

La dimensione estiva nell'opera di Cesare Pavese: continuità o rotture?

Auteur : Praillet, Léa

Promoteur(s) : Rimini, Thea

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24595>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
Département de Langues et Lettres françaises et romanes

**La dimensione estiva nell'opera di Cesare Pavese:
continuità o rotture?**

Mémoire présenté par Léa PRAILLET en vue de l'obtention
du grade de master en Langues et Lettres françaises et
romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Recherches menées sous la direction de Thea RIMINI
Comité de lecture : Maria Giulia DONDERO
et Hélène MIESSE

Année académique 2024-2025

«Che un altr'anno sarebbe tornata l'estate, le pareva incredibile»

Cesare Pavese, *La bella estate*

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto la professoressa Thea Rimini per la sua pazienza infinita, le sue riletture attente e per il tempo che ha dedicato a questo lavoro. Affrontare questa sfida insieme a Lei è stata una vera e propria fortuna.

Un ringraziamento va anche alle professoresse Maria Giulia Dondero e Hélène Miesse per l'interesse mostrato nei confronti di questo lavoro.

Un grazie speciale alla mia famiglia: a mio padre che mi sostiene in ogni momento della mia vita; a mia sorella e a mio fratello che rendono tutto più leggero e gioioso. Un ringraziamento particolare va a mia madre: sei una fonte di ispirazione ed essere tua figlia è una fortuna che custodisco ogni giorno. Penso anche con affetto a mia madrina, che con saggezza mi guida da sempre. Ho infine un pensiero per mio nonno: perché parlare la sua lingua mi riempie di felicità.

Desidero anche ringraziare Zoé per le sue preziose riletture e i consigli sempre saggi. Non passa un giorno senza che io ripensi a Bologna e a questi cinque mesi trascorsi insieme, pieni di scoperte italiane e di risate sulle differenze tra Francia e Belgio.

Ringrazio infine i miei compagni universitari per questi belli anni, per gli incoraggiamenti, le risate e la positività che hanno reso ogni difficoltà più leggera. Un grazie speciale a Ella, Robin e Carla, siete degli amici meravigliosi. E a Téa e Maëlle, grazie per il sostegno nei momenti più intensi di questi ultimi mesi.

INDICE

1. Introduzione.....	1
1.1 Obbiettivo della ricerca.....	1
1.2 Corpus e metodologia	1
1.3 Cesare Pavese: una breve biografia	5
2. La prima estate: tempo di riflessione e di iniziazione	8
2.1 <i>La spiaggia</i>	8
2.1.1 Romanzo “acquatico” di «distrazione»?.....	8
2.1.2 Un’esperienza marittima.....	10
2.1.3 Mare “specchio” e spiaggia “superficie”	13
2.1.4 Colline rivelatrici	18
2.2 <i>La bella estate</i>	23
2.2.1 <i>La bella estate</i> o l’inverno deludente?.....	23
2.2.2 Strada-aninezza vs tenda-maturità	30
2.2.3 Collina-mammella	35
2.3 L’estate nel primo Pavese: tra fallimento e inettitudine	38
3. Feria d’agosto: un’estetica estiva in mutamento.....	41
3.1 <i>Feria d’agosto</i>	41
3.1.1 <i>Il mare</i> o il desiderio irraggiungibile	42
3.1.2 <i>La città</i> o la fuga adolescenziale dalla campagna.....	45
3.1.3 <i>Nudismo</i> o l’uomo che diventa terra.....	49
3.1.4 I luoghi dell’estate e le età dell’uomo	54
4. L’estate come ultimo ritorno alle origini	56
4.1 <i>La casa in collina</i>	56
4.1.1 Romanzo “collinare” autobiografico	56
4.1.2 Le stagioni della guerra	58
4.1.2.1 L’estate	58

4.1.2.2	L'autunno e l'inverno	60
4.1.2.3	La primavera.....	62
4.1.2.4	L'inverno del ritorno	62
4.1.3	La collina in tempo di guerra.....	63
4.1.3.1	Città-storia vs collina-contemplazione	64
4.1.3.2	Le tane di Corrado	66
4.2	<i>La luna e i falò</i>	73
4.2.1	Estate come tempo della memoria.....	75
4.2.1.1	Fiori e frutti: per un'estetica della terra.....	80
4.2.1.2	La festa in estate: tra illusione e disillusione.....	81
4.2.2	Il disincantato ritorno nelle colline e la fine del cronotopo idilliaco.....	84
4.2.2.1	L'esilio deludente in America	87
4.2.2.2	I falò di agosto: segni di morte.....	88
4.3	L'estate nel secondo Pavese	91
5.	Conclusione	93
6.	Bibliografia.....	96
6.1	Fonti primarie.....	96
6.2	Fonti secondarie.....	96
6.3	Dizionari.....	102

1. Introduzione

1.1 Obbiettivo della ricerca

Settantacinque anni fa, nella notte del 26 agosto 1950, Cesare Pavese si suicida in una camera d'albergo di Torino. Una morte estiva per colui che ha scritto «non si muore d'estate»¹. Questa ricerca inizia da una semplice osservazione: se l'estate appare frequentemente tanto nei titoli delle opere pavesiane quanto come stagione “sfondo” della sua narrativa e poesia, nessun critico si è ancora impegnato nello studio sistematico della rappresentazione del tema dell'estate nelle opere letterarie di Cesare Pavese. Lungi dall'essere un semplice sfondo temporale, la stagione estiva è, vedremo, carica di simboli e si intreccia ai cosiddetti “miti” pavesiani dell'infanzia e della collina. Studiare il tema dell'estate attraverso tre periodi centrali della produzione di Pavese costituisce così l'obbiettivo della nostra ricerca.

1.2 Corpus e metodologia

Il corpus è composto da cinque opere narrative di Pavese: *La spiaggia* (1942), *La bella estate* (1949), *Feria d'agosto* (1946), *La casa in collina* (1948) e *La luna e i falò* (1950)². Oltre ai dati di pubblicazione dei romanzi che coprono un arco significativo della produzione pavesiana, sin dai titoli stessi di queste cinque opere si intuisce facilmente il legame con l'estate. Se è legittimo pensare che il titolo della *Casa in collina* si discosti dal nostro oggetto di ricerca, questo romanzo rappresenta tuttavia una delle opere più significative della letteratura italiana sulla Resistenza, nonché una o forse la più bella opera pavesiana. Escluderlo dalla nostra indagine sulla rappresentazione dell'estate avrebbe allora significato rinunciare ad un tassello fondamentale della riflessione di Pavese sul rapporto dell'individuo con la Storia e, come vedremo, con le stagioni.

¹ C. Pavese, *Lavorare stanca* (1955), Einaudi, Torino, 2010, p. 139.

² I dati tra parentesi corrispondono agli anni di pubblicazione delle opere ma, come si vedrà dopo, seguiamo i dati di scrittura nella nostra ricerca. Si spiega così perché *La bella estate* viene analizzata prima *Feria d'agosto* e *La casa in collina*.

La struttura di questa tesi riflette le tre fasi che hanno segnato l'evoluzione della narrativa pavesiana: ogni sezione è così dedicata ad una tappa del percorso di scrittura dell'autore piemontese, seguendo una progressione non solo cronologica ma anche poetica. Infatti, la raccolta di racconti *Feria d'agosto* segna una svolta nella produzione di Pavese perché vi sviluppa la sua teoria del mito. I critici tendono così a distinguere il "primo Pavese" (prima di *Feria d'agosto*) dal "secondo Pavese" (dopo l'elaborazione della teoria del mito nella raccolta). Si spiega allora in questo modo l'organizzazione della nostra ricerca: dopo aver studiato il tema dell'estate nella *Spiaggia* e nella *Bella estate* – due romanzi scritti all'inizio degli anni '40 –, ci concentreremo su *Feria d'agosto* e sulla triplice correlazione che vi si manifesta tra l'estate, il luogo e le età dei protagonisti dei tre racconti scelti: *Il mare*, *La città* e *Nudismo*. Infine, per la sezione che riguarda il "secondo" Pavese, studieremo il tema dell'estate attraverso il filtro della memoria nella *Casa in collina* e nella *Luna e i falò*, ovvero nei due grandi romanzi del ritorno alle colline delle Langhe.

Se gli studi dedicati alla narrativa o alla poesia pavesiana sono numerosi, rari, o addirittura inesistenti, sono quelli che si soffermano sull'estate, tematica invece molto ricorrente nella sua intera produzione. Come vedremo, nelle opere che costituiscono il nostro corpus, l'estate non costituisce infatti un semplice tema ma *il* tema. L'obiettivo di questa ricerca è allora studiare il tema dell'estate nell'opera di Pavese in senso diacronico avanzando delle ipotesi interpretative e mettendo in evidenza continuità o rotture nel trattamento della stagione da parte dell'autore. L'analisi dell'estate non potrà naturalmente prescindere da quella delle altre stagioni che si pongono spesso in un rapporto di alterità con il tempo estivo.

Prima di iniziare l'indagine, ci si è dovuti innanzitutto soffermare sul concetto proprio di "tema" e punto di riferimento essenziale è stato l'articolo di Pellini³ che tratteggia in modo puntuale e analitico lo stato della critica tematica in Italia nei primi anni Duemila. In primo luogo, secondo Pellini, occorre distinguere la critica tematica dalla tematologia: se la prima si definisce come l'approccio sincronico incentrato sull'opera di un solo autore, la seconda invece studia uno stesso tema attraverso le epoche e attraverso diversi autori, si tratta dunque di uno studio comparatistico diacronico. Come spiega Pellini, in realtà, proporre una definizione universale del tema è di per sé impossibile proprio perché

³ P. Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», XX, n. 58, 2008.

la nozione stessa si è evoluta nel tempo e ha assunto delle connotazioni diverse in base al contesto geografico al punto che parlare di “critica tematica” in Italia non equivale a ciò che si intende con *critique thématique* nell’ambito francese.

Divisa tra i «fautori del contenuto» e «quelli delle forme»⁴, la critica tematica pone il problema del rapporto tra lo studio dei temi e la pratica dell’interpretazione, perché non tutti gli studi tematici producono un’interpretazione letteraria e talvolta si limitano a un mero catalogo. L’altra questione sollevata da Pellini è la relazione tra approccio testuale e ricerca intertestuale nell’ambito della critica tematica e della tematologia. Se la prima mira alla ricerca di una coerenza di senso all’interno di un’opera di un unico autore (proprio perché si tratta dello studio tematico di un autore), la tematologia (critica comparata in senso diacronico), invece, frammenta i testi in estratti tematicamente sfruttabili per il tema scelto. Più in generale, conclude Pellini, quando si fa critica tematica si deve sempre tenere presente il rapporto complesso che il testo instaura con la realtà e con il processo della lettura: «gli oggetti si trovano nei testi (e esistono nell’extra-testo); tuttavia, possono acquistare senso solo nel concreto processo della lettura»⁵. Il nostro studio s’inscrive allora nell’ambito di una critica tematica volta a mettere in relazione il tema dell’estate con l’interpretazione complessiva dell’opera di Pavese.

Nella nostra ricerca il tema, seguendo la proposta del critico letterario Jean-Pierre Richard, potrebbe insomma definirsi come «un principio concreto di organizzazione, uno schema o un oggetto fissi, attorno al quale tenderebbe a svilupparsi un mondo»⁶. Il tema dell’estate, come si vedrà, diventa infatti un importante spazio-tempo interiore nell’opera pavesiana: interessarsi al tema dell’estate porterà inevitabilmente a interrogarsi sulla dimensione temporale ma anche sullo spazio in cui tale stagione si manifesta. Tempo e spazio appaiono inestricabilmente connessi sin dai titoli dei romanzi, che oscillano tra l’indicazione di un luogo – la spiaggia della *Spiaggia* e la casa della *Casa in collina* – e quella di un tempo (estivo): l’estate della *Bella estate*, l’agosto di *Feria d’agosto* e dei falò della *Luna e i falò*.

⁴ I primi, spiega Pellini, sono «interessati a usare la letteratura per verificare teorie elaborate nell’ambito delle scienze umane, i secondi occupati a sezionare i testi nei loro asettici laboratori, e non di rado fautori di un’asfittica autoreferenzialità del linguaggio», P. Pellini, *Critica tematica e tematologia*, cit., p. 73.

⁵ Ibid.

⁶ J-P. Richard, *L’univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 24, mia la traduzione. Come nota Pellini, gli studi di Richard presentano il limite del «dogma di una coerenza cristallizzata, a parte obiecti, inscritta fin dall’origine nei testi» (Cf. P. Pellini, *Critica tematica e tematologia*, cit., p. 70).

L'estate non è dunque soltanto una stagione come le altre ma un periodo ben ancorato in uno spazio: il legame spazio-temporale stabilito dall'estate pavesiana permette di utilizzare la nozione di *cronotopo* formulata da Bachtin. Nato nel 1895 in Russia, Michail Michajlovič Bachtin è considerato uno dei più grandi pensatori del ventesimo secolo, un teorico della letteratura e un filosofo i cui interessi si sono rivolti alla teoria del linguaggio, del comico e dei generi letterari. La nozione di cronotopo, che qui ci interessa, viene sviluppata nel volume *Estetica e romanzo*⁷ in cui Bachtin conduce uno studio sulle «forme del tempo e del cronotopo nel romanzo». Il termine *cronotopo* contiene, per le sue radici greche – «chronos» (tempo) e «topos» (spazio) –, l'idea di un'articolazione indissociabile di queste due dimensioni:

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente «tempospazio») l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della teoria della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura)⁸.

Bachtin adopera quindi il termine *cronotopo* nell'ambito degli studi letterari, rintracciandone diverse tipologie in un percorso che va dal romanzo greco fino alla letteratura moderna.

Sulle orme di Bachtin, Lenzini, in tempi ben più recenti, nel suo saggio intitolato *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*⁹, applica il concetto di cronotopo alla poesia italiana del Novecento. Benché si interessi a un genere diverso, Lenzini fornisce strumenti critici e metodologici utili anche per l'analisi cronotopica dei romanzi pavesiani. Si osserverà, ad esempio, la ricorrenza del cronotopo della strada (uno

⁷ M. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979, pp. 231-232.

⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁹ L. Lenzini, *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*, Quodlibet, Macerata, 2020.

dei cronotopi indagati da Lenzini) in quasi tutte le opere che costituiscono il nostro corpus. Sebbene l'analisi dei cronotopi nelle opere di Pavese non costituisca l'oggetto principale di questa nostra ricerca, sarà comunque essenziale nell'approfondire il tema dell'estate nei testi in esame.

1.3 Cesare Pavese: una breve biografia

Cesare Pavese nasce il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, piccolo comune del Piemonte. Dopo la morte del padre nel 1914 a causa di un tumore al cervello, la madre Consolina assume il ruolo di capofamiglia. A dieci anni, Pavese si trasferisce a Torino. Al liceo Massimo d'Azeglio, in cui entra nel '23, ha come professore d'italiano e di latino Augusto Monti, figura centrale sia per la statura culturale (appassionato di letteratura classica e interessato alla riforma scolastica introdotta nel '23 da Mussolini e Gentile) che politica (interventista democratico e antigiolittiano). Per Pavese, Monti diventa «un punto di riferimento culturale e affettivo»¹⁰, quasi una figura paterna sostitutiva.

Nel 1926, ottenuta la maturità classica, si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino in cui studia appassionatamente le letterature classiche e quella inglese. L'interesse per la letteratura americana è tale che chiederà una borsa alla Columbia University, senza però ottenerla. Quattro anni dopo si laurea con Ferdinando Neri con una tesi su Walt Whitman dal titolo *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*. Il 1930 è anche l'anno in cui muore la madre. Non ottenendo il posto di assistente all'università, accetta delle supplenze al D'Azeglio e, nel frattempo, scrive saggi, poesie, racconti e comincia anche a tradurre: Federico Gentile gli commissiona la traduzione di *Moby Dick* di Herman Melville.

A partire dall'inverno del 1932, ha una relazione con l'insegnante comunista Battistina Pizzardo, detta Tina. In questo periodo, pubblica saggi su scrittori americani sulla rivista «Cultura» di cui, dopo l'arresto dell'amico Leone Ginzburg, diventa direttore fino al 1935, quando viene arrestato per antifascismo: viene accusato per delle lettere dal contenuto politicamente compromettente che aveva ricevuto ma che in realtà erano destinate a Battistina Pizzardo. Viene allora costretto al confino a Brancaleone Calabro:

¹⁰ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Carocci, Roma, 2022, p. 43.

qui si dedica alla stesura di *Il mestiere di vivere*, il diario portato avanti fino alla morte. Scrive anche *Il carcere*, in cui racconta la sua esperienza di esilio in terza persona. Il confino, che doveva durare tre anni, è interrotto il 19 marzo 1936.

Tornato a Torino, apprende che Tina non l'ha aspettato e che sta per sposarsi con un altro uomo. Pavese si dedica a lavori di traduzione per l'Einaudi, casa editrice fondata dall'amico Giulio Einaudi nel '33: *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders* di Daniel Defoe, *Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein, *David Copperfield* di Dickens, ecc. Qualche anno dopo, nel maggio del '40, comincia la stesura della *Tenda* il cui titolo finale sarà *La bella estate*. In quei mesi, incontra un'ex-allieva del D'Azeglio, Ferdinanda Pivano, le chiede di sposarlo, ma lei rifiuta. *La Spiaggia* esce a puntate su «Lettere d'oggi» nel '41, anno in cui comincia la stesura di *Paesi tuoi*. Da questo momento in poi, il ruolo editoriale di Pavese alla Einaudi aumenta di importanza: «senza essere formalmente il direttore editoriale, lo è di fatto»¹¹. Dopo l'8 settembre, la casa editrice è posta sotto la tutela di un commissario. In questo periodo, Pavese si rifugia dalla sorella Maria a Serralunga di Crea, nel Monferrato, dove dà lezioni private.

Dopo la guerra, che verrà raccontata nella *Casa in collina*, la sede torinese della Einaudi viene riaperta e Pavese riprende i contatti con i collaboratori interrotti durante i venti mesi dell'occupazione tedesca. Dopo un breve soggiorno a Roma, torna definitivamente a Torino nell'ottobre del '46 e un mese dopo esce *Feria d'agosto*. Negli anni successivi, sono pubblicati i romanzi intitolati *Dialoghi con Leucò* e *Il compagno*. Nel '49, viene finalmente pubblicata *La bella estate* e Pavese si mette anche a scrivere *La luna e i falò* che uscirà nell'aprile del '50. Incontra le sorelle e attrici americane Constance e Doris Dowling: diventerà amante della prima e amico della seconda. Giugno è il mese del trionfo pubblico di Pavese: riceve il premio Strega per *La bella estate*. Nella notte del 26 agosto 1950, nell'albergo Roma di Torino, si toglie la vita assumendo delle dosi letali di sonnifero.

Nel 1951 esce postumo *La letteratura americana e altri saggi*, antologia che raccoglie tutti gli articoli e saggi scritti da Pavese tra gli anni '30 e '50, dove uno spazio notevole è dedicato alla letteratura americana.

Le fasi della vita e della produzione di Pavese che risultano più significative per lo studio della rappresentazione estiva nei romanzi *La spiaggia*, *La bella estate*, *Feria*

¹¹ *Cronologia della vita e delle opere*, in C. Pavese, *Feria d'agosto* (1946), Einaudi, Torino, 2021, p. 203.

d'agosto, La casa in collina e La luna e i falò, oggetto della nostra ricerca, sono quelle comprese tra il maggio del '40 e la sua morte avvenuta nell'agosto 1950. Questi dieci anni sono un periodo di maturità narrativa ma anche di disillusione personale, in particolare sul piano amoroso.

2. La prima estate: tempo di riflessione e di iniziazione

2.1 *La spiaggia*¹²

2.1.1 Romanzo “acquatico” di «distrazione»?

Come già anticipato, il nostro studio della dimensione estiva nelle opere di Pavese muove dal romanzo *La spiaggia* e in particolare da tre luoghi – il mare, la collina, la spiaggia – costitutivi del paesaggio agostano al centro del testo. Prima però di passare all’analisi del romanzo è necessario soffermarci brevemente sull’atteggiamento nutrito da Pavese verso questa sua opera perché è significativo ai fini della nostra ricerca.

Tra il 6 novembre 1940 e il 18 gennaio 1941, Pavese si dedica alla stesura della *Spiaggia* che verrà pubblicato prima a puntate sulla rivista letteraria romana «Lettere d’oggi» fra l’agosto e il novembre 1941 e poi, in volume nel ’42. Il direttore della rivista, Giambattista Vicari aveva chiesto qualche breve racconto a Pavese che aveva accettato, e gli aveva mandato una prima parte della *Spiaggia* definendolo «un romanzetto che poi nel corso della stesura s’insabbiò e non merita certo di essere pubblicato per intero»¹³.

Questo rapporto antagonistico nei confronti del suo romanzo, Pavese lo esplicita con chiarezza in una lettera a Mario Alicata: «[*La spiaggia* è un] vecchio studio di un ambiente che non è il mio»¹⁴. Nella confessione di Pavese ritroviamo così il termine particolarmente rilevante per le nostre ricerche sul paesaggio estivo dello scrittore: la parola “ambiente”. La vicenda della *Spiaggia* si svolge infatti prevalentemente al mare, un ambiente quasi del tutto estraneo a Pavese: profondamente legato alle colline delle Langhe, vive con disagio il periodo di confino a Brancaleone Calabro, dove il paesaggio collinare a lui familiare è stato sostituito dall’immensità dell’orizzonte marino, immagine che in lui arriva a coincidere con un sentimento di «solitudine e di prigionia»¹⁵. È indubbio che la sua sensibilità narrativa resti legata a una dimensione tellurica piuttosto

¹² C. Pavese, *La spiaggia* (1942), Einaudi, Torino, 2022. D’ora in avanti le citazioni saranno tratte da quest’edizione indicando tra parentesi il numero di pagina.

¹³ E. Cavallini, *Da Brancaleone a Forte Dei Marmi: Pavese e il “Mare greco”*, in *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M, Edizioni C.U.E.C.M., Catania, 2013, pp. 73-82.

¹⁴ I. Moscardi, *Pavese senza collina. Assenza del mito e incompiutezza estetica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 15, 2021, p. 6.

¹⁵ C. Bedin, *Mare, nudità e donna nel romanzo La spiaggia di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese dalle Langhe al Nilo*, a cura di A. Catalfamo, I quaderni del CE.PA.M, Edizioni C.U.E.C.M., Catania, 2017, p. 108.

che acquatica e proprio per questo *La spiaggia* si configura come un'interessante eccezione. Quest'estraneità nei confronti del mare, Di Blasio, nel suo articolo intitolato significativamente *Cesare Pavese, Homo Mediterraneus?*¹⁶, la spiega dicendo che Pavese adotta un'attitudine «anti-oceanica»:

Vedo un “sistema di rapporti” che opera nel trattamento di Pavese della terra e del mare, che celebra continuamente la terraferma proprio nei confronti di un regno acquatico sconosciuto e distante. Questo “sistema di rapporti” opera dietro la lunga serie di similitudini e contrasti tra colline e mare [...]. È importante sottolineare che quando terra e mare si fronteggiano come regni contrapposti, Pavese mantiene uno sguardo distante sul mare, e che un'estetica eminentemente tellurica definisce la tragica “idealizzazione” di Pavese della “patria originaria”¹⁷.

Con *La spiaggia* Pavese dà allora una forma narrativa a quest'estraneità. Lo sguardo distante dello scrittore nei confronti del mare si trasferisce direttamente all'io narrante del romanzo, che descrive il mare attraverso un sentimento di isolamento, affermando che «il mare aveva l'effetto di farmi vivere sotto una campana di vetro» (p. 42). Quest'immagine della «campana di vetro» è particolarmente significativa, poiché trasmette un senso di separazione e solitudine. Il mare, invece di rappresentare un orizzonte aperto e liberatorio, si configura nella *Spiaggia* come una barriera invisibile, un elemento che relega il personaggio in una dimensione di estraneità e di distacco emotivo.

Anche nel '46 Pavese mantiene quest'atteggiamento ostile verso il suo romanzo quando scrive: «*La spiaggia* [...] il mio romanzetto non brutale, non proletario e non americano – che pochi per fortuna hanno letto – non è scheggia del monolito. Rappresenta una mia distrazione, anche umana, e insomma, se valesse la pena, me ne vergognerei. È quello che si chiama una franca ricerca di stile»¹⁸. Tutto, in questo passo, dimostra l'imbarazzo di Pavese per il suo romanzo: non è brutale¹⁹ perché non mette in scena la durezza della vita; non è proletario perché l'ambiente contadino di *Paesi tuoi* viene sostituito da un ambiente borghese; non è americano perché non ci sono riferimenti alla

¹⁶ F. Di Blasio, *Cesare Pavese, Homo Mediterraneus?*, in «Italian Culture», n. 41, 2023, pp. 25-43, mia la traduzione, <https://doi.org/10.1080/01614622.2023.2171865> (25/02/25).

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ C. Pavese, *L'influsso degli eventi* (1946), in Id., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968, p. 224.

¹⁹ Vedremo invece che i ritratti che Pavese fa dei personaggi della *Spiaggia* potrebbero essere considerati brutali.

letteratura americana, a cui Pavese si è molto ispirato per altri testi. Invece di caratterizzare il suo romanzo per quello che è, Pavese lo definisce per quello che non è, e la successione di negazioni intende dimostrare che si tratta di un esercizio stilistico più che di un'opera pienamente compiuta. Dunque, *La spiaggia* è un romanzo nuovo rispetto ai precedenti, completamente fuori dal suo solito registro. Ma soprattutto, ai fini della nostra ricerca, è da sottolineare l'espressione «non è scheggia del monolito»: il «monolito» è evidentemente sinonimo delle colline, luogo sacro in quasi tutta la produzione letteraria di Pavese, mentre qui invece è l'ambiente marino a essere protagonista. In realtà, anche nel secondo capitolo del romanzo *La spiaggia*, sono rappresentate le colline, segno, come vedremo, che l'autore non può completamente staccarsi dalle sue origini.

Benché *La spiaggia* sia stato denigrato dal proprio autore, va ricordato che invece molti critici lo considerano il romanzo più complesso e più moderno di Pavese. Una modernità che «si riflette sia nella forma del romanzo, sia nella creazione dei personaggi e di quel coacervo di tensioni e inquietudini silenti che popolano la quotidianità».²⁰

2.1.2 Un'esperienza marittima

La voce narrante della *Spiaggia* è quella anonima di un professore trentenne di Torino che racconta la sua villeggiatura estiva nella Riviera Ligure in compagnia di Doro e Clelia, l'amico di gioventù e sua moglie. L'io narrante, che si era rifiutato di partecipare al loro matrimonio, parla del trasferimento di Doro dalle colline piemontesi a Genova come di un tradimento che gli provocò «una mezza malattia» (p. 3). Prima della loro vacanza al mare, Doro decide di fare, in compagnia del professore, una gita sulle colline dell'infanzia che non ha più visto da molti anni. Dopo questo breve vagabondaggio²¹, i due amici si trasferiscono sulla riviera dove l'io narrante, per distaccarsi dall'amico e da sua moglie, alloggia in una stanza d'albergo vicino alla casa di Doro. Davanti alla finestra della stanza, c'è un ulivo che gli dà l'impressione di trovarsi in «un'ignota campagna»

²⁰ M. Di Domenico, *La spiaggia di Cesare Pavese. Identità sospese e sperimentazione narrativa*, in «Sinestesiaonline», n. 25, 2019, p. 29, <https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2019/02/gennaio2019-05.pdf> (12/03/25).

²¹ Un'analisi completa della gita in collina viene proposta al paragrafo 2.1.4.

(p. 20). La sera, i momenti passati davanti alla finestra a fumare guardando l'ulivo, sono pause di meditazione sugli avvenimenti della giornata.

Nell'ambiente balneare della Riviera Ligure, l'io narrante incontra gli amici genovesi di Doro, tra cui Guido, il «collega quarantenne e scapolo» (p. 22) ma anche Berti, il suo ex alunno di diciassette anni che ha lasciato la scuola senza dargli spiegazioni. Attorno a Clelia si sviluppa un gioco di rivalità tra l'io narrante, Guido e Berti, che gravitano intorno alla coppia senza esprimere apertamente il loro desiderio o la loro gelosia. Tuttavia, questa tensione latente attraversa la diegesi, rendendola carica di sottintesi e di non detti²².

Secondo l'io narrante, Doro e Clelia sembrano attraversare una crisi matrimoniale: al mare Doro diventa taciturno, trascorrendo il suo tempo a dipingere dei ritratti marini, nel tentativo di avvicinarsi al mondo della moglie. Tuttavia, quest'anima di artista si rivela effimera perché, come sottolinea Clelia, Doro rimane legato alle colline della sua infanzia, un mondo senza desiderio né gelosia, è «un uomo che dopotutto faceva ancora ragazzate» (p. 24). In vacanza dal suo ruolo di marito, smette di dipingere e preferisce fare il bagno da solo all'alba, lontano dalla folla. L'abbandono della pittura è il segno che il suo tentativo di avvicinarsi all'universo di Clelia è destinato a fallire. Il fatto che preferisca fare il bagno da solo all'alba, lontano dal trambusto della spiaggia e dagli sguardi altrui, esprime un bisogno di solitudine e di distacco. Questa scelta rivela non solo la sua difficoltà nell'aderire pienamente alla vita coniugale, ma anche il suo legame persistente con un mondo interiore ancora segnato dalla prima giovinezza, uno spazio privo di desiderio sessuale e di vincoli matrimoniali.

Clelia, invece, vive queste vacanze come la sua «ultima estate da ragazza» (p. 82), una ragazza «eroticamente» legata al mare (elemento che approfondiremo nel paragrafo successivo):

Clelia aveva un modo estatico di godersi il sole stesa sulla roccia, di fondersi con la roccia e appiattirsi al cielo, rispondendo appena con un susurro, con un sospiro, con un sussulto del ginocchio o del gomito, alle brevi parole di chi le fosse accanto. ... Ma non si era mai soli. Tutta la spiaggia brulicava e vociava – per questo Clelia alla sabbia di tutti preferiva gli scogli, la pietra dura e sdruciolevole.

²² M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 117.

Quest'atteggiamento nei confronti del mare Clelia lo spiega confidandosi all'io narrante, quando stanno aspettando Doro: racconta che ha trascorso una grande parte della sua infanzia nel lugubre palazzo dello zio («un vecchio palazzo con affreschi e broccati, invetriato come un museo, che visto dalla strada faceva campo sul mare, e aveva grandi finestre impiombate» (p. 52)) e la vista sul mare ha rappresentato per lei l'unica fonte di svago e di evasione, una sorta di finestra aperta su altri orizzonti, proprio come la siepe leopardiana²³. La vista del mare le offriva un sollievo dalla monotonia e dalla severità dell'ambiente in cui era cresciuta.

L'attaccamento di Clelia alla libertà del mare può essere letto allora come una risposta all'educazione austera ricevuta da bambina, un'educazione che ha influenzato la sua visione dell'amore, nata davanti all'immagine di san Sebastiano martire:

Allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura. 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. Gli occhi tristi e innamorati di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena (p. 53).

Il contesto oppressivo dell'infanzia ha plasmato le sue prime esperienze affettive e sensuali, facendogli assumere i tratti di uno scenario tragico, in cui il desiderio si intreccia alla sofferenza. Va inoltre ricordato che san Sebastiano²⁴, fin dall'Ottocento, costituisce un'icona dell'omosessualità. La figura del santo offre una chiave di lettura che permette di interpretare le dinamiche di desiderio inespresso tra i personaggi maschili del romanzo: l'io narrante manifesta fin dall'inizio una gelosia silenziosa nei confronti di Doro, mentre Berti, nonostante la sua frequentazione di numerose donne, prova per loro un certo ribrezzo e sviluppa un attaccamento ostinato all'io narrante, segno di un possibile desiderio represso.²⁵ Questa sessualità implicita e ambivalente, percorre tutto il romanzo e ha come scenario il litorale ligure e il periodo estivo.

²³ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 117.

²⁴ San Sebastiano fa anche riferimento alla cascina in cui Pavese fu battezzato, un luogo perciò legato alle estati dell'infanzia e alla sua famiglia che assume per lui un significato ambivalente di vita e morte: è nato in un contesto familiare difficile poiché la famiglia ha vissuto la perdita di tre figli prima di lui, e il padre muore quando ha sei anni.

²⁵ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 118.

C'è anche un altro momento in cui emerge l'attaccamento di Clelia al mare. Durante una conversazione con l'io narrante, la donna gli spiega che «la compagnia del mare mi basta. Non voglio nessuno. Nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare» (p. 47). L'elemento naturale diventa così un simbolo di libertà personale e l'attaccamento fisico di Clelia al mare rappresenta un rifugio, l'unico spazio di autonomia che possiede e che può realmente rivendicare. Il fatto che Clelia rifiuti persino la presenza del marito durante il bagno evidenzia il suo legame esclusivo con l'elemento acquatico.

Il romanzo si chiude con l'annuncio di Clelia di essere rimasta incinta: la coppia accetta la maturità perché diventeranno genitori. L'io narrante invece sembra ancora legato all'adolescenza, allo stesso modo del giovane Berti che vuole recarsi a Genova per «semplicemente rivedere Clelia e salutarla» (p. 83). Significativo è il passo in cui, verso il finale, davanti a un ulivo, lui riflette: «Cominciavo a capire che nulla è più inabitabile di un luogo dove si è stati felici» (p. 83). L'ulivo assume un ruolo centrale nella presa di coscienza dell'io narrante: se la maturità di Doro e Clelia è affermata dall'annuncio della gravidanza, simbolo di un'accettazione piena dell'età adulta e della continuità della vita, lui, invece, rimane legato a un'idealizzazione del passato. La fine dell'estate traccia, come approfondiremo più avanti, due percorsi antitetici: la coppia che si proietta in avanti e l'io narrante che si ripiega sul passato.

2.1.3 Mare “specchio” e spiaggia “superficie”

Nella *Spiaggia*, il mare, in quanto secondo sfondo della narrazione – lo sfondo generico è quello della spiaggia – assume un ruolo simbolico: è l'elemento «mitico generativo per eccellenza: su di esso si basano la caratterizzazione dei personaggi e le loro relazioni».²⁶ A questo luogo di riposo si lega un'atemporalità, un tempo sospeso che favorisce e induce la riflessione. Si delinea così quello che Bachtin definisce *cronotopo* e che noi, nel caso di Pavese, proponiamo di chiamare “cronotopo dell'introspezione”.

Il mare rappresenta uno spazio chiuso, segnato da un'immobilità paradossale: pur nella sua vastità, agisce come elemento di stagnazione; offre ai protagonisti – principalmente all'io narrante, a Doro e a Clelia – una condizione di sospensione o

²⁶ C. Bedin, *Mare, nudità e donna nel romanzo nel romanzo La spiaggia di Cesare Pavese*, cit., p. 110.

isolamento, in cui l'attesa prende il posto dell'azione concreta. Dal punto di vista temporale, il mare interrompe il fluire lineare del tempo che non è concentrato su un obbiettivo ma si ripiega su sé stesso, creando così un'atmosfera immobile. Questo spazio marittimo non è il luogo dell'azione ma quello della riflessione e dell'introspezione: Pavese sviluppa la narrazione attraverso l'esplorazione degli stati d'animo, dell'interiorità dei personaggi. Il rapporto dell'io narrante con il tempo è caratterizzato da un'alternanza tra attesa e disillusione: all'inizio, lui sembra abbandonarsi all'indeterminatezza del tempo marittimo, come suggerisce l'immagine dell'ulivo²⁷ osservato dalla finestra: «ero al mare, dove i giorni non contano» (p. 46). Il mare è dunque uno spazio fuori dal tempo, luogo in cui lo scorrere dei giorni è impercettibile, quasi un nascondiglio dove il presente non fa altro che estendersi in eterno.

A un certo punto, però, la percezione del tempo marittimo cambia: una notte, mentre fuma, l'io narrante si accorge che Doro non è più quello di un tempo («ma ora i suoi silenzi – come i miei – mi parevano distratti, estraniati, insomma insoliti. Da non molti giorni ero al mare, e mi pareva un secolo», p. 55). Il tempo che era prima sospeso e impalpabile diventa metafora dell'estraneità crescente tra i due amici: accanto all'introspezione, viene delineata una vera presa di coscienza della loro distanza. A ciò si collega il senso di monotonia che caratterizza la vita al mare, in cui nulla accade. Il mare rappresenta il luogo della delusione, che non offre né rifugio né riconoscimento, ma solo un orizzonte impersonale e monotono:

Una delle rappresentazioni ricorrenti del dolore associato ai paesaggi marini è il sentimento di delusione che i personaggi di Pavese provano di fronte al mare [...]. Il mare finisce per diventare un paesaggio sempre deludente, mai all'altezza delle aspettative, in un certo senso fallimentare²⁸.

²⁷ L'ulivo si configura come un elemento geografico legato a un momento di distacco e di riflessione dell'io narrante rispetto a Doro e Clelia. L'elemento vegetale, caricato di valore simbolico, assume una dimensione mitica perché «sotto di esso l'anonimo narratore, da una parte si rende conto dell'infatuazione di Berti per Clelia e, dall'altra, prende coscienza di essere lui stesso vittima del fascino della giovane donna». In quest'ottica, si potrebbe leggere il romanzo anche attraverso il cronotopo dell'ulivo (si veda C. Bedin, *Mare, nudità e donna nel romanzo nel romanzo La spiaggia di Cesare Pavese*, cit., pp. 107-108).

²⁸ E. Susenna, *Le paysage ambigu, douloureux, raté: la mer dans l'œuvre narrative de Cesare Pavese*, in *La mer dans la culture italienne*, a cura di C. Cazalé Bérard, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2009, pp. 129-140, mia la traduzione, <https://books.openedition.org/pupo/26385?lang=fr> (05/03/2025).

Quest'osservazione di Susenna chiarisce la funzione simbolica del mare come cronotopo dell'attesa e del disincanto: l'elemento marittimo, che si presentava come spazio di sospensione e di riflessione, si rivela progressivamente vuoto e frustante. L'io narrante, immerso in questo ambiente stagnante, finisce per sperimentare un tempo immobile e la distanza crescente tra esso e Doro trasforma il soggiorno al mare in un'esperienza di solitudine esistenziale. Il mare, portatore di un tempo immobile, diventa così il teatro di un fallimento dell'amicizia impossibile da ricucire.

Anche la spiaggia è un luogo strettamente legato a un tempo monotono e ciclico e in questo caso si potrebbe parlare di "cronotopo della sospensione". Benché spiaggia e mare siano fortemente legati – l'una non può esistere senza l'altro – la spiaggia assume una funzione cronotopica allo stesso tempo uguale e distinta da quella del mare. Si iscrivono entrambi nel segno della monotonia, ma il rapporto dei personaggi con il mare è autentico, mentre, come vedremo, la spiaggia è lo spazio della superficialità. Più che semplice sfondo generale del romanzo, essa diventa uno spazio-tempo dotato di un ritmo e di un'atmosfera, in cui si sovrappongono immobilità e tensione, ozio e osservazione. La spiaggia è uno spazio delimitato che raccoglie vacanzieri immersi in una fluttuazione temporale: il flusso lineare del tempo quotidiano viene ridotto – o addirittura abolito – per fare spazio a una pausa temporale che non conduce a un cambiamento ma piuttosto a una forma di monotonia ciclica. Questo tempo ciclico rivela anche un rapporto complesso dei protagonisti nei confronti della spiaggia che emerge come un luogo segnato dalla presenza dominante delle donne, percepite attraverso lo sguardo critico, spesso ironico, a volte misogino, dei personaggi maschili che tradiscono un senso di disagio. La conversazione tra Doro e l'io narrante rivela una visione del mondo nel quale le donne sembrano governare la spiaggia in quanto spazio sociale circoscritto: «è una repubblica di donne, diceva Doro. [...] Si potrebbe dedurre che la società l'hanno inventata loro. [...] Concludemmo che una spiaggia è fatta di donne, e tutt'al più di bambini» (p. 46). Queste dichiarazioni traducono un disagio maschile davanti a uno spazio dominato dalla sfera femminile, dove gli uomini si presentano come spettatori inattivi e superflui. Osservando lo spettacolo che si inscena sotto gli ombrelloni, Doro ironizza: «questi ombrelloni sono tante case: ci fanno la calza, mangiano, si cambiano, vanno in visita: quei pochi mariti stanno al sole dove li ha messi la moglie» (p. 46). Le donne rivestono dunque il ruolo principale in quello che agli uomini appare uno spettacolo in cui loro

invece sono invisibili o, al massimo, tollerati in una posizione di completa passività. L'immagine degli ombrelloni assume così un valore simbolico preciso: l'azione delle donne viene messa a confronto con l'inazione maschile. Attraverso la vita in spiaggia, Pavese propone un'immagine fedele della società a lui contemporanea. Il presunto rovesciamento dei ruoli tradizionali e patriarcali comporta il cambiamento della figura femminile diventata madre che non si configura come moglie o amante ma piuttosto come madre del proprio marito. L'uomo è dunque trattato come un bambino, posto in subordinazione e dietro l'ironia e il tono apparentemente leggero si cela un atteggiamento profondamente misogino: la figura femminile, che appare attiva e dominante nello spazio sociale della spiaggia, è in realtà oggetto di una costante svalutazione da parte dello sguardo maschile. L'inazione degli uomini non si configura allora come segno di debolezza ma quasi come una protesta silenziosa che ridicolizza l'azione delle donne.

La spiaggia costituisce insomma uno spazio di visibilità femminile (i corpi vi si mostrano, sono osservati e giudicati) legato ad un tempo sospeso. Tuttavia, lo sguardo maschile sul corpo femminile non viene distribuito in modo identico: ora valorizza, erotizza o, al contrario, ridicolizza. Tra tutte le donne presenti sulla spiaggia, Clelia è l'unica il cui corpo è sempre erotizzato: ciò avviene tanto attraverso la descrizione del suo modo "estatico" di abbronzarsi – formando un tutt'uno con la roccia – quanto attraverso il suo rapporto intimo con il mare. Le altre figure femminili, in particolare Ginia²⁹ e Nina³⁰, non vengono invece valorizzate. La nudità di entrambe non genera attrazione sessuale: si tratta di corpi non erotici, non perché non mostrati, ma perché non investiti dal desiderio.

Anche le donne anonime che quasi «affollano» la spiaggia sono presentate come figure spersonalizzate, non desiderabili: non sono più donne ma corpi materni, dedicate alla famiglia e non più oggetto del desiderio altrui. L'inaccessibilità di Clelia, benché sposata con Doro, accresce invece paradossalmente il suo fascino: rivendica un'immagine di autonomia profonda, sia affettiva (distante da Doro durante le vacanze al punto che Berti non capisce che sono una coppia) che corporea (lasciando la terra e fondendosi con

²⁹ «Ma era una donna Ginetta? Il suo sorriso aggrottato e l'invasione di certe opinioni ne facevano piuttosto un'adolescente senza sesso. Sempre meno capivo come Clelia avesse potuto da ragazza somigliare a costei» (p. 56). La figura di Ginia della *Spiaggia* anticipa, in qualche modo, quella di Ginia della *Bella estate*.

³⁰ Cfr. il passo: «S'intravedeva sullo sdraio un'ossuta nudità chiusa in un costume a due pezzi, reggiseno e calzoncini. Era abbronzata a zone; il ventre scoperto mostrava lo stampo di un precedente costume normale» (p. 48).

l'elemento aquatico). Significativamente, alla fine del romanzo, proprio quando l'io narrante scopre che lei è rimasta incinta, l'idealizzazione della donna s'infrange: la maternità interrompe bruscamente il mito della donna inaccessibile, facendola entrare nel ciclo della vita e della realtà. È significativo che Clelia annunci la gravidanza proprio alla fine del soggiorno al mare, proprio quando decide di lasciare la Riviera. La partenza dalla spiaggia rappresenta la rottura del mito: Clelia non sarà mai più la donna oggetto del desiderio erotico ma diventa una figura materna.

Nel romanzo, la spiaggia si configura dunque come luogo strettamente legato alle donne in cui Clelia occupa un posto privilegiato. Nel contesto balneare, segnato dalla presenza dei corpi, la nudità assume una funzione narrativa perché incide sulla qualità delle relazioni e sull'intensità delle conversazioni. Lo sottolinea l'io narrante: «di giorno sulla spiaggia è un'altra cosa. Si parla con strana cautela quando si è seminudi: le parole non suonano più nello stesso modo, a volte si tace e sembra che il silenzio schiuda da sé parole ambigue» (p.29). La nudità agisce allora come un fattore di censura, di pudore, che impedisce ai personaggi di esprimersi liberamente. I dialoghi si fanno reticenti, ambigui, quasi sorvegliati: l'esposizione del corpo porta con sé una sospensione della parola autentica, sostituita da osservazioni futili o da silenzi fatti di sottintesi. L'ambiente marittimo — aperto e sociale — sembra rendere impossibile qualsiasi conversazione profonda, come se l'attenzione fosse interamente rivolta all'osservazione dell'altro, ai corpi e ai gesti. Al contrario, è di sera, nei luoghi chiusi come il ristorante, in cui i personaggi si rivestono, non solo fisicamente ma anche simbolicamente, che vengono recuperati una forma di interiorità e di dialogo più autentici. La spiaggia non è dunque solo uno spazio di visibilità fisica, ma anche un luogo caratterizzato da grande superficialità.

Oltre alla nudità evocata nella *Spiaggia*, l'abbronzatura costituisce un punto chiave nello studio della rappresentazione estiva nelle opere di Pavese. Infatti, assume un valore simbolico perché è sia un processo di mutamento della carnagione sia un recupero memoriale della terra, delle colline che nell'opera pavesiana si configurano come spazio dell'autenticità. L'abbronzatura diventa così un modo per riappropriarsi del proprio corpo, purificarlo e stabilire un legame profondo con l'elemento naturale. In linea con il pensiero di Gioanola, Bedin sostiene che «attraverso l'abbronzatura l'uomo assume il colore della terra, rientra a far parte di quel mondo rurale e si prepara, infine, a diventare

fertile e fruttifero»³¹. La coppia Clelia-Doro rappresenta proprio questo processo di mutazione: l'abbronzatura segna così il passaggio da coppia borghese, cittadina e intellettuale,³² a futuri genitori "radicati" nella terra. La gravidanza di Clelia è dunque il risultato finale di questo processo.

2.1.4 Colline rivelatrici

Pur essendo il mare con la spiaggia lo sfondo predominante della narrazione, sono le colline delle Langhe che appaiono nel secondo – e più lungo – capitolo della *Spiaggia*. Dopo aver introdotto e analizzato i cronotopi dell'introspezione e della sospensione per descrivere rispettivamente mare e spiaggia, la nostra analisi si focalizza ora su un nuovo cronotopo, quello della consapevolezza: alle colline langarole è associato un tempo profondamente ancorato al passato, alla memoria e soprattutto all'infanzia.

Doro, deciso a rivedere il paese della giovinezza, ricerca la compagnia dell'amico io narrante e questo pellegrinaggio in collina si rivelerà un (breve) ritorno alle origini: Doro vi ritrova «il sapore autentico della sua vita, del vino della carne dell'allegria in cui era nato» (p. 16). Nella nota al romanzo, Nay e Zaccaria suggeriscono che questo pellegrinaggio può essere visto come «l'immersione nella vitalità di un tempo» (p. 90), vitalità che prende varie forme di cui l'ubriachezza ne costituisce la prima perché Doro è «qui per bere un po' del mio vino e cantare una volta con chi so io» (p. 10). Difatti, all'albergo, Doro ritrova i suoi coetanei, tra cui il manovale Ginio e incontra Biagio, «un ragazzone in cravatta rossa che Doro vedeva per la prima volta» (p. 13) con cui canterà sotto le finestre delle sorelle delle Murette, Rosina e Marina, che frequentava da giovane.

Oltre che per l'ambientazione collinare, il secondo capitolo si distingue dal primo anche per la connotazione sociale che non è più quella della borghesia della spiaggia ma quella contadina e popolare rappresentata da personaggi come, per esempio, il manovale Ginio, il contadino che ha sposato la propria sorella. È inoltre da notare che il termine *dialetto*, chiamato il «grosso dialetto» (p. 16), compare numerose volte in questo secondo capitolo (ma non si ritrova negli altri): Pavese insiste sul contrasto tra la lingua elegante e sofisticata della borghesia in vacanza al mare e quella più concreta, "terragna", dei

³¹ C. Bedin, *Mare, nudità e donna nel romanzo* nel romanzo *La spiaggia di Cesare Pavese*, cit., p. 112.

³² Doro è ingegnere.

contadini che vivono sulla collina. Il dialetto è anche un indice di distanza e di estraneità, persino di inettitudine del narratore che non riesce ad appropriarsi di quella lingua: «io li capivo ma non sapevo rispondere con scioltezza» (p. 13).

Secondo Di Domenico, la fuga in collina risponde a due esigenze narrative: la prima è che, pur non integrandosi pienamente nel racconto principale, ne precisa la dinamica mettendo in scena una parentesi, quella «della “vacanza” dalla vacanza»³³, ed esplorando la tensione tra infanzia e maturità. La seconda, prosegue Di Domenico, è che l'episodio è funzionale a creare uno slittamento di prospettiva: l'io narrante non si concentra più sulla propria individualità ma si focalizza sull'amico Doro, le cui emozioni e il cui comportamento rivelano un ritratto psicologico in contrasto con l'immagine del marito felice inizialmente proposta. Spostando l'attenzione più sull'amico che su sé stesso, l'io narrante assume una posizione di pura contemplazione nei confronti di Doro, il cui corpo viene progressivamente erotizzato: prima la sua pelle abbronzata («estivo e abbronzato» «contrasto dei denti con la faccia», p. 7), poi la schiena («muscolo grosso del braccio», p. 16), e infine il contatto fisico ripetuto tra i due («posandomi la mano sulla spalla», «Presi il braccio di Doro» (p. 16), «tenendo la mano a toccare la spalla di Doro» (p. 14), «Doro che mi teneva la spalla», p. 19), quasi un modo per stabilire una vicinanza che va oltre l'amicizia. Quest'attenzione ossessiva alla corporeità di Doro sembra tradire un desiderio latente, un'attrazione che l'io narrante non verbalizza esplicitamente ma che emerge attraverso il linguaggio del corpo.

Questo capitolo può anche essere diviso in due parti, corrispondenti ai diversi stati d'animo dell'io narrante. Nella prima parte, è felice della gita in collina, si augura di ritrovare «il segreto di tanti anni prima» (p. 13), e si accorge che «improvvisamente gli volli bene perché dopo tanto tempo eravamo tornati insieme» (p. 14). Si aspetta di rivivere il periodo della giovinezza, atmosfera in cui la sua amicizia con Doro aveva assunto una dimensione quasi sacra: «l'età che si ascolta parlare l'amico come se parlassimo noi, che si vive a due quella vita in comune che ancor oggi io, che sono scapolo, credo riescano a vivere certe coppie di sposi» (p. 9). Si illude di poter ritrovare un tempo in cui le loro anime erano pressoché identiche, quando formavano un tutt'uno. Tuttavia, nella seconda parte del capitolo, si accorge che questo tempo è ormai trascorso, almeno per Doro che è

³³ M. Di Domenico, *La spiaggia di Cesare Pavese. Identità sospese e sperimentazione narrativa*, cit., p. 33.

consapevole che si tratta di una «vacanza», e non percepisce pertanto l'esperienza come un recupero del tempo perduto. Per l'io narrante, invece, la gita in collina «costituisce la possibilità di tornare, seppur pochi giorni, a fare coppia con il suo amico, nel ricordo di armonie passate e irripetibili»³⁴. Ma l'escursione si rivelerà fallimentare: Doro non è più l'amico inseparabile dell'infanzia, è un uomo sposato, ormai immerso in una dimensione adulta, mentre il narratore è scapolo. La collina diventa dunque il luogo della presa di coscienza di questa distanza – fisica e psicologica – dall'amico e l'estate il tempo in cui si consuma questo distacco. Alla fine del romanzo, sarà la spiaggia a confermare definitivamente il destino di solitudine del narratore, recluso nella sua frustrazione. È in spiaggia infatti che constata che, mentre gli altri costruiscono una famiglia, lui è irrimediabilmente solo.

Gli spazi della vacanza estiva – mare e colline – non rappresentano per l'io narrante luoghi ai quali appartiene, ma spazi in cui emerge (e si accentua sempre di più verso la fine del romanzo) un senso di estraneità: vi si comporta come un intruso.³⁵ Pur essendo spazi completamente aperti e limpidi, mare e colline diventano così le sue prigioni. In questo modo, l'io narrante recupera la figura dell'inetto della stagione modernista³⁶: sebbene sia il personaggio principale, si limita a osservare, commentare o riflettere, senza partecipare attivamente alla realtà balneare o collinare che lo circonda. Il suo desiderio per Clelia non viene mai espresso esplicitamente ma soltanto attraverso lo sguardo, attraverso la gelosia verso Doro e l'indifferenza nei confronti delle altre donne che lo circondano. Questo disagio profondo si esprime anche nella solitudine in cui è

³⁴ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 116.

³⁵ Per l'idea di inetto, si veda il passo: «parlavano a vanvera, e quel grosso dialetto bastava per ridare a Doro il sapore autentico della sua vita, del vino della carne dell'allegria in cui era nato. Mi sentivo intruso, inetto» (p. 16). Il termine *inetto* viene dunque utilizzato in questo secondo capitolo quando l'io narrante si ritrova in compagnia degli amici di gioventù durante la villeggiatura in collina. Benché non appaia più nel seguito della narrazione, l'idea dell'inetitudine del narratore si prolunga fino alla fine del romanzo.

³⁶ A partire dalla riflessione di Debenedetti sul fatto che non siano soltanto i romanzi del primo Novecento a poter essere considerati modernisti ma che quel periodo si estende fino agli anni Settanta, agli anni "moderni", Toracca propone anche un Pavese riletto in chiave modernista. A questo proposito, Rossella Riccobono, in *Cesare Pavese e la crisi del narratore moderno*, intende così la modernità di Pavese: «l'essere a conoscenza che dietro all'apparente lavoro di creazione di un "addentellato" a cui fa riferimento nel *Mestiere di vivere*, le sue poesie non sono che frammenti di una realtà che l'autore filtra attraverso la sua esperienza del mondo, le sue letture, il suo conscio, ma anche attraverso il suo inconscio e junghianamente attraverso "un appiglio a una prenatale esperienza" cioè all'inconscio collettivo». Cfr. R. Riccobono, *Cesare Pavese e la crisi del narratore moderno*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di L. Somigli ed E. Conti, Morlacchi, Perugia, 2018, p. 199; T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo, 2022, pp. 48-49.

avviluppato persino quando è in compagnia. Resta sempre ai margini della comunità: la osserva ma non vi si integra; ascolta ma non si confida.

Questa solitudine assume una dimensione spaziale: si manifesta sin dal vagabondaggio in collina – quindi, sin dall’inizio della vacanza con Doro – e viene amplificata dall’esperienza della spiaggia che si rivela come luogo dell’inazione totale, dove la parola è censurata dalla nudità e dove il tempo non trascorre. La consapevolezza della propria solitudine si raggiunge nella conclusione del romanzo, quando l’io narrante pensa: «[...] la vista dell’ulivo m’irritò. Cominciavo a capire che nulla è più inabitabile di un luogo dove si è stati felici» (p. 83). Il luogo in questione, costituito dall’ulivo, assume una funzione simbolica centrale e diventa una vera chiave di lettura della trasformazione interiore dell’io narrante, cambiamento che gli è stato impossibile in spiaggia o sulle colline: l’ulivo compone l’immagine finale del romanzo ma anche «forse la cosa che meglio rivedo di tutta l’estate» (p. 20). L’albero diventa così l’ultimo ricordo delle vacanze, un ricordo mitizzato e irrecuperabile, ed è stato proprio guardandolo che è cominciato il processo di acquisizione di una certa consapevolezza:

Il motivo dell’ulivo, dunque, è proprio uno di quegli “istanti” che, come Pavese dirà pochi mesi dall’ispirazione di *La spiaggia*, “sonnecchiano” nel profondo ricordo di una stagione [...] ³⁷.

Al contrario degli spazi tipicamente estivi – spiaggia, mare e colline – che si caratterizzano per la loro immensità (o infinità) che si sviluppa in senso orizzontale, l’ulivo introduce una dimensione verticale che interrompe la continuità soffocante del paesaggio marino: l’occhio è costretto a cambiare asse e l’io narrante è portato a riflettere. Al contrario del mare, in costante movimento, l’ulivo rappresenta un punto fisso che scatena una presa di coscienza invece di incoraggiare la dispersione. Inoltre, trasporta – mentalmente e non fisicamente – l’io narrante lontano dalla costa, verso uno spazio rurale sconosciuto³⁸. L’ulivo costituisce una soglia tra ciò che si vive esteriormente (le vacanze al mare, la leggerezza dell’estate) e ciò che si percepisce interiormente (una percezione

³⁷ T. Wlassics, *La favola dell’ulivo: la struttura simbolica in La spiaggia di Pavese*, in «Italiana», vol. 60, n.1, 1983, p. 7.

³⁸ Cfr. il passo: «(...) mi dava l’impressione di trovarmi in un’ignota campagna» (p. 20).

più radicata, legata alla campagna) e diventa così la sineddoche dell'estate perché né il mare né la spiaggia costituiscono l'ultima immagine di quel periodo estivo.

Nel romanzo, l'estate viene dunque rappresentata come stagione della fine delle illusioni. Sebbene le colline, nella *Spiaggia*, siano ancora marginali e si collochino in un rapporto concorrenziale con il mare, domineranno pienamente la dimensione estiva di Pavese nei romanzi successivi, divenendone lo spazio privilegiato. In questa prospettiva, Bedin scrive:

È importante ricordare che in Pavese il paesaggio marittimo, pur avendo un forte spessore simbolico, riveste un ruolo marginale rispetto alla campagna e alla collina. Ne *La spiaggia* i due elementi (mare vs. campagna), posti in contrasto tra loro, caratterizzano, da una parte, l'elemento maschile (Doro), e dall'altro, quello femminile (Clelia). Doro, il migliore amico dell'animo narrante, è uomo delle Langhe, legato alla terra.³⁹

Infatti, nella *Spiaggia*, i luoghi non sono neutri ma si caricano di una valenza simbolica connotata in senso di genere: gli spazi geografici – la spiaggia, il mare e le colline – rispecchiano una costruzione identitaria e sociale marcata dalla distinzione tra maschile e femminile. Mentre le colline delle Langhe, sin dalla prima menzione, sono identificate con precisione e associate al genere maschile, virile, componente essenziale dell'immaginario e della biografia di Pavese⁴⁰, la spiaggia, invece, appare come uno spazio indefinito, anonimo e fortemente legato alle donne, soprattutto a Clelia. Il fatto che non venga precisata la collocazione topografica della spiaggia⁴¹ sottolinea una presa di distanza da parte del narratore – ma anche da Pavese stesso – nei confronti di questo luogo, percepito come estraneo, persino respingente.

³⁹ C. Bedin, *Mare, nudità e donna nel romanzo* nel romanzo *La spiaggia di Cesare Pavese*, cit., p. 106.

⁴⁰ Il rapporto di Pavese con le donne è caratterizzato da una grande complessità anche perché la sua vita sentimentale è fatta di amori dolorosi. Le figure femminili – Tina, Fernanda Pivano e Constance Dowling – appaiono in modo idealizzato, come figure inaccessibili quasi mitizzate. Gli amori di Pavese non sono stabili e reciproci, ma passioni unilaterali che finiscono nel dolore e nella delusione.

⁴¹ Questa «qualunque spiaggia» viene assunta a titolo del romanzo: non importa di quale spiaggia si tratti perché incarna una condizione più che un luogo preciso.

2.2 *La bella estate*

Scritto nella primavera del '40 – tra il 2 marzo e il 6 maggio – il breve romanzo *La bella estate*⁴² fu pubblicato soltanto nel 1949, insieme a *Il diavolo sulle colline*⁴³ e *Tra donne sole*⁴⁴, componendo così la trilogia omonima. L'anno successivo, la raccolta valse a Pavese il Premio Strega.

2.2.1 *La bella estate* o l'inverno deludente?

La bella estate è la storia di Ginia: l'estate dei suoi sedici anni è segnata dalla gioia e dalla spensieratezza giovanile e diventa per lei il momento in cui inizia a prendere coscienza della propria differenza rispetto alle amiche. Se la povertà e la semplicità di Tina la colpiscono, è nei confronti di Rosa che matura una prima forma di consapevolezza sia sociale che morale. Con Rosa, Ginia ha due cose in comune: «quel pezzo di strada e una stella di perline nei capelli» (p. 4). Camminando un giorno con Rosa e vedendosi nella vetrina di un negozio, decide di indossare un cappello, accessorio che segna una presa di distanza simbolica, un modo per distinguersi dall'amica e rivendicare un tentativo di appartenenza alla femminilità borghese. Si convince di essere non solo più elegante, ma anche più emancipata: mentre Rosa vive con i suoi genitori, lei, pur avendo sedici anni ed essendo orfana, abita con il fratello Severino (operaio che lavora di notte) e gestisce la casa come una vera “padrona”. Questo senso di superiorità viene però incrinato nel momento in cui Rosa le confessa di temere una gravidanza: Ginia scopre così che le sue coetanee hanno già una vita sessuale attiva, mentre lei è ancora vergine, estranea a quel mondo adulto che credeva di dominare⁴⁵. Avverte allora un desiderio latente di nuove esperienze, che la spinge a cercare l'amicizia di Amelia perché «si sapeva che faceva un'altra vita» (p. 8).

⁴² C. Pavese, *La bella estate* (1940), Einaudi, Torino, 2021. Le citazioni saranno tratte da quest'edizione indicando il numero di pagina tra parentesi.

⁴³ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 1948.

⁴⁴ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 1949.

⁴⁵ ««Io valgo di più», diceva Ginia, «a sedici anni è troppo presto. Peggio per lei se si vuole sprecare»» (p. 6).

Nella *Bella estate*, l'onomastica riveste una funzione simbolica significativa. Il nome Ginia può essere inteso come il diminutivo di Virginia, richiamando così la verginità e sottolineando la condizione iniziale della protagonista che, in questo percorso iniziatico, ha bisogno di «una persona più forte e più esperta della vita, che deve fungere da modello e da guida»⁴⁶. Tale figura si articola in due presenze distinte ma complementari: da un lato Amelia, il cui nome richiama l'idea dell'indifferenza («colei che non si cura»⁴⁷); dall'altro Guido, che diventerà guida nell'iniziazione sessuale.

Ventenne, Amelia ha ormai superato la stagione dell'adolescenza ed è una donna disinvoltata: lavora come modella, spesso «spogliata», per pittori. L'iniziazione di Ginia comincia una sera d'estate, quando, sotto l'effetto dell'alcol, le dice che vuole vederla posare⁴⁸. Alla sua richiesta, Amelia «rideva perché, nuda o vestita che sia, la modella interessa agli uomini, non a un'altra ragazza» (p. 12). Ecco delinearsi la prima tappa dell'iniziazione di Ginia. Da questo momento in poi, Ginia decide di frequentare Amelia, con la quale passa l'estate nei caffè e nelle sale da ballo di Torino:

Quell'anno faceva tanto caldo che bisognava uscire ogni sera, e a Ginia pareva di non avere mai capito prima che cosa fosse l'estate, tanto era bello uscire ogni notte per passeggiare sotto i viali. Qualche volta pensava che quell'estate non sarebbe finita più, e insieme che bisognava far presto a godersela perché, cambiando la stagione, qualcosa doveva succedere (p. 15).

Con Amelia, Ginia ha la sensazione di capire davvero, per la prima volta nella sua vita, il significato dell'estate che non è più solo una stagione, ma una condizione fatta di libertà e leggerezza immersa in un continuo movimento notturno che sfuma le responsabilità e alimenta l'illusione di una giovinezza senza fine. Eppure, in questa apparente spensieratezza, Ginia intuisce che questa felicità è temporanea⁴⁹ e l'estate appare allora come un momento di perdita annunciata. Il titolo stesso suggerisce che le stagioni – e in particolare l'estate – non costituiscono soltanto un semplice sfondo

⁴⁶ G. Baldi, *Un'impossibile maturità. Letture dei romanzi di Pavese*, Liguori, Napoli, 2023, p. 277.

⁴⁷ Ibid., 363.

⁴⁸ Ecco il passo: «ora Ginia cominciava a sentirsi accaldata, e senza fatica mentre uscivano disse ad Amelia: – Volevo chiederti questo. Vorrei vederti posare» (p. 12).

⁴⁹ La prima frase del romanzo è concisa e rivelatrice: «a quei tempi era sempre festa» (p. 3). Sin dall'inizio sappiamo che si tratta di una condizione che non tornerà più.

temporale, ma assumono una funzione strutturale all'interno del romanzo. Infatti, i capitoli sono articolati per stagioni: i primi quattro hanno come sfondo l'estate mentre quelli dal quinto all'ultimo sono ambientati in inverno. Così, benché il titolo collochi in primo piano l'immagine idealizzata dell'estate, la stagione occupa un posto secondario rispetto all'inverno. Analizzeremo ora come l'estate e l'inverno giochino un ruolo cruciale sia a livello di personaggi che a livello di snodi narrativi.

L'estate e l'inverno – stagioni antitetiche per eccellenza – si riflettono e si intrecciano, sia narrativamente che simbolicamente, nelle due figure centrali per il processo di maturazione di Ginia: Amelia e Guido. Il percorso iniziatico di Ginia si articola in quattro fasi, ciascuna segnata da una figura chiave che ne rappresenta una tappa. Amelia costituisce tanto il punto di partenza quanto il punto d'arrivo dello sviluppo umano e psicologico di Ginia: è lei a introdurla d'estate in un mondo nuovo ed è da lei che Ginia torna dopo l'esperienza del disincanto invernale. La seconda e terza fase sono associate a due pittori: il vecchio Barbetta e il giovane Guido. Il primo costituisce per Ginia il primo passo concreto nell'esposizione del proprio corpo (anche se verrà soltanto ritratto il suo volto), il secondo rappresenta il concretizzarsi del desiderio sessuale e dello svelarsi del corpo. Il paesaggio estivo o invernale non è semplice sfondo della vicenda ma diventa un correlativo dello stato d'animo della protagonista: le stagioni non accompagnano passivamente la narrazione, bensì riflettono e amplificano le trasformazioni interiori di Ginia.

Attraverso Amelia, l'estate segna l'inizio del processo di maturazione di Ginia: è il periodo in cui entra a far parte del mondo dell'amica, che la presenta al pittore Barbetta, un «ometto [...] grasso e barbetta grigia» (p. 16). Nello studio del pittore, d'estate, prende avvio il processo di maturazione di Ginia: attratto dal suo volto, Barbetta le chiede di posare, ma la donna è angosciata perché il volto che vede emergere dal disegno è «preoccupante» (p. 17). Il pittore ricomincia allora con tutt'altra posa: mentre per i primi schizzi Ginia fissava una nuvola, per il secondo è seduta accanto ad Amelia e guardano i nudi di Barbetta. Ginia è inizialmente turbata, quasi sudata per l'emozione, ma si calma progressivamente e il ritratto risulta molto più autentico del primo. Questa prima esperienza appare innocente rispetto alla seconda visita nello studio di Barbetta perché, questa volta, Ginia avrà un obiettivo preciso: vedere posare Amelia nuda. L'episodio sarà ambivalente: Ginia è attratta da questo mondo che le è estraneo ma ne è, allo stesso

tempo, anche turbata. Davanti al corpo di Amelia, Ginia prova un misto di pietà e disgusto: «Amelia – bruna com'era – pareva sporca, e faceva pena vederla» (p. 20). Questa frase concentra, in poche parole, una tensione ricca di significati, ed è rivelatrice dello sguardo soggettivo di Ginia nei confronti di Amelia ma anche delle opposizioni simboliche⁵⁰ che attraversano il romanzo. Per quanto riguarda il termine “sporca” – che è indubbiamente il più significativo – è caricato di una valenza morale e sociale: Amelia, posando per i pittori, si sporca non soltanto in modo fisico ma anche e soprattutto in modo simbolico perché, secondo Ginia, *spogliarsi* vuole anche dire dare il proprio corpo. L'esposizione del corpo rappresenta per lei una fonte di disagio profondo al punto che spera di «farsi regalare le sue facce, non tanto per averle quanto perché non restassero esposte, là in mezzo, alla curiosità di chiunque» (p. 19). Ginia teme lo sguardo altrui e la realizzazione che «tutte siamo fatte uguali e che chiunque avesse visto Amelia, era come vedesse lei» (p. 20) accentua il proprio disagio perché attraverso l'esposizione del corpo dell'amica, Ginia si sente esposta anche lei, come se la nudità dell'una potesse annullare la singolarità dell'altra. La nudità, sia estiva che invernale, diventa un segno di disagio profondo che Ginia cercherà invano di superare proprio perché rappresenta una sfida ai suoi propri valori.

Sempre nell'ambiente artistico, dopo Barbetta, Amelia presenta Ginia ai suoi amici pittori Guido e Rodrigues. Anche loro rappresentano una coppia antitetica dal punto di vista fisico: il primo è biondo⁵¹, l'altro, portoghese, è «peloso [...] e dagli occhi nerissimi» (p. 28). L'incontro con Guido avviene in modo improvviso: una sera che «uscirono senza nessuna meta», Amelia, avendo freddo a causa della pioggia, propone a Ginia di recarsi allo studio del giovane pittore. Il maltempo diventa allora il motivo dell'incontro tra Ginia e la sua guida e significativamente la loro relazione si costruirà nei giorni freddi d'inverno.

Nei giorni successivi a quel primo, fugace, incontro, Ginia pensa a Guido in maniera ossessiva al punto di decidere di recarsi da sola nel suo studio, ma si perde: non ricorda né

⁵⁰ L'opposizione tra il biondo di Ginia e il bruno di Amelia va oltre la semplice descrizione fisica e si carica di una valenza morale «nel contrapporre purezza verginale e carica erotica, donne angelo e dall'intensa, peccaminosa e torbida carnalità» (G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 431). Inoltre, mentre la pelle bianca evoca la purezza, quella abbronzata – come la carnagione di Amelia – richiama l'idea di chi ha affrontato esperienze più difficili della vita. Così, quest'opposizione cromatica riflette due stati d'animo: l'uno segnato dall'ingenuità della gioventù, l'altro dal passato e dalla sensualità.

⁵¹ Guido rappresenterà così l'ideale maschile per Ginia. Possiamo già anticipare che lei sarà attratta tanto da quello che le somiglia – Guido – quanto da ciò che le è radicalmente diverso, quindi da Amelia.

il piano, né la porta. Questo smarrimento spaziale potrebbe essere interpretato come il segno della sua incertezza identitaria e il fatto che non sia davvero preparata a varcare da sola la soglia di un mondo che resta per lei estraneo. In questo senso, l'assenza di Amelia rappresenta l'assenza della guida necessaria a Ginia per poter raggiungere il mondo al quale appartiene pienamente l'amica⁵². Novembre è il mese che segna il culmine del processo iniziatico della giovane: dopo la fuga dallo studio di Guido, spaventata dal suo tentativo di baciarla, Ginia trascorre quasi due settimane di clausura e malinconia, isolata e senza vedere nessuno. Durante questo periodo, pensa che «un altr'anno sarebbe tornata l'estate, le pareva incredibile [...] anche lavorando in cucina pensava allo studio» (p. 48). L'inizio dell'inverno corrisponde dunque all'inizio della maturità di Ginia e della perdita irreversibile dell'innocenza conosciuta durante l'estate con Amelia. La ragazza si proietta allora verso l'estate successiva che non sarà più la stessa di quella trascorsa e che non potrà più vivere la stagione con lo stesso spirito leggero e spensierato.

È Amelia che mette fine a questo silenzio: la chiama all'atelier e le propone di inventare una scusa; fingere un problema con Severino, per potersi liberare dal lavoro e cenare da Guido, in compagnia di lei e Rodrigues. Quella sera invernale, apparentemente ordinaria, segna invece un passaggio decisivo: è in quell'occasione che Ginia ha il suo primo rapporto sessuale con Guido⁵³. La scena non è né romantica né preparata e avviene in presenza di Amelia e Rodrigues. Nei confronti della verginità di Ginia, Guido non si preoccupa: il rapporto sessuale risulta come una scena quasi bestiale⁵⁴, sottomettendo la giovane all'esperienza brutale e violenta del sesso. Questo viene confermato qualche giorno dopo: «Ginia sentì di colpo che far l'amore come piaceva a lui, era una cosa di

⁵² Man mano che si sviluppa la relazione con Guido, l'atteggiamento di Ginia nei confronti di Amelia diventa più ambiguo, segnato da un'alternanza tra fascinazione, dipendenza e repulsione, come se non potesse gestire le due relazioni allo stesso tempo. La relazione con Guido la proietta nel mondo adulto mentre quella con Amelia rimanda ad un legame più rassicurante, quasi materno. Per esempio, quando si reca da Guido per la seconda volta da sola, pensa: «quel pomeriggio fu il più bello che Ginia avesse mai passato. Aveva solo paura che arrivasse Amelia e ne dicesse delle sue, ma il tempo passava e Guido e Rodrigues discutevano sempre, e Guido la guardava ridendo e le diceva di dare anche lei del fesso a Rodrigues» (p. 40). Poi, una pagina dopo, viene scritto: «dopo cena, specialmente, fu bello. Amelia, che passò a prenderla a casa, era anche lei allegra» (p. 42).

⁵³ «Allora Ginia saltò in piedi scostando le mani di Guido, posò la sigaretta e attraversò lo studio senza parlare. Alzò la tenda e si fermò in piedi nel buio. Dietro di lei parlavano come un ronzio lontano. – Guido, – bisbigliò senza voltarsi, e si buttò su quel letto, a faccia in giù» (p. 50). La presenza della sigaretta è molto significativa: è il simbolo di un mondo trasgressivo al quale Ginia era estranea e che non faceva parte dei suoi valori.

⁵⁴ Amelia le dice che «pareva che Guido ti scannasse» (p. 52). Un'altra sera, «Ginia gli disse che ieri le aveva fatto un male da gridare, e Guido allora divenne più buono e le fece coraggio e molte carezze» (p. 53).

morire» (p. 61). È a partire da questo momento che Ginia prende coscienza del proprio cambiamento: «scese la scala, sbalordita, e stavolta era convinta di non essere più lei e che tutti se ne accorgessero [...]». È per questo che far l'amore è proibito, è per questo» (p. 61). L'iniziazione sessuale di Ginia induce Lanzillotta a leggere *La bella estate* come un «*Verbildungsroman*: il rito di passaggio all'età adulta avviene in maniere traumatica e rappresenta l'inizio di una nuova stagione, che è quella leopardiana della disillusione»⁵⁵. E questa “nuova stagione” non può che essere quella invernale: dopo l'estate della spensieratezza e delle illusioni, l'inverno rappresenta simbolicamente il tempo del confronto con la realtà. Ed è ancora nel freddo dell'inverno che Ginia scopre che l'amica si prostituisce: sulle colline in un «pomeriggio corto e freddo, tutto umido di nebbia» (p. 62), le due ragazze vengono fermate da un automobilista che le invita a salire in macchina. Quando la macchina si ferma e Amelia le dice «stupida [...] non capisce che questo non parla ma paga?» (p. 63), Ginia comprende le intenzioni dell'amica e scende. Il paesaggio – «l'automobile rallentò sullo spiazzo e si fermò. Non c'erano più quei begli alberi verdi, ma un vuoto pieno di nebbia e di fili di telegrafo. La costa della collina sembrava una montagna spelata» (p. 63) – non è soltanto uno sfondo ma diventa quasi il riflesso di Ginia: l'illusione e l'innocenza si sostituiscono alla realtà cruda del mondo che la circonda. Ecco delinearsi la seconda fase del disincanto, accentuata dalla confessione struggente che Amelia fa a Ginia: «sono innamorata di te. [...] ma non ti posso dare un bacio. Ho la sifilide» (p. 65). In queste parole si condensa tutta la tragicità del loro legame: Amelia le confessa il suo amore proprio nel momento in cui lo dichiara impossibile. Il “non-bacio” diventa allora il segno di un desiderio che non potrà mai compiersi, paralizzato dalla malattia. E la predizione “stagionale” di Ginia trova così una triste conferma: «Se qualcosa doveva succedere *quell'inverno* – Ginia se lo sentiva – era da Amelia che sarebbe venuto, non da stupide come Rosa o Clara» (p. 27, corsivo mio).

L'inverno segna infine l'ultima “caduta” di Ginia. Durante un'altra serata fredda, Amelia propone a Guido di posare per lui⁵⁶. L'indomani, Ginia si reca allo studio sapendo che i due sono soli e sperando comunque «che ci fosse Rodrigues»⁵⁷ (p. 82). Spinta dalla

⁵⁵ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., pp. 111-112.

⁵⁶ «Ginia non se ne accorse lì per lì, ma un bel momento ecco che Amelia si era offerta di posare per Guido, e Guido non diceva di no» (p. 81).

⁵⁷ «Così l'indomani Ginia andò all'atelier sapendo che Amelia nuda era sola con Guido. In certi momenti le pareva di morire. Vedeva di continuo la faccia di Guido fissata su Amelia» (p. 82). La presenza di Rodrigues la rassicurerebbe se fosse Amelia a posare. Purtroppo, quando entra nello studio, chiede più volte

gelosia, Ginia chiede a sua volta di posare ed è il momento chiave del racconto: Ginia crede di essere sola con Amelia e Guido ma, con stupore, capisce che Rodrigues la spia nascosto dietro la tenda. Fugge in lacrime e l'esposizione del corpo a uno sguardo altrui rappresenta così il momento in cui la sua innocenza viene realmente violata. Oltre al tradimento, l'umiliazione risiede nel modo in cui è costretta a posare (in piedi su un lembo di coperta, le braccia in alto fingendo di tenere un balcone) ma anche nello squilibrio di potere che caratterizza la scena: lo sguardo di Guido è clinico e distaccato e le sue istruzioni sono impersonali, quasi come se Ginia fosse un oggetto da manipolare. L'atteggiamento di Ginia è rivelatore e ha ancora a che fare con le stagioni: la donna pensa ad Amelia e guarda la neve come se cercasse di fuggire mentalmente dalla scena. In questa situazione di disagio, il freddo è tanto interiore quanto esteriore: la stufa non riesce a scaldare la soffitta e la neve che ricopre i tetti rafforza l'impressione di un ambiente immobile e distante. Sotto gli sguardi di Guido e Rodrigues – che incarna la figura di un «uomo dagli animaleschi appetiti sessuali»⁵⁸ – Ginia appare così come una preda, esposta e vulnerabile, in balia dagli sguardi maschili che la spogliano. Il nudo non è più una forma espressiva artistica libera ma diventa uno strumento di umiliazione e di dominazione.

Disperata, Ginia si ritrova per strada, disorientata sotto la neve e prende coscienza che «l'estate che aveva sperato, non sarebbe venuta mai più» (p. 86). Secondo Baldi, «il gelo invernale è come il correlativo del raggelarsi delle sue illusioni adolescenziali, nello scontro con un mondo estraneo e indifferente»⁵⁹. La disillusione è tale che Ginia pensa al suicidio e si mette a fumare le sigarette del fratello. Tuttavia, la comparsa inaspettata di Amelia segna il ritorno della figura guida: e l'ultima frase del romanzo – «andiamo dove vuoi – conducimi tu» (p. 89) – rivela l'apice del fallimento del percorso che Ginia aveva intrapreso: non è riuscita a diventare veramente una donna (o meglio lo è diventata a metà perché l'iniziazione sessuale si è compiuta) e rimane una ragazza inesperta che ha ancora bisogno di essere “condotta” dalla sua Amelia.

La bella estate è così un titolo antifrastico: l'estate dei primi capitoli, tempo della spensieratezza, del divertimento, delle passeggiate in collina, lascia progressivamente

se sia presente, ma non riceve risposta ed è solo nel momento in cui è lei a posare che capisce che Rodrigues è lì.

⁵⁸ G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 283.

⁵⁹ Ibid., p. 292.

spazio a un inverno ostile segnato dal disincanto. La stagione invernale, durante la quale si svolge la relazione con Guido, riflette l'assenza di calore umano nel suo studio e la freddezza dei sentimenti che vi regnano. La pioggia, il gelo e la neve caratteristici dell'illusorio idillio amoroso di Ginia con Guido segnano il periodo del disincanto e della perdita dell'innocenza della ragazza. In pieno inverno, dopo il rapporto sessuale, Ginia è convinta che l'estate tanto attesa sarebbe ritornata anche quell'anno ma subito dopo l'umiliazione, si rende conto che «l'estate che aveva sperato non sarebbe venuta mai più» (p. 86). L'inverno non è solo un elemento climatico ma anche emotivo e segna il passaggio definitivo – cominciato in una spensierata atmosfera estiva – dall'adolescenza all'età adulta, passaggio che si rivelerà traumatico. La neve che domina nelle ultime pagine del romanzo accentua la sensazione di smarrimento e solitudine interiore di Ginia. In estate il cambiamento comincia carico di aspettative e si conclude invece nell'inverno della disillusione dei sogni e delle speranze estive.

2.2.2 Strada-aninezza vs tenda-maturità

Nella *Bella estate* si delinea un contrasto tra spazi aperti e naturali – collina, strada – e spazi chiusi e cittadini – il cinema, il caffè, la tenda e la sala da ballo. Questi luoghi si caricano di una forte valenza stagionale e simbolica: i primi sono associati all'estate, alla giovinezza e alla libertà e vengono così legati così alla figura di Ginia, mentre quelli chiusi coincidono con l'inverno e con il personaggio di Amelia. Hauser-Rüegger⁶⁰ spiega che:

La preferenza della ragazza per lo spazio naturale è dovuta, in parte, alla sua insicurezza e al suo imbarazzo giovanile. All'aperto, tra la gente, regna l'anonimità; è possibile confondersi con gli altri. In più Ginia conosce le strade, le colline, i prati, mentre i locali cittadini le risultano nuovi. Si tratta di un universo ignoto, un po' misterioso, celato: è proprio nei luoghi chiusi che si svolgeranno gli atti nascosti e proibiti e avvengono incontri.

⁶⁰ Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La bella estate*, Franco Cesati, Firenze, 2000, pp. 58-59.

Questo rapporto tra spazi aperti e spazi chiusi ci consente di individuare due cronotopi distinti nel romanzo, in cui il tempo non si riferisce a un momento preciso ma piuttosto a una fase della vita: allo spazio aperto e naturale della strada si associa il tempo della possibilità, segnato dalla giovinezza e dalla libertà; allo spazio chiuso e urbano della tenda, invece, corrisponde il tempo dell'iniziazione all'età adulta, inteso in senso utopico e infine, fallimentare. Entrambi, come vedremo, sono variamente legati alle stagioni.

In *Cronotopi novecenteschi*, Lenzini sottolinea che «la strada riunisce quel che il mondo separa: vite differenti per ceto sociale [...] o per età, percorsi esistenziali in fasi opposte (o parallele), lingue diverse per storia e geografia che entrano in dialogo»⁶¹. Non a caso, la strada riunisce e fa nascere l'amicizia tra Ginia e Amelia, le quali, inizialmente, sembrano completamente diverse sia a livello fisico che morale: Amelia è «bruna, slanciata e indifferente» (p. 60), mentre Ginia è «biondina» (p. 21) dal «profilo vergine e informe» (p. 17). Inoltre, all'entusiasmo giovanile di Ginia, che adopera un discorso passionale si contrappone il discorso efficiente e razionale di Amelia che non si confida mai. Entrambe si distinguono anche per il diverso rapporto con le norme sociali: Ginia ne è ossessionata (secondo lei, il sapere comportarsi consiste nell'indossare un cappello, nel non fumare e nel dare del lei a chi non si conosce) mentre Amelia le infrange perché «vuole essere libera da ogni vincolo e vivere come le detta la propria volontà»⁶².

Così, la strada è rivelatrice del rapporto che Ginia intrattiene con chi la accompagna. Con Amelia, la strada, inizialmente legata alla stagione estiva («Sotto il sole, per tutta la strada, quel pomeriggio Amelia la fece ridere», p. 15), mantiene una dimensione di libertà giovanile e di complicità femminile anche d'inverno:

Erano ormai sotto le piante dei parchi, per lo stradale vuoto, dove pareva essere fuori del mondo e si sentiva soltanto lo sciacquo del fossato e, lontano alle spalle, il sobbalzo di qualche tram. Si cominciava a respirare un'aria bagnata e aperta, più che freddo, si sentiva odore di foglie marce. Amelia poco alla volta si svegliava, e trattavano a braccetto sull'asfalto e ridevano dicendo che bisognava essere matte e che nemmeno le coppiette non andavano in collina con quel tempo (p. 62).

⁶¹ L. Lenzini, *Cronotopi novecenteschi*, cit., p. 42.

⁶² Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce*, cit., p. 61.

La leggerezza complice che segna il cammino di Ginia con Amelia si dissolve in un atteggiamento più serio e adulto quando la ragazza cammina accanto a Guido. D'inverno, con lui, la dinamica del camminare cambia: non è più dominata dalla frivolezza giovanile; Ginia, dopo il rapporto sessuale, non è più semplicemente una ragazza che si diverte a camminare, ma una giovane donna consapevole del proprio corpo. D'inverno, la strada diventa allora una sorta di palcoscenico in cui Ginia prende coscienza della sua trasformazione ma anche di quella del luogo: «così, andavano [Ginia e Guido], e la strada pareva un'altra» (p. 57). Come se la presenza maschile ridefinisse e alterasse la percezione del luogo che fino a quel momento era legato alla leggerezza. Inoltre, il fatto che «Guido doveva salutare continuamente gli ufficiali» aggiunge un'altra dimensione alla strada ormai popolata da figure militari e autoritarie. Il contrasto tra spensieratezza estiva e serietà invernale rivela un cambiamento simbolico dello spazio urbano: dal luogo di vagabondaggio e fantasie con Amelia, la strada diventa, con Guido, una sorta di corridoio da imboccare per arrivare al mondo adulto.

Se la strada è uno spazio al contempo estivo e invernale, il cui significato cambia in base al compagno di “viaggio”, la tenda incarna invece solo la dimensione “chiusa” invernale rispetto a quella “aperta” dell'estate e appare sin dall'inizio del processo di maturazione di Ginia: già nello studio di Barbetta la ragazza nota la presenza di molti tendaggi, che permettono al pittore di giocare con il “chiaroscuro”. Poi, nello studio di Guido, Ginia «vide appena che qui non c'erano tanti tendaggi come da Barbetta, salvo uno – un tendone rosso – che chiudeva la stanza in fondo, e Ginia capì che dietro doveva esserci un'altra stanza» (p. 29). L'unicità della tenda, oltre allo scopo di celare dietro di sé un letto, e quindi di servire come una porta più che come una tenda, ne fa un vero e proprio simbolo, non un mero dettaglio ornamentale. È proprio qui che avvengono le tappe fondamentali della maturazione di Ginia: la tenda diventa così la soglia del passaggio dall'innocenza giovanile alla maturità disillusa. Questo spazio chiuso e intimo si lega al tempo della consapevolezza di un cambiamento irreversibile: oltrepassata la soglia, Ginia andrà incontro al cambiamento. Bisogna notare infine che *La bella estate* è il titolo con il quale viene pubblicato il romanzo ma non è quello originale: nel '40, Pavese l'aveva significativamente intitolato *La tenda*. La sostituzione del titolo orienta la lettura verso una stagione che è sinonimo di giovinezza felice e spensierata ma definitivamente perduta.

Mentre la strada, spazio estivo e al contempo invernale, rappresenta un luogo di contatto tra Ginia e Amelia – un luogo in cui la differenza tra le due può momentaneamente dissolversi nella leggerezza della camminata fatta di chiacchiere giovanili – la tenda, invece, legata solo all'inverno, è lo spazio che sancisce la loro distanza, segnando una rottura nel loro rapporto. Al contrario della strada che rappresenta un luogo neutro non dominato né dall'una né dell'altra, nella tenda Amelia esercita un ruolo di mediatrice ma anche di antagonista tra Ginia e Guido. È qui infatti che prende forma il triangolo amoroso. Al contrario della strada, in cui Ginia si sente a suo agio, la tenda – e più generalmente lo studio di Guido – rappresenta un luogo dove ciò che si vive è subito e non voluto: Ginia vi entra per curiosità e per desiderio di cambiamento, ma ne esce confusa e completamente smarrita.

Sin dall'inizio, la tenda⁶³ si configura come spazio duplice: tanto nascondiglio⁶⁴ quanto trappola. Ginia lo associa prima ad un luogo intimo e protettore, sognando di dormire lì da sola o di osservare segretamente gli altri⁶⁵. Ma quest'illusione si ribalta: Rodrigues, nascostosi dietro, la spia mentre lei posa nuda per Guido. La tenda diventa così una trappola, un luogo in cui viene messa in scena l'umiliazione di Ginia davanti allo sguardo maschile.

Lo stacco tra la strada e la tenda non si esaurisce nella semplice opposizione tra spazi aperti e spazi chiusi, ma si arricchisce di una dimensione legata all'orizzontalità e alla verticalità che percorre tutto il romanzo. La strada, orizzontale per natura, si configura come uno spazio di movimento libero e continuo, come un luogo della socialità e dell'uguaglianza femminile. La tenda, invece, introduce l'idea di una frattura verticale e simbolica: situata in soffitta, richiede una vera ascensione fisica (si devono salire sei piani) e coincide con un tentativo di crescita sia psicologica che sociale. Quest'ascensione

⁶³ Baldi nota che il colore rosso della tenda simboleggia l'eros (G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 294).

⁶⁴ «La tenda affascina Ginia perché forma un nascondiglio, dove ci si può rifugiare, e funge da emblema fatidico della propria situazione, in bilico tra l'istintivo bisogno di nascondersi e il pensiero inquietante di dover esporsi». (B. Van Den Bossche, «Nulla è veramente accaduto» *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Franco Cesati, University Leuven, 2001, pp. 201-202).

⁶⁵ Una delle prime cose che Ginia nota dietro la tenda è la presenza di un letto sfatto, che ha l'odore di Amelia e contemporaneamente pensa che «doveva essere bello dormir sola in quel cantuccio» (p. 35). Il sogno si è realizzato: dorme nuda accanto a Guido dopo il rapporto sessuale. Ginia fantastica anche di poter nascondersi e così di spiare gli altri: «sarebbe stato bello, nascosta là dietro a insaputa di tutti, spiare qualcuno che si credesse solo nella stanza» (p. 41).

è resa possibile grazie alla scala⁶⁶ molto lunga che si deve salire per raggiungere lo studio. Così, la scala rappresenta l'aspirazione di Ginia alla maturità ma anche e soprattutto al cambiamento di vita, passando da ragazzina proletaria a donna borghese. Ginia si convince che questo passaggio è possibile frequentando prima Amelia, che non è borghese⁶⁷ ma conosce bene i rituali di questa classe, e poi Guido. Questo pensiero viene però completamente disfatto dalla disillusione quando si rende conto che Guido rivendica le sue origini contadine e che quindi non aspira alla borghesia come lei: la scala non si configurerà più allora come un'ascesa ma come una vera e propria "caduta". Scrive significativamente Lanzillotta: «Ginia aspira a diventare borghese e passa dalla stella di perline al capello e alle calze, che sono le marche delle donne borghesi, ma la scalata si rivelerà una caduta, dalle stelle d'adolescenza alle stalle della maturità»⁶⁸.

Nella *Bella estate* allora gli spazi aperti e chiusi – rispettivamente la strada e la tenda – non sono neutri: si caricano di una funzione simbolica, segnata dalle stagioni, e accompagnano l'evoluzione psicologica di Ginia. La strada è sinonimo di leggerezza e si ricollega così alla dimensione estiva, stagione che consente alla protagonista di vivere pienamente la sua relazione con Amelia, fondata sulla complicità e sull'affetto. La tenda, invece, rappresenta lo spazio della maturazione che non porta alla felicità come sperava Ginia, ma che è segnata dalla disillusione e dalla perdita dell'innocenza. Oltre al fatto che la relazione con Guido si sviluppi in questo luogo chiuso, è proprio la stagione a enfatizzare il disincanto perché l'inverno accentua la freddezza emotiva e il senso di isolamento. Oltrepassata la soglia dello studio, il cambiamento è ineluttabile e in questo passaggio si riflette la traiettoria discendente del romanzo: dalla spensieratezza alla disillusione, dalla curiosità all'umiliazione, dall'infanzia all'età adulta, dall'estate all'inverno.

⁶⁶ Baldi propone di leggere la scala a chiocciola che conduce allo studio di Barbetta («Sbucarono per una scala a chiocciola in un grande stanzone semibuio», p. 15) come la soglia che «separa la sua vita quotidiana e banale di adolescente proletaria, fatta dal suo lavoro e delle feste con i coetanei, e un'altra dimensione sconosciuta e vagamente inquietante» (G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, pp. 279-280). L'esperienza nello studio di Barbetta costituisce per Ginia il primo vero confronto con un mondo adulto che raggiunge il suo apice nello studio di Guido.

⁶⁷ Il contrasto dei loro stili di vita può anche essere letto in chiave verticale. Una delle loro prime conversazioni avviene da Ginia, quando Amelia le dice che è fortunata di non vivere al pianterreno come lei che, durante l'estate, non può nemmeno rinfrescare l'aria aprendo la porta. Infatti, Ginia vive con il fratello in un appartamento situato in un piano alto di un edificio. Amelia, invece, vive al pianterreno, in un alloggio costituito da due sole stanze condivise con quattro altre persone e diversi gatti. La prima vive così "in alto", mentre l'altra "in basso" («da noi c'è la fiera», p. 10): il motivo della scala può così essere letto in termini di stratificazione sociale sin dall'inizio del romanzo.

⁶⁸ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 109.

2.2.3 Collina-mammella⁶⁹

Secondo Gioanola, nella *Bella estate* si avverte un'assenza significativa: quella della campagna «con quello che essa significa di struggimento memoriale, di mitici trasalimenti, di confronto contrastato con la città»⁷⁰. La marginalità delle colline risiede nel fatto che, rispetto agli avvenimenti dettagliati in città, quelli collinari sono soltanto evocati frettolosamente. Nonostante ciò, si riveleranno invece importanti nel romanzo e strettamente legati alla stagione estiva.

Sin dall'incipit, le colline appaiono come luogo segnato dalla spensieratezza, dal ballo e dall'ubriachezza e incarnano così una dimensione estiva, libera e festosa. Nonostante non occupino il centro della narrazione, esse costituiscono uno sfondo simbolico carico di vitalità dove i personaggi – soprattutto Ginia e Amelia – si abbandonano a un senso di leggerezza e di evasione. La sala da ballo, il desiderio di «bere un litro e cantare» (p. 11), nonché l'esclusione di Rosa da questo spazio trasgressivo («Ma in collina a ballare non osava portarla», p. 4) e trasgredito insieme ad Amelia, delineano le colline come luogo di rottura con le regole borghesi che Ginia si impone e con la rigidità della città, legata in parte al lavoro dell'atelier. Ginia nutre così un desiderio di ritorno a questo ambiente collinare anche d'inverno: durante una giornata fredda di novembre, vuole recarsi in collina per ballare ma Amelia le risponde «non è più estate, sai, c'è troppo fango» (p. 42). L'arrivo dell'inverno trasforma quindi la collina desiderata in uno spazio irraggiungibile e coincide con la perdita dell'innocenza di Ginia e la fine dell'illusione di un mondo libero e spensierato. L'estate in collina si configura allora come una stagione mitica e perduta.

La presenza delle colline viene richiamata anche da Guido, l'unico a rivendicare le sue origini rurali. In lui, si sovrappongono tre identità – contadino, pittore e soldato – che lo fanno apparire come la fusione tra la città (dove è pittore) e la campagna (dove è contadino). È interessante notare che il termine *città* non appare mai nel romanzo nonostante sia l'ambiente principale in cui si sviluppa la narrazione. L'anonimato del luogo e il fatto che il termine stesso sia completamente assente dal testo ci mostra che si tratta di un ambiente urbano impersonale e neutro, privo di carica simbolica. Al contrario,

⁶⁹ L'immagine è stata introdotta da Franco Giacone in *La donna in Pavese*, in «Studi Piemontesi», vol. II, n. 1, 1973, p. 55.

⁷⁰ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1971, p. 226.

il termine *collina* (o *colline*), benché non sia lo sfondo della narrazione, appare numerose volte e conserva così una forza evocativa. Ogni occorrenza della collina rompe il paesaggio urbano descritto e ne introduce uno nuovo carico di significato, legato all'origine, alla memoria e alla donna. Il paragone potrebbe allora riassumersi così: la città è presente, ma muta, mentre la collina è assente ma parlante.

Scoprendo le origini dell'amante, Ginia prova dispiacere: come se quell'origine campagnola stonasse con l'immagine che si era fatta di lui. L'idea che un contadino possa essere pittore le appare contraddittoria, e rivela tanto la sua ingenuità borghese quanto la distanza tra le sue aspettative e la realtà. Secondo lei, essere artista significa appartenere al mondo urbano e intellettuale, non all'ambiente collinare, né tanto meno contadino:

Seppe che aveva una sorella che si chiamava Luisa, ma le dispiacque che Guido fosse insomma un contadino. Da ragazzo andavo scalzo, – le confessò ridendo, e Ginia allora capì il perché delle sue mani forti e di quella voce larga, e non credeva che un contadino potesse fare il pittore. Lo strano era che Guido se ne vantava e, quando Ginia gli disse: – Ma tu però stai qui, – le rispose che la vera pittura si faceva in campagna. – Ma tu stai qui, – ripeté Ginia, e allora Guido: Io sto bene soltanto in punto a una collina (p. 59).

Inoltre, Guido è l'uomo delle colline anche perché vede in queste la fisionomia di una donna «distesa con le poppe al sole» (p. 81). Questo passo ci permette di introdurre il binomio caro a Pavese: quello della collina-mammella. Il 27 maggio 1948, nel diario *Il mestiere di vivere*, Pavese teorizza brevemente l'analogia tra donna e collina: «chi descrive la campagna, le cose, colori e forme, finezze sensazioni, non si vede perché non descriva allo stesso modo anche corpi di donna – colora, sodezza, peluzzi, incavature, sesso»⁷¹. Il paragone tra colline e corpo femminile rivela il meccanismo pavesiano di erotizzazione del paesaggio, un processo simbolico attraverso il quale la natura viene assimilata alla donna, non solo per la sua bellezza, ma anche per la sua fisionomia: Guido, nell'obbiettivo di dipingere una collina, vuole trattarla come «una donna distesa con le poppe al sole, e darle il fluido e il sapore che fanno le donne» (p. 81). Non a caso Guido evoca la sua idea di dipingere una collina-donna d'inverno («[...] Amelia si era offerta di

⁷¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* (1952), Einaudi, Torino, 2014, p. 351.

posare per Guido [...] – Con questo freddo? – chiese Ginia», p. 81): secondo lui le colline rappresentano un luogo fuori tempo e fuori spazio e possono così essere dipinte anche d'inverno. Infatti, Guido mitizza completamente l'elemento naturale per farlo apparire, allo stesso modo del corpo femminile, in uno stato di staticità estetica e sessuale.

La collina diventa un corpo disteso, fecondo, esposto al desiderio e alla contemplazione e l'uso di un lessico ("poppe", "fluide", "sapore") così legato alla sensorialità e alla carnalità non ha altro ruolo che accentuare il carattere erotico della collina, come se fosse una donna. Guido ribadisce una visione in cui la natura femminilizzata è più degna di attenzione che la donna stessa quando dice: «Nessuna ragazza è bella come una collina» (p. 77). In questo senso, si può parlare di vera gerarchia tra la donna e l'arte e la tensione tra erotizzazione della natura e svalutazione della donna rivela un «maschilismo misogino, che riduc[e] la donna a puro oggetto sessuale»⁷² e quando dice «Voi ragazze non patite il freddo [...] siete fatte per star nude» (p. 76), arriviamo al *climax* dell'analogia: il termine *ragazze* potrebbe essere sostituito da *colline* e la frase manterrebbe intatto il suo senso. Ma è in estate che le donne "stanno nude" e, come diceva Guido, «con le poppe al sole» (p. 81): l'estate si configura insomma come la stagione delle donne.

⁷² G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 288.

2.3 L'estate nel primo Pavese: tra fallimento e inettitudine

Nel primo Pavese, l'immagine dell'estate è legata a due motivi che ritroviamo sia nella *Spiaggia* che nella *Bella estate*: l'esperienza fallimentare del cambiamento interiore dei protagonisti e la loro inettitudine.

L'estate è così la stagione in cui i personaggi pavesiani si incontrano (l'io narrante, conosceva Clelia vagamente prima della vacanza insieme e Ginia sapeva che Amelia «faceva un'altra vita», *LBE*, p. 8⁷³) ma soprattutto in cui si concretizzano i loro rapporti. *La spiaggia* è segnata dalla tensione silenziosa tra l'io narrante, Doro e Clelia; *La bella estate* costruisce il percorso iniziatico di Ginia attraverso il rapporto con Amelia e Guido. Entrambi i romanzi trattano di relazioni umane in cui amicizia e amore si sovrappongono e in cui prevale l'ambiguità. Tuttavia, mentre nella *Spiaggia* i rapporti non vengono mai espressi esplicitamente ma tramite silenzi e sottintesi, nella *Bella estate* i sentimenti sono descritti. È attraverso dei personaggi antagonisti come Clelia (ma anche Doro) e Amelia che l'io narrante e Ginia vogliono raggiungere la maturità, per arrivare a somigliargli.

Purtroppo, l'estate, piena di aspettative di cambiamento, si rivelerà la stagione del fallimento. L'io narrante e Ginia possono così essere letti come varianti pavesiane dell'inetto moderno: in entrambi i casi, alla dimensione estiva carica di speranze e di attese succede l'inverno che mette in rilievo tutta la loro inettitudine. I personaggi pavesiani si caratterizzano per il fatto che non appartengono davvero né ai luoghi né alle relazioni che li circondano: benché l'io narrante abbia quarant'anni, non riesce né a ricostituire la fratellanza dell'infanzia collinare vissuta con Doro, né a entrare pienamente nella dimensione acquatica e femminile del mare con Clelia. E la spiaggia, che rappresenta uno spazio di collegamento tra terra e acqua, diventa il luogo simbolico di una fluttuazione identitaria e affettiva. Allo stesso modo Ginia, più giovane, si affaccia al mondo adulto senza riuscire a prenderne parte in modo attivo. I protagonisti di entrambi i romanzi sono delle figure che vogliono maturare ma che non ci riescono.

L'estate si presenta allora come il teatro di un tentativo di questo processo di maturazione e i personaggi secondari – Clelia, Doro e Amelia, Guido – incarnano una forma di alterità affascinante e idealizzata che spinge i protagonisti a voler somigliargli,

⁷³ D'ora in poi, utilizzeremo gli acronimi *LBE* per indicare che si tratta di *La bella estate* e *LS* per *La spiaggia*, facendoli seguire dal numero di pagina.

a diventare altro e, quindi, a cambiare condizione. Ma l'esperienza si rivela fallimentare: né l'io né Ginia riescono a integrarsi negli universi che desiderano. L'incompiutezza della maturazione coincide con la fine delle vacanze al mare per l'io narrante: con l'ingresso nell'autunno per *La spiaggia*, e con l'entrata nel pieno inverno grigio per *La bella estate*.

L'estate del primo Pavese si consuma tra colline, mare e città che diventano dei paesaggi simbolici. La tensione latente tra colline e mare ne *La spiaggia* supera la semplice opposizione geografica: si rivela legata all'esistenza ma anche al genere. Da una parte, mare e spiaggia appaiono come spazi acquatici, femminili, instabili e collegati al corpo e alla nudità. Dall'altra, la collina, tellurica e radicata, incarna la virilità maschile, i ricordi e l'infanzia. L'io narrante non appartiene pienamente né all'uno né all'altro: troppo adulto per integrare di nuovo la solidarietà maschile conosciuta da ragazzo sulle colline, e troppo reticente per aprirsi all'ambiente marittimo. Clelia, invece, intrattiene una relazione simbiotica con l'elemento acquatico. La maternità segnerà però la fine di questo rapporto esclusivo e dell'indipendenza della donna. Per quanto riguarda Doro, l'uomo è l'unico a tentare una sintesi, alla fine impossibile, dei due luoghi attraverso il breve viaggio in collina e attraverso i paesaggi che dipinge profondamente legati al carattere "marino" della moglie che dipinge.

Nella *Bella estate*, gli spazi che sono la città e le colline si intrecciano con forza alle stagioni: l'estate collinare dell'inizio, leggera e piena di attesa, lascia progressivamente spazio all'inverno cittadino della disillusione. La città, che non viene mai nominata, è lo sfondo quasi invisibile che accompagna il processo di maturazione di Ginia, in contrapposizione alla campagna idealizzata ed evocata nei discorsi e nei quadri di Guido. Come nella *Spiaggia*, anche nella *Bella estate* si osserva un tentativo di collegare due spazi simbolici – spiaggia e collina per il primo, città e collina per il secondo – che si rivela però vano: la città è per antonomasia il luogo in cui si devono seguire le norme sociali borghesi, luogo della quotidianità; la collina, invece, è mitizzata ed elevata a luogo quasi inaccessibile per Ginia. Così, anche in *La bella estate*, la stagione estiva si rivela essere non la stagione della pienezza ma quella del fallimento. I personaggi pavesiani incarnano insomma l'impossibilità di riconciliare le colline al mare o alla città, tre luoghi che rimangono alla fine separati o addirittura incompatibili.

L'immagine dell'estate ricavata dalle analisi dei due romanzi che costituiscono la narrativa del cosiddetto "primo" Pavese è anche quella della contrapposizione tra

verticalità e orizzontalità. In entrambi le opere, abbiamo osservato infatti quanto fosse importante il contrasto tra elementi verticali – l’ulivo per *La spiaggia* e la scala per *La bella estate* – ed elementi orizzontali che sono il mare e la strada. L’ulivo e la scala rappresentano delle soglie oltrepassate d’estate per la prima e d’inverno per la seconda: davanti all’albero, l’io narrante prende coscienza della propria condizione e Ginia, salendo le scale per raggiungere lo studio di Guido, accede a una nuova dimensione della sua vita. Tuttavia, benché costituiscano dei punti salienti nella consapevolezza del cambiamento interiore, si caricano progressivamente di una connotazione negativa, diventando luoghi di disillusione e di caduta emotiva: l’ulivo, percepito all’inizio come un simbolo di riflessione sui rapporti complessi con Clelia e Doro e di consapevolezza della propria inettitudine, si trasforma in un elemento che enfatizza l’isolamento finale dell’io narrante e l’incapacità di cambiare la propria condizione. Nella *Bella estate*, Ginia verrà inizialmente la scala come l’itinerario da seguire per una nuova vita ma il sogno viene completamente ribaltato: la metamorfosi interiore sperata si rivelerà essere una vera e propria caduta di cui la scala rappresenta la via discendente e non più quella ascendente iniziale.

La dimensione estiva nel primo Pavese appare insomma allo stesso tempo come teatro di speranze e di disincanto: una stagione all’inizio carica di attese, in cui i protagonisti intraprendono un processo di trasformazione e di maturazione, che però si rivelerà incompiuto e fallimentare alla fine dell’estate. Se mare, colline e città diventano gli spazi dell’incompiuto – luoghi di tensione e di identità frammentata – l’estate è il tempo della disfatta.

3. *Feria d'agosto*: un'estetica estiva in mutamento

3.1 *Feria d'agosto*⁷⁴

«Ti raccomando la mia *Feria d'agosto* che più il tempo passa più mi pare un gran libro. Infine, sono tornato a poetare»⁷⁵ scrive Pavese a Massimo Mila il 10 novembre 1945. Infatti, la raccolta segna una svolta nella narrativa pavesiana: l'autore, nella terza parte dell'opera, vi sviluppa la sua teoria del mito, facendo dell'infanzia il periodo mitico della vita, strettamente intrecciato alla collina come luogo selvatico e fuori dal tempo.

Feria d'agosto è una raccolta composta da ventinove racconti, di cui cinque prose, ripartiti in tre sezioni: *Il mare*, *La città* e *La vigna*. La macrostruttura è particolarmente significativa perché riflette fedelmente l'ordine cronologico della scrittura dei testi. Ciascuna sezione corrisponde infatti a una diversa fase creativa⁷⁶: la prima risale alla seconda metà del 1941, un periodo di intensa attività narrativa (scrive *Il nome*, *Fine d'agosto*, *La giacchetta di cuoio*, *La Langa*, ecc.); la seconda si colloca nel periodo che si estende dal febbraio all'ottobre del '42 e include alcuni dei racconti più rilevanti come *Insonnia*, *La città* e *L'estate*. Dopo una pausa di circa due anni, Pavese compone, tra l'aprile e l'agosto 1944, i testi che confluiranno nella sezione finale, intitolata *La vigna*, nella quale emerge l'elaborazione teorica del mito.

La macrostruttura, costruita cronologicamente, evidenzia così una chiara cesura tra le due prime sezioni e la parte finale dell'opera. L'ultima sezione, *La vigna*, si caratterizza per il tono più meditativo e teorico, ponendosi come momento culminante della riflessione pavesiana sul mito. Nel racconto *Del mito del simbolo d'altro*, emergono con chiarezza alcuni concetti fondamentali della poetica pavesiana: il mito come evento originario e fuori dal tempo e dallo spazio; il simbolo come traccia concreta di un'esperienza assoluta. I luoghi dell'infanzia – fra i quali campeggia la spiaggia – sono considerati unici: «neanche nella memoria dell'infanzia il prato, la selva, la spiaggia sono oggetti reali fra i tanti, ma bensì *il* prato, *la* spiaggia come si rivelarono in assoluto e

⁷⁴ C. Pavese, *Feria d'agosto*, cit. D'ora in avanti le citazioni saranno tratte da quest'edizione indicando tra parentesi il numero di pagina.

⁷⁵ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, Einaudi, Torino, 1966, p. 504.

⁷⁶ M. Zoppi, «Raccontare è monotono»: il ritmo della prosa in *Feria d'agosto* di Cesare Pavese, in «ACME», vol. LXV, fasc. III, settembre-dicembre 2012, pp. 212-213, https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-12-III_11_Zoppi.pdf (18/04/25).

diedero forma alla nostra immagine» (MSA, p. 143)⁷⁷. L'ultima sezione rappresenta così il nucleo più intimo della raccolta, dove l'autore rivive le giornate al fiume (*Il colloquio del fiume*) e intreccia i ricordi dell'adolescenza con lo sguardo adulto (*L'adolescenza*).

Nell'ambito di questo studio, ci è sembrato più rilevante analizzare un racconto per ciascuna sezione, cercando di mettere in evidenza il rapporto triplice tra l'estate, l'ambientazione della narrazione e l'età dei protagonisti. Si è inoltre deciso di non soffermarsi sul racconto intitolato proprio *L'estate* perché, rispetto agli altri racconti, non si tratta della narrazione di un'esperienza estiva concreta ma di una meditazione sull'estate, d'un io narrante di cui non si sa niente, neanche l'età.

3.1.1 *Il mare* o il desiderio irraggiungibile

Ne *Il mare*, come spesso accade nella narrativa pavesiana, l'onomastica estiva assume un valore metanarrativo: il dodicenne io narrante è l'amico di Gosto il cui nome, derivato da Augusto, richiama il mese di agosto che non solo costituisce il tempo della narrazione, ma figura anche nel titolo stesso della raccolta. Agosto è infatti il mese estivo per eccellenza, il mese delle vacanze per gli italiani. L'estate costituisce così la cornice simbolica dell'intera vicenda.

Il racconto narra infatti le avventure agostane dei due ragazzi che sognano di vedere il mare dall'alto delle colline, come il nonno di Gosto quando era giovane. Eppure, benché il titolo del racconto richiami esplicitamente l'elemento acquatico, il mare in quanto tale non compare mai materialmente nel testo: si manifesta come immaginario su cui si fantastica, quasi come uno spazio onirico e irraggiungibile. Proprio in quanto assente, il mare assume un'importante valenza simbolica: non rappresenta un luogo reale, ma un altrove affascinante e misterioso, un universo sconosciuto e si configura come luogo dell'immaginazione, del sogno e del desiderio. È solo nella sua invisibilità, come sottolinea Gioanola, che il mare diventa un «autentico vivaio d'immagini poetiche»⁷⁸. Se seguiamo allora il critico, il mare della *Spiaggia*, che fa da sfondo reale a tutto il romanzo e che appare così in modo completamente realistico, non assume lo stesso valore del mare

⁷⁷ Anche qui utilizzeremo un acronimo per designare che si tratta di *Feria d'agosto*. Così, «MSA» si riferisce a *Del mito del simbolo d'altro*.

⁷⁸ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 244.

fantasticato nel racconto di *Feria d'agosto*. Pavese stesso chiarisce la differenza nel diario *Il mestiere di vivere*, nella data del 26 novembre 1949: da un lato, l'autore piemontese riunisce i romanzi *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia* sotto l'etichetta di «naturalismo»; dall'altro, definisce *Feria d'agosto* una «poesia in prosa e consapevolezza dei miti»⁷⁹. L'elemento acquatico, in questo contesto, non può dunque rivestire lo stesso ruolo nei due testi: realistico e ambientale nel romanzo definito naturalistico della *Spiaggia*, simbolico e mitico nel racconto *Il mare*.

Se il mare è soltanto un altrove irraggiungibile, lo sfondo della narrazione è rappresentato dalla campagna⁸⁰, luogo che, sempre secondo Gioanola, si configura come «un vero e proprio non luogo, o come un luogo assoluto, pur mantenendo le precise caratteristiche di uno specifico ambiente»⁸¹. Inoltre, a differenza di molte opere pavesiane in cui la campagna è costantemente posta in contrasto con l'ambiente urbano, *Il mare* inaugura una nuova rappresentazione del paesaggio langarolo: la campagna non è più contrapposta alla città (come è avvenuto nei romanzi precedenti, soprattutto nella *Bella estate*, e come avverrà in testi posteriori, come nel caso del racconto *La città* che analizzeremo), ma si impone come orizzonte autonomo, assoluto e mitico.

Il mare, come osserva Prosio, segna pure una svolta nella mitografia collinare di Pavese: «è il saldo *background* sul quale si dipana la vicenda, ha un precedente ed una testimonianza nella scrittura pavesiana»⁸². Infatti, in due lettere destinate a Fernanda Pivano – a cui dedica appunto la raccolta (le date *in memoria* corrispondono al loro idillio) – scritte il 25 e il 27 giugno 1942, tre mesi prima della composizione del racconto, Pavese annota:

Mi metto dunque, stamattina, per le strade della mia infanzia e mi riguardo con cautela le grandi colline – tutte, quella enorme e ubertosa come una grande mammella, quella scoscesa e acuta dove si facevano i grandi falò, quelle ininterrotte e strapiombanti come se sotto ci fosse il mare) sotto c'era invece la strada, la strada

⁷⁹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 415.

⁸⁰ Va notato che ogni racconto della sezione omonima è ambientato in campagna.

⁸¹ E. Gioanola, *Introduzione*, in C. Pavese, *Feria d'agosto*, cit., p. x.

⁸² P.M. Prosio, *Lettura di Il Mare di Cesare Pavese*, in «Italica», vol. 69, n. 4, 1992, p. 472, <https://www.jstor.org/stable/479691> (consultato il 06/05/25).

che gira intorno alle mie vecchie vigne e scomparire, alla svolta, con un salto nel vuoto⁸³.

A partire da questo ritorno al paese d'infanzia visto attraverso gli occhi del bambino che fu, Pavese cambia la sua poetica come lo dimostra la lettera del 27 giugno in cui scrive che «ci vuole un mito [...] per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo»⁸⁴. Si spiega allora il motivo per cui vari critici – tra i quali Gioanola e Prosio – considerano *Il mare* come uno dei capolavori di Pavese: il racconto rappresenta proprio la messa in scrittura di quel mito dell'infanzia che non può essere ambientato che nella campagna langarola e nella dimensione estiva.

Allo sfondo spaziale della campagna, si lega lo sfondo temporale del mese di agosto, che ne *Il mare* assume una valenza decisiva. Agosto è il tempo della sospensione assoluta delle attività lavorative: è il periodo delle ferie e delle feste, del quotidiano in pausa che il giovane io narrante evoca con queste parole: «venne il mese di agosto, tra i primi e i secondi raccolti, quando in campagna non si fa più niente e la giornata dura ancora metà della notte» (p. 67). La sospensione agostana favorisce anche un atteggiamento contemplativo e la possibilità di vivere esperienze estatiche in campagna: «Gosto non sa che cosa sia mettersi davanti a una casa, e guardarla fin che non sembra più una casa» (p. 65).

La rappresentazione del mese di agosto si fonda allora su una duplicità temporale: alla contemplazione e all'immobilità che caratterizzano le giornate calde, si contrappone la notte, che invece consente la trasgressione e l'avventura. Infatti, è nel buio della notte che si accende l'impulso alla fuga, in seguito all'incendio di una cascina durante un matrimonio contadino. Il fuoco – *leitmotiv* presente dall'inizio alla fine della narrazione – funge così da innesco simbolico: l'equilibrio viene rotto e favorisce la trasgressione per l'io narrante che proviene da una famiglia opprimente rispetto all'amico Gosto che vive invece libero, da solo con la nonna.

Guidati dall'euforia del fuoco e della festa, i due ragazzi intraprendono così il vagabondaggio notturno verso il mare e quella notte è allora «il momento più felice della fuga dei due ragazzi. Il senso dell'avventura, della trasgressione, dell'ignoto, li punge e

⁸³ C. Pavese, *Lettere*, cit., p. 423.

⁸⁴ Ibid., pp. 425-426.

li eccita; parlano, gridano, corrono»⁸⁵. Il passaggio dalla fantasticheria – consumata durante le giornate calde – alla realizzazione del sogno non può quindi che compiersi di notte, momento di vitale trasgressione. Inoltre, il passaggio dal calore del sole, associato all'immobilità e alla contemplazione, a quello del falò notturno, legato al momento epifanico, segna la concretizzazione simbolica del sogno perché, sin dall'inizio, l'io narrante intuisce che il mare non si può vedere dalle colline. Come la siepe leopardiana, la collina costituisce un ostacolo per lo sguardo, dissimulando quello che le si trova dietro; quindi, limita la percezione visiva ma stimola l'immaginazione di un al di là. In questo contesto, bisogna notare l'importanza della strada, la cui valenza temporale muta a secondo del momento in cui viene vissuta. Di notte, immersa nell'oscurità, la strada si trasforma in uno spazio di libertà e di possibilità: è il luogo dove si sovvertono le regole e dove prende forma il sogno. L'oscurità protegge e stimola l'immaginazione: è nel buio della strada che nasce la voglia di fuga verso un altrove come il mare. Di giorno però, la luce del sole dissolve l'incanto e vedere il mare si rivela impossibile. Ecco perché l'io narrante dice: «mi pareva che il mare dovesse esistere solo di notte» (p. 72).

3.1.2 *La città* o la fuga adolescenziale dalla campagna

La città è un racconto scritto tra il 13 e il 30 aprile 1942, un anno chiave nella narrativa pavese: sono già stati realizzati quattro romanzi (*Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia*) ed è l'anno in cui Pavese scrive molti racconti, tra i quali quelli che Prosio considera i suoi più belli, come *Il mare* (prima analizzato) e *La città*⁸⁶. Questi due racconti presentano evidenti affinità, in quanto entrambi mettono in scena una storia d'amicizia tra due ragazzi che sono ancora bambini nel primo, e diventati studenti nel secondo.

Originari della campagna, l'io narrante e l'amico Gallo della *Città* si trasferiscono in città⁸⁷ per motivi di studio. Come sottolinea Hauser- Rüegger, il trasferimento dalla campagna alla città è «metafora di un processo interiore, spesso di maturazione»⁸⁸ e la figura dell'io narrante è infatti quella di un giovane campagnolo che si trasferisce in città

⁸⁵ P.M. Prosio, *Lettura di Il Mare di Cesare Pavese*, cit., p. 471.

⁸⁶ Ibid, p. 466.

⁸⁷ Benché non venga mai nominata, si intuisce che si tratta della città di Torino.

⁸⁸ Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce*, cit., p. 29.

con l'obbiettivo di diventare un cittadino⁸⁹. Nella sua nuova vita, non è lo studio ad assumere un ruolo centrale, bensì un intenso impeto notturno e festivo che ne scandisce il ritmo quotidiano. Il primo anno di studio in città è sinonimo di gioco e di ubriachezza e sarà l'estate a interrompere l'euforia della nuova vita dell'io narrante:

Nella smania di compagni e di festa trascorsi eccitato quell'anno, temendo soltanto l'estate che ci avrebbe interrotti. Gallo non diceva nulla, ma sapevo che per lui, sempre uguale a sé stesso, anche l'estate avrebbe avuto i suoi piaceri. Per esempio, tornare fra i suoi, prender parte ai lavori sulle terre del padre, andare in festa nei paesi circostanti. Cose che a me, nella esaltazione della nuova vita, scolorivano (p. 115).

L'estate è allora percepita come un periodo di pausa festiva, ma per l'io narrante è sinonimo del ritorno indesiderabile al paese di origine. Rispetto a Gallo che vive pienamente queste giornate, lui subisce l'estate che trascorre nell'attesa di ritrovare in autunno la sua vita cittadina. Per la prima volta, nell'opera pavesiana, l'estate assume sin dall'inizio un valore negativo suggerendo un incupirsi della poetica di Pavese su cui torneremo.

Per l'io narrante, l'estate rappresenta una minaccia alla nuova identità urbana che cerca di costruirsi. Non è un caso che preferisca l'inverno in città: a differenza dell'estate, vissuta come perdita di tempo, l'inverno cittadino rappresenta invece una stagione di integrazione e di socialità. In città, le lunghe notti invernali rappresentano allora un tempo favorevole alla festa: « [...] le lunghe notti trascorse *a bere*, a cantare, a discutere, in un'osteria fuori mano», (p. 117, corsivo mio). Il motivo dell'ebbrezza disegna una linea evolutiva tra *La spiaggia*, *La bella estate* e *La città*: nei due romanzi, l'ubriachezza è profondamente legata alla collina che diventa spazio della spensieratezza, del ballo e del canto. Si tratta dunque di una sensazione estiva, festiva e collettiva: l'io narrante e Doro della *Spiaggia*, tornati per qualche giorno in collina, vivevano l'esperienza della vitalità e ritrovavano i coetanei d'infanzia. Allo stesso modo, nella *Bella estate*, l'incipit del romanzo metteva in rilievo la festa in collina («a quei tempi era sempre festa», *LBE*, p.

⁸⁹ Allo stesso modo di Candido per il ragazzino de *Il mare*, nell'ambiente cittadino e non più campagnolo, Gallo rappresenta una «guida e maestro» (p. 119) per l'io narrante: lo presenta ai suoi coetanei e gli insegna il divertimento. Più anziano di due anni, Gallo è la figura matura grazie a cui l'io narrante forgia la propria identità in città.

3) che appariva come un tempo dell'euforia collettiva. Per quanto riguarda il racconto *La città*, l'esperienza dell'estate vissuta in città – l'io narrante decide di rimanere in città facendo credere ai suoi genitori di essere alla ricerca di un lavoro – non è più segno di festa e l'ebbrezza non è più elemento di un rito collettivo, ma si riduce a una pratica tristamente solitaria.

L'estate della Città si può dividere in tre fasi che corrispondono ai mesi estivi: l'io narrante trascorre giugno con gli amici cittadini Maria e Sandrino (con lui va al teatro, con lei discute e si innamora). Poi, nel silenzio della città quasi vuota, quando gli amici partono, il mese di luglio appare come un tempo favorevole alla rinascita interiore: «in quella calma, in quell'attesa mi sentivo rinascere» (p. 120). La solitudine – «adesso ero solo» (p. 120) – è positiva e necessaria e la città rappresenta il luogo che gli consente di riflettere su sé stesso. Ma la solitudine non dura a lungo: l'incontro casuale con Giulia, «l'amichetta di Gallo» (p. 120) scura e magra, rompe l'isolamento dell'io narrante e introduce una nuova fase dell'estate ad agosto che diventa il mese della vera e propria sospensione sia spaziale – «con agosto le strade divennero quasi deserte» (p. 121) – che fisico-temporale: le giornate calde si somigliano tutte e si riassumono nell'ubriacarsi («bevemmo molto», p. 122) e nei rapporti sessuali.

Agosto diventa così il tempo dell'abbandono, in cui Giulia appare però più come una distrazione che come una vera scelta affettiva. D'estate, con Giulia, l'ebbrezza si trasforma ed è ben diversa di quella invernale: «siccome, dopo il primo calore, con lei non sapevo più che dire, mi piacque la trovata del bere» (p. 122). Il bere non è più ebbrezza festiva e non è più legato alla giovinezza spensierata, ma diventa segno di un'identità solitaria e in crisi. Infatti, benché trascorra la sua estate in città, deciso a dimenticare le sue origini campagnole, tutti quelli che lo circondano glielo ricordano: oltre a Giulia che gli chiede di descriverle «le colline, i fossati, le strade, le ragazze» (p. 121), Sandrino e Maria, gli amici cittadini tornati in città dopo la villeggiatura, gli propongono di andare in campagna con loro. In questo frangente estivo, la dualità città-campagna emerge profondamente: l'io narrante, combattuto tra la volontà di distaccarsi dalle sue origini e di consolidare una nuova identità cittadina, si ritrova paradossalmente spinto verso il suo passato proprio dai rappresentati della sua nuova vita. Come se, per gli altri, fosse impensabile trascorrere agosto in città.

L'immagine dell'estate che emerge dalla *Città* è, come si è già anticipato, portatrice di un incupirsi di toni: l'io narrante rifiuta l'estate in collina per trascorrerla in città. Ma l'estate in città non è altro che una declinazione squallida (per l'ubriachezza) e disillusa del tempo festivo, in cui l'ebbrezza diventa ubriachezza e l'io viene smascherato: nella solitudine agostana, il protagonista è tormentato dall'amore segreto per Maria – appartenente al mondo borghese e cittadino a cui aspira e a cui non ha mai rivelato i propri sentimenti – e dal rapporto con Giulia che appare soltanto una distrazione. È d'estate che il triangolo amoroso – molto frequente nella narrativa pavesiana (pensiamo per esempio alla *Spiaggia* e alla *Bella estate*) – esplode: quando Maria e Sandrino si presentano a casa sua, è Giulia, seminuda, ad aprire la porta. Il racconto si chiude senza una veritabile fine, lasciando il lettore perplesso, a interrogarsi su ciò che sarebbe avvenuto dopo quella scena inattesa.

A sottolineare il cambiamento del significato associato all'estate nella *Città* interviene anche il diverso valore assunto dalla strada. Nella *Città*, così come nei romanzi e racconti precedentemente analizzati, la strada si configura come cronotopo proprio perché occupa un posto centrale in quanto luogo aperto associato al tempo della libertà: «le nostre avventure erano soltanto di strada; e anche le baldorie che avevano luogo nello stanzone di Gallo tendevano alla disputa, all'ubriachezza, alla vociferazione, più che allo stravizio» (p. 115). La strada costituisce, tanto nella *Bella estate* quanto ne *Il Mare* che nella *Città*, lo spazio in cui si sviluppano le storie d'amicizia: allo stesso modo di Ginia ed Amelia, dell'io narrante e Gosto, l'io narrante e Gallo condividono diverse esperienze in strada. Se le avventure stradali avvengono d'inverno, nel periodo estivo è il contrario perché Gallo torna al paese mentre l'io narrante sperimenta la solitudine nella città vuota. Così, alla strada “collettiva” invernale si sostituisce quella solitaria estiva. Con la canicola la strada diventa scenario di un vagabondaggio solitario e contemplativo («nelle torride giornate bighellonavo per le strade, specialmente al mattino; godendomi le bande d'ombra fresca sul marciapiede annaffiato», p. 120), trasformandosi così da luogo dinamico in percorso introspettivo e silenzioso, che sarà poi rotto dall'incontro casuale con Giulia. Da questo momento in poi, la strada – spazio aperto di movimento – cederà il posto alla soffitta dove alloggia l'io narrante. Si ripresenta così la dualità tipica della narrativa pavesiana tra spazi aperti e spazi chiusi: se i primi permettono l'azione e l'incontro, i secondi tendono a rinchiudere il personaggio in sé stesso. Vissuto quasi

esclusivamente nella soffitta, agosto appare come un tempo stagnante che costringe la quotidianità con Giulia:

Non andando alla trattoria risparmiavo parecchio, e ormai cenavamo quasi sempre insieme, nella stanza, tenendoci allegri. Giulia aveva di bello che faceva del suo meglio per mantenere un po' d'ordine, e il mio risveglio avveniva sempre allo sciacquo dei piatti che Giulia prima di mezzogiorno lavava (p. 122).

Allo stesso modo della *Bella estate*, si delinea nel racconto *La città* una dinamica di genere profondamente ineguale: come Ginia, Giulia è ridotta al ruolo di donna domestica nello spazio chiuso – al quale è estranea – che è la soffitta. Se questo, nella *Bella estate*, avveniva in un contesto invernale, nella *Città* lo ritroviamo anche in estate: la misoginia si manifesta dunque indipendentemente dalla stagione, ma trova sempre espressione all'interno di ambienti chiusi.

3.1.3 *Nudismo* o l'uomo che diventa terra

Tra i racconti centrali di *Feria d'agosto* figura *Nudismo*⁹⁰, testo scritto nel 1944 e rimasto apparentemente incompiuto, che affronta i temi della *blackness* e della dimensione selvatica⁹¹. Inserito nella parte *La vigna*, che Gioanola considera come una «formula metonimica per la campagna»⁹², il racconto mette in scena il tentativo dell'io narrante di fondersi con la natura, esponendosi nudo al sole:

Sono tornato al torrente dove venivo quest'inverno, e come succede in quest'ore calde mi è venuta l'idea di mettermi nudo. Non si vedevano che gli alberi e gli uccelli. Il torrente è incassato in uno spacco della campagna. Se si ha un corpo tanto vale esporlo al cielo (p. 162).

⁹⁰ Giustificiamo la scelta di questo racconto perché *Nudismo* presenta evidenti affinità con *La luna e i falò*, testo cruciale dell'opera paveseiana e per il nostro studio: la figura del contadino Marchino in *Nudismo* richiama infatti quella di Nuto.

⁹¹ Nel *Mestiere di vivere*, in data 2 settembre 1944, Pavese scrive: «Due specie di selvaggio hai trattato finora. In *Nudismo* il selvaggio dell'adulto, la campagna vergine, ciò che l'opera umana non ha sinora toccato [...]. In *Storia segreta* il selvaggio del ragazzo, ciò che è lontano, inafferrabile comunque, anche e tanto più se altri invece lo raggiunge o l'ha raggiunto» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 290-291).

⁹² E. Gioanola, *La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 112.

L'afa meridiana consente all'io narrante – che sembrerebbe rappresentare l'autore stesso – l'atto quasi istintivo dello spogliarsi, cercando così di formare un tutt'uno con la natura circostante. Oltre all'io narrante, due presenze dominano il racconto: il sole e la campagna evocata attraverso le immagini del torrente, dell'acqua, dell'erba. Insieme al sole bruciante d'estate, la terra tende ad appropriarsi⁹³ del protagonista facendolo sembrare, attraverso l'abbronzatura del suo corpo, ad un elemento del paesaggio. L'abbronzatura diventa così uno strumento di metamorfosi: il biancore del corpo è progressivamente sostituito da una *blackness* che lo assimila alla terra.

Benché quest'assimilazione all'elemento naturale sia assoluta, l'io narrante capisce però che è proprio il denudarsi a provocargli il turbamento: «non c'è nulla di diverso da me a un sasso, a un tronco, a una biscia screziata, se non appunto il turbamento che provo a mostrarmi» (p. 165). Una volta privato dei suoi vestiti, l'uomo si scopre improvvisamente inadeguato di fronte alla potenza della natura, lui che invece aveva ricercato quella fusione: «m'è già presa la smania, quando arrivo sudato, d'impiastricciarmi di mota raccogliendola e spalmandomela addosso, e poi starmene al sole fin che cola» (p. 166). Il gesto di coprirsi di fango non esprime soltanto la volontà di assumere il colore della terra, ma indica proprio un ritorno allo stato selvatico: «l'acqua e il sole mi vanno facendo ogni giorno più fosco [...] ma non sanno che invece m'imbestiano» (p. 166). L'io narrante, steso sull'erba bruciante del meriggio, vive questo momento nella più piena solitudine perché, tranne la noia – o addirittura il «tedio» (p. 166) –, nessuno viene e ne è deluso quasi come se volesse che qualcuno diventasse testimone della sua nudità.

Poco dopo, però, la situazione cambia e si verifica un incontro inatteso ma sperato: una donna attraversa la conca e sorprende l'io narrante nudo. Anche in *La città* i due amici avevano sorpreso una ragazza che usciva dall'acqua:

Gallo era con me un giorno che tornavamo dal paese lungo l'argine, scalzi per prendere il fresco, e vediamo sotto le piante una ragazza che usciva allora dall'acque, convinta che non passasse nessuno. Io rimango inchiodato e lì per lì divento rosso,

⁹³ Cfr. il passo: «La natura non sopporta il nudo umano e con tutti i suoi mezzi si sforza, come fa coi cadaveri, di appropriarselo» (p. 165).

guardai subito a terra; Gallo si mise a ridere, batté le mani e diede la voce: la ragazza scappò (p. 113).

Ma nei due racconti lo sguardo rivolto al corpo nudo è qui trattato molto diversamente: nella *Città*, la ragazza è colta di sorpresa, fugge e l'evento genera il riso di Gallo e il rossore del giovane narrante; due reazioni che conferiscono alla scena un tono quasi violento e intrusivo. In *Nudismo*, al contrario, la donna guarda l'uomo nudo «senza curiosità né rossore come una cosa naturale» (p. 168): non ci sono né giudizio, né turbamento ma una sorta di accettazione che sembra legittimare la fusione con la natura che l'io cerca. La differenza tra i due racconti risiede dunque tutta nello sguardo: destabilizzante in *La città*, naturale e pacifico in *Nudismo*. Le date in cui vengono scritti i racconti possono essere una pista per spiegare questa sorta di maturità, legata non solo alla diversa età dei protagonisti dei racconti, ma anche all'evoluzione della scrittura di Pavese. Infatti, mentre *La città* viene scritta all'inizio di aprile 1942, *Nudismo* risale all'inizio dell'estate 1944.

Torniamo a *Nudismo*. Nel racconto, la nudità assume il valore simbolico di una piena adesione al mondo naturale: l'atto del denudarsi è così sinonimo di ritorno allo stato primitivo e selvatico mentre il vestirsi rimanda alla civiltà. Si può allora fare un'analogia con la terra attraverso la frase forse più significativa del racconto: «lavorare è vestire la terra» (p. 170). Come spiega Giuducci⁹⁴, la terra incolta, vergine, quindi come il corpo nudo, rappresenta il selvaggio mentre quella lavorata, insieme al corpo vestito, è legata all'idea dell'impatto dell'uomo e quindi, della perdita della purezza. Facendo un confronto con la gente campagnola e lui stesso, l'io narrante avverte che il vestirsi del contadino e il vestirsi del cittadino sono due cose distinte: loro, a lavorare la terra, sono già nudi, mentre per lui, il vestito che indossa per attraversare la campagna diventa un vero peso. Si percepisce fuori luogo e inadeguato e nasce così la volontà di mostrarsi come loro – di cui ammira i corpi neri bruciati dal sole – di condividere la stessa *blackness* come un segno di appartenenza alla terra: «questa è gente che può tralasciare di mettersi nuda; è già nuda da sé. Quando passo tra loro, mi pesa il vestito che indosso, mi sento festivo come un bue infiocchettato. Vorrei che sapessero che sotto son nero. Che, insomma, sono nudo» (p. 168). L'obiettivo è allora chiaro: trascorrere del tempo al sole

⁹⁴ A. Giuducci, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Mursia, Milano, 1979, p. 84.

in modo che cancelli i suoi tratti civili e soprattutto urbani. E l'estate è l'unica stagione che permetta questo ritorno alle origini.

Purtroppo, però, l'uomo non riesce a spogliarsi allo stesso modo dei veri e propri contadini. Infatti, la scena del bagno insieme a Marchino gli consente di osservare come si comporta un contadino e di rendersi conto che il suo modo di spogliarsi è ben diverso: Marchino. Figura esemplare del contadino, con il suo pelo « biondiccio di solleone» (p. 169) e il corpo completamente abbronzato, è del tutto insensibile agli sguardi altrui perché, essendo un contadino, è già nudo. L'io narrante invece vive l'esperienza del nudismo con un senso di colpa, lontano da ogni spontaneità o indifferenza. Capisce allora che la volontà di appartenere all'ambiente campagnolo è illusoria, come ribadisce il momento in cui l'io capisce la sua abbronzatura non è il risultato del lavoro della terra ma nasce dal desiderio di evasione rispetto alla norma della vita civile. L'uomo civilizzato, per quanto desideri avvicinarsi alla condizione del *selvaticus*, non potrà mai eguagliare il contadino e il suo tentativo rimarrà inevitabilmente segnato dall'impronta delle origini cittadine.

L'inadeguatezza dell'io narrante di *Nudismo* nello spogliarsi richiama evidentemente quella di Ginia della *Bella estate*: entrambi i protagonisti condividono l'esperienza della nudità come volontà di appartenenza ad un ambiente che non è il loro. Ginia si spoglia per somigliare all'amica modella Amelia mentre l'io narrante di *Nudismo* si denuda nell'obiettivo di ritrovare e rivendicare le sue origini campagnole. Ma pur condividendo il tema della nudità, *Nudismo* e *La bella estate* propongono due rappresentazioni opposte del nudo, profondamente legate alla stagione e all'ambiente in cui si inseriscono. Ritroviamo infatti le coppie antitetiche pavesiane: l'estate campagnola del racconto si oppone all'inverno cittadino del romanzo. In *Nudismo*, è la stagione estiva che consente all'io narrante di spogliarsi. Il nudo di campagna è selvatico, in simbiosi con la natura. Il corpo appartiene allora alla terra ed è così legato all'autenticità. Nella *Bella estate*, invece, il nudo di Ginia è completamente diverso: il corpo non è più esposto al sole bruciante del meriggio ma allo sguardo "freddo", estetico ed erotizzante del pittore Guido. La nudità non è più istintiva ma rappresentata attraverso il filtro del desiderio maschile: il corpo perde allora il suo carattere tellurico e selvatico per diventare oggetto da esporre e da contemplare.

La stagione in cui si rivelano i nudi gioca così un ruolo fondamentale: l'estate consente la dimensione selvaggia e la connessione fisica con l'elemento naturale (esperienza però accessibile solo al contadino) mentre l'inverno racchiude il nudo nello spazio chiuso e isolato, dove il corpo diventa oggetto di osservazione. Insomma, se l'estate libera il corpo, permettendone la metamorfosi (l'abbronzatura) mediante il sole e la terra, l'inverno lo fissa in una posa, in una forma immobile, destinata soltanto allo sguardo altrui. Tuttavia, se la stagione influisce sull'esperienza della nudità, il risultato è lo stesso: in entrambi i casi, la nudità si rivela essere deludente o addirittura, nel caso di Ginia, traumatica. Il nudismo non provoca un senso di appartenenza o di liberazione ma genera smarrimento e senso di estraneità. Vissuta come una tappa fondamentale nel processo di maturazione, tanto per l'io narrante di *Nudismo* quanto per Ginia la nudità si configura come una soglia instabile che lascia una traccia amara.

L'abbronzatura, correlata con la nudità e punto chiave del racconto *Nudismo*, trova un interessante termine di confronto nel romanzo *La spiaggia*. Abbiamo già più volte osservato come nella narrativa pavesiana gli spazi non siano mai neutri: condizionano il comportamento dei personaggi e modulano la loro esperienza estiva. Se, per esempio, Clelia vive la sua nudità in riva al mare, in un modo estatico ed erotico, riuscendo a isolarsi in un luogo molto frequentato com'è quello della spiaggia, l'io narrante di *Nudismo* vive l'abbronzatura in un modo del tutto diverso. In campagna, il suo esporsi al sole non ha nulla di sensuale ma assume un carattere istintivo, solitario e selvatico, quasi animalesco, al punto di «imbestiarsi» e soprattutto non arriverà a quella osmosi assoluta con la natura sperimentata da Clelia: solo il contadino Marchino, in *Nudismo*, può farne davvero esperienza.

La questione di genere che è centrale nella *Spiaggia* ma anche nella *Bella estate* – Ginia legata alla città, Guido alla collina – si ripresenta nel racconto *Nudismo* intrecciandosi a questioni sociali: se le figure femminili tendono a essere associate agli spazi marittimi o cittadini (il litorale per Clelia, la città per Ginia), i personaggi maschili, come Doro della *Spiaggia*, Guido della *Bella estate* e l'io narrante di *Nudismo*, si identificano con paesaggi di terra – in particolare la collina e la campagna – segnati dall'origine e dalla memoria. Se Doro e Guido rivendicano le loro origini campagnole, è l'io narrante di *Nudismo* che incarna una forma più radicale di volontà di ritorno alla terra,

sforzo destinato però al fallimento: le impronte della civiltà urbana lasciano delle tracce indelebili sul suo corpo.

Nell'ultima frase del racconto – «io ogni giorno ci trovo la vita [sulla collina], ma poi mi stendo, corpo nero, come un morto» (p. 171) – emerge una tensione tra vitalità («ci trovo la vita») e passività («mi stendo»). La fusione con la natura, nella sua forma più totale (un corpo nero che si confonde con la terra) non porta insomma a una vera e propria rinascita ma a una sorta di scomparsa definitiva e soprattutto il ritorno allo stato primitivo fallisce miseramente. Il racconto *Nudismo* rappresenta così una tappa fondamentale nella narrativa più matura di Pavese perché anticipa proprio la traiettoria dei protagonisti delle storie successive: Corrado della *Casa in collina* e Anguilla della *Luna e i falò*.

3.1.4 I luoghi dell'estate e le età dell'uomo

Nei tre racconti analizzati di *Feria d'agosto – Il mare, La città e Nudismo* – ricorrono narratori maschili anonimi, che si trovano in tre fasi diverse della vita: nel primo, un ragazzo che sogna il mare; nel secondo, un adolescente campagnolo trasferitosi in città nel tentativo di emanciparsi, e infine un uomo adulto tornato in campagna per rivendicare la propria appartenenza al mondo “selvatico”. Questa progressione in base alle età dei protagonisti corrisponde alla ripartizione proposta da Calvino:

Possiamo grossolanamente interpretare la divisione di *Feria d'agosto* in tre parti, definendo la prima parte *Il mare* come memorie infantili, d'una infanzia propria e altrui, come raggiungimento d'una condizione di verginità della conoscenza; la seconda *La città* come memorie d'una giovinezza più adulta, tentativo di procrastinare ad essa il gioco di scoperte della precedente stagione; la terza parte, infine, *La vigna* come avviso di questo dramma tra uomo e ragazzo di una età assoluta⁹⁵.

Pur essendo stati scritti in fasi diverse della vita di Pavese e mantenendo ciascuno una propria autonomia proprio perché fanno tutti parte di una sezione diversa, nei tre racconti

⁹⁵ I. Calvino, *Pavese in tre libri* (1946), in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp.1206-1208.

si manifesta una sorta di evoluzione generazionale (dal bambino fino all'adulto) profondamente legata ai luoghi in cui vengono ambientate le narrazioni. Infatti, nella narrativa pavesiana, e particolarmente in *Feria d'agosto*, come ricorda Hauser-Rüegger, i luoghi sono strettamente collegati alle età dei protagonisti⁹⁶.

Ambientare tutti i racconti nella stessa temporalità, ossia la stagione estiva, ci consente di esaminare i luoghi costitutivi dell'estate a seconda dell'età. Ecco allora che possiamo leggere così la triplice correlazione estate-luogo-età: l'infanzia si lega alla collina assoluta e mitica, la giovinezza alla città come luogo di transizione, e l'età adulta alla campagna come luogo di un ritorno illusorio. È come allora se tutti e tre racconti analizzati rappresentassero una tappa esistenziale dello stesso personaggio che nasce in collina, si trasferisce e vive in città e, adulto, torna nel luogo di nascita, ma si rende conto che le sue origini si sono sbiadite o persino cancellate in seguito all'esperienza cittadina.

L'estate, lungi dall'essere soltanto uno mero sfondo, si carica di una funzione rivelatrice perché è proprio il periodo in cui i personaggi si confrontano con sé stessi, con i propri desideri e soprattutto con le proprie illusioni. L'infanzia, la giovinezza e l'età adulta si misurano con l'estate come stagione del sogno, della crisi identitaria e della disillusione. Il ragazzo vive così l'estate come tempo mitico della scoperta e della libertà ne *Il mare*, il giovane della *Città* come un periodo ambiguo in cui si scontrano il desiderio di emancipazione e l'appartenenza originaria; l'adulto di *Nudismo* come un ritorno illusorio alle origini, ritorno in cui la fusione con la natura si rivela impossibile. L'evoluzione dell'esperienza estiva è sempre iscritta in uno spazio: collina, città e campagna costituiscono così i luoghi emblematici del percorso esistenziale dei personaggi pavesiani. Per tutti questi spazi l'estate diventa un tempo della trasformazione che, purtroppo, non riesce a compiersi. La stagione appare allora come il tempo cruciale di un'esperienza che rivela le fragilità di ogni personaggio, lasciando nel lettore una sensazione di amarezza.

⁹⁶ Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce*, cit., p. 29.

4. L'estate come ultimo ritorno alle origini

4.1 *La casa in collina*

4.1.1 Romanzo “collinare” autobiografico

Scritto tra la fine del '47 e l'inizio del '48, *La casa in collina* rappresenta sicuramente una delle opere italiane più significative sulla Resistenza. Il romanzo viene pubblicato, insieme al *Carcere*, nel '49 nel volume dal titolo rivelatore *Prima che il gallo canti*. Tratto dal *Vangelo* secondo Matteo, il titolo allude al triplice rinnegamento di Gesù da parte di Pietro e il dittico ha per tema centrale l'incapacità di agire di fronte alla Storia.

Attraverso la figura di Corrado – il protagonista della *Casa in collina* – Pavese tematizza il proprio (sofferto) disimpegno nella Resistenza: lo scrittore si è rifugiato dalla sorella a Serralunga di Crea mentre i suoi amici più cari, tra cui Leone Ginzburg, avevano scelto di prendere parte attivamente alla lotta antifascista, anche a prezzo della vita⁹⁷. Un secondo e chiaro riflesso autobiografico che emerge dalla *Casa in collina* riguarda l'esperienza di Pavese a Serralunga, dove, sotto il falso nome di Carlo de Ambrogio, dava lezioni private. Analogamente, Corrado, protagonista del romanzo, è anche lui professore (sia in una scuola torinese che in un collegio di preti). Corrado è così il «personaggio più autobiografico dei romanzi postbellici dello scrittore torinese che condivide con lui una stessa condizione sociale di intellettuale borghese»⁹⁸ e il romanzo rappresenta allora il diario di guerra di Pavese, in cui, attraverso il suo personaggio, esprime il senso di colpa per il proprio disimpegno. Oltre a rappresentare la relazione difficile dell'intellettuale con la realtà circostante, l'autobiografismo della *Casa in collina* si manifesta anche nel rapporto complesso – tipico dell'autore piemontese – che contrappone la campagna delle Langhe alla città torinese⁹⁹.

Nonostante la critica consideri *La casa in collina* «uno dei libri più autentici e rappresentativi di Pavese, il primo veramente unitario e corale, stilisticamente compatto

⁹⁷ G. Bartolini, *Three modalities of the Italian memory of fascism: Cronache di poveri amanti, La casa in collina, Tempo di uccidere, and the issue of responsibility*, in «Italian Culture», n. 42, vol. 2, 2024, p. 132, <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/01614622.2024.2429217?scroll=top> (10/07/25).

⁹⁸ V. d'Orlando, *(Ri)lettura di La casa in collina di Cesare Pavese: Corrado o il rischio della Storia*, in «Che solo amore e luce ha per confine». Per Claudio Sensi (1951-2011), Peter Lang, Bern, 2012, p. 306, <https://normandie-univ.hal.science/hal-02279225v1> (26/06/25).

⁹⁹ Questa dualità, ricorrente nelle opere di Pavese, sarà analizzata nel punto 4.1.3.1.

e sicuro»¹⁰⁰, Pavese confessa a Giuseppe de Robertis che «questo libro per me è ancora un esperimento»¹⁰¹. Lo scarto di percezione testimonia la natura profondamente sperimentale del romanzo concepito come tentativo di dare una forma all'esperienza personale della Resistenza, segnata dalla colpevolezza e dalla solitudine.

La matrice narrativa della *Casa in collina* è già abbozzata nel racconto *La famiglia*¹⁰² risalente al 1941-1942: è la storia del giornalista quarantenne Corradino che trascorre l'estate in solitudine lungo le rive del torrente Sangone. Incapace di legarsi agli altri, Corradino conduce un'esistenza distaccata, cercando un cambiamento solo esteriore: vuole abbronzarsi (di nuovo ritorna l'elemento dell'abbronzatura) per «diventare un altro» (*LF*, pp. 148-149). Ritrova Cate, un'ex compagna universitaria ora artista di varietà, che è la madre di un bambino di sette anni che potrebbe peraltro essere figlio di Corradino. Le propone il matrimonio ma il racconto si chiude senza una vera risoluzione, la famiglia rimane allora un desiderio vago e incompiuto. Come si è già notato varie volte, l'onomastica svolge un ruolo importante nella narrativa pavesiana e *La casa in collina*, considerata il prolungamento della *Famiglia*, approfondisce il tema della paternità abbozzata nel racconto. Il nome di Corradino viene infatti "diviso" in due nel romanzo: Corrado, il personaggio principale, e Dino, il figlio di Cate, che potrebbe anche essere quello del protagonista.

Nello scrivere *La casa in collina*, Pavese utilizza anche un altro testo intitolato *Il fuggiasco*¹⁰³, breve racconto composto nel '44 di cui il titolo è di nuovo assai evocativo. Il racconto riassume l'atteggiamento del protagonista (sempre di nome Corrado), ma anche di un'intera generazione di intellettuali incapaci di prendere posizione durante la guerra.

¹⁰⁰ E. Gioanola, *La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 26.

¹⁰¹ C. Pavese, *Lettere*, cit., p. 636.

¹⁰² C. Pavese, *La famiglia* (1941-1942), in *La casa in collina*, cit., pp. 145-181. La sigla attribuita al racconto è *LF*.

¹⁰³ C. Pavese, *Il fuggiasco* (1944), in *La casa in collina*, cit., pp. 181-188.

4.1.2 Le stagioni della guerra

4.1.2.1 L'estate

Se nella *Bella estate* l'estate condivideva lo sfondo temporale con l'inverno, nella *Casa in collina*, invece, sono tutte le stagioni a scandire il ritmo della narrazione, susseguendosi in relazione agli eventi bellici. L'intero romanzo è così strutturato secondo il ritmo delle stagioni: l'estate, che occupa quasi la metà del libro (I-XI), ha un ruolo predominante e, come vedremo, significativo; seguono l'autunno e l'inverno fino al capitolo XV, capitolo che segna una svolta nella narrazione. La primavera, infine, occupa la parte conclusiva del romanzo, spesso considerata la più riuscita.

La narrazione comincia nel giugno del '43 (l'Italia è entrata in guerra nel giugno del '40): «era giugno, la notte era bella sotto il cielo, bastava abbandonarsi; ma, per me, ero contento di non avere nei miei giorni un vero affetto né un impaccio, di essere solo, non legato a nessuno» (p. 6). L'inizio dell'estate è associato all'isolamento: nel buio della collina, Corrado trascorre il tempo passeggiando con il cane Belbo – il cui nome è sicuramente un omaggio al luogo di nascita dell'autore stesso.

Durante quella notte solitaria di giugno, Corrado è attratto dalle voci di cantori che sente nella valle. Arriva così alle Fontane, «una specie d'osteria, ma tutti più o meno parenti, e venivano da Torino in comitiva» (p. 9), dove l'atmosfera è sospesa tra leggerezza e inquietudine: mentre alcuni cantano, altri discorrono della guerra. L'inserirsi di Corrado in quest'ambiente che gli ricorda «un sapore antico, contadino, remoto» (p. 9) trasforma la solitudine notturna del protagonista e lo fa accedere a una dimensione collettiva. All'osteria ritrova Cate, l'antica amante che, otto anni prima, era «una figliola beffarda e disoccupata, magra e un poco goffa, violenta» (p.11). L'incontro con Cate segna una svolta: da questo momento in poi Corrado ricercherà la compagnia degli altri, pur senza mai smettere di avvertire il bisogno di fuggirli.

La persona che cerca sempre di evitare è l'Elvira, la «zitella quarantenne» (p. 5) da cui alloggia: innanzitutto perché la donna teme troppo la guerra, poi perché è probabilmente innamorata di lui («vedendomi arrossiva», p. 55). In realtà, Corrado non è incline ad alcuna relazione con una donna: né con Cate, l'amore del passato, né con Elvira, la donna che lo ama. L'unico legame affettivo che il protagonista riesce a instaurare è con Dino, il figlio di Cate che potrebbe appunto essere il suo. Eppure, benché

trascorrano molto tempo insieme, il loro legame non è quello di un padre con il figlio ma quello tra due ragazzi: in compagnia di Dino, Corrado regredisce a uno stato infantile, proprio perché la paternità impone delle responsabilità di adulto che Corrado non è pronto ad assumersi. Quest'atteggiamento immaturo trova origine nella delusione del rapporto con la fidanzata Anna Maria, che ha rifiutato di sposarlo: Corrado nutre rancore nei suoi confronti, ma allo stesso tempo ricerca questo sentimento («se mi chiudevo a poco a poco nel rancore, era perché questo rancore lo cercavo», p. 20). Immaturo, Corrado rappresenta l'inetto novecentesco (figura già evocata per l'io narrante della *Spiaggia*) che vive il rapporto con la donna «non solo come trappola che compromette la libertà ma anche come “rischio”»¹⁰⁴. Non a caso, quando Anna Maria rifiuta il matrimonio, Corrado si rifugia proprio in collina: si tratta di un ritorno, di una regressione, al periodo mitico dell'infanzia di cui la collina, in quanto terra-madre, non può che essere il luogo di accoglienza¹⁰⁵. E significativamente lo fa in estate, tempo che introduce una sospensione nel ritmo della vita quotidiana.

Dato che le scuole chiudono in occasione delle vacanze estive, Corrado rimane in collina «giorno e notte» (p. 37), soprattutto in compagnia di Cate e Dino. Il periodo di momentanea pace – le notizie sulla guerra trasmesse dalla radio appaiono lontane – è costituito da momenti complici insieme a Dino e da conversazioni con Cate a proposito della sua potenziale paternità. In realtà, la donna ha ben capito la ragione per cui Corrado ne è così preoccupato: nel tentativo di non legarsi a nessuno, Corrado ha paura che Dino sia suo figlio («adesso hai paura per Dino. Paura che fosse tuo figlio», p. 37), ma non prova per lei nessun sentimento autentico.

Se l'inizio dell'estate per Corrado è segnato da momenti di complicità con Dino e Cate, nell'illusione di formare quasi una famiglia, l'annuncio della caduta di Mussolini, il 25 luglio del '43, segna una prima incrinatura nel tempo sospeso estivo: Corrado capisce che la guerra «comincia adesso» (p. 42).

Facendo leva sul suo statuto di intellettuale, il protagonista non agisce ed è proprio Cate a sottolineare «come egli si limiti a teorizzare senza essere capace di passare all'azione»¹⁰⁶. Cate rappresenta così l'antitesi di Corrado: è infermiera, si dedica a prendersi cura degli altri – mentre Corrado è caratterizzato dall'egocentrismo – e poi,

¹⁰⁴ G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 324.

¹⁰⁵ Il punto 4.1.3.2 è dedicato all'analisi della rappresentazione della collina.

¹⁰⁶ G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 376.

quando la Resistenza si sta organizzando, è una delle prime a intuire la necessità di resistere: «il governo non c'è. Siamo in mano ai tedeschi. Bisogna resistere» (p.69). Corrado, al contrario, non pensa ad altro che ad allontanarsi da tutti. Le discussioni su Dino vengono sostituite dai rimproveri di Cate che, davanti all'inazione di Corrado, è indignata: quando lui teorizza che la guerra non è più costituita da soldati ma è una guerra «dei disperati contro la fame, la miseria, la prigione, lo schifo» (p. 77), lei gli risponde: «sai tante cose, Corrado, – disse piano, – e non fai niente per aiutarci¹⁰⁷».

Se l'inizio dell'estate segnava il ritorno di Cate e, quindi, dell'illusione per Corrado di poter costruirsi una vera famiglia, l'arrivo dell'8 settembre segna la fine di quell'illusione e, allo stesso tempo, la nascita del senso di colpa per l'incapacità di agire di fronte alla Storia.

4.1.2.2 L'autunno e l'inverno

L'autunno, benché nel romanzo assuma una posizione secondaria rispetto alle altre stagioni, corrisponde al momento in cui il protagonista capisce che la guerra è ormai arrivata sulle colline. La frase «in quei giorni non moriva soltanto l'autunno» (p. 78) condensa tristemente la morte “stagionale” delle foglie e quella degli uomini in guerra. L'arrivo dell'inverno viene così vissuto con angoscia e paura:

Veniva l'inverno e *io* avevo paura. Al freddo ero avvezzo – come i topi, come tutti – avvezzo a scendere in cantina, a soffiarmi sulle mani. Non erano i disagi, non le rovine, forse nemmeno la minaccia della morte dal cielo; bensì il segreto finalmente afferrato che potevano esistere dolci colline, una città sfumata di nebbie, un indomani compiaciuto, e in tutti gli istanti accadere a due passi le cose bestiali di cui si bisbigliava (p. 78).

¹⁰⁷ Come spesso nelle opere di Pavese, i nomi dei protagonisti non sono scelti a caso. Corrado, infatti, significa l'opposto di quel che il personaggio rappresenta davvero: di origine germanica, *kuoni* significa «audace o coraggioso», e *rat* vuole dire «consiglio». Il nome risulta così in netto contrasto con l'indole esitante e riflessiva del protagonista pavesiano. Però, per quanto riguarda Corradino, che si riferisce allo sventurato Corradino di Svevia, corrisponde bene al carattere del ragazzo. Cf. D. De Camilli, *Cesare Pavese e i nomi dei personaggi*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 22, n. 1/3, 1993, p. 228, <https://www.jstor.org/stable/43997175> (31/06/25).

Non è insomma la guerra a provocare l'angoscia esistenziale di Corrado ma quella rivelazione, il «segreto finalmente afferrato», che risiede nella coesistenza tra il mondo «favoloso» delle colline e la violenza che l'ha ormai raggiunto. L'inverno diventa così la stagione in cui Corrado prende coscienza del fatto che il suo mondo collinare può essere anch'esso contaminato dalla guerra. E prende così forma l'incubo della vecchia che, d'estate, parlava dell'inverno pensando che sarebbe stata la stagione più difficile: « – non abbiate paura, nonna, qui per voi c'è sempre un posto. – Adesso è niente, è *quest'inverno*» (p. 9, corsivo mio).

Anche se è arrivato il Natale, anche se Corrado riceve un cesto di cibo dalla sua famiglia e organizzano una cena alle Fontane, l'atmosfera non è veramente quella invernale della festa proprio perché la neve è assente. A Capodanno, quando Corrado e Dino sono in giro per le colline, il protagonista si rende conto che quel giorno è «brullo, dorato; quest'anno la neve non s'era ancora vista» (p. 87). L'assenza di neve durante il periodo delle festività natalizie non è un semplice dettaglio meteorologico, ma un elemento altamente significativo che anticipa l'atmosfera tragica della primavera che seguirà. Se durante quell'inverno Corrado pensa con entusiasmo all'arrivo della primavera («entro due mesi al più, sarebbe stata primavera, la collina si sarebbe vestita di verde, qualcosa di nuovo, di gracile, sarebbe nato sotto il cielo», p. 93), l'assenza di neve anticipa il precipitare degli eventi: l'intensificarsi del conflitto e l'arresto che avverrà alle Fontane.

Il periodo invernale è segnato dal festeggiamento del Carnevale in città, evento che, in tempo di guerra, colpisce Corrado:

Venne carnevale e, strano a dirsi, la piazza che traversavo tutti i giorni per scendere a scuola, si riempì di baracconi, di folla stracca, di giostre e bancarelle. Vidi ginnasti infreddoliti, e carrozzoni; quel po' di baccano che ne usciva non mi fece la pena consueta. Pareva miracoloso che ci fosse ancora gente disposta a viaggiare, infarinarsi la faccia, mostrarsi così (p. 96).

La scena è descritta con stupore e distacco, come un momento di sospensione della realtà, e l'aggettivo *miracoloso* non è casuale: indica quanto appaia inspiegabile per il protagonista, in quel contesto bellico, la sopravvivenza del rito festivo. Zangrilli considera questa rappresentazione del carnevale come il bisogno collettivo di esorcizzare

l'inferno della guerra attraverso dei gesti rituali¹⁰⁸. Se Corrado non prova la solita pena davanti a questo spettacolo, è perché vi rintraccia una forma di resistenza: la volontà di proseguire i festeggiamenti abituali nonostante la guerra. In una sorta di richiamo per il protagonista del fatto che la vita in città continua a dispetto di tutto.

4.1.2.3 La primavera

La prima frase del capitolo XVI, ovvero quello primaverile – «seguì una notte di tiepida pioggia che liberò la primavera» (p. 98) –, si presenta come una dichiarazione carica di significato. L'uso del verbo *liberò* sembra suggerire l'arrivo di un tempo di rinascita, in sintonia con la rinascita dei fiori in questa stagione. Tuttavia, nel contesto bellico, questa liberazione stagionale contrasta con la realtà, perché è proprio in quel momento che vengono arrestati Cate e tutti quelli delle Fontane, tranne Dino che è riuscito a scappare. Qui Pavese costruisce una specie di paradosso drammatico: mentre la natura si libera, gli uomini – e in particolare quelli che sono impegnati nella Resistenza – sono privati della libertà. La primavera che si presenta inizialmente come stagione di liberazione, di una possibilità di rinascita, si manifesta invece come stagione della tragedia. E Corrado, sentendo arrivare la guerra sulle colline, decide di fuggire¹⁰⁹.

4.1.2.4 L'inverno del ritorno

Qui sulle strade e nelle vigne la fanghiglia di novembre comincia a bloccare le bande; quest'inverno, lo dicono tutti, nessuno avrà voglia di combattere, sarà già duro essere al mondo e aspettarsi di morire in primavera. Se poi, come dicono, verrà molta neve, verrà anche quella dell'anno passato e taperà porte e finestre, ci sarà da sperare che non disgeli mai più (p. 138).

L'inverno del '44 è quello del ritorno sulle colline per Corrado che, dopo sei mesi, decide di scrivere la storia della sua grande illusione (torneremo sul termine alla fine del

¹⁰⁸ F. Zangrilli, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Flaccovio, Palermo, 2017, p. 235.

¹⁰⁹ La fuga di Corrado, sviluppata in quattro tape, viene analizzata nel punto 4.1.3.2. Inoltre, gli avvenimenti di quella primavera saranno anche loro presenti in quel punto.

capitolo). L'inverno trascorso nella casa d'infanzia, nelle Langhe, appare come stagione della consapevolezza dolorosa perché, rifugiatisi nel suo paese natio, scopre che il luogo è ormai investito dalla guerra. La predizione di un inverno particolarmente difficile, e soprattutto l'arrivo della neve, sono simbolici: se la neve non è caduta nell'inverno del '43 è sicuramente perché non era ancora "abbastanza" coinvolto dalla guerra. Lungi dall'essere un semplice dettaglio ambientale, la neve si configura come vera protezione contro la minaccia della distruzione. Permetterebbe allora alla guerra di non contaminare la collina e questo spiega perché Corrado desidera che non disgeli: la neve diventerebbe un altro modo per isolarsi dalla realtà.

Sin dall'inizio del romanzo, si capisce che l'inverno è la stagione di predilezione per Corrado: «l'inverno, i bagliori, le caligini dorate del mattino, mi avevano sempre conciliato col mondo, dato un brivido di speranza» (p. 92). A differenza delle altre stagioni, soprattutto dell'estate e della sua vitalità, l'inverno è per Corrado una parentesi protettiva, un periodo in cui il tempo sembra quasi fermarsi. Si comprende allora perché il protagonista spera che il gelo della neve non finisca mai: significherebbe prolungare questo stato di sospensione, evitare il disgelo affinché la primavera non arrivi. Si nota così un rovesciamento di percezione della stagione primaverile rispetto a quanto avveniva nel '43: se prima veniva vista come stagione liberatrice, adesso si rivela minacciosa.

La predilezione di Corrado per l'inverno segna un cambiamento rispetto ai testi analizzati finora e soprattutto rispetto ai testi del primo Pavese. Per i personaggi della *Spiaggia* o della *Bella estate* l'estate carica di speranze era la stagione d'elezione, mentre Corrado non ricerca nemmeno più l'illusione (estiva) dell'attesa preferendogli la protezione anestetizzante della neve.

4.1.3 La collina in tempo di guerra

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine, burroni (p. 3).

L'incipit del romanzo racchiude già in sé tutta la carica simbolica che attraversa *La casa in collina*: l'atemporalità («in altri tempi»), l'articolo determinativo che conferisce al luogo un valore di unicità («la collina»), il ritorno dalla città, la similitudine tra le colline del passato e quelle del presente («non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche»), il contrasto tra la terra selvaggia e la terra coltivata, sono tutti elementi che contribuiscono alla mitizzazione della collina che, sin dal titolo, si impone come paesaggio centrale del romanzo. Le pagine che seguono saranno organizzate proprio attorno a questi elementi che contribuiscono al mito della collina: il rapporto antagonista con la città torinese, il legame animalesco del protagonista con la natura, e infine i tre “luoghi-tana” di rifugio.

4.1.3.1 Città-storia vs collina-contemplazione

Come già anticipato, una delle principali antitesi del romanzo riguarda la contrapposizione tra città e collina, una tensione tanto spaziale quanto simbolica. Torino, che si colloca in basso rispetto alle colline piemontesi, rappresenta il luogo dove si è esposti alla Storia e quindi al pericolo della guerra. La collina, invece, che sovrasta la città, assume il ruolo di rifugio per Corrado. L'opposizione tra questi due luoghi – ricorrente nella narrativa pavesiana – occupa in *La casa in collina* una posizione ben più centrale, poiché riflette in modo diretto la tensione interiore del protagonista, diviso tra partecipazione alla guerra e ritiro, tra azione e contemplazione. Si ripropone così il contrasto tra verticalità e orizzontalità già presente sia nella *Spiaggia* che nella *Bella estate*. Tuttavia, non si tratta più di dettagli di sfondo com'erano l'ulivo o la scala, ma di veri e propri luoghi. Se la collina, posta in alto rispetto alla città, suggerisce una verticalità letta come distacco contemplativo, la città invece è associata alla realtà storica. Eppure, l'opposizione è dinamica: non si cristallizza in una sorta di gerarchia tra città/pericolo e colline/protezione perché la collina stessa finirà con l'essere invasa dalla guerra. A tal proposito, Musumeci ci spiega:

Contro la città, lo spazio umano del divenire dove delle cose avvengono, sta la collina, lo spazio naturale dell'essere dove le cose sono. Se tali le categorie esistenzialistiche sembrano inizialmente applicabili, la conclusione della storia è

un'affermazione che *in re* questa distinzione non funziona, che ciò che è deve anche divenire¹¹⁰.

Se la città rappresenta il luogo del divenire, dell'azione e del cambiamento, la collina invece è statica e «monotona» (p. 112). Eppure, come vedremo, la distinzione tra questi due spazi crolla alla fine del romanzo proprio perché la collina finisce per essere raggiunta dalla Storia. Assistiamo ad un rovesciamento della percezione di questi due luoghi quando Corrado si rende conto che «la città si era fatta più selvaggia dei miei boschi» (p. 78). Se la collina è inizialmente segnata dal selvatico, con l'avanzare della guerra, essa viene contaminata dal sangue che non conosce confini: «è dalla città che il sangue e la morte invadono la campagna»¹¹¹.

Nella *Casa in collina* Pavese attribuisce una maggiore rilevanza all'animalizzarsi del protagonista. Al contrario del racconto *Nudismo*, in cui la regressione allo stato di animale è fisica (denudarsi per somigliare alla terra e alle sue creature), nel romanzo si tratta di una regressione morale:

Avrei voluto scomparire come un *topo*. Le *bestie*, pensavo, non sanno quel che avviene. Invidiavo le *bestie* (p. 79);

Cominciavo a guardarmi d'attorno, palpitando, come una *lepre* agli estremi (p. 78);

Adesso fuggivo davvero, come fugge una *lepre* (p. 123);

I tetti bruni ammonticchiati, che fino a ieri m'eran parsi un nascondiglio sicuro, adesso mi parvero tane da cui si fa uscire la *preda* col fuoco (p. 137);

Questa guerra ci brucia le case. Ci semina di morti fucilati piazze e strade. Ci *caccia* come *lepri* di rifugio in rifugio (p. 139).

I tre luoghi di rifugio – la casa di Elvira, il collegio e la casa delle Langhe – costituiscono così le tane in cui il protagonista, spinto dalla paura e dal desiderio di isolamento, cerca di sottrarsi al mondo e alle sue responsabilità. L'identificazione con il topo e la lepre traduce quindi un rifiuto radicale della condizione umana, nel momento stesso in cui si esige un posizionamento morale, un vero e proprio impegno. Corrado percepisce la guerra come una caccia, un'immagine potente che trasforma il conflitto bellico in una dinamica

¹¹⁰ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, cit., p. 110.

¹¹¹ Ibid., p. 108.

primitiva. Corrado non può allora che «percepirsi sempre più come una bestia perseguitata e indifesa»¹¹². Al contrario di alcuni personaggi pavesiani (si pensi soprattutto all'io narrante di *Nudismo*), Corrado non teme quella regressione allo stato animalesco. Anzi, sembra quasi che la desideri, come se vi intravedesse una scappatoia dal mondo circostante. Inoltre, al contrario del protagonista di *Nudismo*, in cui l'avvicinamento all'animale è prodotto dal sole e dalla terra sul corpo, nel romanzo invece l'“animalizzazione” di Corrado è il risultato di un disimpegno morale. Se nel racconto, questo “imbestiarsi” prende avvio in piena estate, sotto gli effetti del calore del sole, nel romanzo invece comincia proprio in primavera: la stagione – quella tipica della rinascita – non agisce come un risveglio quanto piuttosto uno scivolamento verso una condizione istintiva. La primavera non si manifesta più come la stagione che porta alla vitalità estiva, ma come la fase intermedia in cui il protagonista abbandona definitivamente le sue responsabilità e i legami con gli altri.

I tre luoghi di rifugio, le “tane”, richiamano direttamente il racconto *La tana*¹¹³ di Kafka: come la talpa kafkiana, il protagonista pavesiano cerca ossessivamente un rifugio sicuro. Pavese però sostituisce la talpa con la lepre, animale «associato al bosco e all'infanzia»¹¹⁴, proprio perché la talpa viene associata alla guerra: «la guerra è un lavoro di talpe» (p. 58). Viene così attribuito all'animale un ruolo attivo e strettamente legato al conflitto, ovvero quello che Corrado cerca proprio di fuggire.

4.1.3.2 Le tane di Corrado

Nella *Casa in collina*, l'estate ma anche ogni altra stagione assume un ruolo determinante nella vicenda interiore del protagonista. Ogni “tana” in cui Corrado trova rifugio è strettamente connessa alla stagione in cui viene vissuta, assumendone i tratti simbolici. La casa di Elvira è legata tanto all'estate quanto all'inverno del '43: se rappresenta dapprima il luogo di relativa quiete e di protezione “estiva”, si trasforma poi in una tana “invernale” e chiusa. La seconda tana, il Collegio di Chieri, è invece associata alla primavera del '44: allo stesso modo della stagione, il luogo si concepisce come un

¹¹² J. Obert, *La casa in collina de Cesare Pavese : la fuite devant soi, la fuite mode d'emploi*, in «Cahiers d'études romanes», n. 22, 2010, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/584#quotation> (28/06/25).

¹¹³ F. Kafka, *La tana* (1931), Marietti, Bologna, 2020.

¹¹⁴ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 240.

vero e proprio intermezzo, tra l'inverno e l'estate ma anche tra la prima e la seconda "casa in collina". L'ultimo rifugio, questa seconda casa raggiunta nel giugno, pur appartenendo inizialmente alla stagione estiva, è narrativamente legata all'inverno perché Corrado decide di scrivere ciò che gli è successo – anche se, come vedremo, non è veramente successo niente – sei mesi dopo esser tornato, quindi nel dicembre del '44.

La casa di Elvira costituisce per Corrado la prima "tana" in cui si rifugia di sera tornando dalla città. Fin dalle prime descrizioni, questo spazio è associato a un universo femminile e materno attraverso termini che evocano la dolcezza e l'infanzia:

L'Elvira e la madre mi trattavano materne, un po' torve, sommesse. C'era una pace, in quella casa, un rifugio, un calore come d'infanzia. Certe mattine, alla finestra, guardando le punte degli alberi, mi chiedevo fin quando sarebbe durato quel mio privilegio. Le tendine bianche, fresche, si aprivano sulle foglie profonde e sul versante lontano dov'era un prato in mezzo ai boschi e forse qualcuno dormiva all'addiaccio (p. 75).

In quest'ambiente estivo, Corrado è consapevole del proprio privilegio rispetto a quelli che vivono in città sotto i bombardamenti o a quelli che devono fuggire. Corrado, sentendosi al riparo, prende coscienza della propria condizione di privilegiato. Si noti l'importanza del luogo in cui diventa consapevole: vedendo, attraverso le tendine bianche della finestra¹¹⁵, «il prato in mezzo ai boschi». La purezza simbolica del bianco, opposto al rosso erotico della tenda nella *Bella estate*, sottolinea l'assenza di tensione sensuale all'interno della casa: Corrado, in questo spazio, non è alla ricerca di un contatto fisico o amoroso con Elvira ma piuttosto di una pace interiore, di un modo di proteggersi dalla storia. La finestra, elemento ricorrente nella narrativa pavesiana (già nella *Spiaggia* e nella *Bella estate*), si configura allora come una soglia: consente l'osservazione e il non agire, l'azione sostituita in contemplazione.

Non a caso lo sguardo del protagonista non si ferma su un orizzonte ma proprio su elementi paesaggistici che costituiscono un punto di riferimento nella sua esistenza. Infatti, oltre alle colline, il bosco si configura come "sotto-luogo" in cui Corrado cerca di liberarsi dalla presenza degli altri. In questo modo, il rifugio domestico e materno di

¹¹⁵ Per il tema della finestra nell'opera pavesiana si veda: B. Basile, *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma, 2003.

Elvira si contrappone al secondo rifugio offerto dalla collina: il bosco. Si ritrova così la dualità tra spazio chiuso e spazio aperto: se la casa rappresenta il luogo chiuso di protezione quasi “materna”, il bosco invece diventa «rifugio selvatico ma rilassante»¹¹⁶. La collina consente così al protagonista di poter rifugiarsi in due spazi diversi: «un rifugio chiuso e domestico dove la solitudine del protagonista può sgorgare tra quattro mura e nutrirsi di sé stesso, e un rifugio aperto e all'aria aperta dove questa stessa solitudine si estende e abbraccia la natura per comunicare con essa»¹¹⁷. Se la solitudine è uno dei motivi della fuga del protagonista, questa volontà di rimanere solo si confronta allo stesso tempo con il desiderio di trascorrere del tempo nel bosco insieme a Dino. Il cane Belbo che costituiva inizialmente il compagno di camminata di Corrado viene così sostituito dal ragazzo.

Un secondo dualismo, che verrà sviluppato nella *Luna e i falò*, percorre *La casa in collina*: Corrado, professore di scienze e botanico, non è interessato ai fiori di Elvira che sono «scarlatti, carnosi, osceni» (p. 37). Se conosce una grande varietà di piante, non riesce nemmeno a ricordarsi i nomi di questi fiori («con tutti i miei muschi e i miei studi campestri, non conoscevo per nome i fiori del giardino», p. 37). Infatti, i fiori, al contrario dei frutti, non sono degni di interesse per i personaggi pavesiani. Lanzillotta spiega che, essendo ancora nella condizione di adolescente, Corrado, insieme a Dino, non si interessa al rapporto con la donna ma «solo con la terra-madre, di cui i fiori sono un correlativo simbolico»¹¹⁸. In questo senso, il giardino di Elvira interessa poco Corrado proprio perché produce soltanto fiori¹¹⁹. Si chiarisce così il fatto che la donna, in senso globale, rappresenta un disturbo nel bosco: «tra uomini una ragazza è sempre qualcosa di indecente [...]. Ma una cosa avevamo comune: per noi l'idea della donna, del sesso, quel mistero scottante, non quadrava nel bosco, disturbava» (p. 57). L'esclusione simbolica della donna dal mondo collinare rivela una separazione fondamentale tra sessualità e natura, tra maturità affettiva e radicamento nell'infanzia. Si ritrova così la connotazione di genere della *Spiaggia*: la collina rappresenta un mondo maschile che rifiuta la presenza della donna.

¹¹⁶ J. Obert, *La casa in collina de Cesare Pavese*, cit.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 177.

¹¹⁹ M. Gallot, *Pavese: paese e paesaggio*, «Chroniques italiennes», n. 68, 2001, <https://www.lessiconaturale.it/muriel-gallot/> (28/07/25).

Sebbene l'osteria delle Fontane rappresenti per alcuni torinesi un rifugio momentaneo dai bombardamenti, non può essere considerata una vera "tana" per Corrado. Al contrario della casa di Elvira e del bosco, l'osteria non rappresenta uno spazio in cui il protagonista cerca la solitudine o una forma di protezione: è quasi una parentesi, il luogo dove ritrova Cate e Dino. Quando Corrado vi arriva per la prima volta, è sorpreso dall'assenza del ballo: si canta e si beve ma non si balla. Il dettaglio segnala un'anormalità, un'assenza di cui il clarino diventa il simbolo. Infatti, nella narrativa pavesiana, il clarino rappresenta uno strumento simbolico legato alla figura del suonatore libero come Candido del racconto *Il mare* o Nuto della *Luna e i falò*. Tuttavia, nella realtà storica della Resistenza, il clarino – elemento costitutivo delle feste in collina – non potrà che essere sostituito dall'allarme dei bombardamenti. Infine, l'assenza iniziale del clarino anticipa la sventura degli occupanti dell'osteria che verranno arrestati dalle forze tedesche.

Il valore simbolico della collina si spiega anche grazie all'elemento topografico che è il "salto". Come spiega Di Cioccio, in dialetto piemontese, il salto significa «il vuoto, la distanza che intercorre tra la sommità di una collina e la parte sottostante»¹²⁰. Lungi dall'essere un dettaglio paesaggistico, il salto diventa un vero e proprio spazio che simboleggia la distanza tra Corrado e il mondo poiché è proprio dal salto che lui sarà testimone dell'arresto alle Fontane. Quando poi tornerà alla casa di Elvira, gli confessa che i tedeschi sono entrati anche da lei perché lo cercavano: è a partire da questo momento che prende avvio la vera fuga di Corrado.

Convinto che le forze tedesche sono alla sua ricerca, e grazie all'aiuto di Elvira, il protagonista trova rifugio nel collegio di preti di Chieri, che costituisce così la seconda tappa del suo percorso ascensionale e che corrisponde alla stagione primaverile. Il luogo, analogamente alla casa di Elvira e alla scuola torinese, è segnato da un recinto simbolico, che ne fa uno spazio separato dal mondo esterno: l'alto muro che circonda il collegio agisce come una fortezza proteggendo gli occupanti. L'architettura del luogo – «le scalette e [...] la capella semibuia» (p. 104) – contribuisce anche a creare un'atmosfera di isolamento protettivo, una chiusura ancora insufficiente per Corrado che avrebbe voluto che fosse ancora «più chiuso, più isolato, più tetto» (p. 104). Ciononostante, la

¹²⁰ M. C. Di Cioccio, *Geografia della Resistenza: il paesaggio in Cesare Pavese e Italo Calvino*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavichia e M. Tortora, numero speciale di «MOD La modernità letteraria», n. 57, 2015, p. 422.

reclusione del luogo, insieme alla ciclicità del tempo («cappella, refettorio, lezioni, refettorio, cappella», p. 104), costituiscono i due poli che fanno del collegio un vero e proprio cronotopo dell'isolamento proprio perché funziona tanto come rifugio dalla realtà storica (la guerra) quanto come spazio di ritiro nei confronti delle responsabilità paterne (fuggendo dalla casa di Elvira, Corrado fugge anche da Dino).

Eppure, la realtà lo raggiungerà anche lì: sentendo che qualcuno vuole denunciare il collegio, Corrado decide di fuggire brevemente anche da questo luogo. Nel frattempo, Dino è scomparso: si tratta di uno dei rovesciamenti centrali del romanzo perché il ragazzo, che fino a quel momento sembrava dipendere da Corrado e che rappresentava appunto la figura salvatrice per il protagonista («[Dino] solo poteva salvarmi», p. 117), decide di raggiungere i partigiani. La salvezza di Corrado rimane così illusoria e Dino, ormai cresciuto, sceglie una strada opposta e in rottura definitiva con l'inazione di Corrado. La scomparsa del ragazzo diventa un'ossessione per Corrado che pensa solo a lui: «mancava da quasi un mese, e ci soffrivo al punto che, se avessi saputo come, sarei partito a cercarlo» (p. 116). Ma Corrado rimane chiuso nella sua impotenza. In realtà, quel che gli impedisce di cercare quel ragazzo che forse è suo figlio è solo la paura, una paura paralizzante che Cate gli aveva già rimproverato («tu hai paura, Corrado», p. 36).

Il collegio, da luogo chiuso che consente al protagonista di riflettere sulla propria esistenza e ad ammettere il proprio egoismo, finirà anch'esso per essere invaso dai tedeschi. Corrado decide dunque di raggiungere la sua “casa in collina”, dall'altra parte del monolito, che «era certo il nascondiglio più sicuro» (p. 117). A chi si preoccupa della difficoltà di un tale viaggio in mezzo alle colline infestate dalla guerra, risponde: «non cambio vita, cambio tana» (p. 118). Pur breve, questa frase contiene in sé tutta la potenza simbolica del romanzo: assimilandosi alla lepre che va di tana in tana, Corrado non si percepisce più come uomo, come qualcuno che deve affrontare la realtà circostante.

Per raggiungere l'ultima tana, Corrado deve percorrere tutto il versante della collina. Durante il cammino, incontra Otino, un giovane contadino che appare come una specie di angelo e gli dà alloggio. Osservano i “falò” della guerra e, simbolicamente, decidono di accenderne uno per opporre il fuoco distruttivo del conflitto a quello contadino che serviva invece in estate a ringraziare gli dèi per il raccolto: «una sera raccogliemmo tutti i rami che si trovarono, e con vecchi cartocci di meliga buttati accendemmo un fuoco [...]. Poi seduti davanti alla fiamma, fumammo una sigaretta,

come fanno i ragazzi» (p. 136). Una scena, questa, che anticipa l'importanza dei falò nel romanzo appunto intitolato *La luna e i falò*.

Rifugiandosi nella sua ultima tana, la tana di origine, quella dell'infanzia, il protagonista spera, facendosi animale, di uscire dal campo della storia. Eppure, tornato sulle colline langarole, nell'atto di scrivere gli eventi dell'anno precedente, è inevitabile il confronto con la realtà e con il proprio disimpegno. Quando vi arriva, spera che la guerra non abbia raggiunto la collina: «Avrei voluto trovar tutto come prima, come una stanza stata chiusa. Era per questo, non soltanto per vana prudenza, che da due giorni non osavo nominare il mio paese: tremavo che qualcuno dicesse: “È bruciato. C'è passata la guerra”» (p. 127). Il fatto che non nomini il luogo è ricco di significato: dare un nome significherebbe fare entrare quel luogo, legato al passato, nel presente e di conseguenza nella realtà. Musumeci spiega il ritorno sulle colline natie come «la convinzione aprioristica della natura salvifica del luogo mitico dell'infanzia, del suo potere esorcizzante sul demone della storia»¹²¹. Inoltre, il fatto che non vengano descritti i mesi che separano l'arrivo nelle colline natie, nel giugno del '44, dall'inverno dello stesso anno è assai significativa: d'estate, il «nascondiglio più sicuro» (p. 117) rimane inaccessibile al lettore, come se, nella realtà storica del conflitto arrivato fino alla collina, l'estate non potesse più essere vissuta come stagione piena e quindi, non meritasse di essere narrata.

Eppure, la guerra ha danneggiato anche il luogo mitico dell'infanzia. Nell'ultimo capitolo – una sofferta autodenuncia – il protagonista si accorge che se «niente è accaduto» (p. 138) a lui, perché non è mai stato ricercato dalle pattuglie tedesche né dai partigiani, sono invece le colline ad essere state vittime della guerra, dove «troppa gente manca, qualcuno per sempre» (p. 139). L'ultimo paragrafo del romanzo è assai rivelatore della crisi interiore di Corrado (e di Pavese stesso) di fronte ai caduti di guerra:

Io non credo che possa finire. Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: – E dei caduti che facciamo? Perché sono morti? – Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero (p. 141).

¹²¹ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, cit., p. 105.

Dopo aver fuggito il conflitto, e rifugiandosi nel suo apparente «nascondiglio più sicuro» (p. 117), Corrado non può più ignorare quel che ha visto sulle sue colline. La riflessione sui morti, che prende avvio proprio nel luogo natio, rappresenta secondo Rubini «l'agire etico di Corrado, è il suo gesto nella Storia»¹²². Il gesto è simbolico e assume un valore tanto più forte perché proviene da un personaggio che aveva sempre rifiutato di confrontarsi con la realtà. Il senso di colpa non riguarda la mancata adesione alle brigate partigiane ma la propria condizione di sopravvissuto ed è per questo che «la sua colpa e il suo impegno non possono avere fine»¹²³. Questa presa di coscienza avviene nel pieno inverno, stagione che consente al protagonista di rimanere in una condizione di staticità, costretto così a riflettere su sé stesso. In una lettera a Rino Dal Sasso, Pavese confessa: «io volevo rappresentare un esitante, un solitario che, attraverso o malgrado la sua viltà, scopre dei valori o almeno intuisce che ci sono dei valori nuovi (senso della morte, umiltà, comprensione degli altri, ecc.)»¹²⁴. L'obiettivo è raggiunto: Corrado non è un eroe, ma un uomo che, nonostante - o forse a causa - della sua paura e della sua inazione, accede ad una forma di umiltà e ad una comprensione più profonda degli altri. Come nota Lanzillotta¹²⁵, attraverso l'opposizione tra Corrado e i resistenti, l'autore vuole dimostrare che la vita contemplativa è finalmente quella più autentica proprio perché «si conta per ciò che si è e non per ciò che *si fa*»¹²⁶.

¹²² F. Rubini, «È qui che la guerra mi ha preso». *Contronarrazione della Resistenza nella Casa in collina di Cesare Pavese*, in *Scenari del conflitto nella letteratura italiana*. Atti del XXV Convegno Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, a cura di S. Valerio, A. Daniele, G. A. Palumbo, ADI, Roma, 2024, p. 6, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/scenari-del-conflitto/Rubini%20Francesca.pdf> (02/08/25).

¹²³ Ibid.

¹²⁴ C. Pavese, *Lettere*, cit., p. 710.

¹²⁵ M. Lanzillotta, *Cesare Pavese*, cit., p. 180.

¹²⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 233.

4.2 *La luna e i falò*¹²⁷

Nell'estate del '49, Pavese concepisce il suo ultimo e più compiuto romanzo: *La luna e i falò*. In una lettera ai coniugi Varigotti, il 17 luglio, lo scrittore piemontese confessa: «io sono come pazzo perché ho avuta una grande intuizione – quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame e letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*»¹²⁸. Se inizialmente il romanzo sembra nascere da un'intuizione, in realtà si rivelerà l'opera più pensata e matura di Pavese. Infatti, un anno dopo, scrive ad Aldo Camerino che: «*La luna* è il libro che mi portavo dentro da più tempo e che ho più goduto scrivere. Tanto che credo che per un pezzo – forse sempre – non farò più altro»¹²⁹. Il romanzo non è dunque il risultato di un'illuminazione ma quello di un processo lento di maturazione talmente profonda che dopo l'autore smetterà di scrivere per sempre.

Scritto in meno di due mesi (tra il 18 settembre e il 9 novembre), l'autore considera il proprio romanzo «l'*exploit* più forte sinora»¹³⁰ proprio perché vi confluiscono tutti i suoi temi centrali: il ritorno al luogo di origine, l'infanzia, la memoria, la guerra, la paternità mancata, il motivo della festa e dei falò¹³¹. Eppure, benché siano presenti in un unico romanzo, tutti questi temi non assumono la stessa valenza di quando stavano isolati: «quei temi e quelle immagini, però, hanno spesso avuto maggiore vita e maggiore durezza nelle opere precedenti in cui non comparivano tutti insieme»¹³². In questo capitolo

¹²⁷ C. Pavese, *La luna e i falò* (1949), Einaudi, Torino, 2020. D'ora in avanti le citazioni saranno tratte da quest'edizione indicando tra parentesi il numero di pagina.

¹²⁸ C. Pavese, *Le Lettere*, cit., p. 659. Se il numero di capitoli (trentadue) richiama il numero dei canti che compongono ogni cantica dantesca, se Nuto somiglia a Virgilio e se il ritorno alle origini è considerato come una specie di discesa all'Inferno, queste analogie si fermano alla superficie perché ne *La luna e i falò*, non c'è una rivelazione finale, ma soltanto una presa di coscienza di un mondo distrutto dalla guerra e di un passato irrimediabilmente perduto. Man a man che si sviluppa la narrazione, si capisce che la terra d'origine di Anguilla non equivale affatto al Paradiso. Queste considerazioni sono tratte dal saggio critico T. Kay, *Una modesta Divina Commedia: Dante as Anti-Model in Cesare Pavese's La luna e i falò*, in *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart, Turia + Kant, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2019.

¹²⁹ Ibid., p. 735.

¹³⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 375.

¹³¹ G. Zaccaria, *I segni della fine: La luna e i falò*, in *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito con alcuni riscontri fenoglianici*, in «Studi umanistici», n. 15, 2009, pp. 124-125.

¹³² F. Jesi, *La luna e i falò come resa dei conti con la mitologia*, in *Il tempo della festa* (2013), a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Milano, 2023, p. 76.

l'obiettivo sarà dunque di studiare la rappresentazione di questi temi in relazione con la dimensione estiva che, invece, percorre l'intera narrativa pavesiana.

Insieme alla *Casa in collina*, *La luna e i falò* viene considerato il romanzo del ritorno. Eppure, nell'opera pavesiana, il mito del ritorno non è nuovo: già i versi del breve poema *I Mari del Sud*¹³³, che inaugura *Lavora stanca*, echeggiano e anticipano il suo ultimo romanzo: «quando si torna, come me a quarant'anni, / si trova tutto nuovo» (vv. 15-16). Composto vent'anni prima del romanzo, *I Mari del Sud* apre simbolicamente il percorso letterario dello scrittore che *La luna e i falò* chiude. La struttura stessa dell'intera opera di Pavese suggerisce così una ciclicità: come se l'autore volesse chiudere il cerchio della propria poetica laddove l'aveva iniziata, nel mito del ritorno.

Nel *Mestiere di vivere* Pavese scrive:

Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinario), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza), *Luna e i falò* (postresistenza). [...] la saga è completa. Due giovani (*Carcere* e *Compagno*) due quarantenni (*Casa in collina* e *Luna e i falò*). Due popolari (*Compagno* e *Luna e i falò*) due intellettuali (*Carcere* e *Casa in collina*)¹³⁴.

Considerato il romanzo della maturità, *La luna e i falò* segna una svolta nella narrativa pavesiana: l'autore sembra finalmente conciliare il piano individuale e quello collettivo, conciliazione che non era ancora possibile nella *Casa in collina*. In questo senso, l'epigrafe del romanzo tratta dal *King Lear* di Shakespeare - «Ripeness is all» - racchiude il senso profondo non solo della *Luna e i falò*, ma di tutta l'opera pavesiana: la maturità intesa come accettazione consapevole del mistero della vita. Sul piano personale però, questa consapevolezza rivela tutta la tragicità della vita di Pavese: quattro mesi dopo la pubblicazione del romanzo, Pavese si uccide «proprio quando ebbe raggiunto la sua maturità di scrittore, forse perché tale maturità non gli sembrò abbastanza assoluta per sé stesso uomo»¹³⁵.

¹³³ C. Pavese, «I Mari del Sud», in *Lavorare stanca* (1936), Einaudi, Torino, 1955, p. 9.

¹³⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 375.

¹³⁵ G.P. Biasin, *Lo straniero sulle colline: Cesare Pavese*, in «MLN», 81, 1, 1966, p. 18, <https://www.jstor.org/stable/2908091> (12/06/25).

La luna e i falò è anche il romanzo in cui prende forma un altro mito pavesiano, quello americano: Anguilla, orfano emigrato in America per fare fortuna e tornato dopo vent'anni nel suo paese di origine, condensa quell'insieme di immagini, di racconti, che per Pavese offrono gli Stati Uniti come territorio di evasione e di rinnovamento. Eppure, come si vedrà, il romanzo decostruisce completamente questo mito che rivelerà l'America come paese della solitudine, luogo inadeguato a rispondere alla crisi identitaria del protagonista.

4.2.1 Estate come tempo della memoria

Il titolo stesso del romanzo rivela fin da subito la tensione costante tra le dimensioni temporali e spaziali: da un lato, la luna rappresenta il ritmo ciclico delle stagioni, assumendo così un valore temporale; dall'altro, i falò, rimando al rito propiziatorio contadino per la fertilità, richiamano anche il luogo in cui vengono allestiti. La congiunzione "e" del titolo invece allora di creare un'armonia tra spazio e tempo, ne sottolinea «l'irreversibile dualità»¹³⁶. Questo dualismo si riflette nella struttura stessa del romanzo che è strutturato su vari livelli temporali¹³⁷ che corrispondono, in realtà, a tre fasi diverse della vita del protagonista: il passato lontano corrisponde all'infanzia del protagonista vissuta a Gaminella e all'adolescenza trascorsa alla Mora; il passato recente coincide con l'esperienza americana del giovane adulto; il presente, infine, si colloca nel momento del ritorno, quando Anguilla, ormai quarantenne, torna al paese d'origine.

Ad ogni fase della vita del protagonista corrisponde una stagione: l'infanzia richiama l'inverno mentre l'adolescenza richiama sia l'inverno che l'estate. Come conferma Gioanola, «per la prima volta in Pavese, l'unica stagione della memoria, la grande estate dell'infanzia, accetta di alternarsi con le altre stagioni, in coerenza all'assunzione totale che ne *La luna e i falò* si registra nei confronti della campagna»¹³⁸.

¹³⁶ A. Musumeci, *Spazio mitico e tempo storico*, in *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna, 1980, p. 131.

¹³⁷ I. Prosenc Segula, *Quando passano delle stagioni ma anche degli anni: un contributo allo studio delle dimensioni temporali ne La luna e i falò*, in *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, I Quaderni del CE.PA.M, Edizioni C.U.E.C.M., Catania, 2013, pp. 113-123.

¹³⁸ E. Gioanola, *La poetica dell'essere*, cit., p. 376.

Per quanto riguarda l'età adulta, la stagione è estiva proprio perché Anguilla torna in collina per due settimane proprio in occasione della Madonna d'agosto. L'infanzia, in quanto dimensione mitica e fondatrice, occupa una posizione extratemporale: è il tempo che Anguilla vorrebbe ritrovare attraverso il ritorno al paese e che riemerge con forza nel presente, relegando l'esperienza americana in secondo piano.

Con *La luna e i falò* assistiamo però a un cambiamento cruciale per la nostra ricerca: l'estate non è più l'unica stagione abilitata a rappresentare la memoria e l'iniziazione, come invece era avvenuto nei romanzi precedenti (si pensi soprattutto a *La bella estate* e al racconto *Il mare*). Infatti, ed è la prima volta nella narrativa pavesiana, l'estate dell'infanzia viene sostituita dall'inverno, stagione antagonista per eccellenza, perché sono gli inverni trascorsi durante l'infanzia a Gaminella che Anguilla, di ritorno in estate sulle colline, vuole rivivere. Fino a *La luna e i falò*, l'estate aveva una funzione quasi esclusiva come stagione dell'iniziazione e della scoperta del mondo¹³⁹, in questo romanzo, invece, l'inverno diventa un secondo tempo mitico dell'infanzia. Durante il soggiorno estivo nelle Langhe, Anguilla intraprende l'impresa della sua vita: il calore agostano, gli odori, e i colori costituiscono gli stimoli sensoriali del ritorno alle origini. L'estate funziona allora come accelerante della memoria, una stagione segnata dalla tensione latente tra riscoperta e perdita. Come vedremo, tutto ciò che appartiene all'inverno contadino si carica di una intensità emotiva profonda per Anguilla che, tornato d'estate sulle colline piemontesi, si ricorda soltanto degli inverni trascorsi durante l'infanzia a Gaminella e dei periodi passati alla Mora.

I ricordi legati a Gaminella non sono numerosi e si concentrano, non a caso, sul periodo invernale, stagione che assume nel romanzo un forte valore di chiusura e di immobilità. Anguilla ha passato tredici inverni della sua vita su quella collina, in condizioni di miseria, e ciò che riaffiora nella memoria è l'austerità invernale: sono stati degli «inverni terribili» trascorsi «pascolando la capra e cercando le mele rotolate in fondo alla riva» (p. 4). La famiglia era miserabile («perché soltanto i miserabili allevano i bastardi dell'ospedale»), il casotto, spazio chiuso, era «quasi nascosto in una piega della collina»¹⁴⁰: l'immobilità e l'inaccessibilità della cima della collina («un pendio così insensibile che alzando la testa non se ne vede la cima – e in cima, chi sa dove, ci sono

¹³⁹ Vedremo che la scoperta del mondo avverrà veramente quando sarà alla Mora.

¹⁴⁰ E. Gioanola, *La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 48.

altre vigne, altri boschi, altri sentieri – era come scorticata dall’inverno, mostrava il nudo della terra e dei tronchi», p. 4) non consentono al protagonista di proiettarsi verso un altrove proprio perché era «convinto che il mondo finisse alla svolta dove la strada strapiombava sul Belbo» (p. 5). Ma è proprio lì, in quello spazio recluso nella collina, che si struttura il mito dell’infanzia teorizzato nel già citato racconto *Del mito, del simbolo, d’altro*: «nessun bambino ha coscienza di vivere in un mondo mitico. Ciò s’accompagna all’altro noto fatto che nessun bambino sa nulla del “paradiso infantile” in cui a suo tempo l’uomo adulto s’accorgerà di esser vissuto» (MSA, p. 145). Il fanciullo non ha coscienza di vivere quel momento mitico della sua vita, sarà soltanto retrospettivamente, nella memoria dell’adulto, che quell’universo acquisterà una valenza sacrale: è proprio per questo che Anguilla torna al paese di origine: per ritrovare il sapore della sua “miserabile” infanzia “invernale”.

Il fatto che questi ricordi d’infanzia affiorino nel pieno del mese di agosto, proprio nel momento in cui Anguilla torna sulle colline, è un elemento altamente significativo. La vista del luogo originario, immerso nella luce e nel calore estivo, risveglia e fa emergere il gelo dell’infanzia. La memoria, al contrario della collina, non obbedisce alle stagioni, ma a un tempo interiore disallineato rispetto al presente. La terra arsa di agosto, i colori intensi della campagna, l’odore del verderame – tutti elementi estivi – non risvegliano in Anguilla ricordi estivi infantili – benché sia evidente che in tredici anni Anguilla deve aver passato varie estati a Gaminella – ma gli inverni duri vissuti nel casotto. L’inverno in quello spazio isolato non è un periodo facile proprio perché la riva, elemento acquatico collinare, non è più raggiungibile: «l’inverno era brutto perché non si poteva neanche andare alla riva, tant’acqua e galaverna¹⁴¹ che c’era» (p. 27). La natura, lungi dall’essere idilliaca, è ostile, e il corpo del bambino ne subisce le conseguenze fisiche, come testimoniano i frequenti geloni. Anche nell’estate del presente, il freddo penetra Gaminella fino a trasformarla in un antro buio e ostile: «come sempre, mentre fuori era agosto, quaggiù faceva freddo, quasi scuro». Ciononostante, Anguilla è intenzionato a ritrovare quel tempo perduto (proprio perché perduto) e l’estate diventa la stagione del recupero memoriale.

¹⁴¹ La galaverna (o calaverna) è un fenomeno meteorologico che «nelle notti umide e di freddo intenso, si cristallizza sui rami, le foglie degli alberi ecc. Formandovi un rivestimento di ghiaccio molto fragile» (Cfr. *Vocabolario online Treccani*, “galaverna”, <https://www.treccani.it/vocabolario/calaverna/> (03/08/25)).

Ormai quarantenne, e avendo girato il mondo, il protagonista si ritrova sulle colline dell'infanzia a chiedersi come «tante volte m'ero immaginato sulla spalletta del ponte a chiedermi com'era stato possibile passare tanti anni in quel buco» (p. 5). Il termine *buco*, usato per definire Gaminella, è fortemente ambivalente perché, da un lato, sottolinea il carattere isolato e marginale del luogo, dall'altro, proprio in quanto luogo chiuso, il casotto assume una valenza di spazio fondatore. Gaminella rappresenta il punto di partenza da cui si è formata l'identità di Anguilla. L'infanzia a Gaminella acquisisce allora retrospettivamente un valore mitico proprio perché costituisce il tempo delle origini, difficile ma fondatore, dove il “niente” è diventato “tutto”.

Se Anguilla ritrova Gaminella in piena estate e si ricorda dei suoi inverni d'infanzia, la Mora, dov'era arrivato in pieno inverno, rappresenta il luogo dei ricordi che si avvicinano secondo il ritmo delle stagioni. Infatti, le stagioni sono legate a personaggi di grande importanza nella giovinezza di Anguilla: mentre Nuto¹⁴² è la figura invernale per eccellenza, le figlie di sor Matteo rappresentano l'estate. Se Gaminella rappresentava il luogo dell'infanzia e della chiusura, la Mora diventa per Anguilla lo spazio dell'apertura al mondo.

La vita alla Mora segue il ritmo ciclico delle stagioni, che scandiscono non solo le attività agricole ma anche i ricordi del protagonista («il bello di quei tempi era che tutto si faceva a stagione, e ogni stagione aveva la sua usanza e il suo gioco, secondo i lavori e i raccolti, e la pioggia o il sereno», p. 84). Le indicazioni temporali si riferiscono così al calendario della campagna: l'incontro con Nuto è avvenuto «l'autunno prima della grossa grandine, alla sfogliatura» (p. 72), «poi veniva la stagione che in mezzo alle albere di Belbo e sui pianori dei bricchi rintronavano fucilate già di buon'ora e Cirino cominciava a dire che aveva visto la lepre scappare in un solco» (p. 97), «così venne l'inverno e cadde molta neve e il Belbo gelò» (p. 63). Ma la stagione che domina la memoria della Mora è l'estate, molte volte chiamata «la bella stagione» (e l'aggettivo, si ricorderà, appariva legato all'estate anche nel titolo del romanzo *La bella estate*), ovvero il tempo dei lavori contadini più importanti e delle feste paesane.

Sulla collina della Mora, Anguilla scopre il mondo attraverso i fiori («Fu la prima volta che vidi dei fiori, dei fiori veri come quelli che c'erano in chiesa», p. 61), attraverso

¹⁴² La figura di Nuto è stata ispirata da Pinolo Scaglione, il fratello della balia, Valentina, che aveva allevato Pavese per anni. Amico d'infanzia e falegname di professione, Pinolo rappresenta il legame concreto con la terra d'origine delle Langhe.

il lavoro («avevo imparato a innestare, zappavo (...), davo lo zolfo, conoscevo le bestie, aravo», p. 76), ma anche attraverso le feste e gli amori impossibili per Irene e Silvia che «non erano per me, e nemmeno per Nuto. Erano ricche, troppo belle, alte» (p. 86). La Mora è anche il luogo che gli ha consentito di acquisire una forma di identità: «in Gaminella non ero niente, alla Mora imparai un mestiere. Qui più nessuno mi parlò delle cinque lire del municipio, l'anno dopo non pensavo già più a Cossano – ero Anguilla e mi guadagnavo la pagnotta» (p. 64). L'adolescente trova, per la prima volta, una forma di riconoscimento sociale e una parvenza di identità perché sarà proprio lì che la serva Emilia gli darà il soprannome di «Anguilla»: «chi mi disse che sembravo un'anguilla fu l'Emilia» (p. 63). Scelto sicuramente per la magrezza del ragazzo, il soprannome sarà un presagio per il futuro adulto, proprio perché l'anguilla è un simbolo di resilienza, un animale capace di risalire le correnti.

La Mora è anche il luogo in cui Anguilla incontra quello che diventerà una figura fraterna e una guida morale: Nuto del Salto. Attraverso il passo seguente, si capisce che anche la relazione tra Anguilla e Nuto rivela un “dualismo stagionale”:

L'inverno era la stagione di Nuto. Adesso ch'era giovanotto e suonava il clarino, d'estate andava per i bricchi o suonava alla Stazione, soltanto d'inverno era sempre là intorno, a casa sua, alla Mora, nei cortili. Arrivava con quel berretto da ciclista e la maglia grigioverde e raccontava le sue storie (p. 84).

L'inverno, stagione della stasi, diventa per Anguilla il tempo privilegiato dell'amicizia con Nuto. Durante l'estate, l'amico è assente – preso dagli impegni musicali nei paesi delle Langhe – ma d'inverno rimane nei cortili della Mora, e può così trascorrere del tempo con il giovane Anguilla, anche lui meno impegnato («voltate quelle stoppie, era finita, e cadeva la neve»). Gli inverni con Nuto diventano così prima sinonimo di giochi: «Dall'autunno a gennaio, bambini si gioca a biglie, e grandi a carte» (p. 85), poi momento di crescita e di distacco dal mondo infantile: Anguilla sostituirà le sigarette alle biglie, cercando di imitare l'amico più grande.

È sempre Nuto a insegnare ad Anguilla a farsi rispettare alla Mora: «lui mi diceva come fare per essere rispettato alla Mora; poi la sera veniva in cortile a vegliare con noi della cascina» (p. 9). Le storie che Nuto racconta d'inverno hanno un valore formativo per Anguilla, che lo ascolta come se si trattasse delle parole di un profeta («gli anni che

vennero imparai molte altre cose da Nuto», p. 73). La figura di Nuto richiama così quella di Candido del racconto *Il mare*: entrambi suonano il clarino nelle feste paesane. E la stagione di “formazione” per Anguilla è l’inverno.

4.2.1.1 Fiori e frutti: per un’estetica della terra

Nella narrativa pavesiana, i frutti – simboli della terra e legati alle stagioni – assumono un valore altamente significativo: già nella *Casa in collina* rappresentavano per Corrado e Dino un modo per distaccarsi dalla guerra: «adesso con Dino non uscivamo dal prato: c’eran le pere, c’era l’uva, c’era il campo di meliga» (CC, p. 65). Ne *La luna e i falò* acquistano un significato maggiormente legato all’infanzia: Anguilla si ricorda delle «mele rotolate in fondo alla riva» (p. 4) e, secondo lui, «tutte le piante dovrebbero essere a frutto» (p. 31). Quest’idea rivela non solo un attaccamento alla terra, ma è anche un esempio della mentalità “pratica” contadina, in cui la natura deve avere una funzione utile. Raccogliere i frutti che «costituisce peraltro uno dei più grandi piaceri infantili – soprattutto per ragazzi poveri, per cui i frutti forniscono un cibo di sostentamento»¹⁴³, diventa il gesto simbolico di chi è cresciuto nella povertà e soprattutto di chi vive in simbiosi con la terra. I frutti sono così legati alla vita di Anguilla a Gaminella.

In netto contrasto con questo universo, i fiori assumono nel romanzo una valenza opposta a quella dei frutti: sono i simboli della borghesia, della bellezza e dell’irrilevanza. Nel giardino della villa elegante della Mora Anguilla è sin dall’inizio sconvolto dalla presenza di fiori che, a tredici anni, vede per la prima volta:

Sotto i tigli, dalla parte del cancello c’era il giardino, pieno di zinnie, di gigli, di stelline, di dalie – capii che i fiori sono una pianta come la frutta – facevano il fiore invece del frutto e si raccoglievano, servivano alla signora, alle figlie, che uscivano col parasole e quando stavano in casa li aggiustavano nei vasi (p. 61).

¹⁴³ D. Fernandez, *L’imagination de la terre (du travail au nudisme)*, in *L’échec de Pavese*, Grasset, Paris, 1967, p. 358, mia la traduzione.

La Mora si oppone così risolutamente alla miseria di Gaminella: la villa è elegante e circondata da un giardino lussureggiante, popolato da fiori esotici e piante ornamentali, che assume così una valenza edenica.

Il motivo dei fiori si proietta anche sulle figure femminili della villa: Irene e Silvia, figlie del primo matrimonio di sor Matteo che avevano «diciotto o vent'anni» (p. 61), all'arrivo di Anguilla vengono descritte attraverso metafore floreali: «avevano la bellezza della dalia, della rosa di Spagna, di quei fiori che crescono nei giardini sotto le piante da frutta» (p. 93). Irene, con i suoi occhi pallidi e azzurri, viene associata alle «freddoline che vengono nei prati dopo la vendemmia» (p. 120), mentre la piccola Santa, la neonata del secondo matrimonio del padrone con Elvira, «aveva gli occhi come il cuore del papavero» (p. 134). Rispetto ai frutti, i fiori si configurano come segni più superflui: non hanno un ruolo determinante per la sopravvivenza del protagonista, ma sono legati alla bellezza e all'artificialità. Pavese oppone così due visioni della natura: da un lato, quella utile, fertile, e contadina, dall'altro quella idealizzata, femminile e borghese.

4.2.1.2 La festa in estate: tra illusione e disillusione

Ne *La luna e i falò*, l'estate è anche caratterizzata dalla festa che occupa una posizione particolarmente centrale e si articola in tre episodi distinti: la festa di Canelli, quella della Stazione e, infine, quella del Buon Consiglio. Se la festa della Stazione è solo accennata, le altre due vengono invece descritte con maggiore ricchezza di dettagli e assumono così un ruolo significativo nella memoria del protagonista.

Nella narrativa pavesiana, la festa è un periodo di sospensione temporale ereditato dai riti antichi, durante il quale i protagonisti sono alla ricerca di una certa libertà, spesso sessuale, nell'ebbrezza collettiva. Se la festa del matrimonio agisce come catalizzatore dell'epifania nel racconto *Il mare* (momento in cui i due ragazzi intuiscono che quella sera è quella giusta per andare alla ricerca del mare), sia nella *Luna e i falò* che nella *Bella estate* – di cui l'incipit «a quei tempi era sempre festa» (*LBE*, p. 3) ci indica già che si tratta di un tempo irrecuperabile –, la festa si conclude nella disillusione, rendendo impossibile il momento epifanico. La festa “autentica”, estiva, sembra così essere legata all'infanzia, mentre con il passaggio all'età adulta risulta un periodo deludente.

In entrambe le feste della *Luna e i falò*, Anguilla (come Ginia) assume una posizione marginale di spettatore. Quando emerge il ricordo della festa di Canelli, il protagonista pensa:

Avrei voluto ritrovarmi nel cortile della Mora, quel pomeriggio d'agosto che tutti erano andati in festa a Canelli, anche Cirino, anche i vicini, e a me, che avevo soltanto gli zoccoli, avevano detto: – Non vuoi mica andarci scalzo. Resta a fare la guardia –. Era il prim'anno della Mora e non osavo rivoltarmi (p. 81).

La festa di Canelli rappresenta per Anguilla un ricordo amaro, ma fondativo proprio perché non vi ha potuto partecipare. Non si tratta dunque di una festa “vissuta” ma di una festa “mancata”, ed è proprio questa sua assenza che diventa oggetto della memoria. L'esclusione, segnata dal disprezzo, diventa così il motivo di una crisi interiore del protagonista. Per rimediare alla sua frustrazione, Anguilla, allora quattordicenne, si rifugia nel bere: «entrai in casa per mangiarmi un pezzo di pane. La cantina era chiusa. Ma sul ripiano dell'armadio in mezzo alle cipolle c'era una bottiglia buona e la presi e andai a bermela tutta, dietro le dalie» (p. 82). L'ebbrezza, in quel momento di solitudine, gli consente di evadere dalla realtà frustrante. Il rifugio nell'alcol rappresenta così una compensazione dell'occasione mancata di riconoscimento sociale. Eppure, l'isolamento non dura a lungo, perché in quella condizione di ebrezza il protagonista riesce paradossalmente a stabilire un contatto con i passanti che risalivano la strada tornando dalla festa: «si fermavano a parlare volentieri, nessuno aveva mai parlato tanto con me» (p. 83). Da una posizione marginale, Anguilla riesce insomma a introdursi simbolicamente nella festa.

Anguilla si ricorda poi della festa del Buon Consiglio avvenuta «una domenica d'estate – dei tempi che Silvia era viva e Irene giovane. Dovevo avere diciassette diciotto anni e cominciavo a girare i paesi. Era la festa del Buon Consiglio, di primo settembre» (p. 127). Questa festa, alla fine dell'estate, si offre come un momento di intensa densità sensoriale: i suoni (le trombe e il clarino ma anche «gli schianti delle fucilate» e i rumori dei cavalli, p. 128), i colori (i fiori del vestito di Silvia, il bianco di quello di Irene, le bandierine), gli odori di fieno e di sudore e i movimenti (l'uscita della Madonna, la corsa di cavalli) costituiscono un insieme che sospende il tempo ed è proprio attraverso questa giustapposizione di percezioni sensoriali che la festa acquisisce una valenza simbolica.

In questa festa, l'emarginazione di Anguilla prende forma prima ancora di recarvisi, poiché è costretto a condurvi sul biroccino le padroncine Irene e Silvia: può parteciparvi soltanto in quanto servitore.

Nel riaffiorare del ricordo si insiste su un elemento particolarmente significativo: la presenza dei platani. Allo stesso modo dell'ulivo della *Spiaggia* o, come vedremo, dei noccioli d'infanzia, anche i platani assumono un valore simbolico, che va oltre la semplice funzione di elementi paesaggistici. Non sono solo gli alberi sotto cui Anguilla porta a riposare il cavallo («portai il cavallo *all'ombra dei platani*», p. 128, corsivo mio), ma dei veri e propri punti “catalizzatori” perché è proprio sotto i platani che si concentrano i momenti salienti della festa: la gara di cavalli («la corsa passò due volte, in discesa e in salita, *sotto i platani*», p. 130), la processione della Madonna («a me piaceva quello spiazzo *in mezzo ai platani*, [...] vedere tutti che s'inginocchiavano, correvano e la madonna uscire dondolando dal portone sulle spalle dei sacrestani», p. 129) e la partecipazione attiva del pubblico («anche gli uomini e le donne dei banchi, quelli del torrione e del tirassegno, della giostra, tutti stavano a vedere, *sotto i platani*», p. 129).

Un altro elemento tipico e ricorrente della festa estiva in collina è la musica, e in particolare quella dell'amico Nuto che «aveva poi per dieci anni suonato il clarino su tutte le feste, su tutti i balli della vallata. Per lui il mondo era stato una festa continua di dieci anni, sapeva tutti i bevitori, i saltimbanchi, le allegrie dei paesi» (p. 8). La musica di Nuto occupava così un ruolo centrale nelle feste paesane e il clarino rappresentava un mezzo con cui si realizzava pienamente il senso della festa in una dimensione collettiva. Tuttavia, al suo ritorno, Anguilla scopre che Nuto non suona più: «nemmeno per la Madonna d'agosto Nuto ha voluto imboccare il clarino – dice che è come nel fumare, quando si smette bisogna smettere davvero» (p. 16). Anguilla che era tornato proprio per la Madonna d'agosto con l'intenzione di recuperare il tempo perduto della propria giovinezza e, quindi, delle feste cui non ha potuto realmente partecipare, dovrà allora far fronte a una cocente delusione. E il suo rapporto con la festa cambia:

La festa è per eccellenza ripetizione, ritorno, punto fisso di riferimento; nella festa, inoltre, si ha come uno scioglimento dal ritmo incalzante del lavoro e l'istinto trova per un giorno appagamento, nell'inebriata atmosfera della musica che segue la

processione o conduce i balli, del vino che scorre abbondante, dei baracconi con le loro tentazioni esotiche e sensuali, della corsa dei cavalli, dei banchetti senza fine¹⁴⁴.

Se la festa della giovinezza rappresentava questa ciclicità, quella della Madonna d'agosto vissuta da adulto, senza la musica di Nuto, rappresenta invece proprio la fine del tempo mitico della giovinezza in collina. Non solo: immerso nel ricordo amaro della festa di Canelli alla quale non ha potuto partecipare e poi in quello della festa del Buon Consiglio in cui si era posto come osservatore, Anguilla, adulto, non prende parte nemmeno a quella della Madonna d'agosto:

Ero venuto per riposarmi un quindici di giorni e c'è la Madonna d'agosto. [...] ho sentito urlare, cantare, giocare al pallone; col buio, fuochi e mortaretti; hanno bevuto, sghignazzato, fatto la processione; tutta la notte per tre giorni sulla piazza è andato il ballo, e si sentivano le macchine, le cornette, gli schianti di fucili pneumatici. Stessi rumori, stesso vino, stesse facce di una volta (p. 7).

Viene così restituito il quadro tipico della festa e il ritmo incalzante del passo mima l'intensità sonora dei festeggiamenti. Lo sguardo del protagonista è però distaccato, perché, ancora una volta, ne è spettatore non attore. L'ultima frase del passo è assai rivelatrice della perdita di senso con cui Anguilla si deve confrontare: tutti sono rimasti gli stessi, tranne lui, il giramondo, e la festa, a lui familiare nella giovinezza, diventa così inaccessibile. Anguilla non appartiene più a quel mondo.

4.2.2 Il disincantato ritorno nelle colline e la fine del cronotopo idilliaco

La collina, in quanto spazio del ritorno, e agosto, come tempo della memoria, costituiscono il cronotopo «idilliaco»¹⁴⁵ che aleggia sul presente della narrazione.

All'inizio del viaggio di ritorno, le colline appaiono immutate e caratterizzate dall'immobilità temporale («sulle colline il tempo non passa», p. 5), come se fossero estranee alla Storia. Le colline non sono dunque uno spazio come un altro, ma rappresentano un mondo a parte, sacro e mitico, in cui il protagonista vorrebbe ristabilire

¹⁴⁴ E. Gioanola, *La poetica dell'essere*, cit., p. 383.

¹⁴⁵ A. Stefanovska, *Lo spazio letterario del neorealismo*, Padova University Press, Padova, 2023, p. 131.

un contatto con le sue origini. Con il loro «carattere di unicità e assolutezza»¹⁴⁶, le colline diventano un luogo di rivelazione sensoriale: il primo contatto è legato ad un'identificazione intima e sensuale con la terra, il suo odore fa sorgere un mondo dimenticato, ma iscritto nella memoria del corpo di Anguilla:

Fu un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto – dalla terra, dal fondo tra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio. È un caldo che mi piace, sa un odore: ci sono dentro anch'io quest'odore, ci sono dentro tante vendemmie, fienagioni e sfogliature, tanti sapori e tante voglie che non sapevo più di sapere (p. 20).

Il calore estivo viene direttamente dalla terra e fa risorgere una memoria sepolta che Anguilla possiede all'interno di sé. Dopo l'emigrazione in America, il ritorno in collina diventa quasi una reintegrazione nel mondo organico: non ne è più separato, ma ne fa parte allo stesso modo in cui ne farebbe parte un elemento naturale. La fusione tra corpo e paesaggio si può allora leggere attraverso il motivo simbolico della «terra-madre», che percorre profondamente l'immaginario della *Luna e i falò*. In questo senso, la collina diventa una matrice originaria e potrebbe rappresentare per l'orfano Anguilla una madre sostitutiva. Il ritorno in collina può essere allora letto come un ritorno al ventre della madre. Eppure, se la collina d'inizio romanzo viene completamente idealizzata e mitizzata, vedremo come, attraverso i motivi del fuoco e della guerra, la percezione di questo spazio sarà poi ribaltata.

Oltre alla femminilizzazione della terra, bisogna notare la sua dimensione selvatica, che emerge attraverso la figura di Nuto, il falegname che non è mai andato via dalle colline e che ricorda il contadino Marchino del racconto *Nudismo*. Entrambi rappresentano il mondo primitivo selvatico proprio perché appartengono alla terra e, rispetto ad Anguilla e al protagonista del racconto, non si sono mai recati altrove. In questo modo si forma un binomio: da un lato, quelli che hanno sperimentato la vita civile e cittadina; dall'altro, i rappresentanti della terra. Se Anguilla, dopo l'esperienza americana, non considera più valide le credenze arcaiche, Nuto invece ne è ancora molto

¹⁴⁶ G. Baldi, *Un'impossibile maturità*, cit., p. 642.

legato: poiché è rimasto sulle colline, e in quanto falegname, Nuto è ad esempio convinto del potere fertilizzante dei falò («ingrassa [la campagna]», p. 39) e della luna («bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi», p. 41).

La collina dell'inizio del romanzo incarna quella «sacralità della natura» che, secondo Scaffai, costituisce uno dei miti fondativi dell'immaginario ecologista contemporaneo: idea a cui «si lega un'immagine fortemente idealizzata della natura»¹⁴⁷, ovvero il motivo del *locus amoenus*. Le colline langarole – fatte di boschi, vigne, fiori e profumi – corrispondono perfettamente a quest'idealizzazione: la natura vi appare lussureggiante e sottomessa al ritmo ciclico delle stagioni e dei lavori contadini.

Nel ritorno sulle colline, Anguilla non è tanto alla ricerca della propria identità quanto del tempo mitico dell'infanzia, vissuto su una terra che ha assunto per lui un valore sacro. Tuttavia, fin dal primo contatto con il paesaggio della memoria, emerge una frattura: quando giunge a Gaminella, ciò che lo colpisce maggiormente è l'assenza dei noccioli che costituivano il paesaggio dell'infanzia in cui giocava con Giulia e Angiolina («l'altro anno, quando tornai la prima volta in paese, venni quasi di nascosto a rivedere i noccioli», p. 4). Questi alberi non sono semplici elementi del paesaggio piemontese, ma segni concreti del passato di cui la scomparsa si traduce immediatamente in una perdita esistenziale: «non mi ero aspettato di non trovare più i noccioli. Voleva dire che tutto era finito» (p. 5). La sparizione dei noccioli costituisce così il primo incrinarsi del *locus amoenus*: Anguilla intuisce il cambiamento del luogo sacro dell'infanzia. Allo stesso modo dell'ulivo della *Spiaggia*, i noccioli si presentano come elementi simbolici, legati anche loro ad un'epifania malinconica, a un momento di rivelazione interiore del protagonista. Se nella *Spiaggia* l'ulivo rappresentava l'ultima immagine della vacanza estiva e segnava il momento in cui si manifestava la presa di coscienza della propria solitudine per l'io narrante, nella *Luna e i falò* la scomparsa dei noccioli segna per Anguilla la prima manifestazione della perdita dell'infanzia e l'impossibilità di un vero e proprio ritorno.

Dal punto di vista del paesaggio, mentre l'ulivo si impone come un punto fisso che rompe l'orizzontalità dell'ambiente marino, la scomparsa dei noccioli costituisce la frattura del paesaggio collinare stesso. Se l'ulivo viene valorizzato come ricordo estivo, i

¹⁴⁷ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017. p. 89.

noccioli sono già dissolti, già cenere. Inoltre, le parole dell'io narrante della *Spiaggia* - «cominciavo a capire che nulla è più inabitabile di un luogo dove si è stati felici» (*LS*, p. 83) – riportano alla mente la vicenda di Anguilla: il suo luogo d'infanzia, dopo la scomparsa dei noccioli e dopo l'incendio della cascina, diventa irrimediabilmente inabitabile e l'infanzia completamente perduta. Il cronotopo idilliaco viene così infranto per sempre.

Nella narrativa pavesiana, e in particolare nella *Luna e i falò*, gli alberi non sono semplici elementi paesaggistici: rappresentano infatti una specie di memoria naturale delle colline. Se i platani sono legati alla festa estiva e dunque alla collettività, i noccioli invece appartengono ad un ricordo più personale. In sostanza, nel romanzo, la natura si presenta come vettore affettivo per Anguilla: è vedendo i platani e rilevando la scomparsa dei noccioli, che, nell'estate del ritorno, sorgono i ricordi più significativi.

4.2.2.1 L'esilio deludente in America

Le colline delle Langhe non costituiscono l'unico sfondo del romanzo: vi si contrappone l'America, luogo dell'emigrazione e della fuga. Anguilla vi approda a vent'anni sfuggendo a un possibile arresto legato alla sua militanza politica a Genova, com'era accaduto a due dei suoi compagni sovversivi. All'inizio dell'esilio americano, il giovane protagonista, alla vista delle colline californiane, aveva detto: «vedendo quelle lunghe colline sotto il sole avevo detto: “Sono a casa”» (p. 12). Ma ciò che sembrava una terra delle possibilità si trasforma progressivamente in un paesaggio di alienazione e di perdita. Se le Langhe sono il mondo delle origini, caratterizzate dall'immobilità temporale – insomma un vero e proprio *locus sacer* –, l'America rappresenta invece l'antitesi radicale, un *locus terribilis*: un paese di bastardi, fatto di violenza («sulle strade si trovava una ragazza strangolata in un'automobile, o dentro una stanza o in fondo a un vicolo», p. 14).

La rappresentazione dell'America si fonda su un rovesciamento radicale dell'immaginario naturale: la natura non è più rifugio ma «fonte di angoscia e di paura»¹⁴⁸. Lontana dalla fertilità ciclica delle colline piemontesi, la terra americana è

¹⁴⁸ S. Giovanardi, *La luna e i falò di Cesare Pavese*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996, p. 12.

ostile e sterile: le vigne sono ridotte a «giardini pubblici, aiuole finte» (p. 15) e le campagne sono «terre bruciate, montagne di ferraccio» (p. 15). Il paesaggio stesso si configura come un deserto esistenziale: «a perdita d'occhio una distesa grigia di sabbia spinosa e monticelli che non erano colline, e i pali della ferrata» (p. 48). Bisogna notare che i tre capitoli americani (III, XI, XXI) «formano uno *staccato* fortissimo nel corpo del romanzo, sottolineando per contrasto una fondamentale differenza fra America e Piemonte, fra pianura e collina, fra artificialità e natura, fra caos e rito»¹⁴⁹.

L'esperienza americana costituisce il motivo per cui Anguilla è stato assente dalle colline per vent'anni, ma quell'esperienza si è rivelata infine quella della solitudine: «Era un paese troppo grande, non sarei mai arrivato in nessun posto. Non ero più quel giovanotto che con la squadra ferrovieri in otto mesi ero arrivato in California. Molti paesi vuol dire nessuno» (p. 47).

4.2.2.2 I falò di agosto: segni di morte

Pavese stesso considera *La luna e i falò* il romanzo che chiude il ciclo storico a cui si è impegnato durante tutta la sua carriera letteraria: è il romanzo della post-resistenza. Nella solitudine americana, Anguilla non ha partecipato alla Resistenza e, quando torna nel paese di origine, non può che rendersi conto dei danni della guerra. L'unico testimone di quel periodo è Nuto perché, come Anguilla capirà, tutte le figure del suo passato sono morte: sia quelle di Gaminella – Padrino e sue figlie – che quelle della Mora (Irene, Silvia e Santina). Ma in collina questi non sono gli unici morti: ci sono anche quelli della guerra.

Agosto, dopo esser stato il mese della riscoperta delle origini, diventa il momento in cui il protagonista deve confrontarsi con la difficile realtà postbellica: vengono ritrovati due cadaveri di giovani fascisti uccisi dai partigiani. Scrive Albertocchi: «la collina, in cui erano stati frettolosamente sepolti, non ce la fa più a trattenerli e li fa affiorare, forse li vomita, con le tracce ancora visibili delle torture e delle esecuzioni sommarie con cui erano stati liquidati»¹⁵⁰. L'immagine è potente: la collina, fino a quel momento percepita come luogo mitico dell'infanzia e della memoria, assume una funzione tragica e si

¹⁴⁹ G.B. Biasin, *Lo straniero sulle colline*, cit., p. 6.

¹⁵⁰ G. Albertocchi, *Il sistema della memoria*, cit., p. 30.

trasforma in *locus terribilis*. Il paesaggio non è più quello sacro del passato, ma il teatro di un traumatismo collettivo. E agosto diventa il mese in cui fare i conti con il passato.

Anguilla vuole sapere che fine hanno fatto le ragazze con cui è cresciuto, sia quelle di Gaminella che quelle della Mora. Giulia e Angiolina si sono sposate con due ragazzi della Madonna della Rovere, ma la prima è morta «in un campo ammazzata dal fulmine» (p. 45) mentre la seconda, dopo aver avuto sette figli, ha avuto un tumore. Il destino che più ci interessa, ai fini della nostra analisi, è quello delle figlie della Mora, che è messo in relazione con l'avvicinarsi delle stagioni:

Come accade per le stagioni, la vicenda di queste ragazze è ciclica e ritornante, ripete uno schema fisso. Nasce come fervore di speranza, ansia di evasione in un mondo più elevato, si sviluppa attraverso i casi di un amore languido e patetico oppure sfrenato e sensuale, si conclude tragicamente nella morte¹⁵¹.

Entrambe muoiono tragicamente: Irene percossa a morte dal marito violento, Silvia in seguito a un aborto malriuscito. La morte di Santa è invece legata al falò.

Nel romanzo, i falò agostani si possono ricondurre a diverse tipologie, ognuna legata a una precisa temporalità. Mentre i falò dell'infanzia e della giovinezza evocano l'atmosfera della festa collettiva, quelli legati all'età adulta si caricano di significati tragici associati alla morte. Emblemi dell'estate in collina, i falò costituiscono un simbolo ricorrente nella narrativa pavesiana e accompagnano l'evoluzione del protagonista. Riflettono anche i diversi significati che l'estate assume all'interno del romanzo: spensieratezza, gioia e giovinezza, alle quali segue, nell'età adulta, la memoria dolorosa.

L'unico falò vissuto come rito contadino è stato quello della notte di San Giovanni, quando Anguilla viveva ancora alla Mora. Ma la sua importanza è secondaria rispetto agli altri falò descritti nel romanzo, come se non fosse il carattere rituale del fuoco a interessare, ma la sua componente tragica. Man mano che si sviluppa la narrazione i falò assumono tutt'altro significato: non sono più sinonimi di festa e di riti paesani, ma si caricano di un valore tragico. L'incendio del casotto di Gaminella – che richiama molto quello della cascina nel racconto *Il mare* – e il rogo di Santina cambiano completamente la visione del protagonista sul luogo mitico della collina che «non è più il luogo santo dei

¹⁵¹ E. Gioanola, *La poetica dell'essere*, cit., p. 378.

riti campagnoli, ma il luogo di atti distruttivi»¹⁵². L'estate del ritorno al paese assume poi una dimensione amara quando Valino incendia il casotto di Gaminella eliminando ogni traccia dell'infanzia di Anguilla («niente s'era salvato, nemmeno il letame là dietro», p. 115). Il fuoco diventa così simbolo di distruzione dei ricordi infantili di Anguilla.

A dimostrazione del ruolo cruciale svolto dal falò, il romanzo si chiude con il racconto della morte di Santa, la più giovane e bella¹⁵³ delle sorelle della Mora, il cui corpo viene bruciato. Diventata spia per i fascisti e poi per i partigiani, Santa viene giustiziata dai suoi compagni. Nuto, testimone «disperato, gli tremava la voce» (p. 139), racconta come il corpo sia stato sepolto:

Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò (p. 140).

La morte della donna, avvenuta nell'estate del '43, è profondamente simbolica: facendo «ancora gola a troppi», il suo corpo è desiderabile anche nella morte. Deve allora essere completamente annientato dal fuoco in modo che non lasci più tracce, come se l'ambiguità morale della donna dovesse essere purificata attraverso il rogo. Inoltre, il luogo in cui Nuto conduce Anguilla per raccontargli la vicenda è altamente significativo: lo spazio in cima alla collina, irraggiungibile nell'infanzia, diventa adesso luogo della terribile rivelazione. La collina di Gaminella risulta così demitizzata: il luogo sacro dei ricordi infantili si è rovesciato in luogo dell'orrore. Il falò finale ha trasformato i colori e il profumo dei fiori è diventato cenere. E la terribile rivelazione avviene in estate.

¹⁵² U. Musarra-Schröder, *Le passé est-il récupérable ?* in *Le roman-mémoires moderne: pour une typologie du récit à la première personne*, tesi sostenuta presso la Holland University, 1981, p. 233, mia la traduzione, <https://hdl.handle.net/2066/148060> (10/06/25).

¹⁵³ «Al matrimonio [di Irene] la più bella e vestita di seta era Santina – non aveva che sei anni ma sembrava lei la sposa» (p. 126).

4.3 L'estate nel secondo Pavese

La casa in collina e *La luna e i falò* sono considerati i due grandi romanzi del ritorno che è, in entrambi i romanzi, estivo. Se Corrado giunge nelle Langhe nel giugno del '44, Anguilla vi arriva all'inizio dell'agosto 1945, anno della Liberazione. L'estate si configura come stagione privilegiata per il riavvicinamento al luogo di origine, periodo che coincide con la compiutezza del paesaggio collinare. Se nella *Casa in collina* l'estate del ritorno corrisponde ad un vuoto narrativo, proprio perché quell'estate non viene raccontata a causa del senso di colpa del protagonista, nella *Luna e i falò* invece è l'estate ad essere al centro del racconto di Anguilla, consentendogli, attraverso i sensi, di recuperare la memoria del luogo d'infanzia. Inoltre, i due romanzi sono segnati da una presa di coscienza: se per Corrado questa comincia sicuramente d'estate ma viene raccontata nel gelo invernale, per Anguilla invece avviene nel pieno calore agostano. Se l'estate rappresentava la stagione piena di speranza – raggiungere il luogo d'infanzia nelle Langhe e recuperarne la memoria – si trasforma infine in stagione deludente e diventa progressivamente il periodo in cui si misura il distacco tra il passato e il presente.

Si è anche potuto osservare che è la collina stessa a simboleggiare la donna: se Corrado racconta le sue esperienze fallite con Anna Maria e Cate, anche Anguilla vive l'esperienza amorosa in modo fallimentare sia in America, terra d'esilio che rappresentava il bisogno di emancipazione, che sulle sue colline con le figlie della Mora. Come se le donne potessero soltanto fare parte di un certo passato e venire infine sostituite dalla collina. In questi due romanzi del ritorno non si assiste a vere e proprie storie d'amore ma a delle crisi esistenziali di due uomini, quarantenni, che ritornano al paese natio nell'obbiettivo illusorio di recuperare l'infanzia, ma anche il tempo passato altrove, spesso in città. Il dualismo città-collina, già abbozzato nella *Bella estate* e poi sviluppato nel racconto *La città*, raggiunge l'apice nei due ultimi romanzi: legandosi infine alle età dei protagonisti pavesiani. Se l'infanzia e l'adolescenza vengono vissute in collina, l'inizio dell'età adulta è segnata dalla volontà di emanciparsi, come se fosse una tappa fondamentale nel processo di maturazione dei personaggi. Infine, la piena età adulta si distingue per la volontà di recuperare il tempo perduto in senso proustiano.

In entrambi i romanzi, l'estate segna anche l'avvicinamento a un ragazzo: Dino per Corrado, Cinto per Anguilla. Questo processo non è casuale ma risponde ad un

bisogno dei protagonisti (e forse di Pavese stesso che non fu padre): riconoscere nell'altro, più giovane, un *alter ego*, una proiezione di sé stesso nell'obbiettivo di riattivare la memoria della propria infanzia e quindi dei propri ricordi infantili. Dino e Cinto attualizzano così l'infanzia di Corrado e Anguilla nel presente. E questo recupero del periodo mitico dell'infanzia attraverso delle figure di giovani non può che essere estivo: l'estate è la stagione in cui ogni senso è attivato, consentendo di ritrovare le esperienze fondatrici dell'infanzia, associate alla natura lussureggiante. Una seconda ragione della scelta del periodo estivo quale momento propizio per il ricordo riguarda il fatto che l'estate si presenta spesso come un periodo di sospensione: la scuola chiusa per Corrado che può allora trascorrere tempo in collina insieme a Dino, e la volontà di riposarsi per Anguilla che lo fa tornare nei luoghi natii. In terzo luogo, l'infanzia è vista come fase della vita in cui si vive quasi in simbiosi con il proprio ambiente, uno stato primitivo possibile solo in estate.

Nel paesaggio collinare e nell'ambiente estivo, si è potuta osservare la presenza dei falò come segni concreti di appartenenza alla terra. Se nella *Casa in collina* – soprattutto attraverso la figura del contadino Otino –, i falò appaiono marginali ma significativi, è nella *Luna e i falò* che il fuoco assume una posizione centrale, quasi come se il primo romanzo anticipasse la vicenda del secondo. In entrambi i romanzi, i falò si trasformano da riti della vita contadina a presagi e anche strumenti di morte. Corrado e Otino accendono un fuoco per “rivaleggiare” con il fuoco distruttivo della guerra, mentre Anguilla deve fare i conti sia con l'incendio della cascina d'infanzia, sia con il rogo di Santina. I falò cessano dunque di essere simboli di vita rurale ma diventano segni del passaggio della guerra sulle colline. I danni del conflitto, di cui il fuoco è un elemento, vengono osservati da personaggi che non erano pronti ad affrontarli, relegati fin dall'inizio a una posizione di contemplazione.

5. Conclusione

Giunti alla conclusione delle analisi dei testi in esame, possiamo tornare sul nodo della nostra ricerca – il trattamento del tema dell'estate nella narrativa pavesiana – per avanzare delle ipotesi interpretative. Insomma, possiamo cercare di capire se nel corso della produzione di Pavese assistiamo o no ad un cambiamento della dimensione estiva. Lungi dall'essere un semplice sfondo stagionale, l'estate costituisce uno dei grandi temi di Pavese che, dalla critica, non era ancora stato sufficientemente studiato. Tra *La spiaggia* e *La luna e i falò*, romanzi scritti con dieci anni di scarto, la rappresentazione dell'estate è la stessa: nell'ambiente estivo, e nel paesaggio collinare (ma anche cittadino con *La bella estate*), i protagonisti si presentano come inetti moderni, incapaci di raggiungere lo stato della maturità. L'età dei personaggi non definisce necessariamente il raggiungimento di quella condizione: né per la giovane Ginia, né per l'io narrante della *Città*, né tantomeno per i personaggi maschili più anziani – l'io della *Spiaggia*, quello di *Nudismo*, Corrado e Anguilla. Paradossalmente, è solo il ragazzo di *Il mare* che, anche nella sua giovane età, si rivela il personaggio più maturo della narrativa appena studiata.

In ognuna delle opere esaminate, l'estate si presenta inizialmente come la stagione carica di speranze, come se l'ambiente e il calore del sole potessero dare un nuovo impulso alla vita dei personaggi. Eppure, queste attese "estive" finiscono immancabilmente per infrangersi, lasciando il posto alla disillusione: ciò che i protagonisti avevano sperato viene progressivamente disatteso e più evolve la narrativa pavesiana, più la delusione è grande. Se nella *Spiaggia* questo si traduce in sentimento di estraneità nei confronti degli altri, nella *Luna e i falò* invece, l'estate si lega irrevocabilmente alla morte.

Inoltre, nella *Bella estate*, nel racconto *La città*, e nella *Casa in collina* – opere in cui si sovrappongono significativamente le due stagioni antitetiche che sono l'estate e l'inverno – la stagione estiva si lega a una condizione di contemplazione, come un periodo di sospensione: è il tempo della spensieratezza adolescenziale per Ginia che spera che non finisca mai, illusione che si infrange con l'arrivo dell'inverno; di agosto in città per l'io che si emancipa dalle sue colline; per Corrado, infine, l'estate del '43 – ovvero il periodo ancora distante dalla guerra – è l'ultima prima l'inverno porti con sé la piena consapevolezza del conflitto.

A partire dal racconto *Nudismo*, i toni si incupiscono: attraverso la rappresentazione della terra come luogo selvatico e infine inospitale per chi è andato via per vivere in città, Pavese ci invita a vedere l'estate non solo come la stagione della sospensione, ma anche come la stagione di una fusione desiderata, e mancata, con l'elemento naturale. Questa impossibilità di conciliazione corporea del protagonista di *Nudismo* anticipa, in filigrana, il ritorno deludente al luogo di origine di Corrado e Anguilla. Già l'io narrante della *Spiaggia* lasciava intravedere alcuni segni in questa direzione, vivendo l'esperienza marittima con amarezza.

La sconfitta che si presenta ai protagonisti della *Casa in collina* e della *Luna e i falò* risulta ancora più amara: non si tratta più di una vacanza estiva fallita, ma del vano tentativo di recuperare lo stato primitivo infantile in collina. In questo senso, la disincantata esperienza al mare dell'io della *Spiaggia* appare come un preludio all'amarezza profonda e irrimediabile del ritorno al paese dei protagonisti dei due ultimi romanzi pavesiani.

Ritornando alla domanda iniziale della nostra ricerca, possiamo sostenere che, benché la narrativa dell'autore cambi a partire di *Feria d'agosto* e si noti un incupirsi dei toni tra il "primo" e il "secondo Pavese", la rappresentazione del tema dell'estate è costante: la stagione si presenta in ogni romanzo come quella della disfatta, però, come si è potuto osservare, secondo gradi diversi. Si potrebbe parlare, insomma, allo stesso tempo di una continuità e di una rottura (o meglio, di un mutamento) nel trattamento dell'estate nell'opera di Pavese. Infatti, più la scrittura diventa matura, più l'estate si trasforma da stagione dell'iniziazione e della possibilità di un recupero memoriale in stagione deludente e di necessario confronto con la realtà. Inoltre, come si è visto, il tema dell'estate consente di capire anche i motivi di maturazione dei personaggi, la tensione tra infanzia ed età adulta o ancora il rapporto dell'uomo con la natura.

Lo studio del tema dell'estate ha comportato anche l'analisi di alcuni cronotopi in cui si è osservata la relazione stretta tra spazio e tempo in relazione alle stagioni: la città maggiormente legata all'inverno, la collina invece all'estate. Possiamo allora affermare, a conclusione del nostro studio, che la stagione pavesiana per eccellenza è quella estiva. In particolare, l'analisi del tema dell'estate ci ha permesso di mettere in luce l'intreccio stretto tra la dimensione temporale estiva e il luogo mitico della collina. Il cronotopo che ne emerge non può che essere costituito dall'unione del tempo estivo e dallo spazio

collinare, due elementi che, come abbiamo studiato, si completano a vicenda nella narrativa pavesiana.

Un naturale sviluppo futuro di questo studio potrebbe essere l'esame del tema dell'estate dell'intera opera di Pavese tanto narrativa quanto poetica. Una tale ricerca permetterebbe di mettere in luce eventuali continuità e/o rotture tra i diversi generi – romanzi, racconti e poesie – osservando come l'autore utilizzi l'estate per esplorare, per esempio, il tema del ritorno o dell'infanzia. L'indagine offrirebbe così una visione completa della centralità della stagione estiva nella produzione pavesiana, evidenziando le analogie o differenze tra i testi a secondo dei tre grandi periodi di scrittura dell'autore.

6. Bibliografia

6.1 Fonti primarie

PAVESE Cesare, *Feria d'agosto* (1946), Einaudi, Torino, 2021.

PAVESE Cesare, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 1948.

PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (1952), Einaudi, Torino, 2014.

PAVESE Cesare, *Lavorare stanca* (1955), Einaudi, Torino, 2010.

PAVESE Cesare, *La bella estate* (1949), Einaudi, Torino, 2021.

PAVESE Cesare, *La casa in collina* (1948), Einaudi, Torino, 2020.

PAVESE Cesare, *La luna e i falò* (1950), Einaudi, Torino, 2020.

PAVESE Cesare, *La spiaggia* (1942), Einaudi, Torino, 2022.

PAVESE Cesare, *Lettere 1926-1950*, Einaudi, Torino, 1966.

PAVESE Cesare, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 1949.

PAVESE Cesare, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1968.

6.2 Fonti secondarie

ALBERTOCCHI Giovanni, *Il sistema della memoria*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Università di Girona, 2011, pp. 21-32, http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFIT.2011.37497 (07/07/25).

BACHTIN Michail Michajlovič, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979.

BALDI Guido, *Un'impossibile maturità. Letture dei romanzi di Pavese*, Liguori, Napoli, 2023.

BARTOLINI Guido, *Three Modalities of the Italian Memory of Fascism: Cronache di poveri amanti, La casa in collina, Tempo di uccidere, and the Issue of Responsibility*, «Italian Culture», vol. 42, n. 2, 2024, pp. 131-155, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01614622.2024.2429217> (10/07/25).

BASILE Bruno, *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma, 2003.

BEDIN Cristiano, *Mare, nudità e donna nel romanzo nel romanzo La spiaggia di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese dalle Langhe al Nilo*, I Quaderni del CE.PA. M., Edizioni C.U.E.C.M., Catania, 2017, pp. 105-117.

BIASIN Gian Paolo, *Lo Straniero sulle Colline: Cesare Pavese*, in «MLN», 81, 1, The Johns Hopkins University Press, 1966, <https://www.jstor.org/stable/2908091> (12/06/25).

CALVINO Italo, *Pavese in tre libri* (1946), in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp.1206-1208.

CAVALLINI Eleonora, *Da Brancaleone a Forte Dei Marmi: Pavese e il "Mare greco"*, in *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M, Edizioni C.U.E.C.M., Catania, 2013, pp. 73-82.

DE CAMILLI Davide, *Cesare Pavese e i nomi dei personaggi*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 22, n. 1/3, 1993, pp. 211-236, <https://www.jstor.org/stable/43997175> (31/06/25).

DI BLASIO Federica, *Cesare Pavese, Homo Mediterraneus?* , in «Italian Culture», 41, Hamilton College, New York, 2023, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01614622.2023.2171865> (25/02/25).

DI CIOCCIO Maria Cristina, *Geografie della Resistenza: il paesaggio in Cesare Pavese e Italo Calvino*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, numero speciale di «MOD La modernità letteraria», n. 57, 2015, pp. 421-427.

DI DOMENICO Marilina , *La spiaggia di Cesare Pavese. Identità sospese e sperimentazione narrativa*, in «Sinestesieonline», n. 25, 2019, <https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2019/02/gennaio2019-05.pdf> (12/03/25).

D'ORLANDO Vincenzo, *(Ri)lettura di La casa in collina di Cesare Pavese: Corrado o il rischio della Storia*, in «Che solo amore e luce ha per confine» *Per Claudio Sensi (1951-2011)*, a cura di S. Fabrizio-Costa, P. Grossi e L. Sannia Nowé, Leia, 27, Université de Caen, Peter Lang, 2012, pp. 305-325, <https://normandie-univ.hal.science/hal-02279225v1> (10/06/25).

FERNANDEZ Dominique, *L'échec de Pavese*, Grasset, Paris, 1967.

GALLOT Muriel, *Pavese: paese e paesaggio*, in «Chroniques italiennes», n. 68, 2001, <https://www.lessiconaturale.it/muriel-gallot/> (28/07/25).

GIACONE Franco, *La donna in Pavese*, in «Studi Piemontesi», vol. II, n. 1, 1973, pp. 53-65.

GIOANOLA Elio, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1971.

GIOANOLA Elio, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano, 2003.

GIOANOLA Elio, *Introduzione*, in C. Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2021, pp. v-xxxì.

GIOVANARDI Stefano, *La luna e i falò di Cesare Pavese*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996.

GIUDUCCI Armanda, *Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Milano, 1979.

HAUSER-RÜEGGER Yvonne, *Corpi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La bella estate*, Franco Cesati, Firenze, 2000.

JESI Furio, *Il tempo della festa* (2013), a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Milano, 2023.

KAFKA Franz, *La tana* (1931), Marietti, Bologna, 2020.

KAY Tristan, *Una modesta Divina Commedia: Dante as Anti-Model in Cesare Pavese's La luna e i falò*, in *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart, Turia + Kant, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2019, pp. 101-122.

LANZILLOTTA Monica, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Carocci, Roma, 2022.

LENZINI Luca, *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia*, Quodlibet Elements, Macerata, 2020.

MOSCARDI Iuri, *Pavese senza collina. Assenza del mito e incompiutezza estetica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 15, City University of New York, 2021.

MUSUMECI Antonino, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna, 1980.

MUSARRA-SCHRØDER Ulla, *La luna e i falò de Cesare Pavese. La crise de la mémoire*, in *Le roman-mémoires moderne: pour une typologie du récit à la première personne*, tesi sostenuta presso Holland University Press, 1981, pp. 205-233, <https://hdl.handle.net/2066/148060> (10/06/25).

OBERT Judith, *La casa in collina de Cesare Pavese: la fuite devant soi, la fuite mode d'emploi*, in «Cahiers d'études romanes», n. 22, pp. 347-363, 2010, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/584#quotation> (03/07/25).

PELLINI Pierluigi, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», XX, n. 58, 2008, pp. 61-83.

PROSENC SEGULA Irena, *Quando passano delle stagioni ma anche degli anni: un contributo allo studio delle dimensioni temporali ne La luna e i falò*, in *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni*, I Quaderni del CE. PA. M, Catania, 2013, pp. 113-123.

PROSIO Pier Massimo, *Lettura di Il Mare di Cesare Pavese*, in «Italica», vol. 69, n. 4, 1992, pp. 466-477, <https://www.jstor.org/stable/479691?seq=1> (06/05/25).

RICCOBONO Rossella, *Cesare Pavese e la crisi del narratore moderno*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di L. Somigli ed E. Conti, Morlacchi, Perugia, 2018, pp. 191-207.

RICHARD Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961.

RUBINI Francesca, «È qui che la guerra mi ha preso». *Contronarrazione della Resistenza nella Casa in collina di Cesare Pavese*, in *Scenari del conflitto nella letteratura italiana*, Atti del XXV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Foggia, 2024, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/scenari-del-conflitto/Rubini%20Francesca.pdf> (05/07/25).

SCAFFAI Nicola, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017.

STEFANOVSKA Ana, *Lo spazio letterario del neorealismo*, Padova University Press, Padova, 2023.

SUSENNA Eva, *Le paysage ambigu, douloureux, raté: la mer dans l'œuvre narrative de Cesare Pavese*, in *La mer dans la culture italienne*, a cura di C. Cazalé Bérard, Presses universitaires de Paris-Nanterre, Nanterre, 2009, pp. 129-140, <https://books.openedition.org/pupo/26385> (05/03/25).

TORACCA Tiziano, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo, 2022.

VAN DEN BOSSCHE Bart, «Nulla è veramente accaduto» *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Franco Cesati, University Leuven, 2001.

WLASSICS Tibor, *Cronometria simbolica in La bella estate di Pavese*, in «Studi novecenteschi», vol. 10, n. 25/26, 1983, pp. 201-208, <https://www.jstor.org/stable/43449116?seq=7> (10/05/25).

WLASSICS Tibor, *La favola dell'ulivo: la struttura simbolica in La spiaggia di Pavese*, in «Italica», vol. 60, n. 1, 1983, pp. 3-9, <https://www.jstor.org/stable/479274?seq=1> (04/04/25).

ZACCARIA Giuseppe, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Mercurio, Vercelli, 2009.

ZANGRILLI Franco, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Flaccovio, Palermo, 2017.

ZOPPI Matteo, *«Raccontare è monotono»: il ritmo della prosa in Feria d'agosto di Cesare Pavese*, in «ACME», vol. LXV, fasc. III, Milano, settembre-dicembre 2012, pp. 201-220, https://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-12-III_11_Zoppi.pdf (18/04/25).

6.3 Dizionari

Vocabolario online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>