

INTORNO AL TESTO

CESARE GRISI

Romanzo americano
di Guido Piovene: l'ultima volontà

A Cap Ferrat, in Costa Azzurra, tra la fine del 1973 e l'inizio del 1974, Piovene lavora a due romanzi. Il primo, *Verità e menzogna*, iniziato da qualche mese (il 1° agosto 1973), è già in fase redazionale (ma un abbozzo precedente risale all'ottobre del 1972); il secondo, *Romanzo americano*, è ripreso *ex novo* dopo un fallito tentativo risalente al 1950. Entrambe le opere usciranno postume¹, ma solo *Romanzo americano* sarà portato a termine (nel marzo del 1974), mentre *Verità e menzogna* (dattiloscritto con correzioni autografe a pennarello, «preferito per il suo tratto più dolce e non faticoso»²) rimarrà incompiuto.

Piovene versa ormai in uno stadio avanzato di una rara malattia che lo paralizza (la sclerosi laterale amiotrofica); ha parzialmente compromesso l'uso della mano destra (tanto da ripiegare, in seguito, alla scrittura mancina e, poco prima di morire, alla dettatura), ed è consapevole fino in fondo della natura irreversibile del suo male. Potrebbe dunque apparire incongruo che in una situazione di tale precarietà, con l'affanno dell'ultima opera da portare a termine – quella che poteva ben considerarsi il suo testamento spirituale –, Piovene decida di aumentare ulteriormente il carico di lavoro, riesumare dopo più di vent'anni un altro progetto, abbandonato appena all'inizio, e continuare parallelamente la stesura di entrambi i lavori³. Ma l'incongruenza si profila solo se si osserva la contingenza dei fatti da una prospettiva sincronica, scompare del tutto se, invece, si focalizza questa scelta con un obiettivo grandangolare e la si valuta con un'analisi diacronica.

L'arduo – ma non utopico – compito di sciogliere il mistero che avvolge la duplice ed apparentemente dualistica gestazione di queste due opere postume, deve necessariamente partire da un ambito filologico, poiché è solo di fronte ad un testo che è espressione dell'ultima volontà dell'autore che si può fondare una critica testuale consuntiva. Se dunque del primo romanzo abbiamo un'edizione filologicamente attendibile, la cura redazionale approntata per l'edizione del secondo ha rivelato un'eccessiva 'libertà', e necessita di una revisione.

1. *Il Manoscritto e l'editio princeps*

Di *Romanzo Americano* possediamo l'autografo (= Ms), custodito, insieme all'intero *corpus* pioveniano⁴, presso la biblioteca Bertoliana di Vicenza nell'apposito Fondo Manoscritti degli autori vicentini. Consta di ff. 140 (mm 210x134) di carta pregiata⁵, scritti solo sul *recto*⁶ con penna stilografica. Il *ductus* è veloce, corsivo, in una grafia minuta; il tratteggio, essenziale⁷. La numerazione del documento comincia dal f. 620 e termina col f. 752, ed è indicativa,

nel suo porsi subito *in medias res*, di un modo – tutto pioveniano – di concepire la singola opera non come a sé stante, ma facente parte dell'universo onnicomprensivo di quella che potremmo chiamare la sua 'opera globale'. Tale numerazione non è del tutto lineare e presenta interessanti correzioni soprascritte: dal f. 634 al f. 656 si nota chiaramente che sotto questi numeri ve ne erano altri, che andavano da 27 a 47 («634 [su 27]»; «635 [su 28]»; e così via fino a «656 [su 47]»). Anche questa primaria numerazione presenta, però, dei problemi: tra «647 [su 40]» e «650 [su 41]» Ms vi sono due fogli la cui numerazione, oltre ad essere quasi incomprensibile, è incongruente: «648 [su 4/] [-]»; «649 [su 40] [-]» Ms; probabilmente, i due brevi monosillabi a fianco dei numeri, interamente cancellati, celavano un <bis>, ma la numerazione emendata non garantiva ugualmente una sequenza numerica corretta.

Il fascicolo «*Romanzo americano*» consta di altri 5 fogli manoscritti non numerati che precedono l'opera, e di altri 2, sempre autografi, con numerazione diversa (ff. 223–224), che sono collocati in calce⁸. La prima pagina, apposta come copertina, piegata in due a racchiudere il fascicolo, verga il titolo autografo originario, *Lettere tra fidanzati*⁹. La seconda e la terza contengono degli appunti, delle riflessioni sul protagonista Michele e su alcuni punti focali del romanzo. La quarta e la quinta sono un approfondimento in una forma narrativamente polita e, se vogliamo, pronta all'inserzione, sul personaggio di Bessie; hanno vergata in testa al foglio, tra parentesi, la scritta autografa «da inserire»¹⁰, ma non ne è specificato il luogo. Gli ultimi due fogli posti in calce al documento¹¹ presentano, dal punto di vista della fattura, alcune diversità rispetto ai restanti fogli: la carta assai più logora e l'inchiostro più sbiadito fanno pensare che possano risalire ad un periodo precedente; la numerazione diversa, ma sempre 'pioveniana', rende probabile l'ipotesi che si tratti di un residuo del vecchio romanzo abbandonato nel lontano 1950, o forse di una parte scritta in America. In più, questi due fogli risultano mutili sia di un inizio che di una fine: il dialogo tra Giovanna e Michele sulla religione e sul senso dell'eternità inizia (f. 223) con una parentesi che si chiude, e termina, con una frase lasciata a metà (f. 224).

Lo stato degli interventi, che l'autore compie su Ms, disegna in maniera netta il suo modo di procedere nella scrittura. La discreta quantità di correzioni, di cui ogni singolo foglio è oggetto, ci lascia supporre che Piovene non ricopiò da alcuna ipotetica versione precedente. La natura delle correzioni mostra, poi, come la scrittura avvenisse quasi di getto: non esistono correzioni in linea, segno che Piovene non si fermava mai a rivedere la singola parola o frase nell'atto della scrittura, ma relegava probabilmente la revisione alla fine di ogni sezione narrativa¹², o del singolo periodo. Le correzioni procedono solo per cassature definitive o correzioni in interlinea, mentre le aggiunte di una certa rilevanza sono apportate, tramite il rimando con asterisco, o a margine (spesso lungo l'asse verticale del foglio, come ad es. nei ff. 621, 626, 630, 657 ecc.), o, in caso di spazio insufficiente, sul *verso* (come ad es. nei ff. 646, 650, 654 ecc.); talvolta, nel caso di passi abbastanza lunghi (come nei ff. 733, 734, 736, 739, 745 ecc.), già corretti in interlinea, segue una seconda cassatura, sem-

pre in interlinea, ed il definitivo rimando al *verso* del foglio per una riscrittura più pulita. Si possono allora distinguere due fasi di lavoro: una prima, in cui il fluire della scrittura procede alla sola estrinsecazione della vicenda che risulta esser stata chiara e distinta nella mente dell'autore¹³; ed una seconda, in cui la rilettura non lesina ripensamenti e correzioni, a foglio già scritto.

Assieme a questo fascicolo autografo, il blocco delle «Carte Piovene» riguardante *Romanzo americano* contiene altri due fascicoli dattiloscritti¹⁴, copie di Ms allestite più o meno direttamente da Mimy Rachel Pavia, seconda moglie dell'autore, e comunque supervisionate da lei, come attestano le sue correzioni a penna su entrambi i fascicoli. L'importanza di *Datt¹* e *Datt²* è rilevante per il fatto che il curatore redazionale di *M* (non citato), oltre al manoscritto, possedeva sicuramente (ce lo garantisce una serie di errori congiuntivi tra l'edizione a stampa e la versione dattiloscritta) uno dei dattiloscritti, e più precisamente *Datt¹⁵*; nella trascrizione del testo, *M* ha mostrato, con pochissime eccezioni, una grande fedeltà non solo alla copia di Mimy, ma anche ai consigli¹⁶ da lei annotati a margine del testo dattiloscritto.

Gli interventi che *M* presenta su Ms si rivelano in alcuni casi abbastanza pesanti e sono per lo più figli di una duplice intenzione: da una parte, in cui ha grande peso la moglie dello scrittore, quella di integrare in un unico *corpus* digressioni e aggiunte che Piovene aveva scritto ma non disposto per l'inserzione; dall'altra, di marca editoriale, quella di rendere più fruibile il testo con pause (punti, capoversi, capitoli) non concepite dall'autore.

Il numero maggiore di varianti tra Ms e *M* riguarda l'inserzione del capoverso. La narrazione, concepita da Piovene come un fluire continuo pur nei suoi cambiamenti di toni, subisce, nel testo a stampa (56 occorrenze), delle pause forzate che snaturano l'effetto di *continuum* che l'autore voleva dare. L'autografo, infatti, non sempre presenta una spaziatura ad inizio di paragrafo tale da renderlo inequivocabile. In ogni caso, nei luoghi dubbi (13 occorrenze), l'editore opta quasi sempre per l'inserzione. In tali evenienze, il confronto con *Datt¹* ci rivela che questi, pur non inserendo il capoverso, contiene vergato a penna un segno (del tutto assente in *Datt²*) che ne evidenzia la volontarietà dell'inserito; ciò fa intendere che, concepito in un secondo momento, tale tratto può essere il prodotto di una sorta di contaminazione tra il lavoro di Mimy e quello dell'editore.

Procedimento inverso a quello appena accennato, ma con frequenza assai minore (4 occorrenze), è quello dell'eliminazione del capoverso. In questo caso la scelta ricade interamente sull'editore, essendo *Datt¹* e *Datt²* fedeli a Ms.

In non sporadici casi, le plurime e stratificate correzioni, effettuate quasi esclusivamente in interlinea su Ms, hanno posto seri problemi interpretativi rendendo assai difficoltoso il compito di stabilire la lezione ultima. La grafia, già minuta, che in interlinea si assottiglia maggiormente, pur mantenendo intatta la larghezza del tratto della stilografica, e l'impossibilità di una lettura integrale sotto la spessa cassatura inibiscono anche l'ausilio del processo deduttivo. L'intenso lavoro correttorio che la moglie dell'autore compie a penna sui dattiloscritti (la diversità della mano che li ha redatti trova probabilmente la sua

ragione nel tentativo di una ulteriore interpretazione della grafia di Piovene) mostra come le difficoltà di decifrazione si ponessero anche a chi aveva familiarità con quella scrittura. Il confronto tra l'autografo, i dattiloscritti e l'edizione a stampa mostra come la scelta finale sia conseguenza di inevitabili semplificazioni. Ne diamo un esempio paradigmatico:

finì per scegliere la fisica, che gli parve più nobile [,/.] [m/M]entre esigeva infatti l'ingegno matematico che sperava di avere, portava dentro il suo speciale gusto ed amore per il mondo. [-] \I corsi però co[] [] un mesetto, a metà settembre, e per esser[]i ammesso bisognava passare un esame, facile per un europeo di cultura/ (Ms 646v)¹⁷

finì per scegliere la fisica, che gli parve più nobile, mentre esigeva infatti l'ingegno matematico che sperava di avere, portava dentro il suo speciale gusto per il mondo. I /<corsi però cominciavano dopo un mesetto, a metà settembre,> \ [<-> più facile per essere ammessi a quei corsi, a metà settembre] e per esser[/<vi>] ammesso doveva passare un esame <,> facile per un europeo di cultura (Datt1 645-646 e 646-647-648)¹⁸

finì per scegliere la fisica, che gli parve più nobile, mentre esigeva infatti l'ingegno matematico che sperava di avere, portava dentro il suo speciale gusto ed amore per il mondo. I [<-> casi/<corsi>] [più su <poi>] comun[i su <que>] a [<->]dare untto, più facile per essere ammessi a quei corsi, a metà settembre, e per [<-> /<esservi>] amme<sso> [<-> sere ammesso] doveva [<-> pagare/<passare un esame facile>] ad un europeo di cultura (Datt2 645-646)¹⁹

finì per scegliere la fisica, che gli parve più nobile. Mentre esigeva infatti l'ingegno matematico che sperava di avere, portava dentro il suo speciale gusto ed amore per il mondo. I corsi però cominciavano dopo un mesetto, a metà settembre e per esservi ammesso doveva passare un esame, facile ad un europeo di cultura (M 34)

Il primo pesante intervento editoriale su Ms riguarda l'inserimento dei due fogli contenenti la digressione sul personaggio di Bessie. Il luogo dell'inserzione, come già accennato, non è specificato dall'autore e risulta una scelta arbitraria della moglie, attuata apponendo un asterisco (Ms 632 rigo 15) e la scritta autografa di lei, «inserto 2 foglietti su Bessie» vergata a matita lungo il margine verticale. Il suggerimento, accolto dall'editore, delinea tuttavia una pesante frattura al fluire della narrazione. Lo inserisce non solo all'interno di un nuovo e arbitrario capoverso, ma cesurandolo ulteriormente con una doppia spaziatura – mai usata da Piovene nel manoscritto – all'inizio, e, con un aggiuntivo capoverso ugualmente arbitrario, alla fine. Il risultato è la separazione di due sezioni del testo, narrativamente contigue e consequenziali che l'autore aveva solamente diviso con un punto. È chiaro che, operando questi stacchi, l'editore sente l'esigenza di creare una sospensione atta ad introdurre la dissertazione sul personaggio di Bessie, che è sì attinente, ma che si lega a fatica con la fluidità del discorso. Se si legge il passo senza l'inserzione, si vede chiaramente la consecutività del discorso; infatti, Bessie passa dal dominio sulle cose

della casa a quello, identico, sulla domestica: l'intervento editoriale rompe questa fluidità semantica secca e concisa e cambia il segno al discorso:

Anzitutto si proponeva di proseguire in altro campo l'opera del marito, e spendeva parte del suo, con un gruppetto di signore, per portare assistenza e consigli igienici negli ambienti più sudici, "nei quali si conosce la realtà della vita". [...] si occupava d'arte ed i suoi gusti erano i più spinti. Non avendo abbastanza denaro per gli originali, aveva tappezzato i muri di riproduzioni di quadri, esclusivamente astratti, e quasi tutti parigini. Avvicinati ai mobili rossicci di mogano essi facevano un miscuglio strano ma senza stonatura, favoloso due volte, di fantasia patriarcale e di fantascienza. La casa le apparteneva, come la negra; Bessie poteva farvi ciò che voleva, ed era avida di vita, e non disposta, come John, a vivere nella tristezza. (Ms 631-632)

Anzitutto si proponeva di proseguire in altro campo l'opera del marito, e spendeva parte del suo, con un gruppetto di signore, per portare assistenza e consigli igienici negli ambienti più sudici, "nei quali si conosce la realtà della vita". [...] si occupava d'arte ed i suoi gusti erano i più spinti. Non avendo abbastanza denaro per gli originali, aveva tappezzato i muri di riproduzioni di quadri, esclusivamente astratti, e quasi tutti parigini. Avvicinati ai mobili rossicci di mogano essi facevano un miscuglio strano ma senza stonatura, favoloso due volte, di fantasia patriarcale e di fantascienza.

Certo la mente di Bessie non era ricca. In primo luogo conteneva qualche termine grosso "passe-par-tout" preso dalla psicanalisi, una specie di esame periodico della bocca che previene le grosse carie e ci impedisce di soffrire. Pensava fermamente che se un bambino sceglie per disegnare una matita rossa anziché una blu, questo ci svela i suoi segreti, e dà modo di immunizzarlo contro i dolori della vita. Non soffrire, era il primo punto; indi, mantenersi giovani; col passare degli anni la sua faccia rimaneva lucida come la porcellana. Non soffrire, mantenersi giovani, faceva poi parte, con la beneficenza, degli obblighi dell'altruismo. Altruista era infatti non suscitare allarmi, non fare vedere che si soffre, non portarne il minimo segno, ed inoltre andare tra i poveri ed i viziosi, con i soccorsi materiali, il proprio ottimismo esemplare. Il suo fondo però era romantico, un po' enfatico, le piaceva il tutto, ed insieme le passioni, perciò tutt'occhi sull'Europa. L'Europa era un'emulsione di libertà, passioni, mostruosità eccitanti, tremende, anzi tre-men-de, come diceva lei, che arrivano come sguardi dall'altra parte dell'Oceano. Non avendo un'idea precisa delle date, "tre-men-de" erano per lei nello stesso modo le seduzioni erotiche e gli adulteri dannunziani, la pederastia di Gide, le citazioni sessuali di Lawrence, i suicidi a due degli amanti, le conversioni all'ascetismo, i quadri contenenti solo una linea e un punto. Tutti questi colori carichi, la psicanalisi, il suo speciale altruismo, le libertà "tre-men-de", mescolandosi insieme producevano il bianco, che era il vero colore del suo animo; un animo da bambina, chiusa nel cerchio dell'infanzia, nel quale persistevano, senza che nulla penetrasse a sconvolgerle le fantasie fanciullesche della sua Virginia in una casa vigilata da quei grossi animali domestici, i negri.

Su un solo punto Bessie aveva dovuto distinguersi dalle altre donne come lei. Non era riuscita ad imporre a John la regola che, dopo le sei e mezza pomeridiane, un uomo apparteneva a sua moglie. John veniva quando voleva, le parlava di rado, ed ascoltava i suoi discorsi, psicanalisi e romanticismi, guardandola dal sotto in su, tra le sopracciglia e gli occhiali, come ascolta i discorsi di un bambino una persona che ha da fare e che ha fretta. Costretta a prendere il suo whisky da sola, Bessie si sentiva "frustrata". Aveva stabilito, come rivincita, il principio che la casa apparteneva a lei. Vi si abbandonava perciò alla sua ultima passione, la pittura astratta, ed alla coltivazione di giovanotti eccentrici. La partecipazione di John si limitava ad apparire sulla soglia,

*coi suoi abiti cascanti, gettare su Bessie e sugli ospiti uno sguardo o seccato, o di compiacimento, o quasi d'ipocrisia, secondo gli umori, ed andarsene via. Buon uomo, si diceva, ma villano e un po' grezzo*²⁰.

La casa le apparteneva, come la negra; Bessie poteva farvi ciò che voleva, ed era avida di vita, e non disposta, come John, a vivere nella tristezza. (M 18-20)

Un altro intervento di uguale marca, ancora più pesante del precedente, riguarda l'inglobamento nel corpo del testo degli ultimi due fogli (223-224) in calce al manoscritto. *Datt*¹ e *Datt*² non li inseriscono all'interno del romanzo ma, in un luogo corrispondente al f. 639 r18 di Ms, a margine di *Datt*¹, la nota autografa di Mimy, «forse qui inserirei le pag. 223-4», consiglia all'editore il luogo dell'inserzione. Come si è detto, queste pagine risultano essere un frammento di un documento mutilo, senza inizio né fine. Il lavoro di sutura operato sul testo a stampa compromette la comprensione del senso originario che l'autore voleva dare al passo, scisso per l'inserzione. Il tono di nostalgica e passionale rievocazione di Giovanna, in atto nella mente di Michele, è spezzato bruscamente da un dialogo filosofeggiante sulla religione e sulla concezione dell'eternità; alla fine dell'aggiunta, quando si riprende il discorso – staccato ulteriormente con un capoverso – quell'atmosfera è rotta, e si avverte quanto ruvido sia il riallaccio con ciò che era in atto in precedenza. Per collegare i due passi (il primo finiva con un punto, il secondo continuava un discorso perduto, iniziando nella pagina addirittura con una parentesi chiusa) l'editore ha dovuto cassare le parole in parentesi chiusa «guardando la finestra» (Ms 223) e, per dare un senso al prosieguo del discorso, aggiungere «ricordava», lessema assolutamente arbitrario. L'adeguamento di un testo all'altro ha inoltre portato, sotto l'aspetto sintattico, una serie di altri interventi tesi a uniformare la *consecutio temporum*; l'imperfetto del romanzo si scontra con il passato remoto dell'inserto: «disse» Ms 223 → «diceva» M 26; ma il secondo «disse» Ms 233 → «disse» M 26, rimanendo non emendato, porta il testo ad uno stridore non concepito e non voluto. Lo stacco è molto forte e pesa l'arbitrio anche a livello formale (non solo sostanziale); infatti, quando si riprende col passo interrotto «Peggio era la notte» (Ms 632) ritornerà l'imperfetto che, però, avrà perso tutta la sua funzione rammemorativa. Lo stesso finale dell'inserto, peraltro assai importante perché puntualizza il 'nuovo' concetto pioveniano dell'eternità, termina bruscamente, e l'editore è costretto ad apporvi dei puntini di sospensione inesistenti nel testo: «[...] Io so che per quanto dipende dalla mia volontà <...>». Ma vediamo a confronto queste due parti:

Quando poi l'ossessione diminuiva, tornava a casa e correva a chiudersi in camera per paura di perderla. Era nello stato in cui anche il riflesso di una lampada, il gonfiarsi di una tendina, l'impallidire come l'oscurarsi dei muri, l'apparizione sorprendente della camera illuminata se si accende la luce, il suono del campanello, portano a ricordare o a inventare una fase nella vicenda dell'amplesso. Peggio era la notte; il porto che non si vedeva né si sentiva mai, il segreto di quella grande città marittima, si ridestava, ma per poco e a intervalli, come la voce di una radio che vince il *fading*, con fischi di sirene, strazianti, patetici, e troncati di colpo. E sempre, nello sfondo, quel corpo nudo,

sempre visibile per l'estrema bianchezza, che era un oggetto caro, un pensiero riuscito, un mezzo unico, necessario di sfogo, e non lasciava libero niente di lui. (Ms 639-640)

Quando poi l'ossessione diminuiva, tornava a casa e correva a chiudersi in camera per paura di perderla. Era nello stato in cui anche il riflesso di una lampada, il gonfiarsi di una tendina, l'impallidire come l'oscurarsi dei muri, l'apparizione sorprendente della camera illuminata se si accende la luce, il suono del campanello, portano a ricordare o a inventare una fase nella vicenda dell'amplesso! [*guardano la finestra*], <Ricordava> [o] *quando tornavano a casa sulla stradina lungo il fiume, e cadevano in discorsi meditativi.*

«*Tu sei religioso*» diceva un giorno improvvisamente Giovanna, in uno di questi ritorni. «*Sì, lo sei certamente. Per me è una novità. Sei l'unico che lo sia, almeno in questo modo, delle persone che frequento, salvo forse un pochino, ma senza saperlo, la mamma. Ma vorrei che tu mi dicessi: credi proprio come tanti credono, o almeno fingono di credere? Per esempio: tu pensi che noi due, che stiamo tanto bene assieme, continueremo a stare insieme, sì, per l'eternità?*»

«*Ecco*» disse Michele «*la mia risposta forse ti sembrerà strana. Non me ne importa molto.*»

Precisò allora, anche per se stesso, un concetto che aveva intraveduto dopo l'incontro con Eugenio. Da quando amava aveva perso ogni avanzo di timidezza nell'esprimere il suo pensiero. Perciò pensava e si esprimeva senza difficoltà.

«*Per domandarmi quello che dici tu, dovrei pensare anzitutto alla morte. Dovrei anche averne paura. Ora, io non ho quella paura. Per me la morte esiste poco e, da quando ti ho conosciuta, esiste ogni giorno di meno. Tu mi dai tanta vita, tanta sicurezza di esistere, e poi tanta grandezza, ed anche tanta immensità che sarebbe già molto se potessi riempirla tutta col mio pensiero. Senza bisogno d'andare di là dell'immenso. Solo il vedere e il sentire mi dà la certezza, più ancora, una grande gioia. Perciò desidero di vedere e sentire sempre di più, sempre più largo. I limiti di questo sentire e di questo vedere non li conosco ancora. Se non vi fossero limiti, sarei contento. Può un uomo, che guarda davanti a sé, domandarsi che cosa avviene dietro la sua testa e i suoi occhi? Bisogna vivere e capire, questo deve bastargli.*»

Giovanna ripeté la stessa cosa, però aggiungendovi la sua punta polemica. [] «*Anch'io penso così. Cioè, non ci penso affatto. Quanti miliardi d'uomini ci sono stati e ci sono al mondo? L'imporsi come condizione la vita eterna è un orgoglio che mi ripugna. È una prepotenza meschina. Se sarà, tanto meglio. Io credo nell'amore, nell'amicizia, nei ricordi. Volerli però imbalsamare, rifiutare di perderne la più piccola briciola, esigere l'eternità, che ricatto mostruoso a Dio, se c'è, che pretesa insolente!*»

«*È giusto*» rispose Michele. «*Però in un altro modo, bisogna essere orgogliosi. Io so che per quanto dipende dalla mia volontà <...>*». (M 25-27)²¹

Peggio era la notte; il porto che non si vedeva né si sentiva mai, il segreto di quella grande città marittima, si ridestava, ma per poco e a intervalli, come la voce di una radio che vince il *fading*, con fischi di sirene, strazianti, patetici, e troncati di colpo. E sempre, nello sfondo, quel corpo nudo, sempre visibile per l'estrema bianchezza, che era un oggetto caro, un pensiero riuscito, un mezzo unico, necessario di sfogo, e non lasciava libero niente di lui. (M 25-27)

Altro intervento che *M* ha attuato su Ms²² (si registra una sola occorrenza di questo tipo) è la scissione della quarta sezione narrativa (quarto capitolo; Ms 686 r6, dopo una nota che rimanda a Ms 686v; M 69) in due. L'adozione da parte di Giovanna di una maternalistica comprensione per l'egoismo che trapelava dalle lettere di Michele, ed il suo confidare nell'importanza del lavoro-studio di lui, trova una puntuale corrispondenza nell'atteggiamento assunto dal

professor Lansky, il quale, volendo far emergere il suo allievo dalla condizione di isolamento in cui versava, punta ad inserirlo in società. In Ms queste due parti sono contigue, separate da un solo punto. La cesura immessa in *M*, come per gli altri interventi succitati, appare, oltre che arbitraria, incongrua.

Risulta poi scomposta in *M* la sequenza narrativa di Ms (Ms 723-724; *M* 103-104) che trattava dell'arrivo di Giovanna a Boston: dopo «smemorarsi e perdersi.» (Ms 723 r9), Piovene continuava con «Li accolse come sempre» – facente parte dello stesso capoverso che principiava con «Bessie», soggetto che non vi è motivo di ripetere all'inizio di questa nuova proposizione – e terminava il capoverso con «approfittò volentieri di quel contegno.». Il capoverso successivo prendeva avvio con «Come lui John, dieci anni prima,» (Ms 723 rigo 18) e terminava con «la difficoltà di amarsi.» (Ms 724 rigo 23). *M* inverte questi due passi²³, dovendo come al solito far seguire una serie di adattamenti: inserisce un capoverso dopo «smemorarsi e perdersi»²⁴; provvede all'integrazione del soggetto del passo posposto, per il fatto che, non più contiguo alla sezione narrativa originaria, ne ha perduto l'implicito rimando: «Li accolse come sempre» Ms 732 → «<Bessie> li accolse come sempre» *M* 104. Il senso di questa operazione è mosso da un duplice intento. Bessie attendeva Giovanna, che Michele era andato a prendere all'aeroporto, con una certa apprensione; solo che l'incontro tra le due, anticipato in Ms, avviene in *M* dopo il tanto atteso ricongiungimento tra Michele e Giovanna, spezzato dunque da quello, se vogliamo, più importante. Se quindi da una parte *M* ha ritenuto di introdurre una sorta di *suspence* posticipando l'incontro tra le due donne, già preannunciato prima dell'intervento, dall'altra ha in realtà rotto una tensione assai più rilevante. La teatralità, la ridondanza di Bessie, era stata concepita per poi esser contrapposta all'essenzialità, alla verità dell'«abbraccio silenzioso, con la gola strozzata» (Ms 723) tra i due amanti e ne costituiva l'eloquente contraltare. L'inversione di queste due parti dissolve la minuziosa struttura della *climax* a favore di un intento, se vogliamo, banalizzante.

Oltre a questi interventi più macroscopici, ne esistono una serie di portata minore. L'interpunzione è tesa talvolta a dare maggiore fluidità al testo (cassature o cambiamenti di punti in virgole o punti e virgola), talvolta, con un processo inverso, a isolare e rendere più nitide le proposizioni; inoltre, l'*emendatio* interpuntiva ha cercato di interpretare e risolvere graficamente gli incisi del narratore all'interno del discorso diretto (in Ms sempre indicato con virgolette alte):

«chiamami zia, zia Bessie»; poi lo guardava Ms 630 → «chiamami zia, zia Bessie» poi lo guardava *M* 16

«è molto semplice, – disse – io credo» Ms 637 → «è molto semplice» disse «io credo» *M* 24

«di quale morte»; ed allora l'ammirazione Ms 641 → «di quale morte.» | Ed allora l'ammirazione *M* 28

e come tenendola d'occhio; durante la giornata Ms 664 → e come tenendola d'occhio, durante la giornata *M* 51

essere egoista è la macchia più nera. Mentre Ms 668 → essere egoista è la macchia più nera, mentre *M* 54

Altre emendazioni arbitrarie di parole sono volte alla semplificazione dei concetti e all'agilità del testo: correzione di congiuntivo esortativo in presente: «diventi» Ms 674v → «diventa» *M* 59; correzione di futuro in avverbio che cambia il soggetto alla frase: «Proverà di tutto» Ms 694 → «Prima di tutto» *M* 77; correzione del genere da maschile plurale a femminile plurale, con conseguente cambiamento di soggetto della frase: «li aspirava» Ms 654v → «le aspirava» *M* 41; emendazione semplificativa di una frase ellittica: «L'uomo, se mai ha insegnato Eugenio» Ms 677 → «L'uomo, mi ha insegnato Eugenio» *M* 61; rielaborazione sintattica di periodo che, tesa ad agevolarne la scorrevolezza, la peggiora:

Ms 687

I compagni, pur sentendo che non era dei loro, perché diverso dalla regola senza essere un originale, l'accettavano sul terreno pratico della vita in comune, ne avevano stima.

M 72

I compagni, pur sentendo che non era dei loro, perché diverso dalla regola senza essere un originale, <e> ne avevano stima, l'accettavano sul terreno pratico della vita in comune.

Altre varianti, generate dai diversi luoghi oscuri di Ms, sono giustamente correttive: «appena si giunse al racconto alla separazione» Ms 635 → «appena si giunse al racconto <e> alla separazione» *M* 22; «il racconto» Ms 635 → «il <"> racconto» *M* 22; «"via tu – diceva allora –» Ms 653 → «"Via tu <"> – diceva allora –» *M* 40; «[Con questo] che è accaduto» Ms 661 → «Dopo quanto che è accaduto» Ms 661 → «Dopo quanto accaduto» *M* 48; cassatura delle virgolette (peraltro dubbie) da discorso indiretto: «"Il notaio era un rimbambito, un inetto, ed Antonio aveva provato col suo contegno, di essere poco più di un verme"» Ms 693-694 → «Il notaio era un rimbambito, un inetto, ed Antonio aveva provato col suo contegno, di essere poco più di un verme» *M* 77; stesso intervento più avanti: «"Non si poteva rimanere eternamente sulla frasca; [...] bisognava badare ai propri affari in patria"» Ms 731-732 → «Non si poteva rimanere eternamente sulla frasca; [...] bisognava badare ai propri affari in patria» *M* 110; tentativo di risanare un passo controverso: «[– In] questi contatti Michele confermò le idee e i gusti di Michele.» Ms 737-738 → «| Questi contatti confermarono le idee ed i gusti di Michele.» *M* 116, altra soluzione meno invasiva, poteva essere, accettando l'asserto tautologico, il ripristino di «[– In]» depennato dell'autore.

Nonostante la copiosità e la diversità tipologica delle varianti che *M* introduce su Ms, di cui si è data la selezione più rappresentativa, comporti delle *iuncturae* talvolta molto stridenti, il senso generale dell'opera non risulta seriamente intaccato. È tuttavia auspicabile un puntuale lavoro filologico per riportare l'opera ad una nuova edizione che rappresenti l'ultima volontà dell'autore.

2. Attendibilità dell' 'ultima volontà' di Piovene

Romanzo americano, ultima fatica narrativa di Piovene, è ritenuto una svolta improvvisa e inaspettata all'interno della sua produzione letteraria, compiuta nel prelude dell'irreversibile e consapevole tragedia personale. Alla sua uscita (1979), infatti, gran parte della critica ebbe il timore che questo romanzo non rappresentasse il vertice della sua 'opera globale', come invece era accaduto con la pubblicazione postuma di *Verità e menzogna* (1975).

L'elemento spiazzante di *Romanzo americano* si identifica nella linearità dello stile a cui corrisponde un'essenzialità del linguaggio e una semplicità di contenuti: è su questo versante che si orienta l'esito della narrativa pioveniana, l'ultima volontà. Ma la semplicità dell'ultima volontà pioveniana non è il risultato di una elementare semplificazione, incarna bensì le complessità riportate all'essenziale, lo scioglimento delle complicazioni di un impervio percorso conoscitivo, in cui si nascondono i fili risolti delle passate vicissitudini. Da *Le Furie* a *Verità e menzogna*, ma si può risalire indietro anche al periodo di *Lettere di una novizia*, l'analisi della psicologia dei personaggi rivelava un tormento esistenziale estremamente complesso (si pensi, anche dal lato della costruzione formale, alla genesi e alla realizzazione di *Le Furie*), che pure veniva espresso in una forma piana e lineare. In *Romanzo americano*, alla fluidità narrativa, peculiarità inalienabile dello stile pioveniano, fa riscontro, creando un rassicurante clima di osmosi, la caduta del bisogno di contorsioni esistenzialistiche e l'adesione a modelli più accessibili ed 'umani'. Non è un passo indietro, una regressione, ancora meno un *coup de théâtre* che pure, un uomo così incline al gioco d'azzardo e agli scherzi salaci, avrebbe potuto mettere in atto.

Al fine di valutare con esattezza le istanze che legano o affrancano *Romanzo americano* dalla narrativa pregressa, già rinchiusa dalla critica in etichette troppo stringenti, è innanzitutto necessario restituire al romanzo la sua veste originaria, tenendo anche presente che il manoscritto contiene quelle naturali incongruenze che riflettono la mancanza di un ultimo e definitivo lavoro di revisione da parte dell'autore. Affrontare questo compito in una dimensione esclusivamente contenutistica è ovviamente, specie in uno scrittore formalmente scrupoloso come Piovene, impensabile.

L'importante studio sull' 'ultima volontà' che Paola Italia ha affrontato sulle pagine di questa rivista²⁵, ci permette di focalizzare meglio il problema di *Romanzo americano* e di muovere delle considerazioni rilevanti. È chiaro che se un'opera è postuma e non revisionata, come nel nostro caso, la stratificazione dei passaggi obbligati, a cui il testo è giocoforza assoggettato per la pubblicazione²⁶, comporta una certa complicazione dell'ultima volontà. Infatti, le interpolazioni di cui risente *M*, come si è visto, non sono frutto di una diretta disposizione dell'autore.

Nonostante la non immediata sovrapponibilità tra l'ambito di analisi scelto dalla Italia ed il nostro²⁷, risulta comunque assai pertinente la sua menzione della *querelle* tra Malato e Resta sull' 'ultima volontà'. La tesi di Malato, per cui «è pacifico il criterio dell'ultima volontà»²⁸, che assegna all'autore il potere di

operare l'ultima insindacabile scelta redazionale sulla sua opera, è, in realtà solo apparentemente, messa in discussione da Resta, che parla di «crisi [...] della tradizionale nozione imperativa dell'ultima volontà dell'autore»²⁹. *Romanzo americano* potrebbe infatti veicolare l'esigenza di trovare una via mediana tra queste due posizioni: la presenza di parti di testo autografe fondamentali per l'economia del testo da una parte, e dall'altra l'assenza di una precisa disposizione per la loro inserzione, chiamerebbero infatti in causa sia l'ultima volontà dell'autore, sia – è su questo punto che si fonda il lavoro della Italia – la responsabilità del curatore. La cautela con cui il curatore è in questo caso tenuto ad operare rimanda infatti al concetto di «crisi» espresso da Resta, il quale non vuole affatto affermare una criticità sistematica ed universale, bensì auspicare un ulteriore approfondimento della critica filologica, al fine di saper valutare l'opportunità e l'ambito del suo corretto intervento.

In stretta dipendenza con questa problematica è anche l'analisi delle «Motivazioni»³⁰, secondo le quali si propende o meno per l'accoglimento dell'ultima volontà. Traslando il discorso della Italia dall'ambito critico-filologico a quello critico-testuale, potremmo notare che il vitale intreccio di questi due strumenti complementari, pur nella diversità dei mezzi di analisi e nella scansione delle competenze, condivide un principio di fondo universale. Se infatti volessimo mettere *Romanzo americano* in relazione con la produzione letteraria pregressa di Piovene, «Gli elementi a sostegno dell'ultima volontà dell'autore»³¹ che quest'opera incarna, sarebbero, contrariamente a quanto fin ora la critica ha espresso, ineccepibili. L'impatto con questa volontà apparentemente straniante impone dunque una rivalutazione di tutto il percorso letterario pioveniano, che è radicale e voluto, lungo ed accidentato, in cui il senso del cambiamento è tanto fuorviante quanto più lo si tiene irrelato dal contesto che l'ha prodotto, quanto più si propende a mantenere una certa fissità nelle griglie semantiche già elaborate, o, più semplicemente, quanto più si cade nella tentazione di associare in rapporto di causa-effetto la malattia ed il forte presagio di morte dell'autore con la giovanile e immacolata proiezione verso il futuro dei protagonisti di *Romanzo americano*.

Nel caso di Piovene, dunque, va subito sgombrato il campo interpretativo dal dubbio che lo immagina alle prese con l'ultima opera, disperato nell'estremo sforzo di sconfiggere la morte con la vita. Non solo da questo, ma soprattutto da un'accurata analisi 'ecdótica' della sua prima produzione letteraria deriva che il problema fondamentale a cui egli ha cercato di dar soluzione non è mai stato legato alla dimensione eterna della vita, cioè a quella conquista a cui si è pensato l'uomo pioveniano tendesse nel momento in cui scopriva la sua finitezza. Molto più profondamente, Piovene ha mostrato una fedeltà quasi esclusiva alla lotta contro la menzogna, comprendendo come per sconfiggerla bisognasse, per così dire, dormirla accanto. Come nel 1946 affermava sulle pagine di «La Fiera letteraria», era già chiaro in lui che la conoscenza non fosse accessibile positivamente, con un moto accrescitivo, ma si desse soltanto per disvelamento, con una perdita (seppure di elementi di falsità):

Io credo in un solo metodo [...] il quale ci insegna a conoscerci come noi siamo e a disarmarci attraverso la conoscenza. L'unico modo di sottrarci alle nostre pazzie è quello di non crederci, ossia conoscerne l'origine³².

Romanzo americano, dopo il punto di non ritorno di *Verità e menzogna*, rappresenta il momento successivo al disvelamento, lo stadio avanzato di un'esperienza in cui l'uomo regredisce per ripartire. Ed avrebbe, finalmente, anche tutti i requisiti per incarnare, secondo il paradigma tracciato dalla Italia, le «Motivazioni» «Autoriale», «Storica» e «Critico evolucionistica» in qualità di «opera più vera [...], più utile» e «più valida»³³, a condizione che venga considerata indubbia e lucida l'ultima volontà dell'autore, e che non si crei una indebita cesura tra questa e le altre tappe del processo evolutivo della narrativa pioveniana³⁴.

3. Storia di un'evoluzione regressiva

Due fogli dei cinque autografi non numerati dall'autore (rispettivamente, il secondo e il terzo), che nel fascicolo «*Romanzo americano*» precedono Ms, contengono, come si è detto, spunti e riflessioni preliminari che poi Piovene avrebbe elaborato narrativamente. La fattura della carta non è diversa da quella dei fogli numerati su cui è scritto il romanzo, né si riscontra alcuna difformità nel formato della stessa, nel *ductus* o nell'inchiostro. La natura degli appunti contenuti è episodica, talvolta epigrammatica, talvolta programmatica; vi si esprimono dei pareri personali e si danno dei concetti generali entro cui far gravitare l'opera. I due fogli, la cui trascrizione più o meno corretta è contenuta sia in *Datt*¹ che in *Datt*², sono qui di seguito per la prima volta editi.

Secondo Foglio (= f. ms 2):

Michele
distruttori

Mi piace: in quanto anticipa la visione d'una natura, come luogo della vita umana, più natura e in cui l'uomo ha una faccia più vasta –

Non mi piace: in quanto invece è "anti-natura" – riduce l'uomo a inventare, "fare" – [scritto di sbieco] dell'uomo che fa e inventa nel vuoto

Terzo foglio (= f. ms 3):

Michele (parla più fitto!)

*Il senso dell'esilio è fortissimo in Michele –
Paese. Chiesa (da restituire alla sua dignità) –*

*Quando vuole negarlo – e lo sorprende –
Specialmente la notte –*

Le campane, l'armonium dietro il presepio. Ma come è freddo dirlo! Non questo, non quello.

Un immenso bisogno, una immensa verità che invade – La giovinezza è fatta di innumerevoli ricordi, vive – Non dopo: dopo è “fare” – Ma senza di quelle! Gratitudine –

Non vuole ammetterlo con Giovanna – Vi è dunque tra loro qualche insincerità – Giovanna le comprende, le sconta –

Anche l'amore per Giovanna – monco –

Si dice esplicitamente: Io non ho fatto niente per quello. Ho fatto bene. Ma allora devo continuare così –

La tendenza a fare ciò che non piace – (quasi per mettersi le spalle al sicuro – distruggere il pericolo vivendolo) – a vivere diversamente dalla propria tendenza –

L'importanza di questi due fogli è data dal fatto che sono una testimonianza diretta, non mediata dall'azione narrativa, di come Piovene voglia costruire la figura del suo protagonista su degli elementi nuovi.

In f. ms 2 l'autore annota delle considerazioni che Michele farà poi nel romanzo; come vedremo, però, altro non sono che una metafora del suo stesso giudizio sul protagonista. L'intero passo si riferisce all'opinione del protagonista sull'arte figurativa astratta:

Di fronte a quell'arte provava un sentimento doppio. Gli piaceva sotto un certo scorcio, se la vedeva naturale, un'apertura alla visione della natura cosmica, in cui anche l'uomo si staccava, prendendone una più vasta dalla propria faccia pettegola. Non gli piaceva se gli pareva un'anti-natura, in cui l'uomo voleva rinchiudersi a fare e inventare nel vuoto o a diventare tutta la natura lui stesso (M 75)

Se però consideriamo questa osservazione, come ci suggerisce a prima vista la lettura immediata del foglio di appunti, una diretta e 'personale' opinione dell'autore («Mi piace» f. ms 2 → «Gli piace» M 75) sul suo protagonista («Michele»), appuntato in testa al foglio per suggerirne l'oggetto) scopriremo un'ambivalenza nascosta, e con essa il metodo complesso con cui l'autore 'entra' nei suoi personaggi.

Il giudizio che l'autore esprime su Michele sembra essere contraddittorio: da una parte egli è 'naturale' perché, a differenza degli altri personaggi, è ancora aperto, duttile, e vive «nel luogo della vita umana» senza aver ancora ridotto le sue possibilità di esistenza in una forma determinata ed omologante; d'altra parte, però, il «luogo della vita umana» è lo scenario su cui gli avvenimenti che si succedono freneticamente impongono di «fare» delle scelte precise che cambiano la naturale 'apertura' dell'essere: queste scelte conferiscono sempre più una forma determinata e omologante al soggetto che è costretto ad operare. Attraverso questo procedimento oppositivo, Piovene vuole trovare un equilibrio tra le forze e risolvere il problema senza optare per una forma di vita paradossale, come per la maggior parte dei suoi personaggi precedenti, che sia costretta ad affermare i propri principi in negativo. Quando Piovene annota: «più natura», ha infatti precisamente un obiettivo programmatico: evitare che l'arte ricorra al paradosso per affermare la sua umanità in un contesto che

non gliela riconosce; c'è un passo nel *Romanzo* che mette in risalto proprio questo principio:

Non arriveremo mai in fondo, ma so che potendolo fare l'universo ci apparirebbe semplice come la mente di un bambino. Mi sembra che scoprire la più piccola di quelle leggi sia la più grande gioia possibile per l'uomo, la più somigliante all'amore, ed anche la speranza per cui cerco di riservarmi.

Questo è il mio egoismo, [...] fare con libertà, con fedeltà, in natura. Sinceramente desidero un mondo in cui tutti siano naturali così e diventino vere anime e veri individui, secondo il genio di ciascuno (*M* 61)

Se è vero che la maturità dell'età adulta è caratterizzata dall'«inventare» e dal «fare», e si contrappone alla giovinezza che non ha pressioni e «vive» di «innumerevoli ricordi», si comprende allora quale sia il punto focale su cui Piovene sente di dover lavorare: fuggire, con la verità insita nelle cose naturali, l'idea tutta contemporanea dell'«uomo che fa ed inventa nel vuoto» della società che lo ospita, e rendere il «luogo della vita umana» accogliente e fertile. Sarà per questo motivo che sceglierà di ambientare il romanzo in America, più libera e liberale dell'Italia.

In *f. ms* 3, infatti, si presuppone già l'ambientazione in America. La maggior parte di questi appunti trovano precisa corrispondenza nel testo e mostrano come la loro datazione e collocazione sia parallela e inscindibile dal *Romanzo*. La nota propositiva sulla «chiesa (da restituire alla sua dignità)», trova una puntuale simmetria non solo nel testo, ma anche a livello intertestuale, nel *De America*. Sarà lo zio americano di Michele ad assumersi questo compito, a smussarne i toni enfatici e fanatici, ed a mettere questa sua moderazione al servizio di Michele, al fine di evitargli un impatto traumatico con la religione del luogo:

Io credo che dobbiamo fare il nostro dovere, operare il meglio possibile, avere fiducia negli altri e cercare il bene nel prossimo. Tutte le religioni per me si equivalgono perché, quando concludono, insegnano tutte questo, il resto non ha importanza. Se avremo un'altra vita e la ricompensa, non mi importa perché, se non vi fosse nulla, non sarei più lì a constatarlo. Detesto soltanto i fanatici; poi, come medico, i cristiani scienziasti, per i quali le malattie sono illusioni in cui non si dovrebbe credere. Storie! Assurdità! (*M* 23)

L'unico riferimento a non avere una precisa e diretta corrispondenza nel testo è quello alle «campane», all'«armonium» e al «presepio», ma l'atmosfera di intimità familiare è ugualmente ben delineata, seppure con l'ausilio di altre immagini. Per le restanti annotazioni l'equivalente testuale, pur rivisitato, è sempre presente:

Quando vuole negarlo – e lo sorprende – f. ms 3 → Quando poi l'ossessione diminuiva *M* 25

Specialmente la notte – f. ms 3 → Peggio era la notte *M* 27

Non vuole ammetterlo con Giovanna – Vi è dunque tra loro qualche insincerità – f. ms 3 ? Michele le pareva davvero troppo egoista. “Mi pare,” diceva tra sé “che dimentichi troppo come stanno le cose” → M 65-66

Giovanna le comprende, le sconta – f. ms 3 → “Tocca a me sopportare, fare la parte della stupida, arraggiarmi e masticare amaro. Pazienza, forse è il mio destino. Meglio lasciarlo fuori. L’importante è che studi in pace, sono troppo ambiziosa del suo avvenire per turbarlo” M 67

Anche l’amore per Giovanna – monco – f. ms 3 → [Giovanna] ascoltava un monologo in cui qualcosa le sembrava suonare falso, e perciò rodeva il freno M 46

Si dice esplicitamente: Io non ho fatto niente per quello. Ho fatto bene. Ma allora devo continuare così – f. ms 3 → io non devo farle pressione. Io devo lasciar fare a lei, darle una piena libertà, il modo e il tempo di decidere M 100-101

La tendenza a fare ciò che non piace – (quasi per mettersi le spalle al sicuro – distruggere il pericolo vivendolo) – a vivere diversamente dalla propria tendenza – f. ms 3 → Il fallimento cessa se riesco a diventare un’anima in qualche cosa il cui tempo, i cui scopi non siano più legati al tempo della mia persona M 57

Il quadro generale delle annotazioni contenute in questi due fogli ci mette di fronte al fatto che Piovene, annotando per sommi capi i tratti fondamentali del suo protagonista, pianifica su di esso una vera e propria evoluzione psicologica ‘regressiva’. Il senso ossimorico della definizione deriva dalla storicità della sua giovinezza: il sostrato culturale e ideologico di Michele, come dimostrano precise citazioni testuali, si compone della somma delle psicologie dei vari personaggi che l’hanno preceduto nell’opera pioveniana; di questo debito egli non sente il peso, lo usa esclusivamente in positivo.

Il personaggio delineato da Piovene, da *Le Furie* in poi, è diventato ‘persona’, ha scoperto la dimensione che si celava oltre la sua mera esistenza ed è via via cresciuto assumendosi responsabilità maggiori, guardando pirandellianamente oltre il lanternino³⁵. Il processo conoscitivo a cui va incontro l’uomo pioveniano è fatto di piccole scoperte che non riescono mai a soddisfare la brama di conoscenza perché, come nella *mise en abîme* kafkinana dell’infinita serie di guardiani e di porte, sono inaccessibili nella loro totalità. È dunque chiaro che dopo aver scacciato le urla del passato (*Le Furie*), e dopo aver abbandonato il proprio presente fatto di affermazione nel mondo del lavoro e dei sentimenti (*Le stelle fredde*), altro non resti che rompere tutti i ponti – passati, presenti e futuri, – e fare l’ultima esperienza possibile all’uomo, la morte (*Verità e menzogna*).

Michele è l’ultimo anello del percorso gnoseologico pioveniano che Pampaloni suddivide in due tappe fondamentali³⁶: quello della «sincerità» e quello della «verità»³⁷. L’ultimo atto di questa ricerca doveva essere appunto *Verità e menzogna*, il romanzo che chiudeva definitivamente il ciclo con l’approdo all’estremo confine dello scibile umano, quello della morte. Se in *Le Furie* il prota-

gonista Guido Piovene ritornava nei luoghi nati per recidere definitivamente – come un'operazione chirurgica compiuta su di sé – i personaggi scomparsi, i ricordi, i tempi perduti che si agitavano con le loro strida (non a caso il nome di Furie) non dandogli requie, in *Le stelle fredde* il protagonista senza nome (Anonimus³⁸) è dal presente che deve fuggire, poiché ha perduto il suo significato. Attraverso una fitta rete di collegamenti intertestuali tra *Verità e menzogna* e *Le stelle fredde*, Piovene darà modo di recuperare a posteriori le lacune volontarie o le omissioni che gli erano servite per sfumare maggiormente l'intreccio: è un importante precedente che conferma come ogni sua singola opera non si slegli mai dal contesto generale di cui, assieme alle altre, fa parte.

Elemento integrante e fondamentale di questo *iter* evolutivo è anche *Romanzo americano*, perché ne rappresenta il consapevole epilogo. Si delinea allora un moto dapprima centrifugo, in cui l'uomo pioveniano si allontana dalla società per effetto di una crisi di coscienza, poi un moto centripeto atto alla riedificazione, al recupero dei frammenti sparsi della propria individualità, alla ricerca di una nuova unità col mondo. Ma *Romanzo americano* non è l'unico romanzo in cui Piovene esce dal suo radicale pessimismo: ogni altro precedente romanzo ha infatti in sé, appaiata in un ossimorico contrasto con le tensioni disgreganti, un'infinita rete di spunti atti a ricucire gli strappi, di strade alternative in grado di ricondurre al punto da cui ci si era allontanati³⁹.

Michele, il protagonista, a differenza degli altri personaggi pioveniani, rinuncia subito alla conoscenza assoluta del mondo e delle cose: il lavoro⁴⁰ e l'amore per Giovanna sono le uniche componenti necessarie, il resto mina questo equilibrio⁴¹. Tuttavia, come si è detto, agiranno e avranno influenza positiva su di lui le conquiste degli altri personaggi passati e presenti. Per esempio, nello zio John si delinea una figura la cui umanità e altruismo non ha eguali nell'intera opera pioveniana⁴²; in Bessie, il personaggio più in dubbio di 'malafede'⁴³, si mostra come il male, generato da una conoscenza limitata di se stessi, non sia più in grado di annichilire le istanze positive del personaggio ma sia anzi un fattore che scatena il loro potenziale; infine, in Giovanna, la manzoniana promessa sposa, si raffigura un personaggio fortemente consapevole che non si lascia abbattere dalle circostanze avverse e riesce a non perdere di vista il proprio obiettivo (il matrimonio con Michele ed il ritorno in patria⁴⁴) anche quando Michele cade nella trappola della contingenza.

L'anima filosofica dello scrittore, la sua concezione della letteratura come strumento d'indagine aliena alla definizione restrittiva di 'arte per l'arte'⁴⁵, ha inciso anche in *Romanzo americano*, semplificando il *plot* e limitando il numero dei personaggi⁴⁶. Con la sua vittoriosa ascesa alla felicità, quest'ultima opera mostra un intreccio assai poco 'romanzesco', senza colpi di scena, senza dimensioni onirico-fantastiche, adeguando o sovrapponendo addirittura l'opera d'arte ad una storia perfettamente riscontrabile nella vita di tutti i giorni (si noti quanta distanza separa l'intreccio di *Romanzo americano* da quello di *Le stelle fredde*), in un luogo, però, che garantisca una certa libertà.

4. Da «Lettere tra fidanzati» a «Romanzo americano» attraverso il «De America»: un'autobiografia dissimulata

Dall'evoluzione del titolo⁴⁷ si comprende quanto importante sia stata per la costituzione dello sfondo bostoniano del romanzo, su cui la storia prende vita, il soggiorno americano di Piovene giornalista. Dopo più di vent'anni quegli scenari transoceanici ritornano metaforicamente in un anacronismo profetico per 'salvare' l'Italia dal fascismo, e con essa il profugo Michele a cui Piovene consegna il suo ultimo messaggio di scrittore. Questi scenari saranno rievocati con perizia filologica direttamente dal volume che Piovene aveva scritto per raccogliere la sua esperienza, il *De America*⁴⁸. Già dalla scelta del periodo al quale risale l'ambientazione, *Romanzo americano* si lega indissolubilmente al *De America*, e trova nella data del 1951 la simmetria del ritorno di Piovene in Italia, ad incarico giornalistico concluso, e quello di Michele e Giovanna, decisi a lasciare per sempre Boston.

In una perfetta corrispondenza col *De America* si iscrive l'incipit del *Romanzo*, l'approdo di Piovene e di Michele al porto di New York e l'inizio del viaggio che porterà a Boston. Il secondo capitolo del *De America* inizia col tracciare l'itinerario di questo tragitto compiuto in macchina, e sarà proprio da questo punto che *Romanzo americano* prenderà l'avvio, coi protagonisti che percorrono «La strada che porta da Nuova York a Boston» *De America* 105 → «l'autostrada che da New York conduce a Boston» *M* 11, immersi in uno scenario ricco di vegetazione che «corre a lungo attraverso un parco» *De America* 105 → «al margine di una lunga e compatta foresta» *M* 11.

Lo sfondo paesaggistico che si era presentato al giornalista seduto al posto del passeggero, a fianco dalla moglie Mimy, è rimasto identico a quello che lo zio John illustra a Michele, ma acquista ora una giustificazione semantica fortissima che prima non aveva:

De America 106

Tra i cartelli pubblicitari, quando si sfiora un abitato, si scorgono altri cartelli, con scritte come: «Hallo, daddy» (ciao papà): primo saluto dei bambini del luogo ai papà che tornano dal lavoro.

M 12

Stavano per costeggiare un villaggio, tutto legno, verniciato di bianco, sulla cui entrata era un cartello: "Hallo, Daddy", saluto collettivo dei bambini ai papà che tornavano a casa.

L'angolazione focalizzante non è più effettuata dal punto di vista straniato del forestiero che sopraggiunge in luoghi sconosciuti, si compie bensì da una prospettiva 'familiare', che ritrova nelle conosciute immagini i segni di una duplice confluenza tutta giocata sul termine «adozione»: da una parte, John Fields (Giovanni Campi), italiano d'origine, scopre nel Paese adottivo i segni di un nuovo legame⁴⁹; dall'altra, la funzione di 'padre adottivo' è come un preciso riconoscimento, un'indicazione programmatica per i futuri doveri di americano

acquisito e di padre senza prole⁵⁰. Il lavoro che Piovene compie sul personaggio di John per cercare di mitigare il suo senso di estraneità ha una ovvia corrispondenza con la figura di Michele; in f. *ms* 3 si trova il seguente appunto programmatico:

Il senso dell'esilio è fortissimo in Michele

La sua resa nel testo trova precisa estrinsecazione quando Michele, raccontando dettagliatamente agli zii le ragioni dell'espatrio, è costretto a ripercorrere il suo dolore:

Michele era guardato come un convalescente che non deve essere turbato prima di rimettersi in forze (*M* 21)

Michele narrò seriamente [...] l'assassino di Eugenio, le minacce contro di lui, l'amore per Giovanna, e la sua decisione di sposarla appena possibile (*M* 22)

Michele [...] soffriva molto; anche se lo dimostrava il meno possibile. Il suo distacco da Giovanna, ancora fresco, diventava tortura. Soffriva il bisogno più doloroso quello dell'uomo sensuale, ma che non riesce a dividere sensualità da tenerezza, sensualità da intelligenza, perché sono nate insieme, ed allora non trova distrazione né scampo, perché il desiderio fisico è anche nel pensiero e nel cuore. Spesso usciva di casa per evitare l'ossessione [...].

Quando poi l'ossessione diminuiva, tornava in casa a chiudersi in casa per paura di perderla (*M* 25)

Sotto quel bisogno, spingeva l'altro dolore, quello per l'amico morto [...] "Lo vedi Eugenio" diceva dentro di sé "che anche il mio modo di pensare non è né facile né comodo; nemmeno io sono scappato; anch'io rinuncio alla mia vita, anch'io accetto, anch'io soffro (*M* 27-28)

L'ambientazione del romanzo assolve l'importante funzione di porre i protagonisti in uno sfondo straniante affinché si possano meglio giudicare determinate loro azioni. Per l'autore che l'aveva vissuta intensamente e lungamente, l'America si rivela dunque lo scenario ottimale da cui osservare la vicenda, anche perché fornisce la distanza necessaria per focalizzarla al meglio. La città particolare in cui far sciogliere le vicende non poteva che essere Boston, «un importante osservatorio dell'America d'oggi»⁵¹.

Precise ed inequivocabili sono le corrispondenze tra i passi del *De America*, dove si parla di Boston, delle sue scuole e delle sue fabbriche, e quelli di *Romanzo americano*, nei passi in cui si descrive il paesaggio, la mentalità degli abitanti, la casa dei Fields. In certi passaggi, specialmente sulle connotazioni di carattere socio-culturale, la relazione è molto stretta:

cattolicesimo [...] puritanizzato *De America* 113 → cristianesimo puritano *M* 23

È una città europeista *De America* 110 → Tutti erano europeisti *M* 36

La formazione scolastica di Michele, pur compendosi in un luogo multietnico e democratico, si realizzerà tuttavia in ambienti 'neutri'; eviterà cioè

istituti come i *colleges*, centri di cultura in cui si compiva «l'ufficio di formare uomini adatti alla società americana»⁵². Si terrà lontano, cioè, dai luoghi uniformanti in cui, per esempio, «il figlio dell'immigrato recente si sente ricordare spesso che è divenuto americano, e nient'altro che americano»⁵³. Per questi motivi Michele non farà nemmeno l'università: «l'avrebbe costretto a cambiare cittadinanza, nell'ambiente di Boston, troppo politico per lui» (M 83),

Preferì farsi assumere come tecnico da una grande industria sorgente a metà strada tra Boston e New York, un'industria meccanica, che però gettava semi in quasi tutti i rami della ricerca [...]. L'ambiente qui era diverso e quasi interamente astratto. Lo sviluppo industriale, gli esperimenti, le invenzioni prendevano tutto l'uomo, lasciando soltanto la parte della vita più strettamente personale e privata (M 83).

L'ambiente di lavoro di Michele, non precisamente citato in *Romanzo americano*, corrisponde invece nel *De America* all'industria meccanica Remington Rand, descritta ampiamente «come un immenso laboratorio per le ricerche chimiche» «elettroniche» e «sul cancro». Il carattere sinteticamente «astratto» di questo stabile polivalente, così definito in *Romanzo americano*, deriva dal fatto che i «laboratori possono dedicarsi a ricerche [...] filantropiche» poiché «La produzione sostiene l'indagine; l'indagine la cultura [...]. Anche la cultura umanistica poggia così sopra basi industriali, e gli studi umanistici, che languono in Europa, in America prendono impulso»⁵⁴. È precipuamente in passi chiarificatori come questo che si percepisce non solo il sostrato genetico su cui si edifica la volontà di equilibrio ed equidistanza a cui Piovene mira in *Romanzo americano*, ma anche la sua 'ultima volontà', la sua anima romanzesca nella quale fonde il risultato finale delle sue esperienze di uomo.

Vi sono inoltre eloquenti passi in cui si può notare con più chiarezza che Piovene non opera esclusivamente una fedele riscrittura, ma concettualizza, espone ad un livello più profondo e analitico quegli elementi che aveva a sua volta colto nella loro mera fenomenologia; così, uno sfoggio di colori ed una ridente molteplicità di squillanti espressioni di vita, diviene il pretesto per tracciare il profilo psicologico 'liberatorio' della gioventù americana, che tanta parte ha nella *bildung* del protagonista Michele; il particolare 'visivo' delle studentesse dei *colleges* diviene quindi l'elemento sostanziale di una società:

De America 128

Era uno sciame; calzoni e calzoncini d'ogni foggia e colore, a strisce, a scacchi, lunghi o serrati ai polpacci, giacche sportive da uomo o da donna, da marinaio, da soldato, da clown, berrettini sbilenchi; una con l'aria da 'fanciulla' dell'Ottocento con 'non-ti-scordar-di-me', una di 'solitaria dagli oscuri complessi', una di pugilista. La 'personalità' si sfoga.

M 55

le ragazze, specialmente nei *colleges*, si vestono tutte a modo loro, da marinaio, da soldato, da ginnasta, da *clown*, siedono per terra [...]. Anche il non conformismo ha la sua uniforme; e il principio di qui è che bisogna liberarsi, sfogandole, delle tendenze personali, per sentirsi contenti e diventare utili alla società.

Più in generale, ritroviamo nel romanzo il clima culturale (la società liberista tesa alle realtà d'oltreoceano, la voga della psicoanalisi nella sua forma popolare ed ingenua, ecc.), l'arredamento della casa (che risente dell'epoca coloniale e si allinea su uno stile inglese), la realtà delle industrie ecc., tutti elementi descritti dettagliatamente nel *De America*. Ma i retaggi più importanti sono quelli che si riscontrano nei personaggi. Bessie e John assommano quei connotati peculiari della realtà bostoniana che Piovene aveva visitato, sono figure che rispecchiano il volto medio di quella città, non eccellono e non difettano in niente.

La figura di Bessie si determina attraverso il possesso della casa, primo elemento fondamentale della sua personalità, territorio su cui esercita il suo dominio:

De America 109

Ecco la villa di una signora del luogo; segna l'entrata un antico corbezzolo, puntellato di rosso, con una specie di uccellaccio fatto di corteccia d'albero penzolante tra i rami [...]. Il primo nucleo della villa è una delle consuete costruzioni di legno dell'epoca coloniale; ma poi, via via che ne aveva il capriccio la padrona di casa ha fatto erigere altre costruzioni di legno, l'una collegata all'altra

M

Bessie l'aveva comprata col suo denaro, quella casa a due piani e vi aveva portato i bei mobili settecenteschi nello stile coloniale inglese (17)

Un antico corbezzolo segnava, entrando dalla strada, l'inizio della proprietà; ma Bessie l'aveva modernizzato facendo appendere ai suoi rami un uccellaccio di lamiera oscillate, se era veramente un uccello [...] che però ingiallito dalle intemperie sembrava ora un feticcio più antico dell'albero stesso. Veniva poi la casa di legno [...] dell'epoca coloniale [...]. Bessie seguendo il bisogno e il capriccio, aveva fatto aggiungere altri tre corpi (38)

Bessie nutre forti interessi per la psicologia in versione popolare⁵⁵, va alle riunioni mondane, arreda la casa secondo il senso comune, assume quegli atteggiamenti (beneficenza, mecenatismo nei confronti di giovani artisti anticonformisti) di eccentricità consueta che fanno di lei uno specchio del canone americano. Ma la sua caratterizzazione è ricavata con un procedimento narrativo che rende attraverso le immagini la concretezza dei concetti generalizzanti espressi più analiticamente nel *De America*, riferiti alla collettività:

De America 108

M 18-19

Proprio dalla credenza nel valore delle opere, una delle costanti religiose [...] proviene, trasmesso anche ad individui d'origine non puritana, quel sentimento scrupoloso della colpa che irretisce l'America; non già la colpa originale, ma le colpe commesse da ognuno di noi operando. La voga della psicanalisi, la sua divulgazione in forme popolari ed ingenue, in fondo sono tentativi di liberarsi di una specie di corrosivo del quale l'America soffre.

Certo la mente di Bessie non era ricca. In primo luogo conteneva qualche termine grosso "passe-par-tout", preso dalla psicanalisi, una specie di esame periodico della bocca che previene le grosse carie e ci impedisce di soffrire. [...] Non soffrire, mantenersi giovani, faceva poi parte, con la beneficenza, degli obblighi dell'altruismo. Altruista era infatti non suscitare allarmi, non fare vedere che si soffre, non portarne il minimo segno, ed inoltre andare tra i poveri e i viziosi, con i soccorsi materiali, il proprio ottimismo esemplare.

La comprovata intertestualità del passo appena citato di *Romanzo americano* con il *De america* risolve ed al tempo stesso complica maggiormente il grosso problema filologico che riguarda l'inserzione dei due fogli autografi non numerati sulla figura di Bessie, su cui l'autore aveva annotato «da inserire», senza tuttavia indicarne il luogo. Risulta chiaro che Piovene lavorasse a questa sezione del *Romanzo* (la prima) col *De America* aperto al capitolo secondo (*Collegi e industrie*) e che le parti contigue del romanzo cesurato per l'inserzione 'necessitassero', per un certo verso, dei due fogli digressivi. Da ciò si evince che l'inserzione doveva avvenire proprio in questa prima sezione, e che sia stata scritta sulla scorta di una sopraggiunta necessità di maggiore chiarezza di cui, senza l'approfondimento dei fogli, si avverte la mancanza nella parte conclusiva del primo capitolo che termina proprio con Michele che riflette sull'ingenuità di Bessie:

quella vita non era ancora vera, ma non ancora artificiale [...] gli permetteva di soffrire a fondo! Perfino quell'esibizione un po' ridicola, di fotografie di Giovanna, l'insistenza di Bessie nel parlare di lei per eseguire la missione che si era imposta di tenere desto il "grande amore", non gli dava noia. [...] Se si fermava troppo in camera, sentiva battere la porta; poi la porta si socchiudeva, lasciando passare quel volto perpetuamente sorridente perché tale è la regola [...] «Povero caro, hai bisogno di nulla?» (M 30-31)

Le tematiche di cui si compone la riflessione di Michele sono esattamente quelle trattate per esteso nei due fogli «da inserire»: ciò indurrebbe a pensare che Piovene si sia accorto che quelle osservazioni avevano la necessità di essere approfondite in precedenza, affinché il loro tono amorevolmente commisto di indulgenza e riconoscenza potesse esser percepito dal lettore in tutta la sua pregnanza semantica. Resta però ancora aperto il problema del dove collocare

l'inserzione; la scelta di Mimy e dell'editore, come si è detto, risulta arbitraria e non strutturalmente omogenea al luogo cesurato. La parte di testo su cui doveva avvenire l'intervento necessitava sicuramente di una serie di adeguamenti e quindi di tempo: sarà stato per questo motivo che l'autore non ha voluto oltremodo ritardare il suo modo di procedere nella scrittura e, una volta fissati i dovuti approfondimenti, ha continuato la stesura del romanzo rimandando, magari, a dopo la conclusione il lavoro di politura.

Oltre queste strette e dirette corrispondenze, Piovene mostra di aver usato l'esperienza americana non tanto come sostrato sul quale costruire la storia di Michele (in effetti l'America non è mai stata un approdo definitivo per lui, ed ha assunto solo una funzione strumentale), ma più particolarmente come luogo iniziatico e catartico, in grado di conferire al protagonista quella formazione e quel bagaglio di conoscenze che avrebbe poi sfruttato altrove. La fuga alla volta dell'America assume in fondo, come si accennava, il senso della ricerca di un luogo franco in cui Michele possa mantenere intatte la sua libertà e le sue opinioni⁵⁶ – cosa che l'Italia fascista non consentiva – ed adeguare le sue inclinazioni in un panorama amplissimo di possibilità.

Da una parte l'Italia è il luogo sacro della memoria, della grandezza storica (tale concetto vive ovviamente in simbiosi con l'esperienza del fascismo) e dell'ineguagliabilità artistica, ma su questo sfondo di massime glorie e massime vergogne si è prodotta una sorta di cristallizzazione entro la quale lo scenario della vita è stato «composto in quadri» e «ridotto alla nostra misura»⁵⁷, con il conseguente effetto di frenare sul nascere le capacità espressive della soggettività. Al contrario, l'America è una terra con una storia recente, il cui peso non grava sul suo popolo: «In America non esiste questo diaframma; la natura umana rimane sola, vergine dell'accumularsi delle impressioni secolari»⁵⁸. È questa 'leggerezza' che consente di disinibire le potenzialità e metterle entro una rosa di libertà e di realizzazioni più ampia. L'America, insomma, è un paese «inconscio a se stesso»⁵⁹, dove le «plaghe più splendide sono sublimi ma non sublimanti; non innalzano l'uomo, ma lo staccano da se stesso; ci danno l'ebbrezza di essere dispersi, fuori dall'umano, senza ricordi in un mondo privo di centro»⁶⁰; e proprio per questo «può essere per l'europeo la civiltà complementare, quell'altro da se stesso, quel termine estraneo che occorre per formare una civiltà nuova»⁶¹.

Piovene guarda retrospettivamente all'esperienza americana per compiere l'ultimo passo della propria ricerca gnoseologica, impersonando in Michele (*Romanzo americano*) quella figura cardinale che egli usa per uscire dal vicolo cieco della conoscenza, passaggio tuttavia obbligato, al cui fondo altro non poteva trovarsi che il suicidio (*Verità e menzogna*). E il carattere 'positivo' di Michele ha una connotazione indubbiamente americana: il confronto con la cultura 'negativa' italiana fa comprendere in quale direzione già esperita Piovene potesse guardare per evitare al suo personaggio la tara del Paese d'origine. Se, a conferma di ciò, uno dei simboli più importanti della cultura italiana è rappresentato dal Cristo morente in croce e dalla sua Passione, «il Cristo americano è un Cristo senza croce, che nasce, si direbbe, dal suo trionfo sul dolore

e la morte, un Cristo la cui Passione è lasciata in ombra e di cui solo la Resurrezione si illumina, un Cristo tutto guaritore e tutto redentore»⁶².

Questo essere 'inconscio a se stesso' proprio dell'uomo americano, questa sua leggerezza costituzionale, non implica una privazione di complessità; solamente, si preclude il passaggio al pericoloso vaglio dell'intelletto:

L'americano quasi sempre ne è inconscio, e vive con semplicità mentale, inconsapevole di quello che gli bolle dentro la sua complicazione non è intellettualizzata⁶³

Allo stesso modo, Michele, nonostante il suo spessore sia costituito da ideali e ambizioni 'primarie', ha una interiorità complessa – si pensi al suo rapporto con la morte dell'amico Eugenio –, ed è il suo viverla semplicemente, quasi inconsciamente, che gli consente di non rimanere invischiato nei sofismi intellettualistici. E tuttavia Michele, appropriatosi di questi caratteri, terminato, se si vuole, il suo periodo di iniziazione, purificato dalle scorie che il suo Paese aveva lasciato in lui, continua il suo cammino abbandonando l'America, che pure si era mostrata così importante per la sua formazione. L'«edonismo negativo» proprio della società americana, «cioè la volontà di non soffrire, che ha il suo principio religioso nella redenzione»⁶⁴, ma che tocca anche tutti gli altri aspetti del vivere, non si confà, in fondo, alla natura di Michele; la sua propensione verso il bene ha una tensione più schietta e meno asservita allo scopo, e non può rappresentare il fine ultimo della sua vita. L'abbandono di questa terra ospitale rappresenta allora per Michele il compimento della fase più costruttiva della sua vita; dopo l'acquisizione dei preziosi elementi di quella realtà altra, si è compiuto l'ultimo passo fondamentale della sua *bildung*: ha interiorizzato le esperienze della sua vita, ha acquisito nella realtà americana un fondamentale termine di paragone da spendere in patria, ha maturato un bagaglio di esperienze tali da controbilanciare e acquietare l'agitarsi dei sensi di colpa dovuti alla sua natura non incline all'attivismo politico e dunque alla sua 'fuga' dall'Italia. Ora ha la tranquillità necessaria per procedere da solo e per impedire che il prosiegua della sua vita coniugale e sociale sia turbato dalle ansie esistenzialistiche, per fare solo un esempio, dell'Anonimus di *Le stelle fredde*.

5. Coralità e solitudine di una fine

Come si è visto negli appunti programmatici dei ff. manoscritti 2 e 3, i concetti attorno ai quali ruota il romanzo sono chiaramente quelli dell'amore e del lavoro, intimamente connessi, senza la scissione che dovrebbe, secondo una precisa concezione pioveniana, ascrivere l'amore alla giovinezza e il lavoro alla maturità⁶⁵; e sono fusi senza forzatura nella psicologia dei due giovani, che appaiono sin dall'inizio decisi a rispettare quest'ordine. Questa intima connessione lega con un filo d'Arianna le due differenti età della vita, evita una cesura che imporrebbe la perdita dell'una (giovinezza-amore) e l'acquisizione dell'altra (maturità-lavoro), e garantisce così il passaggio liquido degli anni tra

i due vasi comunicanti in un perenne flusso e riflusso. Ebbene, nel succedersi delle sezioni del romanzo, queste tematiche prendono corpo, si potrebbe dire, biologicamente, seguendo il corso evolutivo dei personaggi, e convergono organicamente verso il fulcro, che è anche lo scioglimento della trama, dissolvendo le pur minime tendenze eversive che in un'analisi di stampo proppiano potrebbero essere riassunte nella funzione del 'danneggiamento'.

La narrazione in terza persona e la focalizzazione modellata sul punto di vista dei quattro personaggi principali creano uno scenario corale in cui le diverse voci convergono in un'armonia priva di dissonanze, tendente, come si è detto, verso un obiettivo comune. Le sezioni terza e quarta, di stampo epistolare, seppure inserite in una griglia costruita da un narratore estraneo alla vicenda, rendono nella loro centralità il senso dell'evoluzione dei protagonisti che conferma inesorabilmente, appunto, l'obiettivo comune, ed esplicitano, non solo a livello narrativo, i rimandi tra terra straniera e terra natia (che tanto peso ha nella narrativa pioveniana); inoltre, nella loro foggia diegetica, illuminano chiaramente l'iter elaborativo dell'opera, segnando la distanza tra il progetto iniziale (cronologicamente più vicino al precedente romanzo epistolare *Lettere di una novizia*) e l'inequivocabile influenza sulla redazione finale dell'esperienza americana. Ma se da una parte il romanzo, nella sua forma narrativa, prende il sopravvento su quello di stampo epistolare (che lascia però qualche segno del suo passaggio), dall'altra – cosa che era già più che *in nuce* ne *Le Furie* – la compattezza diegetica subisce uno scacco dal suo interno. *Romanzo americano* si protende verso una concezione idillica della vita e dell'uomo e si mostra incline al superamento della forma narrativa in favore di quella lirica. È lo stesso Michele che, nella sua veste di fisico, preferisce la poesia al romanzo («i romanzi non gli interessavano tanto. Gli piacevano solo alcuni libri di poesia [...]. Vi trovava rapidamente una sensazione affine a quella dei libri scientifici» *M* 62-3) perché, come la scienza, la poesia ha un carattere schietto e serba in sé un ambito meno menzognero di quello romanzesco («[Nell'amore] Michele provava l'identico sentimento dello scienziato che ha trovato una legge, del poeta che ha inventato un verso, e si gloriano di averlo fatto ma si sentono inferiori alla loro scoperta» *M* 106): la poesia, allora, è forse il solo ambito della letteratura che può legarsi alla verità dell'uomo. La penultima sezione del romanzo delinea senza ambiguità la concezione che Michele ha della letteratura e dei letterati; la definitiva distanza che egli prende da loro ha il sostegno di una forte motivazione: sono perturbatori dei concetti più semplici e veri, come «la natura e l'umanità comune» (*M* 117)⁶⁶; concetti nei confronti dei quali, una volta giunti di fronte alla propria verità, non ci si può più permettere di cavillare o dubitare. La fase di preparazione alla *climax* raggiunge il suo lirismo massimo nella chiusa del romanzo; ogni stridore è passato, i nodi non sono stati recisi ma sciolti, ed ora Michele può osservare il cosmo succeduto al caos:

Il mondo e l'uomo si rimettono insieme, la notte ricompona la sua unità intorno all'uomo ed alla casa. La terrazza si è spalancata ad un panorama nuziale; le costellazioni riprendono per Michele e Giovanna il disegno perduto dall'angolo inumano della terra

straniera; ognuna è ritornata una storia, una figura, ed una faccia. Il cielo si divide in tre, la luna vicina, le stelle che bruciano e scappano, ed in mezzo, metà dell'uomo e metà del mondo, i pianeti tranquilli, grandi esseri ancora affettuosi che conciliano l'amore e il sonno (*M* 128-29)

Se da una parte è stato facile, per la critica, esprimere un giudizio di coerenza sulla letteratura pioveniana nel momento in cui questa aveva termine con *Verità e menzogna*⁶⁷, più complessa risulta la revisione, sulla scorta degli esiti di *Romanzo americano*⁶⁸, e di questo pregiudizio, e dell'intero senso della sua opera⁶⁹. Persino Pampaloni, uno dei suoi critici più acuti, che aveva perspicacemente colto il senso dell'opera pioveniana («Piovene amava spesso parlare di "romanzo totale"». Ora siamo in grado di sapere che quel romanzo "totale" non è consegnato a nessuno dei suoi libri, ma all'intera sua opera, nella quale, come in un gioco di specchi, si riflettono e si ricompongono le ombre cangianti, e le ferme, assolute luci del vivere»⁷⁰), esprime questo giudizio arrivando fino a *Verità e menzogna*; e cade nella tentazione di conferire a *Romanzo americano*, trattato preliminarmente e così liquidato, una diversità che lo esclude da quel «romanzo totale» di cui invece fa pienamente parte, e di cui rimodella il finale. Pampaloni smussa le asprezze del problema e fornisce una spiegazione che fa di *Romanzo americano* un *unicum* da isolare, inerme, in una torre d'avorio: «così lo scrittore insidiato da una malattia irreversibile che di lì a poco lo avrebbe distrutto e spento, vittima di una insindacabile ingiustizia, trovava compenso nella fantasia di una giustizia assoluta»⁷¹.

Ma, come abbiamo detto, *Romanzo americano* è il capitolo conclusivo dell'opera pioveniana, è il risultato di un percorso tracciato con minuzia: già da *Le Furie* a *Verità e menzogna* i protagonisti sentono il peso delle proprie scelte⁷² e devono sostenere l'incombenza della propria coscienza attraverso un *iter* assolutamente progressivo. Michele eredita le conquiste dei suoi avi, le aduna in sé, e le usa per il loro potenziale positivo. Non solo a livello diacronico, ma anche nella sincronia del microcosmo di *Romanzo americano* si compie ciò che è avvenuto nell'ampio scenario dell'*opus*⁷³: ciò ci permette di osservare come questi due livelli siano sempre connessi da una reciproca serie di rimandi ed interazioni, e come Piovene, nell'atto di lavorare ad ogni singola opera, abbia sempre in mente la sua collocazione all'interno dell'opera globale.

Impone una certa riflessione il fatto che Piovene scriva contemporaneamente a quest'opera *Verità e menzogna*, il romanzo in cui il suo pessimismo tocca il fondo; e tuttavia, senza scissione, abbiamo detto. La compartecipazione generale dei personaggi di *Romanzo americano* ad una sola causa, e la naturalità con cui si perviene al risultato, ci dà l'idea di come il loro obiettivo sia per Piovene semplice e naturale, ma anche, allo stesso tempo, labile e fragile. L'amore, la socialità, la virtù di non farsi fuorviare da velleità troppo pretenziose e la capacità di non lasciarsi sfuggire le cose fondamentali della vita: sono tutti obiettivi raggiunti da *Romanzo americano*; questi, secondo una precisa convinzione pioveniana, sono ottenibili solo attraverso un percorso di 'auto-spoliazione'. Nei romanzi della sua prima produzione letteraria (*Lettere di una novizia*, *La*

Gazzetta nera, I falsi redentori) la discesa vertiginosa nell'imo della menzogna aveva condotto l'uomo pioveniano ad una sorta di nudità adamitica e ad un viscerale senso di sradicamento; solo nel periodo successivo si sarebbe potuto presentare nudo di fronte alla sua verità, per potersene vestire.

Per distruggere la sua vita, Anonimus di *Le stelle fredde*, non necessitava che di se stesso; per costruire la propria, Michele è insufficiente ed ha bisogno proprio di tutte quelle figure familiari che Anonimus aveva tagliato fuori dal suo mondo. L'uomo di Piovene, a differenza dell'Ulisse dantesco, pur avendo intrapreso lo stesso viaggio di questi, si è fermato prima di varcare le colonne d'Ercole (il suo *Verità e menzogna* incompiuto), e, abbandonata l'elezione dorata d'un amaro 'esilio', ha smesso di perseguire da solo la sua ragione trovando, nei suoi simili e nel mondo, quella comunione che aveva sempre cercato e che non avrebbe mai scoperto se non alla fine di questo percorso. Il ritorno al punto di partenza (un ragazzo che studia e che ha appena fondato la sua famiglia) posto sull'ultima tappa del percorso segna la fine e l'inizio di una evoluzione che trasfonde in una prodiga eredità un patrimonio corale e pone ben altre basi per ricominciare.

Se personaggi come Eugenio e John avevano assolto il compito di combattere il nemico sul suo stesso fronte, Michele avrà un compito non meno importante. Nella delicata situazione dell'Italia del dopoguerra egli dovrà mettere a frutto i sacrifici di tutti con la sua formazione salda ed equilibrata. Egli non potrà mai dimenticare la guerra e, in generale, la storia, perché ad essa si legano le sue persone più care. Egli ha acquisito la maturità e l'apertura mentale necessaria per saper far fronte alle necessità che la nuova realtà italiana impone («la guerra [...] fa capire ciò che è inutile alla vita umana, ciò che si può scartare, suggerisce come può essere il mondo senza guerra» *M* 115). Sotto questo aspetto, Michele rappresenta pienamente l'onesta e dissimulata controfigura autobiografica dell'autore ed incarna la somma di tutti i suoi sforzi.

È questa l'ultima volontà di Piovene. Legata inseparabilmente alle precedenti tappe di un letterario percorso di vita e, al medesimo tempo, immensamente lontana da quelle.

NOTE

¹ G. Piovene, *Verità e menzogna*, a cura di G. Catalano, Milano, Mondadori, 1975; Id., *Romanzo americano*, Milano, Mondadori, 1979 (= *M*).

² Come attesta lo studio più approfondito su questo romanzo, G. Catalano, *Sulla elaborazione di «Verità e menzogna» di Guido Piovene*, «Critica Letteraria», VIII, 2, 1980, pp. 259-60.

³ Nell'avvertenza all'edizione del 1979 di *Romanzo americano*, Mimy precisa gli ambiti cronologici in cui il romanzo è stato scritto: «nell'ottobre del 1973 ne riprese la stesura, a Cap Ferrat, contemporaneamente a quella di *Verità e menzogna*, e la portò rapidamente a termine nel marzo del 1974». Tuttavia, l'avverbio «contemporaneamente» è da intendersi in senso lato, e vuole sottolineare solo che l'autore ha nel suo cantiere due opere e che lavora ad entrambe. Infatti, sul foglio 1 del dattiloscritto di *Verità e menzogna* («Carte Piovene», Fondo Manoscritti della biblioteca Bertoliana di Vicenza; l'appunto è riportato anche in Catalano, *Sulla elaborazione* cit., p. 260), Piovene pone la data di quando ne riprende la scrittura: «[...] Ricominciato dall'inizio a

St. Hospice, Cap Ferrat, il 1 gennaio 1974 e scritte ancora 36 cartelle». Da ciò si evince che dall'ottobre al dicembre del 1973 Piovene lavorò esclusivamente a *Romanzo americano*; e solo dopo, quando il romanzo aveva già una sua fisionomia ben delineata, riprenderà *Vérité e menzogna*, pur senza ultimarla.

⁴ Per donazione della contessa Claudia Piovene Cevese, cugina di Guido, che a sua volta l'aveva ereditato da Gemma Maggi Pavia, sorella di Mimy Rachel Pavia, moglie dell'autore.

⁵ Il formato originario era presumibilmente costituito da un unico foglio, tagliato poi a metà.

⁶ Il verso è infatti relegato alle integrazioni, a cui si rimanda con uno o, qualora vi siano diversi interventi in una medesima pagina, con più asterischi. I foglietti, scritti sul *recto*, hanno una numerazione (cerchiata in alto al centro) unica per ogni carta. Sicché, ogni qualvolta dovremo riferirci alle integrazioni annotate sul retro del foglio, indicheremo, per esempio, f. 645v.

⁷ La grafia di Piovene, che risente ovviamente della sua malattia, non presenta per questo sfasature o segni di incertezze. È piuttosto caratterizzata, spesso, da una certa frenesia o velocità che tende a rendersi obliqua e dilatare verso l'alto la parte sinistra del rigo.

⁸ La sistemazione di questi ulteriori sette fogli nel fascicolo non è stata operata dall'autore, ma, probabilmente, dalla biblioteca che custodisce le «Carte Piovene». Esiste infatti una seconda numerazione dei fogli, non autografa, vergata a matita in basso a destra (da 1 a 140), atta a ordinare la quantità del materiale.

⁹ La genesi di questo romanzo si presenta abbastanza complessa. Fu iniziato nei primi mesi del 1950, quando Piovene si trovava a Parigi (dove era già dal 1949) a capo della direzione generale della sezione arti e lettere dell'Unesco, e subito interrotto a causa della sua partenza per l'America, in qualità di inviato del «Corriere della Sera», per un viaggio-inchiesta durato quindici mesi (dal settembre 1950 al novembre 1951). In questa prima fase elaborativa parigina, il titolo pensato dall'autore era appunto *Lettere tra fidanzati*. Il romanzo fu ripreso dopo molto tempo, a Cap Ferrat nell'ottobre del 1973, e portato a termine nel marzo del 1974, poco prima della sua morte, con la decisione, sulla scorta delle esperienze maturate nel viaggio in America, di cambiarne il titolo in *Romanzo americano*. Raccolte e ricopiate le carte, Mimy, dopo aver scritto un'avvertenza sulla genesi dell'opera (9 luglio 1979), stampata poi assieme al romanzo, consegnò il materiale all'editore (10 luglio 1979) per la sua pubblicazione. L'editio princeps di *Romanzo americano* uscì postuma nel 1979 (per esattezza il 15 novembre, tre giorni dopo il quinto anniversario della morte dell'autore); poi subito riemessa assieme ad una raccolta di racconti (*Romanzo americano: Lettere tra fidanzati e 15 racconti*, Milano, Club degli Editori, 1979). Oltre a queste, nel 1987, una nuova edizione stampata da Mondadori-De Agostini Libri S.p.a. fu arricchita da un'introduzione al testo ad opera di Attilio Cannella, e, più recentemente, è uscita in edizione speciale come supplemento ai quotidiani «Il mattino di Padova», «La tribuna di Treviso», «La nuova di Venezia e Mestre» (*Romanzo americano: Lettere tra fidanzati*, Milano-Madrid, Euromeeeting Italiana-Mediasat, 2003). L'ultima recentissima edizione (settembre 2005) è stampata nella collana degli Oscar Mondadori.

¹⁰ Per una maggiore precisione: il quarto foglio verga «da inserire», il quinto «da inserire 2».

¹¹ La numerazione autografa, abbiamo detto, li segna come ff. 223-224; quella a matita non autografa come pp. 139-140, appunto, le ultime due.

¹² Piovene non titola né numera i capitoli, si limita solo a cesurare le unità narrative con delle pause (ben visibili nel manoscritto per il fatto che i fogli si interrompono più o meno alla metà) e ricomincia dall'inizio di un nuovo foglio. *Romanzo americano* si compone di sei sezioni: prima, ff. 620-644; seconda, ff. 645-656; terza, ff. 657-680; quarta, ff. 681-700; quinta, ff. 701-742; sesta, ff. 743-752.

¹³ Le correzioni apportate dalla mano dell'autore sono quasi esclusivamente di natura formale o integrativa.

¹⁴ Indicati col nome di «bozze dattiloscritte 1» (= *Datt¹*), e «bozze dattiloscritte 2» (= *Datt²*). A ciò si aggiunge il fascicolo di fogli della bozza di una prima stampa, con correzioni di Mimy, e con l'abbozzo dell'avvertenza sulla genesi del romanzo che apparirà nelle edizioni a stampa. La numerazione dei dattiloscritti riprende quella dei foglietti originali che vi sono trascritti. *Datt¹*, a differenza di *Datt²*, non ha una ulteriore numerazione propria (che è tuttavia inserita a penna, in alto sul bordo destro). Si riporta in alto al centro il numero corrispondente ai fogli del

manoscritto che sono copiati nel singolo foglio dattiloscritto, es.: «FOGLIETTI MANOSCRITTI SEGUITO PAG. 639. PAG. 640. PAG. 641» *Datt¹*.

¹⁵ Una buona dose di errori disgiuntivi tra *Datt²* e *M* (nell'interpunzione: «il porto, che» Ms 639, *Datt²* → «il porto che» *M* 26, *Datt¹*; «Meraviglioso!» Ms 650r, *Datt²* → «Meraviglioso» *M* 37, *Datt¹*; nel paragrafare: «non lo sa ancora». In realtà *M* 621, *Datt²* → «non lo sa ancora». | In realtà *M* 10, *Datt¹*; nel testo: «L'uomo, se mi ha insegnato Eugenio» Ms 677, *Datt²* → «L'uomo, mi ha insegnato Eugenio» *M* 61, *Datt¹*; «per lui furono» Ms 702, *Datt²* → «furono per lui» *M* 84, *Datt¹*. Inoltre, manca in *Datt²* la precisazione dell'inserzione dei fogli 223-224) e una generale maggiore fedeltà a Ms ci fanno capire due cose in particolare: che questo dattiloscritto non era in possesso dell'editore; e che il vero lavoro di revisione di Mimy si è appuntato su *Datt¹*, seppure con qualche eccezione. Tuttavia, persiste un problema di datazione. In *Datt¹* è vergata a mano da Mimy, sulla prima pagina, la sola data «1 gen. '77»; su *Datt²* le date, segnate più puntualmente man mano che il lavoro di copiatura proseguiva, partono dal «14 febr. '77», vergata sulla sesta pagina, ed arrivano al «2 maggio '77», annotata sulla pagina 68 (mancando, alla pagina 68, solo altre due pagine, è molto probabile che sia questa la data in cui il lavoro di copiatura è stato terminato). Non è detto però che *Datt²*, in qualità di ultima copia, sia stata ritenuta, e da Mimy e dall'editore, la più attendibile; così infatti non è stato, ce lo avalla, oltre la perizia filologica, anche un foglio inserito in *Datt²* poco dopo l'inizio, che verga, con chiara grafia di Mimy, la sola scritta: «sotto foglietti dati a Claudia da copiare». Questo spiega la maggiore fedeltà (lo si riscontra nei luoghi di più difficile interpretazione) al manoscritto di *Datt²*: la libertà sentita dalla copista nei confronti dell'opera è stata sicuramente inferiore a quella della moglie, che ne aveva condiviso la gestazione, che aveva dato consigli, e che si adoperava con volitiva caparbietà per la sua pubblicazione.

¹⁶ È sua, per fare l'esempio filologicamente più rilevante, la scelta del luogo dove dovevano essere inseriti il passo su Bessie ed il dialogo dei fogli 223-24.

¹⁷ L'inserzione in interlinea sostituisce un'ampia cassatura per gran parte irrecuperabile, indicata col segno – quando cassata, e, all'interno dell'inserzione, con [] quando illeggibile.

¹⁸ L'integrazione in linea è a penna su spazio lasciato vuoto, e porta, come negli altri interventi sui dattiloscritti, qui racchiusi sempre tra parentesi uncinata, la chiara grafia di Mimy; la sottolineatura, sempre ad opera di lei, evidenzia la difficoltosa interpretazione del passo; il segno indica infine lo spazio lasciato bianco nel dattiloscritto.

¹⁹ Tra le uncinata si riportano sempre gli interventi a penna di Mimy; con il segno / le correzioni in interlinea o a margine; con *su* le correzioni soprascritte.

²⁰ Il corsivo, nostro, riporta le due pagine su Bessie del testo autografo che coincidono col testo a stampa.

²¹ Il corsivo, nostro, riproduce integralmente i ff. 223-224 di Ms; tra parentesi quadre, le parti espunte dall'editore; entro quelle uncinata, le aggiunte editoriali non autografe. Nessuna di queste manipolazioni testuali è presente in *Datt¹*; *Datt²* non riporta nemmeno il luogo dove doveva avvenire l'inserzione; per cui, tali varianti sono da attribuire interamente all'editore.

²² *Datt¹* e *Datt²* non presentano alcun segno di questo intervento.

²³ *Datt¹* e *Datt²* risultano fedeli a Ms. Tuttavia, su *Datt¹*, sul margine sinistro, alla riga 16, corrispondente a «Li accolse come sempre» di Ms 723 è vergato a matita il numero «1»; e alla riga 24, corrispondente a «Come John lui, dieci anni prima,» Ms 723, è vergato il numero «2». Questa puntualizzazione mostra come *M*, prima di apportare la variante, si sia assicurato della corrispondenza di *Datt¹* con Ms, l'abbia appuntata, e abbia ugualmente attuato l'inversione.

²⁴ In realtà *M* riporta il secondo brano come era stato concepito in Ms, ovvero all'inizio di un nuovo capoverso, solo che, dovendolo inserire al posto del primo brano, cesurato solo da un punto ma unito da un medesimo soggetto, è 'costretto' a questo tipo d'intervento.

²⁵ P. Italia, *L'ultima volontà del curatore': considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I)*, «Per leggere», V, 8, 2005, pp. 191-224.

²⁶ «l'autore della sua realizzazione editoriale è un soggetto multiplo, che comprende almeno tre figure: 1. l'autore vero e proprio, 2. il curatore della sua opera, 3. il redattore che si incarica di seguire tutti i passaggi redazionali, dal dattiloscritto alla stampa» (Italia, *L'ultima volontà del curatore'* cit., p. 191).

²⁷ La Italia precisava i confini del suo lavoro, incentrandolo sui «testi del Novecento che abbiano avuto una o più edizioni vivente l'autore» (Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., p. 195); quindi, le sue conclusioni non possono avere una puntuale e diretta applicazione al presente studio perché *Romanzo americano* è uscito dopo la morte dell'autore.

²⁸ Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., nota 21, pp. 219-220.

²⁹ G. Resta, *Sulla violenza testuale*, «Filologia e critica», XI, 1, 1986, p. 22.

³⁰ Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., p. 196. La Italia vaglia le tesi discusse da Hagen e riproposte da Stussi, rielaborandole e formalizzandole in un ampio discorso critico-filologico.

³¹ Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., 195.

³² *Situazione della psicanalisi. Opinione di due narratori: Guido Piovene*, «La Fiera letteraria», I, 16, 25 luglio 1946, pp. 5-6.

³³ Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., p. 196.

³⁴ Sempre prendendo come spunto lo studio della Italia, è di cardinale importanza che non si attribuisca all'opera, per fare l'esempio più cogente, il riflesso di «un marcato e deviante processo involutivo dell'autore stesso» (Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., pp. 194-5; che a sua volta cita A. Balduino, *Manuale di Filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 397, n. 52), o, in altre parole, che non si verifichi il caso di una «manifesta alterazione mentale» (qui la citazione della Italia è tratta da A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 191). Per ciò che concerne il discorso sul processo evolutivo, la «motivazione storica», nel contesto del caso nostro, è senza dubbio la più probante, perché tiene elasticamente legati fra loro, conferendogli il suo conforto non solo semantico, il presente ed il passato: «l'impostazione dia-cronica [...] permette di ricostruire meglio la storia del testo e di inserirlo in un percorso storico. In questa prospettiva l'ultima volontà sembra consegnare al lettore un'opera più utile a comprendere l'autore e l'opera stessa» (Italia, *L'ultima volontà del curatore* cit., p. 196).

³⁵ Non è a caso che prendiamo come simbolo della consapevolezza il lume del lantermino (la lanterninosofia) pirandelliano; i rimandi a questa 'filosofia' espressa da Anselmo Paleari in *Il fu Mattia Pascal* sono molto stretti. In *Le stelle fredde*, a proposito di Ida, ritenuta da Anonimus nient'altro che un 'personaggio', si dice: «Ida era un caso tipico. [...] Uno dei personaggi buoni di Shakespeare, di Omero, dei tragici greci»; e focalizzando il discorso sui singoli eroi tragici: «Trova le parole per dire a Cordelia che il suo amore per il padre è stolto. Soprattutto, se sei capace, offri a Cordelia qualche cosa che possa accettare al suo posto. Ti faresti disprezzare, e basta. Trova un argomento da opporre a Ettore che va alla morte, ad Achille quando lo ammazza, a Oreste che invoca il castigo. Discuti con queste eruzioni implacabili d'impulsi ottusi, di necessità frenetiche, di pietà micidiali, che salgono in un flusso continuo dal ventre al cervello, ma qui prendono voce e diventano idee, giudizi, stupende passioni morali, convinzioni abbaglianti. Preferiresti anche tu essere sordo per poter essere anche muto...» (G. Piovene, *Le stelle fredde*, in *Opere narrative*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, p. 623). Chi parla è Anonimus, ed è chiaro, dal momento che giudica Ida come incapace di uscire dal medesimo ruolo di un eroe tragico, che egli si senta, per es., una Cordelia 'stolta' consapevole della strettezza del suo sempiterno ruolo, e, al lume di questa consapevolezza, abbia compiuto il passaggio da personaggio (da albero, direbbe Pirandello) a uomo. Come gli eroi tragici, anzi ancora peggio, è l'uomo moderno, secondo Piovene: incapace di erigersi al di sopra di se stesso e vedere la vera foggia della sua esistenza. Il protagonista di *Le stelle fredde* cercherà invece di seguire la sua verità a qualunque costo, anche se questa lo porterà alla scoperta del vuoto e del buio che lo circonda. Sul problema del personaggio e sulla sua definizione, cfr. L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 169-83.

³⁶ Alla prima fase sono da ascrivere le opere da *La vedova allegra* (1931) a *I falsi redentori* (1949); alla seconda da *Le Furie* (1963) a *Romanzo americano* (1979). È significativo che l'inizio di quest'ultimo romanzo veda come data il 1950, anno cruciale che pare abbia iniziato, concluso e contenuto, come una sorta di cerchio, il percorso pioveniano della verità, includendo in sé ogni altro moto apparentemente centripeto. La stessa Mimy, rifacendosi a quegli anni, riferirà di aver notato la «radicale svolta che Guido stava per compiere come scrittore. Un profondo e pressante bisogno di verità lo spingeva a confrontarsi sempre più con la realtà» (M. Piovene, *I giorni della vita*, Novara, De Agostini, 1987, p. 122).

³⁷ G. Pampaloni, *Guido Piovene*, in *Storia della letteratura italiana*, 2 - *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 520.

³⁸ Come in G. Catalano, *L'ultimo Piovene*, «Nuova Antologia», CV, 2032, 1970, pp. 495-518; Id., *Gli schemi del gelo o la grande assenza. Teoremi dell'ultimo Piovene*, in *I cancelli dell'Ermitage. Interferenze e letture critiche*, Napoli, Giannini, 1974, pp. 403-58; A. Tommasi, «*Le stelle fredde*» di Piovene in *prospettiva psicanalitica*, «Italienische studien», 20, 1999, pp. 200-23; e O. Pelosi, *Prodromi di una fine. Una rilettura de «Le stelle fredde» di Guido Piovene*, «Annali d'italianistica», 18, 2000, pp. 327-45.

³⁹ In *Le Furie* la moglie Mimy, come attesta la dedica che apre il libro, è «l'antagonista delle Furie», è il personaggio che può cambiare il segno del suo destino; ella, come un'Arianna, lo accompagna in quei luoghi di morte donandogli la sua presenza – il filo che lo riporterà alla vita –, e come lei non entrerà nel regno dei morti, aspetterà fuori il suo ritorno. Sempre in *Le Furie*, di cardinale importanza è la figura di Ernesto, personificazione della figura storica di Eugenio Colorni, esempio radicale e tangibile di quel coraggio ideologico e politico il cui ardire fu sempre estraneo all'indole dell'amico Guido, che però lo tenne sempre come esempio inalienabile di comportamento. Non è un caso che, liberato dallo pseudonimo e in tutta la tragica verità della sua persona storicamente vissuta, ricomparirà in *Romanzo americano* come figura il cui ricordo avrà una funzione salvifica nei confronti del protagonista Michele. In *Le stelle fredde* è Sergio, il poliziotto (una sorta di guida virgiliana), che accompagna il protagonista in un percorso di conoscenza che passa anche attraverso il regno dei morti (con la figura del Dostoevskij redivivo), e si pone come forza oppositiva a quella disgregante del protagonista. Ma, in fondo, questi moti vitali erompono dalla stessa complessità del personaggio di Anonimus: si pensi alla redazione del catalogo, un modo per rientrare nel mondo che aveva abbandonato passando direttamente attraverso la natura, la sua parte più schietta. In *Verità e menzogna* è Sergio la forza positiva che si contrappone alla 'Furia' mortale del padre, ma quest'ultimo è anche in grado di produrre da sé le forze vitali che combattono la sua tensione verso il suicidio: il piacere delle passeggiate nei vecchi luoghi del goriziano, per esempio, dimostra come il suo passato non sia stato, a discapito di quanto lui stesso dice, ancora liquidato.

⁴⁰ Non a caso il suo lavoro di fisico è in qualche modo inverso al lavoro metafisico del letterato.

⁴¹ In una lettera a Giovanna, Michele ribadirà fermamente questo asserto: «Un grande poeta ha detto che alla felicità dell'uomo occorrono un amore riuscito ed un lavoro che piace; è giusto, ed in fondo sono la stessa cosa» (M 52).

⁴² Piovene aveva appena lasciato in *Verità e menzogna* il padre di Sergio che voleva suicidarsi perché aveva perduto l'amore per la vita, perché aveva annientato il suo passato; ora troviamo John rapito da una morte che non vuole per aver deciso di seguire fino in fondo il suo dovere di medico anche in guerra. Come si può notare, la differenza che separa i due protagonisti nella concezione della morte è diametralmente opposta, specialmente se si mette a paragone il dato egoistico del primo con quello altruistico del secondo, il cui sacrificio ha anche la valenza metaforica di distogliere il potenziale negativo da Michele accogliendolo su di sé. Sarà infatti lo stesso Michele a riconoscere il suo debito nei confronti dei due uomini (Eugenio e John) che avevano pagato a prezzo della vita quei benefici di cui potrà godere: «È la seconda volta [...] che io vedo un uomo nobile, un caro amico, andare alla morte da solo, ed io guardando dalla finestra» (M 99-100).

⁴³ È la menzogna verso se stessi, per Piovene il peccato più grave.

⁴⁴ Michele, lo si evince dalle date presenti nel romanzo, è del 1919; parte per l'America a 16 anni nel 1935; qui porta a compimento i suoi studi e trova un primo impiego di lavoro. Giovanna lo raggiungerà a Boston dieci anni dopo la sua partenza, nel 1945, e si tratterà con lui per altri sei anni, dopo di che, nel 1951, ripartiranno assieme, ormai sposati, definitivamente, verso l'Italia.

⁴⁵ Spesse volte, si pensi all'inizio di *Le Furie*, Piovene ha parlato della 'morte della letteratura'. È questa un'idea, per quanto congenita e forse anche figlia della 'natura' filosofica di Piovene, sicuramente influenzata dal contesto socio-politico-letterario – in particolare il dopoguerra

– in cui l'autore ha vissuto. E certo era difficile, per un letterato esigente come lui, convivere con questa consapevolezza; il senso d'insufficienza della sua letteratura, percepito peraltro con un sotterraneo moto di rivolta, gli ha 'estorto' più volte la consapevolezza di non aver mai scritto la sua opera più importante. In un'intervista, con estrema eloquenza, diceva: «[...] non credo affatto di aver raggiunto quel che volevo, io sono estremamente scontento della mia opera di scrittore, davvero, molto scontento. La mia è un'opera decorosa, ma secondo me non ho fatto assolutamente quello che forse potevo, che avevo i mezzi per fare. Del resto, qual è lo scrittore serio che sia contento di sé, che non percepisca questo spaventoso destino di fallimento della sua opera letteraria, dell'opera d'arte in genere, dell'opera umana in assoluto? L'unica cosa che ancora vorrei, in un campo serio, è scrivere un libro migliore di tutti quelli che ho scritto. Ma il tempo passa, e questo mi spaventa un po', perché c'è un *redde rationem*, forse al momento della morte c'è un istante un pochino noioso, quando avviene il confronto con ciò che si è fatto e ciò che si poteva fare... Credo che quello sia il vero giudizio universale» (R. Cantini, *Gli scrittori a domicilio – Piovene: come annoiarsi con dignità*, «Epoca», XC, 1164, 21 gennaio 1973). Si noti come, non attendendo ancora alla scrittura di *Verità e menzogna* (ma sappiamo dall'indicazione di Mimy posta in apertura all'edizione di *Verità e menzogna* che il romanzo fu iniziato e subito abbandonato a Milano nell'ottobre del 1972) né a quella di *Romanzo americano*, sentisse l'esigenza di terminare la sua 'opera' dando fondo a ciò che era in lui ma che ancora non aveva trovato la via d'uscita.

⁴⁶ I personaggi principali sono solo quattro (Michele, Giovanna, Bessie e John). A parte Eugenio, che compare in forma di ricordo ed è una sorta di *exemplum* per Michele, gli altri personaggi (Margherita, madre di Giovanna; Antonio, fratello di Michele; l'avvocato Castrovilla; il professor Lanski) sono del tutto marginali, anche se contribuiscono ognuno a proprio modo alla riuscita della causa di Michele.

⁴⁷ Vedi nota 9.

⁴⁸ G. Piovene, *De America*, Milano, Garzanti, 1953.

⁴⁹ L'estraneità e l'emarginazione erano stati infatti i principali problemi contro cui aveva dovuto combattere John sin dal suo approdo in quella terra straniera: «Appena sbarcato in America si era sentito refrattario all'ambiente che l'avrebbe accolto» (M 13).

⁵⁰ In un passo assai pregnante, in cui John sente il desiderio di riunire osmoticamente il bisogno di legami societari e di paternità, si evince il raffinato lavoro di riscrittura e adattamento di questo sfondo americano: «Aveva desiderato talvolta di trovare almeno in un figlio il piacere dell'amicizia», e ancora più eloquentemente: «cominciava ad essere lieto di essere come forzato all'amicizia sotto forma di paternità [...] infatti gli scappò di bocca un *my son*» (M 15).

⁵¹ Piovene, *De America* cit., p. 106.

⁵² Piovene, *De America* cit., p. 112.

⁵³ Piovene, *De America* cit., p. 112.

⁵⁴ Piovene, *De America* cit., pp. 143-44.

⁵⁵ Sin dalle prime pagine del volume Piovene annota uno dei caratteri più immediatamente evidenti di quella società: la «voga che oggi gode la psicanalisi negli Stati Uniti; più che la psicanalisi, certe sue imitazioni volgari» (Piovene, *De America* cit., p. 8).

⁵⁶ «l'America gode il massimo di libertà possibile [...]; le libertà comuni vi sono intatte, quelle intellettuali possono esercitarsi in misura notevole» (Piovene, *Introduzione a De America* cit., p. X). Ma anche, relativamente al motivo principale per cui Michele espatria: «Vero pericolo fascista non esiste negli Stati Uniti, se la parola fascista ha un senso qualsiasi» (Piovene, *De America* cit., p. 122).

⁵⁷ Piovene, *De America* cit., p. 468.

⁵⁸ Piovene, *De America* cit., pp. 468-69.

⁵⁹ Piovene, *Introduzione a De America* cit., p. XVII.

⁶⁰ Piovene, *De America* cit., p. 469.

⁶¹ Piovene, *Introduzione a De America* cit., p. XVIII.

⁶² Piovene, *Introduzione a De America* cit., p. XX.

⁶³ Piovene, *De America* cit., p. 466.

⁶⁴ Piovene, *De America* cit., p. 472.

⁶⁵ Uno degli elementi di maggior spicco che Piovene voleva sviluppare era proprio questo: «*La giovinezza è fatta di innumerevoli ricordi, vive – Non dopo: dopo è “fare”*» (f. ms. 3).

⁶⁶ Ma questa posizione prende poi quasi il tono, nella sua pacata lucidità, dell'invettiva. Michele (nella cui figura si fonde in un'osmosi autobiografica – così come fluido, nei capoversi che si riportano qui sotto, è il travaso tra la terza persona narrante e il discorso diretto del protagonista – la voce dell'autore), si scaglia, seppure senza nominarlo, contro un personaggio che si può individuare in Sartre, «uno scrittore europeo [...] un uomo piccolo, brutto, coi capelli rossi e un occhio strabico; una specie di macchina di pensiero perpetuo, che non perdeva un colpo, lucida, veloce e morta, contro cui è impossibile vincere, come è impossibile battere una roulette, perché la macchina è sempre più forte dell'uomo abbassatosi al suo livello. La sua totale falsità si capiva solo più tardi, quando si tornava ad essere uomini. «Non si può batterla,» si diceva Michele «ma si può relegarla in ripostiglio, ricoprirla di un panno, l'intelligente e stolta macchina piena di legami e desideri.»

Presentava un mondo orribilmente tutto umano, che cominciava appunto con gli antagonismi, tra cui l'intelligenza doveva sforzarsi a gettare ponti sul niente. Nella visione si sentiva una difesa della vanità e della vita, l'odio e il tentativo di correggere un mondo veramente umano, che potesse sostituirsi a quel mondo di guerra in cui trovava le ragioni di esistere; e per essere più tranquillo poneva quel mondo di guerra nella società del futuro, come punto d'arrivo dell'uomo liberato dalla sua schiavitù. Eppure erano questi gli uomini che strepitavano in difesa della giustizia, i vendicatori dei torti, gli esecutori pubblici, i persecutori degli uomini comuni e dei giovani con la frusta del loro sdegno» (M 117-18).

⁶⁷ Appare infatti in tutta evidenza una continuità interpretativa che si concretizza su diversi livelli principali: l'identificazione tra autore e personaggi, la corrispondenza tematica, la morte ecc. La critica non ha avuto difficoltà nel trovare un filo conduttore che legava assieme le opere pioveniane: cfr. M. Pagano, *Guido Piovene, Verità e menzogna*, «Nuova Antologia», CXI, 2103, 1976, pp. 422-24; M. Maradei, *Ancora nel rimpianto di Guido Piovene. «Come si fabbrica un'anima»*, «L'approdo letterario», XXII, 73, 1976, pp. 117-24; B. Giannantonio, *Rassegna di studi critici su Guido Piovene*, «Critica letteraria», IV, 25, 1979, pp. 796-803; E. Ragni, *Guido Piovene*, in *Letteratura italiana contemporanea*, IX, Roma, Lucarini, 1980, pp. 755-65; Catalano, *Sulla elaborazione di «Verità e menzogna»* cit., p. 248; A. M. Mutterle, *Piovene e l'antico come estasi*, «Studi novecenteschi», XI, 27, 1984, pp. 71-9; G. Pullini, *Tra esistenza e coscienza*, Milano, Mursia, 1986, pp. 307-22; I. Crotti, *Tre voci sospette (Buzzati, Piovene, Parise)*, Milano, Mursia, 1994, pp. 59-117; G. Pullini, *L'ultimo Piovene: il finale della glaciazione*, in *Parole del romanzo italiano*, Torino, Genesi, 1997, pp. 161-86; M. Onofri, *Emanuelli, Piovene e Soldati*, in *Storia generale della letteratura italiana*, X, Milano, Motta, 1999, pp. 1049-52.

⁶⁸ È indicativo come la critica abbia relegato in un ambito marginale questo romanzo, pur nella consapevolezza della sua 'diversità'; la trattazione dell'argomento risulta infatti frettolosa, quasi timorosa di rivedere teorie precostituite: cfr. G. Vigorelli, *Guido Piovene*, in Id, *Carte d'identità*, Milano, Camunia, 1989, pp. 327-47; G. Barberi Squarotti, *Guido Piovene*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, V/2, Torino, Utet, 1996, pp. 1220-22; S. Mazzer, *Guido Piovene, una biografia letteraria*, Fossombrone, Metauro, 1999, pp. 91-114; E. Ragni, *Scrittori dell'ultimo novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, Roma, Salerno, 2000, pp. 964-66.

⁶⁹ Anche gli studi più recenti mostrano un'attenzione rivolta quasi esclusivamente verso i soliti focolai tematici, e verrebbe da chiedersi come ancora, dopo quasi un trentennio, la critica possa continuare a valutare un autore escludendo dalla sua 'opera' gli ultimi due romanzi postumi (considerando che almeno per *Verità e menzogna* esiste il puntualissimo lavoro filologico e critico di Catalano). Ammesso che la non riedizione di queste due opere e la loro difficile reperibilità sia un limite da ascrivere all'editoria, è anche da considerare che la scarsa attenzione tributata dalla critica non ha certo giovato a ridestare l'interesse. La *Ricorda* non li nomina affatto (R. Ricorda, *Passaggi immaginari nella scrittura di Piovene. Dal saggio al romanzo al libro di viaggio*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e teatralità della critica*, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I. (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana), University of California, Los Angeles-Ucla, 6-9 ottobre 1997, a cura di L. Ballerini, G. Bardin, M. Cia-

volella, Fiesole, Cadmo, 2000, 2 voll., pp. 895-906). La Pelosi coglie la continuità insita tra *Le stelle fredde* e *Romanzo americano*, ma salta *Verità e menzogna*, e con esso il significato profondo della «comunione dell'uomo col mondo, in un cosmo ridivenuto amico, sereno, antropomorfo» (Pelosi, *Prodromi di una fine. Una rilettura de «Le stelle fredde» di Piovene* cit., p. 341). Parisi, che si pone il compito di evidenziare le diverse fasi delle opere letterarie di Piovene, non assegna a questi due romanzi l'ambito minimo di trattazione concesso ai precedenti, mostrando di fermarsi in pratica laddove si erano fermati i Meridiani, cioè a *Le stelle fredde*; *Romanzo americano* è trattato in connessione alla figura dell'Ernesto di *Le Furie*, e *Verità e menzogna* citato appena in nota. In più, quando in ultimo Parisi si sofferma sull'ambiguità della realtà nel pensiero pioveniano e dice: «È lecito fare di lui un moralista [...] ed è lecito fare di lui un "Sade tascabile e inibito"» (L. Parisi, *I romanzi di Guido Piovene*, «Testo», XXII, 41, 2001, p. 113) pare risentire Tibor Wlassics, quando ricordava ciò che di Piovene aveva già detto tanto tempo prima Montanelli: «Un po' come Mauriac anche di lui si può dire che tiene l'acqua santa nel bidet» (T. Wlassics, *La poetica del male. Rilettura di Piovene*, «Il Lettore di Provincia», V, 17-18, giugno-settembre 1974, p. 63); ma ciò che lascia interdetti è la conclusione a cui perviene: «Il suo atteggiamento ultimo è l'indecisione. Se quest'indecisione, difficile da capire, persino irritante, fosse stata più consapevole od esplicitamente tematizzata, Piovene sarebbe stato uno dei grandi autori del Novecento europeo» (Parisi, *I romanzi di Guido Piovene* cit., p. 114): è chiaro che «l'indecisione» persista qualora si metta in oblio la forza decisionale e realizzativa - senza considerare quella contenutistica - che sta tutta dentro all'ultimo sforzo: quello di dare un senso ai quesiti posti in una vita.

⁷⁰ Pampaloni, *Guido Piovene* cit., p. 526.

⁷¹ Pampaloni, *Guido Piovene* cit., p. 519. In un importante intervento di qualche anno prima, quando Pampaloni ebbe potuto leggere in anteprima le bozze di stampa del *Romanzo* appena prima della pubblicazione, il suo giudizio a caldo bilanciava il «contrappasso tra *Le stelle fredde* e invece queste tranquille e addirittura affettuose costellazioni» (G. Pampaloni, *L'inedito «Romanzo americano Lettere tra fidanzati»*, in *Guido Piovene*, Atti del Convegno di Studi, 29-30 ottobre 1979 Isola di san Giorgio Maggiore - Venezia, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 71-82) che ne rappresentavano «l'alternativa, il controcanto», alla «continuità di quella poetica della verità che caratterizza l'ultimo Piovene». Si dimostrava insomma più incline ad una sua attenta valutazione: «In che rapporto si pone questo romanzo con il ciclo finale dell'opera di Piovene [...]? [...] Che cosa si nasconde in questo canto di uno scrittore sempre così rigoroso, così presente a se stesso come era Piovene? L'ironia, il gioco, la sfida, la scommessa li escluderei. [...] Secondo me sia il pessimismo radicale di *Verità e menzogna* sia l'effluvio di solidarietà delle *Lettere* sono l'uno e l'altro due modi, entrambi autentici, con cui Guido Piovene, scrittore religioso anche in assenza di Dio, ha voluto guardare in faccia la propria morte». Seppure tra i giudizi più lucidi su quest'opera, e seppure niente possa esser detto a sua confutazione, ci pare che questo contributo di Pampaloni, neppure troppo sorpreso dall'inatteso esito del romanzo, risenta di una prospettiva finalistica che si impone su ciò che in Piovene aveva sempre mantenuto un certo equilibrio: vita e letteratura. Dal suo successivo intervento del 1987 si comprende poi come il processo di 'metabolizzazione' sia praticamente venuto a mancare ed il romanzo sia rimasto allo stato di *Furia*, come un'entità particolare in un corpo che ugualmente la ospita e la rispetta, ma di cui non fa parte e con cui non interagisce.

⁷² Talvolta si parla di assenza di dolore (ad es. «l'albero-uomo» parlante di *Le stelle fredde*, dal quale sortisce prima la parola «Dolore», poi le altre «Niente dolore, il dolore non esiste più»; (Piovene, *Le stelle fredde* cit., pp. 635-36), ma questa assenza, altro non è se non uno stadio evolutivo della sua presenza, è la sua interiorizzazione, la sua fusione col tutto.

⁷³ Non è così anche nell'economia del *Romanzo*? Michele in Italia non partecipa alla lotta ma c'è il suo amico Eugenio (assassinato dalle schiere fasciste) che lo fa per lui; questi, in una discussione con Giovanna aveva dichiarato di voler tenere fuori dalla lotta più viva Michele, di indole non incline ad atteggiamenti attivisti. Nemmeno in America parte per la guerra, ma c'è John che lo fa per lui. Non perde il tempo per amministrare i suoi beni, perché incaricherà Giovanna di farlo per suo conto. Anche un personaggio veramente defilato come Margherita, madre di Giovanna, aderendo alle ragioni di Michele, non si opporrà alla volontà della figlia di partire per l'America per non rischiare di perdere il fidanzato.

