



GENESI E COSTRUZIONE DEL RACCONTO IN TRE ROMANZI DI CESARE PAVESE *IL COMPAGNO, IL DIAVOLO SULLE COLLINE, TRA DONNE SOLE*

MIRYAM GRASSO

Presso l'Archivio "Guido Gozzano – Cesare Pavese" sono custoditi i manoscritti dei romanzi pavesiani *Il compagno* (segnato «AGP. AP I.5»), *Il diavolo sulle colline* («AGP. AP I.8») e *Tra donne sole* («AGP. AP I.9»). Questi autografi sono accomunati dalla presenza di appunti di lavoro che testimoniano come Pavese intervenisse continuamente sulle strutture della narrazione, non solo nella fase preliminare di ideazione dell'opera, ma anche nel corso della sua stesura, come confermato dalle numerose varianti. L'autore era solito operare a più riprese sull'ordine della narrazione degli eventi, ridefinendo le coordinate spazio-temporali e modificando anche le caratteristiche dei personaggi e in particolare del protagonista-narratore. Il contributo si propone di mettere in luce questi processi sia attraverso l'analisi di schemi, parole chiave e annotazioni contenute negli appunti di lavoro, sia tenendo conto di alcune significative varianti testuali.

This article provides a textual analysis of Cesare Pavese's preparatory materials for three novels, *Il compagno*, *Il diavolo sulle colline*, and *Tra donne sole*. Through an analysis of textual variants this article shows how Pavese constantly altered the narrative structures of his works, redefining the narrative order, the time and space, and the features of the main characters and narrators.

Gli autografi dei tre romanzi di Cesare Pavese *Il compagno*, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole* hanno in comune una caratteristica: essi contengono non solo le carte relative ai capitoli, ma anche gli appunti preparatori.¹ È quindi possibile ricostruire tutto l'*iter* compositivo di queste opere, osservando la genesi e le modifiche apportate dall'autore all'impianto stilistico e alla struttura narrativa.

I manoscritti appartengono tutti al Fondo Sini. In particolare, le carte del *Compagno* («AP I 5») sono 320, di cui 23 costituite da foglietti di appunti e scarti di vario formato, vergate solitamente sul recto.² Si tratta soprattutto di battute, dialoghi, annotazioni sul comportamento dei personaggi o sulle motivazioni delle loro azioni. Fanno eccezione le cc. 310 e 311, che Pavese utilizza per progettare l'intreccio del romanzo e la distribuzione della materia narrativa all'interno dei capitoli dell'opera. Le date estreme relative alla composizio-

¹ La scelta è caduta su questi tre romanzi per omogeneità di caratteristiche. Si conservano infatti anche gli appunti relativi a *La luna e i falò*, che però si differenziano dagli appunti oggetto di questo contributo per aspetti sia quantitativi che qualitativi. Cfr. M. GRASSO, *Per l'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2018, pp. 6-34.

² Per una descrizione dettagliata delle carte e l'analisi di alcune tendenze relative alle varianti si rimanda alle *Note al testo* in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi 2000, pp. 945-1080.

ne sono trascritte sulla prima pagina del primo e dell'ultimo capitolo: «4 ott. '46» e «26 dic. – 27 dic.».

Il manoscritto del *Diavolo sulle colline* («AP I 5») è composto da 297 carte, parte delle quali consiste in dattiloscritti di recupero e bozze di stampa. Prestando fede alle date autografe, il romanzo è stato scritto tra il 20 giugno e il 4 ottobre 1948. L'autografo comprende anche alcuni appunti di lavoro, dei quali abbiamo però solo due date: «23 ap. '48» e «maggio 48». Anche in questo caso prevalgono le annotazioni sui personaggi, con aggettivi che descrivono i loro atteggiamenti, annotazioni sui loro pensieri o battute di dialogo. È presente solo una lista di parole chiave.

L'autografo di *Tra donne sole* («AP I 9»), romanzo che insieme al *Diavolo sulle colline* appartiene alla trilogia *La bella estate*, è costituito da 271 carte; in più si conserva nel Fondo Einaudi («FE 22») la prima carta del manoscritto, all'interno del faldone denominato «Varie: Frammenti». Anch'esso comprende appunti di lavoro, che non sono però relativi esclusivamente al romanzo. Troviamo infatti anche considerazioni di carattere generale, risalenti al dicembre 1948 e incluse nel *Mestiere di vivere*, nonché il primo appunto relativo al successivo *La luna e i falò*.

IL COMPAGNO

Pavese è solitamente preciso e scrupoloso nel datare le carte dei romanzi: appone la data sul margine superiore della prima pagina di ogni capitolo e perfino sugli appunti di lavoro. L'autografo del *Compagno* si distingue dai manoscritti degli altri romanzi perché la prima data trascritta tra gli appunti di lavoro è «12 novembre 1946», un mese dopo la stesura del primo capitolo. Di solito invece le tracce del concepimento dell'opera risalgono sempre a qualche mese prima rispetto alla stesura dei capitoli. Il capitolo più vicino alla data del 12 novembre 1946 è il X, datato da Pavese «17 nov.». Sono però presenti alcuni appunti non datati che sono sicuramente precedenti al 17 novembre, perché riguardano i capitoli che precedono il X. Si tratta di scalette relative alla prima parte del romanzo, nella quale il protagonista Pablo si trova ancora a Torino:

- a) Linda: io non mi intendo di musica. E non canto.
- b) conoscente politico di A.
- c) Pablo pensa: «Se A. riconoscesse che sono lui, che succedo e continuo lui (con Linda e come avventuriero)
- d) Solo, lavora. (chit. in trattoria), si riconosce in A., stando sul letto
- e) I discorsi di A. (sentendo altri!)
- f) Linda: Tu non capisci queste cose! (Lui ha chiesto).
perché hai lasciato A. per venire con me?
Senti, devi abituarti alla mia vita e a me
- e) Lui: Ti parlava di me Amelio?
Lei: Sono andata da A.
Lui: Come fai?
Anche lei era stata la Linda di qualcuno
volevo fare la vita di A., invece faccio quella di Lubrani.
La chitarra è il membro.

L'elenco è ripreso in una carta estravagante, sul retro del dattiloscritto del dialogo *I fuochi* dei *Dialoghi con Leucò*:

- a) Linda: io non mi intendo di musica. E non canto.
- b) conoscente politico di A.
- c) Pablo pensa "Se A. riconoscesse che sono lui, che succedo e continuo lui (con Linda e come avventuriero)
- d) Solo, lavora (chit. in trattoria), si riconosce in A. stando sul letto...
- e) I discorsi di A. (sentendo altri)
- f) Linda: Tu non capisci queste cose! (Lui ha chiesto: perché hai lasciato A. per venire con me? Senti, devi abituarti alla mia vita e a me)
- g) Lui: Ti parlava di me Amelio?
- Lei: Sono andata da A.
- Lui: Come fai?
- lui: Capii che se L. fosse stata la [†] avrei sentito un coltello nel cuore.
- Volevo fare la vita di A. invece faccio quella di Lubrani.
- La chitarra è il membro
- Anche lei era stata la L. di qualcuno.

Si tratta principalmente di battute di dialogo o pensieri dei personaggi. L'appunto «La chitarra è il membro» è interessante perché spiegherebbe la rabbia di Lubrani, che nel capitolo V vuole a tutti i costi suonare una chitarra, in esplicita competizione con Pablo, davanti a Linda.³

Un'altra carta riporta su recto e verso un elenco più preciso, con il numero e il contenuto di ogni capitolo:

- I. Primo incontro
- II Secondo inc. Scena a tre. Fuga. Distacco.
- III Riattacca intimo. Lubrani e scenone.
- IV Mattino. Amelio politico. Little talk con Linda. Mattino.
- V S. Mauro. Osteria. (Distacco scanzonato dal passato). Gita con Lubrani. (Corruzione)
- VI. *Incubi*. Genova.
- VII Lubrino x. Malata. Bugie. Vita intima e varia (ricchezza, mare, due rifiuti di sposarsi, cenette insieme) – Ricerca lavoro – Casale –
- VIII Caso Lubr. Mascherino. – Sanità di Lubr. Gioco dei ricordi. Primo stacco – Intimità di Mascherino per Minnie e Vacche.
- IX Carletto e sogni. orgia t. Littoria. *Solitudine*. Carletto rivela – Due notti. (Ricordo di Amelio). Amicizia.
- X *Distacco*. Lavoro febbrile. *Fatalismo*. *Stordito e realizzatore di sogni* (v. di Amelio). Scusa di Carletto – Riamore – Intesa d'intimità e di solitudine. Scatto di Carl. – Pace.
- XI *Distaccone*. Lavoro tragico. Carletto a terra. x Ebrei. Cortili. *Primavera* – Colloquio sul destino. *Stortura* – Roma – Decisione⁴

³ C. PAVESE, *Il compagno*, Torino, Einaudi 2017, p. 37.

⁴ Le parole evidenziate in corsivo sono sottolineate nell'originale.

Un'altra carta priva di date accoglie alcuni appunti relativi ai primi capitoli. Vergata a matita, è difficilmente leggibile. È presente una prima elaborazione del primo incontro con Lubrani, in cui quest'ultimo rivolge un inchino a Pablo (mentre nel romanzo il protagonista dice: «finì che dovetti allungargli un saluto»);⁵ Inizialmente Linda non lo conosce («Quando Linda gli disse chi era, rispose “Lubrani”»), ma con una cassatura Pavese modifica questo particolare: «Linda disse “È Lubrani, è Lubrani” e cominciava a sbottonargli il soprabito».

Nel manoscritto Pavese modifica la scena dell'incontro, che coincide con la versione che ritroviamo nella stampa:

Linda diede una voce e gli prese le mani. Io vidi appena ch'era grosso, un omaccio di sangue, con baffi e paltò. Cominciarono un gioco di botta e risposta, e finì che dovetti allungargli un saluto e il cameriere venne a prendere il soprabito.

Disse: – Lubrani, – e si sedette.⁶

Nei ritagli datati 13-14 nov., 16 nov. e 20 nov. sono appuntati alcuni momenti del capitolo X:

- Voglia di uccidersi
- Andare da Am. – no
fare da solo
- L'Amore è soltanto un [nome] dato alla scoperta di sé e della vita-
autostrada.

L'autore fa riferimento ai sentimenti provati da Pablo durante il litigio con Linda, al fatto che non ha voglia di vedere Amelio («Ma mi fece piacere non saper dove stava»),⁷ alla felicità che gli provoca l'idea di essere da solo: «Mentre parlava, mi ero accorto di esser solo. Me ne accorsi di colpo e fui quasi felice. Sapere che [...] avrei disceso quella scala e camminato, traversato Torino e dormito da solo, mi diede un urto come un sorso di liquore».⁸ «Libro di scoperte. | (Questura) | Mi parlò di politica per un po'. Voleva sapere se avevo portato il pacco». Il «libro di scoperte» è probabilmente uno dei libri del marito di Dorina, recuperati da Pablo nel capitolo XV per disfarsene quando un altro sovversivo, Luciano, viene catturato dai fascisti. Pablo getta nel Tevere i libri in lingua straniera, ma conserva e inizia a leggere i libri in italiano: «Raccontavano come era andata la guerra del '15 e la storia del Fascio e la marcia su Roma. C'erano dentro i socialisti e tutti quanti, contadini, operai, metallurgici, squadre d'azione. I fascisti li avevano carcerati e picchiati, ammazzato i più in gamba, e incendiate le case del popolo».⁹ Leggendo uno dei libri (il «libro di scoperte» a cui probabilmente fanno riferimento gli appun-

⁵ C. PAVESE, *Il compagno*, cit., p. 19.

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Ivi, p. 75.

⁸ Ivi, p. 77.

⁹ Ivi, p. 112.

ti), Pablo scopre la verità: «Chi pagava i fascisti erano sempre i signori, e gli squadristi i loro figli. Faceva rabbia legger come tanta gente che lavorava s'era fatta fregare da quattro padroni».¹⁰ Si tratta dello stesso libro sul quale Pablo, catturato e arrestato dalla polizia fascista, viene interrogato in questura.¹¹ Nello stesso interrogatorio gli viene anche chiesto se ha trasportato dei pacchi per i «sovversivi».¹²

È datata «16 nov.» anche un'altra serie di appunti:

intorno a stufa, interno
 orrore dei sospetti: come farà a tornare indietro?
 Ha capito che è ròso dentro di lui, che decade, che gli piace ancora ma non si fida più.
 Non oserà dirle niente.
 Quel che mi bruciava, è che L. valeva più di me.
 Le avevo lasciato
 raccontare delle storie...

Queste annotazioni fanno riferimento a episodi diversi. L'interno con stufa corrisponde probabilmente alla casa di Linda, la donna di cui Pablo è innamorato, nel capitolo IV: «Poi mi diede anche il tè, che scaldò sulla piccola stufa. Era l'unica luce nella stanza quel riflesso rosso sulla stufa».¹³

Pavese fa riferimento inoltre alla conversazione tra Pablo e Lubrani del capitolo VII. Lubrani rivela che c'è una relazione tra lui e Linda, ma Pablo «non oserà dirle niente»; preferisce infatti non farne parola con la donna. Inoltre Pablo prova un senso di inferiorità nei confronti di «L.», Lubrani, che è più ricco del protagonista.

Gli appunti seguenti, ugualmente datati 16 novembre, riguardano sempre il capitolo VII:

Sono stufo che parlino di te!
 Chi?
 Ma Carletto, ma Lubrani.
 Se parlano troppo di noi non c'è che lasciarci.
 Allora Pablo tace il colloquio con Lubrani.
 È il person. che nasconde cose sta muto
 con Carletto in miseria scoprire il bello di aprirsi.
 quando una persona ti ha fatto del male è inutile starci intorno per rifarti o pregarlo. Lasciala perdere, cambia gente, è la vendetta più bella.

Le prime righe corrispondono a un dialogo tra Linda e Pablo che avviene dopo la conversazione tra Pablo e Lubrani:

- Si parla sempre della gente.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 151.

¹² *Ivi*, p. 152.

¹³ *Ivi*, p. 30.

- Chi ne parla?
 - Ma ieri Carletto. E quell'altro. Sempre.
 - Di che vuoi che si parli?
 - Non siamo mai noi due soli.
 - Se sei qui stamattina. Ti dispiace? Vattene.
 Poi disse ancora: - Che cos'hai? cosa vuoi?
 Le avessi detto tutto quanto quel mattino.¹⁴

Seguono quindi altri appunti su Pablo, personaggio che preferisce nascondere le cose e rimanere «muto». L'appunto «con Carletto in miseria scoprire il bello di aprirsi» viene sviluppato nel capitolo IX, in cui un altro personaggio, Carletto, si rende conto del malessere di Pablo e lo invita a bere qualcosa, trascorrendo del tempo con lui. L'ultima annotazione, invece, non trova riscontri nel romanzo.

Gli appunti del 20 novembre registrano alcuni propositi di scrittura, tra i quali l'eliminazione di una delle due proposte di matrimonio di Pablo a Linda. La proposta viene realizzata poi in una frase del protagonista («Poi mi cerco un lavoro e ti sposo»):¹⁵

Continuare in A. il ricordo delle ragazze dal bosco.
 Togliere la seconda proposta di matrimonio di P. a L. (fatto)
 Virilizzare i dialoghi d'amore.

Un altro gruppo di appunti riguarda i capitoli centrali del romanzo, quindi il trasferimento di Pablo da Torino a Roma:

Niente patente. Allora feci il mestiere romano ...!
 Io adesso sapevo cos'era L. per me.
 Amelio a Roma non c'era arrivato
 Durante il viaggio pensa agli assenti,
 Amelio che non viaggia
 L. vede che vive
 quando una donna sa di sperma e non è il mio non mi piace
 Viaggiammo sul carro che Milo ci trovò...
 (tutti dietro tristi)

«Niente patente. Allora feci il mestiere romano...!» si riferisce alla ricerca di Pablo di un lavoro, una volta arrivato a Roma. Durante questa ricerca, gli viene richiesta più volte la patente di camionista, che però non possiede.

«Io adesso sapevo cos'era L. per me» coincide con l'incipit del capitolo XI.¹⁶ Gli appunti successivi, invece, riguardano il viaggio verso Roma, che però nel romanzo non viene raccontato: alla fine del capitolo XI, Pablo annuncia a Milo che partirà per Roma, e il capitolo XII si apre direttamente con l'arrivo nella città: «Quando arrivai a Roma sul camion che Milo mi ave-

¹⁴ Ivi, pp. 49-50.

¹⁵ Ivi, p. 50.

¹⁶ Ivi, p. 79.

va trovato, ero contento di aver fatto tanta strada [...]. Era bello sapere che Amelio non era mai stato laggiù».¹⁷ Dal 2 dicembre si passa agli appunti relativi al soggiorno romano di Pablo:

Perché sono venuto? | Perché sapevo che un destino c'era (lo stesso destino del fatto con Linda, ma voluto, non esterno) | Adesso sono grassi e contenti. Ma togli il piatto, e vedrai che lupi

Quest'ultimo appunto fa riferimento alle parole di Carletto sui fascisti: «Qui a Roma si viene per mettere il lardo. Qui si godono i frutti. Prova a togliergli il piatto e poi vedi».¹⁸ Nel manoscritto è presente una variante intermedia: «Qui a Roma si viene per mettere il lardo. Qui siamo tutta brava gente. Ma prova a togliergli la grappa e allora vedi». Pavese recupera poi parzialmente la variante degli appunti, approdando alla lezione adottata nella stampa. Altri appunti si riferiscono ai capitoli XIV e XV, scritti tra l'8 e il 9 dicembre:

Non accetta Carletto perché sarebbe lui il destino. | Libertà. | Accetta A. in prigione perché ha un sentimento. || Arresto vero a tutti. | senza profess. politica. | Teme di esser preso per operaio comunista e maltrattato. Non dice chi sono, il suo gruppo. | Luciano uscì ch'era lo stesso. Chi era cambiato ero io.

L'autore si riferisce all'arresto di Luciano e al terrore che tutti provano, Pablo in particolare; per quanto riguarda le ultime due frasi, in particolare, si fa riferimento alle parole del protagonista nei capitoli XV e XVI: «Dalla mattina di Luciano qualcosa era successo. Lo sentivo nell'aria che c'era qualcosa»;¹⁹ «Poi Luciano uscì fuori e non gli fecero niente; tornò Carletto vergognoso, e ci trovammo in trattoria; eran tutti gli stessi».²⁰

Gli appunti datati 10 dicembre vengono in parte scartati, come la battuta di Gina riferita a Carletto:

È antif. perché è gobbo | Disse Gina. (riferita a Carletto) | Linda viene nella bottega a vedere. Incontra due donne. | inizio cap. Linda | Però sono un bel fesso dicono a rischiare questa pace romana

Altri appunti, invece, riguardano lo stato d'animo dei personaggi: «Gina, paura bleu, e non lo dice per non perderlo»; «Pablo in attesa amorosa con Bionda»; «Carletto arriva atterrito, e si rifugia da P. (meno male che tu non sei sospetto»; «Pablo deciso».

L'ultimo appunto, ricopiato due volte e datato 25 dicembre, si riferisce a un pensiero di Pablo mentre si trova in cella, nel penultimo capitolo. Per Pa-

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 96.

¹⁹ Ivi, p. III.

²⁰ Ivi, p. III.

vese doveva avere qualche rilevanza, perché lo ricopia due volte su carte diverse, in versioni leggermente differenti: «un povero compagno / avresti suonato chit.» e «un povero ragazzo / avessi suonato chitarra». Nella stesura del romanzo l'appunto diviene: «Sono un povero scemo, - dicevo, - era meglio suonar la chitarra e restare dov'ero».

In linea generale, gli appunti non mostrano grandi ripensamenti, a differenza di quelli che coinvolgono ad esempio gli appunti della *Luna e i falò*.²¹ Nel progettare *La luna e i falò*, Pavese riscrive più volte le scalette riguardanti il contenuto dei capitoli, e cambia idea relativamente ai nomi e ai destini dei personaggi (ad esempio, inizialmente l'autore aveva previsto la morte del personaggio di Cinto). Nel caso del *Compagno* (così come del *Diavolo sulle colline* e di *Tra donne sole*), Pavese ha già le idee chiare sulla distribuzione della materia narrativa per capitoli. Nel passaggio dagli appunti alla stesura, l'autore non opera modifiche consistenti all'impianto del romanzo, ma al contrario si mantiene abbastanza fedele a ciò che progetta, limitandosi a scartare qualche idea di tanto in tanto o a riorganizzare *in itinere* la stesura di alcuni elementi.

Per quanto riguarda le carte dei capitoli, esse sono caratterizzate da interventi minuti ma continui. Sono frequenti le inversioni, dettate da ragioni eufoniche e ritmiche.²² Molti interventi riguardano il piano lessicale; es: «giovanotto» diviene «ragazzotto» (CXIII.1),²³ «balconi» è modificato in «terrazzi» (CXIII.6), «l'avevo capita» è sostituito con «sapevo com'era» (CXIV.6), «se ne andò» diviene «fu sparita» (CXVII.6).

L'autore interviene anche sul piano sintattico, invertendo elementi o eliminando complementi e proposizioni, spesso per semplificare la frase. Ad esempio in CXIV.13:

Era Carletto, che stavolta non rideva.

– Ah ci sei, – disse correndomi addosso. – Stamattina hanno preso Luciano.

che stavolta non rideva.] *in interl. sotto* con la faccia più di un morto che mi *cass.* Ah ci sei,] *precede cass.* –Hanno preso Luciano, – ¹mi ²ci disse, – stanotte. – ¹C'è qualcuno? ²Non c'è mica nessuno – mi ¹chiese ²disse agitato ³chiese sull'uscio. correndomi addosso] *in interl. sotto* restando sulla porta *cass.* Stamattina] *agg. in interl. inf.; sostituisce*

²¹ Cfr. n. 1.

²² Nota a *Il compagno*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 949.

²³ Le carte del manoscritto seguono la numerazione apposta dall'autore e sono identificate dalle lettere corrispondenti al testimone in corsivo (*C* = *Il compagno*, *DC* = *Il diavolo sulle colline*, *DS* = *Tra donne sole*) seguite dal numero romano del capitolo e dal numero arabo della pagina, separati da un punto.

Stanotte *agg. in interl. sup. e cass.* hanno] *su* Hanno Luciano] *segue*
 stanotte *cass.; in interl. inf.* stanotte *cass.*²⁴

Gli interventi mirano a sfoltire il testo per focalizzare l'attenzione del lettore sulla notizia relativa a Luciano. Da notare anche che il capitolo successivo, il XV, inizia con due battute cassate: «– Hanno preso Luciano, – ci disse» e «– Questa notte hanno preso Luciano, – disse senza guardarmi.» L'autore sceglie poi di spostare la battuta alla fine del capitolo precedente, in modo tale da concludere il capitolo con un *cliffhanger*.

In alcuni casi abbiamo una micro-riprogettazione della narrazione, con riscrittura di brevi brani. Ad esempio in CXIII.1 parte dell'*incipit* del capitolo viene modificata, e «Bisognava girare i locali di lusso dove la gente mangia bene e beve meglio e poggiarsi sull'uscio» diviene «Una sera che andai con Carletto a cercare un suonatore dei tali che riempivano il centro non venivano alla nostra trattoria». Poi l'autore espunge anche questa soluzione e scrive: «Mi dicevano tutti che dovevo suonare, che dovevo aggiustarmi con qualche padrone e divertire i suoi clienti che mangiavano» («che mangiavano» viene poi cassato e sostituito prima con «mentre mangiano», infine con «ai tavolini»).

Questi interventi non modificano però l'impianto narrativo, i cui nuclei principali rimangono invariati dagli appunti di lavoro al manoscritto e alla stampa: la presenza, nella parte torinese del romanzo, del doppio triangolo Pablo-Linda-Amelio e Pablo-Linda-Lubrani; il progressivo distacco da Linda e il trasferimento a Roma, che rende Pablo maggiormente consapevole di sé, del suo rapporto con Linda e della sua coscienza politica.

IL DIAVOLO SULLE COLLINE

Anche l'autografo del *Diavolo sulle colline* contiene una serie di appunti non datati. Abbiamo solo due indicazioni, che comunque risalgono ai mesi precedenti la stesura del romanzo: una, «23 ap. '48», è riferita alla distinzione tra due tipologie di personaggi, il «dotto» e il «barbaro»:

Dotto | Tende a ritrarsi, a non esporsi. Rinuncia alla donna, al discorso, al calore umano. S'impetra e appiattisce. | Si è esposto prima e adesso paga. | È di fronte a un irrazionale, a un ignoro etnico o naturale. La sua compromissione politica è casuale. | Barbaro | S'impone ma senza ingaggiarsi. Rinuncia con spirito, con buon senso, ma senza elegia.

²⁴ La parentesi quadra chiusa delimita la porzione di testo che è stata oggetto di modifiche. Di seguito si fornisce l'elenco delle abbreviazioni e dei segni convenzionali adoperati negli apparati: *agg. in interl. sup./inf.* = aggiunto in interlinea superiore/inferiore; *in interl. sopra/sotto xyz cass.* = aggiunta in interlinea sopra o sotto la lezione precedente cassata; *precede/segue cass.* = cassata prima o dopo la parola di riferimento; *da* = derivata parzialmente dalla lezione anteriore; *su* = ricalcata sulla lezione precedente. Le varianti successive alla prima, quando presenti e se introdotte con la stessa tipologia di intervento, sono state numerate progressivamente a partire dalla seconda, con un numero premesso a esponente di ciascuna in prossimità del punto di attacco della variante. La lezione precedente è da intendersi cassata.

Affronta l'etnico e il naturale con buon umore. Il luogo dove va è casuale.

Sotto queste definizioni è presente uno schema: Pavese distingue tra i romanzi in cui il protagonista è un «barbaro» («Paesi tuoi» e «Il compagno»), e quelli in cui il protagonista è un «dotto» («Compagno» e «Memorie di d. stag.», cioè *Il carcere*). Inoltre, sempre sulla stessa carta e sotto il medesimo appunto, Pavese trascrive l'aggettivo «naturale» accanto ai titoli *Paesi tuoi* e *La casa in collina*, e l'aggettivo «etnico» accanto ai titoli *Il compagno* e *Il carcere*.²⁵

L'altro appunto datato è del «maggio 1948», e descrive la vita svolta dai giovani personaggi del romanzo nei primi capitoli e alle loro notti insonni: «Eravamo molto giovani. Credo che allora non dormissimo mai». Accanto alla frase – forse un'idea di *incipit* – è trascritto anche un primo titolo del romanzo, «Il diavolo in collina».

Sulla stessa carta troviamo altri appunti, privi di data; alcuni di essi, trascritti a matita, non sono facilmente leggibili:

infantilità dell'uomo moderno che crede nella scienza
 meditazione sulla [†]
 non hanno paura della morte.
 [†] Pensa di morire. Salvato
 libertà
 non per paura della necessità brutta che l'ha fatto.
 libertà
 Donna che crede nel [marchese x esse] dello spirito
 amico possibile, patetico, non fatto.
 gusto improvviso delle compagnie, - con estranea - di uomo civile che
 se ne infischia.
 L'uomo moderno che crede nelle macchine e ha gusti improvvisi,
 futili, di campagna, è il martire della necessità.
 Ha dei gusti e non sa perché quando se li spiega, si scopre la ragione e
 il destino.
 Tragedia!

Si tratta di annotazioni in cui l'autore definisce il sistema di valori dell'«uomo moderno» e dei personaggi del romanzo, dei loro timori e delle loro motivazioni.

Troviamo poi una scaletta che racchiude gli elementi principali del romanzo e alcune battute:

- campagna umile, non selvaggia
- villa ricca e oziosa
- la morte in campagna
- l'amore – voluttà ricca

²⁵ Classificazioni di questo genere sulle proprie opere sono frequenti tra gli appunti e le riflessioni di Pavese. Si veda ad esempio C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. GUGLIELMINETTI e L. NAY, Torino, Einaudi 2014, pp. 375-378.

- andare in costa – alte vette – isole
 - padrone di un'intera collina
 - certe cose (sesso, dopo) non si fanno in mezzo alla natura.
 - Padre: sono un giovanotto come voi, che mi manca?
- Pieretto: donne desiderio

Nelle altre carte vengono definite le caratteristiche e gli atteggiamenti dei personaggi, anche ricorrendo alle loro battute, a cominciare dal protagonista, indicato con «X»: «X ritrova sul Greppo la felicità della terra selvaggia. Ignaro della tragedia. Tutti i sintomi li nota impassibile senza capirli, e fugge sempre alla macchia». Successivamente sulla stessa carta l'autore aggiunge: «Ma s'accorge che il selvaggio è lusso, assenza di buon lavoro». L'acquisizione del protagonista-narratore ha luogo quando ha modo di confrontare la campagna del padre di Oreste, luogo di lavoro, con la natura incolta che caratterizza invece il Greppo e con lo stile di vita di Poli e Gabriella; egli cerca anche di spiegare a Gabriella che «soltanto lavorando la propria terra si è degni di viverci», ma lei sorride ironica.²⁶

Questi elementi vengono ripresi in un'altra annotazione: «Poli dice: "Sono contento di vivere povero". Ritiene che mangiare e bere al Greppo sia vivere povero». Questo appunto viene sviluppato nel capitolo XXVII. Alla carta DCXXVII.2, Pieretto dice: «C'è Poli ch'è convinto di vivere poveramente. Gli sembra che bere e mangiare e discorrere sia un vivere povero. trovare ogni giorno la tavola pronta». La battuta viene poi riscritta: «C'è Poli ch'è convinto di vivere alla contadina. A me pare che mangiamo e beviamo come signori. Come porci, via».

Altri appunti descrivono gli atteggiamenti degli altri personaggi:

Pieretto vuol bene a Poli – riscatta così il cinismo. | Poli commettere peccati (umiliazione) ed essere sinceri (purezza) = libertà

Lei ostenta. | Oreste, commedia mondana e sfacciata. | Poli indifferente. | Oreste impacciato. | Li fa salire alla loggia.

Poli se li tiene per distrarsi. (sfruttatore Gabr.) | (Se ha ragione Pieretto non dovrebbe, ma cacciarli, perché gli fanno le corna) | Perché Gabriella – se lo ama – non è andata all'ospedale?

Una serie di annotazioni testimonia il lavoro di Pavese sulle battute dei personaggi:

“Capitò un giorno con Poli nella selva sullo strapiombo. Lui non badava alla natura. Propone la sua libertà interiore, inattiva.”

Pieretto:

“Vuoi essere sincero perché peccatore, o peccatore perché sei sincero?”

Il tuo bello è l'ambivalenza

Discutono di come si diventa dèi.

“Val solamente la pena di diventare un dio.”

Ora ci pensa soltanto. Poi, [*coca*].

²⁶ C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, Torino, Einaudi 2014, p. 83.

Gab. che sostiene di esser menzogna. Pier “No, lei sta qui per aiutare Poli. Crede alla vita.” No, sono una carogna. sta qui per *interesse*.

Queste battute non sono riprese pedissequamente nella stesura del romanzo. Vengono di volta in volta rielaborate in forma più distesa, lungo tutto il dialogo che le include. Il tema della divinità, ad esempio, è sviluppato in una conversazione che ha luogo nel capitolo XX. La lezione finale, alla quale l'autore approda riformulando più volte alcune battute, è sostanzialmente identica alla versione definitiva della stampa:

– Ma siamo carogne, – scattò Gabriella. – Oh Poli, non eri d'accordo che siamo carogne?

– Poli sostiene un'altra cosa, – osservò Pieretto.

– Che tutti tendiamo a contentarci dell'etichetta, del giudizio corrente. Non basta sapere che siamo carogne, è troppo poco. Bisogna chiederci perché, bisogna capire che potremmo non esserlo, che anche noi siamo fatti a somiglianza di Dio. Così c'è più gusto.

[...] Adesso Poli aveva preso a dire, sogguardando, che se Dio era dentro di noi, non si vedeva il motivo di cercarlo nel mondo, nell'azione, nelle opere. – Se ci è dato di somigliargli, – mormorò, – a chi tocca se non all'uomo interiore? [...]

– Tanto ci tieni, – disse Pieretto, – a somigliare al Padre Eterno?

– Che altro c'è? – disse Poli convinto. – Ti fanno paura le parole? Dàgli il nome che vuoi. Io chiamo Dio l'assoluta libertà e certezza. Non mi chiedo se Dio esiste: mi basta esser libero, certo e felice, come Lui. E per arrivarci, per essere Dio, basta che un uomo tocchi il fondo, si conosca fino in fondo.²⁷

Per quanto riguarda le varianti, alcune riguardano le coordinate spazio-temporali. In diversi casi le indicazioni temporali, che facciano riferimento a un momento preciso o indefinito, vengono ricondotte all'espressione «quell'anno»: «allora» > «in quell'anno (DCI.1)», «di quel maggio» > «di quell'anno» (DCI.3), «In quel tempo» > «Io, quell'anno» (DCIII.5).

L'attenzione maggiore è però dedicata agli spazi. In DCIX.3 Pavese inserisce una sequenza nella quale il protagonista guarda l'ambiente intorno a sé, il paese in cui è appena arrivato: «Nello strepito del carro che s'allontanava, pensai che quelli per Oreste erano luoghi familiari, che c'era nato e cresciuto, dovevano dirgli chi sa che. Pensai quanti luoghi ci sono nel mondo che appartengono così a qualcuno, che qualcuno ha nel sangue e nessun altro li sa». Il legame tra l'appartenenza a un luogo e il sangue è anche nelle parole di Anguilla, nella *Luna e i falò*: «Capii lì per lì che cosa vuol dire non essere nato in un posto, non averlo nel sangue».²⁸

Nel capitolo XIV viene aggiunto un brano trascritto su una carta aggiuntiva, probabilmente in un momento posteriore alla prima stesura del capitolo:

²⁷ Ivi, pp. 87-88.

²⁸ C. PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi 2014, p. 5.

La notte prima, lui e Pieretto non potevano dormire e s'eran messi a ricordare la vita di spiaggia. Oreste aveva raccontato che le basse colline tra cui adesso si correva, gli erano parse fin da bimbo un orizzonte marino – un misterioso mare di isole e lontananze dove dall'alto del terrazzo lui si tuffava in fantasie.

– Tanta voglia avevo allora di andare, di prendere il treno, di vedere e di fare. Adesso sto bene qui. Non so nemmeno se il mare mi piace.

– Però ci stavi come un grillo – disse Pieretto.

Il brano ricorda la trama del racconto *Il mare*, in cui un ragazzino scappa di casa e cerca di salire sulla collina per vedere il mare;²⁹ o anche un passo di *Storia segreta*: «A salire più in alto – ma ci andavo di rado e non solo – s'intravedeva la pianura; e minuscole chiazze sperdute nel vago, ch'eran case o paesi, parevano vele, arcipelaghi, spume».³⁰ Nel *Diavolo sulle colline* più volte si fa riferimento all'odore del mare sul Greppo e nelle campagne;³¹ il mare è del resto uno dei luoghi-chiave nell'universo pavese.³²

Per quanto riguarda i toponimi, è interessante l'oscillazione osservabile a c. DCXIX.6, all'interno di un dialogo in cui i personaggi parlano di cosa c'è all'orizzonte: «Milano» > «Novara» > «Alessandria» > «risaie [...] e poi Milano...», con un progressivo avvicinamento alle Langhe per poi tornare a Milano.

Anche la collina è un luogo-chiave nell'universo pavese, più del mare. La collina rappresenta il limite da valicare, la madre dalla quale staccarsi,³³ ma anche l'Eden infantile al quale si ritorna.³⁴ I luoghi del romanzo sono tre: Torino e la campagna di Oreste, dov'è ambientata la prima parte del romanzo (I-XIV) e il Greppo, dove si svolge la seconda parte (XV-XXX).³⁵ Alla luce dell'importanza rivestita dal motivo della collina nelle opere pavese (e quindi del Greppo) si spiega la variante a c. DCXV.1: «Anche il Greppo era una grossa collina» > «Anche la collina del Greppo era un mondo».

Il tentativo di rappresentare la natura selvaggia e abbandonata del Greppo, in contrasto con la campagna lavorata del paese di Oreste, passa anche attraverso una ricerca di precisione nella descrizione della vegetazione. A c. DCXV.2 sono presenti numerose varianti: nella stesura iniziale, nella selva vi sono «betulle, gaggie, sambuchi, salici, carpini», poi «sambuchi e gaggie, oleandri, sambuchi, salici, pioppi». «Pioppi» è inoltre cassato e sostituito prima con «felci» e poi con «oleandri»; la lezione definitiva è «salici e gaggie, platani, sambuchi». Il bosco all'inizio della salita è, secondo la lezione iniziale, «fittissimo, tenebroso, quasi freddo, di grandi tronchi barbuti» (poi «nodosi» e poi di nuovo «barbuti»), «querce e carpini e ontani». L'autore

²⁹ C. PAVESE, *Tutti i racconti*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2006, pp. 57-75.

³⁰ Ivi, p. 164.

³¹ C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 38, 74.

³² M. GRASSO, *Per l'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*, cit., pp. 758-765.

³³ A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015.

³⁴ M. GRASSO, *Per l'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*, cit., pp. 751-756.

³⁵ A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 207.

opta poi per «carpini e pioppi tenebrosi, quasi freddi». Le varianti scartate vengono recuperate più avanti («alle forme familiari s'intromisero piante insolite, come leandri, betulle, qualche nero cipresso»). Infine Pavese prova a descrivere il «disordine» che caratterizza la vegetazione sul Greppo: «faceva risaltare le radure» diviene «dava alle casuali radure l'aria di campi abbandonati», con «casuali» cassato e poi di nuovo trascritto in interlinea superiore (intervento che testimonia la ricerca di un aggettivo più consono a descrivere la confusione della vegetazione). Inoltre «campi» è inizialmente sostituito da «parchi», ma anche questo termine viene scartato, e infine «l'aria di campi abbandonati» diviene «l'aria di ritrovi di fate». Pavese non è però soddisfatto nemmeno da questa soluzione: preferisce evitare qualunque possibile riferimento all'atmosfera fiabesca, perché gli interessa più che altro comunicare una sensazione di eccentricità ed estraneità del luogo. Nel dattiloscritto, infatti, introduce la lezione definitiva: «l'aria di esotiche solitudini», modificato poi in «l'aria di solitudini esotiche».

Per quanto riguarda invece il lavoro sui personaggi, le varianti insistono particolarmente su Pieretto. Pavese vuole rappresentare un personaggio cinico e distaccato, e per questo lo rende progressivamente più riservato e taciturno. Pieretto parla poco e solo quando necessario, e si esprime in maniera diretta e tagliente.

In una versione scartata, «Pieretto s'irritò d'improvviso» (> «di colpo») diviene nel dialogo a c. DCI.4, in un brano cassato, «Pieretto ghignava», poi adottata come lezione definitiva. A c. DCI.6 e DCI.7 vengono cassate due battute di Pieretto («Verrà il giorno», «È uno spettacolo sublime») e di conseguenza egli rimane in silenzio. Inoltre in più circostanze (c. DCI.II, c. DCII.6, c. DCXIV.2) le battute di Pieretto divengono di Oreste.

Alla c. DCXVII.2 l'autore riformula più volte un intervento del personaggio: in «Pieretto l'aveva interrotto con un ringhio. Gli disse: – Storie – credo in faccia», inizialmente «l'aveva interrotto con un ringhio» era «disse bruscamente», poi «grugnì»; dopodiché preferisce «l'aveva interrotto con un fischio», eliminando temporaneamente ogni traccia di collera, per poi passare al «ringhio». Inoltre avrebbe dovuto parlare «in falsetto», e «con gran rabbia». L'autore però decide poi di scartare queste varianti per mitigare l'espressione della rabbia di Pieretto e rendere il suo atteggiamento più controllato.

Per quanto riguarda invece Poli, a c. DCII.2, quando i protagonisti lo vedono per la prima volta, è inizialmente definito «malizioso». Pavese scrive che il suo sguardo era come «quei malati che fissano dal fondo di un letto, sbigottiti e tristi», dove tristi sostituisce «superbi». Nel passaggio alla lezione finale, l'autore tenta di descrivere il suo aspetto soffermandosi sul colore della pelle; inizialmente è «pallido», poi è simile a quei malati che «hanno la pelle come avorio color del lenzuolo: fa senso pensare che sotto abbiano sangue». Alla fine rinuncia a descriverne l'aspetto, preferendo focalizzarsi solo sullo sguardo. Quando, dopo l'entrata in scena, inizia il dialogo con gli altri personaggi, Poli dichiara: «mi sento come un dio» (c. DCII.5), ma inizialmente la frase aveva un significato molto diverso: «mi annoio come un cane». Pavese scarta quindi la similitudine animale, sostituendo la noia alla sensazione di sentirsi simile a un dio, ricollegandosi al tema della natura divina che percorre tutta l'opera.

Per concludere, vale la pena di soffermarsi su un altro motivo cruciale nel romanzo: l'urlo. Già nel *Mestiere di vivere* il primo appunto relativo al *Dia-*

volo sulle colline era: «La bella compagnia. Grido nella notte».³⁶ All'interno del capitolo IV, Poli parla dell'urlo di Oreste. A riprendere l'argomento inizialmente era Pieretto, in una stesura cassata contenuta in DCIV.6:

A Pieretto venne in mente qualcosa.

– A volte, – disse, e guardava dalla donna a Poli con intenzione, – in collina si sente uno strillo che gela il sangue.

E Poli occhi chiari, non sembrava più lui, disse casuale: – Non è venuto il nostro amico stasera.

A Pieretto venne] *in interl. sopra* Che cosa ebbe *cass.* qualcosa.] *in interl. sopra* Pieretto? *cass.* con intenzione] *in interl. sotto* con intenzione *cass.* sente] *su* sentiva uno strillo che gela] *in interl. sotto* degli urli bestiali *cass.* con gela *da* gelava occhi ... lui] *tra parentesi cass.*

Da notare il passaggio dall'imperfetto al presente «epico»³⁷ e dal plurale («urli») al singolare «strillo». Sulla stessa carta Pavese inizia a riscrivere il brano, stavolta facendolo precedere da alcune righe sul personaggio di Rosalba; lo cassa però subito dopo. Alla carta successiva l'autore trascrive un dialogo tra Poli e Pieretto, caratterizzato da numerose frasi cassate e riscritte; è espunta anche una battuta di Pieretto: «– Questi strilli notturni, – disse Pieretto a Poli, – non ti ricordano qualcosa?». È alla carta DCIV.8 che Pieretto, anziché porre la domanda sugli urli, afferma: «Varrebbe la pena di dargli una voce», con «una voce» che diviene poi «la sveglia», quindi «lo strillo di ieri notte» e infine «lo strillo di Oreste». Pieretto chiede poi: «Che cos'era quell'urlo? il corno da caccia?», ma la battuta viene cassata. Più avanti Poli dichiara che il grido di Oreste lo ha svegliato, e l'autore tenta di spiegarne l'effetto. Poli inizialmente afferma: «Ho rivisto in un attimo tutta la mia infanzia, il mio passato, e ho capito che per uscire»; le parole vengono cassate e sostituite con «Ho capito che fino a ieri sono stato un ragazzo, un bambino vizioso», ma anche questa soluzione viene scartata (c. DCIV.9) per essere riscritta alla carta successiva: «Ero un vecchio che si crede ragazzo. Adesso so che sono un uomo, un uomo viziato, un uomo debole, ma un uomo. Quel grido mi ha mostrato a me stesso». È quindi il protagonista, e non Pieretto, a chiedere se ha già sentito quel grido, e Poli risponde: «Era il richiamo che si usava a caccia» (c. DCIV.11).

L'attenzione al motivo dell'urlo non sorprende. L'urlo di Oreste è cruciale nell'impianto del romanzo, perché scuote la coscienza di Poli: «Ieri ho capito molte cose. Quel grido dell'altra notte mi ha svegliato. È stato come il grido che sveglia un sonnambulo. È stato un segno, la crisi violenta che risolve una malattia...».³⁸ Grazie al grido, Poli acquisisce una nuova consapevolezza di sé, come esprime proprio nel capitolo IV: «Ero un vecchio che si crede ragazzo. Adesso so che sono un uomo, un uomo viziato, un uomo debole ma un

³⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 353.

³⁷ E. SOLETTI, *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 1145-1176, p. 1171.

³⁸ C. PAVESE, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 19.

uomo. Quel grido mi ha mostrato a me stesso. Non mi faccio illusioni». ³⁹ Ferito da un colpo di pistola sparato da Rosalba, la sua amante, Poli si trasferisce in collina, sul Greppo, dove rielaborerà quest'illuminazione anche attraverso i dialoghi con i tre ragazzi.

TRA DONNE SOLE

Per mettere a fuoco l'avantesto di *Tra donne sole*, è indispensabile partire dal *Mestiere di vivere*, che è molto più di un semplice diario personale: è anche un cantiere di lavoro. Al *Mestiere* Pavese affida costantemente riflessioni sulla sua scrittura e giudizi sulle sue stesse opere. In diverse circostanze riprende testualmente le note dal *Mestiere*, innestandole nei suoi racconti e nei suoi romanzi.

Nel caso del manoscritto di *Tra donne sole*, inoltre, esiste anche un legame 'fisico' tra le due opere. Tra gli appunti di lavoro del romanzo, infatti, sono presenti alcune annotazioni che confluiscono all'interno del *Mestiere*.

Il 20 dicembre 1948, esattamente due giorni prima rispetto al primo appunto su *Tra donne sole* che si conserva nel faldone del manoscritto del romanzo, Pavese appunta sul *Mestiere*:

La ragazza che lavora vedendosi nello specchio. L'uomo che la vede, la vede, e le parla. Vanno insieme in società.

La ragazza che prega alla cassa. Prega prega per i clienti. Va con uno al Valent., che l'abbatte e viola.

La ragazza è brutta e si vede nello specchio. Tutto il giorno. L'uomo le dice che lui ride e si conforta allo specchio.

Pavese introduce qui il motivo dello specchio, che è presente nel romanzo: «Dicci almeno che cosa si prova. A chi si pensa in quel momento. Ti sei guardata nello specchio?», chiede Momina a Rosetta, a proposito del suo tentativo di suicidio. Rosetta dice di essersi specchiata. Clelia allora aggiunge: «Ho conosciuto una cassiera a Roma [...] che a forza di vedersi allo specchio, lo specchio dietro il banco, diventò pazza... Credeva di essere un'altra». E Momina replica: «Bisognerebbe vedersi allo specchio... Tu Rosetta non hai avuto il coraggio...». ⁴⁰

I motivi dello specchio e degli occhi, legati al tema del suicidio, ritornano anche nei successivi versi di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «I tuoi occhi / saranno una vana parola, / un grido taciuto, un silenzio. / Così li vedi ogni mattina / quando su te sola ti pieghi / nello specchio»; e ancora: «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. / Sarà come smettere un vizio, / come vedere nello specchio / riemergere un visto morto». ⁴¹

Il primo appunto contenuto tra le carte del romanzo risale al dicembre '48: è uno scambio di battute tra due personaggi anonimi, che viene ricopiato il 27 dicembre. Il tema è da subito il sesso, visto come il momento in cui ci si smaschera:

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C. PAVESE, *Tra donne sole*, Torino, Einaudi 1998, pp. 90-91.

⁴¹ C. PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014, p. 136.

22 dic.

“Non ci fosse il sesso!” disse la donna. “Brava! Tutti uomini e dignitosi. Non ci sarebbero più momenti di verità. Nessuno sarebbe più costretto a uscire dalla sua pace dignitosa e dare sconcio spettacolo di sé, a mostrarsi com’è”.

Nell'appunto Clelia è ancora «la donna»; la seconda battuta («Brava! ... com’è»), con pochissime varianti, verrà pronunciata da Momina nel capitolo XIV.⁴²

Alcuni appunti successivi, datati 25 dicembre, non riguardano direttamente *Tra donne sole*; li ritroviamo infatti, con alcune varianti, nel *Mestiere di vivere*:

Chi rinuncia con convinzione e con metodo ha costruito la sua vita sulle cose a cui rinuncia: in sostanza, non vede che quelle. | Strana smania di volere il doppione di ogni cosa, del corpo l’anima, del passato il ricordo, dell’opera d’ate la valutazione, di se stesso il figlio... Altrimenti, i primi termini ci parrebbero sprecati, vani. E i secondi allora? | è perché tutto è imperfetto? o perché si vedono le cose soltanto la II volta?⁴³

Il 27 dicembre Pavese appunta alcuni elementi che saranno elaborati nel romanzo: l’ambientazione in albergo, i ricordi tristi carnevaleschi (corrispondenti alla morte del padre di Clelia, avvenuta quando lei era bambina nel periodo di carnevale). Descrive inoltre il rapporto con la borghesia torinese, che disprezza al punto tale di parlare di «alone omicida»:

Malattiuze
(albergo) ricordi
tristi carnevaleschi
Donna che geme.
Vittima della Torino Borgh.
Il club borgh. vuole concentrare a Torino tutta la cultura (cultura
mondana teatro, pittura ecc.)
Che è falsa vita. Di qui il mio alone omicida.

Il 28 dicembre trascrive invece: «Donna che lavora per le figlie (Maria – Luisa Cesarina) che lo sanno, e sono cattive e buone e baruffe. Lei (donna) si sacrifica e fa della vita delle bimbe una siepe perenne. Le affligge. Glielo fa sentire sempre». L'appunto non viene poi sviluppato, ma viene forse ripreso in un dialogo. Quando Momina afferma: «La questione è che una donna se fa un figlio non è più lei. Deve accettare tante cose, deve dire di sì»,⁴⁴ Clelia replica:

⁴² C. PAVESE, *Tra donne sole*, cit., p. 75.

⁴³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 359-360.

⁴⁴ C. PAVESE, *Tra donne sole*, cit., p. 53.

Allora dissi che discutere di queste cose non aveva senso, perché a tutti piacerebbe un bambino ma non sempre si può fare come si vuole. Chi vuol fare un bambino lo faccia, ma bisogna stare attenti a provvedergli prima una casa, dei mezzi, ché non debba poi maledire sua madre.⁴⁵

Il 29 dicembre Pavese scrive: «Perché aversi riguardi? Tanto si sta male lo stesso. Almeno fare una cosa totalitaria e memorabile e impressionante». Sul verso dello stesso ritaglio è presente lo schizzo di una casa, con accanto un'annotazione: «Odor di Canelli /punta di mosto, di sabbia del Belbo mista all'amaro delle albere, di polvere e buoi». Il medesimo schizzo e le parole che lo accompagnano (con alcune varianti) sono riprodotti tra gli appunti della *Luna e i falò*: si tratta quindi del primo appunto di lavoro relativo all'ultimo romanzo di Pavese, che viene concepito mentre elabora *Tra donne sole*.⁴⁶ Il legame tra le due opere, anche se molto diverse tra loro, è del resto innegabile: come scrive Pavese nel *Mestiere di vivere*, Clelia torna a Torino alla ricerca «di un mondo infantile che non c'è più», come Anguilla ritorna al suo paese; e sempre come Clelia, anche Anguilla sperimenta la «vanità del suo solido mondo». Da notare le affinità tra due brani dei due romanzi:

Quello era tutto il mio passato, insopportabile eppure così diverso, così morto. M'ero detta tante volte in quegli anni – e poi più avanti, ripensandoci –, che lo scopo della mia vita era proprio di riuscire, di diventare qualcuna, per tornare un giorno in quelle viuzze dov'ero stata bambina e godermi il calore, lo stupore, l'ammirazione di quei visi familiari, di quella piccola gente. E c'ero riuscita, tornavo; e le facce la piccola gente eran tutti scomparsi.⁴⁷

La stessa disillusione è provata da Anguilla:

La voglia che un tempo avevo avuto in corpo (un mattino, in un bar di San Diego, c'ero quasi ammattito) di sbucare per quello stradone, girare il cancello tra il pino e la volta dei tigli, ascoltare le voci, le risate, le galline, e dire «Eccomi qui, sono tornato» davanti alle facce sbalordite di tutti – dei servitori, delle donne, del cane, del vecchio – e gli occhi biondi e gli occhi neri delle figlie mi avrebbero riconosciuto dal terrazzo – questa voglia non me la sarei cavata più. Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna [...], ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. Da un pezzo non c'erano più.⁴⁸

⁴⁵ Ivi, p. 54.

⁴⁶ M. GRASSO, *Per l'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*, cit., pp. 9-10.

⁴⁷ C. PAVESE, *Tra donne sole*, cit., p. 58.

⁴⁸ C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 60.

Si tratta di una sensazione che appartiene anche all'autore. Infatti l'8 febbraio Pavese si troverà a Santo Stefano Belbo e annoterà nel *Mestiere di vivere*:

Perché la gloria venga gradita devono resuscitare morti, ringiovanire vecchi, tornare lontani. Noi l'abbiamo sognata in un piccolo ambiente, tra facce familiari che per noi erano il mondo e vorremmo vedere, ora che siamo cresciuti, il riflesso delle nostre imprese e parole in quell'ambiente, su quelle facce. Sono sparite, sono disperse, sono morte. Non torneranno mai più. E allora cerchiamo intorno disperati, cerchiamo di rifare l'ambiente, il piccolo mondo che c'ignorava ma voleva bene e doveva essere stupefatto di noi. Ma non c'è più.⁴⁹

L'8 gennaio del '49 l'autore trascrive una prima scaletta in cui enuclea gli elementi principali della trama del romanzo, corrispondenti ai diversi aspetti della Torino che si propone di raccontare:

- α) Malattia e incontro della suicida (Torino dell'infanzia)
- β) Ingresso e incontro del business man (Torino del lavoro)
- γ) Labirinto nelle donne e figlie (Torino dello snob e del peccato)

Tutto è corrotto:

goliardia del passato

unilateralità

inconcludenza del lavoro

futilità dell'arte (show)

nichilismo delle donne

Il primo capitolo si apre con il tentativo di suicidio di Rosetta, la «suicida» alla quale Pavese fa riferimento in questo appunto. La protagonista, Clelia, è ritornata a Torino per motivi di lavoro: deve aprire una succursale della sartoria per la quale lavora a Roma. Collabora con un architetto, Febo, il «business man». Conosce così il mondo della borghesia torinese, le sue ipocrisie, la sua «inconcludenza» e la sua «futilità».

Alcune annotazioni del 18 gennaio riguardano la borghesia torinese e la vacuità delle conversazioni che si svolgono nei suoi salotti:

si godono un'arte che non chiarisce razionalmente, ma che porta a galla il marcio senza risolverlo. (spettacolo) cioè marcio già noto. (Gioco) cioè la letteratura | Cercano non i veri nodi ignoti ma i già noti come cosa problematica (esistenzialismo)

Nel romanzo *Loris*, un pittore che frequenta gli ambienti dell'alta borghesia, vorrebbe organizzare una messa in scena: «Non si tratta di rifare il vecchio teatro. Non siamo tanto civili. Si tratta di dare la nuda parola di un testo, ma senza messa in scena non possiamo perché anche adesso in questa stanza, così vestiti, tra queste pareti, facciamo parte di una messa in scena, che

⁴⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 363.

«dobbiamo accettare o respingere».⁵⁰ Alla stessa data risale uno schema relativo alle motivazioni alla base dei due suicidi di Rosetta, in cui la voce «processo positivo» verrà poi cassata:

processo negativo	Primo suicidio per amore. Salvata si chiude e cade sotto il fascino della denudatrice tornerà a uccidersi per nausea.
processo positivo	Primo suicidio per nausea indotta dalla denudatrice. Salvata s'innamora e si uccide per pienezza di vita.

Sviluppa quindi un appunto del 22 dicembre: «donna che discorre al caffè con lui. Dice che ama denudare, rivelare la povertà dell'uomo. È lei che li suicida». L'appunto del 4 febbraio farebbe pensare a un legame molto stretto tra il suicidio di Rosetta e il rapporto con la madre, che però non è chiaramente esplicitato nella stesura definitiva:

Segue come madre la suicida (Lei non ha avuto figli. “poi imparai come non si fanno”) | Ricco rapporto: interesse vivo per le persone e le stranezze della figlia e intermediaria che spiega a lei. Tutto il mondo delle figlie le appare così riflesso in suicida, reso interessante e passionato.

L'appunto è forse ripreso in parte nelle parole di Momina sul padre di Rosetta: «Probabilmente non sapeva come fare a non farla».⁵¹ Il 13 febbraio Pavese scrive: «Lei è per il teatro x cinema. Antica Torino. Sua salute». Il 5 marzo appunta: «Deola che ha la tristezza bastare da sola, guardare, sorridere ma ciò è malinconico – istinto di salvare, di educare altre a esser come lei – sola, sorridente, guardante». Il 17 marzo inizia la stesura del romanzo. Pavese trascrive un appunto il 16 aprile, poco prima di scrivere il capitolo X, relativo al ritorno di Clelia nei luoghi del suo passato – e il ritorno, nell'universo pavese, è sempre deludente: «Facce di vecchia Tor. riviste come lampo. / Pena. Tutto qui? Mi manca la cerchia per cui ho lavorato». Al 17 aprile risale un appunto che viene ripreso nel *Mestiere di vivere*:

scoperta oggi che *Tra donne sole* è un gran rom. Che l'esperienza dello sprofond. nel mondo finito e tragico della *haute* è larga e congruente e si salda con i ricordi *wistful* dice. Partita alla ricerca di un mondo infantile (*wistful*) che non c'è più, trova la grottesca e banale trag. di queste donne, disgusta Tor. di questi sogni realizzati. Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo. Che si salva come destino (“tutto ciò che volevo l'ho ottenuto”)

Il 24 aprile Pavese ricopia su una carta alcuni appunti che probabilmente ritiene più significativi: quelli del 4 febbraio, del 27 dicembre e del 18 gennaio. Aggiunge poi uno schema a due colonne con appunti relativi ai capitoli conclusivi del romanzo. In quella di sinistra leggiamo: «Momina scopre Rosetta. Ne scopre i motivi, la tormenta, la spinge di nuovo». Nella colonna di destra,

⁵⁰ C. PAVESE, *Tra donne sole*, cit., p. 33.

⁵¹ Ivi, p. 139.

invece: «I valori della high | (17 aprile (“tutto ciò che volevo l’ho ottenuto” sembra non vale niente *destino*) | si scoprono vani. | Anche il lavoro. | Padre di Rosetta».

Pavese si riferisce ancora alla delusione di Clelia, che scopre la vacuità dei valori dell’alta borghesia torinese. L’appunto «padre di Rosetta» corrisponde semplicemente al proposito di focalizzare l’attenzione sulla sua figura – forse nell’incipit del capitolo XXVII, in cui Clelia, Momina e Rosetta discutono del padre di quest’ultima. È lo stesso contesto in cui Momina dice che l’uomo probabilmente «non sapeva come fare a non farla», elaborazione dell’appunto del 4 febbraio.

La stesura del romanzo è abbastanza sicura e non è tormentata da ripensamenti, correzioni e aggiunte, come nel caso di altri manoscritti pavesiani. Le lezioni inizialmente scartate vengono spesso recuperate; se le modifiche riguardano brani più estesi, essi vengono ricopiati in pulito o leggermente riformulati con l’utilizzo di sinonimi, oppure con la ricerca di una maggiore sintesi. Un esempio a c. DSIII.6:

– È facile, – dicevo, – per le figlie di famiglia vestirsi come sono vestite. E per le mogli che fanno becchi i mariti. Arrivano in salotto con l’amico e gli provano il vestito davanti; quello non se ne occupa, sta zitto e s’annoia. Allora vogliono i ritocchi, un panier, una ripresa, un drappoggio, non importa, tanto paga il marito.

– E si stupisce, Clelia? – diceva Morelli.

Avevamo cenato e ballato.

con l’amico] *agg. in intel. inf.* e gli provano] *precede* e gli fanno vedere *cass.*; e è *agg. in interl. sup.* se ne occupa] *in interl. sopra* è contento *cass.* sta zitto ... vogliono i] *in interl. sopra* lo vuole più chie *cass.* un panier] *in interl. sopra* una sciocchezza *cass.* un drappoggio] *in interl. sopra* uno spacco *cass.*

Il brano è poi così riformulato a c. DSIII.7:

– È facile, – dicevo, – per le figlie e le signore di famiglia vestirsi come sono vestite. Non hanno che da chiedere. Non hanno nemmeno da far becco l’amico. Parola che preferisco vestire le vere puttane. Quelle sanno che cos’è lavorare.

– Si vestono ancora le puttane? – diceva Morelli.

Avevamo cenato e ballato.

e le signore] *agg. in interl. sup.* vestite.] *segue* È facile trovare chi paga *cass.* Non hanno ... l’amico.] *in interl. sopra* Bisogna sentire quando provano un vestito. C’è chi lavora per loro e c’è chi paga *cass.*; a l’amico *precede* i mariti *cass.* preferisco] *precede* sono contenta quando *cass.* vestire ... sanno che] *in interl. sopra* quando vengono quelle del giro. Almeno sanno che *cass.*

Merita attenzione l’incipit del romanzo. Tra le carte è presente un appunto nel datato: «Entrai in Torino (carnevale) come un tempo facevano gli studenti e i ciarlatani» che, dopo alcune modifiche, diviene: «Rientrai a Torino (sotto la pioggia e il fango) (carnevale) come un tempo facevano gli studenti e i saltimbanchi».

Alla c. *DSI.1*, però, l'attacco è inizialmente «Clelia Oitana sotto», poi «Clelia Oitana rientrò»; il verbo è a sua volta sostituito con «venne». Dopodiché l'autore cassa tutto e scrive prima «Tornai», poi «Arrivai». Più avanti, nella stessa carta, troviamo altre tracce di una narrazione che inizialmente era in terza persona: «Si accorse» > «Mi ricordai», «la mordeva» > «mi mordeva», «Clelia stanca com'era» > «stanca com'ero», «indugiava» > «indugiavo», «si soffermava» > «mi guardavo». L'oscillazione si arresta prima della fine della carta. Tra gli scarti all'interno del faldone troviamo la versione originaria della prima carta del romanzo, in cui l'autore utilizza esclusivamente la terza persona. Inizialmente Pavese aveva dunque pensato a una narrazione in terza; non convinto dall'*incipit* del romanzo, decide di ricopiarlo su una nuova carta, optando quindi per la prima persona. È evidente quindi una riprogettazione immediata, che vede l'autore scegliere a favore di un narratore omodiegetico ed intradiegetico e di una focalizzazione interna.⁵²

Per quanto riguarda le coordinate spaziali, si registrano poche oscillazioni: «Ladispoli» > «spiagge romane» (c. *DSII.4*); «Argentina» > «California» (c. *DSXXVIII.2*).

Anche l'entrata in scena dei vari personaggi non registra esitazioni degne di nota; fa eccezione Morelli, uno dei primi personaggi incontrati dalla protagonista. L'autore, a c. *DSII.4*, modifica il dialogo tra i due. La prima battuta di Morelli, «Non l'ho trovata, l'ho cercata», diviene «È semplice» e poi «Non è nulla. Ho aspettato». Espunge poi alcuni dettagli relativi alla descrizione fisica: «Era magro, calvo e vigoroso». Riformula infine la descrizione dell'abbigliamento: «Adesso vestiva di grigio, elegantissimo. Lo indovinai sotto il panciotto chiaro» diviene «Adesso la cravatta di seta e il panciotto chiaro ne facevano un altro». L'attenzione di Clelia, per via della sua professione, di volta in volta si sofferma quasi esclusivamente sugli abiti indossati dai personaggi.

Anche nel caso di *Tra donne sole* si registra una sostanziale invarianza tra il manoscritto e la stampa. Per quanto riguarda, in ultima analisi, il passaggio dagli appunti di lavoro alla scrittura dell'opera, rimangono costanti non soltanto i nuclei narrativi fondamentali, ma anche le caratteristiche della Torino borghese, i temi principali (il suicidio e il ritorno) e i personaggi (la donna/Clelia, la denudatrice/Momina, la suicida/Rosetta).

CONCLUSIONI

Dallo studio delle carte di queste tre opere è possibile rilevare alcune direttrici comuni, anche se di volta in volta l'autore adotta scelte lievemente diverse che dipendono dalle differenti peculiarità dei tre romanzi.

Pavese arriva alla fase di stesura quando ha già chiara la sequenza degli eventi e la loro disposizione all'interno del discorso narrativo. Come risulta dalla lettura delle carte, infatti, non vi sono sostanziali modifiche alla fabula e all'intreccio né nel passaggio dagli appunti di lavoro alla stesura manoscritta, né tantomeno nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Tutto il lavoro di costruzione dell'impalcatura dell'opera si concentra nella fase iniziale di concepimento e di progettazione, come testimoniato dalle carte preparatorie; al momento della stesura l'autore si occupa solo di definire i dettagli. Del resto,

⁵² G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976 pp. 233-237.

«scritta la prima riga di un racconto è già tutto scelto e lo stile e il tono e la piega dei fatti».⁵³

Pavese interviene principalmente sulle caratteristiche dei personaggi e in particolare sulle isotopie del fare, del vedere e soprattutto del parlare, cioè sugli atti linguistici di cui il personaggio è emittente o ricevente.⁵⁴ L'autore dedica un'attenzione maggiore alla definizione dei dialoghi e dei pensieri dei personaggi. Come scrive nel *Mestiere di vivere*: «La tua vera musa prosastica è il dialogo, perché in esso puoi far dire le assurdo-ingenuo-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà».⁵⁵ Queste parole sono indice dell'importanza che l'autore attribuisce al parlato (manifesto e interiore) nei suoi romanzi.

La ricerca artistica di Pavese, inoltre, si concentra sulla caratterizzazione dei personaggi e in particolare del protagonista «persino nel suo modo d'espressione», evitando la tentazione dell'autobiografismo. Il protagonista deve essere un personaggio a tutto tondo; l'autore deve prestare attenzione alla sua «singolarità»; il rischio, altrimenti, è di renderlo «un neutro te stesso», una replicazione dell'autore priva di personalità indipendente.⁵⁶

Per Pavese quello che conta è «raccontare sapendo che i personaggi hanno un dato carattere, sapendo che le cose avvengono secondo determinate leggi», senza però che questo divenga il «*point*» del raccontare.⁵⁷ Per questo motivo sente il bisogno di definire le caratteristiche dei suoi personaggi prima di procedere con la stesura, perché il suo narrare si possa concentrare su altro.

Non è necessario, però, definire tutto nei dettagli, e sarebbe innaturale farlo. È vero infatti che «ogni artista cerca di smontare il meccanismo della sua tecnica per vedere come è fatta e per servirsene», ma l'opera d'arte è da considerarsi riuscita soltanto «quando per l'artista essa ha qualcosa di misterioso», quando cioè nemmeno l'autore la conosce completamente.⁵⁸

⁵³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere.*, cit., p. 113.

⁵⁴ A. MARCHESI, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori 1990, p. 187.

⁵⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere.*, cit., p. 67.

⁵⁶ Ivi, p. 73.

⁵⁷ Ivi, p. 127.

⁵⁸ Ivi, p. 165.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976.
- GRASSO, MIRYAM, *Per l'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2018.
- MARCHESE, ANGELO, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1990.
- PAVESE, CESARE, *Tra donne sole*, Torino, Einaudi 1998.
- ID., *Tutti i romanzi*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi 2000.
- ID., *Tutti i racconti*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2006.
- ID., *Il diavolo sulle colline*, Torino, Einaudi 2014.
- ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi 2014.
- ID., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2014.
- ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014.
- ID., *Il compagno*, Torino, Einaudi 2017.
- SICHERA, ANTONIO, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015.
- SOLETTI, ELISABETTA, *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 1145-1176.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; Tra donne sole; Il diavolo sulle colline; Il compagno; Filologia d'autore



NOTIZIE DELL'AUTORE

Miryam Grasso ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-culturali presso l'Università di Palermo (in convenzione con l'Università di Catania) con una tesi dal titolo *Per un'edizione critica della Luna e i falò di Cesare Pavese*. Si occupa principalmente di filologia e narrativa italiana del Novecento.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MIRYAM GRASSO, *Genesi e costruzione del racconto in tre romanzi di Cesare Pavese. Il compagno, Il diavolo sulle colline, Tra donne sole*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

Ticontre. Teoria Testo Traduzione – 13 (2020)

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