

LA SPIAGGIA DI CESARE PAVESE
IDENTITÀ SOSPESE E SPERIMENTAZIONE NARRATIVA

Marilina Di Domenico

Abstracts

Il saggio si propone di analizzare il romanzo *La spiaggia* di Cesare Pavese, mettendo in evidenza le tematiche ricorrenti, in relazione alle altre opere dello stesso autore, e la grande novità in riferimento alla sperimentazione narrativa. Percorso che mette in luce soprattutto la straordinaria capacità di Pavese di raccontare “dalla parte di lei”, non soltanto in terza persona, ma capace – attraverso un lungo laboratorio di sperimentazione che parte dai racconti – di dar voce ad un io lirico femminile che si racconta, e sembra acquistare maggiore corporeità sulla pagina man mano che acquista autonomia nella società e nella storia, evidenziando la complessa evoluzione narrativa che vede i personaggi femminili trasformarsi da “oggetto del desiderio” a “soggetto desiderante”.

The wise analyses the novel of Cesare Pavese, named *La spiaggia*, it puts in evidence recurring themes, linking them with other novels, and great narrative experimentation. The work on Pavese's novels analyzes a woman like as an “incognita energy”. It demonstrates the extraordinary capacity of Cesare Pavese to give to the femal character the ability to tell her stories also in first person and to interpret the difficult path of emancipation which realizes the passage of women's role from the “object of desire” to the “desiring subject”.

Parole chiave

Cesare Pavese, strutture narrative,
adolescenza/maturità, figure femminili

Contatti

marilina.didomenico@istruzione.it

«L'arte moderna è – in quanto tale – un ritorno all'infanzia. Suo motivo perenne è la scoperta delle cose, scoperta che può avvenire, nella sua forma più pura, soltanto nel ricordo dell'infanzia.»¹

Il romanzo dal titolo *La spiaggia*, che Pavese compose tra il '40 e il '41, pubblicato dapprima a puntate, e solo nel 1942 in edizione completa, e che definì «un vecchio studio di un ambiente» non suo, diventa espressione di un'eccezionale modernità da parte dell'autore. Il rapporto fortemente conflittuale dell'autore con il suo romanzo, si evince dalle lettere che lo stesso Pavese scriveva all'editore Vicari; difatti, accanto alla precisazione da parte dell'autore che si trattasse di uno studio di un ambiente non suo, emergerebbe la grande cura dimostrata rispetto alla scelta della copertina, che avrebbe dovuto suggerire quel desiderio fantastico di solitudine tra la folla, che diventa metafora di tutto il romanzo. Allo stesso tempo l'attenzione e la considerazione nei confronti del proprio lavoro emergerebbero dalle parole stesse dell'autore, che nell'agosto del '41 avrebbe preferito inviare all'editore alcune pagine de *La bella estate*

¹ C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2012, (12 febbraio 1942), p. 233.

piuttosto che sprecare il romanzo *La spiaggia*. La straordinaria modernità 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. Il narratore senza nome, il professore, protagonista de *La spiaggia*,² ci introduce direttamente nel cuore del racconto, parlando del tradimento dell'amico Doro, che dopo essersi sposato, nozze a cui il professore si era rifiutato di partecipare, si era trasferito a Genova, sicché il protagonista asserisce di aver subito, per quel motivo, «una mezza malattia».³ Il professore vede nel matrimonio dell'amico, un tradimento, dunque, e uno sradicamento dalla loro terra natia, dal proprio paese. Per Clelia, la moglie di Doro, il professore prova sentimenti contrastanti: da un lato, ella si costituisce come la personificazione della maturità e della nemica, che aveva interrotto la sua amicizia storica con Doro, decretando, quindi, l'allontanamento dal periodo spensierato; dall'altro, ella lo affascina, la trova simpatica, “monella”, e asserisce: «se non fossi stato io, avrei baciato la mano».⁴ Inizialmente Doro non percepisce il dramma..., noncurante ed innamorato «Doro è di quelli che la felicità rende taciturni»; il dramma, che per Pavese costituisce proprio quello sradicamento dalla terra madre, quella perdita dell'innocenza primigenia, la perdita dell'infanzia spensierata. Apparentemente una storia semplice, *La spiaggia* è un romanzo complesso, la complessità deriva soprattutto dal modo in cui essa viene narrata. È un romanzo che risente delle suggestioni delle precedenti scritture «romanzi, racconti e poesie».⁵ L'amicizia, che reca il sapore di un tempo che non c'è più e non potrà più ripetersi, viene in qualche modo macchiata, contaminata nella sua spensieratezza; si insinua, dunque, tra le pagine la dimensione complessa della gelosia, per nulla celata, quella gelosia che il protagonista vive nelle carni. Quando Doro si allontana a causa di Clelia, il professore asserisce: «m'irritava pensare che forse ero soltanto il paravento di un litigio con Clelia. Ho già detto che di Doro fui sempre geloso».⁶ Il professore, dopo le nozze, non riesce ad essere quello di sempre e si allontana dall'amico d'infanzia, diradando le sue visite a Genova, fino a diventare “scrittore di lettere”. L'astrazione trova nuovamente la sua fittizia ed illusoria materializzazione, quando è Doro stesso a cercarlo, comunicandogli di voler fuggire: «voglio scappare ai miei paesi».⁷ Ancora si chiarisce l'ambivalente prospettiva del rapporto tra il narratore e Doro, per cui la gioia per la recuperata complicità e il piacere di ripercorrere insieme i luoghi legati alla loro amicizia si congiungono alla irritante constatazione di un senso di estraneità; l'amico, infatti, appare diverso: «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. Dopotutto, avevo in corpo lo stesso vino»,⁸ il sapore della spensieratezza: «Doro si fermò, squadrandomi. – che ti credi? Che io faccia il ritorno alle origini? Quello che importa ce l'ho nel sangue e nessuno me lo toglie. Mi prendo uno svago e basta».⁹ In uno spaccato più vicino a *Paesi tuoi* che al romanzo *Il Carcere*, Doro e il protagonista con un gruppo di vecchi amici vivono un vagabondaggio notturno all'insegna del vino, delle radici e dei ricordi tra le colline piemontesi, anticipando la dinamica dell'esplorazione collettiva che si vedrà nel romanzo *Il diavolo sulle colline*: «[...] s'infervorava a parlare delle sue colline:¹⁰ [...] colline scure, boschive, che allungavano le loro

² Il breve romanzo fu scritto da Pavese fra il 6 novembre 1940 e il 18 gennaio 1941; un titolo alternativo, poi rifiutato, era *Il cerchio del gioco*, come si legge nel manoscritto. [...]; si veda: R. GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001, pp. 175-178.

³ PAVESE, *La spiaggia*, Einaudi, Torino 2007, p. 3.

⁴ Ivi, p. 3;

⁵ «...si nota che *La spiaggia* rappresenta il momento culminante della riflessione pavesiana sul tema della solitudine, vista nella prospettiva della condizione sofferta per incapacità di comunicare con gli altri o in quella, opposta, di una stoica accettazione, quasi sinonimo di autosufficienza e di opportunità di chiarificazione interiore. [...]. Dall'esperienza «confinaria» di Stefano, che nel primo romanzo aveva sperimentato l'ambivalente dimensione dell'isolamento e della femminilità ed era pervenuto ad identificare il carcere con la vita, si era passati alla scoperta del selvaggio da parte del protagonista di *Paesi tuoi*, che registra l'incompatibilità tra il mondo urbano cui egli appartiene e la violenza istintiva e arcaica della vita rurale. E la connessione solitudine – sesso – destino era stata riproposta da *La bella estate*, nella forma della traumatica iniziazione dell'adolescente che, posta di fronte alla brutalità della vita, deve rinunciare a sogni e a speranze. *La spiaggia* si colloca nel solco di questa problematica esistenziale, con una molteplicità di rimandi e analogie e con l'unica sostanziale variante dell'inedita ambientazione marina, certo insufficiente a legittimare una sua presunta «irregolarità». Si veda T. SCAPPATICCI, *Pavese e la «scheggia» estranea al «monolito»*, in *Pavese «irregolare». La compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.P.A.M., Santo Stefano Belbo (Cuneo) 2005, p. 99.

⁶ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 9.

⁷ Ivi, p. 8.

⁸ Ivi, p. 17

⁹ Ivi, p. 11

¹⁰ Ivi, pp. 8-9.

ombre mattutine sui poggi gialli, sparsi di cascinali / l'acciottolato fresco e le case basse, dalle persiane verdi, dai balconi fioriti di glicini e gerani».¹¹ I colori, le forme e l'intarsio magmatico del paesaggio, di una terra che vive una vita propria, risentono anche di quel viaggio forzato che Pavese aveva dovuto affrontare: l'incontro con il sole calabro, l'incontro con una terra arsa, bruciata dal sole; il confronto totale e obbligatorio con l'io e il fantasma concreto della solitudine, vagheggiata in modo insensato e sentita poi, gelidamente nelle carni, come unica certezza: «ricordo la rabbia contro i terzi che volevano venire con me in barca in Po e rimpiango la mia passata infelicità. Mi trovo troppo stupido ad aver creduto in passato che l'isolamento individuale, anche di un attimo, fosse la felicità».¹² Tuttavia l'armonia corporea dei colori e la corporeità cromatica dei pensieri riflettono un sostrato simbolico non estraneo al lettore, leggendo le pagine de *La spiaggia* si potrebbe dire che esse trasudino di quella poesia salmastra tipicamente montaliana (Clelia – Concia – Esterina), che vede, ad esempio, la fuga di Doro, insieme all'amico, al paese natio in una possibile relazione con il componimento *Fine dell'infanzia* di Montale,¹³ in cui anche il mare riprende una dinamica che si trova poi anche nei racconti, sicché al «mare palpitante» (illusioni/adolescenza) dell'infanzia sembrerebbe corrispondere l'immagine del «torbido mare» (disillusioni/maturità), simbolo pervasivo della caduta di ogni illusione: «Pareva che Doro facesse apposta a infilare sentieruoli che non portavano in nessun luogo ma morivano nell'afa su un greto,¹⁴ contro una siepe, sotto un cancello chiuso. Risalimmo anche un pezzo dello stradone che traversava la valle, verso sera quando il sole già basso sulla pianura la riempiva tutta di pulviscolo e le gaggie¹⁵ cominciarono a tremolare alla brezza.¹⁶ / Uscimmo dall'albergo a fare quattro passi e la luna ci mostrò la strada. [...] La luna¹⁷ bagnava ogni cosa, fin le grandi colline, in un vapore trasparente che velava, cancellava ogni ricordo del giorno... sorpreso e felice che avessimo ritrovato il segreto di tanti anni prima.¹⁸ / ...ma il piacere del luogo stava in certi tavolini con la lampada velata sparsi in anfratti della roccia aperti sullo strapiombo del mare. C'era un profumo di piante aromatiche e fiorite, misto alla brezza del largo, e in basso sporgendosi s'intravedevano, impiccioliti, i filari di luce della costa».¹⁹ Ancora un possibile parallelismo lo si ritrova tra le pagine rispettivamente de *Il carcere* e de *La spiaggia* seguendo la descrizione dei pensieri di Stefano che nel pensare a Concia rimuginava a qualcosa di selvatico, di inafferrabile, ad un «frutto proibito»:²⁰ «disposta a cedere una volta e poi fuggire»,²¹ legata alla terra e ai suoi frutti, in un rapporto quasi mimetico, per cui Stefano pensava a lei accovacciata sulle pietre, nuda e bruna,²² immagine che sembrerebbe ricondurre alla raccolta *Ossi di seppia* e alla descrizione di Esterina nella poesia *Falsetto* in cui Montale scrive: «Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le

¹¹ Ivi, p. 10.

¹² PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 2011, p. 146.

¹³ La ripresa non risulta presente soltanto per ciò che concerne la descrizione simbolica dei luoghi, ma anche per talune analogie tematiche, si prenda ad esempio la poesia *Fine dell'infanzia*, il componimento che con i suoi 109 versi rappresenta il più lungo della raccolta, esso in qualche misura ci conduce all'interno di un viaggio che riporta all'infanzia, e da quel «mare pulsante» confluisce poi con l'età adulta al «torbato mare», mettendo in evidenza l'illusione di una possibile spensieratezza «eravamo nell'età illusa», e nella lirica si alterna l'occhio critico e consapevole dell'adulto a quello ingenuo e incantato del bambino: «Rombando s'ingolfava / dentro l'arcuata ripa / un mare pulsante, sbarrato da solchi, cresputo e fioccoso di spume, [...] / Nella conca ospitale della spiaggia / non erano che poche case / di annosi mattoni, scarlatte, e scarse capellature... [...] / Pure colline chiudevano d'intorno / marina e case; ulivi le vestivano / qua e là disseminati come greggi [...] / Tra macchie di vigneti e di pinete, petraie si scorgevano / calve e gibbosi dorsi / di collinette...» si veda: E. MONTALE, *Fine dell'infanzia, Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano 1984, pp. 67-70.

¹⁴ «il sole, in alto, – e un secco greto /...» in MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 39.

¹⁵ «Dalla Mora si scende più facilmente a Belbo che non da Gaminella, perché la strada strapiomba sull'acqua in mezzo a rovi e gaggie. Invece la riva di là è fatta di sabbie, di salici e canne basse erbose, di spaziosi boschi di alberi che si stendono fino ai coltivi della Mora.» si veda PAVESE, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 2003, p. 84.

¹⁶ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 11.

¹⁷ «Avevi quasi dimenticato la luna tranquilla sui corsi deserti. Ogni anno, si ricoprono / le scene naturali e l'emozione è sempre quella: aver quasi dimenticato ecc. difficoltà dell'arte: dare come sorpresa cose ben note. Se non ti fossero ben note non te ne interesseresti tanto da trattarle in modo che sorprendano [...]» PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (10 marzo 1947), p. 327.

¹⁸ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 14.

¹⁹ Ivi, p. 27.

²⁰ E. ROMEO, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone, 1935-36*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1986, pp. 61-83.

²¹ PAVESE, *Il Carcere*, cit., p. 30.

²² Ivi, p. 50.

membra. / Ricordi la lucertola / ferma sul masso brullo;²³ / te insidia giovinezza, / quella il lacciolo d'erba del fanciullo. / L'acqua è la forza che ti temprà, nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura...».²⁴ E in questa immagine finale emerge dalle distese marine l'affascinante e intrigante Clelia, protagonista de *La spiaggia*, una donna che istaura con il mare²⁵ un rapporto speciale, quasi come in un rito di purificazione e di recupero di sé, la donna si concede al mare, l'incontro con l'acqua diventa metafora di un ritrovarsi, di qui l'importanza e l'esigenza di vivere quel momento da sola «vado in acqua da sola / nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare»,²⁶ quasi come fosse un segreto tra lei e il mare,²⁷ come lo stesso Guido sostiene con il professore: «L'amico Guido diceva sempre che quello sciaguattio era il vizio di Clelia, il suo segreto, la sua infedeltà a tutti noi.²⁸ – Non mi pare, – disse Clelia, – lo ascolto nuda e stesa al

²³ Immagine che riprende la descrizione di Clelia nel romanzo *La spiaggia*: «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. Clelia aveva un modo estatico di godersi il sole stesa sulla roccia, di fondersi con la roccia e appiattirsi al cielo...» si veda PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 34; le immagini del romanzo sembrano schiudersi da una poesia composta nel '34, dedicata a Tina, dove ricorre lo scenario di una spiaggia assolata e silenziosa, mentre una donna si bagna nel mare e due uomini sono a riva e pensano a quel mare che può abbracciare quel corpo: «La donna che nuota / senza rompere l'acqua, non vede che il verde / del suo breve orizzonte. Tra il cielo e le piante / si distende quest'acqua e la donna vi scorre senza corpo. / [...] Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. La donna / vi trascorre sospesa / [...]. Forse il corpo allungato di lei, che è sommerso, / sente l'avidò gelo assorbirle il torpore / delle membra assolate e discioglierla viva nell'immobile verde. [...] / Ora è giunta alla riva e ci parla, stillante nel suo corpo annerito che sorge fra i tronchi. / [...] Pensiamo, distesi / sulla riva, a quel verde più cupo e più fresco / che ha sommerso il suo corpo. / Poi uno di noi piomba in acqua e traversa, scoprendo le spalle / in bracciate schiumose, l'immobile verde.» si veda PAVESE, *Paesaggio in Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 2012, p. 61.

²⁴ MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 14-15.

²⁵ «Si tratta di un topos ricorrente nelle liriche, quanto nelle opere in prosa. Elemento ancestrale, fluido di vita ed essenza dello sguardo, il mare si attesta un po' come vox media identificandosi talvolta con il senso di estraneità, alienazione e indifferenza, talaltra con l'anelito e la speranza. Ed è evidente ancora l'influenza leopardiana: il mare come infinito e infinita attesa [...] e, al contempo si traduce in dissolvimento di sé [...]. Dal mare, dunque, Pavese aspetta una rivelazione dura a manifestarsi che, certo, a volte può coincidere con l'immagine femminile secondo un topos classico nell'elegia, quello, appunto, della fanciulla che viene dal mare: nempe ad utroque mari iuvenes, ab utroque puellae / venire [Ovidio, *Ars. am.* I, I 173 e ss]. Anche il paragone tra la propria passione e il mare con le sue tempeste è presente spesso nella tradizione elegiaca; la donna è mutevole e volubile, i suoi capricci fanno di ogni relazione un'ardua traversata, l'uomo è in balia di un destino che spesso non riesce a controllare. [...]» F. BALDINOTTI, *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliai Editore, Firenze 2016, pp. 31-43. Interessante il contributo della Baldinotti, che ripercorrendo le liriche giovanili, individua continui elementi di contatto tra il mondo dell'elegia classica e le poesie giovanili di Pavese; inoltre «l'elemento acqua, il mare nello specifico, attribuisce alla figura femminile la valenza archetipica della madre: l'acqua del mare trascolora nel fluido amniotico del sentimento primo, quel sentimento ineliminabile d'amore che trattiene il bambino nel grembo materno, un rapporto d'unione che si profila come insostituibile e si attesta come identitario e idealizzato [...]».

²⁶ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 52.

²⁷ «Il tema del paesaggio marino troverà ne *La spiaggia* un approfondimento ulteriore, dove il mare verrà simbolicamente paragonato alla collina. Se Stefano-Pavese ha un rapporto contraddittorio con il mare, con cui Clelia troverà una perfetta intesa, quale non riesce a trovare col marito Doro. Il rapporto Clelia/Pavese-mare è però bene diverso e da non confondere con il rapporto della voce narrante con la spiaggia, che anzi è vista come «mito collettivo, luogo pubblico ma confuso...» (Van de Bossche, 1999, p. 729, che si contrappone al mito individuale dell'ulivo, luogo sicuro ma solitario, simbolo incomunicabile della pace interiore (*ibidem*, p. 728), lo stesso tipo di solitudine che in qualche misura Doro (altra parziale proiezione dell'io pavesiano) va a ricercare nelle colline piemontesi durante la gita/fuga dalla moglie... » (si veda R. RICCOBONO, *Il paesaggio come poesia agli esordi del romanzo pavesiano* in AA.VV., *Cesare Pavese, "tra destino e speranza"*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.P.A.M., Santo Stefano Belbo 2002, pp. 94-95). Secondo A. Sichera, il mare ha una grande valenza sensuale: «Esso attira (ed insieme terrorizza) le fanciulle che temono ancora il contatto con l'uomo eppure sono attratte dal sesso, fungendo così da sostituto maschile, attraverso una catena metaforica che lo connette al "bagnarsi" dell'amore» (si veda G. SAVOCA, A. SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997, pp. XXI-LVII).

²⁸ «Il mare, già così antipatico d'estate, d'inverno è poi innominabile: alla riva, tutto giallo di sabbia smossa; al largo, un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse: figurarsi gli altri. [...]» (PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit., 2011, pp. 132-133). Sul rapporto complesso con il mare, sulla dinamica emotiva che lega il mare anche alla figura di Tina, al suo tradimento si legga G. VENTURI, *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo stendazzo di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma 2011.

sole, e chi vuole ci vede. – chi lo sa, – disse Guido. – Chi sa i discorsi²⁹ che una donna come lei si fa fare dalla maretta. Immagino quello che vi dite prima, quando siete abbracciati». ³⁰ «Tutta la spiaggia brulicava e vociava – per questo Clelia alla sabbia di tutti preferiva gli scogli, la pietra dura e sdruciolevole»³¹

Sei riarsa come il mare,
come il frutto di scoglio,
e non dici parole
e nessuno ti parla.³²

La bravata sotto la casa delle donne all'insegna del vino e del canto, ricordo dei tempi dell'adolescenza si conclude con una zuffa notturna e ...dalle finestre attraverso la piazza *cominciarono a pioverci mele e certi proiettili duri – ossi di pesca*,³³ tale dimensione più tipica dei baccanali, ha suggerito a Musumeci una *reductio ad absurdum* circa il tema del ritorno; per il critico, infatti: «è immediatamente evidente che il capitolo non si fonde armoniosamente con il resto della storia. Se da un punto di vista concettuale esso risulta tutt'altro che necessario, da un punto di vista strutturale rappresenta un'anomalia. La sua insolita lunghezza lo fa una storia dentro un'altra storia». ³⁴ In effetti, però, Pavese non poteva fare altrimenti, o più correttamente, voleva proprio fornire al lettore un parallelismo semantico tra la struttura e il significato dell'episodio. Se la fuga alle colline, identificate con l'infanzia, doveva rappresentare l'evasione

²⁹ Questo silenzio che schiuda da sé parole ambigue, questi discorsi segreti che la natura può creare intimamente con l'uomo possono condurre il lettore ad alcuni dei versi più famosi di Montale: «in questi silenzi in cui le cose / s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il suo ultimo segreto, talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene / il filo da sbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità...» (si veda MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 11-12. «Certi colloqui remoti si rapprendono e concretano nel tempo in figure naturali. Queste figure io non le scelgo: sanno esse sorgere, trovarsi sulla mia strada al momento giusto, quando meno ci penso [...]. Quel che mi dice il campo di granturco nei brevi istanti che oso contemplarlo, è ciò che dice chi si è fatto aspettare e senza di lui non si poteva far nulla. [...] Tra noi non occorrono parole... [...] A me basta quell'occhiata furtiva che ho detto, e il cielo vuoto si popola di colline e di parvenze» (tratto da *Il campo di granturco* di PAVESE, *Fine d'Agosto*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2002, pp. 10-12). Nel racconto fortemente simbolico, Pavese/uomo nel trovarsi di fronte un campo di granturco ascolta il fruscio dell'aria e ricorda la sua infanzia e la sua adolescenza, il tempo dell'audacia e della spensieratezza; di quel bambino tutto è morto, solo un grido permane, quel grido lanciato alle colline familiari che gli pareva fossero lì ad attenderlo e di questo ricorda il silenzioso colloquio con le figure naturali, un colloquio di montaliana memoria. «I simboli che ciascun di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo. [...] Sono una realtà enigmatica e tuttavia familiare, tanto più prepotente in quanto sempre sul punto di rivelarsi e mai scoperta» (PAVESE, *Stato di grazia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 132-136).

³⁰ PAVESE, *La spiaggia*, cit., pp. 34-35.

³¹ Ivi, p. 34.

³² PAVESE, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 2014, p. 18.

³³ Ivi, p. 21. In una lettera dal carcere di Regina Coeli, Pavese parlava proprio delle pesche: «Una grande novità: non ci sono più ciliegie per frutta, ma pesche. Hanno un odore di vigna e di miele, che riempie la cella e rallegra le papille. In fondo, se potessi sposarmi, non chiederei di più [...] Il paradiso delle pesche è presto finito...», si veda PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 119-120.

³⁴ Il ritorno breve, la scappata tra le colline costituisce, invece, un'estrema fuga dalla realtà, l'estremo tentativo di recuperare i segreti di un tempo di cui difficilmente si accetta il concetto "che ormai è passato". Interessante a tal proposito è l'analisi condotta da Musumeci proprio riguardo al tema "dell'impossibile ritorno": «Il primo ciclo di romanzi di Pavese – scrive il critico – consiste di quattro lavori scritti tra il 1939 e il 1941: *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia*. Anche in questo più ampio contesto narrativo, notiamo un persistente allontanamento dal tema fondamentale. [...] Tra la pluralità di metodi esplorativi a nostra disposizione, di modalità diverse di lettura, scelgo due *tests* da applicarsi ad aspetti comuni di questi romanzi – la cornice paesistica e la percezione del chiuso – a rivelare non solamente il loro carattere provvisorio e sperimentale, ma anche incompatibilità interne con il mito centrale del ritorno. [...] Per Stefano, come già per Leopardi, vita e carcere sono legati da un rapporto metaforico; l'uomo è prigioniero per destino. La vita non permette fuga, la preclude in modo deterministico. [...] *Paesi tuoi* sostiene l'infrangibilità del limite, l'impenetrabilità del recinto: lo scambio umano, a un livello essenziale, è impossibile a causa di una irriducibile alterità costitutiva. *La bella estate*, nonostante il titolo, è in realtà l'avvicinarsi dell'autunno come stagione dello spirito. L'estate è identificata leopardianamente con la giovinezza; e fa da cornice allo sforzo sempre più angoscioso e deludente di Ginia di diventare donna. [...] Anche *La spiaggia* celebra il trionfo dell'esclusività [...]» si veda A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna 1980, pp. 39-56.

momentanea, irripetibile, quasi un particolare assoluto, il suo speculare strutturale non poteva non essere tale, quasi una scheggia fuori dal tempo, affinché ritmo-narrazione e significato confluissero nel progetto pavesiano riguardante lo studio della forma del romanzo e non creassero una dissonanza erronea al contesto, ma fondamentale all'intero studio narrativo: il capitolo della fuga alle colline, non poteva quindi amalgamarsi completamente al racconto in evoluzione, ma ne doveva precisare la dinamica della «vacanza» dalla vacanza, una sorta di *spatium vitae brevis* impossibile da reiterare, ma che doveva restituire tutta la complessità tematica riguardo alla coppia infanzia-maturità, riuscendo in tale sperimentazione Pavese crea un percorso che simboleggia la dimensione esplorativa dell'esistenza dell'uomo contemporaneo, mentre le stesse soluzioni narrative ne sintetizzano l'effimera condizione; la rappresentazione della tranche de vie e del non-finito che diventano sperimentazione e conquista della mimesi della realtà da parte della scrittura, non secondo una prospettiva meramente realistica, ma nella dimensione speculare di una lucida analisi dell'interiorità e della condizione umana... La «scappata» sulle colline, risponde anche ad un'altra esigenza narrativa; il narratore, infatti, pur senza rinunciare alla dimensione introspettiva, pone attenzione all'amico, rappresentandone comportamenti ed emozioni, in cui si intuisce uno stato d'animo ben diverso da quello inizialmente delineato, del marito felice. Si delinea l'impossibile ritorno e l'impossibile superamento dell'angoscia della maturità e della dimensione dell'incomunicabilità; il viaggio in collina si risolve, infatti, nella presa di coscienza di un destino di solitudine-consapevolezza, cui la vita in spiaggia darà una conferma definitiva. Il professore si reca in vacanza al mare con Doro, che, tra le sue colline, si era concesso una sorta di fuga nel passato: «dice che sono i nervi, ma io credo piuttosto che sia quel bisogno di isolamento che ogni uomo si porta nel sangue».³⁵ Al ritorno in spiaggia, prende forma il personaggio di Clelia, la donna che ha un sorriso sicuro, e che, in seguito ai racconti di quella «vacanza in collina», un po' censurati dal professore, ammette, con fare imbronciato, che avrebbe gradito essere presente anche lei e partecipare a quella fuga nelle Langhe. Clelia, nella sua fugacità³⁶ e frivolezza femminile, incontra spesso con lo sguardo il professore, indagando, anche tramite il suo sguardo, quello che è lo stato d'animo di Doro: «mi cercò con gli occhi nella penombra dove l'aspettavo».³⁷ Quel senso di chiusura, quella sensazione di lontananza, pur essendo fisicamente presente, sono resi da Pavese sapientemente, restituendo con una scrittura "estiva" la drammaticità della quotidiana solitudine dell'uomo contemporaneo, immerso in un'atmosfera apparentemente tranquilla, falsamente festiva... in modo leggero, come se i personaggi vivessero sospesi...; emblematica è l'espressione della pace: «non si può far pace se non si ha fatto la guerra se non si ha mai litigato...». Emerge tutta la quiescenza del quotidiano... la morte del nuovo... la presa di coscienza amara della maturità e della fine di una stagione della propria vita, che troverà la sua sublimazione nella scoperta della maternità di Clelia, con l'interruzione simbolica della vacanza. Lo stesso scenario galleggia tra una spiaggia gremita di corpi vocianti e anneriti, serate in locali all'aperto da cui si possono percepire i sapori marini e la visione delle colline, come ricordo lontano...come nodoso intreccio del cuore. La salsedine si increspa nell'animo dello scrittore, che intreccia con la terra madre una relazione dalle sensazioni contrastanti. I luoghi pavesiani, lungi dal rappresentare un luogo geografico realisticamente inteso, si intessono di miti ancestrali, di inquietudini, di simboli e metafore primitive: «...ci fermammo a dare un'occhiata alla pianura, dove ci parve di scorgere nella voragine del pulviscolo anche il ciuffetto scuro della villa proibita»,³⁸ e i colori assumono una densità particolare, caricandosi di valenze simboliche, come il

³⁵ Si veda PAVESE, [Casa al mare], *Racconti*, cit., pp. 793-794; «delinea una situazione psicologico-ambientale tanto vicina a *La spiaggia* da far supporre di esserne il primo tentativo di stesura. Oltre alla collocazione della vicenda sulla riviera ligure e a precisi rimandi topografici (la finestra sul mare, un solo albero nel giardino), si intuisce l'intento di rappresentare anche qui la crisi di una coppia di giovani sposi durante una vacanza estiva, vissuta fra gli obblighi mondani di sottoporsi alla "torrida corvè della spiaggia" e alle "tante sciocche conoscenze" e l'esigenza opposta di una "distrazione segreta per raccoglierci e considerare le cose"» (si veda SCAPPATICCI, *La spiaggia: «scheggia» estranea al «monolito» in Tra "monotonia" e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2009, pp. 81-102).

³⁶ «Vedo la scena. Lei che sfugge sempre, volubile, alla compagnia; si alza da tavola, interrompe i colloqui, va al telefono, ecc., e a chi le rimostro i suoi doveri, risponde: – Colpa tua che non sai interessarmi e farmi stare seduta –. Una simile risposta presuppone inasprimento interiore di adolescenza, perché sottintende che le cose sarebbero potute andar diverso se il compagno fosse stato diverso. Equivoco che si prende da adolescenti ma non dopo, quando si è capito che qualunque cosa succeda è colpa nostra.» (PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (9 settembre 1940), p. 201).

³⁷ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 26.

³⁸ Ivi, p. 13.

mare... la spuma di mare.³⁹ Il lattiginoso del mare che ancora una volta conduce ad una sensazione di benessere chi vi s'immerge, come il latte⁴⁰ materno, come offerta della Madre Terra all'uomo: «Doro scappava ogni mattina e s'andava a bagnare nel mare lattiginoso dell'alba...».⁴¹ Il tema del mare intesse e pervade anche i racconti, ma spesso il mare è evocato come qualcosa di lontano, inarrivabile,⁴² un altrove che resta tale,⁴³ ma è anche inquietudine, metafora del desiderio, come dirà Saffo a Britomarti nei *Dialoghi con Leucò*. Nel racconto *Il mare*⁴⁴ di *Feria d'agosto* un ragazzo cerca il mare dalla campagna, ma non lo raggiunge,⁴⁵ si pensi alle parole del narratore de *La spiaggia*: «in un'ignota campagna, e sovente fiutavo se non sapesse di salsedine».⁴⁶ Il mare⁴⁷ d'estate è un luogo affollato, brulicante.⁴⁸ «...la solita passeggiata della spiaggia, tra la schiumetta e i crocchi distesi e rumorosi»,⁴⁹ il luogo meno adatto in cui ci si possa definire "da solo", eppure in quell'opaca umanità vibrante di luce e calore..., proprio al mare, dove, asserisce il protagonista de *La spiaggia* «non si aspetta nessuno»,⁵⁰ l'uomo vive quell'incommensurabile binomio folla-solitudine, e saggia con il cuore il ritmo silente di una sorda solitudine. Il problema della solitudine diventa, dunque, l'incontro con l'io, l'incontro con se stessi, che appare angosciosamente come l'impossibile impresa; e, accanto al dramma dell'incomunicabilità con l'altro,⁵¹ prende forma la magmatica

³⁹ «le svolte della strada fra i pini, dove si affacciava il mare, mescolavano per me alle volubili parole di Ginetta un umore saporoso, una leggera vertigine. Pareva che il mare, giù in fondo, ci attirasse», tratto da PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 44.

⁴⁰ «- Qualche notte bisogna che facciamo una sortita, - dissi, - voglio vedere come sono le colline con la luna. Ieri ce n'era già una fetta. - L'abbiamo fatto in mare, il bagno sotto la luna, - disse Oreste. - Sembra di bere latte freddo. A me non l'aveva mai detto. Mi prese una brusca tristezza. Mi sentii spaesato, e geloso» (si veda PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 53).

⁴¹ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 39.

⁴² «...ma per il suo compagno tanto più fantastico di lui l'accento al mare è sufficiente per mettere in moto la macchina immaginativa e quella notizia, messa lì per caso nell'ozio del meriggio, diventa la prefigurazione di quanto sta per accadere, cioè la fuga notturna all'impossibile ricerca del mare...» per un approfondimento: E. GIOANOLA, *Da Feria d'agosto: il mare in Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, 2003, pp. 133-150.

⁴³ GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, cit., p. 115.

⁴⁴ «l'idea costante della presenza marina in direzione dello "slargo", che conferma la precedente ipotesi del mare come apertura e vastità, «l'illimitato mare» che, in ragione della sua ampiezza, è promessa di avventura, contrapposizione polemica all'angustia dei luoghi fino ad ora praticati.[...] Il mare rimane dunque il punto di fuga ideale, solo se cristallizzato in una dimensione tutta cerebrale, salvo annullarsi anch'esso nel magma della circolarità, se trasformato in entità reale, per questo una tacita convenzione porta i due amici a mantenere e consolidare, nei loro discorsi, quella idea di distanza e d'impraticabilità che, del mito marino, è costitutiva...» (si veda per un approfondimento E. GRIMALDI, *La fuga e il ritorno*, Edisud, Salerno 1979, pp. 7-68).

⁴⁵ «Il mare è la storia di un'avventura vissuta da due ragazzi di paese, l'io e il suo compagno di giochi Gosto, che tuttavia sul più bello, abbandona l'impresa e torna indietro, senza aver acquisito alcuna consapevolezza, per cui l'intera vicenda si riduce a una semplice monellerie presto dimenticata. Il personaggio «io», invece, sa trasformare la casuale fuga notturna in un'esperienza significativa: è vero che non raggiunge il mare e che si ferma sulle colline a contemplare un falò tra Canelli e Cassinasco, paesi ancora vicini a quello da cui proviene; malgrado ciò si appropria - tramite l'esperienza stessa del viaggio - di un nuovo sapere compensatorio, in grado di colmare le precedenti attese. [...]» (si veda G. GÜNTERT, *Tra memoria e mito: il racconto Il mare di Cesare Pavese*, in AAVV, *Versants*, n. 44-45, 2003, pp. 269-292).

⁴⁶ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 24.

⁴⁷ «Motivo ricorrente nelle lettere dal confino... [...] Untersteiner gli insegnava inoltre che "l'acqua, per il suo eterno scorrere, fu sempre considerata nel mondo greco come l'elemento femminile da cui sorge ciò che acquista vita, anche a prescindere dalle grandi pagine di Jung sull'elemento acqueo-femminile in *La libido: simboli e trasformazioni*. Inoltre proprio lo stesso Untersteiner indicava precisamente l'ambivalenza simbolica del mare, culla di vita e spazio di morte [...]. Si tratta dell'«inutile mare» davanti al quale la solitudine dell'uomo è come amplificata...[...]; si veda: GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, cit., pp. 115-116.

⁴⁸ «Di sabato pomeriggio, una gran massa di bagnanti affollava quel tratto di fiume, dove l'acqua bassa arrivava solo fino all'ombelico, e i bambini vi sguazzavano a scolaresche intere, e donne grasse, e signori che facevano il morto, e ragazze in "bikini", e bulli che facevano la lotta... così che non si vedeva neanche un centimetro d'acqua in tutto il fiume. E Marcovaldo, volando, era incerto se sarebbe caduto su un materassino di gomma o tra le braccia d'una giunonica matrona, ma d'una cosa era certo: che neppure una goccia d'acqua l'avrebbe sfiorato», tratto da I. CALVINO, *Un sabato di sole, sabbia e sonno in Marcovaldo*, Oscar Mondadori, Milano 2009, p. 34.

⁴⁹ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 51.

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Il dramma dell'incomunicabilità che affligge l'uomo d'ogni tempo, si legga a tal proposito un passo tratto da *Il fischio del merlo*: «Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro "io sto qui", e la lunghezza delle pause aggiunge

consapevolezza dell'impossibilità di un dialogo completamente "onesto"⁵² con se stessi: «Nascondessimo dietro la fronte pensieri inquieti⁵³ / Sotto la scorza dura e dinamica dell'uomo di mondo sonnacchiava in Doro l'anima dell'artista... / Sonnacchia si... – dice Doro – che cosa non sonnacchia sotto la scorza di noialtri. Bisognerebbe avere il coraggio di svegliarsi e trovare se stessi. O almeno parlarne. Si parla troppo poco a questo mondo».⁵⁴ L'immagine distorta, o se si vuole, in perfetta linearità con l'eroismo quotidiano femminile, di Clelia riguardante l'amore⁵⁵ e la silente solitudine, conducono alle pagine di un romanzo di Alba de Céspedes, che uscirà nove anni più tardi rispetto a *La spiaggia*, intitolato *Dalla parte di lei*; «lungo l'asse della vicenda sentimentale, gli eventi che seguono l'incontro (il matrimonio, la casa ai Parioli, la quotidianità; il lavoro, l'impegno, la politica) declinano, filtrati dall'esperienza della relazione tra i sessi, il passaggio dall'attitudine desiderante dell'attesa al disinganno della realtà; dall'armoniosa unitarietà del sogno alla perdita dell'oggetto d'amore».⁵⁶ Quel disinganno che si sublima anche all'interno dei profili fluttuanti, che compaiono tra le pagine pavesiane: l'incomunicabilità tra i sessi e la radice amorfa di un'incomprensione, che diventa paradigma ontologico del quotidiano e prende forma nella coppia Doro-Clelia e declina, sotto differenti forme, negli altri romanzi. Soltanto una comunicazione appare possibile, quella tra Clelia e il mare. I discorsi sottesi tra la donna e il mare, quelli che invano Guido⁵⁷ cerca di decifrare da Clelia, come si è visto, diventano espressione di tutto un mondo sotteso e pulsante,⁵⁸ che focalizza la sua attenzione, non solo sull'uomo in generale, ma sulla donna, quest'energia incognita,⁵⁹ che

alla frase il significato di un «ancora», come a dire: «io sto ancora qui, sono sempre io». E se fosse nella pausa e non le fischio il significato del messaggio? (Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come «passo e chiudo»). Un silenzio, in apparenza uguale ad un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, d'altronde; parlarsi tacendo, o fischiando, è sempre possibile; il problema è capirsi. Oppure nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda». Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso? ...», si veda CALVINO, *Il fischio del merlo* in *Palomar*, Oscar Mondadori, Milano 2011, p. 24.

⁵² Sul concetto di onestà, si vedano le ricorrenze del lemma all'interno del *Mestiere di vivere*.

⁵³ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 31.

⁵⁴ Ivi, pp. 35-36.

⁵⁵ «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» (si veda PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 58).

⁵⁶ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in AA.VV, *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 19-23.

⁵⁷ «[...] ci sono donne di carne e donne d'aria. Una boccata dopo pranzo fa bene. Ma bisogna prima aver mangiato»; così Guido spiega al professore, che – secondo lui – egli ha bisogno di una donna concreta, non un ideale. [C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 84], a tal proposito sovviene alla mente una poesia del '25:

XIV

Mi strugge l'anima perdutamente
il desiderio di una donna viva,
spirito e carne, da poterla stringere
senza ritegno e scuoterla, avvinghiato
il mio corpo al suo corpo sussultante,
ma poi, in altri giorni più sereni,
starle accanto dolcemente, senza
più un pensiero carnale, a contemp[lare]
il suo viso soave di fanciulla,
ingenuo, come avvolto in un dolore
e ascoltare la sua voce leggera
parlarmi lentamente, come in sogno.

C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino, 1998, p. 167.

⁵⁸ «Poiché una donna, in realtà, non ha mai vera infanzia, è sempre già donna, fin da quando ha solo pochi anni o sa parlare. [...] Conoscevo il significato della precoce solitudine. Sapevo che avresti sofferto, che molte cose ti avrebbero ferito, ma di altre, oh, di altre avresti fatto la tua gloria. Poiché c'era in te, come in ogni donna, la possibilità di mostrarsi un essere straordinario, meraviglioso...» si veda A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., pp. 416-417.

⁵⁹ «Bisogna che la donna abbia la forza e il coraggio di liberarsi d'ogni influenza sociale, ossia maschile, per trarre dal suo essere vergine dei valori sin qui ignoti e soffocati. La donna è ancora un'energia incognita, precisamente come la massa proletaria su cui conta il sindacalismo per rinnovare la spiritualità umana. [...]» si veda S. ALERAMO, *La*

affascina e allontana contemporaneamente.⁶⁰ La stratigrafia possibile, che traspare tra le pagine del romanzo, rende *La spiaggia* un racconto polisemantico, cartone preparatorio di temi e nuclei semantici d'approdo, che ripercorrono l'opera *omnia* dell'autore, come ad esempio i temi: Mare/collina – donna/mare/solitudine – adolescenza/maturità – amicizia/amore e la complessità del tempo. Un tempo che passa inesorabile: «– E tu lavora, – gli dissi. – sei giovane, fossi io al tuo posto –. Mi disse allora che non capiva perché la gente esaltava tanto i giovani: lui avrebbe voluto avere già trent'anni – tanto di guadagnato – erano stupidi quegli anni intermedi. – Ma tutti gli anni sono stupidi. È una volta passati che diventano interessanti».⁶¹

C'era di male che, come tutti gli artisti, Doro non contentava la moglie. – Sarebbe a dire? – Era a dire che il lavoro cerebrale e nervoso indeboliva la potenza virile, ragion per cui a ogni pittore toccavano periodi di depressione tremenda. [...] gli chiesi che vita bisognava dunque condurre secondo lui. – Vita sana, – disse. – Lavorare, ma senza foga. Svegliarsi, nutrirsi e discorrere. Soprattutto svagarsi [...] bisogna capire la vita / capirla quando si è giovani.⁶²

Se a Doro è affidata la fuga concreta tra le Langhe come ultimo sorso di una vita che non potrà più essere, di un tempo, quello dell'infanzia,⁶³ irrimediabilmente perduto; Clelia rimane sulla soglia per tutto il

donna è un'energia incognita in G. Tellini (a cura di), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Le Monnier, Firenze 2010, pp. 266-267.

⁶⁰ «Tuttavia sarebbe bastato ascoltare i discorsi che le donne facevano quando erano sole e che troncavano al sopraggiungere degli uomini [...]. E nessuno intuiva che ogni gesto, ogni abnegazione, ogni eroismo femminile rispondeva a un segreto desiderio d'amore» (si veda DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, in ID., *Romanzi*, cit., p. 439).

⁶¹ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 72. Si pensi a Corrado ne *La casa in collina*: «Masticando pensavo all'incontro, alla cosa accaduta. Più di Cate m'importava del tempo, degli anni. Era incredibile. Otto, dieci? Mi pareva di aver riaperto una stanza, un armadio dimenticati, e d'averci trovata dentro la vita di un altro, una vita futile, piena di rischi. Era questo che avevo scordato. Non tanto Cate, non i poveri piaceri di un tempo. Ma il giovane che viveva quei giorni, il giovane temerario che sfuggiva alle cose credendo che dovessero ancora accadere, ch'era già uomo e si guardava sempre intorno se la vita giungesse davvero, questo giovane mi sbalordiva»; Gianfranco Lauretano si sofferma proprio sul tema dell'attraversamento del tempo... «ritorna il tema dell'attesa e dell'avvenimento, delle cose come se dovessero ancora accadere e si noti la bellezza di questo stupore, dello sbalordimento di un Corrado più stanco, provato e cinico» (si veda G. LAURETANO, *La traccia di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 113-116).

⁶² PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 37; «capire la vita quando si è giovani, svagarsi», che cosa mai si può capire della vita quando si è giovani? Quando le attese, le illusioni, appaiono in proiezione concretizzabili? Un universo possibile, insomma. Carpire l'*humus* dell'esistenza, scavare al fondo, per poi risalire, diventa la dimensione amara di una lucida consapevolezza: il destino dell'uomo. All'uomo è data una sola certezza: la morte. E allora il verbo «svagarsi» potrebbe sicuramente alludere al *carpe diem* oraziano e potrebbe indicare un'ulteriore illusione possibile, lambire ...nuotare in superficie senza conoscere il fondale ... ma paradossalmente avendone preso coscienza. Si riporta di seguito un componimento giovanile del '24:

IV

Oh, quando mai ritroverò un'idea
con cui rialzarmi (*per innalzarmi – interlinea inferiore*) a riamare la vita?
Quando m'avvamperà ancora nel cuore
questa fiamma che è ora agonizzante?
Oh! Se tutta la gloria che ho sognato
deve finire in questo buio orrendo,
perché la pregustai e sopravvissi?

C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino, 1998, p. 155.

⁶³ «La funzione del passato in Pavese è di assicurare un significato radicale ed un valore permanente al presente, e specificamente al presente artistico. [...] L'evento passato, quello originario, offrendo un sostrato significativo, determinerà il senso di ogni attività futura che ne riprodurrà necessariamente il meccanismo. Il movimento verso il passato non è perciò, un rintanarsi evasivo nel conforto di certezze incoscienti, un alibi rinunciatario da impegni pressanti, bensì uno sforzo a scoprire in quelle certezze il paradigma che solva la contingenza presente. Su tale livello, la differenza tra Pavese e Leopardi consiste nel fatto che per il poeta di Silvia il passato è perso *ab inizio*, è infinitamente distante dall'*hinc et nunc*, qualitativamente *autre* dal presente; e può, perciò essere celebrato unicamente per la sua essenza. [...] Se Leopardi è il poeta del passato perduto, Pavese è il poeta del presente radicato nel passato. In uno la dimensione d'operazione è l'illusione; nell'altro è la realtà. [...] L'infanzia fornisce un gruppo di esperienze fondamentali che determinano il codice interpretativo per il resto della vita e sulla cui matrice la ripetizione di tali esperienze assume un significato mitico e simbolico» (si veda MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, cit., pp. 62-64).

romanzo, tra l'illusione della spensieratezza e la solitudine della consapevolezza.⁶⁴ È un continuo lambire l'*humus*, il vivaio brulicante dell'infanzia, che affiora nei momenti in cui la donna si abbandona al dialogo con il professore, e di quelle confidenze egli ne avrà estrema gelosia, sapendo di non essere l'unico interlocutore: «il mio difetto è di essere sincera con tutti, di non dare a nessuno, l'illusione di avere un segreto per lui solo».⁶⁵ Si pensi all'immagine che Clelia ha dell'amore: «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 di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena».⁶⁶ Se, utilizzando un'espressione di Musumeci, «l'infanzia fornisce un gruppo di esperienze fondamentali che determinano il codice interpretativo per il resto della vita»,⁶⁷ come si può pensare ad una dimensione semplice e razionale circa il rapporto amoroso per Clelia-donna, avendo fissato nella mente-bambina tale immagine?⁶⁸ E poi perché proprio San Sebastiano?⁶⁹ E perché l'immagine dell'amore viene accostata alla sofferenza, al sangue, alla tristezza...? Indubbiamente nell'immagine esternata da Clelia-personaggio si concretizza la ferita dell'uomo-Pavese: «L'amore è veramente la grande affermazione. Si vuole *essere*, si vuole *contare*, si vuole – se morire si deve – morire con valore, con clamore, *restare* insomma. Eppure sempre gli è allacciata la volontà di morire, di sparirci: forse perché esso è tanto prepotentemente vita che, sparendo in lui, la vita sarebbe affermata anche di più? [...] Non ci si uccide per amore di *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla».⁷⁰ L'amore diviene, dunque, rivelazione del significato stesso dell'esistenza, oppure si potrebbe dire che esso confermi la dimensione illusoria dell'esistenza, il dramma complesso dell'umanità; la volontà disperata di esserci e di

⁶⁴ «e Clelia con voce piccina cominciò a lagnarsi che si sentiva un vecchio rudere e che pensava alla sua giovinezza, anzi all'infanzia, quand'era scolaria e quand'era andata al primo ballo e quando aveva messo la prima volta le calze lunghe, le venivano i brividi. [...] – Ero una bambina troppo giudiziosa, – diceva Clelia desolata. – pensavo che l'indomani se papà fosse diventato povero all'improvviso e si fosse incendiata la cucina, non avremmo più avuto da mangiare. Mi ero fatto nel giardino un ripostiglio di noci e di fichi secchi, e aspettavo che diventassimo poveri per offrire a papà le mie provviste. Avrei detto al papà e alla mamma: – Non disperatevi. Clelia pensa a tutto. L'avete castigata, ma lei adesso vi perdona e non fatelo più. – Com'ero scema. – Tutti siamo scemi a quel tempo, – dissi. – Credevo a tutto quello che mi dicevano. [...] Eppure dal cancello si vedeva anche il mare e non avevo altra distrazione, perché mi tenevano sempre rinchiusa e io stavo sulla panchina e ascoltavo i passanti, ascoltavo i rumori. Quando una sirena suonava nel porto, ero felice» (PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 46).

⁶⁵ Ivi, p. 28.

⁶⁶ PAVESE, *Una stagione in Lavorare stanca*, cit., p. 28.

⁶⁷ MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, cit., p. 63.

⁶⁸ Interessante, a tal proposito, portare alla mente uno scritto di Saba, inerente ad alcune idee circa i romanzi di Moravia: «Tutto Moravia è – purtroppo – così. Si direbbe che i suoi personaggi non provino nessun piacere a quella cosa dalla quale pure – dice Euripide – derivano ai mortali le loro più care delizie. [...] A Moravia (egli non è il solo) *deve* essere accaduto qualcosa. Non oggi, non ieri; in tempi per lui preistorici, sepolti nelle profondità di un totale (non però irrevocabile) oblio. È come se egli, essendo ancora piccolo bambino, avesse (fingendo, magari, di dormire) spiato e sorpreso quello che un altro pazzo (ma non, questo – d'ingegno) – l'autore dell'*Igiene dell'amore* – chiamava, con le bave alla bocca «amplesso»; – e come succede ai pargoli maldestri – scambiato questo con un'aggressione; un atto sadico. Ne restò fortemente impressionato. Poi dimenticò. Ma era ormai – senza saperlo – fissato a quell'immagine mostruosa e irreali. [...]» (si veda U. SABA, *Eros e Inconscio*, in G. Tellini (a cura di), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, cit., pp. 324-327).

⁶⁹ Probabilmente Pavese aveva letto l'opera di D'Annunzio dal titolo *Le martyre de Saint Sébastien*, mistero scritto nel 1911, che mescola sacro e profano e che, successivamente al debutto in Francia, fu messo nell'*Indice dei libri proibiti*, perché giudicato blasfemo. Tuttavia ciò che interessa, in questa sede – riprendendo anche la citazione, che Pavese annota riguardo a D'Annunzio ne *Il Mestiere* (si vedano le pagine: 133, 254, 256, 285, 316, 334, 335, 371, 382) si riferisce alla duplice natura dell'amore, che schiude in sé amore e morte, ma di cui si sottolinea l'aspetto carnale e il mistero che l'avvolge; per cui ci sembra poter vedere nell'immagine di Clelia-bambina, proprio Pavese-bambino (si pensi alla proposizione: «in quegli anni ero tutta impastata di paura»; l'atmosfera chiusa e per nulla naturale, che accompagna la fase della crescita, viene poi sottolineata da Clelia, che distoglie lo sguardo: «Allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura.» (si veda PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 58). Significativo poi ricordare che Pavese era stato battezzato nella cascina di S. Sebastiano, dove era nato anche suo padre, e dove vi trascorrevano le estati, ma che sin dalla nascita suscitò un sentimento dicotomico, plasmato di amore e morte, di illusione e disincanto. Pavese sopravvive alla nascita, la famiglia Pavese aveva infatti già perso tre bambini e all'età di sei anni vivrà la tragica perdita del padre, proprio nel 1914, per cui l'infanzia di Pavese si colora precocemente di episodi forti e drammatici, e alla tragedia intima e familiare (lutti) si intesse la tragedia collettiva (la guerra).

⁷⁰ PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (23-25 marzo 1950), pp. 393-394.

esistere e l'atroce consapevolezza di essere semplicemente un battito d'ali. Pertanto non può esistere una qualche dimensione puramente felice per chi comprende l'inutilità di ogni azione umana, in questo laboratorio interiore che si trasforma in una mirabile scrittura contemporanea, Pavese intride la pagina e la vita di una fitta ed intensa ricerca di senso. L'innocenza stessa per Pavese non trova dimensione alcuna nella dimensione reale, nulla è innocente, solo l'infanzia potrebbe in qualche modo esserlo se non comparisse la dimensione adulta, se al di là della tenda rossa non vi fosse il necessario e atroce passaggio dall'infanzia alla maturità:⁷¹ «Il miracolo dell'infanzia è presto sommerso nella conoscenza del reale e permane soltanto come inconsapevole forma del nostro fantasticare, continuamente disfatta dalla conoscenza che ne prendiamo».⁷² Ginia, protagonista de *La bella estate*, vive proprio questo passaggio metaforicamente rappresentato dall'immagine di una tenda rossa. Lo spazio dietro la tenda rossa è misterioso, lo spazio *altro*, oggetto di numerose fantasticherie di Ginia.⁷³ «si trovò dinanzi la tenda profonda, di panno sfilacciato e pesante, che copriva tutta la parete...».⁷⁴ Il passaggio dalla verginità alla maturità, la rivelazione della perdita dell'innocenza dell'animo, quella violenza subita da Ginia⁷⁵ nel passaggio dall'estate all'inverno, dopo aver varcato la tenda rossa diviene simbolo pervasivo e scottante della brulicante metamorfosi che avviene nel paradigma della crescita e nell'acquisizione della consapevolezza, di quell'arido vero di leopardiana memoria. Dimensione che si ritrova anche attraverso le evoluzioni emotive dei protagonisti de *La spiaggia*, in cui la vacanza assume, nell'accezione finale del protagonista, che parlando con Clelia, la definirà «la sua ultima estate di ragazza»,⁷⁶ la valenza di un emblematico e denso passaggio dalla spensieratezza alla maturità; la stessa immagine di Doro, che asserisce che dopo quell'estate smetterà di dipingere,⁷⁷ metaforicamente allude ad un'altra stagione della vita.

Orfeo: – E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora.–⁷⁸

I due personaggi si collegano tramite percorsi di analogie e di antitesi ai personaggi del romanzo *La bella estate* in riferimento proprio alla dimensione della perdita dell'innocenza e della fine della vacanza, concreta e metaforica per la coppia Clelia-Doro (Doro smetterà di dipingere), e, allo stesso tempo, la fine dell'estate e il superamento della tenda rossa coincidono con la fine dell'età spensierata ed innocente per Ginia; tematiche a cui si affianca una sperimentazione di una totale modernità attribuita a Pavese: la capacità

⁷¹ «Sono poi le antinomie adolescenza – maturità, voluttuoso – tragico, lirico – drammatico, tempo e assenza (ovvero attimo) che ripropongono un dilemma che solo la perfetta identificazione tra letteratura e vita può risolvere. Il racconto, la narrazione chiarificano un destino che, pur incontrato nell'infanzia ci rimane sconosciuto; maturare è portare alla superficie il tesoro di ciò che è accaduto, una volta per sempre. Quando tutto è stato conosciuto, narrato, l'attimo estatico non si trasforma in tempo, non ci porta alla *ripensess*, alla maturità (*Ripenessisall* è l'epigrafe dedicatoria per Costance nella *Luna e i falò*), ma si riflette su se stesso; maturare, il dover essere non si raggiungerà mai, perché l'azione rimane contemplazione, “non scriverò più”, appunto» (si veda G. VENTURI, *Letteratura e vita. Per ricordare Cesare Pavese e Elio Vittorini*, in AA.VV., *Esperienze letterarie*, v. 25, 3/4, 2000, pp. 153-161). «Secondo Pertile, Pavese capovolge l'idea originale di Shakespeare facendola, con atteggiamento tipicamente “decadente”, coincidere con la morte che, non più atto naturale, diventa scelta tragica del suo esecutore. Il suicidio in Pavese è un atto non tanto di negazione di un'esistenza vissuta tragicamente, quanto della raggiunta consapevolezza, o meglio maturità, che “l'arte non gli bastò per la vita”», si veda F. BILLIANI, *Cesare Pavese in Gran Bretagna e Irlanda: 1949-2000*, in *Esperienze letterarie*, cit., pp. 163-175.

⁷² PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in ID., *Tutti i racconti*, cit., pp. 129-130.

⁷³ Y. HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, pp. 88-89.

⁷⁴ PAVESE, *La bella estate*, Einaudi, Torino 2003, p. 47.

⁷⁵ «*La tenda* era il titolo originario del romanzo, e l'immagine rimanda non solo, a livello figurativo, al letto nascosto dietro di essa, dove la ragazza cederà all'artista, ma anche al simbolico velo di mistero che circonda la vita e deve essere sollevato per acquisire coscienza del proprio destino...» (si veda per un approfondimento SCAPPATICCI, *Destino di solitudine e sperimentazione letteraria nel «romanzo torinese»*, in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE.PA.M., Santo Stefano Belbo 1978, p. 123).

⁷⁶ PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 86.

⁷⁷ «Doro fosco inquieto non si stendeva / aveva la malinconia di distrarsi coi pennelli (in parallelo Guido de *La bella estate*), piazzava a volte un cavalletto sullo scoglio e dipingeva barche, ombrelloni, chiazze di colore... ascoltava lo sciaguattare del fiotto tra i sassi... / Le marine di Doro erano dipinte a colori pallidi e imprecisi, quasi che la foga stessa del sole e dell'aria, assordante e accecante, gli smorzasse le pennellate...», si veda PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 35.

⁷⁸ PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 1999, p. 79.

di narrare «dalla parte di lei», non soltanto in terza persona, filtrando le inquietudini del personaggio, ma anche capace di dar voce ad un io lirico femminile che si racconta in prima persona come si attesta con il personaggio di Clelia Oitana nel romanzo *Tra donne sole*, una sorta di “Ginia da grande”, che supera la dimensione di “oggetto del desiderio” per acquisire e conquistare quella di “soggetto desiderante”.

L’ultimo baluardo per Ginia, al fine di rimanere in una dimensione illusoria, sarebbe stato rimanere al di qua del dipinto, «non posare / denudarsi», non trasformarsi in manichino forgiato da altri; posando nuda, infatti, tocca il fondo, piange e scappa via, e prende la decisione di incominciare a fumare (decadenza). Il denudarsi diviene quasi metafora in parallelo alla malattia (Amelia-sifilide) della dimensione umana, l’acquisizione complessa e agghiacciante che il destino dell’uomo è questo, inesorabile...ed è per questo che l’estate dura una sola stagione, e l’albero, che si spoglia delle foglie / la donna dei vestiti, diviene testimonianza di un rito, che non potrà più essere, e che troverà nella “bella” attesa la sua inconsistenza illusoria e fascinosa, ma scoprirà ben presto la dimensione cruda e malata *ab origine* dell’esistenza.

tutto il bello è finito

– Andiamo dove vuoi, – disse Ginia, – conducimi tu⁷⁹

Secondo il critico A. Bocelli il romanzo *La bella estate* è un « racconto che non conclude, perché manca di un fondo e di un centro, [...]» e seguendo le fila del discorso di Gioanola nel saggio intitolato *Cesare Pavese, la poetica dell’essere*,⁸⁰ che lo definisce un interludio cittadino, mancante d’aria, e parimenti accade per il romanzo *La spiaggia*; si potrebbe aggiungere pertanto uno squarcio *a latere*, lanciando una provocazione: e se il non concluso,⁸¹ avvertito come un limite, un laboratorio in attesa di un romanzo “a tutto tondo”, non fosse altro che il cuore pulsante del romanzo contemporaneo e della sua intima e profonda ontologia del “non concluso”, tale da conferire ai racconti lunghi di Pavese, che non sembrano avere un epilogo canonicamente definito, una collocazione non già tra gli scritti preparatori, bensì tra le produzioni più calzanti e rappresentative del romanzo novecentesco:

⁷⁹ PAVESE, *La bella estate*, cit., p. 111; «Il percorso cognitivo che si colloca fra i due opposti giudizi è configurato dal motivo dello specchio. Guardandosi allo specchio, Ginia avverte una distanza fra sé e l’immagine riflessa. S’inizia in lei un processo di autocoscienza. Abbiamo già evidenziato il rapporto metaforico tra amarsi, denudarsi, disingannarsi e, infine, raggiungere la maturità. Ma la divergenza fra parere e essere, fra esterno e interno, fra corpo e anima, allude anche alla caratteristica di Ginia di non avere un’identità, il che significa affermarsi come io. Nonostante la nuova coscienza acquisita, non si può parlare, nel suo caso, di una trasformazione riuscita; Ginia non ha raggiunto la maturità. [...] «Maturità è isolamento che basta a se stesso». Ma Ginia avverte la mancanza degli altri. La sua solitudine si oppone ora alla solitudine autosufficiente del periodo estivo. Tra l’inizio e la fine del romanzo, in relazione alla trasformazione dell’attore protagonista si può individuare una struttura chiasmica: dal non sapere giunge al sapere, dal credere, invece, al non credere o meglio al non poter più credere. [...] la vita non è ricerca di esperienza, ma di se stessi. Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso combacia col proprio destino e si trova pace» (si veda si veda HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce*, cit., pp. 207-235).

⁸⁰ GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell’essere*, Marzorati, Milano 1971, p. 110.

⁸¹ «Il problema di non finire una storia è questo. Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l’azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile. Certo, le forme narrative tradizionali danno un’impressione di compiutezza: la fiaba termina quando l’eroe ha trionfato delle avversità, il romanzo biografico trova il suo finale indiscutibile nella morte dell’eroe, il romanzo di d’educazione quando l’eroe raggiunge la maturità, il romanzo poliziesco quando il colpevole è stato scoperto. Altri romanzi e racconti, la maggioranza, non possono motivare il loro esito finale così nettamente: alcuni finiscono quando ogni proseguimento non potrebbe che ripetere ciò che è già stato rappresentato, o quando la comunicazione che volevano trasmettere ha assunto una forma compiuta: e questa può essere un’immagine del mondo, un sentimento, una scommessa dell’immaginazione, un esercizio di coerenza del pensiero... [...]» (si veda CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2012, pp. 123-142). Il “non concluso” diventa emblema del Novecento, capolavoro e simbolo è *Uno nessuno e centomila* di Pirandello. Si pensi come suggestione a Pasolini, che adottando il concetto di “canone sospeso”, che si trova nel teatro di Brecht, *Petrolio* è un romanzo che non comincia e *Salò* presenta il finale sospeso, il tutto restituisce un’enigmatica ambiguità: il *non finito* è al tempo estrema trasgressione ai canoni della linearità convenzionale. Ancor di più si pensa all’opera sperimentale di Pavese come espressione di una modernità assoluta, Pavese scopre e sperimenta le forme narrative cercando di sublimare forma e contenuto, per restituire al lettore una mimesi per nulla convenzionale, ma densamente efficace.

[...] adesso il romanzo cerca una nuova legge in un mondo che si va rinnovando, e di muoversi nel nuovo mondo secondo la vecchia dimensione non si contenta.⁸²

⁸² PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (29 ottobre 1939), p. 160.