



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

FRANCESCA RUBINI

**Pamela, Ginia e “la bella estate”. Figure dell’artista fra Cialente e Pavese**

Nell'estate del 1934 a Bulkeley, quartiere di Alessandria d'Egitto, il pittore francese Charles Boeglin e la moglie Cami affittano - e trasformano in un atelier temporaneo - una villa accanto alla residenza dei loro amici, i coniugi Terni. La scrittrice Fausta Terni Cialente rielabora l'atmosfera di quelle settimane nel racconto lungo *Pamela o la bella estate* (“fu durante l'inverno seguente che scrissi *Pamela*, inventando i personaggi e le loro vicende, ma situandoli nel luogo esatto”, Cialente 1991: XVI), pubblicato nell'agosto del 1935 sulla rivista *Occidente* (Cialente 1935). Dopo il ritorno dell'autrice in Italia (Cialente vive in Egitto dal 1921 al 1947), il testo apre la raccolta eponima edita nel 1962 da Feltrinelli (Cialente 1962) e, nel 1976, rientra nel volume *Interno con figure* pubblicato dagli Editori Riuniti, in cui Cialente consegna l'ultima selezione dei suoi racconti (Cialente 1976) [Fig. 1]. Protagonista è la giovane veneziana Pamela, trapiantata in Egitto, che affitta la sua villetta alla famiglia di un pittore francese, trasferendosi con marito e figli nel sottoscala. La sommosa normalità della sua esistenza è sconvolta dall'incontro con una morale e un insieme di relazioni trasgressivo, che determina l'infrazione, fra gli altri, del tabù del nudo femminile.

Fra l'inverno e la primavera del 1940, mentre conclude alcune poesie destinate alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (cfr. Pavese 2017: 173), Cesare Pavese scrive *La tenda*, romanzo breve ambientato fra le soffitte dei pittori torinesi, come quella lungamente frequentata dell'amico Mario Sturani (cfr. Guglielminetti 1990; Lamberti 2008). Il testo, “giudicato fallito nel suo insieme” (Pavese 1946: 9), nell'aprile del 1946 è parzialmente edito nella misura dei capitoli V



Fig. 1  
Fausta Cialente (1962), *Pamela o la bella estate. Racconti*, Milano, Feltrinelli (Universale economica; 381), (a sinistra).

Fig. 2  
Cesare Pavese (1949), *La bella estate. Tre romanzi*, Torino, Einaudi (Supercoralli; 11), (a destra).

e VI sulle pagine di *Darsena Nuova* (ivi). Quindi resta sospeso fino al 1949, anno in cui trova un nuovo titolo, *La bella estate*, e una nuova ragione all'interno dell'omonima trilogia pubblicata nei *Supercoralli* Einaudi (Pavese 1949), rivelato a posteriori dalla continuità con *Tra donne sole* (1949) e *Il diavolo sulle colline* (1948) [Fig. 2]. È la storia della sedicenne Ginia, bruscamente sottratta alla condizione infantile quando un'amica modella la introduce nello studio del pittore Guido. La conquista di una breve intimità amorosa coincide con la progressiva esposizione del proprio corpo, inizialmente concesso solo al buio, poi offerto allo sguardo maschile e alla rielaborazione pittorica.

Originariamente elaborate a pochi anni di distanza, le due opere sembrano escludere opportunità intertestuali. In veste di consulente editoriale, Pavese legge il racconto di Cialente nel 1948 quando, in una lettera del 4 maggio, comunica a Renata Aldovrandi di averne ricevuto il "manoscritto": "mi è parso buono. Ma non è un libro. [...]"

L'autrice è certo in gamba, e dovrebbe scrivere un romanzo" (Savioli 2003: 332). Consultato sulla possibilità di farne un *corallo* (cfr: Ferretti 2017: 96), conferma il rifiuto il 12 maggio:

È una bella cosa, totalmente espressa e piccante. Ma come farne un libro? Questo arriverebbe a meno di cento paginette, e aggiungere altri racconti è sconsigliabile per i soliti motivi. Non resta che augurare all'autrice di scrivere una cosa più lunga e altrettanto felice (ivi: 333).

Il giudizio di Pavese<sup>1</sup> su *Pamela o la bella estate* segue di molti anni la stesura della *Tenda*, ma potrebbe anticipare di alcuni mesi la scelta del suo titolo definitivo, citato nel *Diario* dal 22 agosto 1949 (Pavese 2017: 373).

In assenza di ulteriori contatti documentati fra gli autori, è proprio il titolo il primo segnale di un dialogismo fra due opere che collidono sul piano della genesi, in quanto testi autonomi che trovano a distanza di molti anni una destinazione editoriale definitiva dentro un successivo impianto macrotestuale; sul piano della forma, in quanto scritture che affrontano la problematica permeabilità fra racconto lungo e romanzo breve (entrambi occupano circa 90 pagine a stampa); sul piano delle isotopie fondanti, che convergono sulla figura dell'artista e delle sue pratiche come espediente simbolico per due storie di mancata formazione al femminile. Coincidenze che esaltano, in presenza di esiti espressivi e profili intellettuali profondamente diversi, la funzionalità figurativa dell'artista, emblema che, nelle due opere, viene costantemente associato al motivo della raffigurazione del corpo nudo. A fronte di questa insistita ricorsività, la sovrapposizione dei titoli nasconde anche il primo e più evidente indice di scarto fra le due scritture, che riconoscono all'estate valori e implicazioni poetiche completamente diverse.

Nel racconto di Cialente l'estate occupa l'intera estensione del testo e si impone come espediente cronotopico. Negli anni del primo

.....  
1 L'autore sembra ignorare la precedente edizione su *Occidente* e sembrerebbe indicare una nuova circolazione manoscritta negli ambienti editoriali. L'invito di Pavese a "scrivere un romanzo" potrebbe indicare la mancata conoscenza dei due volumi già editi da Cialente: *Natalia* (Sapientia, Roma, 1930) e *Cortile a Cleopatra* (Corticelli, Milano, 1936).

dopoguerra ad Alessandria d'Egitto, in un paese in cui "non si è formato un vero *melting pot*, ma una società pluralista" (Avallone 2021: 5) segnata dall'intersezione delle differenze di lingua, religione, razza e censo, per alcune settimane due classi sociali condividono lo stesso ambiente: l'immigrata italiana Pamela e il marito Averkessian, rifugiato armeno, sono dei levantini poveri, in posizione intermedia tra il colonizzatore europeo e il colonizzato africano ("possedendo alcuni dei caratteri di entrambi e non appartenendo a nessuno dei due", Virga 2016: 78); il pittore francese che, accompagnato dalla moglie, affitta la loro villetta per le vacanze appartiene all'alta borghesia europea e intellettuale, al vertice del sistema imperialista. I locatari affermano plasticamente una condizione di privilegio occupando l'appartamento di Pamela, costretta a spostarsi nel sottoscala. Prototipo inconsapevole di questo ambiguo posizionamento sociale, la protagonista avverte come promiscua e degradante l'unione con il marito ("tutto aveva lasciato, illusa! per finire quasi in miseria, moglie di un uomo quasi giallo, lei, la veneziana Pamela", Cialente 1991: 107)<sup>2</sup> e subisce l'immaginario dei colonizzatori di cui condivide il colore della pelle, l'uso distintivo del francese, la supposta separazione dalla popolazione musulmana. Nella precarietà di queste autorappresentazioni, la donna è presto ammaliata dal benessere e dalla vita mondana degli inquilini:

"Tu credi d'essere per loro un'amica... o qualcosa di simile. E non ti accorgi che ti trattano da serva".

Pamela lo sente, che Averkessian pensa così lo vede nel suo sguardo lungo e attento anche se a parole le ha detto soltanto: "Bada, non è gente per te". Ed ha avuto ragione. Mentre lei ha creduto a qualche diritto... (151-152).

La protagonista deve affrontare l'evidenza della sua ingenuità quando un amico del pittore la sorprende nel giardino e la bacia, gesto che Pamela interpreta alla luce del suo radicamento classista ("da pari a pari ci si può metter le mani addosso, così è stata soltanto una grave offesa", 150) come ennesima umiliazione, esercizio di potere

dell'uomo ricco sulla donna indigente. L'ultima notte prima della partenza, il giovane la raggiunge dietro la siepe e si consuma un rapporto, celato e, allo stesso tempo, amplificato dall'unica anacronia del racconto.

Dopo l'allontanamento dei "pericolosi forestieri" (169), nelle ultime pagine la scrittura trasferisce sul piano degli eventi i rilievi opachi del desiderio e delle proiezioni interiori, rendendo instabile l'attendibilità dello scioglimento. Il "sempre benevolo, conciliante" Averkessian anticipa ogni possibile confessione della moglie affermando di essere stato lui l'uomo nel giardino: "lui, che non avrebbe mai voluto una crudeltà simile, pensa nondimeno: 'giacché non può domandare nulla, finirà per credere', e s'illude di salvarla" (179). L'estate finisce e Pamela torna alla sua vita senza aver curato le frustrazioni del desiderio, mortificata dall'agire di due uomini che ne possiedono prima il corpo e poi, attraverso l'alterazione di una verità, la coscienza.

La catena minima di questi eventi è alimentata dal confronto con la trasfigurazione pittorica del corpo femminile e con la centralità del regime scopico che, in opposizione al rapporto implicito fra soggetto (attivo-forte) e contenuto (passivo-debole) della visione, è esercitato dai personaggi subalterni: il mestiere di Averkessian è fotografare ricchi turisti europei; Pamela sviluppa un ossessivo voyeurismo che la porta a spiare (dietro la siepe del giardino) i lunghi intrattenimenti degli inquilini. All'origine di questo impulso c'è la più importante sequenza del racconto: lo svelamento dei quadri del pittore che determinano il "risveglio scopico" (cfr. Re 2008) di Pamela. L'accesso alla visione si manifesta come un passaggio dall'oscurità del "sottosuolo" (124) alla luminosità del piano superiore, dove "il sole aveva inondato il pavimento con una grande chiazza di luce" (124) e si distingue in un "riflesso abbagliante" (125) "la sensazione di non essere veramente sola, nella camera [...]. Qualcuno c'è che non ha respiro, e nemmeno corpo, ma ha certamente degli occhi, uno sguardo da cui si sente sfiorata, poi sollecitata e come inseguita" (125). L'introduzione della successiva *ekphrasis* supera la dicotomia maschile/femminile: se l'occhio che dipinge resta quello di un uomo, guardare è una prerogativa femminile, un *inseguimento* fra figure pittoriche e viventi che diventano allo stesso tempo spetta-

.....  
2 D'ora in avanti le citazioni dall'opera saranno tratte da questa stessa edizione.

trici e oggetti scrutati, poiché “il desiderio dei dipinti è scambiarsi di sposto con chi guarda, di immobilizzare o paralizzare l'osservatore, trasformarlo in un'immagine per lo sguardo del dipinto” (Mitchell 2009: 107):

Le donne nude, livide, rossastre, rosee, che avanzano dal muro i seni induriti in un colore verdognolo, o violaceo, o azzurrino, e spingono fuori dalle cornici, senza pudore, un ventre rigido, secco; oppure raccolgono a piene mani un abbondante, molle grembo materno. Esterrefatta, Pamela si urta ai loro occhi freddi, quasi nemici (125-126).

Pamela, che non riesce a ritrovare il proprio corpo nella sensualità feroce e dimessa delle donne dipinte, sperimenta una “incapacità di *agnizione* dell'identico” che “si esprime soprattutto nella coppia oppositiva nudo-vestito” (Storini 2005: 129) e che svela la presenza di un alternativo sistema di valori:

I visi di quelle donne non esprimono malizia né licenza, non manifestano la nudità che sembra appesa, inerte, ai loro colli muscolosi; ed è proprio questo che la offende, benché non lo sappia e traduca il suo sentimento di rivolta e di vergogna pensando: “Ma che spudorate, hanno la faccia come se fossero vestite”. Se avessero, per nascondersi, le belle pieghe di broccato o damasco che ha sempre veduto nei dipinti delle chiese, potrebbe accomodarsi a quei visi indifferenti. Invece, le sue Marte, le sue Maddalene, le sue Elisabette, alzano verso il Cristo in croce un viso frenetico, sì, ma il loro corpo è avvolto in lunghe vesti drappeggiate (126).

Nella lettura dei quadri la protagonista tenta invano di applicare le norme morali e le consuetudini dell'esperienza, in quanto la mancanza di vergogna nell'esibizione del corpo determina la caduta di un tabù e l'accesso a stimoli fino a quel momento repressi. Solo la consuetudine con i dipinti permette l'assunzione di un nuovo codice che ribalta il significato trasgressivo della nudità:

La nudità cominciava ad assumere per lei un significato nuovo, meno vergognoso di quello che le aveva prestato fino allora; e se [...] levava gli occhi al muro, alle donne sfrontate, la polpa dei loro seni, l'ampiezza

materna del grembo, i chiaroscuri di una figura in movimento sulla riva di un'acqua calma e trasparente come le era successo di vedere soltanto in sogno, o di un'altra figura presa nell'ombra cupa di un sottobosco come dentro una grande, oscura conchiglia, svegliavano in lei un sentimento che non riusciva a definire, ed era il principio di un'emozione. Stornava gli occhi per non vedere, per non sorprendersi a trovar bella quell'indecenza (131-132).

Allo stesso modo, viene normalizzata la presenza del pittore, in un primo tempo connotato da caratteri di alterità e separazione (“dal pittore si lavora, quasi sempre, le porte sono chiuse”, 137) associati al luminoso arcano delle donne dipinte, in cui si perpetua il dialogo degli sguardi femminili:

Pamela rimane incantata a guardare il legno scuro dell'uscio, le sembra che dalla riga di sole, in basso, si propaghi un'irradiazione tremolante, oleosa, dorata, che forse viene dalla luce al di là della porta, ma forse sono quei corpi ad emanare lo splendore intermittente, e l'aria ne è tutta un crepitio leggero (138).

La curiosità di Pamela insiste sull'origine delle figure nude di cui i pittori sembrano esecutori anonimi e indifferenti, quasi dei dispositivi strumentali da confondersi con colori e pennelli:

Anche i pittori vengono fuori ogni tanto, in maglietta o in maniche di camicia, qualche volta escono addirittura con la tavolozza e i pennelli, e l'odore resinoso dell'acqua ragia e dei colori scende fino a Pamela, che ne è leggermente inebriata. Le donne nude sono uscite da quei teneri grumi d'ocra e di vermiglio, di verdi e di azzurri splendenti, le donne nude sono adesso in quella camera (138).

Pamela osserva invece il mazzo di pennelli gocciolanti che uno d'essi va sciacquando e poi terge accuratamente, i pennelli pazienti che hanno fatto a quella ragazza due mammellucce tenere color albicocca e le hanno messo qua e là sul ventre bruno un bianco di madreperla, per cui adesso nel quadro sembrerà illuminata da dentro (139-140).

Destinati allo sfondo del racconto, i pittori che frequentano la vil-

la tradiscono presto l'enigma del loro vivere ("una stramba regola conduce questo modo di vivere, Pamela ne ha scoperto il filo e lo segue": 144), risolto in una condotta frivola e appagata: sono agiati borghesi che dipingono fra un aperitivo e una festa in giardino, abituati ad allestire atelier nei loro appartamenti di lusso e a dedicarsi ai quadri come a una raffinata distrazione. Il mistero della diversità dell'artista si esaurisce nella giocosa banalità delle loro abitudini:

Dal cancello entravano i giovanotti spingendo col piede la griglia, nudo il torso abbronzato, e venivano a fischiare sotto il gelso in un modo che l'aria ne era straziata e Pamela doveva tapparsi gli orecchi. Il pittore compariva sulla veranda maledicendoli ad alta voce. Lei non finiva mai di sorprendersi, anche per il linguaggio curioso che adoperavano tutti quelli. Non l'avrebbe mai pensato, che la gente ben vestita e ben educata potesse insultarsi a quel modo. [...] ma dopo qualche giorno capì che doveva essere un linguaggio convenzionale, da iniziati, e ne parlò al marito come di una grande scoperta (132).

Nella seconda parte del racconto si dispone il definitivo abbassamento della rappresentazione dell'artista che, nella sua irrilevanza, è completamente escluso dalla dimensione scopica. In una struttura diegetica in cui il rilievo narrativo dei personaggi è determinato dall'esercizio dello sguardo, non solo i pittori non osservano (e non descrivono) mai i dipinti, ma non sembrano vedere (nel senso di percepire significativamente) neanche le modelle che posano davanti ai loro occhi: "nessuno le ha viste, le modelle" (138); "la modella passa inavvertita, strisciando lungo il muro, guizza tra i cancelli socchiusi, scompare. Soltanto Pamela ha per lei occhi attenti e inquieti" (139); "le modelle arabe o negre [...] guizzano via leggere, silenziose, lanciando uno sguardo mite e astuto" (140). Terzo vertice (insieme alle donne dipinte e all'osservatrice/osservata Pamela) di un triangolo della visione che continua a escludere gli uomini, le modelle "arabe o negre" conoscono tutte le declinazioni della marginalità razziale, sociale, di genere ma, con la loro presenza, scuotono i pregiudizi eurocentrici della protagonista:

Non c'è nessuno nella stanza, se non il pittore che lavora voltando le

spalle e neanche dice buongiorno. [...] La negra le sta davanti in piena luce, mite e rassegnata le fa pena, vorrebbe non guardarla. [...] Graziosa, infelice, la negra respira appena. La sua pelle nera non sembra veramente nuda. [...] Così fragile e malinconica, la piccola negra non sembra nemmeno impudica, ha qualche cosa di già appassito a fior di pelle, la miseria che patisce, forse, e il suo sguardo fiducioso carezza Pamela, sembra che la preghi di fare qualche cosa in suo favore, non lo vede quant'è spoglia e meschina? Il pittore, che se ne infischia, preme con le dita i suoi tubi, spiaccica sulla tavolozza grossi vermi violetti, bruni, dorati... Al collo le ha dipinto un monile di perle cerulee, delicatissime, e Pamela si sente riconciliare (138-142).

Nella complessità di un testo che cresce sulla sedimentazione di voci diverse (l'autrice dedica il racconto agli amici pittori Charles e Cami affermando l'appartenenza biografica alla classe dei ricchi intellettuali europei, sceglie come focalizzazione dominante le aspirazioni di una povera levantina e sovrappone continuamente al limite della sua prospettiva morale una presenza etica e lirica superiore), emerge il brutale distacco del pittore che volta le spalle, "se ne infischia", "preme" e "spiaccica" "vermi" di colore. Intanto, a partire da un principio di insofferenza e da un rinnovato pudore, Pamela raggiunge davanti alle tele l'unica maturazione che le sia concessa: uno sforzo verso la complessità che la porta, inconsciamente, a problematizzare il rapporto con gli stereotipi del discorso sociale, a cogliere il valore politico del gesto che si sta compiendo (l'esercizio di potere dell'uomo bianco sulla donna africana) e, allo stesso tempo, a provare la vertigine di un'esperienza estetica.

Si svela così un doppio itinerario della protagonista che, mentre cade vittima dei suoi falsi turbamenti e delle sue ambizioni piccolo borghesi (l'erotismo che la lega al giovane pittore è in realtà una richiesta di riconoscimento sociale), riesce a sciogliere l'"inganno" delle immagini dipinte:

Un giorno vide scendere dal muro le cornici patinate che racchiudevano le donne nude [...]. Vedute in terra, la polpa dei loro seni a portata di mano, quelle creature dipinte non potevano più commuoverla se non attraverso la malinconia del distacco. Oramai lo sapeva, di che

cosa erano fatte le ombre indecenti che l'avevano tanto offuscata la prima volta! Tutto era mestiere, inganno. E non era nemmeno una cosa da prendersi tanto sul serio (165).

La sospensione della pratica autoreferenziale dello sguardo porta ad un'ultima identificazione con i quadri nel segno negativo della perdita e dell'abbandono: "le pareti, spoglie, le sembrarono devastate come la campagna dopo una vendemmia" (165) e la stessa Pamela si sente "perduta [...] devastata come quelle pareti spoglie, terra vendemmiata" (171). Non a caso, scomparse le tele, l'esperienza dell'abuso maschile coincide con annullamento della vista: "rimase un poco a contemplare il buio fitto, prima di poter capire" (168); "i suoi occhi pieni di nero, ciechi, la terra sotto le spalle, il peso di quell'uomo, e buio, buio..." (174); "ma non ha veduto nulla, né prima né dopo, anche ora le sembra di essere cieca e che la perfida notte abbia indugiato attorno a lei soltanto per chiuderla in quell'inesorabile e goffo destino" (180). Pamela è restituita ad una schiera di donne invisibili, il buio indica il silenzio ("è il silenzio che comincia a roderla, e così sarà, per sempre", 180) di un percorso di coscienza interrotto e la fine dell'estate segna la sconfitta di un "goffo destino" che non ha saputo inventare per sé la libertà promessa da quei corpi dipinti.

Se per Cialente l'estate è una parentesi, un intervallo nella vita dei personaggi che coincide con l'estensione stessa del racconto, il romanzo breve di Pavese si apre con il superamento dell'estate intesa come limite, confine dell'esperienza. La stagione estiva rappresenta per Ginia, umile sarta torinese, il tempo dell'infanzia e della "festa": "a quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa e traversare la strada, per diventare come matte, e tutto era così bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che qualcosa succedesse" (Pavese 2015: 3).<sup>3</sup> La perfetta innocenza dell'età infantile si esprime nello slancio incondizionato verso l'esistenza, nell'eccitazione che precipita Ginia sulle colline e nei viali per una smania di vita, nella necessità di esprimere una mobilità fisica e interiore. Nel quadro di una rifunzionalizzazione del testo che, nel

1949, viene collocato dall'autore all'inizio di una riflessione in tre parti sul "mito" e il "sacrificio" (cfr. Jesi 2015), *La bella estate* corrisponde all'unica stagione in cui l'essere umano partecipa al mito in maniera piena e inconsapevole. Dopo l'età della festa, quindi dopo la conclusione dell'estate, si impone il tempo storico della colpa che secondo una "dinamica interna di ciascuno dei tre romanzi conduce i giovani dall'innocenza al peccato e poi al sacrificio" (ivi: VIII).

Scritta prima delle più compiute riflessioni sul mito, l'opera del 1940 è la sola della trilogia che Pavese riconosce sotto il paradigma del "naturalismo", mentre costituiscono esempi di "realtà simbolica" (Pavese 2017: 377-378) sia *Il diavolo sulle colline* che *Fra donne sole*. Nel bilancio drammaticamente autoconclusivo di una ricerca conoscitiva e stilistica, il romanzo occupa uno stadio provvisorio che, in un'adesione solo supposta al naturalismo, anticipa un trattamento complesso e instabile della realtà. In una severa sottrazione di determinazione visiva e in una lingua che, attraverso la definizione dei gesti, condensa le visioni dell'inconscio, Pavese potenzia le valenze mitiche e la densità simbolica della sua scrittura, raccontando la mancanza della festa attraverso la perdita dell'innocenza del corpo femminile.

Terminata l'estate, la giovane protagonista si espone, impreparata, allo sforzo di diventare donna ("cambiando la stagione, qualcosa doveva succedere", 17) dando inizio alla "storia di una verginità che si difende" (Pavese 1966: 460). La "mortificazione della purezza morale di Ginia" (Guglielminetti 2000: XLVIII) inizia con la curiosità morbosa per l'amica Amelia ("che aveva vent'anni e camminava e guardava sfacciata", 12), i suoi atteggiamenti spudoratamente emancipati e, soprattutto, la naturalezza con cui espone il proprio corpo. Il mestiere di modella è presto riconosciuto come emblema di una condotta trasgressiva ("Amelia almeno si sapeva, che faceva un'altra vita", 9) e affermazione di quella maturità sessuale rispetto a cui Ginia si avverte insicura e inappropriata. La progressiva scoperta del lesbismo e della malattia venerea di Amelia precipitano la ragazza verso la perdizione come una sorte senza appello, costantemente associata alla frequentazione dell'ambiente dei pittori.

A questa continua degradazione Ginia assiste alternando aversio-

3 D'ora in avanti le citazioni dall'opera saranno tratte da questa stessa edizione.

ne e volontà di emulazione, disponibilità ad essere manipolata e scatti di verginale pudore, su cui finisce per prevalere la falsa convinzione che l'esposizione di fronte al cavalletto di un pittore possa conquistarle la fredda sicurezza della maturità. L'intero meccanismo enunciativo si sviluppa così intorno alla doppia funzionalità del nudo come specialità pittorica (ci si sveste per permettere la composizione di un'opera d'arte) e come esercizio del desiderio (ci si spoglia per affermare/compiacere una pulsione): due accezioni che tendono a confondersi e corrispondere dal momento che, per Ginia, la nuova percezione del corpo è determinata dal farsi oggetto dello sguardo e del gesto pittorico.

Il primo approccio con la visione del corpo sessuato si offre alla protagonista nel momento in cui vede posare Amelia. Oltre lo sordimento dell'auto-agnizione ("il batticuore di accorgersi che tutte siamo fatte uguali e che chiunque avesse visto nuda Amelia, era come vedesse lei", 22), non è tanto il nudo in sé a turbare la ragazza, ma la sua vulnerabilità davanti alla vista dell'uomo. Ciò che disturba e affascina è l'imposizione dell'occhio maschile sulla figura femminile, percepito come atto di violenza e profanazione: "non si capacitava che proprio Barbetta, quel vecchio papalotto grasso, avesse disegnato cancellato pasticciato le gambe la schiena il ventre i capezzoli di Amelia. [...] Quegli occhi grigi e quel lapis l'avevano fissata, misurata e frugata" (21). Dopo aver guardato Amelia, il nudo diventa per Ginia un pensiero angosciante ("rivedeva nel buio il ventre nero di Amelia e quella faccia indifferente e le mammelle che pendevano", 23), al punto che, coinvolta in una relazione con il pittore Guido, si concede soltanto al buio.

Dopo il primo rapporto con l'amante, la visione solitaria della propria nudità viene riscoperta come fantasia erotica e volontà di uguagliare l'amica:

Chiuse a chiave la porta, poi si spogliò davanti allo specchio [...]. Si figurò di posare davanti a Guido, e si sedette su una sedia come quel giorno Amelia [...]. Chi sa quante ragazze Guido aveva veduto. L'unica che non aveva ancor visto bene era lei, e Ginia, solo a pensarci, si sentiva il batticuore (65).

Più avanti, mentre lo svelamento del corpo sembra assicurarle il culmine della "sua vera vita d'innamorata" ("adesso che con Guido si erano visti nudi, tutto le pareva diverso. Adesso sì che era come sposata e, anche da sola, bastava pensare ai suoi occhi, come l'avevano guardata, per non sentirsi più sola", 85), la gelosia della ragazza continua a concentrarsi sulla modella ("in certi momenti le pareva di morire. Vedeva di continuo la faccia di Guido fissata su Amelia", 91), fino all'epilogo e alla definitiva umiliazione di Ginia. "Andò a poco a poco verso il cavalletto. Su una lunga striscia di carta, Guido col carboncino aveva segnato il profilo del corpo d'Amelia. Erano righe molto semplici, qualche volta intrecciate. Pareva che Amelia fosse diventata acqua e passasse così sulla carta" (93): dopo aver assistito a una posa di Amelia, Ginia chiede a Guido di dipingere il suo ritratto, momento che dovrebbe accertare la raggiunta maturità sessuale e la piena consapevolezza di sé. La sequenza si risolve invece nella caduta del sogno d'amore e nel definitivo smascheramento delle sue illusioni. Spogliatasi "con un cuore furioso che la faceva tremare" (93), Ginia scopre che dietro la tenda, spazio della soffitta dove si trova il letto di Guido e si è perduta la sua innocenza, un altro amico pittore la sta osservando. Tra le risate del gruppo, la ragazza si abbandona al pianto e fugge: "ma Ginia non riusciva a disperarsi davvero. Capiva di esser stata lei stupida. [...] Era lei che aveva voluto far la donna e non c'era riuscita" (97).

Nelle settimane successive, la solitudine e l'avvenuta corruzione della protagonista riposano in una squallida quotidianità, animata da momenti di narcisistica contemplazione che ribadiscono il perdurare di un rapporto contraddittorio con il piacere, ancora confuso con il dolore e la vergogna:

Provò un brivido una volta, come una carezza, spogliandosi per andare a letto, e allora si mise davanti allo specchio, si guardò senza paura e alzò le braccia sul capo, girandosi adagio, col cuore in gola. "Ecco, se adesso entrasse Guido, che cosa direbbe?" si chiedeva, e sapeva benissimo che Guido a lei non ci pensava nemmeno. "Neanche l'addio ci siamo dati", balbettò, e corse a letto per non piangere nuda (98).

Consapevole della sua perdita definitiva ("tutto il bello è finito", 98),



Ginia ha ripetuto i consueti schemi di comportamento cedendo alle continue fughe, all'incoerenza delle sue inclinazioni, alla rivalità e alla dipendenza verso Amelia, segnali di una personalità regressiva destinata a non completare il suo percorso di formazione. Abituata ad assecondare l'indole degli altri, sottomessa al suo modesto futuro,<sup>4</sup> la ragazza continuerà a seguire le iniziative di Amelia attraverso un nuovo tempo senza più sorprese: “- Andiamo dove vuoi, - disse Ginia, - conducimi tu” (99).

In un testo generalmente povero di digressioni descrittive, sostenuto dall'attesa di un quadro che potrebbe decidere le sorti dei personaggi, risulta incisiva la mancata *ekphrasis* del nudo di Ginia, immagine che diventa uno dei più felici esempi “dell'implicito paveseiano” (Martínez Garrido 2011: 236). Intorno alla realizzazione di quest'opera invisibile, l'autore costruisce una deformante variazione sul tema tradizionale “dell'antagonismo tra la donna e il ritratto che di lei dipinge un pittore amante” (Tortonesi 2002: 91). Il triangolo amante-pittore, amata-modella e ritratto per lei ostile e insopportabile viene disturbato dalla presenza costante di Amelia, vero oggetto di attrazione/repulsione e personaggio che incarna la deriva morale e spirituale della sua età.

Allo stesso modo, sarebbe impropria l'identificazione dell'amante-pittore con la figura di Guido, orgogliosamente certo di non amare nessuna donna (“- Non sei mai stato innamorato? - disse Ginia, senza guardarlo. - Di voialtre? Non ho tempo”, 64) e di vivere l'atto creativo come prova intellettuale autoriferita, estraneo a qualsiasi “assimilazione tra arte e eros” (Tortonesi 2002: 103).

Il contributo del personaggio alla materia allusiva del testo rimane in ogni caso significativo, dal momento che il pittore interpreta il sofferto sradicamento del contadino inurbato e la dedizione all'elemento topico della collina:

- 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

.....  
 4 Ginia è solo una delle tipiche creature pavesiane che si lasciano “condurre” dal carisma di altri personaggi: cfr. in particolare la lettura di Anco Marzio Mutterle (Mutterle 2003) de *Il compagno* e *il Diavolo sulle colline*.

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: - lo sto bene soltanto in punta a una collina (64).

Luogo mitico per eccellenza in cui si addensano le immagini rituali ricorrenti (la donna, la terra, il fuoco, il sangue), la collina è la matrice primigenia che l'arte è chiamata a chiarire, oggetto esclusivo dell'interesse di Guido (“mi devi vedere in campagna. Solo allora dipingo. Nessuna ragazza è bella come una collina”, 85) che sublima e sostituisce il rapporto con la figura femminile:

Guido diceva della collina che voleva fare, e che aveva in mente di trattarla come una donna distesa con le poppe al sole, e darle il fluido e il sapore che fanno le donne. [...] Guido disse: - Ma no che nessuno ha mai fatto le due cose insieme. Io ti prendo una donna e te la stendo come fosse una collina in cielo neutro (90).

La corrispondenza con il paesaggio collinare si innerva intorno all'immagine della collina-mammella, un nesso simbolico essenziale nella poetica di Pavese in continuità con la stesura del precedente *Paesi tuoi* (scritto nel 1939, pubblicato nel 1941). Nella prospettiva prevalentemente cittadina del romanzo, questa identità straniante di Guido si riflette nelle notazioni animalesche del personaggio, che agisce come una “furia” (“era una discussione di pittura e Guido parlava con furia e diceva che i colori sono colori”. 43), “davanti a una tela perde il lume degli occhi come il toro” (39) e, emblematicamente, abita una “tana” (“il letto dietro la tenda, che era sporco come una tana”, 62).

Nei suoi eccessi selvaggi e antisociali, la differenza dell'identità artistica non corrisponde ad una condizione di sublime, indomita vocazione all'eccezionalità. Al contrario, il personaggio è sottoposto ad un puntuale ridimensionamento descrittivo espresso attraverso l'immaginario della ragazza che, nonostante il suo ostentato distacco, ha sedotto: Guido che “se non fosse un pittore, sarebbe un campagnolo qualunque” (65), che “in camicia grigio-verde le sembrava un operaio” (43) e che, ricordando i suoi approcci, la faceva “ridere

pensando che tutti, pittori e meccanici, cominciavano a quel modo” (40).

La presunta superiorità intellettuale del pittore è continuamente compromessa dalla volgarità dei suoi comportamenti, dall'arroganza di una morale equivoca, dalla mancanza di empatia e di curiosità verso il prossimo, dal tono deprimente degli spazi che occupa. Quando non trascorre le giornate al caffè, la soffitta trasandata in cui vive e si circonda di sodalizi maschili (“devi sapere che un uomo lavora soltanto se ha degli amici che lo capiscono”, 64) aderisce al cliché dell'atelier bohémien, una “stanza sporca e sgocciolante” (33) che “sembrava proprio una miseria” (50), ricoperta di “cartocci” e “cicche buttati per terra” (ibidem). In questo contesto, l'uso di una tipizzazione che diviene improvvisamente “banale” e “si fa di cattivo gusto” (Jesi 2015: XVIII) può essere riconosciuto come un dispositivo polemico che denuncia, nell'imbarazzo di un'iconografia esausta, l'insofferenza per una determinata rappresentazione dell'artista.

La scelta di una rappresentazione antiromantica e anticelibrativa si impone come uno dei tratti ricorrenti fra le due opere di Cialente e Pavese, in cui i pittori sono incaricati di sostenere ruoli comprimari ma altamente significativi per la tenuta tematica e strutturale dei testi. Estranei a qualsiasi mitizzazione, questi si esprimono in figure negative e stigmatizzate, estranee o antagoniste rispetto ai tentativi di chiarimento identitario dei personaggi principali. Il rifiuto della “leggenda dell'artista” (cfr. Kris, Kurz 1980) ha un ruolo non secondario, per Cialente, nella costruzione di un racconto che condanna ogni tentazione di esotismo contemplativo, combinando in maniera originale la rappresentazione politicamente orientata di uno specifico contesto storico-sociale con i moduli, rarefatti e ideologicamente alterati, del romanzo di formazione. Per Pavese, l'impaccio di un personaggio stonato e convenzionale che condivide le sue stesse ossessioni creative è segnale di un'autodisciplina formale, ostacolo autoimposto per stimolare la ricerca, attraverso il rigoroso “mestiere” dello stile, di una scrittura di autentiche tensioni espressive.

Nelle vicende di Pamela e Ginia l'incursione di un personaggio pittore sembra promettere il superamento di censure sociali, l'infrazione di norme di comportamento, il tentativo di affermare nuove

proiezioni dell'identità e del desiderio. Lo svelamento delle figure d'artista, che si scoprono ordinarie, indolenti ed estranee a qualsiasi elezione, funziona quindi come correlativo di una dolorosa disillusione che respinge le protagoniste in una condizione di solitudine, marginalità e lacerante distanza fra esperienza e sogno d'amore. La provata inadeguatezza dell'artista come creatore di simboli lascia un mondo svuotato e inerte, in cui due personaggi femminili (sedotti, mortificati, abbandonati) vivono l'alienazione di un destino incompleto e trascurabile. Se la scoperta dell'arte non è più consolazione, non più momento di libertà, quel che resta è un breve urto della coscienza, il rimorso silenzioso di uno sguardo non corrisposto.

## BIBLIOGRAFIA

- AVALLONE L. (2012), "Egitto moderno, una storia di diversità. Il modello europeo e la società cosmopolita", in *Kervan. Rivista di studi afroasiatici*, 15, pp. 5-32.
- CIALENTE F. (1935), "Pamela o la bella estate", in *Occidente. Sintesi dell'attività letteraria del mondo*, IV, 12, pp. 97-126.
- Ead. (1962), "Pamela o la bella estate", in Ead., *Pamela o la bella estate. Racconti*, Feltrinelli, Milano, pp. 4-92.
- Ead. (1975), "Pamela o la bella estate", in Ead., *Interno con figure*, Editori Riuniti, Roma, pp. 97-184.
- Ead. (1991), "Introduzione", in Ead., *Interno con figure*, Edizioni Studio tesi, Pordenone, pp. IX-XX.
- FERRETTI G. C. (2017), *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino.
- GUGLIELMINETTI M. (1990), "Una poetica 'tenzone': Mario Sturani e Cesare Pavese. Carteggio", in LAMBERTI M. M. (a cura di), *Mario Sturani: 1906-1978*, Allemandi, Torino, pp. 193-199.
- Id. (2000), "Cesare Pavese romanziere", in PAVESE C., *Tutti i romanzi*, a cura di Guglielminetti M., Einaudi, Torino, pp. IX-LXVI.
- JESI F. (2015), "Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio", in PAVESE C., *La bella estate*, Einaudi, Torino, pp. V-XIX.
- KRIS E., KURZ O. (1980), *La leggenda dell'artista*, Boringhieri, Torino.
- LAMBERTI M. M. (2008), "La Torino dei pittori e la città di Pavese", in MASOERO M. (a cura di), *Cesare Pavese e la "sua" Torino*, Lindau, Torino, pp. 37-47.
- MARTÍNEZ GARRIDO E. (2011), "La forza visiva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine", in *Cuadernos de Filología Italiana*, XVIII, Volumen Extraordinario, pp. 233-255.
- MITCHELL W. J. T. (2009), "Che cosa vogliono le immagini?", in PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 99-133.
- MUTTERLE A. M. (2003), *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PAVESE C. (1946), "Cattive compagnie", in *Darsena Nuova*, II, 2, pp.

9-11.

- Id. (1949), "La bella estate", in Id., *La bella estate. Tre romanzi*, Einaudi, Torino, pp. 5-90.
- Id. (2015), *La bella estate*, con un saggio di F. Jesi, Einaudi, Torino.
- Id. (2017), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, "Introduzione" di C. Segre., Einaudi, Torino.
- RE L. (2008), "Painting, Politics, and Eroticism in Fausta Cialente's Egyptian Narratives", in *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, 8, pp. 105-140.
- SAVIOLI S. (2003), "'Un buon lavoro'. Il carteggio inedito tra Cesare Pavese e Renata Aldovrandi", in *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, V, pp. 301-337.
- STORINI M. C. (2005), "Oltre il realismo magico", in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma, pp. 74-140.
- TORTONESE P. (2002), "Triangoli: l'artista, l'amata, il ritratto", in VILLARI E., PEPE P. (a cura di), *Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900*, Bulzoni, Roma, pp. 91-104.
- VIRGA A. (2016), "Pamela ovvero la 'Venere Bianca'. Il racconto dissidente di Fausta Cialente", in *Italian Studies in Southern Africa*, 2, pp. 75-97.