

CENTENARIA

COLLANA DIRETTA DA MASSIMO ONOFRI

© Gaffi 2007
via della Guglia 69/b
00186 Roma
www.gaffi.it

© copyleft: si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera
e la sua diffusione telematica, purché non per scopi commerciali
e a condizione che venga citata la fonte **Alberto Gaffi editore in Roma**

CENTENARIA

Massimo Onofri

TRE SCRITTORI BORGHESI

Soldati, Moravia, Piovene



Approssimazioni a Soldati

Con la ristampa de *La finestra* (Rizzoli, 1990), nella presentazione di Natalia Ginzburg, e *La confessione* (Adelphi, 1991), prefazione di Cesare Garboli, appare ora nella collana Classici Contemporanei Rizzoli anche il primo volume delle opere di Mario Soldati, in cui si raccolgono i *Racconti autobiografici*. Finalmente, occorre aggiungere, se è vero che Soldati non è mancato ad alcuni appuntamenti importanti della nostra storia letteraria, a cominciare dal suo esordio con le novelle di *Salmace*, recensito da Giuseppe Antonio Borgese insieme al *Memolo* di Emanuelli sul *Corriere della Sera* del 20 giugno 1929, un mese esatto prima degli *Indifferenti* e sullo stesso giornale: felici segnali, per il critico siciliano prossimo all'esilio, di un nuovo tempo di edificare, magari sulle ceneri delle perfette operette tanto amate dal Gargiulo. Per non dire del celebre *America primo amore* (1935) che, con *America amara* (1939) di Cecchi e l'antologia *Americana* (1941) di Vittorini, tanto avrebbe rappresentato per la cultura italiana dell'immediato dopoguerra. Un riconoscimento senz'altro dovuto ma già nitido ed esatto nella coscienza critica nazionale: infatti, benché non amatissimo nelle università, talvolta snobbato dagli addetti ai lavori a scapito (o forse in virtù?) della grande popolarità anche cinematografica e televisiva, Soldati ha

goduto dell'attenzione di lettori tra i più lucidi e appassionati delle patrie lettere: da Cecchi e Praz a Cajumi e Montale, da Moravia a Bassani e Bertolucci, dalla Banti alla Ginzburg, da Pasolini a Sciascia, da Bo a Pampaloni, da Fortini a Cases e Raboni, da Citati a Siciliano. Non ultimo in tale schiera Garboli, che in questo volume assomma un'intensa prefazione, una gustosa cronologia, una vera storia della fortuna critica soldatiana condotta fino al 1959: dove, nel conto dell'aggettivo vera, sarà da inscrivere una propensione al dialogo serrato e franco con i diversi interpreti esaminati sulla scorta di una lettura forte dell'opera soldatiana.

Eppure, questa iniziativa ha suscitato perplessità che Ermanno Paccagnini sul «Sole 24 Ore» del 26 maggio 1991 sembra aver ben sintetizzato, traducendole in due obiezioni sostanziali. La prima è di ordine generale e riguarda, oltre a Soldati, tutti quelli che, ancora fecondamente attivi, sono stati inseriti in una collana di classici. Non è sufficiente, osserva il critico, occupare un posto nel panorama attuale per guadagnare una tale etichetta: in specie quando per classicità si deve intendere «la capacità di un testo di suonare perennemente nuovo e contemporaneo ad ogni generazione di lettori». In simile ottica, il sintagma «classico contemporaneo» non può che risultare insensato ossimoro. Obiezione puntuale, soprattutto quando denuncia, nella facile applicazione del termine classico, operazioni editoriali che potrebbero favorire uno sbrigativo livellamento dei valori letterari. Non è questo il caso di Soldati: comunque si converrà che il concetto di classico non sia per nulla pacifico e che su di esso si potrebbe a lungo discutere. La seconda obiezione, invece, riguarda specificamente la struttura di questo volume, e mette sotto accusa la scelta di Garboli di isolare i «racconti autobiografici»

estrapolandoli da diverse raccolte con il risultato di rendere «monchi» i volumi successivi delle opere.

Non sarà inutile ricordare che questa non è un'edizione critica: essa va dunque giudicata sui risultati e non sulle intenzioni, insomma sulla persuasività dell'immagine dello scrittore che vuole accreditare. Garboli paga certo un prezzo alto scardinando l'unità strutturale di alcuni libri (particolarmente, ci pare, in *La verità sul caso Motta*, di cui viene antologizzato solo il brano *Nicotina*): ma, a conti fatti, assai suggestivo è il ritratto di Soldati che ne viene fuori. Scegliendo come principio d'ordine non la scansione cronologica (che pure viene mantenuta nel volume), con le sue eventuali cesure, ma una tonalità e un ritmo («Moderato con anima») Garboli distingue nella vasta opera soldatiana i racconti in cui a dire «io» sono i personaggi più diversi e quelli in cui si accampa invece il personaggio autobiografico, narratore e viaggiatore, così com'è stato costruito in più di sessant'anni di carriera letteraria. In questa seconda sezione il critico ha pescato con felicità, confezionando alla fine un libro assolutamente nuovo, che si presenta come «un *de senectute*, un viaggio verso la vecchiaia che parte da lontano, dall'America, e che si comporta, durante tutto il percorso, come un *de iuventute* perenne». In questo senso, ci sembra, ogni racconto potrà essere letto come una monade senza porte e senza finestre dell'universo narrativo, nella costante e miracolosa visione di un Soldati (quello che vive nella pagina, ovviamente) bifronte, in cui il giovane si specchi nel vecchio, e viceversa, mentre l'un volto si commuove e sorride dell'altro.

Ecco: su questo lunghissimo e apparentemente spensierato viaggio noi vorremmo ancora soffermarci, magari muovendo da

una delle infernali immagini che tanto dovettero piacere a Praz, tempestivo recensore di *America primo amore*. Siamo a New York, è ferragosto (un ferragosto aurorale e crudele che, quanto a inquietudine e sgomento, ha già in sé quello occiduo e silenzioso di Torino, apparso sul «Corriere della Sera» del 15 agosto 1990, che significativamente chiude il volume): «la sotterranea era un castigo che il Signore anticipava alla plebe della moderna Babele, milioni di cittadini stipati nei furiosi rombanti convogli, la lamiera dei vagoni scottando come un forno, i grandi ventilatori campando aria infocata: ma anche i ricchi, nudi e distesi per le terrazze di cemento su in cima ai grattacieli, non riuscivano più a dormire le loro notti». Sin da subito, in mezzo a questa folla provata e senza pace, nuda e uguale come se fosse scrutata dall'occhio di un Dio senza la carità delle palpebre, Soldati si aggira con levità e freschezza, né turbato né troppo affascinato dall'esagerazione e dalla puerilità, dal titanismo e dalla miseria dell'*american way of life*: con sempre indosso una camicia borghese ben stirata, mai offesa dal sudore mentre tutti patiscono, la camicia di chi è sempre «altrove», secondo la precisa definizione di Bassani. Treni, automobili, biciclette affollano l'opera soldatiana: e la vita sembra una continua educazione alla lontananza.

Lo scrittore se ne va lontano: ma lontano da dove? Perché ogni punto del globo è uguale all'altro per il narratore, il viaggiatore che dice «io»: fino al punto che l'andar là è sempre un tornar qua, in un perpetuo non esserci. Una medesima e insaziabile curiosità increspa ogni pagina, come in *La tentazione*, racconto tratto da *La messa dei villeggianti* (1959): «Scrutavo fuori nell'oscurità, dove apparivano e sparivano lumi di piccole stazioni, fari di camion fermi ai passaggi a livello, paesi, regioni, un mondo che

volentieri mi fingevo senza nomi e senza forme, spazio misterioso che il treno attraversava per portarmi dritto al mio piacere». Un viaggio euforico, spesso a passo di marcia, che può bruscamente interrompersi, deviare, risolversi in evasione, magari di fronte alla vista oscena, e siamo di nuovo in America, di «una montagna di carne scarlatta sotto i raggi di un potente riflettore». Le pagine più belle ci paiono nascere proprio da questo doppio movimento in cui si avvitano approdo e dipartita, quasi toccata e fuga, come avviene in un passo de *La pagliata*, anch'esso ne *La messa*, ove si coniugano agilmente orrore e beatitudine: «Sale, pepe, olio e un goccio di vino completano la preparazione della pagliata arrosto: che, se freschissima, è tenera, croccante, profumata: un piatto prelibato, una delicatezza, o, per dirla con Apicio, una *polytéleia*, una sontuosità, un lusso. Chiudo gli occhi mentre assaporo, e penso al mio vecchio maestro Ettore Stampini, alle lezioni su Persio, al *calidum sumen*, mammella di scrofa ripiena del suo latte. Riapro gli occhi: ciò che vedo, il colore rosso delle mura... si accorda perfettamente con ciò che assaporo: qualcosa di fermentato, di forte, di bruciante e tuttavia piacevolissimo: come una eccitante eppure ferma familiarità con le potenze infernali della corruzione e del fermento, della morte e della vita, un sorriso pio verso ogni male, anche il proprio. Gli Dei...».

La felicità, dunque, può concretizzarsi in una pagliata, ma nel presupposto che a gustarla sarà sempre una lingua di tenebra. In questo duplice sentimento della vita nascono gli scarti, le impenate, gli istrionismi della scrittura di Soldati, come una salvezza trovata sempre sull'orlo di un precipizio. Una scrittura non autoritaria ma fraterna come già notava Pasolini, nella precoce consapevolezza del niente che è la vita, quasi in una sorta di nichili-

smo cattolico: «Notte di luglio, di agosto, verso le due o le tre. Silenzio. Pace. Aria tiepida e ferma. Luna piena. Abitavo al centro di Roma. Dopo aver fatto l'amore con una gioia estrema, con un trasporto senza residui, nella fiamma dura e avvolgente dei miei trent'anni, mi affacciavo alla finestra, guardavo a lungo nella luce argentea i tetti grigi e appena rosa, le cupole grigie e ormai spente, guardavo il cielo, la luna: ed era come se avessi aperto le persiane non su via Gregoriana ma sulla verità del nulla». Garboli ha ragione nella prefazione a *La confessione*: Soldati è scrittore ironico, leggero, pieno di grazia e di *esprit*, sprintoso e severamente intelligente, insomma libertino. Si potrebbe senz'altro collocarlo tra quei pochi scrittori italiani beatamente superficiali: di quelli cioè che, savinianamente, sanno portare ogni cosa, anche la più profonda, alla chiarezza della superficie. Divagando, dicendo di sé, Soldati ha sempre parlato d'altro, accampanandosi in quell'esile striscia di territorio intellettuale in cui pochi hanno transitato, e nell'apparenza di non transitarci. E ci vengono in mente scrittori di diversissima temperie e ideologia che a lungo si sono finti quel che non erano: come l'ultimo Sciascia de *Il cavaliere e la morte*, che ad un giallo di civile tensione affidava una meditazione sulla morte e la malattia, come il Manganelli della *Palude definitiva*, che ad un'oltranza linguistica ha voluto consegnare un disperato e lucidissimo apologo metafisico. Soldati, tra questi, è temperamento cerimonioso, perché ha saputo opporre al caos della vita l'assoluta e felice gratuità di alcuni riti quotidiani: la voluttà del cibo e del vino, lo scopone, la bicicletta, il giuoco del calcio. E il fumo. Il fumo del toscano, vera metafora di tutta la sua scrittura. E si veda questo passo indirizzato a Ceronetti, tratto, come il precedente, dal recente *Rami sec-*

chi: «Siamo troppo deboli per rinunciare a questo velo profumato e impalpabile che ci stendiamo intorno, tra noi e la tragedia, qualche volta atroce, del vivere. A non fumare, si rischia troppo».

1991

In un articolo del 21 dicembre 1985, pubblicato sul «Corriere della Sera», Leonardo Sciascia, accennando al giuoco dell'essere e dell'apparire che spesso muove la pagina di Soldati, faceva il nome di Pirandello, ma per convogliare subito quel presumibile pirandellismo nell'alveo del cattolicesimo. Quindi scriveva: «E sarebbe da fare, finalmente, un'analisi del cattolicesimo – *refoulé* quanto si vuole – di Mario Soldati. Ma chi, in questo nostro paese, nominalmente cattolico, è davvero capace di farlo?». Non avrebbe mai potuto sapere, Sciascia, che quell'analisi l'avrebbe tentata, magistralmente, Luigi Baldacci, introducendo nel 1996 una ristampa de *Le lettere da Capri* (1954), dove osservava: «Nel cattolicesimo paradossale di Soldati c'è [...] una buona dose di razionalismo che gli consente di ribellarsi contro la giustizia-ingiustizia di Dio. Ma quella ribellione non sarà mai totale. Dio gioca con le sue creature il gioco della salvezza, concessa o rifiutata, e lo scrittore, che pure aspira a una patente di laicità, sa che non c'è chiave più valida per la decifrazione della realtà di quella che ci può essere offerta dal sistema cristiano del peccato, della penitenza, della redenzione o della dannazione».

Non è ignota ai lettori, del resto, la formazione gesuitica di Soldati, che ne ha scritto molte volte e che, sul tema, in una celebre intervista a Davide Lajolo del 1983, ha pronunciato parole

illuminanti: «Sostanzialmente le leggi morali di comportamento della Chiesa mi vanno benissimo, le ritengo valide. Quello invece in cui non credo è la sopravvivenza dell'anima individuale. [...] La mia fede si concede molte libertà, non riguarda l'aldilà, ma l'al di qua. Insomma credo, ma a modo mio». Altrettanto interessante è l'atteggiamento di Soldati nei confronti dell'ossessione erotica, che muta drasticamente dopo una liberatoria conversazione nei pressi della stazione Termini, intorno alla metà degli anni Trenta, con Ernesto Buonaiuti, il grande sacerdote modernista in odore di eresia, che non volle mai abbandonare la tonaca nonostante la scomunica. Come si legge nel racconto *Roma*, ora incluso in *Rami secchi* (1989), «che vuole poi che importi a Nostro Signore di quelle sciocchezze? Il male, caso mai, sta proprio nell'eccessiva importanza che lei dà, o mi pare che dia, con colpevole orgoglio, a quelle sciocchezze», sembra dicesse il santo uomo al giovin scrittore che, in un atto di subitanea contrizione, si disperava per i suoi peccati carnali.

Dove voglio arrivare con queste considerazioni sul cattolicesimo di Soldati? A una constatazione semplice, ma di non poche conseguenze critiche: se la partita dell'esistenza si giuoca tutta nell'al di qua, questo ci può far capire come, nei libri di Soldati (ma anche nei film di Fellini), il sesso non sia mai una colpa, in vista di chissà quale condanna e pena oltremondane, ma sia già per se stesso, nella sua propria costituzione, una condanna e una pena. Ecco il punto: il sesso è sì quanto di più necessario e insostituibile abbiamo nella vita, ma è anche tutto ciò che dobbiamo patire. Una verità chiara sin dal libro d'esordio di Soldati, gli straordinari racconti di *Salmace* (1929), che il più grande critico militante del tempo, Giuseppe Antonio Borgese, poteva pronta-

mente segnalare, con un sentimento d'adesione, sul «Corriere della Sera». Prendetene uno, magari quello che s'intitola *Vittoria* e che apre, non a caso, l'intera raccolta. Vi si narra del ritorno, notturno e improvviso, d'un marito lontano per lavoro, il quale, non trovando in casa la moglie, scopre un telegramma dell'amante di lei, appuntato distrattamente con uno spillone sul fianco d'una bambola. Per uno sconcio miracolo, alla mortificante sorpresa subentra una nuova, oscura e prepotente attrazione per la moglie, la promessa di un'ambigua felicità - che è poi l'imprevisto rovescio d'una triste umiliazione - assolutamente impensabile fino al momento della scoperta.

Questo discorso sul cattolicesimo per così dire trascendentale di Soldati (un cattolicesimo senza referente divino), in un Paese solo nominalmente cattolico come il nostro, mi pare la premessa migliore per sottolineare l'importanza d'un recente evento editoriale. Mi riferisco alla ristampa voluta dall'editore Sellerio di *America primo amore*, il piccolo capolavoro che Soldati pubblicò nel 1935, per Bemporad, con un memorabile disegno di Carlo Levi in copertina: testo che riproduce, mondati gli errori, l'edizione Mondadori del 1976. Una ristampa che dovrebbe preludere alla riproposta, sempre per conto di Sellerio, di molte opere d'un autore tanto adorato dai lettori, quanto negletto all'accademia: eppure oggi quasi del tutto assente sugli scaffali delle librerie. Il volume si presenta particolarmente ricco: accanto alla ristampa dell'opera, infatti, propone la *Storia di una copertina* che Soldati firmò nel 1976, a raccontare le curiose e movimentate circostanze che a quella copertina condussero, integrata da un ricordo dello stesso Levi datato 1954. Si riporta poi, in appendice, un racconto, *I giornali dell'alba*, d'ambientazione newyorkese, non più ristampato

dal 1945. Suggellano perfettamente il tutto due ottimi saggi di Salvatore Silvano Nigro, che è anche il curatore del volume: a dimostrarci la coltissima tramatura della pagina soldatiana, piena di calchi e criptocitazioni che, solo per restare agli italiani, possono andare dal presentissimo Dante a Petrarca, Gozzano e Montale, a decisa smentita d'una scrittura di cui s'è celebrato spesso la presunta naturalezza, l'incantevole frivolezza. Ma è soprattutto un altro pregiudizio che Nigro demolisce, confrontando rigorosamente le diverse edizioni dell'opera, nel passaggio da Bemporad a Einaudi, da Garzanti a Mondadori e Rizzoli: quello sul peccato d'origine giornalistica del libro, spesso imputato allo scrittore dalla critica, che qui, quando il caso lo richiede, Nigro attentamente censisce (anche se Giuseppe De Robertis, a pagina 304, diventa, per un lapsus fin troppo spiegabile, Domenico). Nigro non ha dubbi: «Le vicende redazionali di *America primo amore* smentiscono il pregiudizio. E rivelano un testo in continua evoluzione: verso una naturalità di dettato e una precisione di cadenza; e verso una “forma” narrativa, che le sequenze calcola e dispone negli sviluppi di una “storia” ». Cosa che spiega il fatto che un racconto come *I giornali dell'alba*, nato insieme a tutti gli altri d'argomento americano, in virtù della sua insolita cifra surreale e visionaria, non verrà più ristampato da Soldati.

Ma torniamo all'ossessione erotica di cui dicevo: che, per come è giuocata in *America primo amore*, ci consente ulteriori considerazioni sulle specialissime modalità della scrittura di Soldati. Cito dal primo testo della sezione *New York*, quello che s'intitola *Amore a Brooklyn*: «Guardavo l'immensità della notte newyorkese e la mia prima amica americana con la stessa avidità. Brooklyn Bridge! Brooklyn Bridge! Non più sillabe astratte e glo-

riose come all'ignaro inquieto europeo. Ma, a volta a volta, queste travi colossali che mi corrono incontro e queste voragini di spazio che m'inghiottono. Soltanto gli occhi della persona amata quando non più li pensiamo ma li fissiamo e li bacciamo; soltanto la gioia dell'amplesso amoroso eguaglia la gioia di chi si strania in un paese lontano». Ecco: per chi dice «io», la gioia di straniarsi in un Paese lontano («m'inebbriavo alla lontananza di me da me») fa tutt'uno con la gioia dell'amplesso. Non starò qui a ripetere cose che Giorgio Bassani scrive in un saggio bellissimo, *Mario Soldati, o dell'essere altrove*, incluso nel volume *Di là dal cuore* (1984), che la Mondadori ora ripropone negli Oscar. Aggiungerò soltanto che il traguardo dell'"altrove", coincida con lo spatriamento d'una lontananza geografica o con la gioia smemorata dell'amplesso, respinge sempre la scrittura di Soldati in una condizione di scatto (sicché la si potrebbe davvero dire, propriamente, scattante), per solleccarla a una sorta d'euforica torsione, distogliendola dalla contemplazione di quel baratro, esistenziale e morale, cui sarebbe naturalmente destinata. Questo spiega, in parte, il perché della molta concitazione riscontrabile in tutto quanto Soldati abbia vissuto, nonché la sua grande vocazione a teatralizzare la realtà, senza neanche dissimulare troppo l'ilarotragica convinzione che tutto, nel mondo, sia burla. Questo giustifica, ancora in parte, perché Sciascia, come si legge nell'articolo già citato, abbia sempre ravvisato nei libri di Soldati «qualcosa che somiglia alla felicità»: se, appunto, la felicità, come quell'altrove, sembri sempre a portata di mano e, per quanto mai pienamente e stabilmente attingibile, non cessi di restituirci la luce dei suoi riflessi.

Ancora qualche parola sull'immagine d'un continente smisurato e libero che, in quegli anni Trenta, s'era tradotta, per molti gio-

vani di belle speranze e buone intenzioni, in un vero e proprio mito. Per dire che l'America del giovane borsista, allievo brillante di Lionello Venturi, che fuggiva dalla tetraggine e dalla cupezza dell'Italia fascista e concordataria per diventare cittadino americano - un'America vissuta subito dentro il doppio registro dell'attrazione e della repugnanza, ma con disposizione sempre venturosa -, conti oggi per noi più di quella sentimentale che il coltissimo Borgese ci raccontava in *Atlante americano* (1936) o di quella che Cecchi ci restituiva, nella luce d'un risentimento, in *America amara* (1939), e valga molto, molto più di quella che Vittorini avrebbe liricizzato nella sua famosissima antologia *Americana* (1941). Un'America smisurata proprio perché a perfetta misura dell'apprendistato alla vita d'un giovane che della vita era avido. E che, in obbedienza a un suo specialissimo e patologico petrarchismo, la ricondurrà presto all'esaltante storia d'un «giovanile errore». In questo senso, *America primo amore* ci resta come il documento d'una straordinaria giovinezza, implacabile perché vincolata solo alla propria biologia, e per ciò stesso, nella scoperta e nella conoscenza del mondo, esente da ogni condizionamento, che non sia quello dettato dalla nuda urgenza del vivere.

2004

Tra il 14 settembre ed il 3 ottobre del 1943, sorpreso dall'armistizio (e dall'improvvisa fuga di Badoglio e del re, dall'ignavia dei generali, dalla violenta e feroce reazione nazista), Mario Soldati lascia precipitosamente Roma, insieme al futuro produttore cinematografico Dino De Laurentis (qui Agostino) che ha la

famiglia sfollata nell'Irpinia, per raggiungere Napoli, già occupata dagli alleati, in cerca di lavoro e di fortuna. Il resoconto di quel viaggio - prima in treno e poi in bicicletta - è confluito, nel 1947, in un velocissimo libretto significativamente intitolato *Fuga in Italia*. Lo ripropone oggi l'editore Sellerio, secondo un progetto di ristampa delle opere di Soldati disegnato e curato (con ostinazione filologica e notevole impegno critico, nelle numerose premesse e postfazioni) da Salvatore Silvano Nigro, che ha sinora contemplato *America primo amore* (1935), *I racconti del maresciallo* (1967), *La verità sul caso Motta* (1941). Progetto meritorio, se è vero che Soldati, della sua generazione (quella di Piovene, Moravia, Brancati, Bilenchi, Lalla Romano, Buzzati, Vittorini e Pavese), è forse quello la cui opera completa, oggi, è più difficilmente reperibile: paradossalmente, vista la sua passata popolarità.

Titolo significativo, si diceva: e rivelatore di tutta una personalità. Come notava in una recensione Enrico Emanuelli: «Soldati dà sempre l'impressione di voler fuggire. La fuga è una condizione della sua intelligenza e del suo spirito». *Fuga in Francia*, del resto, s'intitolava già un racconto di *Salmace* (1929), quel libro d'esordio torbido, eppure miracolosamente trasparente, che colpì due lettori come Borgese e Montale. Ma la fuga è, soprattutto, una modalità della scrittura: musicalmente parlando. Ci si potrebbe anzi chiedere, pensando ai libri propriamente autobiografici, se componendoli lo scrittore non abbia allestito, in qualche modo, un'arte della fuga: quando è anche vero, poi, che Soldati, come scriveva Giorgio Bassani nel 1951, è uno scrittore sempre "altrove". Non c'è forse modo migliore di questo - la registrazione di un'ostinata persistenza nell'altrove - per rappre-

sentarsi il balzo in avanti cui Soldati si costringe ogni volta, come precipitandosi nella naturalezza, nella prensile velocità della sua scrittura, e che è, sempre, il risultato d'un procurato allarme: per un sussulto, per un turbamento, per un'inquietudine, insomma per qualcosa che viene prima del movimento della scrittura, che lo genera quel movimento, ma che, nel movimento, viene dissimulato. In questo senso, Nigro ha ragione: «La mitica facilità di scrittura di Soldati nasconde una perdurante angoscia di stile». Ed ha buon giuoco nel dimostrare come, molto spesso, il periodo apparentemente più spensierato ed irresponsabile riproduca invece, e calibratissima, una citazione, dentro un campionario che, solo per restare a *Fuga in Italia*, può andare da Ovidio a Leopardi.

Inutile aggiungere che, con questa stessa strategia, Soldati intona anche la voce di chi dice «io» e che, nei libri autobiografici, appartiene ad un personaggio iscritto alla stessa anagrafe dello scrittore. In effetti, l'additato istrionismo di Soldati potrebbe trovare proprio qui la sua migliore giustificazione, appunto nel procurato allarme che sta a monte della sua prosa: e che la indirizza verso una parola tutta recitata, ma recitata perché di valore innanzi tutto esorcistico. È stato Cesare Garboli, comunque, a porre, come meglio non si potrebbe, il problema, nella *Prefazione* (1991) al primo volume delle *Opere* da lui curate per Rizzoli: «Si sa che l'io di Soldati non è mai bugiardo, mai falso, ma si sa anche che è sempre una finzione. La sincerità non è data in Soldati, come generalmente avviene, dalla presenza della verità; al contrario, è data dalla naturalezza, dalla necessità con cui proprio la finzione è annessa al mondo dello spirito e quindi legittimata, autorizzata a entrare nel cerchio di luce della verità e a farne parte».

C'è una declinazione di questo problema, però, che Garboli non ha toccato: e riguarda, nel giuoco dei tanti ruoli che questo io soldatiano vuole e sa assumersi, la non ovvia dialettica tra foro interiore e foro esteriore, uomo privato e uomo pubblico, insomma tra *bourgeois* e *citoyen*. In tal senso, se Moravia è stato lo scrittore che, sino all'ultimo, ha testimoniato il naufragio d'un sistema di valori e comportamenti assolutamente borghese, Soldati ha interpretato dall'interno, e meglio di qualsiasi altro, quello stesso sistema: a giuocare una partita a due, tra rifiuto ed adesione, iniziata nel 1929 (che è la data della loro comune nascita alla letteratura) e durata per tutta la loro lunga vita.

Scriva Soldati nel primo dei *Racconti del maresciallo*, intitolato *Ricordo*, rievocando un incontro conviviale col suo «vecchio amico, paesano e coscritto Gigi Arnaudi, maresciallo dei Carabinieri»: «provo tanta dolcezza, a sentirmi borghese quando sono in compagnia del mio Gigi!». E proprio in questo racconto - nato come tutti gli altri, per condiscendenza del carabiniere, attorno ad un tavolo, tra sigari e buon vino, specialità gastronomiche piemontesi e lombarde, chiacchiere sulle rispettive famiglie e gli amici, sul lavoro la politica e lo sport - che il tema dello sdoppiamento tra *bourgeois* e *citoyen* trova una felice esecuzione, saldandosi a quello, altrettanto soldatiano, del "segreto". In questo suo primo caso il maresciallo ha a che fare col ritrovamento d'un cadavere d'un noto industriale della zona («il nome non lo posso dire, neanche a te»). Il particolare sorprendente è che, prima di rantolare in mezzo alla boscaglia, il ferito era uscito dalla macchina capovolta, aveva raggiunto non si sa cosa tra gli alberi, ed era «tornato indietro», con l'intenzione di farsi trovare morto nella macchina con cui aveva avuto l'incidente. Il

mistero è di quelli prosaicissimi: e d'ordinaria amministrazione poliziesca. Ma perché l'aveva fatto? Che segreto nascondeva l'industriale? Il maresciallo intuisce che nell'idrovora, nei cui pressi giace il cadavere, sta appunto il segreto: nel portafogli, non risucchiato dalle acque, perché il canale è gelato. Dove si trova, con tanto di dedica («A Carlo. Per essere sempre con te, come tu sei nel mio cuore. G. Agosto 1949»), la foto d'una «donna giovane, bruna, bella, formosa»: quella di cui il pover'uomo, consapevole della fine, si vuole liberare, per non deludere, postmortem, la moglie, per salvaguardarla nell'illusoria coscienza d'una felicissima vita familiare, per non accendere in lei il carosello di interrogativi angosciosi, il devastante dramma dell'identità, con tutto il corredo di pirandellismi che invece, taluni critici, hanno voluto attribuire allo scrittore. Sarà il maresciallo, contro ogni consegna professionale, a sottrarre la foto dal portafogli, a farla scomparire per sempre, a suggellare il segreto in se stesso: ripristinando quella inconfondibile cifra borghese che è la divaricazione radicale tra *bourgeois* e *citoyen*, su cui il giovane Marx ha costruito tutta la sua teoria dell'alienazione. Il maresciallo, come Soldati, non ha dubbi: «nessun innocente è completamente innocente». Sono parole tratte dal racconto *La grande diva* e che stanno alla radice del grande immoralismo borghese europeo.

2005

Sarà per il fatto che adoro Soldati, e che questo potrà forse farmi velo, ma mi vado convincendo che, dopo Pirandello, non c'è narratore italiano del Novecento la cui anagrafe sia più affol-

lata e movimentata della sua. Forse Moravia: che, però, è magnificamente autistico, ossessivamente reiterativo, quanto Soldati è festosamente e fastosamente polimorfo. Un'anagrafe affollata come quella d'un paese dentro cui si potrebbe passare la vita senza farsi mancare niente. Se poi ai personaggi di romanzi e racconti ci aggiungiamo, appena oltre la linea incerta tra reale e irreale che la morte provvede sempre a cancellare, le tante persone ritratte dal vivo, quel paese si muterebbe facilmente in una delle città più confortevoli e misteriose che si possano abitare. Basterebbe questo, credo, a garantirgli quella grandezza assoluta che i critici malati di teoria faticano a riconoscergli: spesso anche per totale difetto d'orecchio, prima ancora che d'intelligenza.

Quanto a Pirandello, lo scrittore precocemente cinematografico di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), e al rapporto (riluttante eppure euforico, frutto di un sentimento d'«inimicizia», come ci si suggerisce) tra letteratura e cinema così come si struttura in questo bellissimo *Cinematografo*, libro del tutto inventato da Domenico Scarpa (che firma anche una prefazione eccellente e gremita di spunti), valga come un passaggio di testimone lo scritto del 1943 intitolato *Elogio dell'operatore*, per una raccolta di testi che va dal 1936 al 1980. Mero passaggio di testimone, però: secondo un discorso da fare che, criticamente parlando, è ancora alla preistoria. Il pirandellismo di Soldati, quando c'è, non mai d'arrivo, piuttosto, appena nato, volge sempre a morte: come in quel capolavoro che è *Il vero Silvestri* (1959), dov'è, appunto, la celebrazione dell'amicizia a mettere fine al gioco delle feroci illazioni e dello spergiuro, un'amicizia la cui verità, però, non può non passare per la tentazione del tradimento.

Che libro è *Cinematografo*? Intanto un libro incorniciato, dice Scarpa, «dai solfeggi di un raro Soldati poeta in versi» (la prima e l'ultima sezione *Cinecittà* e *The End*). Poi i *Racconti* tra cui spicca quello dedicato all'infelice storia d'amore con Alida Valli, *Il momento buono*. Domanda: da dove viene questa capacità di Soldati di farci innamorare, e pazzamente, di tutte le donne di cui i suoi personaggi s'innamorano? Quindi i *Ritratti* (Sordi e Petri, la Sandrelli, Gassmann, Fabrizi, De Sica, Totò, Camerini e così via). Infine i *Fogli di diario*: tutto un programma, l'ultimo del 7 dicembre 1970, una chiacchierata in macchina con Gàrboli (proprio così, con l'accento) e il figlio Volfango, sulle possibilità del cinema come arte. Ho lasciato per ultima la sezione *Da spettatore*. Che è la vera sorpresa: da Brass a Olmi, passando - che so? - per Fellini e Risi, il critico Soldati parla garbatamente di film per parlare di tutto. Con una libertà e una disinvoltura, con un veloce appetito, che, negli stessi anni, mostrava di possedere, parlando di letteratura, solo Pasolini, soprattutto quello di *Descrizioni di descrizioni*. Già, l'antipodico Pasolini: a molti l'accostamento apparirà poco giudizioso, se non innaturale. E forse lo è. Ma andate a leggere quel che Soldati scrive qui di *Salò*. Memorabile.

Le conseguenze dell'amore: su *Le lettere da Capri* di Soldati

Ma che vuole Mario Soldati? Se lo chiedeva allarmato, nel 1957, il suo interlocutore cattolico più diffidente, Carlo Bo. La domanda, credo, dovrebbe essere formulata in modo più radicale: chi è Mario Soldati? E meglio: quanti Soldati ci sono in circolazione dentro il Novecento? Il secolo, s'aggiunga, che lo scrittore ha attraversato, a partire dalla fine degli anni Venti, con una baldanza ed un buon umore, con una felicità di corsa e una volontà di fuga, con una cedevolezza a tutte le ambiguità - per liberarsene sempre con euforica velocità -, che hanno del prodigioso. Del resto: come altro definire, se non prodigiosa, quest'impudenza di tornare ad interrogare la vita, facendosi le domande semplici e perentorie d'un moralista classico? E di farle addirittura ai suoi (i nostri) contemporanei, a uomini che si muovono disorientati sul più limaccioso dei terreni, il più infido, il più refrattario alle verità inequivocabili e luminose della morale? Ecco: che cos'è l'amore? Che cos'è l'amicizia? Che cos'è il tradimento? Che cos'è la stupidità? Che cos'è la normalità? Che cos'è il bisogno di scomparire? Mi domando: c'è stato qualche altro scrittore italiano che, nel Novecento, ha osato chiedere tanto, e con tale bisogno di chiarezza e salute? Ma torniamo a noi: chi è Mario Soldati? Ha provato a rispondere, una volta, Alberto

Moravia, con la sua brusca prontezza di narratore e la sicurezza di ritrattista morale. Quel Moravia che così si rivolgeva ad Alain Elkann, nella lunga intervista apparsa proprio in concomitanza della sua morte, nel 1990 (di sicuro, oggi, la migliore autobiografia in circolazione): «La nostra amicizia è cominciata al mare, a Viareggio, dove ambedue ci trovammo per le vacanze estive. Mia madre mi diceva sempre che il bambino Soldati aveva salvato un coetaneo dal Po e aveva avuto una medaglia al valore civile. Dopo quella volta non lo vidi più per almeno dieci anni. Poi, un giorno, intorno al '29, Morra di Lavriano mi disse: "Ti voglio far conoscere una persona, un giovane molto simpatico." Andai all'appuntamento e da lontano vidi un uomo di cinquant'anni, con una barba nera di tipo assirobabilonese, molto grave. Dissi, ricordando la sua età: "Sarà un altro, non può essere Soldati." Poi, il giorno dopo, lo vidi senza barba, con i baffi soltanto. Meraviglia! Passano quattro giorni e lo incontro di nuovo: niente baffi! Non aveva più niente. Questa capacità camaleontica di passare da un colore psicologico a un altro è tipica di Soldati».

In quei naturali camuffamenti c'era già una lezione: che la mistificazione è un modo della verità, ed alla verità è sempre, inevitabilmente, congiunta. Una lezione adulta: mentre adulti non erano certo i tempi che la letteratura italiana stava attraversando. Ecco: quale Soldati, tra i tanti che è stato capace di essere, ci viene incontro da quel libro concitato, se non eccitato, che sono *Le lettere da Capri*? Lo stesso Soldati, credo, che ritroviamo in una pagina dei *Taccuini* di Emilio Cecchi, curati postumamente da Niccolò Gallo e Pietro Citati nel 1976. Il Soldati che il grande saggista aveva frequentato a New York nell'agosto del 1930, mentre lo scrittore, lontano dall'Italia accidiosa e conformista del

fascismo, viveva l'aurorale esperienza che ci avrebbe poi raccontato in *America primo amore* (1935). Significherà pur qualcosa, sia detto per inciso, che i due principali personaggi delle *Lettere*, Harry e Jane, siano, per l'appunto, americani. Ma torniamo alla nota di Cecchi, non datata, eppure vergata tra il dicembre 1932 e il maggio 1933, che ci restituiva il suo ritratto in questi termini: «Soldati non può agire e vivere se non drogato da certi avvenimenti; e se non capitano da sé, se li procura, li inventa, li provoca; e per questa necessità può giungere a violenze e disumanità estreme». Insomma: il racconto della vita e dei suoi fatti come droga necessaria, reperibile ovunque, se non addirittura prodotta in proprio. Traguardi di violenza e disumanità estreme. Si tratta di concetti fondamentali: su cui si dovrà ritornare con più precisione ed agio. E con qualche opportuna integrazione.

Quando si pensa all'accoglienza ricevuta da questo straordinario romanzo, non si può non tornare a quel che ne ha scritto Cesare Garboli nella storia della fortuna critica istruita per il I volume delle *Opere* Rizzoli: «Nel 1954, quando si candidò al Premio Strega con *Le lettere da Capri*, *Soldati* era qualcosa di più di uno scrittore affermato, era un autore intorno al quale si era già formata una leggenda. Ma fino a che punto quella leggenda gli abbia giovato, è difficile dire. Il Premio Strega lo introdusse presso il gran pubblico che aveva nell'orecchio il nome del regista, e lo regalò al mercato; lo fece tradurre e lo esportò. Ma il romanzo, *Le lettere da Capri*, sconcertò e forse spaventò i critici o li trovò impreparati, e si risolse in un passo indietro. Strano, a *Soldati* furono rimproverati il gioco, la virtuosità, la costruzione a incastri, simmetrie, chiasmi, con tutte le luci che si accendono

e si spengono e le sorprese, i colpi di scena che scattano al punto giusto: proprio quello che di Soldati era sempre piaciuto». Una situazione paradossale: tanto più che quello di Soldati era uno dei pochi romanzi autenticamente internazionali, cosmopoliti, che poteva vantare la letteratura italiana di quegli anni. Mentre la quasi totalità dei suoi coetanei, dico i più notevoli e dotati, s'affannava ancora con le questioni all'ordine del giorno del dopoguerra, tra obblighi d'ingaggio civile, slogan da "servire il popolo" e populismi, Soldati s'era potuto permettere, nel 1948, di confrontarsi con l'Italia allo sbando dell'8 settembre - che avrebbe ispirato tanta risentita letteratura civile, retorica del documento e della testimonianza, ideologiche rese dei conti - facendo indossare ad un suo personaggio la sgargiante divisa di una stupidità trionfante, per raccontarci, magari, quali potessero essere le riluttanze e le inettitudini del genio di fronte a quella stupidità, sino al punto da indossare la più mortificante delle maschere, quella dell'umiliazione quotidiana. Mi riferisco a quel testo miracoloso che è *La giacca verde*, poi raccolto in trittico nel 1950, col non proprio felice titolo di *A cena col commendatore*, insieme a *La finestra* e *Il padre degli orfani*.

Guardiamoci velocemente intorno, e chiediamoci cosa effettivamente scrivessero i migliori scrittori italiani della generazione di Soldati e di quella immediatamente successiva. Moravia, proprio nel 1954, raggiunge, con i *Racconti romani*, il suo culmine di populismo, anche se, tra i sodali d'ideologia, al più basso grado d'ottimismo: e con risultati indubbiamente pregevoli. Piovene è nella stagione del suo più assordante silenzio di narratore. Vittorini dà il meglio di sé come editore degli altri: con non poche prevaricazioni. Bassani, che proprio all'inizio degli anni

Cinquanta s'era dimostrato come il più intelligente lettore di Soldati, e vero scrittore esistenziale, paga il dazio di un'ancora urgente questione ebraica. Cassola, per arrivare all'evidenza nuda e dolorosa di *Un cuore arido* (1961), dovrà chiudere prima, e scandalosamente, i suoi drammatici conti con la Resistenza. Tra i giovani, Fenoglio, il più frainteso dai suoi contemporanei, con l'eccezione felicissima del lettore Calvino, ha sempre cucito addosso la sua gualcita casacca di partigiano: del resto, la straziante emergenza della vita di *Una questione privata* (1963), imperiosa al di là - e contro - i suoi stessi doveri, è ancora lungi dal rivelarsi. Dicevo di Calvino: che, tra cavalieri inesistenti, baroni rampanti e visconti dimezzati, si prova a sublimare nella fantasia il suo istintivo e sempre più marcato fastidio per la realtà: già affatturata, quella realtà, dentro la Resistenza, riguardata attraverso gli occhi di un bambino, in quel folgorante romanzo d'esordio che è *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). Il promettente Pasolini, invece, pare avere una sola ossessione: Gramsci, i ragazzi di vita, e dalla vita violenta, la poesia dialettale e la letteratura popolare. Lo avvertiamo oggi con fin troppa chiarezza, ma lo aveva capito altrettanto bene Anna Banti nel 1968: quando uscirono, premiatissime dal pubblico, *Le lettere da Capri*, con quella loro scintillante disposizione d'esagerato, improbabile *feuilleton* erotico, ai critici non sembrò vero di tacitare il loro imbarazzo, di normalizzare la "stranezza" di Soldati, di spiegarla in gloria dell'appena nata industria culturale italiana. E Soldati, dentro quella pur nobile anagrafe di scrittori italiani, ci restava tra l'imbarazzo di tutti: a cominciare dal suo. Pampaloni, nel 1955, l'avrebbe scritto bene e al di là di ogni dubbio: l'autore della *Confessione* era «un moralista in musica». Ma che razza di

scrittore è «un moralista in musica»? Di una cosa, infatti, resto certo: nelle *Lettere da Capri* l'aria come spiritata, quelle note suonate ad un notevole grado di concitazione, non significano poco per l'interpretazione del romanzo. Quella che Cecchi, già nel 1951, individuava come «marcatissima tessitura ritmica»: nelle *Lettere*, se possibile, ancora più sostenuta che mai.

Cerchiamo, però, di sciogliere almeno il primo nodo di quest'intricatissimo testo. Qual è il tema delle *Lettere da Capri*? Garboli, sempre nelle pagine sulla fortuna critica preparate per i *Racconti autobiografici*, è molto chiaro: «Il tema delle *Lettere da Capri* è il conflitto tra sesso e sentimento, tra desideri e affettività, scissione inguaribile trattata con una lucidità e un'energia sadomasochista che Soldati non ritroverà mai più, neppure nelle fantasie più tenebrose dello *Smeraldo*. Il desiderio è sentito da Soldati, sadianamente, in opposizione ai valori famigliari, alla paternità, alla continuità della carne, alle tradizioni, ai figli. È il tema che incontrerà la sua grande scenografia notturna nel pre-sago paesaggio di rovine dello *Smeraldo*. Tutto Soldati si racchiude in questo tema come in un uovo: quanto più trasgressiva e ribelle, potente, blasfema, irresistibile è la forza del desiderio, tanto più imperiosa si fa sentire la pietà paterna e la richiesta di pace e di serenità famigliare». Sadianamente: dice Garboli. Ma non nasce da un'intenzione di sorprendere, da una volontà di scandalo, questo accenno all'implacabile e sublime, al terribile e divino marchese. Ecco: «la scissione, a livelli schizoidi, tra l'istinto del piacere e i valori famigliari, tra erotismo e affettività (il desiderio non tiene famiglia) è vissuta in termini che non trovano riscontro nella nostra tradizione». Sadianamente: per quella

volontà di guardare al godimento e alla tortura come momenti di una stessa esperienza; per quella capacità d'una scrittura limpida e feroce, in una parola disumana, che non arretra davanti a nulla. Aveva ragione Cecchi, nel 1951, a ravvisare, nelle «abitudini mentali di tradizione cattolica» di Soldati, «una specie di sinistro godimento della dialettica del peccato», piuttosto che la promozione di «resistenze ed impulsi a liberarsi dalla voglia di peccare».

Non si potrebbero trovare parole più esatte, come quelle di Garboli, per descrivere la situazione esistenziale in cui i personaggi delle *Lettere* sono stati precipitati da Soldati. Ho però l'impressione che Garboli arrivi appena un attimo dopo che tutto è già accaduto: cogliendo quella situazione in movimento, quando cioè il vertiginoso processo dialettico di sesso e perdizione è stato avviato, senza più possibilità di conciliazione, senza che il critico si chieda quale ne siano le premesse più profonde, quale sia la molla che innesca il processo. Ne sono convinto: quelle premesse sono invece tutto, ed assolutamente sufficienti a se stesse. Senza quelle premesse, imperative, e col loro portato di micidiali ossessioni, la scrittura di Soldati, con la sua ansia di acquisire la vita - le sue ambivalenti verità -, sino a tentare di incorporarla, non correrebbe da nessuna parte. C'è un punto del romanzo, a questo proposito, che acquista un'importanza decisiva. Approfittando del fatto che la moglie Jane è a Capri col bambino di salute malferma, Harry ha deciso ciò che non avrebbe voluto fare mai: di portare con sé per l'Italia, tra un lavoro e l'altro, Dorothea, la donna dal presente oscuro e ambiguo, dedita quasi certamente alla pratica del meretricio, colei che ha eletto a maestosa e carnale divinità, proprio nella consapevolezza, e nell'auspicio, nemmeno dissimulati (non privi di un acre, torbido,

piacere) che lei lo tradisca quotidianamente. Dorothea, a questo punto del racconto di Harry, non è più solo l'amante, la gigantesca bruna e imperturbabile da venerare come una dea capricciosa, ma è diventata la concubina, la quasi coniuge, l'affettuosa e devota compagna di tutti i giorni. Gli inconciliabili, quelli che Pampaloni, nel 1957, aveva chiamato gli «inconoscibili» - il desiderio feroce e incontrollabile, la sempre agognata serenità coniugale - sembrano finalmente trovare una definitiva conciliazione, fino a diventare l'uno il placato rovescio dell'altro: «dopo un cognac seduti ai tavolini di un caffèucio o tenendoci per mano come due innamorati, mentre laggiù tra il verde e i lampioni suonava dolcemente un'orchestrina, e l'Italia era bella e santa: nella calma e nel silenzio notturno del piccolo albergo Dorothea mi faceva completamente felice. Eppure io mi dicevo: È tutto qui? Non c'è altro? proprio niente altro?».

Diciamolo chiaro: nei romanzi di Soldati, ed in particolare nelle *Lettere*, l'amore - che poi coincide esattamente con la pratica dell'eros, che non conosce traduzioni se non carnali - è inseguito, braccato, come il più grande e seducente mistero della vita. Meglio ancora: è il mistero stesso della vita. Ma lo scrittore a quel mistero, alla sua inesplicabilità, non si rassegna: «È tutto qui», si chiede Harry? Non è disposto ad accettarne l'ineffabilità, ad assoggettarsi pacificato all'enigma. Sicché i suoi libri sono esattamente questo: una furiosa, concitata, fastosa, procrastinata perustrazione di quel mistero. Soldati è costretto a narrare proprio perché non sa e non può dimostrare: e narrando istituisce la più capziosa e, insieme, lucida inchiesta amorosa del Novecento italiano. Ecco: se c'è un illuminismo di Soldati, e tutto in declinazione libertina, se sa resistere a tutte le sfide dell'irrazionale, questo

illuminismo sta nella convinzione che conoscere significa possedere. In questo furioso tentativo di possedere la vita - e dunque il mistero dell'amore, quello entro cui la vita s'occulca -, di portarla tutta alla luce della coscienza, sta il movimento della sua scrittura: che poi, nelle *Lettere*, come osservato bene da Garboli, consiste proprio in questa dialettica, irrisolvibile, tra desiderio come mancanza e serenità coniugale come morte del desiderio, prolungata sino all'estenuazione ed al delirio, nei modi di quella che i vecchi idealisti avrebbero definito cattiva infinità, un'infinità che non riesce mai a coincidere con se stessa. Questo utopico e libertino tentativo d'impadronirsi del mistero della vita, di inglobare tutta la vita dentro la scrittura, fa sì che il razionalismo di Soldati non sia rivolto al superamento delle contraddizioni, ma alla loro conservazione e giustapposizione, al loro vertiginoso allineamento in sequenza, mentre una verità è negata già dalla successiva. Un razionalismo di laicissima e lucidissima complessione: ma nutritosi della disposizione causidica, della vocazione casistica, ricevuta dalla sua ben nota e celebrata formazione gesuitica.

Fateci caso: per ogni personaggio delle *Lettere da Capri* la contraddizione resta la verità esistenzialmente decisiva. Ecco: in questo romanzo, *tertium semper datur*. Prendete Dorothea, che un po' già conosciamo: è indubbiamente, e forse lo resterà sempre, la neghittosa, pigra, imperturbabile prostituta delle prime pagine; ma è anche, realizzandosi profondamente nel ruolo, la casalinga perfetta che ha sempre sognato di essere, quando si trasferisce, finalmente, in America, per accudire i figli, ormai orfani della madre, di Harry. Non si può dire che la prima Dorothea sia più vera dell'altra, perché sono perfettamente vere entrambe: *ter-*

tium, appunto, *datur*. Non sarebbe difficile fornire un ulteriore numero di prove a questo discorso, così come non sarebbe particolarmente arduo allineare citazioni che finiscono per assumere, nelle parole dei personaggi delle *Lettere*, il valore di massime a tutti gli effetti: tale e tanta è la necessità di Soldati di riuscire a catturare le verità cangianti della vita, per fissarle, a futura memoria, in espressioni dal valore quasi epigrammatico. Ecco: «Ognuno fa non soltanto il bene; ma anche il male che può». Di seguito: «Il male, Jane, non è mai negli altri. È sempre, e soltanto, dentro di noi che lo desideriamo». E poi: «Tutto si paga, e per avere qualcosa bisogna perderne un'altra». E di concerto: «Ma è la legge della vita che tutto si paghi; che ad ogni altezza corrisponda una bassezza; che agli affetti più divini si alternino inesorabilmente quelli più bestiali». Infine: «L'uomo, penso, ha un bisogno d'infelicità pari almeno al suo bisogno di felicità». Già, la nozione di felicità: che sarebbe una bella chiave per entrare nell'opera di Soldati. Chiunque si provasse, come ho cercato di fare anche io, a registrarne tutte le occorrenze, s'accorrerà che il sostantivo, così come l'aggettivo corrispondente, si trovano, nel romanzo, a mutare vertiginosamente di significato, in una specie di contraddanza degli opposti. Questo è il punto: la scrittura di Soldati patisce, ad ogni passo, la sfida della contraddizione. Ma questa sfida non è un'onta: piuttosto il trionfo dell'intelligenza in sfrontata, e musicale, gara con se stessa. Non vorrei continuare oltre, ma solo fermarmi ad un'ultima constatazione. Harry si sposa con Jane e si trasferisce in America: ma il suo desiderio spasmodico va esclusivamente a Dorothea, vagheggiata ossessivamente, nella pregustazione anticipata di un eventuale viaggio in Italia: tanto più atroce, quel vagheggiamento, quanto più

improbabile pare il viaggio. Parimenti, morta Jane, Harry non vuole portare a vivere con sé Dorothea negli Stati Uniti. Sa già che, se ciò avvenisse, la perderebbe senz'altro e per sempre, non la desidererebbe più. Perché avere qualcosa nella sicurezza e nella pace di uno scontato possesso, quanto alla metafisica amorosa di Soldati, equivale esattamente a perderla: «Temevo, portandola in una città straniera, lei che non era mai stata neppure a Milano, di averla tutta per me e, perciò, di perderla: voglio dire, di perdere l'interesse che avevo per lei. Perché io l'amavo come essa era, nella sua miserabile indipendenza, nella sua abietta coabitazione con la ruffiana di via Boncompagni, nelle sue misteriose assenze notturne». Significative, e strazianti, le domande di Harry, quelle che chiudono la sua lunga confessione, redatta in forma di potenziale sceneggiatura, e indirizzata a Mario, l'amico regista (che porta proprio il nome di Soldati), che dovrebbe procurargli un qualche lavoro nel mondo del cinema: «Mi chiedo se riuscirò a fuggire un'altra volta. Ma quando? Quando mi chiamerai?». Siamo alla fine di un percorso estenuante, le cui fasi ci sono state restituite con puntiglio ossessivo, con foga maniacale, con occhio quasi clinico, eppure con passione per nulla spenta. Abbiamo visto e sentito di tutto. Epperò, per Harry tutto potrebbe ricominciare: come se niente fosse stato.

Le lettere da Capri sono la storia di un triangolo (un quadrilatero?) amoroso: Harry, che nutre per la moglie Jane venerazione morale, nei modi d'una specie di stilnovismo patologico, scopre che lo tradisce - è lei a rivelarglielo - proprio quando sta a sua volta per confessarle il proprio tradimento. Non solo: è stata la stessa Jane a presentare ad Harry la sua futura amante, Dorothea.

Ancora: anche Harry ha conosciuto l'amante di Jane, Aldo, ma ha creduto, con compiaciuta gelosia, che fosse uno degli amanti di Dorothea. Infine: quando Jane cerca di salvarsi da quello che crede un ricatto - l'ultima carta disperata da giuocare prima di confessare - è proprio a Dorothea che chiede aiuto. A chiudere inesorabilmente il cerchio. Aveva ragione Luigi Baldacci nel 1996, nell'introduzione ad un'edizione tascabile per Bompiani: «*Tutti gabbati*, insomma», laddove il traditore si scopre sempre anche tradito, mentre il tradito si rivelerà alla fine come un traditore. Ecco, il tradimento: che, delle *Lettere da Capri*, è l'altro grande tema. Perché questo è il punto: accanto a quello dell'amore, questo romanzo celebra anche il mistero della persona. C'è uno struggente verso di Evtusenko, che pare esprimere al meglio il tipo di esperienza che i personaggi delle *Lettere da Capri* vivono: «*So come sei con me. / Di là da quella soglia come sei?*». Chi sono veramente coloro che amiamo? Lo abbiamo mai saputo? Si tratta di domande di cui fanno angosciosa esperienza tutti i protagonisti del romanzo di Soldati. Domande che lo scrittore fa proprie, al massimo punto d'identificazione con ognuno di loro. Un'identificazione che presuppone sempre la pietà, cristiana pietà, cristiano senso dell'ineluttabilità del peccato. Un'identificazione che però esige - ecco ancora una volta il liber-tinismo di marca sadiana - il massimo di disumanità: in funzione d'una sorta di straniamento che consenta a chi scrive di esorcizzare il dolore, la sofferenza feroce, che la pietà, da sola, porterebbe con sé. Chi scrive è un uomo, non dimentichiamolo: che con *Le lettere da Capri* ha portato ad un livello di lucidissima consapevolezza quei processi identitari che, declinati al maschile, hanno sempre a che fare con le liturgie sociali del sesso.

Non posso non concludere questo mio discorso, ricordando che Soldati, nel 1957, tre anni dopo *Le lettere*, pubblicherà il suo vero monumento al tradimento, così consustanziale alla vita, verificandone le più acide qualità in relazione al più sacro dei sentimenti, quello dell'amicizia. Sto parlando del *Vero Silvestri*. Devo aggiungere che un incunabolo del *Vero Silvestri* si trova proprio nelle prime pagine delle *Lettere da Capri*. Quando Mario, il destinatario della lunga confessione di Harry, in un preambolo ci racconta di come abbia rincontrato il suo amico americano: e di come si sia subito infatuato di Dorothea, che con Harry, appunto, viveva more uxorio in via Margutta. Infatuato sino al punto di desiderare d'averla, nonostante i sacri doveri dell'amicizia: non importa se con la frode o col denaro. Ci sono già, in queste pagine, tutte le sottili abiezioni di cui si nutre il rapporto anche profondo tra due amici, tutte le tentazioni d'infamia e di tradimento. Questo, per dire che Soldati è stato sempre uno scrittore sublimemente intertestuale: di quelli che, di solito, fanno la gioia dei tanti teorici della lettura dei nostri giorni. Che, pure, nelle sue pagine tale intertestualità non hanno nemmeno lontanamente sospettato. Ma è cosa, questa, da sottolineare, non tanto in accertamento e conferma della loro arrogante stoltezza, quella che bandiva lo scrittore da ogni manuale di storia della letteratura, quanto in ulteriore gloria di Soldati. Ma questo sarebbe un altro discorso.

Qualche ipotesi su *La busta arancione* di Soldati

Nel secondo dopoguerra, Arnoldo e Alberto Mondadori si impegnano molto in una fervorosa campagna d'acquisizione dei migliori scrittori italiani e stranieri. Se però, quanto agli stranieri, non è difficile constatare nei cataloghi la presenza delle firme più autorevoli (o perlomeno più corteggiate), e moltissime delle novità di rilievo, subito recepiti e pubblicati, non così si può dire a proposito dei nostri connazionali. Ecco perché gli sforzi, se possibile, vengono ulteriormente intensificati, con l'obiettivo di coniugare al meglio la qualità letteraria, sempre salvaguardata almeno nelle intenzioni, e la «capacità di presa sul pubblico». Ce lo documenta assai bene nel suo libro, *Il mestiere di leggere. La letteratura italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)* (2002), Annalisa Gimmi, la quale ha consultato le carte conservate presso la Fondazione Mondadori. Di Mario Soldati, il miracoloso esordiente dei racconti di *Salmace* (1929), tempestivamente segnalato sul «Corriere della Sera» dal principe dei critici militanti, Giuseppe Antonio Borgese, veniamo a sapere che il passaggio a Mondadori risale al luglio del 1958: dopo una non facile disamina della documentazione contrattuale, relativa a certi vincoli opzionali, volta ad evitare un'eventuale rivalsa dei precedenti editori, Garzanti e Longanesi.

Mondadori, insomma, tiene molto a Soldati: ma questo non esime la Direzione dei Servizi Stampa, nella persona del poeta Vittorio Sereni, dal sottomettere i suoi dattiloscritti all'attenzione vigile dei lettori professionisti, arruolati all'uopo, dalla casa editrice. Il giudizio definitivo (ed assai positivo) su *La busta arancione*, in una scheda del 28 luglio 1966, lo formula Domenico Porzio, intellettuale dal palato molto raffinato, letteratissimo, la cui responsabilità nella diffusione in Italia di un autore come Borges è fatto ben noto. I pareri in casa editrice, però, non devono essere stati subito concordi: se è vero che, in un'altra scheda del 10 novembre, dedicata questa volta a *I racconti del maresciallo*, e firmata da Carlo della Corte, si legge, con finale riferimento all'ultimo romanzo, *La busta arancione* appunto: «Insomma, non è che questo Soldati valga quello di *A cena col commendatore* (spero che il titolo sia giusto), ma merita egualmente di essere pubblicato. È meglio, a veder mio, molto meglio, di quello in cui mi sono imbattuto nel suo ultimo romanzo». Le parole di Porzio sono invece, in qualche punto, entusiastiche: «Tutti i temi caratteristici alla narrativa di Soldati entrano con ritmo straordinariamente ben controllato nella partitura di questo romanzo il quale si colloca tra i suoi migliori: non solo per la qualità della rappresentazione, ma per la sincerità liberatoria evidente - non senza drammaticità - nel gran tema dominante dell'amore-odio del figlio (Carlo - l'io narrante) verso la madre».

Perché indugio su tutto questo? Per il fatto che, a tale altezza cronologica, la considerazione di cui Soldati gode all'interno della Mondadori, non è esattamente la stessa che gli tributa parte della società letteraria italiana, quella almeno convinta di ascrivere alle magnifiche sorti e progressive della cultura, e che già storceva il

naso di fronte ad uno scrittore considerato troppo commerciale e cinematografico. Sia chiaro, Soldati è stato sempre recensito, e sin da subito, dalla migliore critica italiana: ne fanno fede il citato Borgese, Mario Praz, Giuseppe de Robertis, Emilio Cecchi, Geno Pampaloni, nonché scrittori e poeti dalla formidabile capacità di lettura, Montale e Bassani, Fortini, Anna Banti e Natalia Ginzburg. Anche *La busta arancione* non fa eccezione: se incontriamo i nomi di Carlo Bo, Arnaldo Bocelli, Pietro Citati, Luigi Baldacci, Enzo Siciliano e, un anno dopo, Cesare Garboli. Epperò, non si dovrà confondere il nostro sguardo di oggi, ormai decantati i valori di una stagione letteraria per sempre chiusa alle nostre spalle, con la baldanza e le certezze di quegli anni Sessanta: che vedevano personaggi del calibro e dell'autorevolezza di Vittorini e Calvino impegnati su «Il Menabò» in dibattiti come quello sui rapporti tra letteratura e industria, rispetto ai quali Soldati poteva apparire uno scrittore vecchio anni luce, quando sempre più frequenti risultavano i pronunciamenti sull'importanza dell'ideologia nel campo delle belle lettere. Senza dire che il Gruppo 63 si riteneva convinto d'aver decretato la morte anche civile di Bassani e Cassola, bollati come le nuove Liale della nostra letteratura: mentre si costringeva una star del peso di Moravia ad aggiornarsi sui manuali del *Nouveau Roman*.

Non era facile, insomma, la vita letteraria per scrittori come Soldati: se, all'ordine del giorno, poteva entrare in gioco, per loro, la stessa sopravvivenza. Ci si poteva concedere, magari, qualche piccola ed innocua vendetta, come quella di Ercole Patti che, in un racconto del suo *Diario siciliano* (1971), si diverte a far puntare la doppietta su un «capellone», il quale aveva lasciato sue

tracce nella casa del barone protagonista, e cioè «un libro di Balestrini, *La struttura assente* di Umberto Eco, tre numeri di “Marcatré”, un volume di Manganelli». Non era facile la vita letteraria per scrittori come Soldati: se nella quasi totalità delle antologie e dei manuali scolastici, delle più autorevoli storie letterarie, ci si sarebbe affrettati a cancellarlo, o perlomeno ad escluderlo drasticamente dal canone. Non era facile: nonostante avesse conosciuto già, dentro una tradizione inizialmente solo orale, alcuni momenti di leggenda che, in seguito, avremmo visto coagulare sulle pagine di Lalla Romano, della stessa Ginzburg, persino di Sciascia (che lo definì, molto precocemente, il più grande narratore del Novecento italiano), e, soprattutto, di Garboli. Non era facile: nonostante avesse già scritto, soltanto per restare al decennio precedente i Sessanta (e senza contare *Salmace e America primo amore*), alcuni sicuri capolavori. Che sono, per sempre più largo consenso critico: *A cena col commendatore* (1950: dove spicca il notevolissimo *La giacca verde*), *Le lettere da Capri* (1954), *La confessione* (1955), *Il vero Silvestri* (1957).

La busta arancione, benché pubblicato undici anni dopo, intrattiene con *La confessione* un rapporto assai stretto, almeno per quanto riguarda alcuni temi portanti: l'educazione gesuitica e i guasti che può provocare nella vita di un individuo, la prepotenza invasiva della figura materna, l'omosessualità. Ma è altrettanto vero che, relativamente al tema sempre fondamentale del sesso, il romanzo continua ad alimentarsi delle stesse sollecitazioni che hanno condotto lo scrittore ai libri degli anni Cinquanta. Già, il sesso: cominciamo da qui. Ha scritto Garboli nella *Prefazione* a *Opere I. Racconti autobiografici* (1991), che ora si può leggere in *Storie di seduzione* (2005): «Il sesso, per Soldati,

è inseparabile dal male; dall'esperienza e dal piacere del male. [...] Non si può separare dall'opera di Soldati questa profonda convinzione, questa radice forse cresciuta alla scuola dei Gesuiti: non si può separare dall'opera di Soldati il sadomasochismo. Il nesso fra l'erotismo e il piacere del male è così forte da costringere il Soldati romanziere a escogitare un io supplementare, per difendersi da una fantasia e da una materia troppo roventi, così da sdoppiarsi in un io che padroneggia la sindrome sadomasochista e in un altro che ne è la vittima colpevole e predestinata. I romanzi di Soldati vivono tutti di questa complicazione, di questo sdoppiamento obbligato: un io razionale e un altro demoniaco, un io savio e un altro pazzo e spiritato». Garboli non ha dubbi: quanto più si allontana dai limi fangosi dell'erotismo, tanto più «l'io di Soldati ritrova [...] la sua acquatica, felice e meravigliosa unità», di modo che la fantasia romanzesca possa placarsi e lo scrittore, finalmente liberato a se stesso, possa abbandonarsi «a un io beato e domenicale, immemore di ogni tortura e finzione». Detto in altre parole: la «doppiezza di Soldati», che appartenerrebbe «solo alla costruzione e alla tecnica del romanzo», «scompare non appena si faccia avanti il diarista, il viaggiatore, il narratore, per così dire, "anagrafico"». Insomma: io autobiografico ed io di *fiction*, secondo una dialettica che è innanzi tutto musicale. Quella che ha autorizzato Garboli a scompaginare l'opera di Soldati, nell'edizione Rizzoli poi arenata-si, in due primi volumi, *Racconti autobiografici* e *Romanzi brevi*.

È vero. Lo vietano tutti gli abbecedari di teoria della letteratura del Novecento: mai azzardarsi a confondere l'io che scrive con l'io che vive, l'uomo che campeggia nella biografia con quello che

funge da condizione trascendentale dell'opera letteraria. Anche se l'opera di Soldati, per una guerra di tal sorta, costituirebbe il più accidentato e disagiata campo di battaglia. Dove finisce, infatti, l'io autobiografico e dove inizia quello romanzesco? Quanto è romanzesco il Soldati in carne ed ossa di *America primo amore*? E quanto è autobiografico quello del *Vero Silvestri*? E poi: come giustificare che, proprio nella *Busta arancione*, come ci ricorda lo stesso interessato su «Paragone» del dicembre 1986, noi incontriamo il musicista Gianandrea Gavazzeni, grande amico dello scrittore, solo parzialmente occultato nell'uso dell'iniziale G.? È per tali ragioni che non mi faccio soverchio scrupolo nell'andare ad una pagina di *Rami secchi* (1989), là dove signoreggia di nuovo l'io dell'anagrafe civile, per rubare un ricordo di giovinezza che ha a che fare con la paura del sesso e la sua natura maligna, per tentare di dar conto d'una strategia, diciamo così morale e retorica, che consente a Soldati di essere lo scrittore che appunto è. La citazione si trova nel bellissimo racconto intitolato *Roma*. Siamo intorno alla metà degli anni Trenta, sotto una pensilina dell'autobus davanti alla stazione Termini. Soldati sente l'improvviso bisogno di confessarsi «dopo anni di astensione» ad Ernesto Buonaiuti, il grande prete modernista scomunicato: si lamenta di Roma, gli comunica dell'angoscia che gli procura la città, costringendolo, appunto, al peccato quotidiano della carne. La risposta di Buonaiuti ha il valore d'un atto finalmente liberatorio: «Però, caro Soldati, in ogni caso, questa mi pare la volta buona di non dimenticare i suoi Reverendi Padri: distingue sempre, no? *Una cosa* sono i suoi problemi personali, comprensibilissimi, e i suoi peccati, se ci sono, perdonabilissimi, eh, la carne è fragile, e che vuole poi che importi a Nostro

Signore di quelle sciocchezze? Il male, caso mai, sta proprio nell'eccessiva importanza che lei dà, o mi pare che dia, con colpevole orgoglio, a quelle sciocchezze... E *un'altra cosa* è Roma».

Ci siamo arrivati: al punto di vista di un Dio misericordioso e metafisicamente indifferente alla sessualità degli uomini, come non potrebbe non essere l'Ente Supremo. Il quale punto di vista, una volta assunto, consente finalmente di contemplare quella formicolante vita dei sensi, l'istinto di piacere che s'affanna ad appagarsi, dentro una nuova e più pacificata luce. Il punto di vista di Dio: o, se si preferisce, una volontà di ritornare all'integrità del Vangelo. Ha scritto Baldacci nel 1958 (ora in *Letteratura e verità*, 1963): «si dovrà riconoscere anche che all'apologetica del Cattolicesimo sono in fondo più necessari critici come Soldati (ma con una vera ed autentica ultima istanza, o riserva, religiosa) che non certi letterati claudeliani della sesta giornata». Il punto di vista di un Dio lontano dalla miseria degli uomini: è questa la condizione morale, e prosodica, che bisognerà presupporre per intendere appieno il movimento della scrittura di Soldati, quello che ci conduce alla comprensione del sesso e, per sua via, della vita, del suo mistero. La vera condizione di possibilità a che si realizzi l'intrepida perlustrazione delle più torbide passioni umane: ma anche l'aereo luogo di ricomposizione di un'intelligenza limpidissima e pacificata, la garanzia d'una leggerezza di scrittura altrimenti impensabile. Affacciandosi da quel picco sicuro, opportunamente bardato di ganci e corde per la scalata, Soldati può finalmente contemplare senza pena il suo ed il nostro baratro: per restituirci lo spettacolo del peccato, che ormai è semplicemente quello del mondo, ad un livello di trasparenza alpinistica. Aveva ragione Cecchi quando, in una recensio-

ne del 1951 ai tre romanzi brevi raccolti in *A cena col commendatore* (poi inclusa nel II volume postumo della *Letteratura italiana del Novecento*, 1972), parlava di «abitudini mentali di tradizione cattolica», «meglio valide alla discriminazione dei moventi interni e alla esatta pesatura dei peccati». Non senza aggiungere, con precisione implacabile: «arriverei a dire addirittura, meglio valide ed efficaci nel provocare e affinare una specie di sinistro godimento della dialettica del peccato, che nel promuovere resistenze ed impulsi a liberarsi dalla voglia di peccare».

Abbiamo capito, adesso, che ricaduta abbia potuto avere la famosa educazione cattolica ricevuta da Soldati a Torino nell'Istituto Sociale dei padri Gesuiti, quali singolari risultati abbia sortito. Questo è il punto: se nei suoi personaggi quell'educazione pare aver provocato - come nel caso del Carlo della *Busta arancione* - danni irreparabili e un commercio quanto mai furtivo, comunque sempre frustrato, con la felicità (fino a raccogliergli noi gli impliciti e libertini propositi di denuncia morale), a Soldati sembra avere invece fornito i principali e raffinatissimi attrezzi del mestiere. E ancora: se quegli stessi personaggi non possono non sentirsi angosciosamente costretti a scegliere tra il bene e il male, oscillando tra rimorso e rimpianto, il problema, per lo scrittore, non esiste più: meglio, non può né deve esistere. La materia teologale, casistica («persino sofistica»: ancora Cecchi), s'è potuta alleggerire del suo peso escatologico ed edificante, delle sue finalità correttive e punitive, di tutto il suo catechismo, per diventare l'agile scienza morale con cui inoltrarsi nella psicologia umana. Ciò per cui senz'altro quei precetti e quei moniti, quel catalogo di sottigliezze, quella didattica dei senti-

menti e delle passioni serviranno, non sarà più speso in funzione del pentimento e dell'espiazione, della negazione della vita, ma della più profonda conoscenza di sé e degli altri. Nelle *Lettere da Capri*, del resto, lo scrittore era stato chiaro: «Ognuno fa non soltanto il bene; ma anche il male che può». Così come lo è nella *Busta arancione*: «Carlo mio [...] il fondo della vita non è niente altro che questo, per tutti. Il male è dentro di noi, e presto o tardi viene fuori». Ma una volta ribadito, come s'è fatto sopra con Garboli, che il sesso in *Soldati* resta inseparabile dal male, dovremmo aggiungere che quel male non si riverbera più nel suo alone di moralistica condanna, sicché il cattolicesimo può diventare, nell'esecuzione narrativa, una formidabile macchina ermeneutica. Baldacci, in un'*Introduzione* (1996) alle *Lettere da Capri*, l'ha spiegato assai bene: «Nel cattolicesimo paradossale di *Soldati* c'è [...] una buona dose di razionalismo che gli consente di ribellarsi contro la giustizia-ingiustizia di Dio. Ma quella ribellione non sarà mai totale. Dio gioca con le sue creature il gioco della salvezza, concessa o rifiutata, e lo scrittore, che pure aspira a una patente di laicità, sa che non c'è chiave più valida per la decifrazione della realtà di quella che ci può essere offerta dal sistema cristiano del peccato, della penitenza, della redenzione o della dannazione».

Ecco: con i racconti di *Salmace* il razionalista e cattolico *Soldati* entra in un Novecento già conclamato (Montale aveva pubblicato gli *Ossi* quattro anni prima, Moravia stava per esordire, in quello stesso 1929, con *Gli indifferenti*) «mascherato, *barbatus* da Ottocento», come ha scritto Garboli per la ristampa Adelphi del 1993. Poi comincia a far finta d'approntare racconti e romanzi quasi fossero pezzi, non importa quanto pregiati, d'an-

tiquariato. Come dichiarando guerra alla modernità: che fu il suo modo d'essere assolutamente moderno.

La penso come Pampaloni, che così si è espresso in *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea* (1987), redatto per la *Storia della letteratura italiana* di Cecchi e Sapegno: la «vera religione» di Soldati è «la psicologia». Una religione molto novecentesca, si direbbe: perché riguarda i misteri del profondo. Lasciamo stare ora, come abbiamo visto, il fatto che l'introspezione valga, per Soldati, solo concretandosi nel sistema cattolico del peccato. La domanda che s'impone è un'altra: come si poteva, con quella religione, non incontrare Freud? Soldati arriva in tempo all'appuntamento col grande viennese, ma lo disattende, lo destituisce di importanza. *La busta arancione*, pur con tutte le sue invenzioni sorprendenti e continue, con i suoi tiri micidiali (come quello della madre nei confronti del figlio, che ha a che fare con la busta arancione del titolo), con le sue apparizioni e sparizioni da intreccio giallo - insomma: pur con tutto il suo gioco ed il suo capriccio che solleticherà il lettore, con tutto il suo carico di romanzesco -, può offrirci una notevole testimonianza in tal senso. Ho già detto, con le parole di Porzio, che il tema centrale del libro è quello del complicato e soffocante rapporto d'un figlio con una madre sensuale ma bacchettona, sempre e comunque prevaricatrice, decisa più che mai a tenere ben salde le redini del futuro della propria creatura, soprattutto dopo la morte del marito, perito in un incidente ferroviario tra le braccia di un'altra donna. Sentite qua: «Se devo precisare, dirò che mi piacevano alte, formose, brune, e di temperamento autoritario. Se, infine, devo tentare una interpretazione di tale preferenza, aggiungerò

che mia madre era, appunto, alta, formosa, bruna, autoritaria». Sembra quasi che, a bella posta, Soldati stia offrendo al lettore - divertendosi non poco - tutta una serie di stereotipi attinti, più che alla dottrina psicanalitica, alla chiacchiera quotidiana che ce li restituisce come luoghi comuni. Ed infatti, immancabilmente - dovrei dire implacabilmente? -, poco più avanti arriva il riferimento a Freud, che non può non suonarci ironico: a maggior ragione oggi, che la psicanalisi non ha più quel significato d'avanguardia, l'aura di spregiudicatezza, che poteva avere ancora, nei salotti borghesi, negli anni Sessanta. Ecco: «Alcuni scienziati moderni, derivando in parte dalle teorie di Freud, giudicano che all'età di due anni l'uomo sia completamente caratterizzato». E ancora, circa cento pagine più avanti, quando Carlo cerca di spiegarsi perché si sia deciso a sposare Meris, una meretrice conosciuta in «una casa», cosa che poi non si realizzerà per il precipitare degli eventi (il caso è sempre fondamentale nei libri di Soldati, quasi come nei gialli problematici di Dürrenmatt): «È una domanda che mi faccio ancora adesso, e credo che non potrei rispondere fino in fondo senza l'aiuto di uno psicanalista».

Non penso abbia ragione Siciliano quando, nella sua recensione che si può leggere in *Autobiografia letteraria* (1970), parla di «corrive esemplificazioni psicoanalitiche». Qui nella *Busta* quei riferimenti si dovranno leggere con tutte le riserve del sorriso e dell'ironia: se non addirittura dentro i termini di una deliberata parodia. Quando c'era già chi s'era spinto sui terreni della palinodia, come, nel *Disprezzo* (1954), l'amico d'infanzia Moravia, un altro scrittore sempre rimproverato, invece, di ortodossia freudiana. Ma questo sarebbe altro discorso: mentre conta qui registrare la grande modernità, continuamente dissimulata,

di Soldati. Lo farò avvalendomi anche d'un altro esempio: a dire di come fosse letteratissima e maliziosa la sua scrittura, scaltra e colta, già tentata da certe soluzioni che non erano ancora state definite, categorialmente, come intertestuali. Mi sto muovendo su un territorio solo da poco felicemente guadagnato alla critica soldatiana: quello su cui Salvatore Silvano Nigro, nelle riproposte ora curate per Sellerio, ci sta fornendo indicazioni che superano la più ottimistica delle previsioni. Io mi limito a ricordare un racconto incluso in *Salmace: Pierina e l'Aprile*. Qui la protagonista, che fa la vita, sogna per un istante, mentre sta tornando a casa, un futuro normale, magari come operaia: ma alla fine, tra un'esistenza grigia e ordinaria appena intravista nell'immaginazione e quella già sperimentata, la scelta di ritornare all'antico vale come una libertà finalmente riguadagnata. Aprite ora *La busta arancione*: v'imbatterete presto nella figura di Pierina, prima ossessiva cristallizzazione del desiderio di Carlo, la quale, guarda il caso, faceva l'operaia ma ora, diventata l'amante del direttore dell'officina, vive la vita facile della mantenuta. Soldati, insomma, cita se stesso: e coltiva l'intertestualità senza saperlo. Non sono pochi, poi, i casi in cui lo scrittore, per così dire, si trova a fare "letteratura". Carlo sta parlando del suo amico del cuore Alessandro Rorà, l'omosessuale come lui terrorizzato dal sesso, quando si trova ad affermare: «Dopo gli inutili e ridicoli tentativi degli anni universitari, mentre Alessandro scopriva la sua vena erotica ad Algeri quasi nell'imitazione di un famoso capitolo di un famoso libro di André Gide, io scopro la mia, molto più modestamente, in un bordello di Novara». Laddove la citazione dello scrittore francese non vale solo come l'indicazione di un'antifrasi esistenziale: se infatti l'eterosessuale Gide, in

Africa, farà l'esperienza liberatoria della sua omosessualità, Alessandro conoscerà invece un destino opposto e repressivo, convertendosi all'eterosessualità con cattolici atti di devozione e contrizione. Ma vale, quella citazione, anche in un senso più malizioso. Come a suggerire: ecco Gide. È lì che mi dovete cercare! A fornirci un'indicazione di non poco conto, ancora da sviluppare, in sede critica, in tutte le sue implicazioni.

Che romanzo è *La busta arancione*? E ancora: quanti romanzi contiene dentro di sé? Che è la domanda che si faceva giustamente Siciliano. Potrei indugiare ancora sulla crespatisima, cangiante, trama. E magari concentrarmi, dopo la sparizione di Meris - forse l'unico vero grande amore di Carlo -, sulla parte finale del libro, quando il protagonista, già anziano, fa il critico musicale: voglio invece solo aggiungere che, anche a quest'altezza della sua vita, gliene capitano delle belle, mentre sono ancora le donne, tutte psicofisicamente esemplate sulla figura materna, a determinarne il destino. Qualcuno ha parlato di «una serie evasiva di artifici». Osservo solo che gli espedienti e le sorprese narrative sono solo la conseguenza di certi contrappunti della scrittura, ne sottolineano il mutamento di chiave musicale: a ribadirci anche che Soldati è interessato alla realtà morale, ma non al realismo delle situazioni. S'è già sottolineato che questo è il romanzo di un rapporto castrante e soffocante: quello che un figlio vive con una madre rimasta vedova. Ma è anche, attraverso la madre, il romanzo dell'enigma dolce e maligno della donna, quale epifania misteriosa, seducente e oscena, della vita. È il romanzo dell'amicizia - quella tra Carlo e Alessandro -, che implica sempre il commercio, non importa se riluttante o eufo-

rico, col tradimento: come aveva già testimoniato, straordinariamente, *Il vero Silvestri*. È il romanzo dell'educazione gesuitica e dell'omosessualità. È il romanzo della felicità balenante e sempre sfuggente, tanto più intensa quanto più delusiva: «Guardavo le lucciole, e le lucciole mi sembravano, chissà perché, la felicità». È il romanzo della città come romanzo del segreto e della reticenza, con una miracolosa capacità di resa del paesaggio, qui metropolitano (Torino, Roma, Milano). Si pensi a questa fulminante verità su Torino: «La vita notturna di una città grande era allora più provinciale di quella di qualunque piccola città di provincia oggi: più cupa, più chiusa, più disperata, più strana: e qua e là, in tutto quel buio e silenzio, copriva e covava focolai ardenti e segreti come la piccola misteriosa tabaccheria di via Carlo Alberto».

Ma, per me, è stato soprattutto il romanzo del conformismo come paura della vita e rinuncia ad essa. Così Carlo, sin dalle prime pagine: «io, in fondo, anelavo soltanto alla normalità». Così Alessandro quando, molti anni dopo, si giustifica con Carlo per la brusca virata imposta alla sua vita: «Non credere che la mia vita sia allegra. Sì, i figli mi danno gioia: ma è, come dirti?, una gioia grigia». Carlo non ha dubbi: «Alessandro aveva non soltanto offeso me come amico: più ancora, aveva tradito se stesso, l'amore alla verità, la fiducia nella vita, tutto quanto c'era di meglio in lui». Il romanzo del rientro nell'ordine e nella normalità, una normalità avvelenata: che non ho potuto fare a meno di leggere come lunga chiosa ad una splendida e concentratissima poesia di Sandro Penna. Questa: «Felice chi è diverso / essendo egli diverso / ma guai a chi è diverso / essendo egli comune». Voglio solo aggiungere che, entro tale prospettiva, *La busta*

arancione dovrebbe essere letta a fronte di un romanzo di Moravia (ancora lui, il vero deuteragonista di *Soldati*), *Il conformista* (1951). Ci si accorgerebbe che *Soldati tace*, dell'Italia, tutto quello che Moravia invece dice. L'aria torpida e civilmente intossicata del nostro paese è la stessa: ma questo dirci molto, politicamente, facendo finta di non dire nulla, non mi pare la minore dote di *Soldati*.

2006

Un borghese contro se stesso: Moravia 1927-1951

Non mi fa fatica affermare che la pubblicazione dei *Racconti* (1927-1951), nel 1952, felicissima antologia d'autore, rappresenta un evento capitale, tanto nella già molto folta vicenda editoriale di Moravia, quanto nella storia della cultura letteraria italiana di quegli anni. Ma molto folta, vorrei aggiungere, è dire in fondo poco: se è vero che, come scrivono Simone Casini e Francesca Serra nell'*Introduzione* al notevole *Racconti dispersi* (1928-1951), stampato da Bompiani nel 2000, Moravia, a quell'altezza cronologica, ha già pubblicato otto romanzi, da *Gli indifferenti* (1929) al *Conformista* (1951), e scritto «ben duecentotrenta racconti più o meno lunghi». Lascio ancora, e volentieri, la parola ai due giovani filologi: «Certo, non tutti i racconti esclusi nel 1952 vanno considerati tra i dispersi, abbandonati cioè dallo scrittore dopo la loro prima comparsa su questo o quel periodico. Una cinquantina, per esempio, di carattere allegorico o fantastico, confluirà nei *Racconti surrealisti e satirici* del 1956; qualcun altro verrà recuperato in raccolte posteriori come *L'automa*; e ben trentaquattro, comparsi sul "Corriere della Sera" dall'inizio del 1949, inauguravano la lunghissima e fortunata serie dei *Racconti romani* (1954). Dopo aver fatto tutti i conti del caso e verificato di non incorrere in errori per via delle inganne-

voli metamorfosi di titolo o di forma, rimane tuttavia un dato sorprendente di cui prendere atto: i racconti scritti da Moravia tra il 1927 e il 1951 che rimasero sepolti nelle pagine dei quotidiani o delle riviste sono più di cento».

Da queste non molte ma assai precise parole si possono ricavare almeno due notizie fondamentali. Che i due volumi antologici del 1952 hanno un valore davvero quintessenziale - ventiquattro antologizzati (alcuni molto lunghi) su duecentotrenta scritti - nella produzione moraviana. Che, nella loro quintessenzialità, essi vanno a toccare solo il versante borghese, certamente e di gran lunga il più importante, di un'opera sterminata: distinguendosi, appunto, non solo dai racconti di tematica popolare o romana (nati dentro la specialissima esperienza che lo scrittore fece del Neorealismo), ma anche da quelli di disposizione fantastica o allegorica. Ho detto borghese: che è un aggettivo, oggi, disusato, se non screditato, e carico di troppe implicazioni, ma che s'impiega qui in un'accezione storica e di minima sociologia: quando è vero che, di questi ventiquattro racconti, borghese è esattamente l'ambientazione delle vicende e l'anagrafe dei personaggi: d'una riconoscibilissima borghesia italiana, sostanzialmente, neghittosamente, impolitica, silenziosamente fascista prima, perbenista poi. Non è un mistero per nessuno: negli *Indifferenti* Moravia non usa mai la parola fascismo, ma noi non ci dimentichiamo nemmeno per un solo istante, durante la lettura, che gli anni sono quelli delle domenicali adunate in orbace, del fascio littorio e del fez. Ma, dire borghesi questi racconti, significa nominare anche la provenienza sociale di chi li ha scritti: e che, pur nella spietatezza d'una narrazione oggettiva, non riesce a non trasferire, sulla pagina, le componenti di un'inquiete-

ta, insoddisfatta, se non guasta autobiografia. Come avviene nel caso di uno dei più bei racconti del Novecento italiano: *Inverno di malato*. Ma andiamo con ordine.

Articolo, novella, racconto, saggio, racconto lungo, romanzo breve, romanzo, romanzo-saggio, teatro, in perenne osmosi l'uno con l'altro genere: non v'è pratica della scrittura che Moravia, nella sua lunga vita, non abbia frequentato. E che testimonia d'una necessità biologica e d'un impegno quotidianamente imprescindibile che hanno però dello straordinario: a testimonianza d'una fede, non dico d'una religione, che è stata l'unica, forse, a non abbandonarlo mai, ed esercitata con puntualità inesorabile nelle prime ore della mattina. Ogni giorno un segno inciso nel legno storto della propria umanità: perché, per Moravia, l'uomo è innanzi tutto - vichianamente, crocianamente - ciò che fa. Un'operosità straordinaria ed in polemica implicita, direi naturale, con ogni idea di vita eccezionale, eroica. Contro D'Annunzio, insomma, letterato e vate sempre sopra le righe: il quale ancora rappresentava molto, e non soltanto per la patria letteraria, in quegli anni Trenta e Quaranta, quando Moravia scriveva la più parte dei racconti inclusi nel 1952: spunti d'un dannunzianesimo d'interni e sentimenti non mancano, del resto, nelle pagine più antiche della raccolta, per esempio quelle di *Cortigiana stanca* (1927). Un'operosità straordinaria, ripeto: come virtù, appunto, eminentemente borghese, di quella borghesia, però, subito disprezzata e deprecata. In effetti, come il borghesissimo Croce, rimasto sepolto per molte ore nel 1883, giovanissimo, sotto le macerie di Casamicciola, nell'isola d'Ischia, accanto ai propri famigliari morti, anche

Moravia ebbe, negli anni decisivi dell'adolescenza, il suo privato terremoto, e nemmeno troppo simbolico. E come Croce ne ricavò, precocemente, imperativi inderogabili per la sua implacabile etica del lavoro.

Ecco: il 1916 volge alla fine quando, a soli nove anni, mentre il padre lo accompagna a scuola, cade a terra per un fortissimo dolore alle gambe. La diagnosi è spietata: una tubercolosi ossea all'anca, la malattia che segnerà tutta la sua giovinezza sino ai diciott'anni. Cominciano così i lunghi periodi d'immobilità a letto, gli studi irregolari affidati perlopiù ad insegnanti privati, se non a governanti, le letture disordinate, ma matte e disperatissime (da Dante e Ariosto a Goldoni e Manzoni, da Shakespeare e Molière a Rimbaud e D'Annunzio, al fondamentale Dostoevskij): sino al ricovero nel sanatorio di Cortina d'Ampezzo, tra il marzo 1924 e il settembre 1925, ed alla convalescenza a Bressanone, in un Kurhaus, un albergo con assistenza medica. Moravia lo definirà più volte come il fatto più importante della sua vita: bisognerà prenderlo alla lettera. Non per niente, il già citato *Inverno di malato*, che trasporrà sulla pagina proprio questa esperienza in sanatorio, può essere letto come un racconto aurorale e fondativo, di larga parte della sua opera e di tutto un atteggiamento: quello conflittuale e risentito con la propria classe d'appartenenza, e magari letto anche col valore di un'autogiustificazione a posteriori, quanto alla luce feroce che illumina i personaggi e gli eventi che s'accampano negli *Indifferenti*, autogiustificazione che Edoardo Sanguineti, nel 1962, in chiave rigorosamente (e limitativamente) marxista, ha preferito tradurre coi termini di «coscienza» e «ideologia».

Scritto presumibilmente nell'estate del 1929 a Divonne-les-Bains, come confidò ad Alain Elkann nel 1990 (altrove, però, parlerà anche dell'autunno del 1925, collocandolo dunque a ridosso della stesura del romanzo d'esordio), *Inverno di malato*, terzo testo antologizzato nei *Racconti*, fu pubblicato da Pietro Pancrazi su «Pegaso» nel 1930, quindi incluso nella prima raccolta del 1935, *La bella vita*, poi ristampato nell'*Amante infelice* (1943). Il perno attorno a cui ruota tutto il racconto è il rapporto tra il giovane protagonista (che ha più o meno l'età di Moravia quando entra in sanatorio), «di famiglia una volta ricca e ora impoverita», e il suo compagno di stanza, il Brambilla, «viaggiatore di commercio e figlio di un capomastro», personaggio che nasce dalla condensazione di due ospiti dell'Istituto Coldivilla di Cortina d'Ampezzo conosciuti da Moravia: il primo e momentaneo compagno di stanza, appunto un volgare rappresentante di commercio, e il più che ventenne e triestino Faloria, figlio d'un sarto, giovine leggero e non problematico, don Giovanni al naturale, per il quale lo scrittore in erba prova una vera e propria infatuazione. C'è da domandarselo, inseguendo indebitamente la biografia fin dentro la letteratura, braccando quell'io che vive sotto le mentite spoglie dell'io che scrive: che cosa sarebbe stato il rapporto di Moravia con la sua classe se non fosse passato al vaglio feroce d'uno sguardo "altro", non borghese, epperò classista e risentito, come quello che ci restituisce qui il Brambilla, il quale non avrebbe forse ragioni da accampare - e il giovanissimo Girolamo lo sa bene nei rari momenti di lucidità -, se non quelle dell'azione, meglio: dell'attivismo e del vitalismo, e d'una certa braveria, d'una facilità di vivere, che a Girolamo, dal fondo della malattia e della sua paralisi, delle sue velleità, possono parere

addirittura le ragioni stesse della salute e della virtù. Lo veniamo a sapere sin dalle prime righe: il Brambilla «l'aveva a poco a poco convinto, in otto mesi di convivenza forzata, che un'origine borghese o, comunque, non popolare fosse poco meno che un disonore». Sia detto per inciso: proprio il primevo e positivo sentimento del popolo può dirsi alla base, dunque antica e dissimulata, di quelle cauttissime illusioni populiste che Moravia vivrà tra i *Racconti romani* e i *Nuovi racconti romani* (1959).

Intendiamoci: se abbiamo scavato nel racconto in direzione della vita, se abbiamo finto un'identità tra le verità del testo e quelle dell'autore, non è per il fatto che vogliamo sottovalutarne la letterarietà. Quella che già nel 1938, molto tempestivamente, e come a rimproverargliela, Eurialo De Michelis sottolineava vigorosamente: magari segnalando calchi di Dostoevskij e Manzoni. Epperò il fatto d'una sintassi dello sguardo che trapassa dalla vita all'opera - se inteso, diciamo, in senso trascendentale, come a fornirci una delle condizioni di possibilità del mondo moraviano, una sua chiave d'accesso - ci pare sia da privilegiare: a motivare meglio anche la qualità eccezionale dei racconti più lontani: non solo di *Inverno di malato*, ma anche di *Cortigiana stanca*, *Delitto al circolo di tennis* (1927), *Fine di una relazione* (1933). Insomma: il giovanissimo Moravia presta molto di sé al Girolamo di *Inverno di malato*, che è poi, in versione adolescente (o poco più), il Michele degli *Indifferenti*, o, per pescare a caso anche in questi *Racconti* (1927-1951), il Gianmaria dell'*Imbroglione* (1937), il Giacomo di *Luna di miele, sole di fiele* (1951), inserito però a partire dalla ristampa del libro del 1953, col suo amore «fatto più della volontà di amare che di sentimento vero»: inetto, velleitario, dilemmatico e inadeguato alla vita. Il giovanissimo Moravia, ripe-

to, presta molto di sé a Girolamo: ma sospingendolo subito dentro una luce che è già, insieme, di pietà e di condanna. Ecco: ricerca morale della verità o pregiudizio immoralistico? Distacco moralistico dalla propria materia autobiografica e di classe o adesione senza riserve? Furono proprio queste le domande che impegnarono e divisero i primi recensori degli *Indifferenti*, che oggi ci appaiono, quasi tutti, con le armi spuntate di fronte a quell'aggressività implacata ma fredda di Moravia, a quel fuoco sempre bagnato, però, dalle ragioni d'una strana pietà.

Pietà e rifiuto, insomma: laddove, in *Inverno di malato*, nel serrato confronto tra Girolamo e Brambilla, tra un borghese inconsapevole di sé (e delle sue radici di classe) e un giovane del popolo, finisce per esplicitarsi, e per chiarirsi a se stessa, quella dialettica che, invece, negli *Indifferenti* resta muta, nel cerchio conchiuso e strozzato d'un interno pariolino dove, come notava Pancrazi recensendo il romanzo, manca davvero l'aria, sicché verrebbe la voglia d'aprire subito una finestra o scambiare due parole con la serva di casa. In *Inverno di malato* Moravia si serve d'un Brambilla insolente, sadico e persecutorio, anche un po' mascalzone - quel Brambilla che giganteggia dentro la coscienza larvale di Girolamo -, per fare subito i conti con la sua classe sociale d'origine. Ma, dentro quel conto, saranno proprio le ragioni della pietà a impedirgli di riconoscersi positivamente in Brambilla, nel suo vitalismo, insomma in tutte le mitologie piccolo-borghesi con cui la malata borghesia italiana s'illuse di rivitalizzare se stessa e che culminarono nella barbarie del fascismo.

Ho parlato dello sguardo, della sua peculiare disposizione, che, da questo racconto aurorale, trasmigra, fondandola, dentro

larga parte dell'opera moraviana, fino al suo punto terminale, passando, ovviamente, per tutte le metamorfosi che la borghesia italiana, con la sua realtà di riferimento e d'espressione, conoscerà nei decenni del secolo scorso, arrestandosi al principio degli anni Novanta, con la morte dello scrittore. Dovrei parlare ora - e sempre in termini trascendentali - del sesso e delle donne. Perché, affrontare la questione del sesso in Moravia, significa, inevitabilmente, entrare nel merito di quell'aggressione in cui consiste il movimento del personaggio uomo, quando si rapporta, eroticamente, al personaggio donna. Un'aggressione che sta sempre nella lente ferocemente millimetrica d'un uomo che guarda: e che, non di rado, si traduce anche in violenza reale ed omicidio, come accade in *Delitto al circolo di tennis*. Partiamo, ancora una volta, da *Inverno di malato*: Girolamo, per ottenere da Brambilla una patente di virilità, studia di sedurre Polly, la paziente inglese quattordicenne con cui, per volontà dei genitori di lei, è solito conversare. Quella di Polly è, sin da subito un'«intorpidita» e «ritardata infantilità», che la fa terrorizzata e atona alle goffe avances del ragazzo, il quale, in quei rapporti voluti con tutto se stesso, e contro la sua stessa inadeguatezza, non s'impedisce di avvertire subito un che di «illecito, triste, torbido», fino alla convinzione «di essere guasto, senza rimedio». Ecco: il sesso è in Moravia, e sin da subito, qualcosa di agognato e ineludibile, ma anche di irreparabile, e che ha a che fare con la mortificazione e la perdita di sé.

Il personaggio di Polly, poco più che una bambina, induce meno lo scrittore a quel moto aggressivo di cui s'è detto, rivolto più a se stesso, in questo caso, al suo io vicario. Tutto risulta più chiaro quando, sulla scena, campeggiano donne mature.

Prendete *Cortigiana stanca*: «Per strada, la sua fantasia si era accanita con una specie di rabbiosa volontà a immaginare una Maria Teresa carica di autunni, dai seni pesanti, dal ventre grasso tremolante sulle giunture allentate dell'inguine, dai fianchi impastati e disfatti». Laddove, però, la logica stessa del desiderio nei suoi momenti più accesi, se non addirittura quella stessa dell'amore, si alimenta proprio di quanto c'è di più penoso nel commercio della carne: «Non se lo confessava, ma l'avrebbe amata di più, mille volte di più, [...] se avesse sentito sotto le sue mani irrequiete una carne ancora più stanca di quella, una pelle ancora più vizza e sfiorita. Tutto il suo amore avrebbe dato ad una povera donna matura che non senza disgusto avrebbe tenuto sopra le sue ginocchia e stretta contro il proprio petto». Anche alla donna di *Fine di una relazione* - che non si trova nell'incipiente autunno della vita come Maria Teresa, ma nella pienezza della sua fresca maturità - il suo infastidito amante non riserva premure migliori. E nello sguardo feroce e disturbato di lui, i suoi sono «occhi neri e inespressivi», per «una serenità indolente e un po' bovina», di «animale inabile».

Il culmine di questa aggressività maschile, però, s'era già toccato dall'inizio, in *Delitto al circolo di tennis*, dove la «principessa», una donna invecchiata male, ma di ancor vive ambizioni, viene invitata al ballo di gala al Circolo, corteggiata e illusa, sbeffeggiata e umiliata, denudata e stuprata collettivamente, sino all'omicidio. Ecco: «lo scolorimento della carne ingiallita e grinzosa rivelava il disfacimento dell'età». E ancora, nei modi d'un dileggio che arriva al linciaggio: «La trascinarono daccapo alla tavola, quella resistenza li aveva imbestialiti, provavano un desiderio crudele di batterla, di punzecchiarla, di tormentarla». Si

tratta di una modalità di rappresentazione che resisterà negli anni: ed *I racconti* ne danno continua e prolungata testimonianza. Prendete *L'imbroglione* (1937), là dove compare in scena Santina, la fanciulla tutt'altro che sprovveduta da cui il protagonista maschile sarà prima irretito e poi ingannato: «Attonito e tuttavia incuriosito, Gianmaria notò soprattutto il singolare contrasto tra la gracilità infantile di questo corpo e le due macchie rotonde dei capezzoli che trasparivano sotto il velo verdognolo della sottoveste, anormalmente larghe, quasi mostruose, grandi e scure come due soldoni; e i peli lunghi, folti e molli che nereggiavano sotto le ascelle di quelle magre braccia alzate». All'avvenente Gemma della *Provinciale* (1937) non tocca migliore destino: «Aveva il naso aquilino, la bocca grande e sdegnosa e, sotto capelli crespi, la carnagione delicata e malsana, ora diafana ora chiazzata di macchie di rossore. Certa peluria, che le adornava le braccia e la nuca, faceva pensare ad un corpo villosa ed infuocato pur nella sua sgraziata magrezza». Ma anche in *Luna di miele, sole di fiele* (che chiude la raccolta del 1952), il protagonista in questi termini s'esprime sulla moglie, all'indomani delle nozze: «Ella non era alta, ma aveva le gambe lunghe, di fanciulla, e magre, soprattutto nelle cosce che, nei calzoncini corti, mostravano sotto l'inguine quasi una fessura. Erano bianche, queste gambe, di una bianchezza fredda, casta, lucida. Ella aveva i fianchi stretti, la vita snella e poi, solo tratto muliebre, se si girava a parlargli, si profilava sotto la maglia il petto gonfio e basso, simile, sul busto esile, ad un peso aggiunto ed estraneo, penoso a portarsi».

Penoso a portarsi quel seno gonfio e basso: come sempre, in questi racconti, penoso è fare all'amore. Già, fare all'amore: tutto

ciò che abbiamo per incontrarci e conoscerci in quanto essere umani, ma anche tutto quello che dobbiamo sopportare e soffrire. Aveva ragione Enzo Siciliano nel 1998: «In Moravia la sessualità diventa il segno tangibile della crisi del personaggio uomo - e lo stile, il lessico lo documentano». E ancora: «C'è in Moravia il torbido languore che segue al coito, una felicità offuscata da un rimorso senza nome, o la consapevolezza che si è vittime di noi stessi - la nostra persona è soltanto il risultato di un conflitto mal domato». Parlando di *Agostino* (1944), Umberto Saba disse che Moravia «sporcava l'amore». E Siciliano, molto giustamente commentò: «Voleva dire che Moravia piegava il sesso sul versante della tenebra piuttosto che su quello della luce». Il sesso e la sua natura di tenebra: parrebbe, il fare all'amore, l'unica declinazione dell'esistenza che abbia a che fare con una qualche idea di felicità, mentre invece si nutre, «oltre che di torbidi desideri, di sentimenti così poco amorosi come il disgusto, la crudeltà e il disprezzo», per usare le parole con cui Paolo, nella *Provinciale*, giustifica la sua «passione grossa e furtiva» per Gemma. Il giovane Moravia ha già capito tutto quello che c'era da capire, e continuerà a ribadirlo per tutta la sua vita di scrittore: la natura dell'uomo è ignota a se stessa, nonostante tutta la scienza che su tale natura è stata costruita, psicanalisi compresa. Il sesso è esattamente la dimensione in cui l'inconoscibilità della nostra natura arriva a palesarsi fulmineamente in quanto tale: disperatamente inattingibile.

Quale atto sostanzialmente aggressivo, il sesso è, così, anche un'aggressione alla stessa verità: per come ci appare, identica a se stessa, integra eppure incomprensibile. Fateci caso: che cosa rimane, a tutti i personaggi maschili, al termine dell'inappagata

espugnazione che finisce per essere, ogni volta, il rapporto sessuale con una donna? Nient'altro che la proclamazione spazientita e insoddisfatta d'un mistero. Prendete *Cortigiana stanca*. Dopo l'amore, appena il suo amante s'è liberato dal viluppo delle coperte per andarsene via, Maria Teresa comincia a piangere «senza rumore, senza scosse, silenziosamente, come scorre il sangue da un corpo ferito a morte». L'amante ne ascolta le disperate parole - «è duro essere costretti per la prima volta a mendicare la vita» - quindi assiste a quella sorta di riflusso per cui Maria Teresa si richiude nell'impenetrabilità del sonno: «Gli pareva, di fronte a questa immobilità, che ella non avesse mai parlato; dubitava dei suoi occhi e delle sue orecchie; avrebbe voluto rivedere la smorfia lacrimosa, riudire la voce piangevole. La guardava e gli pareva di vedere la faccia stessa dell'esistenza, un momento rivelata e parlante, ora di nuovo muta e immobile». Già, la faccia stessa dell'esistenza che si rivela alla luce, per ritornare nella tenebra muta della sua immobilità. Siamo agli esordi: ma questa epifania del mistero della vita attraverso la donna è già un patrimonio morale ed esistenziale conquistato dal giovane scrittore. Inesorabile il suo giuoco di diastole e sistole, nella sua intera opera, attraverso personaggi femminili sempre più enigmatici: da *Cortigiana stanca*, appunto, a *L'amore coniugale* (1949), al postumo *La donna leopardo* (1991), per attenerci a tre diverse altezze cronologiche, per sottolinearne la prodigiosa continuità, anche di tenuta letteraria. Epifania del mistero della vita attraverso la donna che, guarda il caso, si realizza anche nelle ultime righe dell'ultimo racconto della raccolta, così come Moravia ha perentoriamente voluto a partire dall'edizione del 1953, *Luna di miele, sole di fiele*: «Giacomo la

strinse a sé e quasi subito, mentre lei cercava, sempre piangendo, il suo abbraccio, penetrò dentro di lei, facilmente e agevolmente. Ebbe la sensazione come di un fiore segreto, formato di due soli petali, che si schiudesse, pur rimanendo sepolto e invisibile, a qualche cosa che era il sole per la buia notte carnale. Nulla era risolto, pensò più tardi, ma per ora, gli bastava sapere che ella si sarebbe uccisa per lui».

2007

Guai a chi è diverso: *Il conformista* di Moravia

Sono soltanto quattro versi di Sandro Penna, ma da soli bastano a dimostrare - lo scriveva Cesare Garboli in un articolo su Gadda del 1967 - come «il ritmo del settenario sia nato per semplificare le verità più difficili»: «Felice chi è diverso / essendo egli diverso. / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune». Aprono la raccolta *Appunti*, che include poesie scritte tra il 1938 ed il 1949, pubblicata dalle Edizioni della Meridiana nel 1950. Si tratta di verità difficili ed eticamente asperime, ma che possono risaltarci persino lapalissiane, quando riescono a trovare la formula che le traduca in parole democratiche e condivise: e che qui Penna è capace di fondere alla più alta temperatura esistenziale e storica.

Così organiche, queste verità, alle vicende dell'Italia del secolo appena trascorso, tra fascismo e secondo dopoguerra, sino al punto da contrarre in se stesse come un'ipotesi di storia dell'interiorità, e notevoli possibilità di romanzo. Che altro sono stati, in effetti, e nell'arco assai stretto d'un quindicennio, *Il conformista* (1951) di Alberto Moravia, *Gli occhiali d'oro* (1958) di Giorgio Bassani, *La busta arancione* (1966) di Mario Soldati, se non anche il tentativo di declinare (e dispiegare) narrativamente l'intuizione morale che risuona nella poesia di Penna, con la sot-

tigliezza psicologica, col senso della storia, che pretendiamo da una letteratura della realtà quando è veramente tale?

In tutti e tre i romanzi - nei primi due integralmente, nel terzo solo in parte e per un personaggio che non è l'io narrante - l'omosessualità, effettiva o latente, è il punto doloroso d'una fallita coincidenza con se stessi e con la morale comune, insomma la prova certa d'un appuntamento mancato, eppure mai così agognato, con la normalità. Poco importa se in giuoco v'è anche molto altro, e di cruciale: la questione ebraica (e delle leggi razziali) in Bassani, il gran tema dell'educazione cattolica (e degli esiti d'un ipocrita perbenismo borghese) in Soldati. Laddove in Moravia agisce addirittura un progetto: quello di dare forma letteraria ad un'antropologia del fascismo, che del conformismo, negli anni in cui si sviluppò, sarebbe la conseguenza necessaria. Moravia, a differenza di Bassani e Soldati, è un romanziere che tende al saggio, ed è difficile, quando s'accinge a scrivere, che non abbia già sul tavolo di lavoro un cartone preparatorio. Basta leggere quel che dice ad Enzo Siciliano, nella lunga intervista che il critico ha raccolto nel suo *Moravia* (1971), quando accenna al fatto storico che sta dietro al romanzo, e cioè il delitto Rosselli, avvenuto, com'è noto, a Bagnoles-de-l'Orne il 9 giugno 1937: «volevo amalgamarvi quello che avevo conosciuto del fascismo. Il tutto retto sull'equazione: il protagonista è fascista perché omosessuale». E ancora, più avanti: «In *Il conformista*, la cui gestazione avrà origini freudiane, ho voluto raccontare il caso di un ragazzo che ha avuto esperienze omosessuali precoci, che ha creduto di aver ucciso un uomo, e che per questo si sente segnato a dito, si sente un elemento anti-sociale e fa di tutto per integrarsi nella società che gli sembra voglia espellerlo. Vuole cancel-

lare da sé ciò che considera una macchia d'origine, un peccato. Per far questo accetta anche la criminalità della società cui anela. Gli viene chiesto come prezzo d'integrazione il delitto? Non ci pensa due volte: lui paga l'integrazione col delitto».

Che cosa ha rappresentato *Il conformista* nella storia di Moravia? E che scrittore era Moravia, in Italia, all'inizio degli anni Cinquanta? Come ha documentato Simone Casini, nelle *Opere/3. Romanzi e racconti 1950.1959* (2004), il primo accenno al romanzo si trova in una nota vergata da mano ignota, su un foglietto con intestazione della casa editrice, in seguito ad un incontro con l'editore avvenuto il 15 marzo 1949: dove si parla di due opere in lavorazione, «il dramma del conformismo» appunto, e la «Cronaca d'una ciociara (La ciocia e lo spago)». *Il conformista* e *La ciociara* (1957), insomma, nascono negli stessi anni ad uno stesso parto - nonostante la notevole divaricazione cronologica tra l'uno e l'altro nell'apparizione a stampa -, anche se afferenti a due diversi ordini del discorso narrativo dello scrittore. Come, del resto, testimonia lo stesso Moravia, già in una lettera a Bompiani datata 20 aprile, dove ci dice che, accanto al romanzo in «stile romanesco» ambientato in Ciociaria «fra gli orrori della guerra», ne sta scrivendo appunto un altro, «ma dello stesso genere e stile di *Agostino* e della *Disubbidienza*». Ecco: da una parte *Agostino* (1944), *La disubbidienza* (1948), *L'amore coniugale* (1949), *Il conformista*, *Il disprezzo* (1954); dall'altra *La ciociara*, che s'aggiungeva, dentro il filone popolare e in qualche modo populista - sollecitato da quegli entusiasmi neorealistici mai condivisi fino in fondo, però, da un Moravia sempre riluttante all'ottimismo - aperto da *La romana* (1947), proseguito coi

Racconti romani (1954), quindi chiuso dai *Nuovi racconti romani* (1959). Da una parte, il romanzo borghese e l'autobiografia di classe, il rigorismo etico e l'introspezione, l'inquisizione psicologica e la pronuncia dostoevskijana; dall'altra, invece, l'apertura di credito al popolo, i propositi di denuncia sociale, gli obblighi di progressismo politico, l'impegno con una materia linguistica che non è la propria d'anagrafe, per altro non confinabile al mero romanesco. Che era poi, questo secondo aspetto, il suo tentativo - forse obbligato per un intellettuale di sinistra - di rispondere ad una delle principali questioni all'ordine del giorno, almeno dopo la pubblicazione dei *Quaderni del carcere* (1948-50) di Antonio Gramsci: quella del nazionalpopolare. Un tentativo che lo avvia su una strada analoga, pur nella diversità delle premesse e dei risultati, a quella dell'amico Pier Paolo Pasolini, il quale, negli anni Cinquanta, metteva mano, dentro un medesimo ordine di problemi, alla poesia in dialetto friulano de *La meglio gioventù* (1954) e a quella civile de *Le ceneri di Gramsci* (1957), ai romanzi borgatari di *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Intendiamoci: l'opera di Moravia ha sempre funzionato come un sistema di vasi comunicanti. I due diversi ordini del discorso - che conoscono una così decisa polarizzazione soltanto in questo turno di anni, e sino alla svolta de *La noia* (1960), per poi ricostituirsi in una dimensione monodica: bisognerà magari chiederci il perché - si aprono ad un dialogo continuo e serrato, dove Moravia resta, sempre e comunque, uno scrittore che ambisce ad essere l'interprete e il critico del proprio tempo. Non sono pochi, in effetti, i rapporti che *Il conformista* intrattiene con *La romana*. È lo stesso Moravia, sempre nella conversazione con Siciliano, a suggerircene uno, quando affronta la questione del

giudizio sul fascismo formulato nei suoi libri: «In *La romana* il giudizio è espresso sulle cose, attraverso un personaggio popolare. Con *Il conformista* volevo scendere nella coscienza di un borghese. Il personaggio maschile di *La romana* e Marcello sono in definitiva lo stesso personaggio». Ancora, poco più avanti: «*La romana* e *Il conformista* sono in qualche modo gemelli. La differenza è che con *Il conformista* volevo rappresentare il fascismo dalla parte del fascismo». E non finisce qui, si potrebbe aggiungere: se il funzionario fascista, che ha responsabilità fondamentale nella corruzione della protagonista de *La romana*, e Marcello Clerici de *Il conformista* camminano fratelli, l'uno accanto all'altro, mentre su di loro si proietta l'ombra del Michele de *Gli indifferenti* (1929), anche Giulia conserva qualcosa di Adriana, la struggente popolana del romanzo romano. Giulia, e cioè la donna che Marcello ha sposato senza slanci e senza vero amore, ma solo per quella lucida coazione in direzione della normalità, «per potersi dire, almeno una volta: “Sono stato un uomo simile a tutti gli altri uomini... ho amato, mi sono congiunto ad una donna e ho generato un altro uomo”». Anche Giulia, come Adriana, è femmina «placida» e toccata da «sensuale letizia», «animalesca e imprevedibile», aderente senza complicazioni alla vita. E come Adriana pone, dentro un universo regolato dall'ideologia, il problema della natura e della vita.

Se si eccettuano pochi casi - pur di gran nome, mettiamo Giuseppe De Robertis su «Il Tempo» e Carlo Bo su «La Fiera Letteraria» -, la critica accolse sfavorevolmente *Il conformista*. Cosa che Moravia registrava subito con un certo fastidio, in una lettera indirizzata a Valentino Bompiani, scritta verso il 20 luglio,

come c'informa Casini, in partenza per un periodo di ferie in Engadina: «Mi è venuta una grande fiacca dopo l'accoglienza ingiusta e stupida fatta dalla critica italiana al mio ultimo romanzo. Non ho quasi più voglia di lavorare». Perplexità, nei confronti dei critici, ribadita a Siciliano ancora nel 1971, dove si rivendica una certa «vitalità» per «l'idea di fondo del libro», mentre s'individua, a motivo di quella avversione, anche il modo, per niente simpatizzante, con cui lo scrittore aveva rappresentato l'antifascismo degli esuli italiani a Parigi. È stato Geno Pampaloni, nell'introduzione ad un Oscar Mondadori del 1973, a ravvisare, come riassumendo in un motivo decisivo tutte le obiezioni precedentemente formulate, il punto critico del romanzo: «La trama romanzesca è francamente eccessiva: troppi ingranaggi, uniti da organi di trasmissione dipinti di colori troppo carichi. Sin dal momento in cui l'autista omosessuale che attenta alla purezza del bambino Marcello confessa di essere un ex-prete, sentiamo che lo scrittore sta entrando in una fase in cui avrà la mano pesante». Come dargli torto? Cattivi genitori: con un padre malato di mente. L'escamotage della pistola che Lino, l'autista omosessuale, offre al bambino di cui attenta alla purezza, messa a bella posta perché possa prodursi l'omicidio che, solo alla fine, scopriremo non essere mai avvenuto. La notizia della morte di Lino che appare su un solo giornale e per sbaglio: proprio quello che leggerà Marcello, convincendosi, appunto, d'essere l'autore di un omicidio che gli cambierà la vita. Il passato della moglie di Marcello: tutt'altro che normale, ad onta della sua beata normalità di valori e comportamenti. L'omosessualità della moglie del professor Quadri (l'esule antifascista professore universitario di Marcello), le sue concitate ed immediate avances a Giulia appe-

na conosciuta. Il colpo di scena finale: quando un Lino redivivo riappare di notte, in veste di guardiano d'un parco, mentre Marcello e sua moglie sono sul punto di accoppiarsi sul prato.

È vero: tutto pare eccessivamente forzato e come schematicamente predisposto in vista del risultato scontato di un'equazione psicanalitica. Così eccessivamente forzato da metterci, però, in guardia: per sospetti che poi trovano conferma in certi dubbi che Moravia ebbe, quanto all'inserimento dell'episodio della per nulla catartica riapparizione di Lino (quella che, narrativamente, è proprio il contrario esatto di un'agnizione). Come risulta dal lavoro d'archivio di Casini, Bompiani, che aveva letto il dattiloscritto entusiasmandosene, non aveva gradito per niente, invece, «la resurrezione di Lino», stando a quel che scriveva a Moravia il 25 novembre 1950. Che si tratti di una questione non da poco, e tale da mettere in giuoco il significato generale del romanzo, è confermato dalle incertezze dello stesso Moravia, il quale, dopo «matura riflessione», decide di cassare l'episodio, così commentando la sua decisione, intorno al 20 febbraio 1951, in una lettera a Bompiani: «Avevi ragione tu, dà un senso di intrusione dell'autore nell'azione». Per poi, però, ripensarci senza possibilità di ritorno, ai primi di marzo: «Ti rimando le bozze. Come vedrai, ho poi deciso definitivamente di lasciare l'episodio di Lino perché ci vuole. Togliendolo il libro veniva ad avere un significato diverso da quello che avevo voluto dargli». Quale sia il significato di questo reinserimento, che per altro tanti spunti di discussione (e di disapprovazione) ha dato alla critica, lo possiamo capire dalle parole di Marcello, una volta scoperto che Lino (il suo primo aguzzino e la sua prima vittima) è, al contrario di come aveva creduto, vivo: «“Ma io”, non poté fare a meno di

esclamare Marcello, “io quando ti ho conosciuto ero innocente... e dopo non lo sono stato, mai più”. Vide Lino guardarlo con stupore: “Ma tutti, Marcello siamo stati innocenti... non sono forse stato innocente anch’io? E tutti la perdiamo la nostra innocenza, in un modo o nell’altro... è la normalità». E più avanti: «Egli aveva fatto quello che aveva fatto per riscattarsi da un delitto immaginario; e, tuttavia, le parole di Lino gli facevano capire per la prima volta che anche ove non l’avesse incontrato e non gli avesse sparato e non si fosse convinto di averlo ucciso, anche, insomma, se non fosse avvenuto nulla, proprio perché in ogni caso avrebbe dovuto perdere l’innocenza e, conseguentemente, avrebbe desiderato riacquistarla, egli avrebbe fatto quello che aveva fatto. La normalità era proprio questo affannoso quanto vano desiderio di giustificare la propria vita insidiata dalla colpa originaria e non il miraggio fallace che aveva inseguito fin dal giorno del suo incontro con Lino».

Siamo al punto: al gran tema dell’innocenza perduta, e che non si può non perdere. Svolto da Moravia, ne *Il conformista*, sino all’ossessione ed alla disperazione, se è vero che proprio questo sarà l’ultimo pensiero di Marcello, dopo che un aereo alleato ha mitragliato la macchina in cui si trova con la moglie e la figlia: «Dio, fa che non siano colpite... sono innocenti». La decisione di Moravia di ripristinare l’episodio del ritorno di Lino vira *Il conformista* verso quel romanzo metafisico ed esistenziale, da sempre a lui congeniale. L’innocenza è una condizione originaria che forse nemmeno esiste e che, ad ogni modo, siamo destinati a perdere, insidiati come siamo da una specie di colpa originaria, inchiodati ad una solitudine radicale e costitutiva. La solitudine dell’uomo moderno: *La solitudine nel labirinto* (1926), per citare il titolo di

un'opera precoce di Corrado Alvaro. Ecco perché la vita di Marcello, in un attimo, si brucia tutta dentro un'illusione, diventa cenere, costruita com'è stata per riparare ad un delitto mai avvenuto, in direzione di una normalità che è, alla fine, «forma vuota», quella che il fascismo ha riempito di contenuti supremamente criminali. Ecco perché Marcello, che sin dalla prima pagina vive e cresce dentro questo sentimento di lutto, e come fustigato da una sorte maligna eccessiva (significativa la furia paterna che s'accanisce, inspiegabilmente, su una foto della moglie e del figlio piccolo, forando loro gli occhi con un punteruolo, aggiungendo con un lapis rosso «lagrime sanguigne sgorganti»), finisce davvero per essere - sono parole di Moravia a Siciliano - «un personaggio accentato su un versante funebre, mortuario come credo di non averne inventato altri». Ecco perché, imbozzolato dentro il romanzo ideologico, cresce con non poche metastasi, quello che Pampaloni ha giustamente definito un «romanzo religioso»: che ha anche i suoi momenti di disperata poesia.

Piccola, ma significativa postilla. Una volta affermata la declinazione metafisica del tema della perdita dell'innocenza, non si dovrà mai dimenticare, però, che tale declinazione, in questi anni, si giuoca sempre secondo due desinenze: quella borghese e l'altra popolare-proletaria. Sul versante romanesco e ciociaro, infatti, l'innocenza sembrerebbe, almeno in linea di diritto, possibile, ed appannaggio d'una classe tutta intera, tanto più se quella classe riesce a restare prossima ad uno stato di natura (molto meno possibile in Moravia che in Pasolini: resta comunque vivo, in entrambi, un indice utopico). Quando l'innocenza si perde questo avviene solo per responsabilità storiche di un'altra classe sociale, l'odiata borghesia, come del resto dimostra e conferma *La romana*.

Queste convinzioni non albergheranno a lungo in Moravia, e sono il frutto dell'adesione ad un mito maturato negli anni di guerra in Ciociaria, dove si trovava sfollato con Elsa Morante. Ma il mito c'è stato: e pertinace. È lo stesso scrittore a confessarlo ad Alain Elkann in *Vita di Moravia*: «Con *La ciociara*, senza rendermene conto, diedi un addio definitivo al mito nazionalpopolare che mi aveva fatto scrivere *La romana* e *I racconti romani*». In questo quadro, *Il conformista* svolge un ruolo fondamentale: Moravia si interroga a fondo, per la prima e l'ultima volta, sulla possibilità dell'innocenza per la borghesia. Ed arriva alla perentoria risposta che l'illusione dell'innocenza è uno dei modi attraverso cui si può manifestare una cattiva coscienza borghese. Così cattiva, quella coscienza che, si potrebbe aggiungere, quando s'insinua in un intellettuale borghese di sinistra - come a molti accade negli anni Cinquanta, Moravia e Pasolini compresi - può far sì che il mito dell'innocenza perduta si traduca e cristallizzi in quello, populistico, dell'assoluta positività del popolo. Che è un modo, questo mio, di utilizzare Moravia contro Moravia (e contro il Pasolini borgataro), per demistificare un'altra storia d'illusioni - questa volta politiche e culturali - che, come abbiamo visto, Moravia aveva già deposto alla fine di quel decennio.

Dicevo prima della pretestuosità e farraginosità della trama. Sembrerebbe quasi che Moravia giuochi la sua partita razionalistica, non tanto per vincere quella con la vita, ma per perderla rovinosamente: e ricominciare da capo. Ecco: quello di Moravia non è un razionalismo che combatte il mistero, piuttosto lo celebra. Prendete il finale de *L'amore coniugale*: quello in cui, il protagonista, legge sul viso della sua donna, nel momento del coito con

un amante, elusivi ed ellittici messaggi mai captati prima. Anche ne *Il conformista* certi punti caldi lo confermano. Sono quelli in cui troviamo Marcello in una condizione di resa totale, come quando, dopo aver appreso sul treno che li porta in Francia che Giulia non è la donna “normale” che credeva - e che, proprio come lui, s'è trovata a subire nell'adolescenza, per anni ed anni, dunque molto più a lungo di lui, una stessa situazione di violenza sessuale -, s'abbandona a considerazioni come questa: «Perché era in quel treno? E chi era la donna che stava al suo fianco? E dove andava? E chi era lui stesso? E donde veniva? Non soffriva di questo smarrimento, al contrario gli piaceva come un sentimento che gli era familiare e costituiva, forse, il fondo stesso dell'essere suo più intimo. “Ecco”, pensò freddamente, “io sono come quel fuoco, laggiù nella notte... divamperò e mi spegnerò senza ragione, senza seguito... un po' di distruzione sospesa nel buio”». I momenti di verità di Marcello, quando la vita gli si manifesta nella sua gratuità e nel suo accecante enigma, sono così, come quelli offerti da una Grazia distratta, che si manifesta senza spiegazione alcuna. La stessa Grazia che investe della sua luce la prostituta incrociata nella casa chiusa del paese ligure dove Marcello sosta, prima di arrivare a Parigi, per incontrare l'agente fascista che deve dargli le ultime istruzioni sul conto del professor Quadri: «Ma ciò che lo colpì di più fu la fronte, non tanto bianca quanto illuminata in maniera misteriosa dall'espressione intensa degli occhi: una purezza di luce che gli fece pensare ad uno dei diademi di brillanti di cui, un tempo, le donne si incoronavano ai balli di gala». Si tratta di un'epifania non da poco: un'impressione analoga - quella purezza di luce sulla fronte -, ricavata poi dall'incontro con la moglie di Quadri, lo precipiterà in un innamoramento fulminante.

te, sino al punto di fargli vagheggiare un cambiamento totale della sua vita (lasciare Giulia, rinnegare il fascismo, fuggire con Lina). Sarà questa la sua ultima battaglia, in nome del mito dell'innocenza, terminata, però, con una sconfitta su tutti i fronti: quando scoprirà che Lina è saffica e desidera solo sua moglie.

Che cosa voglio dire con questo? Che la razionalità messa in campo da Moravia, con tutto quello sferragliamento di concetti tra Marx e Freud, rischia d'essere così accecante da abbagliare: e lasciare il suo oggetto - la calda vita - dentro una ancor più misteriosa opacità. Ma non sarà proprio questa l'intenzione di Moravia? Magari per lasciarci disarmati, dopo tanto impiego di mezzi, dopo tanto dispiego di razionalità (ed ideologia), davanti all'autistico mistero della nostra esistenza. Ho detto della prostituta che, in sole due pagine, sommuove così a fondo la vita di Marcello, sino a fargli ipotizzare la stessa possibilità di cambiarla radicalmente. Già Dominique Fernandez, in un saggio del 1960, aveva osservato che le puttane «abbondano nella sua opera» e «tutte rappresentano, fra l'umanità femminile [...] solitamente aspra e avida o di un'eleganza glaciale, la dolcezza, la bontà, la pace». Questo avviene, io credo, perché le puttane sono le più vicine alle nude verità dell'eros, e cioè della vita, le più conciliate con la sua insensatezza. Il problema del sesso, in Moravia, è, in quanto tale, il problema del mistero della realtà. Interrogata nel suo enigma la carne non risponde: impenetrabile sempre, nella sua opera, è il silenzio dei corpi dopo l'amore. Questo silenzio - insieme alla disperazione fredda di Marcello, alla sua poesia d'uomo solo - è la più viva eredità che *Il conformista* continua ad assicurarci.

Moravia primo e ultimo

Benché fosse un uomo dell'Ottocento toscano, con nostalgie da granducato, e con caute aperture alla modernità, Pietro Pancrazi, quando recensì *Gli indifferenti* su «Pegaso» dell'agosto 1929, pur parlando di un «verissimo libro», non poté non avvertire un odore acre, quasi insopportabile, fino a chiedere a quel giovane esordiente «più respiro, più aria, l'alito di una finestra aperta sul chiuso maleodorante girone del suo mondo». L'odore che lo infastidiva, non c'è dubbio, era quello marcio e solforoso del Novecento.

Se n'era già accorto, il 21 luglio sul «Corriere della Sera», il più generoso e intelligente dei critici militanti, Giuseppe Antonio Borgese, che, appunto, aveva visto in Moravia uno scrittore che sembrava avere «tutti i requisiti per chiamarsi, novecentista o novecentiere»: tra questi, soprattutto, uno «psicologismo, ben solido, ben tridimensionale» che s'avvaleva, per altro, della grande lezione di Dostoevskij, colui che, «scrutando ogni increspamento della subcoscienza», aveva saputo accumulare «cento pagine su una sola ora di vita». A Borgese, poi, quanto al colore del romanzo, non erano sfuggite certe «fosforescenze guaste» che gli avevano fatto pensare a Pirandello. Già, Pirandello e Moravia: se pensiamo che Borgese, nel 1911, aveva

già parlato, per certe novelle di Pirandello, di «realismo cinico», abbiamo pronta, come per via divinatoria, una caratterizzazione tra le più suggestive e precise di due libri di Moravia, *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959), ove si trovano alcune tra le novelle italiane più belle del secolo.

Come si vede, il Moravia così figurato, qualunque cosa ne possano dire sostenitori o detrattori, pare avere già tutti i tratti di un Novecento diventato subito canonico, il montaliano secolo «del ciò che non siamo», «del ciò che non vogliamo», quello in cui, per tramite di Montale e Moravia, potevano convergere profondità psicologica e negatività esistenziale, e che riesce a trovare nell'«indifferenza» moraviana, molto di più che nella sartriana «nausea», il suo più prepotente stemma. Tanto per rimanere in Italia, e dentro una rigorosa mitografia del personaggio novecentesco, il Michele degli *Indifferenti* non può non rappresentare il discendente diretto di Filippo Rubè e Zeno Cosini: due tra i protagonisti imprescindibili per una vera storia del romanzo europeo. Moravia lo capì presto: e ci mise del suo. Non perdendo occasione, caduto il fascismo, per declinare i suoi libri nel segno di un Novecento, lo si dice in battuta, sempre più novecentesco: quello del marxismo e della psicoanalisi: cosa che, in tempi tristemente fatui come i nostri, non si finisce d'imputargli a debito, per quel peso intellettuale che molti oggi, Moravia defunto, vorrebbero considerare largamente immeritato. Stiano attenti, però, questi nemici della penultima e dell'ultima ora, perché il rapporto di Moravia con Marx e Freud è molto più complesso e sottile di quanto la critica abbia sinora segnalato. Prendiamo Freud ed un romanzo che m'è capitato di studiare in modo ravvicinato: *L'amore coniugale* (1949), la storia del doppio fallimen-

to di Silvio Baldeschi, come scrittore e come marito. Questo romanzo ha una sua scena madre: quando Silvio scopre Leda, che lo tradisce con un rozzo e spiccio barbiere di provincia, in una specie di erotico rito arcaico. Ma quel che colpisce Silvio è la «smorfia dolorosa», la piega della bocca della moglie che, proprio durante l'orgasmo, acquista una strana, e per lui del tutto inedita, «schifata attrazione».

Perché dico questo? Per arrivare a sostenere che il percorso del Moravia narratore è esattamente opposto a quello psicoanalitico classico, una specie di maliziosa contro-psicoanalisi. Mi spiego meglio: se l'indagine psicoanalitica allestisce i suoi dati come sintomi di qualcos'altro, e d'inconscio, riconducendo le apparenze più insignificanti ad una sintassi del profondo, l'investigazione moraviana muove da alcune situazioni psicologiche, persino stereotipate dentro una vasta casistica freudiana, ma per complicarne il senso e, magari, comprometterne la verità. In tale prospettiva, la smorfia di Leda ha proprio questo valore: solleva il romanzo fino al mistero, non scioglie i nodi di un eventuale caso clinico. Ho scelto *L'amore coniugale*, ma avrei potuto citare *Il disprezzo* (1954), ben più complesso: dove, tra letteratura e psicoanalisi, entro un quadro di vera e propria palinodia, a farne le spese è Freud, non Omero (la cui *Odissea* rappresenta la chiave decisiva per disserrare la suggestiva vicenda coniugale che vi si narra). Nelle settimane passate s'è fatto un gran parlare di Moravia, e del suo presunto oblio. Moravia giganteggia nel Novecento italiano, se non altro per la sua durata ed incredibile prolificità: e non ha davvero bisogno di difese. In ogni caso è stato uno scrittore fortunato: perché, accanto al meritatissimo successo di pubblico, ha conosciuto, già in vita, un'enorme fortu-

na critica, ricca di contributi eccezionali, ed eccezionalmente complessi. Basterebbe quello che hanno scritto e detto di lui gli amici, da Debenedetti a Pasolini, da Siciliano a Cordelli e Paris, per nominarne pochissimi e di diverse generazioni: non perché amici, si badi, ma per mera virtù d'argomenti. Basterebbe ricordare le belle pagine di Pampaloni. Ma preferisco rammentare un solo libro, d'uno scrittore di tutt'altro campo e militanza, e dunque al di fuori d'ogni sospetto: la monografia del 1962 di Sanguineti. Già lì, e pur dentro quel rigidissimo, schematico marxismo, si può capire bene di quale portentosa schiatta sia stato un narratore come Moravia.

Eppure, tra tante chiacchiere, bisognerà pure liberarci di qualche luogo comune che, neanche stavolta, c'è stato risparmiato. Per esempio quello del Moravia grandissimo viaggiatore: ripetuto, ultimamente, da Angelo Guglielmi. Non che Guglielmi abbia torto: ma solo a patto che questo argomento non venga usato, come Guglielmi fa, per deprimere il romanziere. Ora, una cosa mi pare indubbia: Moravia è stato un viaggiatore dagli occhi avidi e capaci di tutto (grazie alla sua naturale disposizione non eurocentrica), è stato un saggista di brusche e sbrigative verità, da non sottovalutare mai, ma è stato soprattutto, insieme a Soldati, il più grande narratore degli ultimi settant'anni, attingendo, proprio nei romanzi, le verità più nude e ambigue della vita. Questa celebrazione del Moravia in presa diretta fa il paio con la deprecazione del suo stile, con la constatazione del suo scriver male (un'accusa, questa, che Moravia ha l'onore di condividere con Pirandello). A parte il fatto che questo scrivere male sarebbe del tutto coerente con la vita dei suoi malvissuti personaggi, mi pare non ci sia abbaglio più clamoroso di questo.

Debenedetti lo aveva già perfettamente capito in un saggio del 1937 dedicato a *L'imbroglione*, apparso nello stesso anno. Io mi limito a citare un passo della *Disubbidienza* (1948), che si riferisce a Luca, ed al tema morale e psicologico che intitola il romanzo: «Gli venne a questo pensiero il senso di un gioco; come di una composizione chiusa, fine a se stessa, dotata di un suo ritmo, di una sua architettura, di un suo significato. La disubbidienza era il tema della composizione e tutti gli atti sempre più impegnativi che essa comportava, ne erano le variazioni». Siamo di fronte, per dirla veloce, ad una consapevole dichiarazione d'autore: quella che, appunto, ci dà la chiave musicale di tutto il libro.

Resta infine il più ripetuto dei luoghi comuni: quello che vede nell'ultimo Moravia uno scrittore ormai postumo a se stesso, di terza o quarta fila. Berardinelli, su «Panorama», in un articolo bello e restitutivo, ci ha ricordato di quanto eroismo fosse capace Moravia, nel mostrarci «come raccontare la storia di personaggi che sembravano non essere più degni di essere raccontati». Però, poco prima aveva osservato che questo «grande autore» fosse divenuto «con il tempo il miglior agente editoriale di se stesso». A queste affermazioni, che certo registrano nell'ultimo Moravia una qualche sovrapproduzione, io contrapporrei l'idea, sicuramente isolata e controcorrente, di Luigi Baldacci, che, nel suo recente *Novecento passato remoto* consacra lo scrittore nel «ruolo di testimone principe di un naufragio [...] da lui reso con un meraviglioso stile di plastica che è poi il solo che possa corrispondere alla qualità del nostro tempo». Per dirla in breve: ho l'impressione che quest'ultimo Moravia - mettiamo quello dei racconti di *Boh* - abbia risolto e oltrepassato,

con sublime sprezzatura, tutti i problemi che faticosamente la neoavanguardia s'era posta sui rapporti tra linguaggio e società, senza minimamente risolverli. Credo che una rilettura seria e nuova di Moravia debba ripartire necessariamente da qui.

2000

Soldati e Moravia: per una biografia parallela

Se il primo, Mario Soldati, i cento anni li festeggia oggi, 17 novembre, l'altro, Alberto Moravia, li compirà il prossimo anno, il 28 dello stesso mese. Per ora è Soldati ad incassare consensi e attenzioni: sempre poco, rispetto a quanto gli spetterebbe, a risarcimento di tante incomprensioni e sottovalutazioni. Intanto arriva il primo dei tre Meridiani previsti, curato da Bruno Falchetto, che, consultando gli archivi di famiglia, ha approntato ghiottissima mole di dati nella folta *Cronologia* e imprescindibili notizie sui testi. Sempre per Mondadori, negli Oscar, arrivano *Le due città* e *Vino al vino*, introdotti rispettivamente da Massimo Raffaeli e Domenico Scarpa, con le note ai testi affidate, in entrambi i casi, a Stefano Ghidinelli. Bisogna dire poi che, con *Un viaggio a Lourdes*, giunge al termine la serie di ristampe allestite da Salvatore Silvano Nigro per Sellerio: dove s'è finalmente dimostrato che Soldati è uno scrittore tridimensionale, con tutte le carte in regola per variantisti e cultori dell'intertestualità, per compunti scienziati della letteratura. Solo Nigro, forse, se lo poteva permettere: il quale è uno che ha letto tutti i libri, ed ha scavato in Soldati come in una pervia e insospettata miniera d'oro. Andate a leggere le sue prefazioni e postfazioni: l'immagine dello scrittore n'esce felicemente terremotata, mentre, di fatto,

nasce la filologia soldatiana. Diciamolo senza timori reverenziali: ad uscirne distrutto è il mito tante volte rinnovato del Garboli filologo, che tutta questa filologia, nel suo adorato Soldati, non la sospettava. Quel Garboli cui pure resta il grande merito d'aver dimostrato e mantenuto vivo, in anni difficili, il dato ormai irrevocabile della grandezza dello scrittore. Quel Garboli, non mi si fraintenda, che resta il saggista e il critico letterario di lussuoso talento da cui possiamo solo imparare. Aggiungo infine, e non è notizia da minimizzare, che appare a stampa *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, promosso in sinergia da Le Mani di Recco e dalla Cineteca di Bologna. L'ha scritto il poco più che trentenne Emiliano Morreale: e rappresenta la prima completa monografia dedicata allo scrittore e, insieme, al regista, oggi ancora più misconosciuto del narratore.

Soldati, insomma, finalmente si festeggia come si deve: il prossimo anno toccherà a Moravia, che non ne ha meno bisogno, nonostante la fortuna critica ed editoriale, e la vera mitizzazione toccatagli in vita. Soldati o Moravia: per scegliersi la propria personale alternativa. Soldati contro Moravia: che sarebbe un modo di mettere in relazione due idee del Novecento, l'una contro l'altra armata. Soldati e Moravia, anche però: se sempre più ci si convince che l'uno non può stare senza l'altro, non importa se per endiadi o antifrasi. Non si sa come metterla, insomma: per due vicende che, ad ogni modo, sembrano scritte apposta per essere raccontate in parallelo. Due vicende subito congiunte e irrevocabilmente: dalla più tenera età. È Moravia a raccontare ad Elkann, nel 1990, che la loro amicizia era iniziata a Viareggio, sotto l'ombrellone, negli anni dell'adolescenza: «Mia madre mi diceva sempre che il bambino Soldati

aveva salvato un coetaneo dal Po e aveva avuto una medaglia al valor civile». Ma già Soldati, nel 1987, ricordava che la madre di Moravia, incitando il figlio all'emulazione, «gli rompeva i coglioni, perché mia madre e sua madre erano due tiranne, stesso carattere, volevano tutte e due che i loro figli diventassero famosi». Un'amicizia precoce: subito nutrita dai succhi della competizione, e sotto l'assillo di due madri terribili. La competizione non cercata che li impegnò all'esordio, per un curioso destino, nel 1929: Soldati, coi trasparenti e ambigui, miracolosi, racconti di *Salmace*, Moravia col suo capolavoro assoluto, *Gli indifferenti*. Entrambi sconosciuti, ma battezzati, sul *Corriere della Sera*, dal più grande dei critici militanti, Giuseppe Antonio Borgese. Sarà Soldati, il più generoso dei due quanto a riconoscimenti reciproci, a ricordare quell'anno memorabile, in *Rami secchi* (1989), in una sorta d'onore delle armi, quando si professa due volte grato a Borgese: la prima, per averlo scoperto; la seconda, per avergli impedito di montarsi la testa, celebrando, appena un mese dopo, un giovane tanto più dotato di lui - così la pensava Soldati -, Moravia appunto.

Sarà Giovanni Raboni, in un articolo poi raccolto nei *Bei tempi dei brutti libri* (1988), a provarsi a rovesciare le cose, a metterle, se non per il verso giusto, almeno per un altro verso: dove, ad un Moravia «avvolto [...] nell'aura del "grande" scrittore», si contrapponeva un Soldati sottostimato eppure «nel complesso scrittore decisamente più robusto, più continuo, più felice». Aveva ragione? Si può provare a rispondere così, puntando la telecamera sul nastro di partenza, quello d'una gara durata tutta la vita. *Gli indifferenti*, non ci sarebbe bisogno di dirlo, è un romanzo dentro cui si contrae in anticipo tutto il secolo a veni-

re, il Novecento del «ciò che non siamo», del «ciò che non vogliamo», lo stesso che esce dai montaliani *Ossi di seppia* (1925). È il Novecento d'una vita al negativo e già deprivata: lad-dove l'indifferenza, come categoria dello spirito, potrà dare il nome all'atteggiamento d'una classe intera. È un romanzo d'interni e di manichini già dechirichiani, di fosforescenze guaste e al neon, di fiato viziato: al punto da far desiderare all'ottocentesco recensore Pietro Pancrazi un po' d'aria fresca, una finestra aperta, due chiacchiere con la serva di casa. In questo senso, *Gli indifferenti* sono un monumento al Novecento, del Novecento: e vi restano dentro per sempre. Si potrebbe competere con un romanzo così? Ma *Salma*, ecco il punto, arriva a noi con una freschezza imprevista e misteriosa: libro di torbidi novecenteschi quanto mai - Borgese e Montale, con una punta di moralismo, ne rimasero colpiti -, il Novecento se lo lascia alle spalle. Prendete quello che dà il titolo alla raccolta: che è una storia di transessualità. Lo sappiamo: ci sarebbe voluto tutto il secolo perché i transessuali, entrati nella nostra quotidianità, guadagnassero piena dignità. Nel racconto di *Soldati*, scritto prima che tutte le catastrofi si consumassero, ce li consegna dentro una dimensione di struggente creaturalità, che è quella all'altezza dei nostri giorni. Come se *Soldati*, dopo aver inseguito Moravia per tutta la vita, lo riesca a sorpassare proprio sulla linea del traguardo: lasciandolo lì, dopo una gara sempre in testa, e continuando la corsa, chissà per dove.

Si dovrà dire che la partenza, per entrambi prodigiosa, avrebbe significato diversità d'assunti e strumentazioni. Moravia non manca l'appuntamento che invece *Soldati* evita clamorosamente: quello con la psicanalisi. Ma anche qui bisogna andare cauti.

Leggetevi *L'amore coniugale* (1949) e interrogatene il finale: a Moravia l'attrezzatura psicanalitica serve per accrescere il mistero della vita non per scioglierlo, sino ad arrivare a scrivere, della psicanalisi, col *Disprezzo* (1954), una vera e propria palinodia. A Soldati sarebbe bastato invece, per scopi analoghi, l'adozione del sistema cattolico del peccato: che è stato il suo modo molto antico per essere assolutamente moderno. Cito solo *Le lettere da Capri* (1954): l'unico romanzo italiano dove si può capire perché un uomo ha un bisogno di infelicità almeno pari a quello di felicità. Non per niente Moravia, l'autore insuperabile di *Agostino* (1944) e *La disubbidienza* (1948), resta uno scrittore bloccato all'adolescenza: l'età infelice da cui ha sempre ricavato i parametri ed il sentimento che hanno alimentato il suo implacabile, lucidissimo, giudizio sul mondo. Il suo racconto più autobiografico, *Inverno di malato* (1930), là dove ci restituisce la sua malata fanciullezza, resta il luogo dove ha forgiato per sempre l'odio per la sua classe, la neghittosa borghesia italiana, improntandone, una volta per tutte, lo sguardo. A pensarci bene, la sua scrittura ha avuto, però, sempre bisogno del perno d'una innocenza possibile (corrotta, ad ogni modo, dal sesso): che, da *La romana* (1947) ai *Racconti romani* (1954), s'è addirittura illuso di trovare nel mito del popolo. Soldati non ha mai inseguito di queste chimere: splendido scrittore adulto com'è, consegnato sin da subito agli obblighi, così poco novecenteschi, della maturità. Soldati non ha avuto mai interesse per l'adolescenza. Intendiamoci, non è che non abbia raccontato i turbamenti dell'età: lo ha fatto, anzi, più d'una volta, da *La confessione* (1955) a *La busta arancione* (1966). Epperò, più che l'adolescenza ed i suoi nodi, ad attrarlo, proprio in vista di un'idea adulta della vita, è stato il modo in cui una cat-

tiva educazione quei nodi aveva potuto stringerli: basti, a titolo d'esempio, l'euforica ed esilarante, felicemente liberatoria, rappresentazione che dell'adolescente Clemente ci restituisce nella *Confessione*.

Potrei dire ancora molto: a cominciare da come siano stati tutti e due ossessionati dal tema della diversità e del conformismo: Soldati nella *Giacca verde* (1950), e non solo; Moravia nel *Conformista* (1951), e non solo. Mi preme invece aggiungere come, da posizioni molto diverse, abbiano raggiunto approdi talvolta non lontani. Che dire, per esempio, del fatto che entrambi assegnarono alle puttane una funzione spesso salvifica? Prendete *La finestra* (1950) di Soldati o *La romana*. Non si tratta solo d'ataviche disposizioni, diciamo così, del maschile. Ma del fatto che la puttana pare vicinissima ai misteri del sesso (e dunque della vita), ma tolti finalmente (e serenamente) i veli: quando entrambi da quel mistero furono ossessionati, provando a razionalizzarlo per tutta la vita, con laico e religioso accanimento, riconsegnandocelo infine, e sempre, oscenamente splendente. La vita, scriveva un Leopardi molto novecentesco, è tutto ciò che abbiamo: ma anche tutto ciò che dobbiamo patire. Moravia e Soldati. Moravia contro Soldati. Appunto.

Abbastanza morti: *Le stelle fredde* di Piovene

Guido Piovene esordisce nel 1931 con una raccolta di racconti, *La vedova allegra*. Appena due anni dopo, come i coetanei Mario Soldati, Enrico Emanuelli e Alberto Moravia, e con modalità analoghe, conosce, sulle colonne del «Corriere della Sera», la consacrazione del più grande critico militante in attività: quel Giuseppe Antonio Borgese che era stato suo docente di Estetica all'Università di Milano ed era sul punto di partire per gli Stati Uniti, dove rimarrà poi esule fino alla caduta del fascismo ed alla fine della guerra. Davvero impressionante il Borgese: il quale, all'altezza di quegli anni conformistici e concordatari, in cui il regime raggiunge l'apice del consenso, non sembra sbagliare un colpo, individuando subito, con miracolosa esattezza, e con stupefacente tempestività, sotto le spoglie di ancora ignoti ventenni, i talenti più sicuri dell'ultima leva letteraria. Sappiamo dal 1998 che quella di Piovene non era la sua prima fatica: l'anno in cui viene finalmente stampato, con una bella prefazione di Enzo Bettiza, *Il ragazzo di buona famiglia*, il romanzo sorprendente, di devastata modernità, che lo aveva impegnato tra il 1927 e il 1928 che, però, non aveva visto mai luce. Il nome di Borgese non lo faccio a caso: i problemi dentro cui si dibatte il giovanissimo Piovene, che era rimasto molto impressionato da *Rubè* (1921) e

dalla sua rovente attualità, sono gli stessi di quel suo maestro inquieto, ma alla ricerca d'una nuova e rinnovata classicità. Ricciarda Ricorda, in un saggio pubblicato nel 1996, *Piovene e Borgese*, lo ha mostrato molto bene, quando osserva che, nel loro lungo e articolato rapporto, «la modernità appare segnata in profondità da un grumo di inquietudini, di malessere, di disordine, di irrazionalità che solo la solidità di architetture classiche sarebbe in grado di arginare, di imbrigliare, controbilanciandone gli effetti di dissoluzione». Secondo quella volontà ricostruttiva che lo stesso Borgese, richiamandosi a Verga e fraintendendo Tozzi (ma pur sempre autorizzandolo davanti ad un grande pubblico), aveva teorizzato e proposto nel suo libro *Tempo di edificare* (1923).

Ad ogni modo: che scrittore è Piovene, quello che si dirama dalla *Vedova allegra* e si prolunga sino a *Lettere di una novizia* (1941) e *La Gazzetta Nera* (1943), per raggiungere i frutti in *Pietà contro pietà* (1946) e *I falsi redentori* (1949), stando almeno a quella che la critica ha identificato come la sua prima fase? La fase che si chiude con *La coda di paglia* (1962) e che Geno Pampaloni ha definito nei termini di «una poetica della sincerità», in vista della «torbida voluttà del male», cui farebbe seguito quella, altissima, ascrivibile ad «una poetica della verità» e che conterebbe *Le Furie* (1963), *Le stelle fredde* (1970), nonché il postumo ma molto significativo *Verità e menzogna* (1975), secondo una dicotomia incoraggiata dallo stesso Piovene, il quale, negli ultimi mesi di vita e di gravissima malattia, prigioniero d'un corpo quasi completamente paralizzato, arriva ad un suo feroce ed irredimibile punto di non ritorno, se, nel suo romanzo postremo, può far dire ad un suo personaggio in termini perentori: «So però con certezza che in nessun modo posso vivere; no

illudendomi e mentendo a me stesso, no dicendomi la verità ed essendo sincero. La bugia ci fa imputridire (guardati intorno), la verità dissecca e brucia». Con altre parole: se la stazione di partenza, quella della *Vedova allegra*, poteva giovare d'un clima umido e sfibrato, non importa quanto insalubre, e di morbide penombre, quella d'arrivo, costituisce invece l'approdo solitario ad una terra desolata e riarsa, illuminata da una luce implacabile, quasi accecante, quella d'un sole che è un occhio sempre aperto, senza la carità delle ciglia. Nessuno avrebbe potuto mai immaginare che un Fogazzaro appena addestrato ai nuovi torbidi novecenteschi, quale fu inizialmente Piovene, si sarebbe potuto trasformare, al termine della sua vicenda umana, in uno scrittore concitato e metafisico, irredimibilmente nichilista, arrivando addirittura ad indossare i panni, come si vedrà, di un Dostoevskij redivivo.

Dico questo perché *Le stelle fredde*, l'opera che qui propriamente c'interessa, letta al livello della cronaca letteraria degli incipienti anni Settanta, sembrerebbe facilmente rubricabile all'anagrafe di quell'antiromanzo che le nuove avanguardie europee proponevano con foga ideologica, mentre restano il documento sconcertante, ed assolutamente originale, d'uno scrittore che sembrava nato per il peccato della malafede e che, invece, è morto con la disperazione di un «ateo nostalgico del sacro», secondo una memorabile definizione del già citato Bettiza. *Le stelle fredde*, insomma, sono certamente anche un romanzo sulla fine della letteratura come espressione di vita, della vita: e mostra d'aver tutte le carte in regola per la partita che si giuoca sui tavoli delle più aggiornate comunità intellettuali d'Europa, nei modi dell'ennesimo tentativo di fare romanzo, appunto, sull'impossibi-

lità di scrivere un romanzo. Epperò, lo si ripete ricapitolando, alla constatazione dolorosissima di quel decesso Piovene c'era arrivato per una strada sua propria: se, dalla *Vedova allegra* a *I falsi redentori*, aveva scrutinato nelle sue possibilità etiche il mondo di qua, registrandone la desertificazione, con *Le stelle fredde* e *Verità e menzogna* porterà a termine anche la perlustrazione del mondo di là, trovandolo non meno desolato e glaciale di quello in cui si vive e muore. Dalla psicologia alla metafisica, insomma: a certificare la totale necrotizzazione dell'Umano, per uno dei traguardi più disperati della nostra storia letteraria. Ecco: nessun interesse per l'ultramoderna teoria del romanzo e per il giuoco metaletterario, nessun compiacimento estetizzante, nessuna religione della letteratura, nessuna indulgenza per le ideologie. Piovene resta, sempre e comunque, uno scrittore della realtà, foss'anche una realtà totalmente depauperata e vuota, foss'anche per raccontarla con strumenti che travalicano qualsiasi realismo. *Le Furie* l'avevano già testimoniato con assoluta chiarezza: «Perché il romanzo sia scoppiato, adesso mi risulta chiaro. Io non sono un fantastico, nemmeno un inventivo, e nemmeno un realista, ma sono un visionario di cose vere». Già: un visionario di cose vere. Ma vediamo *Le stelle fredde* più da vicino.

Quando, all'inizio del libro, l'amico medico visita il protagonista narratore (che non ha ancora compiuto quarant'anni), per dargli ragione d'una serie di disturbi uditivi, lo trova sano come un pesce. Ce ne rendiamo conto subito: il nostro personaggio non è affetto da nessuna malattia, perché quelle difficoltà d'ascolto, che ha quando gli altri gli parlano, sono da lui stesso procurate a bella posta. Il disturbo della percezione - ecco la verità - è il

risultato d'un rifiuto pertinace degli uomini e d'una precisissima diagnosi sullo stato di salute del mondo contemporaneo. Vale la pena d'indugiare nella citazione: «Quello era il mondo umano, il grande mondo umano che non c'è più. Sparito come Urano, come Saturno, come i giganti e gli dei mitologici, come i centauri e le sirene. Ne restano i simulacri, esseri umani finti ma condannati a credere che esista ancora. Sorpresi dall'avvento delle stelle fredde, inaspriti dal gelo in cui stanno morendo i loro ultimi avanzi. Hai mai visto una mosca quando ronza furente perché il freddo la fa morire? Lo stesso loro, i caratteri, i personaggi, i morali, i fanatici, i missionari, i predicanti, i passionali, i credenti, i sinceri. Orribilmente falsi. Orribilmente ebeti. Orribilmente spettri. Disgustosamente parlanti. Mi ripugnano e io ripugno a loro. Che risposta puoi dare? Non esiste risposta. È come parlare con esseri di un altro tempo proiettati dagli astri». Siamo, credo si possa affermarlo, in un mondo che è quello annunciato da Nietzsche poco meno d'un secolo prima: il mondo della morte di Dio. Epperò, a quell'annuncio, non è seguita nessuna trasmutazione dei valori, né s'è dato a vedere alcun superuomo che potesse rifondare l'Umano, invertendone le sorti. Se un Zarathustra c'è stato, ha assunto semmai le fattezze d'uno Stalin o di un Hitler, autorizzando i più feroci totalitarismi. La morte di Dio ha comportato, stando almeno alle parole di chi dice io nelle *Stelle fredde*, non l'avvento d'una nuova umanità, finalmente padrona del proprio destino, ma l'estinzione dell'Umano e di tutto ciò che l'umanità ha realizzato e celebrato dentro una storia più che millenaria. Tutti coloro che l'Umano tentano ancora di testimoniare e magnificare - i falsi credenti, insomma - sono inattendibili e ipocriti, mentre ci mandano messaggi che rag-

giungono i nostri sensi con lo stesso grado di realtà ed attualità con cui può arrivarci il segnale di astri estinti già da milioni di anni. Non è meno significativo il fatto che il nostro protagonista, nella «sede della Compagnia di aviolinee» dove lavora, è addetto agli «slogans pubblicitari»: quasi Piovene ci voglia suggerire che il suo rapporto con la realtà si giuochi - prima della crisi che gli fa abbandonare la casa in affitto, far vendere i mobili al portinaio, far bruciare lettere e fotografie dalla donna di servizio, a lasciare, appunto, il lavoro - ai livelli di massima inautenticità possibile, quella all'altezza dei tempi di desolazione metafisica in cui sa di vivere.

Ma c'è di più: con l'estinzione dell'Umano hanno anche cessato di comunicarci qualcosa tutti quei capolavori che l'umanità, attraverso i suoi grandi scrittori, ha espresso dando il meglio di se stessa. Poche righe prima di quelle citate sopra, il nostro personaggio aveva messo in discussione col suo amico la capacità di Shakespeare, Omero ed i tragici greci di poter rappresentare ancora «tutte le passioni umane», negandosi la possibilità di ritrovare, in quelle eterne rappresentazioni, «parte di se stesso»: «Rispondi con sincerità, se puoi, a uno di quei personaggi che portano, a quanto si dice, l'eterno dell'umano, parlanti e nati per parlare. 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». La sua conclusione non lascia dubbi: «Preferiresti anche tu essere sordo per poter essere anche muto». Come si vede bene, nelle *Stelle fredde* si apre un cuneo che costringe

Piovene a riproblematizzare il nesso di letteratura e mondo, e nel senso d'una radicale serietà morale, non certo d'un problema formale: la totale afasia che ha investito la letteratura contemporanea, quella difficoltà a narrare che la paralizza, non è il risultato di un'inedita ed euforica volontà di sperimentazione, d'un progetto che s'esaurisce nell'ambito dell'estetica, il risultato magari d'una rivoluzione innanzi tutto espressiva, ma l'esito ineludibile (ed inarrestabile) d'una condizione oggettiva e terminale, d'una catastrofe antropologica, d'una mutazione che coincide con la necrosi. Si tratta d'un tema che Piovene svilupperà ulteriormente in *Verità e menzogna*. Sergio, il protagonista del romanzo postumo, è infatti uno scrittore in crisi creativa. Tra i tanti dubbi che ha, forse questa è una certezza: «lo scriba chiamato artista, ieri chiamato a esprimere tutto l'umano, non doveva ora ucciderlo per coscienza della verità?». È davvero significativo che uno scrittore nato cattolico e tridentino concluda la sua vita con un dubbio di radicale antiumanesimo, lontanissimo dal pur minimo residuo di antropocentrismo, in perfetta linea con quel Leopardi che negli anni ultimi gli sta molto a cuore: «Ma era poi tanto esecrabile questa perdita dell'umano? Che motivo di compiacenza c'era nel conservare vivo, magari per finzione, un uomo del passato che non esiste più, oppure l'uomo d'oggi, orrida mescolanza di animali incompiuti?». Ecco: se la Neoavanguardia a lui contemporanea celebrava l'antiromanzo come il tentativo di un euforico ed ottimistico superamento dell'alienazione neocapitalistica, Piovene ne constatava (di fatto denunciandole) le implicazioni disumane, di definitiva ed irreversibile disumanità. Ma c'è di più: proprio in quegli stessi anni Settanta il Pasolini corsaro e luterano registrava quell'omologazione culturale, quella degrada-

zione antropologica, di cui oggi si parla tanto. Piovene sposta la degradazione e la mutazione da un piano storico ad uno metafisico. Ed è singolare, in una terra come l'Italia, dove il conservatorismo è solo confessionale e perbenista, che il messaggio di più grande disperazione, e insieme di più lucida investigazione, ci sia arrivato da un uomo d'ordine - ancora nell'anno della morte, il 1974, Piovene lasciava *La Stampa* per seguire Montanelli nell'esperienza del *Giornale nuovo* -, che, durante il fascismo, aveva vagheggiato il sogno d'un romanzo architettonico e classico. Un uomo d'ordine, che aveva conosciuto tutte le ignobiltà della malafede e della diplomazia interiore cui il regime aveva costretto gli intellettuali: e che ora sa iscriversi, con tutti gli onori, a quella linea di resistente nichilismo che ha potuto contare, alla sua anagrafe, i nomi importanti di Betocchi e Caproni.

C'è una qualche via di salvezza su cui il protagonista delle *Stelle fredde* può far conto per uscire da questo stato di desolazione e disperazione radicale? La sua - lo apprendiamo mentre aspetta di parlare col direttore per licenziarsi e si fissa, tra veglia e sonno, sull'immagine di un «albero-uomo» - è una disperazione senza dolore: proprio perché «i dolori più forti [...] sono quelli che non si sentono». L'albero - s'aggiunga per inciso -, umanizzato com'è dentro questa allucinazione, si produce in uno stormire di fronde che diventa via via «grida lunghe ma troncate di colpo che emettevano le cose vive precipitando prima di sfraccelarsi»: «Tra le grida si distinguevano annunciati i nomi delle cose vive cadenti: Antigone, Cordelia, Ofelia, Aiace, Enea»: e Polidoro, l'ultimo innocente figlio di Priamo, il cui sangue sgorga da un arbusto proprio sotto gli occhi sbigottiti dell'eroe troiano:

ma anche, e soprattutto, Pier della Vigna e la selva dantesca dei suicidi, il cui nome deve per forza dire qualcosa a un personaggio scelto per il lavoro di pubblicitario per la sua grande familiarità coi grandi classici ed i libri sacri. Pier della Vigna, l'orrida selva dei violenti contro se stessi, l'albero-uomo che emette inquietanti gemiti: una catena di riferimenti che, alla stregua d'un vero e proprio correlativo oggettivo, proietta la luce del suicidio su tutto il romanzo. Ma andiamo avanti: separato dalla moglie, incalzato dal facinoroso ex marito di lei, per una sorta di gelosia retroattiva, lasciato il lavoro e disdetto il contratto d'affitto, il nostro anti-eroe, a tutti gli effetti (e debenedettianamente) nei panni del personaggio-uomo, decide di ritornare nella casa paterna. Ci si deve chiedere: si tratta veramente di un ritorno? Sentite qua: «Partivo per un viaggio di duecento chilometri, ma la cui lunghezza reale era molto maggiore che nei viaggi tra un continente e l'altro, con ritorno prescritto, compiuti per la Compagnia. Quelli senza ritorno sono gli unici viaggi veri». Poi, appena giunto, prima dell'alba, nella casa paterna: «Il me stesso futuro che mi stava davanti viveva in una specie d'essere astratto, era una forma vuota d'essere, ma d'un vuoto diverso e più integrale di quello che avevo previsto. I miei progetti non erano che concetti [...]. Non prevedevano nessun atto concreto, ma soltanto una disposizione generale, uno schema dentro il quale non scorgevo nulla; e tuttavia, purtroppo, vivevo ancora». Ed infine: «Può darsi che ognuno sia in cerca di un proprio modo di morire».

Si tratta di citazioni da cui si possono ricavare i tre requisiti fondamentali del percorso esistenziale del protagonista, in direzione, appunto, dell'apocalisse dell'Umano di cui abbiamo detto.

Primo: questo è un viaggio senza ritorno, non certo un ritorno alle origini, quando è vero che il «completo e cristallino» ricordo dell'infanzia (nemmeno la più tersa delle fanciullezze, infatti, potrà salvarci), è stato sconciato dal padre, che s'è rifatto una vita con un'altra donna e s'è liberato dell'antica mobilia della casa. Secondo: in questo mondo di disperazione realizzata e definitiva, quel che possiamo constatare è una condizione di totale atonia, in attesa non si sa di che, in quanto - lo vedremo - anche la morte non è un evento risolutivo. Esattissima la conclusione di Giorgio Pullini (1996): «Piovene ci ha consegnato il suo testamento di vita all'incontrario, negando la vita come azione e partecipazione, ma non la vita come sopravvivenza inerte e assurda». Terzo: il romanzo vale anche come un laicissimo manuale alla ricerca d'un modo, qualunque esso sia, per morire. Ma una cosa è certa: non siamo di fronte ad un *Itinerarium mentis in Deum*, piuttosto ad una sua palinodia, se non ad un'agghiacciata ed agghiacciante - nel rintocco di tutte le risonanze semantiche che i due aggettivi ci concedono - parodia, dove al *Deum* dovremmo però sostituire il *Nihil*. Siamo arrivati ad un punto cruciale. Se le cose stanno così, *Le stelle fredde* sono davvero l'antipode, se non l'antifresi, del romanzo di formazione: sono il romanzo di un'autodistruzione e d'una disintegrazione. Non per niente, ad essere quasi azzerata è anche la trama, crediamo con intenti di consapevole provocazione, fatta com'è di pochi e irrilevanti elementi, quando non incongrui (come il delitto inaspettato dell'ex marito di Ida, la cui risoluzione, tutta fuori quadro, liquidata in una notizia di poco conto, non sembra meritare nemmeno l'attenzione dello scrittore). Certo, ciò si deve anche al fatto che, a partire dalle *Furie*, Piovene è diventato, a tutti gli

effetti, quel «narratore di idee» che al fondo è sempre stato, di cui ha scritto molto bene Pampaloni: è, dunque, il romanzo-saggio a richiedere, in quanto tale, il prosciugamento della trama e l'apparizione di personaggi di valore emblematico, se non allegorico, come il poliziotto-filosofo delle indagini e l'arciprete-teologo che discetterà col Dostojevskij redivivo che sbuca fuori all'improvviso, stupefacente messaggero dell'aldilà, dalla voragine provocata dallo sradicamento del ciliegio tanto amato dal protagonista (ancora l'inquietante e decisiva immagine d'un albero umanizzato) e cresciuto misteriosamente, in modo abnorme, dalla fessura di un muro della casa paterna. Epperò, è lo stesso nichilismo ad esigere in ogni direzione, e dunque anche nell'approntamento della trama, polverizzazione e necrosi, incenerimento e dissoluzione, sgretolamento strutturale.

Insomma: *Le stelle fredde* come il romanzo di un'autodistruzione e d'una disintegrazione. Anche in questa prospettiva, il romanzo di Piovene presenta non poco interesse. Abbiamo parlato, per il nostro anti-eroe, di personaggio-uomo. Ecco: che tipo di personaggio-uomo è stato, perlopiù, quello novecentesco? Senza alcun dubbio un personaggio-figlio: almeno a partire dalla bellissima e accusatoria *Lettera al padre* di Kafka. Personaggio che in Italia ha dato subito ottima prova di sé, in opere come *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo Tozzi e *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, o come *Il Canzoniere* (1943) di Umberto Saba. Se le cose stanno così, si può facilmente comprendere come quello di Piovene, sotto questo aspetto, sia stato sicuramente il romanzo d'una finale e definitiva resa di conti. Quando il figlio arriva nella casa paterna e denuncia questo suo stato di disperazione fredda, il padre si commuove ma non lo capisce.

Nella sua inerte disposizione al mondo, il protagonista sa risultare aggressivo e combattivo solo in alcune circostanze, come quando appunto spiega al genitore la ragione d'una sua così lunga assenza da casa: «La ragione per cui non venivo eri tu». Ce ne rendiamo subito conto: il padre è un personaggio che viene da un altro mondo, il mondo, diciamo, che aveva ancora a che fare con l'Umano e che non esiste più. Non per niente una morte improvvisa lo toglierà di scena. Non per caso, si potrebbe aggiungere, il padre di Sergio, in *Verità e menzogna*, è fermamente risoluto a suicidarsi, anche se poi non lo farà.

Resterebbe da dire del tema più importante delle *Stelle fredde*: quello che ce lo rendono un romanzo, a tutt'oggi, atrocemente contemporaneo. Ma si tratta d'un tema così importante, e così poco criticamente scandagliato, che non ci sarebbero bastate le pagine qui a nostra disposizione. Ha a che fare con l'apparizione sconcertante di un non più vivo, ma nemmeno del tutto morto, stando alle notizie che appunto lui stesso ci riporta dal mondo di là: l'apparizione di Dostojevskij. Sono queste le parole che il poliziotto-filosofo ad un certo punto gli rivolge: «Scrittori grandi come lei, ce ne sono stati pochissimi; qualcuno però, sì; morti risuscitati, niente. Certamente nessuno risuscitato al punto di poter tornare tra i vivi, mangiare, dormire, parlare, descrivere il mondo di là. [...] I suoi libri sono importanti, ma è un'importanza relativa; sapere se c'è un altro mondo, e come sia, vale molto di più». E Dostojevskij racconta, ci parla d'una condizione d'assoluta indeterminatezza ed incompiutezza, di vuoto ed atonia, ma non di sonno, né di veglia: una condizione in cui, chissà per quale ragione, non si finisce mai di morire. Ci riferisce dei dibat-

titi tra i defunti, ci testimonia di un mondo non tanto diverso da quello di qua, in cui ancora vive il protagonista delle *Stelle fredde*. Il Novecento ha celebrato le sue certezze scientifiche e tecnologiche, ha magnificato le sue clamorose convinzioni ideologiche, ha espulso la morte ed i morti dall'orizzonte quotidiano, ha imposto la radicale ed anestetizzata solitudine del morente. Solo la letteratura, forse, insieme alle religioni, ma senza fedi prepotenti e imperiose, ha testimoniato dell'invisibile. In Italia, il secolo è cominciato coi queruli defunti di Pascoli: che torturavano i vivi con le loro inconfessabili, intermittenti verità, con le pressanti richieste d'ascolto. S'accinge a chiudersi, quel secolo, con Piovene: mentre noi finalmente sappiamo da che cosa, quei morti, cercavano angosciosamente di fuggire.

2007

Nota al testo

Approssimazioni a Soldati. Con lievissimi ritocchi, si compone di quattro articoli usciti, a distanza di tempo l'uno dall'altro, montati qui in sequenza, come quattro paragrafetti ideali. Queste le sedi originarie: «L'Indice dei libri del mese», ottobre 1991; «Diario della settimana», 9 gennaio 2004; «La Nuova Sardegna», 17 ottobre 2005; «Diario della settimana», 23 giugno 2006.

Le conseguenze dell'amore: su Le lettere da Capri di Soldati. Prefazione a M. Soldati, *Le lettere da Capri*, Utet, Torino, 2006.

Qualche ipotesi su La busta arancione di Soldati. Introduzione a M. Soldati, *La busta arancione*, Mondadori, Milano, 2006.

Un borghese contro se stesso: Moravia 1927-1951. Prefazione a A. Moravia, *I racconti 1927-1951*, Utet, Torino, 2007.

Guai a chi è diverso: Il conformista di Moravia. Prefazione a A. Moravia, *Il conformista*, Utet, Torino, 2006.

Moravia primo e ultimo. «Il Manifesto», 5 ottobre 2000.

Soldati e Moravia: per una biografia parallela. «Diario della settimana», 17 novembre 2006.

Abbastanza morti: Le stelle fredde di Piovene. Prefazione a G. Piovene, *Le stelle fredde*, Utet, Torino, 2006.

Nota biografica

Massimo Onofri è nato a Viterbo nel 1961. Docente di Letteratura Italiana Contemporanea e Critica Letteraria presso l'Università di Sassari, tiene una rubrica di narrativa italiana sul «Diario della settimana», collabora a «La Stampa», i quotidiani regionali del gruppo A.G.L. Espresso e «L'Indice dei libri del mese». È autore di numerosi libri, tra cui *Storia di Sciascia* (1994, nuova edizione 2004), *Ingrati maestri* (1995), *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria* (2001), *Il canone letterario* (2001), *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento* (2003), *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi novecenteschi* (2004), *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006* (Gaffi, 2006).

INDICE

Approssimazioni a Soldati	pag. 7
Le conseguenze dell'amore: su <i>Lettere da Capri</i> di Soldati	pag. 25
Qualche ipotesi su <i>La busta arancione</i> di Soldati	pag. 39
Un borghese contro se stesso: Moravia 1927-1951	pag. 55
Guai a chi è diverso: <i>Il conformista</i> di Moravia	pag. 69
Moravia primo e ultimo	pag. 81
Soldati e Moravia: per una biografia parallela	pag. 87
Abbastanza morti: <i>Le stelle fredde</i> di Piovene	pag. 93
Nota al testo	pag. 107
Nota biografica	pag. 109

Design: ab&c - Roma 06.68308613 - studio@ab-c.it
Impaginazione: Roberta Arcangeletti - roberta.arcangeletti@gaffi.it
Stampa: Edizioni GR srl - via Carlo Ferrario 1 - Besana in Brianza (MI)
telefono 0362.996728 • e-mail: edizionigr@edizionigr.com

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia
“Scrittori per le foreste” e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili come
quelle certificate dal Foresty Stewardship Council (FSC).

Questo libro è stato finito di stampare nel mese di aprile 2007
su carta Glicine da 90 gr. della Linea Natura,
carta ecologica al 100% della Cartiera Verde della Liguria,
una carta riciclata di alta qualità che utilizza nella produzione
maceri di diversa estrazione e, non avendo sbiancamento al cloro,
non garantisce la continuità di tinta.