





**CENTENARIA**

**COLLANA DIRETTA DA MASSIMO ONOFRI**

© Gaffi 2007  
via della Guglia 69/b  
00186 Roma  
[www.gaffi.it](http://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

# SOLDATI, MARIO

*a cura di Barbara Pasqualetto*





**Salmace (1929)**  
**di Raffaele Manica**

Che accanto all'ininterrotto - alto arguto sfaccettato - divertimento l'opera di Mario Soldati si presenti quale scienza della vita - e maestra nella ricognizione sui risvolti della vita - nessuno si sentirà di negarlo. Ma quale era la consistenza di questa scienza ai suoi esordi, e dunque agli esordi dell'opera? Nei narratori agli esordi, la scienza della vita è scienza di una vita immaginata e talvolta immaginaria: una scienza dal corso breve, con ridotta o nessuna esperienza. Lo vedi da *Salmace*, lo vedi, per stare all'altro termine della coppia che è diventato un luogo comune, lo vedi dai moraviani *Indifferenti*. Eppure, in quella scienza di una vita che ancora ha da svolgersi, non solo l'aruspice sa leggere, ma anche, più modestamente, e per stare nelle righe, il lettore che viene dopo molti anni. Le sei novelle di *Salmace*, l'esordio narrativo di Soldati, sono del 1929, giusto l'anno, appunto, degli *Indifferenti*. La riesumazione sarà tarda, dovuta a Garboli, che nella nota sulla fortuna critica di Soldati preparata per il primo volume dell'incompiuta silloge delle *Opere* (1991), aveva già ricordato come tre novelle fossero state ristampate e le altre tre fossero cadute dal repertorio. Ora, il primo volume delle *Opere* era dedicato ai racconti autobiografici e *Salmace* non vi appari-

va. Ma la vita era di lì, dall'esordio, assente o non piuttosto da cercarsi non nel richiamo diretto, e invece nell'interstizio?

Semplificando: ci sono due temi che percorrono con moto carsico, e intrecciandosi in molteplici ritorni, la lunga relazione intorno ai modi della vita che è l'opera narrativa di *Soldati*. Due temi sempre presenti e tuttavia visibili come a chiazze e per scorrimenti brevi alla vista. Ma il fatto che possa parlarsi di presenza costante sta a dire che anche quando non visibili sono essi stessi a dare forma al narrare, come fossero modellatori occulti, e tanto inscrutabili quanto sostanziosi. E sono il senso del tradimento e il rapporto con la formazione religiosa, i due temi: motori di un gioco infinito di rimozione e riammissione. Sul finire della *Busta arancione*, il protagonista osserva: «mi ostinavo a cercare in Sandra il mistero, quasi a vederla come una creatura diabolica, mentre era una creatura terribilmente semplice».

In questo romanzo sul disfacimento della bellezza, la bellezza è unica opportunità di vita, e dunque il disfacimento diventa quello della vita stessa. Ma il disfacimento della vita in *Soldati* non è mai cosa assoluta: sempre si tratta del disfacimento di una vita, quella fin là consentita dagli inciampi che sovente l'enfasi chiama col nome singolare di destino. È ben chiaro, a leggere *Soldati*, che se uno il destino proprio farselo da solo non può, molto può contribuire a che vada in una direzione piuttosto che in un'altra, che una o un'altra sia la sua forma. Nella *Busta arancione* c'è lì Sandra che dorme e, nuda, rivela com'è fatto il mistero o il destino della propria femminilità: un fatto che si riteneva fino allora incredibilmente complesso improvvisamente si apre. A mostrarsi nel proprio trionfo di cruda ed elementare fisicità. Il destino avrà membra sparse, ma queste membra si ricongiungo-

no là dove si congiungono nel corpo (Gustave Courbet avrebbe titolato: *L'Origine du monde*); lì anche si potrà avere un sovraccarico simbolico, che tuttavia improvvisamente e solitamente si scarica nei momenti, spesso vigilia di depressioni, in cui si vede tutto chiaro, perfino troppo chiaro.

Una malinconia intensa sta nella *Busta arancione*, e ne diventa tono stilistico. Ha osservato Cesare Garboli che appare qui un Soldati diverso da quello conosciuto: «Nessuna traccia dell'esaltazione, dell'animazione spiritata e febbricitante che ammiriamo nella *Giacca verde* o nella *Finestra*. Al loro posto è subentrata una grande malinconia». C'è, scrive Garboli, come un tirarsi in disparte del Soldati più noto. Al suo tono acuto subentra una voce smorzata, connotata dal pianissimo: un filo di voce. La conseguenza del nesso che si accenna tra momento psicologico e scelta di stile è nella maniera con cui si atteggia l'autore: «Il romanziere sta per spiccare il volo, ma lo scrittore prende tempo, si attarda a riflettere, si fa delle domande per decifrarsi» (come se Garboli conoscesse, e in termini più espliciti, perché chi dice io nella *Busta* si sia fermato a guardare, interrogandosene, le nudità di Sandra prima di andarsene ad Auckland, Nuova Zelanda, a narrare da lontano, per vederla meglio o solo meglio raccontarla, la storia che lo ha visto protagonista, decifrandone i tratti di destino: da una vita lontana, capire come è avvenuto l'allontanamento).

Sull'esordio, su *Salmace*, si sentì coinvolto, non avendo pronosticato tante novità a giro di posta, Giuseppe Antonio Borgese, che a distanza di un mese esatto (20 giugno - 21 luglio 1929) passò la lente prima sui novaresi, affiancando Emanuelli a Soldati, poi su Moravia: dagli spalti del «Corriere della Sera». Garboli parla di «argomenti scabrosi e melmosi» per quel

Moravia, di «materia torbida e fangosa» per quel Soldati: e dunque, per tema, ci si inoltrava abbondantemente nel secolo che aveva appena consumato il proprio primo quarto. Ma il resto, lo sguardo che si posava sopra quei fiumiciattoli di mota? La luce, insomma il modo formale per riferire di quel torbido? Alla luce «artificiale» di Moravia, una luce senza ombre proiettate sui contorni, quasi da lampada scialitica e tale, dunque, da permettere il taglio impietoso, a questa luce «dichiaratamente novecentesca» si contrapponeva «la luce naturale, limpida, quasi alpina» di Soldati, che forse lo separava dal secolo in corso. A ben guardare, però, questa luce che manteneva intatte per propria naturalezza le possibilità d'ombra proiettava Soldati in un Novecento più cordiale anche quando non meno aspro, un Novecento nel quale le superfici fingono se stesse: e invece s'increspano, s'intendono profondità; la naturalezza e la limpidezza della luce di Soldati sono recuperate al Novecento e diventano tali perché hanno guardato negli occhi l'artificialità, così come le passioni del melodramma fanno scorgere un'autenticità che può essere tale solo perché ha toccato, facendosene prigioniera, tutte le convenzioni e gli artifici.

La luce di Soldati sarà alpina per natura e anagrafe, ma anche qui il recupero della naturalità e della limpidezza è praticato per arrivare a sorpassarsi: la parola è quella di sprezzatura, ovvero la disinvoltura nel ballo, il nascondere fatica nella conversazione, il mostrare luce dove ci si sente assediati dall'ombra. O si dica che Soldati va a giocare a scopone affinché la vertigine e l'azzardo possano convogliarsi dentro un sistema di regole che bisogna prestamente dimenticare per giocare bene e non offrire sponde all'avversario. Niente segni di labbra e di occhi, il gioco si finga

pulito, non si rovesci sul volto la fatica di stare a ricordare le carte già calate sul tavolo. Essere abili senza darlo a vedere e azzardosi mostrandosi adagiati sulla tradizione. Così Soldati si serve dell'Ottocento al quale sembrava riferirsi a chiare lettere, lo usa e lo spinge dentro il secolo nostro. E giocare a scopone, oltre la necessità di rimenarsi a regole, vuol dire recuperare quella fetta di mentalità che si associa al popolare in seconda istanza, ancora secondo una mediazione artificiosa, ancora come nel melodramma.

C'è una sommessa eloquenza in Soldati, recuperata in una serie continua dai punti luminosi, numinosi e turbinanti nei quali si nasconde il senso delle cose e dei destini o di quegli inciampi che chiamiamo destini. Un'eloquenza non solenne. Nel racconto *Il concerto* che Soldati ha messo in chiusura di una ristampa di *Salmace*, l'inizio è dato da alcuni accordi di pianoforte che assomigliano a vani tentativi di dire qualcosa: «Da una stanza vicina gli accordi di pianoforte si seguivano lenti, ampi, con frequenti stonature, arpeggi, pause, come tentativi, come prove e riprove per centrare alcune note in ottava, ora negli estremi bassi e ora negli estremi acuti». L'ingegner Dallasia, che «alla luce fioca capì che era molto più presto del solito», si lamenta che l'accordatore sia stato chiamato ad ora incerta e insolita.

Dai Giesecking, dai Benedetti Michelangeli, dagli Arrau avremmo saputo nel seguito quel che attraverso i settantotto giri di Cortot e dallo spartito Soldati vedeva e metteva sulla bocca della signora Dallasia: «È Laura che ripassa la *Cathédrale engloutie*. Non senti l'organo, i canti dei monaci, le acque che si dividono?». Solo che la signora Dallasia fa qualcosa che Soldati si guarda bene dal fare. Va a interpretare in un unico modo e senza ricchezza

timbrica, piatto piatto, quel mistero che incontriamo nel primo libro dei *Préludes* di Debussy. Quel che invece fa Soldati è riferire la forma di quel mistero: «arpeggi, pause, come tentativi, come prove e riprove per centrare alcune note in ottava, ora negli estremi bassi e ora negli estremi acuti». Affacciarsi su qualcosa mentre va scomparendo sott'acqua, e tentare di centrare le note in ottava, fra l'estremo basso e quello acuto: non somiglia a questo andamento *à la Debussy*, nelle mani della giovane interprete, la voce stessa del Soldati scrittore rintracciata e riferita da Garboli, che ne esclude l'estremo basso a favore di un pianissimo, o almeno una mezza voce, nell'acuto? «Il tono acuto di Soldati, quella voce che conosciamo così bene, capace di tutte le vibrazioni e di tutti i registri, è proprio quella che si fa sentire di meno» nella *Busta arancione*, mentre si affaccia la malinconia. Ma un altro fatto è che dal passaggio del *Concerto* non si vuole che si sappia se si parla di Debussy o di Laura che lo esegue. Anzi le due cose si dicono in contemporanea, si sovrappongono: si scorge l'ironia del narratore dalla risposta della signora Dallasia al marito ingegnere: era francamente possibile divinare la *Cathédrale engloutie* da quel che stava succedendo su quel pianoforte? Il tentativo di centrare note in ottava si riferiva all'esercizio di Laura o è il modo con cui Soldati legge Debussy? L'avvenimento ci resta sospeso, ma non ci resta sospeso il sentimento che il senso sta in questa sospensione: chi vuol svelare il mistero lo fa a tutti i costi, spendendo il nome di un grande della musica per l'esercizio di una figliola benivolenta. E, non sospendendo, nemmeno capisce. Capisce il narratore, e da lì fa capire al lettore, quando le mani di Laura cadono perpendicolarmente ma con calcolo e trattenimento di peso, così che l'accordo risulti «come l'indicazione *pppp*, due volte pianissimo».

Questo accordo è l'ultimo della *Cathédrale*, ma l'ingegner Dallasia ignora che così sia, e infatti si trova a chiamare Laura dopo precedenti accordi «pianissimi e acutissimi» che ritiene conclusivi. Quelli in *pppp* non li sente, li copre di voce.

Il fatto è che spesso gli acuti, per esempio in quello specimen del suo narrare che è *La confessione*, Soldati li tiene in pianissimo, come Laura con Debussy. Chi è Laura? È, anche, la preistoria del Clemente che nella *Confessione* sotto ogni frase nasconde «dei doppi fondi, l'esistenza dei quali era assicurata da quelle riserve vaghe e tuttavia impegnative. Clemente riposava sugli *eppure*», scrive Soldati. Ovvero, ammettendo se stesso, Clemente presuppone un altro se stesso, di là da venire e che forse non verrà mai. Ma il suo atteggiamento, se è pericolante nel definire la natura del protagonista, è un'altra riprova dell'andare narrativo di Soldati. La poetica dell'eppure avvolge buona parte dei protagonisti delle sue opere, e la *Confessione*, con quel che vi capita, se ne fa paradigma.

Bisogna chiedersi cosa suona Laura, perché in quel programma di sala c'è il mondo poetico di Soldati. All'inizio l'unica sonata "a programma" di Beethoven, numero 26 opera 81a, "Les Adieux": primo movimento, "Les Adieux"; secondo, "L'Absence"; terzo, "Le Retour". Il concerto di Laura si mostra subito molto *à la Cortot* nel nesso Franck-Debussy raccordato da Chopin. Cortot definiva, ingenerosamente, «stile da sagrestano» lo stile di Franck; ma se da qualche parte c'è, questo stile non sta nel *Prélude, choral et fugue* che Laura Dallasia esegue come secondo pezzo della serata. C'è fervore, quel fervore denso e rapito della Fede vissuta come fatto estetico, di marca lisztiana (la prima delle due *Légendes* dedicate in dittico a San Francesco, *La prédi-*

*cation aux oiseaux*, concluderà il concerto di Laura, con un epilogo che è speranza di castità sotto il bruciare del corpo). In Soldati, Franck diventa la nostalgia di un Paradiso mancato, che non si è mai sicuri di poter raggiungere quando da quest'altra parte del mondo si rintracciano e vivono tanti aspetti del paradiso dei sensi: ma questa scissione è il varco dove nasce e cammina il nucleo generativo della narrativa soldatiana.

Quel che Laura provava di mattina era *La Cathédrale engloutie*, decimo pezzo del primo libro dei *Préludes* di Debussy. La cattedrale subacquea è la visione del Paradiso perduto annunciato da Franck. La scrittura sottomarina di Debussy fonde in un unico punto di mille punti il sentire fisico e religioso, in risultato che è come l'io di Soldati visto da Garboli: «acquatico». Un battesimo rovesciato, una morte per acqua, una purificazione, la placenta: l'immaginario è pieno d'acqua; ma qui l'acqua copre le cose, le fa fluttuare su un fondo molle, dove fluttua anche l'anima. Il lungo vagare di Debussy fra *Préludes*, *Images*, *Estampes*, cinque *cahiers* in dieci anni (1903-1913) intorno a un senso che non si ferma e che solo sembra trovare riposo provvisorio nei titoli posti magari alla fine, come una segnaletica per il senso stesso che si sfugge, trova dilatazione oltre lo spazio e il tempo nel rallentamento artificioso, d'acquario, che è la *Cathédrale*. Qui Soldati segna il punto di svolta del concerto di Laura. Prima del finale col *San Francesco* di Liszt, abbiamo un lapsus, un singolare refuso intorno a un brano di Chopin. Nel programma stilato da Soldati per Laura c'è infatti un pezzo che non esiste: la *Ballata* in la bemolle maggiore opera 53; ma l'opera 53 di Chopin è una *Polacca* ("Eroica") e fra le *Ballate* quella in la bemolle maggiore porta il numero d'opera 47. L'effetto è dovuto a una sovrapposizione di memoria, giacché

anche la *Polacca* opera 53 è nella stessa tonalità: ma una cosa è la *Polacca* opera 53 con la sua voce eroica, un'altra la *Ballata* opera 47 con la sua voce intima. Un doppio fondo: ti aspetti una cosa e non c'è, al suo posto ce n'è un'altra che per tonalità le assomiglia, ma è ben diversa per modulo formale. Cosa avrà suonato Laura Dallasia nel concerto di beneficenza? La domanda parrebbe evidentemente superflua e del tutto oziosa, ma il procedimento di Soldati ci dice che ciò che accomuna le cose sta oltre le apparenze con cui le cose si manifestano: eppure le cose si manifestano soltanto con le loro apparenze.

Più dei giovanotti auscultanti il *dernier cri* e che non vogliono ammettere «di annoiarsi a Bach» (devono essere bachhausiani), l'ingegner Dallasia si annoia per tutto; si annoia anche Laura di fronte a chi finge di aver capito, quella sera, per la prima volta Franck. Vuole fuggire, e la meta è lo stesso posto dove fugge consuetamente il padre: ma ecco, in quel posto sarebbe stato voluttuoso veder disprezzare il divino Chopin. Chopin? Proprio lui: Laura riprende a suonare e, guarda un po', laddove il programma, errando, prevedeva una *Ballata*, ella attacca la *Polacca* che il catalogo d'opera vuole. Che fa Laura? Che dobbiamo fare, poveri lettori? La seguiamo dall'amante del padre, dalla quale è ambigualmente attratta: non porta a termine il proprio tradimento, le basta essersi ribellata all'ordine del mondo e a Debussy: «Non voglio la cattedrale, la nebbia, la geometria». Vissuta «lungli anni in istato di Grazia», Laura ha paura di non saper peccare, sente di essere esclusa dal peccato e crede che questa sia una condanna, invece di vederla come una benedizione. Dice ballata e suona polacca, anche qui, ma esegue una cosa sola. Nel giro di un paio di pagine, si conferma ancora come preistoria di

Clemente e dell'Agostino di Moravia (la perdita dell'incanto, la casa di piacere, la brutalità adulta, l'incognita del sesso) e, di più, ricorda il Sant'Agostino del *De natura et gratia*. Se natura umana deriva da Grazia divina, non occorre altra Grazia aggiunta per non peccare: a questa posizione teologico-morale di Pelagio, prima Agostino poi le tesi tridentine contrapposero la possibilità di perdere la Grazia per peccato, ovvero la tesi che, confermando il concetto di peccato, riconosceva l'ordine divino della Grazia (il tema è ben soldatiano, come mostra *Colazione a Port-Royal*). Che, per la formazione presso i Gesuiti, Soldati, attorno a queste tesi, potesse argomentare e svolgere la vicenda mentale di Laura e poi di Clemente è fatto pienamente ammissibile; ma il ribaltamento della questione è la sorpresa che Soldati ci regala: Laura ha perso la Fede ma le restano gli scrupoli; e la sua paura, la più maligna fra quante può escogitarne il demonio, è di non saper peccare. Così il demonio intacca la purezza dell'anima in stato di Grazia. Non sapendo riconoscere il bene nello stato di esclusione, né chinare la testa per rendere grazie di ciò, l'anima che ha perso la Fede è perduta. La salverà la cecità della madre, pia e religiosa (mentre Laura provava e l'ingegnere credeva si trattasse dell'accordatore, ella pregava), che non ammetterà la possibilità del peccato della figliola e, così facendo, davvero la escluderà dal peccato per il resto della vita.

Sulla comune origine di desiderio e tentazione è stato spesso scritto; e la tentazione è ciò che riconnette in uno i due temi che qui si sono ricordati sull'inizio, il tradimento e il rapporto con la formazione religiosa. Alla base di Soldati sta una necessità quasi disperata di sedurre. Tale necessità comporta un dongiovannesco cinismo, che ha uno dei propri tratti nel riaccendersi improvviso

verso un nuovo oggetto d'amore, tanto da porlo sugli altari, presarlo da tutte le parti, per poi riporlo in un catalogo leporelliano di oggetti indifferenziati, una volta con una storia e una funzione, ma presto tecnicamente obsoleti; e se non un dongiovannismo dai tratti cinici, almeno l'idea che della soda sostanza d'amore gli amori che di volta in volta si incarnano sono poco più che variazioni, nelle quali il nucleo di base resta identico, cambiando soltanto l'ordine dei fattori: tranne che la variazione non è matematica, è musicale. Dentro questa musica sta la terra del rimorso. Anche il cinico, o colui che è sfiorato dal cinismo per ciò che comporta la sindrome di don Giovanni sa cos'è il rimorso. Solo che dentro lo spettro della sindrome il rimorso si fa voluttà della sofferenza, complementare e speculare rispetto al far soffrire provandone piacere. Lo schema sadomasochistico al quale si è sopra accennato nasce da qui, dalla terra del rimorso, e questo rimorso assomiglia molto al piacere, quando non sia piacere esso stesso.

Ciò che brutalmente chiamiamo omosessualità o sadomasochismo o dongiovannesco gesto nell'opera di Soldati, come dovessimo stendere un referto medico, è zona di passioni dai molti timbri e colori dove vanno a farsi inghiottire lo spazio e il tempo. Nell'attuale inferno che può essere scambiato per un paradiso deve poter succedere ancora qualcosa. Perciò l'acquaticità è figura purgatoriale per chi sa che al forte peccare la Grazia risponde, se si crede più fortemente; ma si sa che nell'educazione gesuitica tanto non poteva esserci. Anzi la storia ci dice che proprio per smentire questo fu inventata l'educazione dai Gesuiti. Non se ne esce, quando la lontananza è quella dell'anima dal proprio corpo.



## America primo amore (1935) di Filippo La Porta

*America primo amore*, una raccolta di articoli apparsi sul «Lavoro» di Genova, testimonia di uno sguardo straordinariamente lucido sulla modernità da parte di un autore adolescente come Mario Soldati, che aveva vissuto oltreoceano per un anno, nel 1929, grazie a una generosa borsa di studio della Columbia University. Se la distanza culturale e linguistica tra i due non fosse così incommensurabile verrebbe voglia di confrontarlo con certe pagine coeve di Benjamin, anche lui inquieto viaggiatore, sulla metropoli, sulla folla e sulla cultura di massa.

### **Soldati e Benjamin**

Penso alla passione da collezionista di Soldati per le minuzie, per gli oggetti comuni e «di vile prezzo», desueti, dimenticati, in cui si racchiude il significato di una situazione, di un luogo che abbiamo visitato: «Il miglior souvenir di viaggio è un biglietto tranviario che, una mattina, rivestendo un vecchio abito, troviamo in fondo al taschino del gilet». Il ricordo autentico è proprio ciò che non è stato pensato e fabbricato per il ricordo. Un biglietto usato, ritrovato per caso, fa balenare all'improvviso una verità nascosta, come un tesoro sepolto in fondo al mare e poi

riemerso; la verità del desiderio che si nega ad ogni possesso. Ma soprattutto quello di Soldati è uno sguardo “dialettico”; il suo è un punto di vista contraddittorio, oscillante su quel futuro inarrestabile che incalza da oltreoceano. E la scrittura per dirlo è ricchissima, traboccante di immagini e aggettivi e giovinezza, piena di narratività e di intimo piacere dell'argomentazione (e di echi letterari). Tutt'altro che un libro acerbo: anzi proprio qui si dimostra come l'intera opera di Soldati ruoti intorno a un modello diaristico. Nessun mito letterario dell'America, nessuna immagine estetizzante, e anzi sembra che nella prospettiva “esistenziale” - vissuta in prima persona - di Soldati i due estremi si tocchino: la bruttezza di New York ha qualcosa di eccitante. Come mai?

### **Una angoscia esaltante**

Fin dalle prime pagine ci si sofferma sulla «brutalità» dei volti e delle strade, sulla «durezza» e «bruttezza» delle case, su un paesaggio urbano che angoscia lo scrittore. Eppure quella angoscia «invece di deprimere esalta!» La soluzione di questo enigma potremmo allora trovarla nella pagina in cui leggiamo che, arrivando a New York, sentiamo che quel paese ci accoglie e trasforma in modo inesorabile: «Al primo apparire dei grattacieli il pas-sato sfuma: la patria, la casa, la madre, gli amici sono leggende lontane [...]. Tornare indietro sembra mostruoso, rovinoso, d'al-tronde improbabile». L'esaltazione è data proprio da questa cancellazione del passato e della sua insostenibile pesantezza. E qui vorrei registrare una (interessante) contraddizione dello scrittore. Quando va a trovare degli immigrati italo-americani nel Bronx - patetici nelle loro velleità di integrazione - condanna la

loro goffa americanizzazione, il loro tradimento dell'Italia delle osterie e dei campanili. Eppure lo stesso Soldati prova in quel continente, accanto alla nostalgia del suo paese e delle sue radici culturali, una irresistibile ebbrezza dello sradicamento. Su questo aspetto mi sembra rivelatore quel passo, in verità poco giustificato dal contesto (e inoltre politicamente rischioso in quegli anni!), in cui, di fronte all'elenco telefonico di Chicago, scorrendo il cognome Soldati, si imbatte in nomi come Abraham, Moses, Samuel ecc. comunicandoci tutto il suo amore per il popolo ebraico, per definizione errante, nomade, apolide: «stimo, amo gli ebrei: sarei felice di scoprirmi dei loro» (il che rende un tantino meno abusivo il parallelo che ho prima suggerito con Benjamin).

### **Popoli infantili**

È vero, se «non fosse anche triste, tragica, brutta» l'America «non sarebbe viva, allegra e giovane». Sofferamoci su questa allegria un po' barbara. Soldati dice che appartiene alla giovinezza, la quale è un'età cupa, pochissimo serena dato che in essa «ancora s'ignora e si gioca». Ma siamo sicuri che questa età caratterizzi gli americani? Strano. Discorrendo un po' dei caratteri nazionali, ho sempre pensato che il popolo infantile per eccellenza fosse proprio quello italiano. A ben vedere siamo noi quelli che, per riusare le parole di poc'anzi, “ignorano” (la realtà) - anzi pretendono di poter vivere ignorandola beatamente - e “giocano” indefinitamente (non prendiamo sul serio niente, estetizziamo anche la morale). Il fatto è che in America si ignora qualcos'altro. Cosa? Probabilmente si ignora il fondo oscuro, imperscrutabile delle cose, quel fondo che invece gli italiani,

naturalmente nichilisti (secondo la interpretazione di Leopardi) conoscono benissimo. Gli americani ignorano, vogliono rimuovere, la morte e il nulla su cui poggia l'esistenza, dato che hanno bisogno invece di una fede che sfiora il fanatismo per ricreare ogni giorno la realtà, con la loro architettura «eroica e religiosa». Distruggono e ricostruiscono edifici, grattacieli, fabbriche, qualsiasi cosa (è il capitalismo, bellezza!). Si potrebbe dire: "giocano" tutto il tempo a rifare il mondo, indefessamente, mentre noi italiani "giochiamo" a recitare l'esistenza... Popolo alacre, operativo, insonne. Ignorano, e comunque non vogliono dare spazio all'istinto umano di oziare, di perdere tempo. Anzi sono ossessionati dal guadagnare tempo, tanto che alle sette di sera si ritrovano già con la cena consumata e tanto tempo risparmiato, tanta energia salvata che non sanno utilizzare. Su questo ultimo aspetto si comincia a delineare un vero e proprio "scontro di civiltà" all'interno dell'Occidente non minore di quello che oppone Occidente a Islam.

### **Scontro di civiltà**

Gli americani sono barbari perché «considerano lo scioperato un reprobato», lo emarginano senza riguardo, o trasformano subito in barbone, mentre i popoli più vecchi e più civili, anche se lavorano, capiscono il dolce fare niente, giustificano e aiutano l'ozioso. Tanto che i *bums* (appunto: barboni) della Bowery newyorkese sono degli autentici eversori: hanno rifiutato fin da giovani la disciplina e il destino del lavoro e disprezzato ogni reputazione pubblica in nome delle «squisite inquietudini della strada». Ecco, qui si misura la distanza abissale tra l'etica protestante, nella sua versione puritana (con l'idea che il successo negli

affari è segno della grazia e la povertà della collera divina) e la cultura cattolica. Lo sguardo degli anglosassoni, «azzurro, intransigente, misterioso», e lo sguardo del Sud del mondo, dorato, illimitatamente conciliante, tutto estroflesso. Da una parte durezza verso i perdenti, culto del denaro e del successo, ossessione della pulizia e dell'igiene, pathos dell'individuo solitario, vita che si svolge tutta in interni, fretta e risparmio del tempo, dall'altra carità, indulgenza, pettegolezzo (che è la base della carità), senso sacro della famiglia, buona cucina, civiltà degli esterni e dei cortili, idea che il tempo è illimitato... Il puritanesimo ha atrofizzato «gli istinti che soli rendono sopportabile la vita: l'amore, la socievolezza, l'ozio, la gola». Il ritratto dei commessi viaggiatori, profumati e stirati allo stesso modo, incontrati sui treni, è agghiacciante: emanano un odore metallico e trasudano «la solitudine, la sordidezza, l'aridità, l'astrazione: l'ultimo medicante europeo era più uomo». Tanta è l'assenza di ogni vero eccitamento che si adopera per "eccitante" il termine *hot* (caldo), perfino per dire piacevole o rinfrescante (le relazioni amorose di Soldati oltreoceano formarono un capitolo a parte: infelici, nevrotiche, minate dal rancore reciproco e dalla falsità: non mi ci soffermo però, in quanto appartengono più alla personalità dello scrittore, al suo gusto di complicare i sentimenti, piuttosto che all'esperienza americana). Ma anche qui il giudizio negativo, imbevuto di certo antiamericanismo degli anni '30, si ribalta in un riconoscimento: per sopportare una vita così standardizzata «bisogna avere i nervi e la letizia della nuova razza americana». Il sentimento di Soldati verso questa nuova razza si potrebbe riassumere così (per parafrasare un bellissimo racconto di Salinger): con amore e squallore...

## **Horror**

E così là dove l'istinto è represso e il peccato accuratamente nascosto, là dove l'ordine trionfa, almeno apparentemente, la santità (o irreprensibilità) è esibita, l'individuo è quasi sempre solo con se stesso, e l'immaginazione astratta si libera in uno spazio sterminato, allora esplode il disordine. La natura troppo a lungo repressa si rivolta e l'individuo è in balia dei suoi demoni, delle sue paure e manie (il paesaggio naturale negli Stati Uniti è una brughiera sospesa su un abisso, infernale e desolata, con un silenzio «denso, nero, cieco»: assai più umano il paesaggio artificiale di Manhattan!). Da Edgar Allan Poe («il più grande e più vero poeta dell'America») a Stephen King la società americana fa da sfondo perfetto a tutto il filone gotico e horror. In Italia, dove non vi è alcuna simulazione di ordine (la vita pubblica appare subito caotica e disordinata) e dove il peccato, la deviazione, la eccentricità ecc. vengono più tollerati, dove l'individuo è sempre in compagnia di qualcuno (amico, moglie, amante, sacerdote, santo personale...) e la sua vita mentale è più ridotta, allora i "mostri" non riescono neppure a entrarvi. C'è una pagina sui corridoi d'albergo americani, deserti, privi di ogni umanità vociante o spettegolante, spazi abitati dal diavolo, che anticipa *Shining* di Kubrick: il silenzio, la strettezza, la lunghezza, e poi l'esattezza geometrica della costruzione, la logica quasi astratta delle mura, generano una angoscia intollerabile.

## **L'artigianato cinematografico**

I film americani sono indubbiamente volgari, violenti, convenzionali, sciocchi, però «sceneggiati con astuzia, montati con sicuro senso musicale». Non tanto opere d'arte quanto «opere di

gusto» che nascono dalla collettività e dall'artigianato: centinaia di scenaristi, direttori, tecnici, attrici e attori spesso anonimi. Film che non annoiano mai al contrario di quelli europei, che invece sono teatro in pellicola o tentativi puramente intellettuali. Soldati ce ne dà una ragione storica assolutamente precisa: in Italia non abbiamo avuto «quelle centinaia di povere tragedie artigiane» che hanno interessato Inghilterra e Francia dal '400 al '600: Shakespeare e Molière sono nati sulle tavole dei palcoscenici. Mentre in Italia il teatro religioso medievale è morto nella lirica. In queste pagine poi si analizza in particolare un film - *By Whose Hand* - senza grandi attori né paesaggi particolari: si svolge tutto in un treno in una sola notte, dove persone inizialmente dall'aspetto rispettabilissimo si scoprono essere malfattori e assassini: «non conosco critica più evidente dell'ipocrisia americana». Già, una delle ragioni del fascino di quella società è indubbiamente la presenza di anticorpi attivissimi che ne criticano continuamente possibili degenerazioni e patologie.

### **Contro i professori**

Soldati è uno spirito anarchico, irriverente, anti-istituzionale. Non sopporta i docenti universitari, con la loro mentalità cripto-impiegatizia, da assistiti a vita, che è poi la negazione di quell'avventura imprevedibile che è la cultura. Hanno il terrore di restare senza denaro e allora si accontentano di pochi soldi ma sicuri, mascherando «tale viltà proprio con frasi come: *l'apostolato dell'insegnamento*». Repressi e infelici, invidiano i bei ragazzoni sportivi. Addirittura sono da preferirgli gli uomini d'affari che in fondo disprezzano il denaro, dato che per guadagnare si espongono, giocano, rischiano, e perciò hanno più intelligenza e più

fantasia. L'università americana celebra poi la filologia, che consiste soprattutto nel «non giudicare mai». E quanto gode Soldati, di un piacere sadico, quando un amico a un congresso sbeffeggia un professore occhialuto, famoso dantista, mettendosi sul cartellino il nome Dante Alighieri!

### **Etnologo del metrò**

Soldati viaggia in *subway*, e specie d'estate in quella atmosfera asfissiante gli capita di maledirlo. Eppure stretto tra corpi umani si intenerisce per quell'abbraccio «cosmopolita». Lì si raccoglie una umanità brulicante, variegata: ricchi e poveri, bianchi e neri, ariani ed ebrei, puliti e sporchi, femmine e maschi, tutti insaccati, sbattuti sotto terra a 100 km orari: in quella «prepotente mescolanza» lo scrittore dimentica tutto, si sente leggero e si separa dal passato. Come si trattasse dell'espressione (anche qui non distante da certe intuizioni di Benjamin) di un singolare misticismo della massa: una illuminazione profana (Soldati parla di «estasi della moltitudine») che scioglie e decompone la persona. Non che nella folla si diventi altruisti e migliori, però si percepisce una «provvisoria fratellanza di dannati».

### **Lontani dentro di noi**

Il libro si conclude con una visione abbagliante di Times Square, il cui abbraccio viene paragonato al primo abbraccio con una donna: una esperienza perduta per sempre, «quel fremito di ogni cosa intorno, quel cielo di finestre, [...] quell'aere colmo di umanità». Una pagina che ci ricorda quell'altra, dedicata alla rumorosa e animatissima Sesta Avenue, vero cuore babelico di New York, sogno o incubo ad aria «confezionata» (come dirà

l'autore traducendo *conditioned*), la cui tumultuosa varietà ci rimanda alla nostra stessa giovinezza. Quasi una Disneyland per adulti: «mistura di Napoli e di Costantinopoli, di Varsavia e di Dublino, di Amburgo e di Atene». Soldati ci ricorda che ama l'America non come una moglie, ma come un'amante; «per un giorno, un mese, un anno, finché dura». È come se in quest'amore si rispecchiasse lo spirito stesso di quel continente: una esperienza di felicità meravigliosamente precaria, senza vincoli, senza garanzie, senza progetto, che si risolve tutta nel vagabondaggio (fisico e mentale). Alla fine scopriamo però che dietro l'America, dietro quella languida sirenetta con figura di demonio rappresentata da Carlo Levi sulla prima copertina del libro, si cela qualcos'altro, che probabilmente appartiene alla dimensione più profonda e inconfessabile di Soldati. Ed è quando lui avverte una «lontananza dentro di sé», che poi gli fa avere una specie di nostalgia permanente, quasi insostenibile, della patria, dell'estero, degli altri, della vita, di tutto... E accanto a questa immagine nelle righe finali si schiude - sorprendentemente - l'utopia più gelosa di Soldati, uomo epicureo, curioso della realtà, sensuale, amante della cucina e delle belle donne, tutt'altro che spirito disincarnato: l'invisibilità. Non vivere la vita ma contemplarla, sentirla, vederla.



**A cena col commendatore (1950)**  
**di Barbara Pasqualetto**

Il ritorno di Soldati alla narrativa dopo la Seconda Guerra Mondiale si compie all'insegna di una felicissima coppia di romanzi brevi, che nel giro di pochi mesi appariranno sulla rivista «Botteghe Oscure»: nel 1949, viene pubblicato *La giacca verde*; mentre, nel 1950, è la volta di *La finestra*. Entrambe caratterizzate dalla figura del commendatore P.C.C. quale personaggio-narratore, e d'altro canto animate da toni e atmosfere diverse pur nella comunanza di certe dinamiche, tali opere verranno raccolte in volume in quello stesso 1950, insieme ad un terzo romanzo, *Il padre degli orfani*, andando così a costituire la trilogia di *A cena col commendatore*. Titolo un po' forzato, che riconduce immediatamente alla presenza del commendatore quale esplicito *trait d'union*; presenza, la sua, che d'altra parte assicura a questi romanzi, come vedremo, una decisiva simbologia, tanto solenne quanto, sottilmente, ironica.

A precedere il testo una breve *Avvertenza*, che piangendo il commendatore ormai morto, col tono del più accorato dei necrologi tratteggia la figura di un uomo con velleità di scrittore motivate principalmente dalla curiosità «degli altrui travagli», e dalla lunga esperienza di vita vissuta, nelle vesti d'impresario di opera lirica, di chiara fama nazionale e internazionale. Un

uomo, insomma, che si presenta al lettore come personaggio in carne ed ossa, testimone di fatti bizzarri e singolari, occorsigli in circostanze tali da renderlo simile a un «marmoreo commendatore di un'epoca ormai trascorsa invitato alle cene dei più moderni dongiovanni».

E non è senza ironia che Soldati getta immediatamente l'esca dell'eredità dongiovannesca, quasi a dissimulare, con la prevedibilità del riferimento e l'enfasi del tono, il fatto che in tale confronto si celi una prima, importantissima verità: la presenza, in ognuno di questi romanzi, così come in ogni opera soldatiana, della dialettica antico-moderno come modo di penetrare la realtà ma, anche e soprattutto, di descriverla.

Sarà ora opportuno fermarsi proprio qui: e ripartire dal commendatore, il quale, come da migliore tradizione, in ognuno di questi romanzi si trova giocoforza ad impersonare il confessore-smascheratore di privatissime verità e colpe, verso queste attratto per un suo personale vizio, la curiosità. Un umanissimo “convitato di pietra”, insomma, una figura che non giganteggia né ambisce a farsi giudice, e che pur portando con sé l'aria di un'altra epoca nutrita di altre certezze - e amando, pertanto, definirsi “passato di moda” - si trova a condividere dubbi e ripensamenti, e le incertezze di una modernità decisamente problematica, col dongiovanni di turno, del quale assume peraltro, in due casi su tre, le sembianze del «più vecchio e più caro amico»; mentre, nel più ampio e più notevole dei romanzi, *La giacca verde* che apre la raccolta, la vicinanza che prelude alla confessione e l'accompagnata, si fa addirittura riflesso di un'empatia, o meglio, di un'ambigua complicità di per sé sufficiente a far nascere, in quel preciso istante, un'amicizia.

La colpa, la confessione, e in generale la finzione - il tema, si potrebbe dire, sul quale Soldati costruisce ancora una volta, in questi romanzi così come in altre sue opere, delle geniali variazioni - sono elementi che riflettono di volta in volta le sensazioni e le azioni dei protagonisti nei termini di un irriducibile dualismo tra attrazione e repulsione; e il commendatore è destinato a partecipare di questa ambiguità, assistendo allo spettacolo della degradazione e della dissoluzione che, drammaticamente ma inevitabilmente, s'incarnano nel male inflitto agli altri così come nel male inflitto a se stessi. Così, in questo scenario autenticamente, profondamente novecentesco, in cui nessuno è grande, nessuno è esemplare di niente se non della propria disperazione frammentata in mille diverse e contraddittorie pulsioni, il confine tra colpa e punizione diviene flebile e incerto. E il dissoluto non può più essere punito: non soltanto perché la sua condotta, la sua stessa vita a volte, è, di fatto, una pena; ma soprattutto, in quanto è venuta meno l'ultima e apparentemente incrollabile certezza, quella del castigo divino, la cui ombra si allontana sempre più dall'esistenza consumata su questa terra.

Intendiamoci: che una punizione celeste, un eterno inferno sia, se non certo, almeno possibile, non è un fatto messo in dubbio da Soldati; ma la svolta fondamentale - e fundamentalmente novecentesca - dello scrittore cresciuto dai Gesuiti, che nell'adolescenza riteneva la fede la «sola vera cosa importante», è lasciare che una tale concezione della vita, illuminata e nutrita dalla religione, rimanga appunto una possibilità, e mai un approdo sicuro. Sullo sfondo, e in modo da non disturbare la messa in scena dello spettacolare circo dell'umanità: potremmo definirlo così il cattolicesimo di Soldati; presente e assente, in un ripetersi

dei suoi riti esteriori il cui significato simbolico è per ogni uomo, ogni giorno, diverso. La religione che avvolge la vita, facendo degli uomini simulacri di qualcos'altro, è diventata un mezzo, non più un fine: per Soldati, un modo di penetrare la realtà senza violarla, lasciando da parte un obiettivo di redenzione a cui non è più possibile credere *tout court*. «Il punto di vista di un Dio lontano dalla miseria degli uomini», come lo definisce Massimo Onofri in un'introduzione a *La busta arancione* (1966) riproposta ora negli Oscar Mondadori, sembra essere qualcosa con cui non si può fare a meno di confrontarsi, ma senza per questo venire a patti, o recedere dal proprio sereno razionalismo.

Ma quale umanità popola questi romanzi? Quali sono le colpe, e quali i pensieri che agitano i personaggi? Una cosa va chiarita subito: nonostante il commendatore si premuri di minimizzare la portata del proprio racconto, con deliziosa sprezzatura, nell'incipit della *Giacca verde* - «Nulla di straordinario, intendiamoci» - appare, invece, immediatamente evidente il contrario. Infatti, ognuno dei protagonisti si misura con un vissuto che è fuori dal comune sotto tutti i punti di vista, e riflette una complessità di moti, un groviglio di pensieri e intenzioni fitto e all'apparenza inestricabile, alla scoperta del quale lo scrittore, ma verrebbe da dire lo psicologo Soldati, ci guida con straordinaria disinvoltura, lasciando intatta la magia e la freschezza del racconto. Così, nella *Giacca verde*, seguiamo attoniti le conseguenze del bizzarro capriccio di un uomo di genio, che si diverte a spogliarsi del proprio prestigio per provare a vivere all'ombra di qualcun altro; a seguire, *Il padre degli orfani* è il romanzo che si misura più esplicitamente col cattolicesimo che converte, confessa e assolve, dando nuova veste all'abiezione di un moderno

Ser Ciappelletto; la trilogia si chiude con *La finestra*, storia della violenta passione di una donna inglese per un artista italiano che vive di espedienti, racconto amaramente ironico che più degli altri coinvolge, anche sentimentalmente, il commendatore.

Attori in un mondo retto da un'elaboratissima architettura di finzioni, i protagonisti del trittico in parte soffrono, in parte godono, costringendosi in un ruolo sociale o affettivo che impersonano mascherandosi e imponendosi una rinuncia a una parte di sé vera, autentica; e nell'impulso che li spinge ad umiliarsi, ad abbassarsi fino a farsi schiavi di una situazione per loro mortificante, li pensiamo vicini ad altri personaggi soldatiani, in un gioco di rimandi che potrebbe continuare all'infinito, se è vero che l'ambiguità della natura umana, e gli artifici che da essa scaturiscono e grazie ai quali l'uomo trova un compromesso tra se stesso e il mondo, costituiscono l'impianto armonico della narrativa di Soldati. Tra i tanti esempi che si possono fare, basterà limitarsi a ricordare quanto la Jane delle *Lettere da Capri* rappresenti un epigono tragico della Twinkle protagonista della *Finestra*. Eppure, per qualità espressiva, respiro e orchestrazione, ci sembra che la trilogia rappresenti un caso a sé rispetto alle altre opere soldatiane. La trilogia: poiché ci piace considerare questi romanzi, oltre che in se stessi, come parte di un felice trittico; e se è vero che essi vengono tuttora smerciati separatamente, dall'editore Sellerio sotto la direzione di Salvatore Silvano Nigro, come del resto auspicava Cecchi nel 1951, il quale trovava che la raccolta fosse un discutibile tentativo di «rappezzare insieme alla meglio, col filo bianco, i tre romanzi brevi», è innegabile che essi siano tenuti insieme da molteplici fili, e non solo da quell'evidentissimo “filo bianco” che è la figura del commendatore in quanto narratore.

Dicevamo dell'ironia: un'ironia che qui è anche gusto del comico, girandola di equivoci e situazioni paradossali che si gioca sull'accumulo. Così si presenta, e trionfalmente, *La giacca verde*, racconto di verità struggenti che diverte come un'opera buffa. E che nel mondo dell'opera è ambientato, servendosi della sua cangiante e spettacolare scenografia, per accentuare scherzosamente, ma significativamente, il Leitmotiv del testo, la finzione. Che qui è davvero gioco, capriccio, recita; e non ci sembra, questo, il meno straordinario degli aspetti di questo romanzo. Il maestro W., istrionico direttore d'orchestra all'apice della carriera, ne è il protagonista, presentato dal commendatore come uomo di talento e di vanità fuori dal comune, paragonabile a «un attore che, con una continua e rapidissima alternativa, a volta a volta reciti e parli, perori ed ammicchi, si maschери e smascheri, si abbandoni e riprenda». La prima parte del racconto è appunto un lungo, esilarante, delizioso susseguirsi di pose del maestro W., rivelatrici di un irrefrenabile, narcisistico gusto al travestimento: lo incontriamo per la prima volta, raffinato gentiluomo, mentre scende dall'aereo con perfetta disinvoltura in guanti di camoscio; lo vediamo trasformato, trasfigurato, mentre dirige con indiscutibile maestria; lo cogliamo, dopo il sorprendente abbandono dell'orchestra, languidamente sdraiato nella penombra della stanza con un fazzoletto sugli occhi e il sigaro in mano; lo ritroviamo calato con insuperabile bravura nella parte del malato immaginario; il tutto in una stessa giornata, a beneficio dell'implacabile occhio del commendatore, mai ingannato ma, come noi, affascinato. Tanto da avviare un vero e proprio *duetto* con lui, quando, avendolo sorpreso a tarda notte con una ragazza, finge una complicità col maestro che ben presto si tramuta in autentica amicizia. È

l'inizio di una sorprendente confessione, il racconto del più complesso e perverso dei travestimenti. Giungiamo qui alla vera mistificazione, di cui le altre erano solo giocose anticipazioni; ma il tono, leggero, spumeggiante, è sempre quello. Anzi: è molto più leggero, molto più spumeggiante del consueto timbro soldatiano, pur nella sua cifra ritmico-stilistica serenamente, armoniosamente cadenzata. Si direbbe che qui Soldati spinga l'acceleratore, quasi in una sfida con se stesso, arrivando a dare la massima luminosità, maestosità, ariosità ad una storia che, in quanto a impulsi masochisti, non scherza. Una sfida assolutamente vincente, che consacra *La giacca verde* tra gli indiscussi capolavori della sua produzione, a giudizio unanime di critica.

La chiave di tutto è proprio lì, in una giacca verde: il ridicolo, pomposo travestimento con cui l'insignificante ometto di mezz'età Romualdi, di professione timpanista, trova effimero riscatto dopo una vita appassita nelle ultime file. Sfollato nei giorni crepuscolari della II Guerra Mondiale in un convento di frati, vive grazie a questi, che lo credono un musicista di grande rilievo, il suo momento di gloria. Quando il maestro W. cerca rifugio nello stesso convento Romualdi gli appare subito per quel che è, vestito dell'oscena giacca verde come del suo correlativo oggettivo: l'immagine dell'usurpazione di qualcosa che mai gli è appartenuta e mai gli apparterrà; l'idea della grandezza nei modi in cui l'infimo se la dipinge, e cioè imbarazzante messa in scena di volgarità e ostentazione. Altrettanto subitaneamente, il maestro W. cede a quello che, nel ricordo, gli appare come un capriccio, un gioco, ma più spesso - forse perché più a proposito - un vizio: reprimere la propria personalità, negare il proprio valore, abbassarsi fino a vivere dei giorni allucinati nell'annullamento di sé, in

una continua, paradossale, venerazione del finto maestro, Romualdi, del quale arriva ad essere assistente, gregario, ma soprattutto querulo adulatore.

Delle motivazioni che lo portano a innescare questo meccanismo perverso - e tanto più perverso in quanto tenuto vivo per mesi - il maestro W. discute a lungo col commendatore, si sfoga, si compiange, si accusa, e non c'è impulso che lucidamente non analizzi, rivelando, oltre alla propria gigantesca vanità, e all'ambiguo esobizionismo, un interrogarsi vero e profondo su ciò che di più alto e nobile accomuna gli esseri umani. Ecco: non si sfugge dalla questione morale, e non è strano vedere Soldati partire dal più basso istinto per esplorare i moti più nobili dell'animo. Al termine di questa splendida storia, magistrale primo tempo della sinfonia di racconti, l'indagine si farà se possibile ancora più drammatica, per sfociare in pagine bellissime d'inchiesta sul significato della colpa e della punizione: decisamente in tonalità minore, *Il padre degli orfani* arriva come ideale secondo tempo dall'andamento più serio e raccolto, quasi per sintonia col grigio degli abiti di Antonio Pellizzari, impresario amico del commendatore. È tutto giocato sulla rigidità questo tragico racconto; e su come essa, sintomo di uno spasmodico bisogno di controllo, non abbia niente di umano, perché nega libertà e verità. Non si può credere, dunque, che la conversione di Pellizzari da arido uomo d'affari a filantropo dedito ad allevare orfanelli, sia sentita; lo tradisce ogni gesto, ogni parola di costui, quell'ossessivo suo modulare toni, situazioni e atteggiamenti, e in ciò, il non essere cambiato affatto. È agghiacciante Pellizzari, ed è agghiacciante il convento-orfanotrofico, il suo «odore arido, odore senza odore alcuno»: l'odore, forse, del simulacro che ricopre un abisso di depra-

vazione; e che spinge il commendatore fino quasi ad emettere una sentenza di condanna. Quasi: perché il grigiore del cielo non sfocia in tempesta, bensì in un sereno *ite missa est*, a sancire definitivamente il trionfo delle apparenze.

Dopo l'opprimente atmosfera di questo secondo racconto, *La finestra* si annuncia con la freschezza di un rondò, della stessa brillantezza della *Giacca verde*, ma meno solenne, quasi umile al confronto, e condito di sublime humour. Come non sorridere, infatti, delle gesta del "pittore" Gino Petrucci, pigro e nullafacente, uscito dalla vita dell'innamorata Twinkle scappando dalla di lei finestra per insediarsi quello stesso pomeriggio, e sempre per quella via, in casa di due prostitute? Che nonostante ciò viene descritto dalla stessa Twinkle come un campione di generosità e sensibilità proprio per averla tradita, per non aver deluso nessuna delle donne che come lei volevano amarlo? Sulla figura di questo italiano da operetta molte parole sono state spese, tra cui restano indimenticabili quelle di Garboli, nella prefazione ai *Romanzi brevi* del 1992, che lo vedeva come un ineffabile alter ego del commendatore-Soldati. Non ci sembra il caso di soffermarci ulteriormente su di lui, ma vorremmo invece chiudere questa veloce panoramica ricordando che il romanzo dà forma ad un'autentica, commovente figura tragica: l'intellettuale, raffinata, nervosa, Twinkle. È sulla sua disperazione di donna abbandonata che si sviluppano quelle pagine inasprite da un'ironia feroce, a tratti crudele, riposta nello sguardo del commendatore, costretto ad assistere allo strazio di lei, essendo stato, a suo tempo, proprio da lei respinto.

Stupefacente gioco dei contrasti, *La finestra* pone una serie di interrogativi sull'amore la cui spietatezza può disorientare. Può

davvero ciò che è grande, sia esso un sentimento, un desiderio, un abbandono, essere al tempo stesso insignificante e addirittura ridicolo, tanto da poter, all'occorrenza, rinunciarvi? E può davvero un amore essere più dannoso nell'assenza e nel ricordo, quando provoca un'angosciosa schiavitù mentale, che nella presenza e nella verità di quando, in mille modi, umilia?

Soldati non si tira indietro: e va fino in fondo a questi interrogativi, audacemente ma leggermente. A domare la tempesta delle passioni occorre la scrittura calibrata al massimo, necessario complemento nella rappresentazione di una natura umana che, sembra suggerirci, in fondo non va presa molto sul serio.

## Le lettere da Capri (1954) di Silvia Lutzoni

Quando nel 1935, reduce da un prolungato soggiorno negli Stati Uniti, Mario Soldati pubblicò *America primo amore*, libro che egli stesso definì «la storia di un tentativo di emigrare», non poté fare a meno di introdurre un capitolo che riguardasse i cattolici americani, verso i quali, nella prefazione alla ristampa del 1956, dichiarava apertamente di nutrire un risentimento dovuto al fatto che lo avevano voluto troppo con loro. Ciò che vi si sostiene è che il cattolicesimo, per esistere in America, si è dovuto tramutare in una specie di setta protestante, sicché, in ragione della concorrenza con i protestanti, i cattolici sono stati costretti a mantenere una condotta morale irreprensibile, in una competizione che li ha lasciati, tuttavia, irrimediabilmente sconfitti. Ecco: se è vero che «è più cattolico lo stile di una bagascia di Trastevere che quello di una monaca di Chicago. Gratta gratta, ha più fede quella di questa».

Soldati restò in America dal 1929 al 1931, e di lì alla seconda guerra mondiale l'assetto sociale e la mentalità statunitense si sarebbero non poco modificate. Tuttavia *Le lettere da Capri*, libro che lo scrittore licenziò nel 1954, le cui vicende sono da collocare proprio nel periodo a cavallo del secondo conflitto mondiale, pro-

iettano una ancora più nitida luce su questo tema. Tra i protagonisti del libro, infatti, è Jane, una giovane cattolica americana, figlia di una madre innamorata dell'Europa e di un padre esponente di quello spirito tronfio e trionfalista che assume gli Stati Uniti al centro del mondo, giunta in Italia durante la guerra per lavorare negli ospedali militari. A narrare la sua storia, in quello che Luigi Baldacci, nella prefazione all'edizione Bompiani del 1996, ha definito «un sistema di scatole cinesi», sarà Harry, un giornalista e storico dell'arte americano protestante, che eleggerebbe l'Italia a sua dimora, e che diventerà suo marito. Un sistema di scatole cinesi: proprio perché il corpo principale del romanzo è costituito da un dattiloscritto che Harry - in un momento di ristrettezze economiche - affida a Mario, regista cinematografico, affinché lo venda come sceneggiatura. Dentro il copione cinematografico - che avrà il valore di una vera e propria confessione - troviamo, inoltre, le lettere cui il titolo fa riferimento, delle quali si dirà in seguito, che sono un'ulteriore testimonianza diretta: quella di Jane. La voce di Mario, dunque, ci introduce all'intera vicenda, andando a costituire insieme a quella di Harry, l'io sdoppiato che - come ha sottolineato Cesare Garboli nel 1991, in uno dei saggi raccolti in *Storie di seduzione* (2005) - contraddistingue gran parte della produzione narrativa di Soldati e che, nel caso specifico, assegna a Mario il ruolo di saggio e riflessivo erede dell'Ottocento che, curioso, ascolta il racconto straordinario della rovina sentimentale della sua controparte novecentesca, ovverosia Harry.

Siamo a Roma: è l'estate del 1944. Harry incontra ad un party Jane, la quale da quel momento incarna per lui la necessità di una «vita giusta, serena, borghese, una vita di rinuncia e di pace», seppure lontana da quella gioia giusta che è tanto più desiderabi-

le quanto più all'uomo è data facoltà di vagheggiarla. Harry, sin dal principio, riconosce e ama in Jane la volontà di conformarsi allo standard ipocrita e materialista americano, a quel mondo che si sostanzia in una unione borghese, in una famiglia unita e con figli, in un lavoro stabile. Ma quello che nutre nei suoi confronti è un sentimento incompleto, sterile, mesto e onesto, inesorabile, che richiama quello per una madre ed ha «il gusto amaro del dovere; non il dolcissimo dell'amore, né l'inebriante del piacere». Quando è vero che non è nemmeno il desiderio a muovere Harry, per il quale il corpo di Jane, minuto e fragile, non esiste se non come una vibrazione di riflesso del suo, e soltanto per i pochi istanti necessari. Jane, dunque, altro non è che mera apparenza e devozione: una moglie e madre perfetta, ancor di più dopo il matrimonio, quando si trasforma in una donna americana qualunque, di modo che Harry possa sostenere: «Finalmente eravamo stupidi, finalmente eravamo felici anche noi».

Accade però che in quello stesso periodo Harry incontra - ed è Jane a presentargliela - Dorothea, una prostituta pugliese, che lui crede ciociara, alta, fianchi larghi e capelli corvini, con la quale intesse una relazione (che non s'interromperà se non per i brevi periodi nei quali Harry soggiognerà negli Stati Uniti), che si rivelerà come un concentrato esplosivo di contraddizioni, laddove il denaro sembrerebbe costituire il più saldo dei vincoli, quando è vero che, quanto più crede di scoprirla avida, vuota e volgare, tanto più la trova desiderabile: in un crescendo tanto più vertiginoso quanto più Harry è sicuro - o spera di essere sicuro - dei ripetuti tradimenti di lei. L'ambivalenza dei sentimenti per Dorothea raggiunge così il parossismo: lei è per Harry, infatti, il bene supremo, un «idolo immobile ed enigmatico», una divinità

enormemente esigente alla quale asservirebbe se stesso e la sua famiglia; ma, al contempo, non riesce a non restare deluso dal nulla che lei, poi, fatalmente diventa, tanto che le stesse qualità per cui l'ha desiderata qualche minuto prima gli risultano, dopo l'amore, ripugnanti, fino a porsi un quesito di rara e sprezzante ironia: «in fondo, goffa, rozza, sorda, e piccola e sparuta nel suo grande corpo, un'anima doveva averla anche lei». Siamo di fronte a una delle tematiche soldatiane per eccellenza: ovverosia quella del legame indissolubile tra eros e peccato, secondo quella massima baudelairiana che amava ripetere a Garboli e che così recita: «La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal». Nel romanzo, infatti, il piacere non è mai innocuo, ma sempre legato all'idea del male, mentre sempre si accompagna al tormento. Così, ogni volta che rivede Dorothea è sopraffatto da un senso di colpa che gli rende più amaro staccarsi da Jane (solo in quei momenti, infatti, è convinto di amarla), e che, al contempo lo trascina in una sensualissima spirale di sensi, da cui non riesce a liberarsi, se è vero che l'immaginazione del piacere è più forte del piacere stesso.

Harry si ritrova, dunque, lacerato tra due opposti sentimenti che tuttavia vorrebbe fondere tra loro e per sempre, sino ad ammettere a se stesso dove sia da ritrovarsi l'amore, e cioè «soltanto ed appunto nell'incapacità di distinguere tra anima e corpo». Due opposti sentimenti - come si è detto - che sono da identificare nella incertissima promessa di godimento che esprime Dorothea, e nella certissima cognizione del dovere che sente nei confronti di Jane: le due donne che finiscono per rappresentare ai suoi occhi l'amore sacro e quello profano, la carne della prima in contrapposizione all'anima della seconda, caratteristi-

che che si riflettono e ricapitolano nelle loro fattezze fisiche, secondo un archetipo che non è difficile ravvisare in altri libri di Soldati. Prendiamo, per esempio, *La finestra* (1950), dove Twinkle, l'aerea amica inglese del narratore, è una donna elegante dal viso affilato e il corpo agile e scattante, mentre la greve prostituta Dawn resta un trionfo di carni rigogliose. Una figura, quella della prostituta, che è ricorrente nei suoi libri - ma l'auto-referenzialità di Soldati è tale per cui, pur essendo così palese, non sottrae levità al testo - alla quale, nonostante Soldati sia uno scrittore cattolico - seppure di un cattolicesimo a intermittenza - mai riserva giudizi morali o moralistici: quando è chiara la convinzione dello scrittore che è soltanto nella sua umiltà senza pretese che si può trovare la verità, scevra com'è da falsità, convenzioni e superstrutture. Fino al punto da diventare, quello della prostituta, un personaggio di natura addirittura salvifica.

Come spesso accade nei romanzi e nei racconti di Soldati, è un incidente a far precipitare la situazione. Il racconto di Harry, tuttavia, comincia dalla fine, proprio da quell'episodio che costituisce il discrimine nello svolgimento delle vicende, sicché il lettore non può che ripercorrere in apprensione una storia che sa irrimediabilmente accaduta, secondo quella che Garboli - sempre in *Storie di seduzione* - ha definito la «suspense del retrospettivo». Harry, lavorando per l'Unesco, soggiorna per lunghi periodi in Italia, dove sua moglie sovente lo raggiunge. Durante una di queste visite, mentre i due si trovano in una stanza del Grand Hotel a Roma, ricevono una telefonata tanto minacciosa quanto ambigua, se è vero che entrambi hanno il sentore di essere ricattati. Harry è sul punto di dichiarare a Jane la sua relazione con Dorothea: un colpo di scena, certo, ma del tutto funzionale ad

esemplificare una profonda legge che l'esistenza si preoccupa sempre di confermare: prima o poi - osserva il narratore - i traditori sono traditi e i traditi diventano traditori, nella convinzione ingenua di godere di una viltà che però non danneggia il prosimo: «ma codesta viltà non è innocua».

Da questo momento, Jane subirà davanti agli occhi di suo marito una crudele metamorfosi: non sarà più moglie e madre perfetta, ma, nelle parole della sua confessione, puro istinto, materia pulsante, una donna che cede a una tentazione la cui violenza è pari solo al disprezzo che prova per Aldo, uomo volgare nei gesti e nell'aspetto, di una volgarità che tutta si riassume in un vistoso anello d'oro che indossa alla mano sinistra (oggetto che per lei diverrà una vera e propria ossessione). Un uomo dal quale, per altro, la separa - ed è questo un fattore sostanziale - una forte disparità sociale: Aldo, infatti, lavora come cameriere e interprete presso un colonnello americano. E ciò perché - ipotizza Harry - «talvolta la nostra natura cerca nell'amore proprio la negazione, l'annullamento di se stessa. E non è malattia. È, anzi, un compenso, una volontà di capire tutta quella parte di realtà che di solito rifiutiamo, un desiderio di essere come gli altri, un bisogno di normalità». Già: quella normalità che nel romanzo assume di volta in volta un significato differente. Ad Aldo Jane aveva spedito da Capri sei lettere deliranti, che non avevano mai ricevuto risposta: lettere per le quali teme, come si diceva, di essere ricattata.

Non c'è, in Harry, rancore disilluso per la natura inafferrabile della moglie, piuttosto la dolorosa constatazione della inconoscibilità degli uomini, quando è vero, dice, che della persona che più amiamo e frequentiamo ignoriamo spesso anche i dati essenziali. Mentre si ritrova a rilevare quanti e quali siano i punti di con-

tatto tra la natura della sua relazione con Dorothea e quella tra Jane e Aldo, per constatare come siano l'una l'immagine speculare dell'altra, ma come riflessa da uno specchio deformante che, della seconda, fornisce un'immagine ingigantita in ogni particolare, mantenendo intatte inquietanti simmetrie. La metamorfosi di Jane comporta, per suo marito, tutta una serie di nuove riflessioni dal retrogusto amaro: egli, infatti, nel momento in cui viene a conoscenza del tradimento, scopre per lei un desiderio tutto nuovo: un tema, questo, che l'autore aveva già accarezzato in *Vittoria*, uno dei racconti raccolti in *Salmace*, ma sarebbe tuttavia lecito domandarsi se questo episodio non riporti una qualche eco di un libro uscito qualche anno prima, nel 1949 per l'esattezza, *L'amore coniugale* di Alberto Moravia.

Qui il protagonista, anche lui colto esponente di una borghesia più che agiata, è tradito dalla moglie (della quale non aveva mai immaginato atti carnali, se non che lo riguardassero) con un barbiere rozzo e contadinesco, mentre, solo dopo la scoperta dell'adulterio, si accorge di desiderarla come mai gli era accaduto. Certo, gli elementi che distanziano i due romanzi sono molteplici: ma non si può non sottolineare come, in entrambi, siano i personaggi del popolo ad essere messaggeri di sensualità, di vita. Infatti tanto Dorothea e Aldo nelle *Lettere*, quanto il barbiere in *L'amore coniugale* si affannano a sopravvivere nella loro quotidiana miseria. Le differenze, comunque, restano notevoli tra i due narratori, e sono da ritrovarsi a partire soprattutto dal dato che rende atipica la narrativa di Soldati, in anni in cui forte è stato il peso della psicanalisi, ovverosia la distanza da Freud. Ciò non toglie che il romanzo abbia una sua singolare idea di psicologia che, paradossalmente, è completamente a giorno, tanto più pro-

fonda quanto più manifesta, dentro una scrittura la quale, più che di spiegare, si preoccupa di mostrare, e nel modo più diretto possibile, una vastissima fenomenologia della vita amorosa.

Harry, ormai conscio del suo rinnovato desiderio per Jane, arriva persino ad illudersi che lo stesso possa accadere a sua moglie, di modo da potersi finalmente amare, se non per se stessi, almeno in funzione del desiderio per gli altri. Il punto è, però, che Jane ha già incominciato la sua discesa agli inferi, consapevole del fatto che solo la pienezza dell'amore che le dava Aldo era certa, e certa come l'idea della morte, fino ad essere un tutt'uno con l'idea della morte: e per ciò stesso senza ritorno. Quello di Jane, per dirla tutta, è un destino che era già inscritto in quel paradigma cattolico che prevede, dopo il peccato, il pentimento, fino ad arrivare alla dannazione o alla redenzione. Jane è colpevole: ma di una colpa che sente tuttavia inevitabile, giusta, e perfino bella. Ha tradito tutti: Dio, suo marito e, più di tutti, se stessa, per essersi innamorata di un uomo indegno, perché di infima estrazione sociale. Ed è proprio in questo scontro tra le istanze della passione e quelle delle convenzioni sociali che è da ritrovarsi il carattere peculiare del cattolicesimo americano, quello cui Soldati accenna in *America primo amore*: ovverosia la necessità di una condotta morale ineccepibile, ma agli occhi del prossimo, ancor più che a quelli di Dio. Jane lo sa: 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; e che i moti dell'animo più sciolti dal peso della carne esigano un compenso, e tosto evochino gli istinti dai quali credevamo di esserci liberati».

Jane, dopo aver spedito le sei lettere, mentre è a Capri disperando di vederlo, incontra Aldo, proprio nel momento in cui suo

figlio Duccio è in pericolo di vita e lei cerca un medico. A quel punto tutto il resto svanisce: Jane è ancora una volta in preda alla più feroce delle tentazioni e decide di seguire Aldo ad Anacapri: ognuno, dice Harry, «fa non soltanto il bene; ma anche il male che può», quando è vero che il peccato sembra governato dalle stesse norme della virtù, poiché anch'esso è una forma d'amore. Abbandona Duccio, dunque, consapevole di poterlo perdere per sempre. Ecco: siamo, ancora una volta, ad un punto cruciale del romanzo, nel momento in cui i personaggi sembrerebbero arrivare a un punto di combustione della storia, alla finale autodistruzione. La mancanza di coerenza, tuttavia, è solo apparente, se è vero che Jane - questa Jane - come ha sottolineato Baldacci, non è meno vera di quella che era stata madre e moglie perfetta, e, aggiungiamo noi, ama Aldo, ma di un sentimento che non è meno vero di quello che prova per suo figlio. Nella nudità dell'altro, prima o dopo, scopriamo la nostra: ecco perché, sembra suggerirci il narratore, non ci sono vittime o carnefici assoluti, e nel momento in cui siamo costretti a prendere una posizione, a scegliere da che parte stare, siamo soli, nessuno ci potrà soccorrere. Ed è per questo che nemmeno nelle parole di Harry vi è ombra di condanna, anzi, ad essere messo in discussione è proprio Dio, un Dio che è senza misericordia, che è così giusto da fare il male, da volere giudicare gli esseri umani - dannarli per sempre - non per ciò che essi sono ma per alcuni atti che hanno commesso. E anche quando Harry riprenderà - al termine di un percorso in costante contraddizione con se stesso - a pregare, sarà soltanto con il vigoroso proposito di perderlo, quel Dio.

Siamo arrivati alla conclusione del libro: Jane rinuncerà alla fine ad Aldo, quella sera, rendendosi colpevole «di non aver

osato peccare fino in fondo coraggiosamente; la colpa di credere troppo nel male e poco nel bene; la colpa di non aver sposato Aldo». Andrà così incontro al castigo divino, così come ci apparirà, dopo morta, nelle concrescenze oniriche al sapore di zolfo di Harry: l'inferno lo aveva voluto lei - ci dice - ed è tutto nell'idea della colpa. Ma Harry, rinvenute le sei lettere che erano semplicemente andate perdute, non può che considerarle anche come una specie di testamento, di manuale di istruzioni, lasciatogli in eredità da un altro Harry, trasformato in donna, sua moglie, affinché capisca quale scelta compiere. A questo punto si ritroverà a dover ristabilire una sua normalità, e deciderà infine di sposare Dorothea, di portarla con sé negli Stati Uniti. Ma, restaurata la normalità, nello spazio di una legittimità coniugale saldamente ormeggiata al focolare domestico, e fuori dal circuito desiderio-colpa-rimorso-punizione, Dorothea si spegnerà nel desiderio di Harry fino a diventare una donna qualunque: l'uomo, dice il narratore, «ha un bisogno d'infelicità pari almeno al suo bisogno di felicità». Non c'è redenzione, dunque, nelle *Lettere da Capri*, che resta un libro disperato, dove ad essere indagato è l'amore nella sua spietatezza. Un sentimento per il quale - ci pare di capire - può valere ciò che Mario, il narratore appunto, scrive quanto alla sua amicizia con Harry: «Proprio per salvare l'amicizia tu devi, in piccolissima parte e per brevissimo tempo, tradirla. Infine, chi è uomo lo sa. Siamo forti contro le tentazioni forti. Contro le deboli, deboli». Dentro una prospettiva sadica e libertina che per quegli anni - siamo nel 1954 - ci si mostra ora in tutto il suo ardimento, in tutta la sua oltranza.

La confessione (1955)  
di Cristina Cossu

«Un odore triste di polvere e di rinchiuso», un bambino cattivo, malato, diverso, intento ad un masochistico e umiliante esame di coscienza, davanti ad uno specchio che lo vede palparsi i fianchi, lisciarsi il viso. Il bambino ha scoperto quella gioia segreta e morbosa che è il dolore. Ha imparato a prenderne piacere, non vuole conforto. L'atto penitenziale, o meglio, la recita male allestita che il ragazzo mette in piedi per compiacersi, è lo strumento ideale per alimentare e prolungare lo stato di malessere e inadeguatezza interiore che pure porta ad una nuova consapevolezza, distorta, ma a suo modo epifanica: quella di un'unicità, una superiorità, una distanza dal «gregge innumerevole, indistinto e spesso immondo di povere pecorelle». Questi è Clemente Perrier, protagonista di *La confessione*, sensibile e torbido allievo di un collegio di Gesuiti. Allievo modello, Clemente, a detta del suo padre spirituale «non aveva un fisico prepotente. Tutto nervi, cervello, fantasia, impressionabilità, se ne poteva fare quello che si voleva».

Compito del Gesuita, consapevole delle potenzialità del ragazzo già da quando, a soli sei anni, si gettò sui gradini dell'altare gridando: «“Oh Gesù, dammi la grazia, fa' che io resti sem-

pre come il giorno della mia prima Comunione!"», è plasmare il fanciullo, terrorizzarlo, aiutarlo a sviluppare una naturale repulsione, un timore insuperabile per la donna, corrotto strumento del demonio, per avvicinarlo all'Ordine. L'occasione sarà Clemente stesso ad offrirgliela, nella prima delle tante confessioni a cui si assiste nella narrazione, la più meccanica e teatrale, ennesima occasione per creare un bel rimorso su cui crogiolarsi.

Il peccato di Clemente, un peccato mortale, un peccato che offende Dio, è un peccato di "pensiero", non di «opere o di parole o di omissioni». È il pensiero di una donna incontrata in un ascensore di un hotel, l'anno precedente, a Firenze: «una signora grassa, bionda, dagli occhi rotondi, dalle labbra sporgenti e da quella espressione inebetita e triste che stimola fantasie e risveglia desideri meglio di qualunque altra»; è il contatto casuale - forse solo immaginato - con la mano di lei, «grassoccia, bianca, con un'enorme perla e delle unghie scarlatte e acuminate»; è il desiderio di «precipitarsi senza parole ai piedi della signora e di abbracciarle le gambe, i ginocchi, implorando di essere preso, assoggettato, dominato, schiacciato da lei». La signora in questione non avrà un ruolo attivo nello svolgimento dei fatti, sarà piuttosto la violenta forza evocatrice della sua volgare sensualità a dominare la narrazione, il suggerimento di un godimento di vita estraneo al protagonista.

Le donne di Soldati sono spesso antagoniste del personaggio uomo: che siano creature voluttuose tormentate esclusivamente dall'ansia del lusso e del possesso, oppure anime semplici in preda a forti passioni, incapaci di distinguere il bene dal male, o ancora madri onnivore e perturbanti, sono sempre capaci di prendersi il proprio piacere o la sua assenza, senza innervarsi di

dubbi, fermamente oggettivate nelle azioni. Se il giovane Clemente fuggirà da queste donne, dalla signora dell'ascensore come dalla bella amica della madre, Jeannette, o ancora dalla piccola Mareska, sarà poi davvero per la rigida educazione religiosa impartitagli? O, piuttosto, non potrebbe trattarsi di una naturale repulsione per ciò che gli è nemico? Per ciò che sembra presentarsi ai suoi occhi per ricordargli i propri limiti, come una provocazione, e non solo dei sensi?

Neanche la conclusione del romanzo ci consegna una risposta plausibile. Clemente si abbandona, sì, all'amore per un coetaneo, ma solo per ovviare ad un peccato mortale, per non doverne parlare in confessione, per restare un'anima bella. Gli incoraggiamenti della nonna e del confessore a "trovarsi un amico" per allontanare le tentazioni della carne fanno parte di un gioco ironico e spassoso, una commedia degli equivoci volta a rendere parossistico l'epilogo omosessuale, apparentemente legittimo.

Accostiamo però la figura di Clemente a quella di un'altra giovane protagonista soldatiana, la pianista del *Concerto*, in *Salmace*, la raccolta di racconti con cui Soldati esordì nel 1929. Laura è assai simile all'allievo gesuita, dominata anch'essa dal desiderio servile di essere schiacciata, umiliata dalla donna che desidera. Ma Laura agisce, mette in scena la sua perversione, veste i panni della serva, afferra la mano di quella che vive come la sua padrona, la bacia, non si limita alla mera contemplazione. Certo, molti anni dopo Laura chiederà perdono alla Consolata per il suo desiderio di peccare, ringrazierà la Madonna per averla preservata. Ma con il senno di poi.

Laura, e con lei tutte le donne di Soldati, vivono una sensualità ricca, prepotente, straripante. Clemente e gli altri, gli uomini

ni, si tormentano in una visione estenuata dell'eros, incline ad esprimersi nei suoi stati più sottili e complessi, a volte intraducibili. Carlo, nella *Busta arancione* (1966), ha bisogno di una vera e propria catena che gli cinga la vita per innamorarsi di Meris; Clemente deve cingere la vita di Luisito per sentirsi liberato dai bisogni amorosi. Catene, più o meno reali, di uomini capaci di amare con pienezza solo il fratello ritardato, come nel caso di Carlo, o l'anziana nonna, come in quello di Clemente.

Per essere desiderata, amata quel poco che basta a farla diventare un'ossessione dei sensi, la donna deve corrispondere ad un modello, ricorrente nei romanzi di Soldati: deve ricordare le fattezze materne, possedere un particolare stonato, meglio ancora se appena rivoltante (le grinze scure sulle nocche, che danno un'impressione di sporco, della tabaccaia, nella *Busta arancione*; il viso vizzo e l'espressione inebetita della donna dell'ascensore, nella *Confessione*), se possibile che sia anche religiosa, perché, come si legge in *Viaggio a Lourdes*, in *Lamico gesuita* (1943): «la religione è qualcosa che come la stupidaggine misteriosamente accresce il loro fascino». Continua Soldati: «Una donna intelligente, o scettica, che la pensi come me sulle cose di questo mondo, mi par fredda e insipida. Forse la mia fanciullezza condiziona così la mia virilità. Forse una donna, perché mi piaccia, mi deve offrire una confusa profanazione, un sacrilegio, e come il gusto di contraddire alla mia ragione». Il sesso e la religione sono in Soldati strettamente connessi, quasi che il primo sia subordinato alla seconda, preconditione senza la quale non si potrebbe giungere a quel gusto per la degradazione e per l'umiliazione tanto agognato.

Nel rapporto con l'io, mai pacificato ma anzi assai complicato e a tratti contorto, un ruolo centrale gioca, con tutta probabi-

lità, il collegio gesuita nel quale Soldati riceve la sua prima educazione e che rivisita innumerevoli volte nei suoi scritti, come in preda ad una sorta di nostalgica quanto traumatica frustrazione. Le sottili reazioni psicologiche che tale educazione comporta permangono prepotentemente in Soldati, in veste di costante polemica, tanto nei confronti degli antichi maestri quanto, appunto, del proprio io. Fin dalle prime prove Soldati pare intento a scardinare quanto di ipocrita i Gesuiti immettano nelle coscienze dei più giovani, come la demonizzazione delle tentazioni della carne: laddove il sesso, la sessualità, il piacere vengono identificati con la donna e il suo potere corruttivo. Facile intuire che un demonismo di tipo carnale induce le coscienze a prediligere proprio ciò che esse dovrebbero fuggire.

Esempio paradigmatico di una rinuncia a lungo subita possiamo trovarlo in *Fioretto*, racconto contenuto ancora in *L'amico gesuita*, dove il privarsi di un piacere come quello della gola diviene l'esaltazione della gola medesima: «quando il desiderio dei piaceri naturali e legittimi si fa più urgente, il ragazzo non può più soddisfarvi naturalmente. Mangerà il gelato non per il piacere di sentirne il gusto, ma pensando il gusto come disprezzo della spiritualità, come umiliazione masochistica della santità. È il fioretto rovesciato». Un fioretto rovesciato, insomma, come possiamo evincere anche da un altro racconto soldatiano, *Vittoria*, che apre *Salmace*, in cui il tradimento di una moglie la renderà improvvisamente appetibile al marito, figlio, appunto, di un'educazione gesuita: Vittoria, questo il nome della donna, trionferà per i motivi che avrebbero dovuta vederla sconfitta.

Il tendere ossessivo allo scarto della norma, al paradosso, al sentimento come forma estrema di risentimento, al demerito che

diviene merito: tutti figli delle ipocrite pratiche di fede impartite. I peccati carnali, i divieti dell'erotismo, il sesso coincidono in Soldati con il male, ma il piacere del male è così forte nelle sue pagine da assumere un ruolo ambivalente, che a volte mostra i tratti di una gioia innocente, di un paradiso perduto, della nicchia sicura di un chiostro gesuita, al riparo dal mondo. Ma ricondurre il gusto del male, il piacere del contrappunto all'antico trauma del fioretto, non appare forse come l'ennesima forzatura di carattere psicoanalitico cui Soldati, ironicamente, spesso ci sottopone?

Nella *Busta arancione*, ad esempio, sono più volte presentate donne che assomigliano in tutto e per tutto alla rigida ed invadente, ma conturbante madre, se non per differenza di classe sociale e per i costumi corrotti. Il protagonista riesce a donarsi con più trasporto solo a due di loro, le uniche che, per uno strano scherzo del caso, gli ripetono: «“Tu sei uno zero”», «“è come se tu non esistessi”», a richiamare ciò che spesso diceva la madre al padre quando il bambino assisteva incantato alla lunga toeletta della donna. Le parole della madre erano di natura benevola, certo, il bambino era così buono, così silenzioso, come se non esistesse. Ora, anche un lettore poco avveduto sulle questioni freudiane può comprendere quanto la componente materna operi nelle future scelte amorose di Carlo.

Soldati ha però bisogno di esplicitare che le preferenze erotiche di Carlo sono condizionate dalla figura materna: «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; e che credo di averla amata,

fino verso i miei dodici o tredici anni, altrettanto appassionatamente di quanto l'ho odiata e temuta, a partire da quell'età, e poi sempre di più, fino alla sua morte, e oltre». I giochi segreti e innocentemente incestuosi con la madre, il mistero della sua nudità, il desiderio del bacio della buonanotte, preteso in una maniera tutta proustiana, così come in seguito il fallimento delle prime imprese erotiche e le successive vittorie discutibili, sembrano uscire da un trattato di psicanalisi. E Carlo, quasi una versione morbosa dello Zeno Cosini sveviano, sente ad un tratto la necessità di uno specialista per far fronte ai suoi drammi ma, al pari di Zeno, non ne ha in realtà nessun bisogno.

Carlo, e dietro di lui Soldati, si fa le diagnosi da solo, sa di essere un cattivo paziente e se ne compiace. Diceva Geno Pampaloni, in *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea* (1987), redatto per la *Storia della letteratura italiana* diretta da Cecchi e Sapegno, che la vera religione di Soldati è la psicologia. Ecco, allora, che la psicologia riceve lo stesso trattamento ingrato degli altri suoi amori. Soldati e i suoi personaggi non riescono ad amare se non dissacrano, se non subordinano al fuoco della propria intelligenza la psicoanalisi, la religione, l'amore. Lo sguardo del protagonista soldatiano è sovente uno sguardo di sufficienza, come quello di chi guarda ad un amore passato e ormai ridicolo ma che - è questo il tratto più significativo - solo egli ha veramente amato. Così come il piccolo Clemente è un «vocado»: e per questa superiorità è un isolato, un diverso. L'aspetto sensuale non è che una componente di questo personaggio drammaticamente onnipotente, dai contrasti di ombre e di luci, e va collocato in uno sfondo più ampio di quello cui solitamente siamo stati abituati.

Le semplificazioni interpretative in direzione sessuale sono, oltre che limitative, generiche. La natura omosessuale di alcuni personaggi di Soldati, come l'Alessandro della *Busta arancione* o l'Antonio Pellizzari del *Padre degli orfani* non è, come del resto le disposizioni d'animo del personaggio eterosessuale, una diretta conseguenza dell'educazione gesuita. O meglio, l'aspetto caratterizzante di questi personaggi non è costituito dai gusti sessuali ma da un'inefficienza di fondo, un'incapacità di donarsi con pienezza e generosità all'altro, di scontrarsi con le convenzioni borghesi che è propria dell'uomo soldatiano, sia esso eterosessuale che omosessuale. Clemente Perrier non preferisce Luisito a Mareska o a Jeannette, sceglie soltanto l'occasione più comoda che gli si presenta. Niente esclude - e la voce del narratore ce lo suggerisce in più di un passaggio del racconto - che in futuro l'oggetto della sua concupiscenza sia di sesso opposto.

Si potrebbe obiettare che l'offerta di Jeannette sia stata altrettanto appetibile per il ragazzo. Le letture critiche precedenti, come quella di Cesare Garboli nell'introduzione al romanzo (Adelphi, 1991), interpretano i gesti della donna, diabolica tentatrice, come intenti seduttivi. Non siamo d'accordo. Jeannette rappresenta l'immagine di una coscienza laica, sensuale ma concreta, lucida. Nei confronti di Clemente prova sentimenti amorevoli, certo, ma tutt'altro che sensuali. Vuole aiutare questo bambino confuso, colpevole, disturbato. Lo incoraggia ad avvicinare Mareska, gli offre un abbraccio quando lo vede in lacrime. Ma, ricordiamolo, Clemente non vuole essere aiutato. Vuole godere del malessere. In quest'ottica, i consigli che riceve dalla nonna bigotta e dal padre spirituale gli sono assai più utili.

Quando apparve, nel 1955, dopo esser stata riposta per vent'anni in un cassetto dimenticato di un alberghetto di Corconio, piccolo centro sul lago d'Orta dove Soldati si era rifugiato dopo la prima (e forse più grande) delusione cinematografica, *La confessione* ebbe poca fortuna critica. Anche presso chi avrebbe avuto per Soldati grande considerazione, come Geno Pampaloni che, su «L'Espresso» del 20 novembre dello stesso anno, cominciava così il suo commento: «Con tutto l'affetto, e la stima, che porto a Mario Soldati, non posso nascondere che la lettura del suo ultimo romanzo breve è stata una delusione». In pochi capirono il romanzo. Dobbiamo attendere il 1991 e Cesare Garboli, che introduce il romanzo ristampato da Adelphi, per un più riposato ed equo giudizio sull'opera, seppure appare evidente la modesta parte giocata da *La confessione* nell'opera soldatiana per il critico: «*La confessione* è un racconto "francese": ironico, leggero, sorridente, pieno di grazia, pieno di esprit - spiritoso, ma anche severamente intelligente. [...] È un racconto senza malessere, senza amarezza, senza interesse verso i problemi dell'adolescenza. Il piccolo Clemente non è Agostino di Moravia e non è il giovane Törless». È proprio così, il personaggio di Soldati non è accostabile a quei due famosi adolescenti appena citati: Clemente non è, difatti, un adolescente. Dell'adolescente Clemente ha solo le sembianze, l'età anagrafica, le situazioni di vita.

Garboli, sempre nella prefazione alla ristampa Adelphi del romanzo, sottolinea sì la dimensione spietatamente adulta di Clemente, attribuendola però alla compresenza in una sola voce di due, quella innocente del ragazzo e quella, adulta, del narratore: «il mondo di Clemente Perrier non ci appare affatto innocente. Al contrario, per una sorta d'impercettibile sdoppiamento di

voce tra il Narratore e il ragazzo, sdoppiamento che si compie senza mai sacrificare la più completa e perfetta immedesimazione tra i due, il mondo intravisto dall'inquieto Clemente ci appare decifrato e rappresentato da un occhio adulto, da un occhio esperto, che della realtà conosce tutte le strade più in ombra e sa percorrerle con chiarezza e con sicurezza. La naturalezza con la quale la conoscenza della realtà e l'infallibile esperienza del vero si sovrappongono all'ingenuità e all'innocenza, e la semplicità con la quale le due ottiche si fondono, rendendosi reciprocamente attendibili, è il miracolo della *Confessione*, e il suo primo incanto».

Lo sdoppiamento di voce è, a livello formale, «impercettibile», certo, ma, vogliamo aggiungere, se non fosse per un «noi» che spunta improvvisamente ad insinuarci il dubbio, già implicito, per altro, nel momento della descrizione di quei particolari che suscitano i desideri erotici del ragazzo. A segnalare, appunto, la presenza di una seconda voce, una voce adulta: «Clemente non vedeva dentro di sé così chiaro come noi ora». Ecco, insomma, che le due voci, prima d'allora strette in uno stesso respiro, diventano finalmente autonome, riconoscibili e perfettamente distinguibili l'una dall'altra. Al «noi ora» segue, qualche riga dopo, un «Allora, Clemente», in posizione che potremmo definire di chiasmo: il Clemente di allora, ora è diventato «noi», un adulto senza più remore morali, con un drastico ridimensionamento del senso del peccato.

Se diamo per buono, come ancora crede Garboli, che *La confessione* è un «lungo racconto autobiografico (scritto in terza persona)», l'adulto in questione sarebbe proprio Soldati, un tempo anch'esso, del resto, allievo modello di un collegio gesuita, e

segnato dai medesimi traumi e tentazioni di Clemente. Ma Clemente non è Soldati. Ha in sé alcuni tratti biografici e psicologici facilmente attribuibili allo scrittore, certo, ma noi, «ora», che cosa sia diventato Clemente non possiamo saperlo. Sarebbe semplicistico tradurre le sue morbide crisi e mutazioni adolescenziali in formule stereotipate e generiche. Clemente non è diventato Soldati, così come Soldati non coincide con nessuno dei suoi personaggi, pur contenendoli tutti. Cedere ad una mera identificazione, seppure motivata da somiglianze anche clamorose, sarebbe come dar credito a chi, confondendo l'autore con il personaggio, sentenza sulla sessualità di Soldati, includendolo magari, come del resto è stato fatto, in un'antologia di scrittori omosessuali.

In Soldati memoria autobiografica e finzione narrativa si confondono spesso, in un rapporto tanto intimo quanto equivoco, segnato da un accento di dolorosa esperienza umana. Senza timore di sconfinamento e divagazione, approfittando anzi delle proprie limitazioni e dei propri eccessi, Soldati trae da se stesso riconoscibili spunti autobiografici, solo in quanto necessari al nucleo sentimentale e umano che la sua scrittura vuole raccontare. Un'eccessiva insistenza e precisazione di fatti e ricordi, la fiducia eccessiva quanto passiva nei confronti del dato psicologico e autobiografico, priverebbe i romanzi di Soldati della loro bella coerenza fantastica, dentro un'interpretazione troppo intenta a sciogliere significati, a trovare un'eredità genetica nei personaggi, cedendo a quelle facili intuizioni del tanto canzonato analista di Zeno Cosini.



## Il vero Silvestri (1957) di Giuseppe Mussi

Nel romanzo *Il vero Silvestri*, Mario Soldati torna ancora una volta a misurarsi con l'ambiguità, tema centrale di tutta la sua opera e già dell'esordio del 1929 con i racconti di *Salmace*. Soldati racconta una storia di amicizia e tradimento, con la grazia di cui è capace, mettendo un uomo davanti allo specchio della propria coscienza. A narrare i fatti è l'avvocato Peyrani, civilista e professore di procedura civile all'università di Roma, che durante un viaggio attraverso il Monginevro incontra, dopo oltre cinque anni, in un borgo alpino, Aurora Almagià, la donna amata dall'amico defunto Gustavo Silvestri. Sarà, questa, l'occasione per rievocare la figura di Silvestri, che Peyrani ricorda umile, puro, nobile e «profondamente buono». Sennonché sarà dal racconto di Aurora, invece, ad emergere l'immagine di un uomo cinico, spietato e maligno, quella che si insinuerà nell'animo dell'avvocato, fino a comprometterne e corromperne la memoria.

Vale la pena qualche precisazione filologica. Quanto Soldati fosse ossessionato in questo periodo dal caleidoscopico giuoco delle impressioni e delle apparenze, sempre in conflitto con una realtà poi svelata, lo si può riscontrare, infatti, in un curioso aneddoto registrato l'anno prima della pubblicazione del *Vero*

*Silvestri* nel suo diario, poi raccolto nel volume *Un prato di papaveri* (1973). È l'8 febbraio 1956, quando Soldati scrive una «piccola storia in tre capitoli, strana ma vera», relativa a un incontro con un uomo d'affari che gli aveva presentato una giovane ragazza perché la facesse lavorare nel cinema. Quell'uomo, apparso subito allo scrittore «piccolo, squallido, umile», si scopriva «mascalzone» e sfruttatore. Ma per giungere poi alla rivelazione finale: in realtà si trattava di «un ottimo padre di famiglia» che cercava solamente di combattere la miseria attraverso piccole speculazioni. Sicché Soldati in chiusura appuntava: «di nuovo sento per lui la prima pietà, che non era sbagliata».

Cosa vogliamo dire con questo? Che il gusto tipicamente soldatiano per il ribaltamento a sorpresa, su cui costruire le geometrie che reggono la narrazione, si fonda su una specie d'invenzione e patimento della vita quotidiana, nei modi d'uno sfruttamento quasi parossistico della propria biografia. Quello che permette all'autore una costante ed incessante analisi della realtà morale. In questo senso vanno intesi i numerosi colpi di scena, le numerose sorprese che troviamo nel romanzo. Pensateci: nel *Vero Silvestri* è un calzino inzuppato di neve a dare il via a una serie di eventi che condurranno Peyrani a incontrare Aurora. L'avvocato, come spinto da un anelito di scoperta, partenza o fuga - altro aspetto centrale, questo, in *Soldati* - si muove alla ricerca continua di «qualche cosa di nuovo», sempre in «attesa di avventura». Sullo sfondo della vicenda il Monginevro e Olcenengo, Roma e Torino (come nel romanzo *Le due città* che è del 1964), lo «spettacolo» e la «bizzarria della natura», una scenografia fortemente cinematografica, come avrebbe scritto Pasolini per *Lo smeraldo* (1974), dove la vita «distrugge e ricrea».

Siamo di fronte, quindi, a un'altra struttura estremamente complessa, preparata ad arte per rispondere ad una domanda semplicissima, eppure difficile: cos'è l'amicizia? Così come elementari, e problematiche, erano le domande che Soldati si poneva, ad esempio, nella *Giacca verde* (1949) e nelle *Lettere da Capri* (1954), rispettivamente, sulla mediocrità e sull'amore. E allora cos'è l'amicizia per Soldati? L'autore, attraverso le parole di Peyrani, la definisce così: «quel sereno e dolce distacco, quell'altezza e quella calma da cui due amici, conversando nella quiete notturna di una città straniera, contemplanò il mondo, la storia e l'eternità, e sfiorano il mistero dell'esistenza come un velo che stia per cadere; quel sentirsi ancora vivi, ma allo stesso tempo già quasi morti e tuttavia felici di quest'unica certezza possibile, quest'unico credo dimostrabile, la fiducia reciproca di uno nell'altro, senza nessuna domanda e senza nessuna offerta, senza riconoscenza, senza possesso, senza servitù, senza rinuncia, senza gelosia, senza paura: che cosa è dunque l'amicizia se non la forma più alta dell'amore?».

È un'idea di amicizia pura, perfetta ed esemplare che troviamo ancora in *Un prato di papaveri* (in un passo scritto proprio nell'anno della pubblicazione del *Vero Silvestri*), quando Soldati commemora la morte dell'amico Leo Longanesi: «Essere amici vuol dire: quando ci si incontra per caso, in un luogo impreveduto, e accada dopo un'ora che si è stati insieme: correre uno verso l'altro spontaneamente, felici di vedersi, e senza, neanche per un attimo, rifletterci, senza dover nascondere di sé all'amico la più lieve ombra».

Già l'ombra. Ma non solo quella, ambigua, di un doppio volto. Anche l'opaco spettro del tradimento, legato all'amicizia (e

all'amore) sempre e indissolubilmente; e, soprattutto, del torbido, perverso e controverso piacere di commetterlo. Come quando Peyrani dice del «lungo racconto assurdo» di Aurora: «forse non avrei dovuto preoccuparmene: bastava che lo considerassi come una preparazione, insolita e piccante, anche se spropositata, al breve paradiso artificiale che mi attendeva». O ancora: «conoscendo il mio cuore corrotto, lo interrogavo meticolosamente, cautamente, quasi temendo e al tempo stesso desiderando di scoprire che l'offesa all'amico morto poteva anche accrescere il divertimento».

Peyrani, però, resiste e difende Silvestri, cerca di giustificarne le azioni, sente «l'obbligo morale» di convincere Aurora dell'ingenuità, e bontà, dell'amico. Scompono e ricostruisce mentalmente e razionalmente i fatti da lei riferiti, li interpreta, li confronta con i propri ricordi e procede per deduzioni. Ciò nonostante, l'ambiguità della figura di Silvestri si svela progressivamente agli occhi dell'amico. Ambiguità di cui è funzione semiotica la metamorfosi del suo stringere gli occhi, che, da espressione d'umanità e bontà, diventa addirittura il tratto evidente della sua malignità, con «occhi sfavillanti tra le palpebre strette, simili proprio a braci sotto la cenere», e la mutevolezza del significato del suo sguardo che arriva a farsi «sguardo sporco, di diavolo sporco», «smorfia diabolica».

Sarà durante la notte, ormai lasciati Aurora e il Monginevro, che la coscienza di Peyrani completerà il suo tradimento, pur lasciando all'immagine di Silvestri la sua irrisolta ambiguità, per cercare prontamente, non appena commesso il peccato, di confessare a se stesso: «mi rendevo conto che avevo creduto di volere un gran bene a Silvestri», «mi ero vantato, nel mio segreto, di

una grande tenerezza per lui: in realtà, avevo visto in lui soltanto quello che mi faceva comodo vederci». Per rivolgere a sé, al proprio comportamento, la vergogna provata per l'amico; ed in ultima istanza assolversi. Nel finale, quando l'avvocato recupera la pietà per l'amico scomparso, lo fa, infatti, per chiudere i conti con la propria coscienza e perdonarsi di aver tradito il ricordo di Silvestri: «In realtà, egli era un uomo, un uomo come me, e come gli altri. Ecco tutto. Non pensavo a perdonarlo, perché non pensavo [...] ad accusarlo. Lo amavo come prima. Più di prima. Perché ora, forse, lo conoscevo meglio». È questa la formula di autoassoluzione dell'io che narra. Pampaloni, nell'introduzione all'edizione del *Vero Silvestri* del 1971 per gli Oscar Mondadori, scriveva che Peyrani è «ferito nell'affetto, ma premiato nella vanità» e che «nel suo cristiano "nolite iudicare" la carità è mescolata con la perfidia». È nella vanità, quindi, che si risolve il senso di colpa per il tradimento perpetrato alla memoria dell'amico.

È interessante notare come Soldati recuperi, anche nel finale del brevissimo racconto del suo diario che abbiamo citato, la pietà che aveva provato inizialmente per l'uomo d'affari. Pietà, compassione e comprensione che accompagnano anche gli altri personaggi ambigui del romanzo, sempre imprigionati tra l'apparire e l'essere. Si prendano ad esempio Arthur, un vecchio che Peyrani conosce all'arrivo in Francia, uno sguattero che era stato collaborazionista dei tedeschi e che tutti avevano perdonato perché in fondo era un «pauv'type»; o la coppia che Aurora e Silvestri incontrano al ristorante nel loro unico appuntamento, un uomo e una donna che recitano nel locale, come quasi tutte le sere, una scena di dominazione e sottomissione giocata nell'inversione dei veri ruoli del loro rapporto sadomasochisti-

co. In questa galleria di personaggi ambigui e mutevoli si staglia netta l'immagine di Aurora. Che è innanzitutto la guida di Peyrani nel cammino verso la ricerca di una presunta verità e, contemporaneamente, verso il tradimento dell'amico. Una donna tipicamente soldatiana, sia nell'aspetto, «bruna, alta, snella» ma «possente», «di una bellezza singolare», che nelle qualità morali, donna calcolatrice, vile, gretta, un'«anima rozza e incolta», una «creatura animalesca», «brutale, semplicissima» - così dice Peyrani - il cui carattere è interamente percepito nella sua istintività.

Abbiamo detto che Soldati costruisce un complesso impianto narrativo per poter svolgere una sottilissima analisi della coscienza, prima di tutto morale. Con un approccio che è profondamente psicologico, mai psicanalitico. Anzi, in più occasioni l'autore sembra prendersi giuoco della psicanalisi. Si veda per esempio l'uso di espressioni specifiche da parte di Peyrani - che parla di «subcosciente», «complesso di inferiorità» con un certo impaccio, per spiegare il risentimento di Aurora nei confronti di Silvestri, la quale invece chiarisce lapidaria come queste, in realtà, siano tutte sciocchezze - che diventa alla luce dei fatti un tentativo quasi patetico di dare significati improbabili a cose che si possono spiegare più semplicemente. Un'arma di difesa che Peyrani usa per non credere alla presunta verità delle parole di Aurora, e che allontana l'avvocato, contrariamente ai presupposti della psicanalisi, dalla ricerca del vero. Se proprio si vuole parlare di psicanalisi è bene intendere questa come ha fatto Baldacci a proposito delle *Lettere da Capri*, in una prefazione per i tascabili Bompiani del 1996, ovvero la «più antica psicanalisi del mondo»: siamo lontanissimi dal lettino di Freud.

Vogliamo chiudere ritornando all'idea di amicizia in *Soldati*, che, come ha scritto Garboli nel 1992, è «fede platonica nella fraternità», riferendoci alle bellissime pagine di *Harlem*, da *America primo amore*, come a suggello del nostro discorso, nelle quali l'amicizia - pur sembrando qui impossibile, se non nello spazio di una notte e generata nell'ebbrezza del sonno, tra i silenzi - è già sentita come «la forma più alta dell'amore»: «Entrai da John, sedemmo sulla sua branda, uno accanto all'altro. Assonnati tutti e due; ma la sonnolenza era una mite ebbrezza che superava la diversità e favoriva le confidenze. Così indugiammo a lungo nella notte, in chiacchiere e scherzi. C'erano anche improvvisi immisurabili silenzi: e forse uno di noi due s'era addormentato per qualche momento. Tutto attorno a noi, cento camere a destra e cento camere a sinistra, dieci piani sopra e dieci piani sotto, era il fraterno sonno del College. E quello che con tanta ansia avevo chiesto invano alle donne bianche e alle donne nere, era forse qui, nella pace di questo sonno innocente, nella dolce compagnia della giovinezza».



Rami secchi (1989)  
di Massimo Onofri

Più li leggo, dico Soldati e Moravia, e con passione non decrescente, più mi persuado che il loro destino, umano e letterario, si sia continuamente incrociato nel corso della loro vita. Già dagli esordi, com'è assai noto: battezzati entrambi sul «Corriere della Sera», nel 1929, quando apparivano a pochi mesi di distanza *Salmace* e *Gli indifferenti*, dal più grande critico militante in attività, Giuseppe Antonio Borgese, uno di quelli che difficilmente sbagliavano un colpo, quel Borgese che ha saputo riconoscere, al primo colpo d'occhio, il talento, grande, di due giovani poco più che ventenni. Aggiungerò solo che la sorte, come li aveva affratellati agli inizi della loro attività letteraria, li avrebbe accomunati poi nell'ultima stagione della loro prodigiosa carriera. Diciamolo: nessun altro scrittore italiano del Novecento ha conosciuto, nella parte terminale della sua vicenda letteraria, una svalutazione così drastica, riproposta da certa critica fino al luogo comune, come Soldati e Moravia. Se, infatti, Moravia veniva costantemente tacciato di ripetitività, sino all'affermazione, da parte di taluni, che il suo unico grande libro fosse stato proprio *Gli indifferenti*, di Soldati, già snobbato dagli storici e gli accademici, si tendeva a non parlare nemmeno: tanto poco soddisfa-

cente appariva la sua produzione ultima di scrittore, di nulla letteratura, ma di vocazione esclusivamente commerciale. Epperò, per entrambi, si potrebbe affermare esattamente il contrario: addirittura scommettendo su quella parte di produzione estrema e così vituperata.

È stato Luigi Baldacci, in un libro già leggendario, *Novecento passato remoto* (2000), a parlare, per l'ultimo Moravia, di «meravigliosa lingua di plastica». Quanto a *Soldati*, si può essere altrettanto perentori: lo scrittore non peggiora con gli anni, tutt'altro. Si può dire, semmai, che si approfondisce, in un definitivo chiarimento con se stesso, e dei suoi temi costitutivi. La naturalezza con cui certe ardue verità della sua opera affiorano ora, nella consueta trasparenza - alpinistica - della sua opera, non può non palesarsi a un lettore appena attento. Prendete *Rami secchi*, che appare nel 1989: definirlo solo un libro di ritratti e ricordi sarebbe errore criticamente imperdonabile. Pur essendo, questo libro, esattamente un libro di ritratti e ricordi: basterebbe citare le pagine, bellissime, dedicate al prete modernista e scomunicato Ernesto Buonaiuti, al fisico e premio Nobel Emilio Segrè, oppure ai due grandi amici Eugenio Montale ed Henry Furst, proprio mentre di Montale si rivela una piccola infamia, a lungo celata, ai danni di Furst, che tanto fece discutere, quando il libro fu pubblicato. Ma andiamo con ordine.

I lettori affezionati di *Soldati* ricorderanno quel delizioso racconto incluso in *Salmace* ed intitolato *Pierina e l'Aprile*. Un titolo che si porta con sé un'aria di primavera e pollini, impregnandone - con un che d'indomita speranza - la vicenda d'una donna che, morto l'anziano uomo cui s'accompagnava e che la mantene-

va, subito invasa da un inedito entusiasmo, decide di tornare a casa dai suoi, a Biella (dove, adolescente, aveva lavorato in fabbrica), per riprendere una vita normale. Epperò, proprio quando si trova sul tram in mezzo alle sue compaesane operaie, presentendo un futuro di fatica e abbruttimento, decide di ritornare subito in città, alla vita di sempre, tra feste balli e amanti occasionali, non si sa se di nuovo mantenuta o mercenaria: una vita che le appare crudele, sì, ma non quanto quella delle operaie biellesi, e riconsiderata ora non come il punto d'abiezione e di non ritorno, quello da cui non si può più evadere, ma come una prospettiva d'insospettata libertà. Il personaggio di Pierina ritorna continuamente nell'opera di Soldati - scrittore intertestuale quanto mai, direbbero i nuovi geometri della critica, solo avessero avuto occhi per leggerlo: come nella *Busta arancione* (1966): dove, appunto, è proprio lei, Pierina - un'operaia, divenuta l'amante del direttore dell'officina dove lavorava, e che ora fa la vita facile della mantenuta -, a fungere da primo oggetto del desiderio di Carlo, il protagonista del romanzo. Chi sia stata veramente Pierina nella vita di Soldati, che cosa abbia effettivamente rappresentato, al punto da attraversare tutta la sua opera con la luce premonitrice d'una cometa, lo scrittore ce lo confessa finalmente in *Rami secchi*, nel racconto *E ingannerò anche te*: «Incominciò a fumare soltanto una sessantina di anni fa: ne avevo diciotto. Accadde in piena estate, al Favàro, nelle Prealpi biellesi. Mi insegnò Pierina, operaia in una delle tante tessiture della zona. Bruna, formosa, bella e arguta, giovane come me, ma molto più esperta di me, diciamo più vissuta. In paese, con malignità evidente e con ammirazione inconfessabile, si diceva che fosse l'amica di un ingegnere sposato e con prole, il padrone della fabbrica dove lei lavorava».

Ecco: iniziazione al fumo e, insieme, all'avventura del sesso: che è, come vedremo, connubio quanto di più soldatiano si possa immaginare. Perché dico questo? Non certo, e non solo, per indicare quella radice autobiografica che rameggia e fruttifica in tutta, dico tutta, l'opera di Soldati: del resto Geno Pampaloni, nel 1967, recensendo *I racconti del maresciallo*, aveva già felicemente parlato, per la narrativa del nostro scrittore, di «diario con personaggi». Dico questo per sottolineare che *Salmace*, come a rinnovare ogni volta il suo miracolo, è uno straordinario libro di presagi: mentre *Rami secchi*, sul versante opposto d'una vecchiaia fervidissima e inquieta - «ottuagenario in tumulto», lo definisce Garboli nel risvolto di copertina -, ma non per questo angosciata o plumbea, è l'opera che quei presagi accoglie e ritrova, riconoscendoli ormai come verità pacificamente acquisite. Sentite qua, ancora da *Pierina e l'Aprile*. La giovane si sta risvegliando, tra le coltri, nell'albergo dov'è scappata da Biella, dopo aver realizzato l'orrore della vita "normale" che l'aspettava: «Un'improvvisa stanchezza le suggerì che la felicità era una cosa che si possedeva soltanto dormendo, o, ancora peggio, riposando nel letto dopo aver dormito». Già, la felicità: e la sua instabile, sfuggente, utopica costituzione. Mi chiedo: non è forse interpretabile, tutta l'opera di Soldati, anche come un'ansioso scrutinio delle condizioni di possibilità della felicità, una furiosa resa dei conti con la sua natura di dea insondabile e capricciosa? In *Rami secchi*, Soldati, lo scrittore italiano di più robusta costituzione, di più solida realtà, ci confessa con pacatezza borghese che il bisogno di felicità è solo la torsione improvvisa d'un cambio di direzione, un contrappunto, una variazione, anche musicale, dell'arte della fuga. Se è vero, tanto più, che il bisogno d'una

sempre inafferrabile felicità ha profondamente a che fare con l'ottusa verità del nulla. Vediamola un po' più da vicino, allora, la questione: anche perché s'intreccia con un discorso su Roma, tra ipotesi di storia d'Italia e assillo metafisico, pronunciato con modi e intendimenti che non si registravano più, sulle pagine d'uno scrittore italiano, almeno dai tempi delle famosissime e desolate, feroci, considerazioni leopardiane.

Proprio nella prosa che, in *Rami secchi*, s'intitola alla città dei papi e che fu degli imperatori, Soldati scrive: «Ancora una volta, mi si invita a parlare di Roma. È un argomento che mi fa del male. Roma è per me un pozzo senza fondo di ricordi. Ricordi anche belli, certo: bellissimi e dolcissimi. Ma non c'è dubbio che il senso, o piuttosto il gusto finale di tutti questi ricordi, belli, men belli e brutti, sia amaro, sia disperato». E poco più avanti: «la parola più vicina al complesso ancora ansioso e sempre doloroso di tutto quanto provo per Roma è forse questa: fallimento». Amarezza, se non disperazione. Senso d'angoscia e fallimento: in ogni caso tutti elementi che vanno a costituire il polo negativo di una dialettica il cui antipode è rappresentato da Torino o, più in generale, da un certo nord Italia. Una dialettica con cui Soldati ha voluto misurarsi in un romanzo frondoso, *Le due città* (1964) - Roma e Torino appunto -, lungo un arco cronologico che va dal 1910 al 1960, con propositi di biografo della nazione, nei modi quasi d'una risposta borghese, meno di dieci anni dopo, al tanto discusso e proletario *Metello* di Vasco Pratolini. Non c'è niente da fare: quando parla di Roma, o fa parlare i suoi personaggi, Soldati non riesce a non essere risentito, se non animoso. Cito da *Le lettere da Capri*. È Harry, il protagonista, che parla: «Sempre Roma mi persuadeva al

peccato». Per poi dire dei romani: «folla quasi orientale, quasi semita, ma più triste e più dura: folla informe, fiacca e aggressiva come l'accento della sua lingua o del suo dialetto, ma ancora memore, in qualche modo, della grandezza perduta».

Si capisce che la domanda non può essere elusa: per quale ragione Roma è la città che induce, più d'ogni altra, a peccare? È in *Rami secchi*, e dopo un vertiginoso, lunghissimo, viaggio, nei suoi romanzi, dentro il mondo del peccato, alla ricerca delle radici di esso, che Soldati finalmente risponde. Con sincerità perentoria. Non senza fissare e restituirci, in una delle sue pagine più belle, un'immagine della sua giovinezza lontana, lasciando affiorare, senza più reticenze, la verità che aspettavamo: «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. Capivo di avere capito tutto quello che c'era da capire. Ero piombato, affacciandomi su Roma, dalla felicità assoluta dell'attività più vitale all'assoluto dolore della più mortale inerzia». Ecco: Roma è la città dove clamita, nelle vie e nelle piazze, e senza possibilità di dissimulazioni, l'inesorabile verità del nulla. Sentite qua: «Roma simula un'eternità che non esiste. O addirittura, è chiamata *eterna* a ragione: perché meglio di tutte le altre città e meglio di tutti gli altri luoghi della terra comunica il senso dell'eterno, che è poi solo il senso del nulla».

Soldati ha gettato per terra la maschera: per avviare, sulla pagina, una protesta fiera e sincera. Lo sapevamo già, ma ora è lui stesso a confessarci con brutale franchezza, e con un'altrettanto franca dichiarazione d'odio per Roma, perché ha voluto attraversare tutto il secolo di corsa: perché, insomma, si sia specializzato nell'arte del travestimento e della fuga, termine, quest'ultimo, che occhieggia anche dai suoi titoli (a cominciare da un racconto di *Salmace*), con tutte le conseguenze anche musicali del caso. Ci dice senza riserve da cosa fuggiva, ma anche verso dove andava, e con quale intendimento: «Se in fondo c'è il nulla, se la fine di tutto è il fallimento, d'istinto amo e amerò fino all'estremo anelito tutto ciò che più vive. Vive: ossia (altro non è il miracolo della vita) finge per brevi tempi che non esista il nulla». Anche l'antifascismo di Soldati nasce da questo risentimento, da questa stizza, nei confronti del nulla: «Non ho mai simpatizzato, neppure un attimo, con la dittatura perché postulava e includeva un rituale funebre».

Entro questa prospettiva, si può meglio comprendere quel conflitto tra culto della famiglia e trasgressione erotica, amore coniugale e desiderio, che attraversa larga parte dell'opera dello scrittore e che trova il suo culmine nelle *Lettere da Capri*. E si può finalmente capire il significato di quella religione civile - che tanta parte ha trovato nei nostri grandi ottocenteschi, Foscolo Leopardi e Manzoni - che lo scrittore contrappone, salvificamente, alla pratica autodistruttiva del sesso. Una religione nordica, di radice sostanzialmente illuminista e milanese, ma coltivata su premesse nichiliste. Una religione che consiste, semplicemente, in una fiducia «nella società, nel lavoro, nella storia, nell'essenziale della stessa tradizione cattolica». Soldati, leopardia-

namente, lo sospetta: «può darsi che lavoro, società, Storia, siano un'illusione: ma ne abbiamo bisogno. Senza questa illusione o realtà, ha ragione Roma: non resta che fornicare». Epperò, vorrei ritornare sull'individuazione del miracolo della vita, e cioè quel tentativo continuamente procrastinato di fingere, almeno per un istante, che il nulla non esista. Sta proprio qui, in questa necessità diciamo pure metafisica, che si colloca la valorizzazione, molto borghese occorre aggiungere, delle liturgie della vita associata, così tipica del Soldati non solo scrittore. Mettiamo: la vita conviviale. E il fumo. Responsabile, in tanti luoghi dell'opera soldatiana, di quel tanto o poco di beatitudine che è data in sorte agli uomini. Così nelle *Lettere da Capri*: «Nel sole il fumo della pipa empiva la stanza di una nuvola che mi circondava e fasciava, abolendo tutto il resto del mondo». Anche per questa importante funzione del fumo, *Rami secchi* ci fornisce la più convincente, insieme ironica e solenne, delle spiegazioni. Quella con cui non si può non concludere il nostro discorso: «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».

## NOTE BIOGRAFICHE

**Cristina Cossu** è nata a Sassari il 24 giugno 1977. Laureata in Lingue e letterature straniere, dal 2005 svolge un dottorato di ricerca in Teorie e pratiche della traduzione e dell'interpretazione linguistica letteraria e culturale presso la Facoltà di Lingue di Sassari. Si occupa di letteratura italiana contemporanea, collaborando con "La Nuova Sardegna", "L'Indice dei Libri del Mese", "Stilos", "Il Foglio".

**Filippo La Porta** è nato a Roma nel 1952. Saggista e critico letterario, scrive sul "Corriere della Sera", "Musica!" e "XL" di "Repubblica", "il Messaggero" e numerose altre testate. Autore di *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* (1995 e 1999); *Non c'è problema. Divagazioni morali su modi di dire e frasi fatte* (1997); *Manuale di scrittura creativa. Per un antidoping della letteratura* (1999), *Narratori di un sud disperso. Cantastorie in un mondo senza storie* (2000); *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà* (2002); *Autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile* (2005). Ha inoltre curato per Einaudi *Racconti italiani d'oggi* (1997), per Baldini e Castoldi *Il dovere della felicità* (2000), per Ilisso *Quelle cose scomparse: dizionario* (2004) e *Ritorni* (2006).

**Silvia Lutzoni** è nata a Sassari nel 1977. Laureata in Lingue e letterature straniere, dal 2005 svolge un dottorato di ricerca in Teorie e pratiche della traduzione linguistica, letteraria e culturale presso la Facoltà di Lingue di Sassari. Collabora con "La Nuova Sardegna", "Stilos", "L'Indice dei Libri del mese", "Diario della settimana", "Nuovi Argomenti", occupandosi di letteratura araba e di critica letteraria.

**Raffaele Manica** è nato a Latina nel 1958. Docente di Letteratura italiana presso l'Università di Roma Tor Vergata. Tra le sue pubblicazioni: *Preliminari sull'Orlando Furioso* (1983); *Discorsi interminabili* (1987); *Il critico e il furore. Un mito platonico per i trattatisti del Cinquecento* (1988); *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento Italiano* (Avagliano,

2002); *Moravia* (Einaudi, 2004); *Exit Novecento. Una raccolta di saggi* (Gaffi, 2006). Scrive su numerose testate, tra cui “Alias”. È uno dei direttori di “Nuovi Argomenti” e sta curando nei Meridiani Mondadori le opere di Alberto Arbasino e di Enzo Siciliano.

**Giuseppe Mussi** è nato a Cagliari nel 1978. Collabora con “Stilos”, occupandosi di lingua e letteratura russa, e di letteratura italiana. Si sta laureando in Lingue e letterature straniere presso l’Università di Sassari con un lavoro su Arsenij Tarkovskij.

**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”, e collabora, tra gli altri, a “La Stampa”, ai quotidiani regionali del gruppo Espresso, “Nuovi Argomenti”, “L’Indice dei Libri del Mese”. Autore di numerosi saggi e prefazioni su autori italiani del Novecento (da Pirandello a Brancati, da Borgese e Alvaro a Moravia e Soldati, da Patti a Brandi, da Bufalino a Consolo), ha pubblicato *Storia di Sciascia* (1994, nuova edizione 2004), *Ingrati maestri* (1995), *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia* (1996), *Nel nome dei padri. Nuovi studi su Sciascia* (1998), *Il canone letterario* (2001), *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria* (2001), *Sciascia* (2002), *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), *Tre scrittori borghesi. Soldati Moravia Piovene* (Gaffi, 2007).

**Barbara Pasqualetto** è nata ad Alghero nel 1980. Si è laureata in Lingue e culture straniere moderne presso l’Università di Sassari, città dove ha frequentato il Conservatorio diplomandosi in Pianoforte (1999) e Clavicembalo (2003). Collaboratrice della Alberto Gaffi editore in Roma, scrive su “La Nuova Sardegna”, “L’Indice dei Libri del Mese” e “Stilos”, occupandosi di letteratura italiana e di critica letteraria.

## *INDICE*

Salmace di R. Manica	pag. 7
America primo amore di F. La Porta	pag. 19
A cena col commendatore di B. Pasqualetto	pag. 29
Le lettere da Capri di S. Lutzoni	pag. 39
La confessione di C. Cossu	pag. 49
Il vero Silvestri di G. Mussi	pag. 61
Rami secchi di M. Onofri	pag. 69
Note biografiche	pag. 77

**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 febbraio 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.