne eran tutte scappate, tranne Santina che camminava appena allora e arrivò sul più bello che il maiale buttava *sangue*.
- E Nuto a dirmi: – Cosa credi? la luna c'è per tutti, così le piogge, così le malattie. Hanno un bel vivere in un buco o in un palazzo, il *sangue* è rosso dappertutto.
- XXI Teresa sapeva ch'ero figlio bastardo e mi chiedeva sempre perché non facevo ricerche, se non ero curioso di conoscere almeno mia madre. – Magari, – lei mi diceva, – è il tuo *sangue* ch'è così. Sei figlio di zingari, hai i peli ricci...
- Allora Nuto si era messo a gridare che nessuno nasce pelandrone né cattivo né delinquente; la gente nasce tutta uguale, e sono solamente gli altri che trattandoti male ti guastano il *sangue*.
- Ho pensato sovente che razza di figli sarebbero potuti uscire da noi due – da quei suoi fianchi lisci e duri, da quel ventre biondo nutrito di latte e di sugo d'arancia, e da me, dal mio *sangue* spesso. Venivamo tutti e due da chi sa dove, e l'unico modo per sapere chi fossimo, che cosa avessimo veramente nel *sangue*, era questo.

- XXIV Veniva su bionda come Irene, con gli occhi neri di Silvia, ma quando si mordeva le dita insieme con la mela e per dispetto strappava i fiori, o voleva a tutti i costi che la mettessero sul cavallo e ci dava calci, noi dicevamo ch'era il *sangue* di sua madre.
- XXVII Rosina era morta, disse Cinto, era morta e perdeva *sangue* dalla bocca.
- Il giorno dopo ci fu da farsi brutto *sangue*.
- XXIX In quei giorni venne un'altra notizia: era morta la vecchia del Nido. Irene non disse niente, ma si capì ch'era in calore, le tornò il *sangue* sulla faccia.
- Capii che Nuto aveva davvero ragione quando diceva che vivere in un buco o in un palazzo è lo stesso, che il *sangue* è rosso dappertutto, e tutti vogliono esser ricchi, innamorati, far fortuna.
- Tornò con gli occhi cerchiati e con la faccia di una morta – si mise a letto e lo riempi di *sangue*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Édition du Seuil 1977.
- BENVENISTE, ÉMILE, *La notion de "rythme" dans son expression linguistique* [1951], «Problèmes de linguistique générale», Gallimard, 1966, p. 327-335.
- BERNABÒ, GRAZIELLA, *I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il logos*, «Acme», XVII, 2, 1974, pp. 179-206.
- EAD., «L'inquieta angosciata che sorride da sola». *La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, «Studi novecenteschi», IV, 12, 1975, pp. 313-331.
- BOSETTI, GILBERT, *Addenda sur la mythopoiétique de Pavese et sur sa poétique*, «Chroniques italiennes», Spécial Pavese, 68, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 31-42.
- CAPPELLO, MASSIMILIANO, *Un ambiguo sorriso. Attorno al Carcere di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese: la donna, la vita e la morte*, diciottesima rassegna di saggi pavesiani a cura di A. Catalfamo, Catania, A&G 2018.
- COMPARINI, ALBERTO, *La poetica dei Dialoghi con Leucò*, Milano-Udine, Mimesis 2017.
- DAVID, MICHEL, *Pavese*, in *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1966, pp. 511-526.
- DI GIROLAMO, COSTANZO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino 1976.
- DELEUZE, GILLES, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF 2014.
- DUGHERA, ATTILIO (a cura di), *La Teogonia e tre inni omerici: nella versione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1981.
- FALQUI, ENRICO, *Decadenza di Pavese*, «Il Tempo», 15 settembre 1970.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE, *L'Échec de Pavese*, Paris, Grasset 1967.
- FRONTALONI, ELENA, *Dare un nome rivelare un dio. Estase, formula etempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Cultura», 1/2005, p. 95-132.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, in «Allegoria», XX, 58, luglio/dicembre 2008, pp. 49-60.
- GIRARD, RENÉ, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette 1990.
- GUIDUCCI, ARMANDA, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi 1967.
- JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968.
- JØRGENSEN, CONNIE-KAY, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi Gadda*, Napoli, Guida 2008.
- LANZILLOTTA, MONICA, *Città in campagna e campagna in città. Nella poesia di Cesare Pavese*, in *La città e l'esperienza del moderno*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi (Milano, 15-18 giugno 2010), ETS, Pisa 2012, vol. III, pp. 461-472.
- LAROCHE, PIERRE, «*Ridurre il mito a chiarezza*». *Lectures des "Racconti"*, «Cahiers du CERCIC», 16, 1993, pp. 123-134.
- LOMBARDO RADICE, LUCIO, *Decadenza in prima persona*, «Rinascita», VII (1950)
- MARCHESE, LORENZO, *I ciechi di Cesare Pavese. Tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, «Studi Novecenteschi», XLI, 87, 2014, pp. 195-215.
- MARIANI, UMBERTO, *Vico nella poetica pavesiana*, in *Un uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*, Firenze, Cesati 2005, pp. 27-57.
- MAURON, CHARLES, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, éditions José Corti, 1963.

- MESCHONNIC, HENRI, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier 2009.
- MORAVIA, ALBERTO, *Pavese decadente*, «Il Corriere della sera», 22 dicembre 1954.
- ID., *Fu solo un decadente*, «L'Espresso», 12 luglio 1970.
- MUSCETTA, CARLO, *Per una storia di Pavese e dei suoi racconti*, «Società», a. VIII, n. 4, 1952.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi 1977.
- ID., *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003.
- PAMPALONI, GENO, *Cesare Pavese*, «Terzo Programma», n. 3, 1962.
- PAVESE, CESARE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi 1966.
- ID., *Poesie*, Milano, Mondadori 1966.
- ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968.
- ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi 2000.
- RENARD, PHILIPPE, *Pavese. Prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Paris, Librairie Larousse 1972.
- ROSOWSKY, GIUDITTA ISOTTI, *Pavese lettore di Freud*, Palermo, Sellerio 1989.
- EAD., *il mestiere di leggere Freud*, «Belfagor», 47(4), 1992, pp. 452-460. [Online : <http://www.jstor.org/stable/26146522>, consultato il 30 gennaio 2021]
- SALINARI, CARLO, *Discussioni e conclusioni su Metello e il neorealismo*, «Società», a. XII, n. 3, 1956.
- VICO, GIAMBATTISTA, *La scienza nuova: giusta l'edizione del 1744, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite*, a cura di P. Rossi, Milano, Rizzoli 1959.
- WLASSICS, TIBOR, *Pavese «heautontimorumenos»: L'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*, in «Italianistica», 13, 3, 1984, pp. 397-404.
- ZOPPI, MATTEO, «*Raccontare è monotono*». *Il ritmo della prosa in «Feria d'agosto» di Cesare Pavese*, «ACME», LXV, III, 2012, pp. 201-220.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; metafore ossessive; monotonia; ripetizione; sangue; sacrificio; selvaggio



NOTIZIE DELL'AUTORE

Daniela Vitagliano, dopo un dottorato in Letteratura italiana (Aix-Marseille Université/Università degli Studi di Torino) su analisi ed esegesi dei *Dialoghi con Leucò* – che ha condotto all'elaborazione di un ipertesto digitale (“wiki”) dell'opera –, occupa attualmente un posto di insegnante e ricercatrice all'Università Côte d'Azur di Nizza, ed è assegnista di ricerca all'Ecole Normale Supérieure (Parigi), con un progetto – premio VINCI, cap. IV, dell'Università Franco-Italiana –sull'edizione critica digitale dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DANIELA VITAGLIANO, *Tracce di sangue nella "poetica della monotonia" di Cesare Pavese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 15 (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.