

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



SEZIONE ONLINE – FASCICOLO 3/4 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioacchino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,

Europa € 120,00, Altri

Paesi € 160,00,

Sostenitore € 200,00.

Conto corrente postale 834010.

•
© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838256028

Autorizzazione del Tribunale di Roma

N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

IL RICONOSCIMENTO: FILOSOFIA, POLITICA E DIRITTO

VINICIO BUSACCHI, FRANCESCO PETRILLO	Introduzione	3
GIULIANA FIORENTINO	Il riconoscimento come chiave linguistica della soggettività: una prospettiva comunicativa	9
GIOVANNA COSTANZO	Paul Ricœur e l'etica del mutuo riconoscimento. Note sul multiculturalismo, sulle identità collettive e sul desiderio di pace	29
VINICIO BUSACCHI	Necessità di una teoria generale del riconoscimento	49
GASPARE MURA	L'etica e la politica dell'alterità: multiculturalismo e riconoscimento	75
ALFONSO DI PROSPERO	Riconoscimento, identità e cultura	103
FRANCESCO PETRILLO	Riconoscimento e filosofia del diritto. Qualche questione	125
FABIANA MAGNOLO	Identità, cultura e riconoscimento attraverso percorsi di risignificazione concettuale	137
ALESSIO DI NINO	Multiculturalismo e diritto penale: un'analisi critica a proposito dei c.d. reati culturalmente orientati	157
ALESSIO BELLÌ	Il riconoscimento al tempo del multiculturalismo. Axel Honneth e il lavoro come veicolo d'integrazione sociale e democratica	177

A cura di Vinicio Busacchi e Francesco Petrillo

Estensione online del fascicolo: ilveltrorivista.eu

3-4 ANNO LXIX – LUGLIO-DICEMBRE 2025

Sommario della Sezione online del Fascicolo 3-4/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

GIUSEPPE PONTIGGIA: IMMAGINAZIONE DEL PRESENTE E PIACERE DELLO STILE

A cura di Marco Bellardi e Bianca Rita Cataldi

Introduzione

Marco Bellardi, Bianca Cataldi, *Classicità e sperimentalismo di un contemporaneo* 9

Preludio

Giorgio Ficara, *Il romanzo devastato e salvato da Giuseppe Pontiggia* 21

Saggi

Daniela Marcheschi, *Su alcuni incunaboli dell'opera di Giuseppe Pontiggia: un approfondimento a vent'anni dalla morte* 31

Gandolfo Cascio, *Pontiggia all'università: Il giocatore invisibile come campione del romanzo accademico* 46

Giacomo Carlesso, *Enciclopedie dell'infamia. Note su Vite di uomini non illustri* 57

Elia Faso, *«Le metafore uccidono». La rappresentazione della disabilità in Nati due volte* 73

Igor Candido, *Pontiggia filologo e la "cura" dei classici* 86

Giovanni Molfetta, *La misura del classico in Giuseppe Pontiggia* 106

Chiara Fenoglio, *Sotto la polvere delle idées reçues: Pontiggia legge Leopardi* 122

Sara Calderoni, *Giuseppe Pontiggia e il pensiero di John Dewey* 137

Davide Di Falco, *Note linguistiche su Pontiggia saggista: il caso dei Contemporanei del futuro* 163

Marco Zanetti, *Prove di "aletica" leggera. Giuseppe Pontiggia, gli aforismi degli Antidetti e la retorica classica* 181

Gianni Antonio Palumbo, *Pontiggia e l'avverbio tra corsi di scrittura, critica e prassi letteraria* 197

Appendice. Tradurre Pontiggia

Oonagh Stransky, *This Quiet Work: Translating Pontiggia's Nati due volte* 213

ALTRA CRITICA

Massimo Castiglioni, *«Solo la finzione giustifica la verità». Autofiction e non fiction novel in Franco Cordelli* 220

Lorenzo Marchese, *Senza significato. Una lettura di Le stelle fredde* 242

CULTURA E SOCIETÀ

Andrea Sartori, *L'ideale intesa tra manager e collaboratore. Come non farsi spaventare dal fattore umano* 266

CINEMA

Enrico Procentese, *Beckett oltre il teatro: la (in)trasferibilità dell'opera tra media. Conversazioni con Sonia Bergamasco, Margherita Buy, Michela Cescon, Charles Garrad, Paola Randi e Teresa Saponangelo* 283

NOTE E RECENSIONI

NOTE DI LETTURA

Elisa Genova, *La lettrice di Francesca Favaro: la rifondazione della fiaba attraverso metamorfosi e consapevolezza* 308

RECENSIONI

Augusto Cardile, *Al di là di quel mare è un altro mare. Versi e riflessioni sulla pittura* (Giovanni Barracco) 315

Giacomo Debenedetti, *Saba. Scritti e saggi (1923-1974)* (Salvatore Francesco Lattarulo) 318

Francesca Romana de' Angelis, *Meraki 3. Il talento di vivere* (Nicola Longo) 323

Vincenzo Di Marco, *Il Vangelo secondo Pasolini. Una disperata fedeltà* (Aldo Marroni) 330

LETTERATURA

ALTRA CRITICA

LORENZO MARCHESE

Università degli Studi di Palermo

SENZA SIGNIFICATO.
UNA LETTURA DI *LE STELLE FREDDE*

L'articolo affronta il romanzo di Guido Piovene, Le stelle fredde (1970), un'opera terminale che riassume temi cruciali della sua scrittura e istituisce un rapporto disorientante con l'idea di fine. Nelle prime due sezioni si studia l'uso di strategie stilistiche come la riscrittura ironica di generi e linguaggi (catalogo, fotografia, detective story) e una progressiva astrazione del discorso, rafforzata da lunghi segmenti saggistici che rallentano l'azione e decostruiscono la funzione risolutiva della trama. L'articolo problematizza inoltre l'ascrizione del libro alla categoria di romanzo-saggio. Sebbene la critica e Piovene stesso vi abbiano oscillato per via delle cospicue digressioni speculative (come l'apparizione di Dostoevskij, letto in quanto figura della palinodia e del nichilismo), l'elemento saggistico è interpretato anche come rumore di fondo in un mondo senza principi, dove il massimo obiettivo è la descrizione, non la comprensione. La sezione conclusiva propone un confronto delle varianti fra il dattiloscritto inedito reperito presso il Fondo d'autore a Vicenza e il testo a stampa, così da porre in risalto la vocazione tautologica del romanzo.

Parole chiave: *teoria del romanzo, filosofia della letteratura, romanzo-saggio, Guido Piovene, letteratura italiana contemporanea*

* Lorenzo Marchese, Università degli Studi di Palermo, lorenzo.marchese02@unipa.it.

*The article analyzes Guido Piovene's novel, *Le stelle fredde* (1970), a work that summarizes crucial themes of his writing and establishes a disorienting relationship with the idea of the end. The first two sections study the use of stylistic strategies such as the ironic rewriting of genres and languages (catalogue, photography, detective story) and a progressive abstraction of the discourse, reinforced by long essayistic segments that slow down the action and deconstruct the plot's resolutive function. The article also problematizes the book's categorization as a novel-essay. Although critics and Piovene himself have wavered on this point due to the conspicuous speculative digressions (such as the appearance of Dostoevsky, read as a figure of palinode and nihilism), the essayistic element is also interpreted as background noise in a world without principles, where the maximum objective is description, not comprehension. The concluding section proposes a comparison of variants between the unpublished typescript found in Piovene's Archive in Vicenza and the printed text, in order to highlight the novel's tautological vocation.*

Keywords: *theory of novel, philosophy of literature, novel-essay, Guido Piovene, contemporary Italian literature*

1. Fine, inizio, fine

Le stelle fredde (1970) non è l'ultimo romanzo di Piovene: questa definizione tocca a *Verità e menzogna*, che esce postumo per Mondadori nel 1975 a cura di Gabriele Catalano, oppure a *Romanzo americano* (portato a termine nel 1974, ma pubblicato nel 1979). Ma in un'altra accezione, *Le stelle fredde* è visibilmente un'opera terminale: sintesi e riepilogo di motivi e temi della scrittura di Piovene¹, istituisce un rapporto iperbolico e disorientante col senso della fine. Il libro prende avvio nel momento in cui il protagonista spezza gli ultimi vincoli della propria esistenza: il lavoro, il rapporto con la sua compagna, il legame col padre, la gestione della villa di campagna in cui è cresciuto e, dopo molti anni, fa definitivo ritorno, la letteratura— di cui è emblema l'incontro frustrante con una reincarnazione di Dostoevskij — e la sua conseguente ambizione di riscattare la realtà, giudicata anacronistica fino a parere “sopravvissuta a se stessa”. Votandosi alla semplificazione estrema delle psicologie (in controtendenza rispetto all'ossessiva autoanalisi praticata sin dalla *Vedova allegra* del 1931) e alla linearità di un resoconto senza torsioni stilistiche o cronologiche, *Le stelle fredde* trova la sua autenticità espressiva in alcune strategie (testuali e visuali) ricorrenti: la riscrittura ironica

¹ Alcune riprese e variazioni da testi precedenti (il racconto *L'uomo della luna*, *La Gazzetta Nera*, *Le piante fedeli*, *I falsi redentori*, *Una passeggiata*, *Le Furie*) sono trovate da Clelia Martignoni nella *Nota introduttiva* alle *Stelle fredde*, in G. Piovene, *Opere narrative*, vol. II, a cura di C. Martignoni, Mondadori, I Meridiani, Milano 1976, pp. 609-617.

di altri generi letterari (spesso per decostruirli), l'uso del catalogo, la fotografia. Questi diversi linguaggi, alternandosi dentro una rappresentazione di stabile apatia, evocano un'idea posta a capo del racconto, suggerendo una struttura circolare: la certezza nichilista – a tratti compiaciuta – della mancanza di significato del mondo. Alcune scelte stilistiche rafforzano questa consapevolezza: la progressiva astrazione del discorso (realizzata con lunghi segmenti saggistici o dialogici che rallentano il tempo dell'azione, e tematizzata su un altro piano dalla perdita di consistenza del mondo esterno); l'insistenza sull'immagine di una realtà che non ha bisogno di qualcuno che “la pensi” per esistere (un'intuizione che conduce Piovene a enfatizzare alcuni procedimenti retorici della tautologia, come vorrei mostrare da alcuni confronti fra diverse fasi di stesura del testo)²; infine, il passaggio del narratore-protagonista (il romanzo è condotto in prima persona singolare) a osservatore asettico di un mondo che «esiste solo per essere catalogato»³.

2. Un *requiem* per i generi letterari

In *Il senso della fine* Frank Kermode chiama lo spazio fra l'inizio e la fine del racconto (paragonati al *tick* e al *tock* del meccanismo di un orologio) «un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma»⁴. Secondo questa visione, l'estremità della fine ri-significa a posteriori tutto ciò che la precede, determinando retrospettivamente la forma del racconto. La fine raduna così letteratura ed esistenza umana sotto un solo sguardo, inverando la seconda attraverso il conferimento di una forma conclusa che spetta alla prima elaborare⁵. Ma se prendiamo per buono il disegno di Kermode, convocando come emblemi della fine le situazioni narrative dell'esistenza umana che ricorrono da Omero in poi (l'approdo di un lungo viaggio, il matrimonio risolutore, la vittoria sul nemico, e soprattutto, nella confluenza fra fine narrativa e fine biologica, la morte), ci rendiamo conto che, applicata a *Le stelle fredde*, un'interpretazione teleologica non è efficace. Sin dal titolo, il protagonista è immerso in una condizione postuma ed emana da lontano una vitalità estinta: come, nella similitudine

² Le carte d'autore delle *Stelle fredde* sono conservate in un fascicolo presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, nel fondo “Carte Guido Piovene”. Il fascicolo, diviso in due sotto-fascicoli contenenti due stesure dattiloscritte del romanzo con correzioni, è denominato “Le stelle fredde” (senza data), segnatura attuale: 2, Carte Guido Piovene, b. 1. Ringrazio il dr. Oreste Palmiero e gli archivisti del “Servizio manoscritti, archivi, area antica” per l'autorizzazione a consultare e pubblicare in questo articolo alcuni brani dalle carte d'archivio.

³ G. Piovene, *Le stelle fredde* in *Opere narrative*, vol. II, cit., p. 803.

⁴ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], con un saggio di D. Giglioli, Il Saggiatore, Milano 2020, p. 49.

⁵ Kermode scrive a proposito di «una durata (piuttosto che uno spazio), per cui il tempo si organizza in funzione della fine, una durata che dà significato all'intervallo tra il *tick* e il *tock*, perché umanamente non vogliamo che quello tra il *tick* della nascita e il *tock* della morte sia un intervallo indeterminato», Ivi, p. 60.

annunciata dal titolo, le stelle spente milioni di anni fa mandano deboli segnali luminosi visibili oggi dalla Terra, così l'incipit del romanzo chiarisce che il distacco del protagonista dalla vita non si sta svolgendo sotto i nostri occhi. L'uomo (da non prendere per un doppio trasparente dell'autore: ci viene presentato come quarantenne, mentre Piovene ne aveva più di sessanta alla stesura)⁶ comunica al suo capo che non è interessato a proseguire il lavoro di pubblicitario in una compagnia di una grande città (si presume Milano, sebbene manchi un riferimento preciso); ha abbandonato Ida, la donna che lo aveva spinto a trasferirsi lì e che lui non ama più; in generale, non mostra emotività, interesse, trasporto verso nessun aspetto di sé o del mondo esterno. Non ci vengono fornite spiegazioni del suo rifiuto totale: è autoevidente e non viene mai argomentato davvero, come avverrà per tutti gli snodi significativi di un «libro restio a farsi decodificare nella sua globalità, a lasciarsi attraversare da uno sguardo ermeneutico che ne dispieghi gli enigmi e i simboli»⁷. Mentre viene visitato per una presunta sordità, il protagonista espone la propria condizione di simulacro, distaccato dagli altri esseri umani visti a loro volta come «esseri di un altro tempo proiettati dagli astri»⁸. La sordità dell'uomo (di cui nessun altro pare accorgersi) si accompagna a una serie di disturbi che mimano un'irruzione di agenti alieni nel corpo espropriato del narratore⁹. A contraltare, lo sprofondamento nell'indistinzione come principio percettivo¹⁰ sin dalle prime pagine sancisce che il protagonista non si sta diagnosticando un disturbo, ma sta conducendo un'impossibile autopsia dall'interno: del resto, l'entrata in una condizione postuma viene messa a tema nella seconda parte del romanzo, quella incentrata sulla catabasi¹¹. I due punti-limite di inizio e fine del romanzo non sono risolutivi per la comprensione della trama delle *Stelle fredde*: tutto è già accaduto fuori dalla pagina e la distinzione fra morti e vivi è solo apparente; altrettanto illusoria l'idea che possano esistere dimensioni temporali fuori da un eterno presente¹². L'incontro misterioso in chiusura del capitolo I è in questo senso un suggello programmatico. All'uscita dalla clinica dove il protagonista ha terminato la visita, una bambina in cura lo guarda e ne disconosce la natura di essere vivente, accomunandolo, nella propria percezione “malata”, alle statue che adornano il giardino: «“Bianchi e fermi non

⁶ *Le stelle fredde*, cit., p. 637.

⁷ F. Fistetti, *Un narratore irregolare. Guido Piovene nel Novecento letterario ed europeo*, ETS, Pisa 2022, p. 108.

⁸ *Le stelle fredde*, p. 624.

⁹ Il protagonista parla di «Figure gelide, irreali, stravolte, bestiali, mostruose, sepolte nelle viscere, perché non riescono più a salire al cervello...», *Ibidem*.

¹⁰ Quando il medico gli chiede se senta peggio da un orecchio o dall'altro, l'uomo risponde «Non saprei fare distinzioni tra un orecchio e l'altro», *Ivi*, p. 621.

¹¹ Su un plausibile modello leopardiano a partire dal *Dialogo di Federico Ruyssch e delle sue mummie*, cfr. F. Fistetti, *Un narratore irregolare*, cit., pp. 121-133. Un'introduzione alla catabasi nella letteratura del Novecento (senza Piovene) è in G. Policastro, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Giardini, Pisa 2005.

¹² «“Ida diceva anche ...” “Perché, ‘diceva?’” “È lo stesso”», *Le stelle fredde*, cit., p. 621.

sono i vivi, ma solo i morti. Io come sono, vivo o morto?” “Morto.”»¹³. La negazione della bambina non nasce da un’ostinazione infantile, ma è il frutto di una saggezza che il protagonista sembra condividere. Come se possedesse una capacità di visione che gli adulti non hanno, la bambina riconosce nell’uomo una natura spettrale; e più avanti, in un’occasione isolata di scavo diagnostico, l’uomo descrive il suo stato in questa precisa chiave: «quasi morto anch’io, eccettuata un’irrequietezza spettrale senza il vigore della vita»¹⁴.

Nel momento in cui tutto nel mondo di *Le stelle fredde* si presenta *ipso facto* terminato in partenza, le ricadute sull’articolazione della trama appaiono chiare¹⁵. Il protagonista non torna alla casa di suo padre in campagna per regolare dei conti o decidere qualcosa (un estratto di dialogo piuttosto didascalico, a titolo d’esempio: «“Si può sapere, perché sei venuto qui?” “Sinceramente, non lo so. Può darsi che ognuno sia in cerca di un proprio modo di morire.” “Morire! Dici niente: la cosa più difficile.”»)¹⁶, ma per prendere tempo, smettendo di parlare e interagire con gli altri esseri umani¹⁷. Continua a comportarsi così fino all’ultima pagina del romanzo, senza scarti, quando lo ritroviamo, nonostante la morte del padre e i vari incontri (anche soprannaturali) avuti, nella posizione di partenza: muto, dedito a registrare ciò che vede senza lasciare che l’intervento di un pensiero disturbi l’osservazione. I pochi imprevisti che gli imporrebbero di fare i conti col proprio passato sono inseriti solo per essere platealmente accantonati – e ribadire così l’insignificanza di ogni avvenimento. Si pensi all’episodio che riguarda il vicino di casa: molti anni prima, il protagonista gli ha portato via Ida per trasferirsi con lei in città. Perciò, una volta saputo del suo ritorno in campagna, quell’uomo esige vendetta. Ma dopo alcune minacce e uno sparo d’avvertimento al suo indirizzo, è il vicino stesso a finire ucciso da una fucilata senza apparente autore. La notizia della morte del rivale è accolta dal narratore con indifferenza, e la presenza di Sergio, il poliziotto-filosofo sulle sue tracce, non scompagina nulla: anzi, presentando un omicidio come un’increspatura superficiale nel corso degli eventi, ne testimonia la sostanziale immutabilità, ribadita a sua volta dal rovesciamento della forma simbolica della *detective story*. Se questa nella tradizione ottocentesca e primo-novecentesca (per sintesi, quella che fa capo

¹³ Ivi, p. 631.

¹⁴ Ivi, p. 675.

¹⁵ Un aspetto individuato dalla critica degli anni Settanta: «Non più dunque finalismo catartico, ma un *cupio dissolvi*, deliberato e oscuro, che si esprime teologicamente nella straordinaria, disingannata inchiesta sullo stato dei trapassati, e psicologicamente nella immobilità della contemplazione, attirante con ossessione verso il mare dell’oggettività», G. Catalano, *Gli schemi del gelo o la grande assenza. Teoresi dell’ultimo Piovene* [1970] in *I cancelli dell’Ermitage*, Giannini, Napoli 1974, pp. 403-58: 411.

¹⁶ *Le stelle fredde*, cit., p. 649.

¹⁷ Un paio di esempi: «Mi giunse, con lo starnazzare di alcuni gallinacci e il grugnito di un porco, il suono di una voce umana: un genere di cose viventi verso il quale non volevo andare» (Ivi, pp. 673-674); «Ti dovrei parlare di me, spiegarti me stesso, e non voglio, soprattutto non so, forse non c’è materia» (Ivi, pp. 688-689).

ad Arthur Conan Doyle) viene spesso adoperata per ribadire il potere ordinatore della ragione sul mondo¹⁸, *Le stelle fredde* la adotta per dimostrare l'inverso, cioè che quel potere è uno strumento che ha smarrito la propria funzione. Sarebbe però un errore accomunare, per via della manipolazione del genere, l'opera di Piovene ad altri "gialli" d'autore del Novecento che fondano la propria ragione d'essere sull'esplosione delle trame e sulle strutture aperte. Per citare i casi più noti: Dürrenmatt in *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* (1958) smentisce la logicità ferrea delle investigazioni del commissario Matthäi su un assassino seriale di bambine con l'introduzione di un elemento imprevisto (la morte per incidente del colpevole, prima dell'appuntamento con la sua vittima designata), che preclude alla risoluzione del caso e porta Matthäi, sicuro di aver trovato il colpevole ma impossibilitato a catturarlo, alla follia; nei gialli senza soluzione di Gadda, il filo degli avvenimenti non è più reperibile dentro il gliomero del reale¹⁹ e non c'è possibilità di arrivare a una soluzione dei delitti, se non per congetture e tracce disseminate dentro e fuori dai testi editi, con riferimento ai due modelli del *Pasticciaccio* (1957) e della *Cognizione del dolore* (1963) che Piovene ben conosce e apprezza²⁰. Il protagonista di *Le stelle fredde* scampa al meccanismo di indagine, colpa e condanna che regge la trama classica della *detective story* per l'intervento di una casualità che lo assolve: grazie alle foto scattate dal padre e rinvenute in un secondo momento dalla polizia, la balistica prova che il ciliegio davanti alla finestra della sua casa avrebbe reso impossibile al protagonista di sparare al rivale, come invece si sospettava. Il colpevole è qualcun altro che non ha nemmeno importanza rivelare («Hanno preso chi è stato: una storia banale. Se vuole, le porto i giornali e ne saprà di più. Si parla anche di lei e della sua innocenza...» «Non leggo più i giornali e, dove vivo adesso, si è sempre innocenti»)²¹. Il giallo quindi non è insoluto come in Gadda; né, a differenza che in Dürrenmatt, è insolubile, cioè il fallimento delle indagini davanti all'imprevedibilità degli eventi non getta in una crisi della conoscenza chi deve indagare. Siamo in presenza di un romanzo che non è interessato a mettere in crisi le strutture della *detective story*, quanto a esibirle come delle rovine che, malinconicamente, sottolineano la vacuità dell'intera storia, e della realtà che la contiene. Se il senso della fine nella *detective story* è essenziale per permettere al lettore un'uscita sicura dal

¹⁸ «Nel romanzo poliziesco ci vengono, di volta in volta, presentate delle sezioni di vita disegnate esattamente col compasso, piccoli gruppi di avvenimenti, isolati, ben delimitati, in cui la causalità funziona in maniera soddisfacente», B. Brecht, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco* in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, postfazione di M. Castellari, Meltemi, Milano 2019. V. per una sintesi aggiornata S. Calabrese, R. Rossi, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.

¹⁹ Su questo v. M. Bignamini, *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul Pasticciaccio*, CLUEB, Bologna 2012.

²⁰ *La cognizione del dolore* di Gadda viene recensito entusiasticamente su «La Stampa» del 15 maggio 1963 e si trova ora in G. Piovene, *Il lettore controverso. Scritti critici*, a cura di G. Maccari, Aragno, Torino 2009, pp. 320-2.

²¹ *Le stelle fredde*, cit., p. 797.

labirinto narrativo creato per lui, in *Le stelle fredde* viene presentato come un elemento esornativo di cui Piovene si libera con esibito disinteresse²²: il romanzo, insomma, non è più una via ideale per l'accesso ermeneutico al mondo.

Passando a un altro genere, la focalizzazione ristretta su un mondo in cui non c'è nulla da salvare non dovrebbe indurre a pensare alle *Stelle fredde* come a un romanzo fantascientifico o apocalittico, che pure a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta annovera molteplici esempi coevi in Italia²³ e fuori²⁴, poiché manca una forte tensione escatologica. La prospettiva di un'apocalisse, sia pur laica, implicherebbe una rivelazione che stravolge i presupposti della realtà in cui i personaggi si muovono: non è tuttavia il caso di una storia che esclude percorsi di progressione (come di regressione) e, con le parole di Fistetti, del romanzo apocalittico «rovescia completamente i presupposti, prefigurando invece le sorti di una libertà creativa ostaggio di un'idea di fine dettata dal dispotismo dei tempi e dalle ideologie normative»²⁵. Non c'è ombra di catastrofi avvenute o a venire, che porterebbero ad accostamenti ingannevoli con opere post-apocalittiche da *Le stelle fredde* a *Dissipatio H.G.* (concluso da Morselli nel 1973), da *Il superstite* di Cassola a *Il pianeta irritabile* di Volponi (entrambi editi nel 1978). Le interpretazioni apocalittiche del romanzo di Piovene non sono certo mancate: Pelosi riscontra nell'apparizione di Dostoevskij degli accenti «da fantascienza distopica»²⁶; Maccari nella sua lunga *Introduzione* alla raccolta di Piovene *Il lettore controverso* definisce *Le stelle fredde* «il romanzo più implicato con elementi e temi della fantascienza», dato che coi suoi paesaggi disabitati e ostili rimanderebbe «per un verso alle confuse immagini lunari trasmesse dal satellite, dall'altro a uno degli incubi collettivi più potenti in epoca di guerra fredda: il mondo distrutto dalla bomba, ridotto a sterile e piatta superficie inabitabile all'uomo»²⁷. A mio giudizio, però, entrambe le letture sovrainterpretano passaggi che possono essere

²² Lo nota Fistetti: «In effetti, il rimando al registro giallo con forti venature *noir*, frequentato peraltro fin dagli esordi creativi, potrebbe anche lasciar ipotizzare, in questo peculiare contesto narrativo, una sorta di depistaggio, frutto d'una calcolata strategia, una vera trappola per il lettore poco avvertito o distratto, che da Piovene s'aspetti una storia con pretese realistiche, corredata di tutti i robusti requisiti canonici», F. Fistetti, *L'ultimo Piovene o l'utopia della felicità*, La Mandragora, Imola (Bologna) 2012, pp. 162-3.

²³ Per uno studio del romanzo apocalittico di taglio fantascientifico, cito almeno F. Mussnug, *Finire il mondo: Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni settanta*, in «Contemporanea», n. 1, 2003; A. Baldacci, A. Porczyk, T. Skocki (a cura di), *Narrazioni della fine. L'apocalisse nella letteratura italiana tra XX e XXI secolo*, in «Nuova corrente», n. 163, 2019; M. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Nottetempo, Roma 2021.

²⁴ In una prospettiva globale e transmediale, rimando alla sintesi di M. Lino, *L'Apocalisse postmoderna fra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze 2014; v. anche il recente numero monografico di E. Abignente, C. Cao, C. Cerulo (a cura di), *After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, in «Between», anno XV, n. 30, 2025.

²⁵ F. Fistetti, *Un narratore irregolare*, cit., p. 112.

²⁶ O. Pelosi, *Prodromi di una fine. Una rilettura de Le stelle fredde di Guido Piovene*, in «Annali d'Italianistica», 18, 2000, pp. 327-46: 335.

²⁷ G. Maccari, *Introduzione a Guido Piovene, Il lettore controverso*, cit., p. 81.

decifrati con maggiore economia, tanto più alla luce del fatto che se da un lato Piovene negli ultimi anni della sua vita mostra un certo interesse per la fantascienza partecipando a convegni e raduni sul tema, dall'altro lato esprime forti riserve sulla propensione di questo genere (e in particolare delle sue ramificazioni distopiche) a insistere su un futuro a tesi modellato sul calco dell'attualità, inibendo le potenzialità comunicative di una narrativa più strettamente realistica²⁸. Anzitutto, l'incontro con il redivivo Dostoevskij si può leggere nel quadro di una variazione satirica o di una «visione»²⁹, sul modello coerente della scrittura di Dostoevskij stesso (come mostrerò nel prossimo paragrafo), senza scomodare la fantascienza³⁰. Inoltre, l'astrattezza delle ambientazioni di Piovene non rimanda alla contemporaneità della Guerra fredda e dello spettro del conflitto nucleare, e allontana ipotesi d'attualizzazione da un testo che rifugge la nozione stessa d'attualità, piantato com'è con un piede in certe riconoscibili passate ambientazioni letterarie di Piovene (le campagne venete, gli oggetti ricorrenti, la figura di un padre inetto e manipolabile)³¹ e con l'altro piede in una dimensione metaletteraria (il giallo mancato, le rielaborazioni dostoevskiane). La modalità di narrazione della fine più vicina a Piovene potrebbe essere quella che De Martino aveva inquadrato come apocalisse senza *escaton*, posta «al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile»³². Conviene perciò descrivere la fine del protagonista come

²⁸ «La libertà, oggettiva o soggettiva che sia, vi è ridotta ai minimi termini: il futuro visto da noi è il regno del determinismo più chiuso. Arte e futuro, in genere, se l'intendono male; e così, in genere, il voler introdurre in un'opera d'arte, di là dall'esperienza vitale che essa contiene, una specie di previsione implicita del futuro della società, è irrilevante e illusorio, o sterilizzante», G. Piovene, *L'arte come ipotesi di libertà* [novembre 1973], in *I saggi*, vol. I, a cura di L. Simonelli, Mondadori, Milano 1986, pp. 254-269: 261. È interessante notare che si tratta di un'obiezione simile a quella mossa da Adorno a *Brave New World* di Aldous Huxley: in *Aldous Huxley e l'utopia* (1942), Adorno nota che la riduzione delle alternative a totalitarismo / anarchia individuale che Huxley delinea nel suo romanzo schiaccia, di fatto, ogni immaginazione utopica del futuro sull'onnipotenza del presente. Il saggio è ora in T. W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, pp. 84-107.

²⁹ Su questo vale rifarsi alla distinzione di Piovene stesso: «Bisogna distinguere infatti tra “invenzione” e “visione”. Non si somigliano, e sono piuttosto il contrario. La “visione” è cosa d'oggi, e l'“invenzione” meno. La “visione” fa parte di un mondo artistico dominato dalla passione esclusiva della verità, antitetico alle fantasie, ai diversivi, alle affabulazioni. Non inventa, riceve, è una realtà sperimentale sui generis. Nonostante la sua apparenza non razionale, nasce in un accordo segreto con un mondo nel quale predomina la scienza», G. Piovene, *La coda di paglia*, Mondadori, Milano 1962, p. 566.

³⁰ Piovene chiarisce subito che nelle parti fantastiche delle *Stelle fredde* vige «questa specie di perdita di ogni distinzione fra soggetto e oggetto, fra l'immaginario e il reale, anche perché evidentemente Dostoevskij e il poliziotto non sono delle immaginazioni, sono delle cose reali, quello che io intendo come visioni [...]», G. Barbiellini-Amidei, D. Porzio, A. Zanzotto, «Epoca» interroga Guido Piovene, in «Epoca», 10 marzo 1970.

³¹ Sulla complessiva continuità delle *Stelle fredde* con la narrativa precedente, v. David: «Piovene fu più un “moralista” che un puro “psicologo”. Anche nella sua evoluzione finale verso una letteratura “metafisica/allegorica”, egli ha conservato un metodo d'analisi introspettivo (autobiografismo, «proiezioni» sui personaggi anche i meno intimi) fondato su schemi psicologici alquanto tradizionali nelle formulazioni e nel lessico, o nei procedimenti narrativi», M. David, *Piovene tra psicologia, psicanalisi e psiconcritica* in S. Strazabosco (a cura di), *Guido Piovene tra idoli e ragione*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 205-238: 207.

³² E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], a cura di C. Gallini e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2002, p. 464.

un'estinzione o, nelle sue stesse parole, una «tecnica d'eliminazione»³³, in cui predomina un meccanismo di accumulo e dilatazione del materiale narrativo. Congelare il tempo del racconto allontana l'ipotesi di una risoluzione degli eventi; ma ha anche altre conseguenze stilistiche, che ci interrogano sull'appartenenza di *Le stelle fredde* a un'altra forma letteraria, cioè il romanzo-saggio.

3. *Le stelle fredde* è un romanzo-saggio?

Torniamo alla sequenza iniziale. Praticamente da subito, il dialogo fra il protagonista e il medico che lo sta visitando si sfilaccia in uno scambio intellettuale senza costrutto. Dall'annuncio della separazione da Ida si origina una requisitoria senza costrutto sull'estinzione del «grande mondo umano»³⁴, che trascolora, dopo l'ecfrasi di un'illustrazione del sistema nervoso mostrata dal medico, nella constatazione dello stato postumo in cui l'umanità versa³⁵. Aspettando di presentare le dimissioni al suo capo, il protagonista osserva dei cartelloni pubblicitari con tanta intensità da precipitare in una visione che lo spersonalizza, annullando per la prima volta (di una lunga serie) i confini fra soggetto e oggetto³⁶. Una volta tornato in campagna dal padre, si reimmerge «in quelle riflessioni che non progredivano mai»³⁷, speculazioni senza oggetto. Ai due coprotagonisti della seconda parte del romanzo sono riservate cospicue digressioni più saggistiche che narrative, che rendono la seconda metà del libro ulteriormente rarefatta. La descrizione dell'aldilà da parte di Dostoevskij è tanto lunga e verbosa da occupare due capitoli (X-XII) e interrompere qualsiasi azione nella storia, finendo con l'exasperare chi lo ascolta³⁸; Sergio è per sua stessa definizione un poliziotto-filosofo, convinto che i due mestieri condividano la stessa radice epistemologica, e indulge quasi quanto Dostoevskij in analisi raziocinanti e instancabili non solo sul delitto che il protagonista potrebbe aver compiuto, ma anche sul senso dell'apparizione dostoevskiana³⁹ e sulle separazioni fra vivi e morti.

Si potrebbe proseguire, ma bastino questi esempi per sostenere che molte scelte di Piovene vanno nella direzione di un effetto stilistico non dissimile da quello esercitato da Joris-Karl Huysmans in *Controcorrente* (1884), dove, ha notato Ercolino, «il flusso ininterrotto

³³ *Le stelle fredde*, cit., p. 676.

³⁴ Ivi, p. 623.

³⁵ Ivi, pp. 626-627.

³⁶ Ivi, pp. 634-637.

³⁷ Ivi, p. 656.

³⁸ «La sua presenza era diventata pesante. Mi era proprio venuto a noia e desideravo passare qualche tempo da solo senza sentirmelo vicino», Ivi, p. 771.

³⁹ Ivi, pp. 760-762.

delle riflessioni saggistiche di des Esseintes congela la narrazione»⁴⁰: e la sprofonda – aggiungo io – in un solipsistico delirio d'inazione. Altri indizi portano verso il romanzo-saggio, questa categoria narrativa a cavallo fra un genere narrativo e uno non narrativo: la «combinazione di esattezza e indeterminatezza»⁴¹, l'attitudine conoscitiva autocritica e dubbiosa in «opposizione alla rigida univocità dei filosofi»⁴² (a un certo punto chi sta raccontando rivendica « Nessuna filosofia m'interessa, non ho passione filosofica, non me ne importa nulla, non so parlare»)⁴³, l'astrazione che prende, a poco a poco, il sopravvento nella coscienza del narratore e contrassegna le figure-simbolo come il ciliegio⁴⁴.

Chiedersi, sulla base di questi riscontri, se *Le stelle fredde* possa essere definito un romanzo-saggio può apparire una retroproiezione teorica. Ma la domanda va posta, non fosse altro che per un'evidenza storiografica: l'etichetta di romanzo-saggio è convocata a proposito delle *Stelle fredde* fin nel dibattito successivo all'uscita del libro nel 1970, è discussa da Piovene e poi allusa dalla critica recente⁴⁵. A libro appena edito, Carlo Bo sottolinea lo svuotamento della trama che «serve a contenere il gran flusso delle interrogazioni che si moltiplicano all'infinito con echi, ripensamenti, ritorni, trasformazioni»⁴⁶; per Mario Spinella Piovene rovescia i presupposti del romanzo di formazione a partire da «una presa di coscienza negatrice»⁴⁷; per Pullini l'opera è «un “punto” centripeto di energie intellettuali e di esperienze di vita, tradotto nel linguaggio terso e necessario delle confessioni»⁴⁸. Negli anni seguenti, Fernando Bandini pone al centro dell'intera poetica di Piovene il romanzo-saggio, che confliggerebbe proficuamente con lo stile molto diverso, stenografico e preciso, adottato nell'intensa attività giornalistica di Piovene del dopoguerra⁴⁹; Andrea Zanzotto, in uno degli interventi più noti sul romanzo, esclude in premessa che *Le stelle fredde* si possa ridurre alla categoria del romanzo-saggio, ma riconosce fra le righe che quel modello è stato assimilato

⁴⁰ S. Ercolino, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Bompiani, Milano 2017, p. 23.

⁴¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996, p. 277.

⁴² D. Nelva, *Robert Musil e il romanzo-saggio*, in M. Tortora, A. Volpone (a cura di), *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Carocci, Roma 2019, pp. 105-28: 115).

⁴³ *Le stelle fredde*, cit., p. 707.

⁴⁴ Descritto prima come una «ripetizione infinita di petali dello stesso colore bianco» che ottunde la visione, poi nei suoi tratti di uniformità assoluta, come «una massa di materia bianca con i contorni di una nube, ma compatta e senza una crepa», Ivi, pp. 656-657.

⁴⁵ Si ricordi l'approfondimento sulle «reciproche interazioni tra romanzo e saggio» di R. Ricorda, *Guido Piovene tra narrativa e saggistica* in M. Rizzante (a cura di), *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2002, pp. 89-106: 93.

⁴⁶ C. Bo, *La verità di Piovene*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1970.

⁴⁷ M. Spinella, *Le stelle fredde di Piovene*, «Rinascita», 1° maggio 1970.

⁴⁸ G. Pullini, «Studium», gennaio 1971.

⁴⁹ «Le *Stelle fredde* [...] si presentano quindi come un libro senza preoccupazioni di ordito narrativo in senso tradizionale, consono a quella che è sempre stata l'ambizione e il fine di Piovene: il romanzo-saggio, rivelatore e dimostratore di una verità difficile», F. Bandini, «*Le stelle fredde*» o della fine dell'ambiguità, introduzione a G. Piovene, *Le stelle fredde* [1970], Mondadori, Milano 1976, pp. 5-14: 11-12.

assieme a molti altri⁵⁰, e conclude ribadendo la commistione fra le due tipologie di discorso (narrativo e speculativo), perché a suo giudizio nelle *Stelle fredde* si rinuncia a «demarcare quell'elemento “saggistico” che tende ad affiorare in tutti i suoi lavori, e che corrisponde a un pur giusto e intrepido bisogno di perspicuità logica ed etica»⁵¹. Piovene stesso si dichiara sensibile a questa linea di scrittura nei due decenni del dopoguerra, con alcune evoluzioni che si possono ripartire in due periodi: prima e dopo la pubblicazione delle *Stelle fredde*. Nell'importante articolo *Perché i romanzi non interessano* del 1959, riflette sul macro-genere del romanzo negando l'importanza di due presupposte qualità che comunemente gli si attribuiscono: la necessità di dare un finale compiuto (poiché è più importante la «trama concettuale»⁵² della trama d'eventi, come nei romanzi dell'amato Thomas Mann) e l'esigenza, forse percepita come troppo “bassa” e popolare, di intrattenere, in quanto a suo parere il romanzo ha senso di esistere solo se riesce a «essere vera e propria ed esplicita opera di cultura, alla stessa stregua di un saggio che discute e conclude idee, con qualche cosa in più»⁵³. La comune radice di romanzo e saggio, con la possibilità di innesti reciproci, è sottolineata anche nel successivo intervento a Radio Monteceneri il 7 maggio 1964. Concluse *Le Furie*, Piovene annuncia il progetto che diventerà *Le stelle fredde*: lo definisce lineare e non a cornice, a differenza del libro del 1963, ma rimarca che esso rimane contraddistinto da «quella mia caratteristica fondamentale che è sempre quella della fusione del romanzo, del saggio di qualità narrative, di qualità saggistiche»⁵⁴. In un'intervista concessa nel 1973 a Gabriele Catalano, l'auto-diagnosticata sintesi di irrazionalismo e «culto d'una lucidità razionale che gli sta sempre addosso e ne sorveglia i movimenti»⁵⁵ riecheggia senza dubbio l'atteggiamento speculativo e asistemico di un romanziere-saggista. È interessante, in questo quadro, notare tuttavia che dopo l'uscita del libro Piovene esita a riconoscersi nell'inquadramento entro la categoria del romanzo-saggio. Temendo probabilmente un risvolto riduttivo della definizione, inizia a prenderne le distanze e nel questionario per «Epoca» del 1970 puntualizza: «Quanto al romanzo, io non vorrei assolutamente che si parlasse di un romanzo-

⁵⁰ «Non dunque romanzo “di rispecchiamento”, né romanzo-saggio, né macchinetta narrativa, né tesi illustrata, ma (inglobati questi e altri riferimenti), molto di più», A. Zanzotto, *Rilettura di un articolo su Le stelle fredde di Guido Piovene* [1973, 1980] in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano 2001, pp. 71-92, p. 77.

⁵¹ Ivi, p. 96.

⁵² G. Piovene, *Perché i romanzi non interessano* in *Il lettore controverso*, cit., pp. 290-3: 291-2, orig. in «La Stampa», 14 giugno 1959.

⁵³ Ivi, p. 293.

⁵⁴ G. Fubiani, *Incontro con Piovene. Intervista radiofonica*, 7 maggio 1964 ore 20, Radio Monteceneri, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, Carte Piovene, fascicolo “Saggi e conferenze”, 126, b.9. Il brano è riportato in S. Mazzer, *Guido Piovene, una biografia letteraria*, prefazione di G. Pullini, Metauro, Fossombrone (PS) 1999, p. 99.

⁵⁵ G. Catalano, *Della morale invalida. Intervista con Guido Piovene* [1967] in *I cancelli dell'Ermitage*, cit., pp. 387-401: 390.

saggio, per esempio. No, perché se questo romanzo aspira a qualche cosa, è ad una forte tensione intellettuale che trascina un lievito di immagini e di simboli»⁵⁶. Qualche anno dopo, pur di liberarsi dal romanzo-saggio, Piovene lo indica come una seduzione generazionale, con la quale si «cercava di attrarre in una trama romanzesca gli attributi della saggistica»⁵⁷: qualcosa di più vicino al *Nouveau roman* e ai tentativi del poco amato Robbe-Grillet che alla «narrativa critica, saggistica, intellettualizzata, d'analisi, pronta, scoperta»⁵⁸. Eppure bisogna riconoscere che il suggerimento di una nuova etichetta (il «saggio-romanzo [...] che adopera come strumenti le risorse dell'invenzione artistica, ma facendo perno in qualcosa che artistico non è»)⁵⁹ non descrive qualcosa di davvero separabile dal romanzo-saggio, e finisce per apparire come una presa di distanza non particolarmente argomentata.

La risposta sull'effettiva appartenenza delle *Stelle fredde* al romanzo-saggio è dunque scivolosa: non solo perché la critica (e Piovene in testa) sembra oscillare fra una sua ascrizione al genere e un suo rifiuto, forse nel timore di ridurlo a un romanzo a tesi e così, involontariamente, sminuirlo; ma anche perché l'elemento della riflessione è strutturale ed esornativo al tempo stesso. Al pari del giallo, il romanzo-saggio andrebbe dunque visto come un'ipotesi di struttura a cui il narratore-protagonista (e l'autore dietro di lui) non crede, nella convinzione che il mondo non possa essere capito neanche nello spazio separato della finzione, ma al massimo descritto. Spinge nella stessa direzione la singolare riscrittura della persona di Dostoevskij, nella sezione che ha suscitato sin dall'uscita le maggiori perplessità e curiosità dei lettori. La comparsa dello scrittore russo alla fine del capitolo IX occupa i successivi capitoli con la sua descrizione monotona e debordante dell'esistenza *post mortem* quale viaggio senza scopo, ed è in un certo senso la pietra angolare del romanzo, visto che, a dar credito a Piovene, nel suo primo nucleo *Le stelle fredde* doveva essere incentrato soltanto sulla catabasi dostoevskiana⁶⁰. Ma quel che colpisce i lettori sin dagli anni Settanta è il rovesciamento di due attributi di solito associati alla figura di Dostoevskij: dove l'autore realmente vissuto propugna un cristianesimo radicale e anti-razionale, il personaggio del 1970 è un nichilista consapevole che il mondo dei vivi e quello dei morti non presentano discontinuità. Per ribadire l'aspetto, Piovene lo fa dialogare con un teologo sulla propria

⁵⁶ «*Epoca*» interroga Guido Piovene, cit.

⁵⁷ G. Piovene, *L'arte come ipotesi di libertà* [novembre 1973] in *I saggi* I, cit., pp. 254-269: 257-258.

⁵⁸ G. Piovene, *La coda di paglia*, cit., p. 519.

⁵⁹ G. Piovene, *L'arte come ipotesi di libertà*, cit.

⁶⁰ «Io avevo un mente un libro interamente su Dostoevskij e sulla discesa agli inferi ... e poi questa si è concentrata. Anche perché, siccome tengo allo scrivere breve, lo scrivere di un libro intero su tale tema mi sarebbe impossibile», «*Epoca*» interroga Guido Piovene, cit.

esperienza, in un confronto che non porta a nulla⁶¹. Dove il Dostoevskij “storico” è il romanziere che, per antonomasia, ha indagato la psiche umana con un’inedita (fino ad allora) capacità d’introspezione, il Dostoevskij immaginario si mostra faticosamente inadatto a raccontare di sé⁶², inabile all’autoanalisi (tanto da essere presentato, in un verso metaletterario, come un «idiota»): aspetti che servono a enfatizzare la sua natura di “figura della palinodia” agli occhi del protagonista (che un tempo lo reputava il suo scrittore preferito)⁶³. Questo però non implica che il personaggio Dostoevskij, al di là del rimando al titolo dell’*Idiota*, sia una riproposizione in altre vesti del principe Myškin, come pure è stato suggerito⁶⁴. Nella figura creata da Piovene manca qualsiasi sfumatura morale (in senso positivo o negativo). Per giunta, il Dostoevskij immaginario non può essere definito un personaggio vuoto e privo di modelli che per metonimia rappresenterebbe una vocazione conoscitiva da cui il protagonista si sta congedando. Viceversa, la sua identità acquista una nuova leggibilità se la intendiamo come un *patchwork* a partire da due racconti minori della produzione dostoevskiana. Lo scenario *post mortem* descritto in *Le stelle fredde* rievoca un luogo preciso dell’opera dello scrittore russo, dentro il *Diario di uno scrittore* (1873-1881), tradotto in Italia da Ettore Lo Gatto per Einaudi nel 1943 (e riedito da Sansoni vent’anni dopo), che possiamo presumere fosse stato letto da Piovene. La presupposizione prende una decisa consistenza se si considera che al suo interno compaiono due racconti brevi che affrontano l’argomento della dimensione oltre la morte: *Bobòk* e *Il sogno di un uomo ridicolo*. Al centro di *Bobòk* c’è un aspirante uomo di lettere, cinico e confuso, che dopo un funerale di un parente lontano, a cui partecipa con disinteresse, si trattiene a camminare nel cimitero. Lì, ascolta per magia le voci delle persone sepolte: come in Piovene, non c’è alcuna sorpresa per la porosità dei confini fra mondo dei vivi e dei morti, quasi non si producesse alcun salto di stato fra le due popolazioni. Il «tale» origlia le conversazioni dei defunti con una punta di disprezzo sociale⁶⁵, per nulla sorpreso dal fenomeno soprannaturale a cui sta assistendo. Ma è

⁶¹ «Proprio l’aver mandato nell’aldilà Dostoevskij è, può sembrare, una beffa. Chi, dei grandi romanzieri moderni, ha creduto più in Dio di Dostoevskij? Piovene lo manda credente e lo fa tornare miscredente, a raccontarci di un mondo che c’è e non c’è, che esiste e non esiste», E. Bettiza, *Le stelle fredde: l’esistenza in «negativo» - Tavola rotonda sul romanzo di Guido Piovene*, con la partecipazione di N. Abbagnano, E. Bettiza, E. Montale, P. Volponi e il coordinamento di G. Arpino, in «La Stampa», 17 aprile 1970.

⁶² «Non è che non voglia informarvi di come stavo fino a qualche ora o minuto prima d’incontrare voi due. Nemmeno mi ripugna. Giacché ho l’obbligo di venirci è meglio anzi farlo subito. La mia contrarietà, del resto molto relativa, dipende soltanto da un fatto che a un uomo come me dispiace in maniera speciale: la storia non è interessante», *Le stelle fredde*, cit., pp. 722-723.

⁶³ Ivi, p. 722.

⁶⁴ «Il personaggio di riferimento è semmai il principe Myškin dell’*Idiota* che Dostoevskij fa tornare a Pietroburgo da un lungo distacco svizzero per predicare la legge della pietà: non contano più il male e il bene, l’unico peccato che si può veramente commettere è quello dell’indifferenza, verso tutti bisogna esser mossi da pietà», M. Martini, «*Mon nom est Fedor Dostoevskij*» in *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, cit., pp. 141-56: 155.

⁶⁵ «Diavolo, è davvero un generale! Sull’altra tomba, da cui veniva la voce adulatrice, non c’era ancora il monumento: non c’era che una piccola lastra; si vede che era un novizio. A giudicare dalla voce, un consigliere

soprattutto la psicologia dei morti a costituire un potenziale modello per l'adilà di *Le stelle fredde*. I morti di *Bobòk* non sono in stato di quiete, imbevuti di una perfetta, superiore conoscenza. Al contrario, i loro discorsi creano una cacofonia di opinioni senza costrutto, una Babele di dialoghi botta-e-risposta dove è difficile orientarsi. Ogni punto di vista non è che la prosecuzione postuma, esasperata e divelta di quanto si era pensato in vita:

Il corpo qui sembra rianimarsi ancora una volta, i resti della vita si concentrano, ma soltanto nella coscienza. È (non so come dirvelo) la vita che continua come per inerzia. Tutto, secondo lui, è concentrato in non so che parte della coscienza, e continua ancora per due o tre mesi ... qualche volta perfino per sei mesi. Per esempio, c'è qui un tale che è già quasi tutto decomposto, ma una volta ogni sei settimane, press'a poco, all'improvviso borbotta una parola, naturalmente senza senso, a proposito di non so che bobòk: «Bobòk, bobòk»; ma vuol dire che anche in la vita arde ancor sempre come una scintilla impercettibile ...⁶⁶

La morte non è l'orizzonte di senso del mondo terreno, ma l'esaurimento lentissimo di ciò che era vitale in esso, fino alla riduzione al balbettio, al «bobòk»: un senso profondo delle cause dell'esistenza è sconosciuto persino a loro, negando quindi che la realtà possa contenere elementi misteriosi o trascendenti passibili di un compimento oltre la soglia terrena. Con le parole di Bachtin, che individua in *Bobòk* la quintessenza della satira menippea in Dostoevskij, i morti del racconto sono «granelli infecondi, lanciati sulla terra, ma incapaci sia di morire (cioè di purificarsi di sé, di elevarsi sopra se stessi), sia di risorgere rinnovati (cioè di recare un frutto)»⁶⁷. Se la popolazione oltremondana delle *Stelle fredde* ha una forte affinità con quella di *Bobòk*, per converso l'impostazione prospettica in prima persona ricorda l'impostazione del *Sogno di un uomo ridicolo* (la cui ricostruzione di un'umanità priva del peccato originale ha però risvolti edificanti e religiosi, assenti nelle *Stelle fredde*). Anche il Dostoevskij di Piovene si accompagna a una folla di morti-vivi, che col loro chiacchiericcio senza scopo riproducono, amplificandolo rispetto alla prima metà del romanzo, il mondo di infinita vaniloquenza dal quale il protagonista, all'inizio del romanzo, ha preso le distanze:

Tutti erano diventati filosofi e teologi, parlare era l'unica occupazione, e non parlavamo mai d'altro, come il pollame non fa altro che beccare in terra. Questo discutere accanito non riusciva però mai bene, causa il languore del cervello. Difficilmente finivamo un discorso, perché divagavamo,

di corte», F. Dostoevskij, *Bobòk. Le memorie di un tale* in *Diario di uno scrittore*, traduzione e saggio di E. Lo Gatto, introduzione di A. Torno, Bompiani, Milano 2007, p. 63.

⁶⁶ Ivi, p. 73.

⁶⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, traduzioni di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, p. 192.

perdevamo il filo, restavamo con la frase in tronco: e allora subito un altro saltava dentro, e su quello un secondo e un terzo, in modo che ci era difficile riprendere il nostro argomento in quella stessa compagnia [...] Più che scontro di pensatori singoli, era dunque un brusio d'argomenti personalizzati, che si riproduceva su ogni superficie erbosa, sul margine d'ogni forra, dappertutto dove c'era gente, proprio come i rami stormiscono dove sono le piante. Mobili come il vento, le discussioni passavano di gruppo in gruppo, di bocca in bocca, non mutavano mai⁶⁸.

Ma la somiglianza più nitida è che la sopravvivenza postuma è descritta da Piovene con accenti analoghi a quelli presentati dai defunti di *Bobok*. La vitalità dei morti è un residuo-replica di quella dei vivi, senza espiazione né rovesciamento che, in teoria, nelle immaginazioni religiose di ogni tempo della vita ultraterrena giocano un ruolo centrale:

Cominciai a formulare, faticosamente, una ipotesi: quella sorta di soffio animato che ci tiene vivi, e che costituisce la nostra persona, prima di separarsi dal nostro corpo senza cui non è nulla, e di sfatare e di svanire, riesce a conservare per un po' di tempo l'impronta del corpo perduto; è così, debolmente, a ragionare, a muoversi, a ricordare, e a sentirsi ciò ch'era stato; magari a rallegrarsi d'essere sopravvissuto e a credere in una rinascita. L'aspetta invece la seconda agonia, la finale e definitiva, per cui l'ultima morte non avviene di qua ma ci aspetta di là, dopo qualche momento di risurrezione illusoria che però almeno ha qualcosa di buono: si è troppo inconsistenti per poterne soffrire⁶⁹.

Alla luce di tutto questo, la componente saggistica delle *Stelle fredde* andrebbe ulteriormente problematizzata. È un elemento strutturale che riduce gli avvenimenti, moltiplica le riflessioni e ne fa un romanzo di idee? O al contrario, è la manifestazione decorativa di un mondo senza principii, un rumore di fondo nel brusio dell'equivalenza totale dei significati? Se la domanda può restare, almeno in questa sede, aperta, si può proporre un altro angolo d'approccio che corrobora la seconda ipotesi.

4. Verso la tautologia del mondo

Una dinamica ricorrente di *Le stelle fredde* è che gli incontri (anche soprannaturali) e gli avvenimenti (persino quelli traumatici: l'uccisione di un rivale, la morte improvvisa del padre per un infarto) non hanno ricadute sui pensieri e le decisioni del suo eroe. La sua traiettoria di eliminazione rimane dall'inizio alla fine sempre la stessa: "stesso" è d'altronde una parola

⁶⁸ *Le stelle fredde*, cit., pp. 738-739.

⁶⁹ Ivi, pp. 727-728.

che, sia come aggettivo dimostrativo sia come pronome, ricorre decine di volte in un romanzo non molto lungo. Invariate dall'inizio alla fine restano l'identità svuotata e l'interiorità abulica del protagonista. In lui non c'è traccia di doppiezza e dissimulazione che nella prima narrativa di Piovene sono attributi determinanti della psiche: una delle sue poche inquietudini sprigiona dal sentirsi «troppo somigliante a se stesso»⁷⁰. Questa atmosfera complessiva delle *Stelle fredde* si potrebbe sintetizzare attingendo non al campo della psicologia ma a quello della retorica, col ricorso al termine di tautologia: una proposizione che vede nel predicato la reitazione di significati già espressi appieno dal soggetto. Nelle *Stelle fredde*, il mondo non è altro che ciò che è. la tautologia fa da principio insieme grammaticale ed esistenziale: agli occhi del narratore-protagonista, tutto è autoevidente e perciò per essere espresso non necessita di comparazioni, distorsioni, traslazioni semantiche che sono proprie del linguaggio figurato. La tautologia battezza in Piovene la dissociazione fra soggetto e mondo: di conseguenza, se il mondo esiste di per sé, non ha bisogno di soggetti che lo definiscano o che creino scorciatoie simboliche in esso. Invece di limitarsi a raccogliere gli esempi dal testo edito, può essere utile compararli con i passi corrispondenti del dattiloscritto e porre l'accento sul materiale scartato in vista della pubblicazione: faccio riferimento al lavoro autografo sulle bozze del dattiloscritto delle *Stelle fredde* conservato fra le Carte Piovene della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza⁷¹. La busta riguardante le *Stelle fredde* contiene due dattiloscritti: il primo è battuto a macchina, in pulito, e non ha correzioni tranne qualche segnalazione di refusi; il secondo, precedente, da cui vengono tutte le citazioni di questo paragrafo salvo dove indicato altrimenti, presenta cospicue cancellature, interi brani sbarrati e riscritti (sia a macchina sia in penna blu). Il lavoro correttivo di Piovene il più delle volte serve a sintetizzare passaggi ridondanti, a ridurre perifrasi e digressioni. Nell'auspicio di futuri lavori incentrati sul confronto sistematico fra testo edito e versioni preparatorie (sulla scia del lavoro fatto da Martignoni nel Meridiano), mi limito in questa sede a un confronto a campione di alcuni passi che mostrano interventi d'autore volti a rinforzare la natura tautologica della rappresentazione, sottolineando nelle citazioni dal dattiloscritto i passi cruciali con il **grassetto**. Si prenda la visione alla fine del capitolo VI, dove il protagonista “assiste” allo sparo dell'antico rivale contro di lui. L'uomo intravede al limite del paesaggio una misteriosa figura che gli si avvicina e lo invita a proseguire nella sua opera di dissociazione dalla realtà, dal passato, da ciò che è umano. Nel passo edito leggiamo:

⁷⁰ Ivi, p. 693.

⁷¹ Sulla descrizione delle carte rimando alla nota 2.

Pensai che somigliava all'albero che vedevo in fondo, ma subito non vi pensai più, perché si era appropriata la sua sostanza ed era soltanto se stessa. Mi abbagliava la verità del corpo nudo, che lasciava le vesti per entrare in un essere astratto come gli astri, le piante e le potenze anonime dell'aria e del fuoco⁷².

Nel dattiloscritto, l'individuazione è un limite da rimuovere e la reazione dell'uomo mostra ancora tracce di uno sconvolgimento che, si suppone, lo rendeva non abbastanza àtono nell'atmosfera complessiva. L'intenzione di rendere il discorso tautologico rimuovendo ogni figura retorica di comparazione, inoltre, viene esplicitata:

La cosa si era liberata di lui ed era diventata soltanto se stessa. La sua verità cresceva a scatti **liberandosi di qualsiasi similitudine**. La verità abbagliava, attraverso i sensi, la mente. **Com'era improvvisa, bruciante, la scoperta del meraviglioso**. Quello che vedevo era uscito d'un tratto, lasciando le vesti dei limiti umilianti della persona e del carattere. Il corpo nudo viveva nell'essere astratto come gli astri, le piante e le potenze anonime dell'aria e del fuoco.

In un passo del capitolo XII Dostoevskij sta descrivendo l'interminabile dialogo sterile dei morti, e precisa sia la dimensione potenzialmente infinita dello scambio sterile sia la sua sterilità sofisticata:

Qui potrei continuare all'infinito, come i miei compagni di viaggio; lo stormire di un bosco non ha mai fine, e così le parole. Tutti gli argomenti però si potevano ridurre a due: «Se abbiamo continuato a vivere oltre la morte, è segno che siamo immortali, e che vivremo sempre»; oppure: «Non abbiamo vinto la morte, siamo esseri inebetiti che finiscono di morire»⁷³.

Mentre nella versione del dattiloscritto c'era un'aggiunta ironica sulla dimensione a-cronica di questo filosofare senza scopo né origine, che vanificava in un certo senso la circostanza del dialogo:

Qui potrei continuare all'infinito, come i miei compagni di viaggio; **che certo parlano anche in questo momento**: lo stormire di un bosco non ha mai fine, e così le parole.

Sempre nel capitolo XII, Dostoevskij precisa:

⁷² *Le stelle fredde*, cit., p. 674.

⁷³ Ivi, p. 742.

Se il dissolversi era il destino comune, come potevamo pensare per analogia con la terra, dove si vede una folla di gente viva, ma tutti devono morire, il nostro camminare non aveva senso. Tanto valeva mettersi a sedere e attendere⁷⁴.

Nel dattiloscritto, Piovene aveva sottolineato tramite un'ulteriore frase ipotetica l'idea dell'aldilà come una ripetizione stanca di dinamiche prive di scopo già in vita:

Se il dissolversi era il destino comune, come potevamo pensare per analogia con la terra, dove si vede una folla di gente viva, ma tutti devono morire; **se era inevitabile la ripetizione di questo nella nostra seconda vita, il nostro camminare non aveva senso.**

Nel capitolo XIV del testo edito si legge:

Fatti, parole, gesti che mi passavano davanti non si presentavano come gradevoli, né sgradevoli, né molto né poco importanti, né straordinari né usuali, ma solamente veri, veri fino al limite estremo della sopportazione, oltre il quale sarei scoppiato come una bolla d'aria. Mi avevano assorbito, ero tutto in essi, di là, quello che restava di qua era esiguo, poco più che nulla: niente più d'una pulsazione sulla verità delle cose, così indiscutibile e piena da non lasciare un margine per riporvi me stesso⁷⁵.

Nel dattiloscritto, al posto di «verità» c'era «oggettività»: *hapax* che ritroviamo nel finale a stampa delle *Stelle fredde* (il protagonista parla di come sia piombato «nello stato di oggettività assoluta intravvisto subito dopo il mio ritorno a casa»)⁷⁶, utile a illustrare che Piovene intende qui e altrove il termine «verità» come sinonimo di «oggettività» nella sua evidenza tautologica e, appunto, affrancata dal dovere di confrontarsi con un soggetto che di qualcosa fa esperienza.

Sulla stessa falsariga, nel capitolo XIV l'eroe definisce il suo percorso di spersonalizzazione con l'unico rimando fantascientifico (e deliziosamente anacronistico nella scelta dell'arcaismo «cosmonave») del libro, e mette sé stesso nel catalogo delle cose:

Avevo messo insieme le due soluzioni; quella era casa mia, ma anche una cosmonave partita per un viaggio senza fine e senza ritorno: e io, pensiero delle cose sopra se stesse, seconda faccia delle cose⁷⁷.

⁷⁴ Ivi, p. 743.

⁷⁵ Ivi, p. 782.

⁷⁶ Ivi, p. 776.

⁷⁷ Ivi, p. 783.

Nella prima versione dattiloscritta, erano accentuati gli strumenti soggettivi di sguardo e memoria, poi espunti perché probabilmente ritenuti fuori contesto nella rappresentazione di una cancellazione della coscienza di sé (in un passaggio del romanzo edito il protagonista nota «la stessa idea di ricordare si era modificata, non aveva quasi più senso»)⁷⁸:

Avevo messo insieme le due soluzioni; quella era casa mia, ma anche una cosmonave partita per un viaggio senza fine e senza ritorno: ed io **osservazione e memoria**, pensiero delle cose sopra se stesse, seconda faccia delle cose.

Facendo un repertorio delle diverse fasi lunari osservabili dalla finestra di casa, il protagonista nella versione dattiloscritta correda le schede di alcune analogie: una scelta con ogni probabilità scartata perché confligge col carattere progressivamente tautologico dei suoi elenchi. In una prima fase di stesura dei cataloghi, vengono accennate alcune analogie⁷⁹, poi abbandonate. Quindi, rispettivamente nella versione edita:

La nebbia all'orizzonte la rende rossa.

La nebbia all'orizzonte la rende verdastra⁸⁰.

E in quella dattiloscritta:

La nebbia all'orizzonte la rende rossa. **Analogia, bocca d'una fornace.**

La nebbia all'orizzonte la rende verdastra. **Analogia col verderame.**

Nell'ultimo capitolo si possono notare modifiche affini. Nel testo edito leggiamo:

La memoria del mondo aveva registrato tutto e ricordava tutto; trasferito dalla sua parte, io l'imitavo registrando cose e vicende⁸¹.

Nel passo corrispondente della versione dattiloscritta c'era un'importante precisazione sulla visuale «finita» del catalogatore, che sottolinea la disimmetria tra la memoria totale del mondo e il tentativo parziale e limitato dell'io che cerca di integrarsi, fallendo, in

⁷⁸ Ivi, p. 779.

⁷⁹ Ivi, pp. 779-781.

⁸⁰ Ivi, p. 784.

⁸¹ Ivi, p. 802.

quell'oggettività inesauribile. Nel dattiloscritto si attenua insomma l'intensità de-umanizzata dello sforzo del narratore-protagonista:

La memoria del mondo aveva registrato tutto e ricordava tutto; trasferito dalla sua parte, io l'imitavo registrando le cose, le vicende **e i morti che entravano nella mia visuale finita**.

Da questi pochi brani si può intuire il ruolo giocato dal catalogo nella dinamica narrativa di *Le stelle fredde*, col suo protagonista intento ad «abituarsi alla morte, preparare la propria personale estinzione /indistinzione con gli oggetti guardando, dalla finestra, gli alberi nel giardino»⁸². Fatta eccezione per il ricco filone di cataloghi immaginari della letteratura postmoderna (da Borges in poi), che offrono alternative infinitizzanti alle costrizioni della realtà, in una narrativa di taglio per così dire realistico il catalogo è la forma di scrittura che rende la corrispondenza biunivoca ente-nome senza sfasature, e conferisce una certa inesorabilità al resoconto. Nell'impossibilità di reinterpretare il mondo, o di descriverlo con parole proprie, il catalogo rimane l'ultimo strumento di comunicazione e testimonia il collasso della letteratura perché, nel momento in cui a ogni ente della realtà corrisponde una e una sola espressione verbale, il potenziale creativo del linguaggio non trova più posto. Sebbene entro precedenti prove narrative di Piovene la reclusione, la compulsione catalogatoria e il collezionismo trovassero già sviluppo in una chiave per così dire "classica" (si pensi al padre del monaco di Saragozza nella *Gazzetta Nera*⁸³ o all'archivista Filippetti nelle *Furie*), qui gli stessi nodi tematici non servono a denunciare una mania in cui alcuni personaggi sono precipitati, o a sconcertarci: diventano invece correlativi oggettivi della tecnica d'eliminazione messa in atto dal narratore. L'atto della schedatura con cui si chiude *Le stelle fredde* non serve da rinforzo alla memoria nel momento in cui tutto è stato perduto – o lasciato alle spalle: serve a sostituirsi alla memoria, e a liquidare le potenzialità ordinatrici e cognitive del soggetto, viste come una sorta di inganno collettivo. Una volta che il padre, assieme ai due *senhal* della sua figura (il ciliegio e Dostoevskij), è scomparso, al figlio non rimane che provvedere contro voglia al suo lascito, facendosi da parte nella spartizione del patrimonio (prima di morire il padre ha concepito un erede con una donna del posto). Svolto quel compito nello spazio di poche righe, il grosso del finale è dedicato alla catalogazione neutra

⁸² A. Afribo, *La finestra e altro. Guido Piovene in Guido Piovene tra idoli e ragione*, cit., pp. 297-310: 308-309.

⁸³ «Sconfitto nelle elezioni perdette tutte le sue cariche e fu messo in disparte con grande gioia dei suoi amici. Ne ebbe tanto disgusto che si abbandonò interamente al peso dei suoi sessant'anni; si ritirò nella sua camera, dove passava tutto il giorno, i baffi bianchi, senza più cavalli né cani ma leggendo come un maniaco certi giornali di vita mondana e d'ippica che venivano dall'Inghilterra. Non vedeva nessuno e volle staccarsi da tutti, compresi mia madre e io», G. Piovene, *La Gazzetta Nera* [1943], in *Opere narrative I*, a cura di C. Martignoni, introduzione di E. Bettiza, Mondadori, I Meridiani, Milano 1976, p. 568.

della propria stanza in ogni singolo elemento materiale, biologico, atmosferico. Sarebbe improprio definire, stilisticamente, questa azione priva di finalità come una descrizione. Descrivere istituisce in qualche modo gerarchie qualitative fra le cose, laddove in *Le stelle fredde* manca una connotazione vera e propria, fatta di sfumature e gradazioni, delle cose stesse. Accanto a quella che Mengaldo, scrivendo d'altro, ha identificato come la «parchezza dell'aggettivazione ossia la cosalità»⁸⁴, domina un principio di equivalenza assoluta («Ogni oggetto era pari all'altro, autonomo nella propria vita»)⁸⁵. Per conseguenza, la figura del compilatore si cancella mentre la sua voce sembra farsi assordante:

Vivevo dentro un movimento di soli – lune – alberi – piogge – esseri vivi e morti – eventi vicini e lontani – ma dalla loro parte; catalogavo tutto; ricuperavo tutto. Di qualunque cosa parlassi, della fessura di uno stipite, del riflesso su un vetro, parlavo sempre di me stesso, senza esserci né nominarmi mai, perché ero dalla parte loro⁸⁶.

L'intervento della memoria e la fatica nella redazione dell'elenco sono molto più presenti nelle versioni dattiloscritte delle *Stelle fredde* che nel testo d'arrivo. Il brano a stampa «È passato un anno da quando sono tornato qui. Il catalogo ha invaso un'altra stanza della casa»⁸⁷ nel dattiloscritto presenta dopo «qui» l'inciso crucciato «Non so se potrò finire il mio catalogo», che focalizza l'attenzione su uno sforzo a vuoto, forse sentito come troppo personalizzante e perciò cassato. Un altro passo, in cui Piovene descrive il catalogo (e il suo epifenomeno: le fotografie, di cui tappezza a poco a poco le pareti di casa) come sostanziale difesa dalle brutture delle vicende umane, è stato sottoposto a due riscritture nelle quali viene cancellato il fattore umano implicato nella redazione del catalogo. Nell'ordine, si leggano la versione a stampa, la prima versione dattiloscritta e una seconda versione, a penna, direttamente sul dattiloscritto:

gli assassini, i massacri, l'idiozia, la bassezza, le sofferenze degli amori traditi, accadono per essere fotografati da quell'obiettivo imparziale⁸⁸.

gli assassini, i massacri, l'idiozia, la bassezza, le sofferenze degli amori traditi, accadono **per inserirsi in una memoria paziente. Pochi uomini lo sanno, e riescono a soffrire meno d'essere micidiali e stolti.**

gli assassini, i massacri, l'idiozia, la bassezza, le sofferenze degli amori traditi, accadono **per**

⁸⁴ P. V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 139.

⁸⁵ *Le stelle fredde*, cit., p. 784.

⁸⁶ Ivi, p. 782-783.

⁸⁷ Ivi, p. 803.

⁸⁸ *Ibid.*

inserirsi in una memoria fulminea che ne capta ogni istante.

L'imparzialità disumana dello sforzo d'osservazione mal si concilia con l'azione della memoria: nel testo d'arrivo, i vari elementi della realtà «accadono» senza causa, con lo scopo di «essere fotografati» da uno sguardo che non appartiene a nessuno. Che il romanzo si concluda proprio sul ciliegio è perciò illuminante, almeno quanto un altro fatto: l'ultima immagine non è il ricordo o l'immagine dell'albero reale, estirpato dal padre, ma una sua fotografia, che con la propria autoreferenzialità bidimensionale finisce per essere l'unica cosa vera. In numerosi passaggi, il ciliegio viene preso a emblema di una semiosi illimitata e oltreumana, in cui tutte le immagini del romanzo trovano una loro convergenza. Così avviene nel capitolo III, in cui il protagonista, prima di incontrare il padre dopo una lunga separazione, alla fine del brano qui citato sviene, sopraffatto dal linguaggio senza parlante, incomprensibile e meraviglioso, della presenza vegetale:

Io potevo, partendo da uno di quei piccoli fiori, sviluppare una frase, passando con l'occhio su un altro, e poi su un altro e un altro; e poi ancora seguire una diversa via, o saltare da un petalo a un petalo non contiguo, come in una corsa tra gli astri che sono infiniti di numero, e che può essere pensata come un parlare. L'albero aveva espresso un immenso vocabolario, ma la meraviglia maggiore era che tutti i suoi vocaboli vi erano già collegati in infiniti modi, tutti i pensieri detti in uno stesso istante, anche se io potevo percorrerne solamente qualcuno senza capirne il senso: lo stesso avviene con i sogni, con gli animali e con i morti⁸⁹.

Il ciliegio sta dalla parte del catalogo, contro la presunzione umana di dare forma a ciò che non ne ha bisogno per esistere. La frase finale («Nella matassa dei suoi rami contiene anche chi lo ha ucciso: impregna tutto del suo bianco»)⁹⁰ sottende il compimento dell'estinzione perseguita a ogni pagina, un'assoluzione collettiva formulata tramite una parola di apparente senso contrario. Il ciliegio che «impregna» potrebbe far pensare a un'azione generatrice, a una fecondità e a una rinascita. Ma, da un confronto intertestuale, questa ipotesi non mi sembra plausibile. Il predicato era infatti presente nella *Storia di una ragazza* all'interno della *Gazzetta Nera*, come accennato nell'apparato di Martignoni per il Meridiano. La giovane al centro della vicenda, ostaggio della zia in una villa di campagna, cerca uno sfogo a una vita in cattività. Guardando fuori dalla finestra un ciliegio in fiore, si trasfonde in esso invidiando la perfezione geometrica della sua mancanza di consapevolezza,

⁸⁹ Ivi, p. 644.

⁹⁰ Ivi, p. 804.

fino a percepirne con un misto di attrazione sessuale e spavento la filigrana mortuaria:

Guardavo sulla mia testa quell'infinito brulicare di petali, il cui moto alla brezza dava l'impressione dell'acqua, e a poco a poco mi rapiva. Conservavo ancora a quel tempo una facoltà dell'infanzia, di lasciarmi assorbire da un oggetto della natura. Così mi trasfusi quel giorno in un ramoscello, il più alto, vivendo della sua bianchezza e non avendo altra nozione di me se non quel dondolare al vento e alla luce. Accompagnava in me un pensiero incosciente, quasi una poesia. "Felice te" pensavo "bell'albero, che fiorisci a tuo piacere, getti i tuoi rami come vuoi, puoi essere giovane e splendente! O come invidio la tua vita!" Insieme con questo pensiero la dolcezza dell'albero mi penetrò, mi **impregnò** sempre più dentro, mi rese bella come lui. Ma d'improvviso strinsi i denti, perché nell'attimo della comunione totale mi si era scoperto un fondo tetro, e sapeva di morte⁹¹.

L'annullamento che all'altezza del 1943 era suggerito, e spaventava nel preannunciare un collasso psichico della reclusa, trent'anni dopo è un approdo indolore. Il mondo e la sua rappresentazione infinita coincidono. In questo gioco di specchi e riprese, *Le stelle fredde* può essere interpretato come una ricapitolazione dell'opera del suo autore, e una ritrattazione. Perso il compito di dare un significato alla realtà, la letteratura rimane al bivio fra due scelte: confinarsi nello spazio separato di un ininterrotto «bobòk» o diventare una voce muta del catalogo del mondo. Davanti a questo bivio, *Le stelle fredde* si chiude.

⁹¹ *La Gazzetta Nera*, cit., pp. 542-543.