



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO di Ricerca Linguistica, Letteraria e Filologica

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN Interpretazione, filologia dei testi, storia della cultura

CICLO XXVI

TITOLO DELLA TESI

Lo smeraldo di Mario Soldati tra surrealismo e distopia

RELATORE
Chiar.mo Prof. Andrea Raffaele Rondini

DOTTORANDO
Dott. Elisa Amadori

COORDINATORE
Chiar.mo Prof. Massimo Bonafin

ANNO 2017

A Martino e Valentino

***Lo smeraldo* di Mario Soldati tra surrealismo e distopia**

Introduzione

Non ho mai scritto un libro così, non assomiglia a nessuna delle mie cose. Forse un paragone lo si può tentare solo con *La verità sul caso Motta* per quel suo surrealismo...¹

Lo smeraldo non è un libro di fantascienza anche se per buona parte la vicenda è proiettata nel futuro. Una visione, ecco, chiamiamola visione. Ma, allo stato di progetto, poteva anche essere un libro di fantascienza. La fantascienza ha basi razionali, direi quasi scientifiche; il mio libro contiene una visione in parte fantastica, in parte basata su convincimenti che mi auguro sbagliati.²

Nei miei romanzi c'è sempre dell'autobiografia. La mia opera più fantastica è *Lo smeraldo*, eppure, proprio in essa che dovrebbe essere la meno autobiografica, esistono dei passi che appartengono alla mia vita: i figli, il messaggio telepatico che riguarda la morte della mia prima moglie³. Insomma, *Lo smeraldo* è uno dei più

¹ Gianni Mura, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre 1974.

² *Ibidem*.

³ «Ecco. Le ho detto che la mia prima moglie era americana. Non ci vedevamo più da quarant'anni, salvo una sola sua brevissima visita in Italia. Non era malata. Era un po' più vecchia di me, ma stava benissimo. Una mattina, qualche anno fa, alle nove e tre quarti, uscii nell'uliveto davanti a casa mia, a Tellaro, sul golfo della Spezia. Era di ottobre, una giornata serena e tranquilla. Guardando verso il sole già alto, a oriente, pensai di colpo, freddamente, che mia moglie avrebbe anche potuto morire di un attacco al cuore. Non ce la farebbe a superare la crisi, pensai tra me. Le ripeto, non avevo mai saputo che fosse malata, né di cuore né d'altro. Le ripeto che non vivevamo insieme da quarant'anni. Mi ricordai soltanto, ed era la prima volta che me ne ricordavo dopo tanto tempo, che ad ogni contrarietà improvvisa e violenta i suoi pomelli diventavano paonazzi. Non ce la farebbe, mi dissi. Il giorno dopo, ricevetti un telegramma di mia figlia dagli Stati Uniti: mi comunicava la morte della mamma, per un attacco al cuore, alle tre e quarantacinque del giorno prima. Ci sono esattamente sei ore di differenza tra i fusi orari d'Italia e dello Stato dell'Est dove risiedeva mia moglie». Mario Soldati, *Lo smeraldo*, in *Idem, Romanzi*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2006 («i Meridiani»), pp. 798-799.

vissuti tra i miei romanzi.⁴

É lo stesso Soldati, con le proprie dichiarazioni, ad aprire inevitabilmente una questione interpretativa intorno al romanzo, che si inserisce nello scenario distopico-apocalittico, affermatosi nella letteratura italiana degli anni Settanta. Facendo emergere il sapiente utilizzo da parte dell'autore di modelli letterari e figure della memoria culturale, si vuole contribuire al processo di smantellamento dell'immagine di Soldati come autore di letteratura d'intrattenimento, a cui si deve la sua esclusione dal canone; processo iniziato in occasione della riscoperta da parte della critica dell'opera soldatiana a partire dalle celebrazioni per il centenario della nascita, nel 2006⁵.

Si prenda a titolo esemplificativo la *Guida al Novecento* di Salvatore Guglielmino, uno dei testi più diffusi ancora oggi in ambito scolastico⁶, in cui viene omessa la trattazione letteraria di Soldati, che troviamo tutt'al più inserito nella classificazione della narrativa per livelli, risalente a Vittorio Spinazzola, riportata dal manuale nella sezione *Contestazione, ricerche, mercato*: «La terza fascia è quella della letteratura d'intrattenimento: prodotti sorretti ancora da una preoccupazione di decoro formale o almeno non del tutto insensibili ai problemi di tecnica espressiva, ma volti dichiaratamente a uno scopo di piacevolezza ricreativa, di gratificante rilassamento psichico. [...] L'esemplificazione qui è più rischiosa, ma a scopo puramente orientativo potremmo indicare: Piero Chiara (1913-1986), con le sue sapide storie della vita di provincia (*Il piatto piange*, 1962; *Il pretore di Cuvio*, 1973); Mario Soldati (1906), che narra con modalità accattivanti e con un'agile - o facile - prosa (*A cena col commendatore*, 1950; *I racconti del maresciallo*, 1967; i

⁴ Massimo Grillandi, *Mario Soldati*, Firenze, La nuova Italia, 1967, p. 3.

⁵ All'interno del progetto celebrativo per il centenario della nascita di Mario Soldati, è stato istituito un comitato promotore, tuttora attivo, gestito dai figli dell'autore e dalle rispettive consorti. Informazioni di contatto: www.comitatomariosoldati.it.

⁶ In merito alla questione del canone narrativo proposto dalle antologie scolastiche, si rimanda al seguente studio: Massimiliano Tortora, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, «Allegoria», n. 62, 2010, pp. 153-161.

Nuovi racconti del maresciallo, 1984)». ⁷

La situazione di marginalità in cui era relegata la figura di Soldati è ben esemplificata da un articolo uscito su «*la Repubblica*» all'indomani della morte dell'autore, *Ancora polemiche su Mario Soldati*⁸, dove si denuncia la non adeguata considerazione pubblica nei confronti dell'autore in quanto non affiliato a partiti o a ideologie prontamente riconoscibili, ma intellettuale libero:

Non hanno più ristampato i libri di Mario Soldati, ormai praticamente introvabili. Il *j' accuse* contro gli editori, colpevoli di aver dimenticato lo scrittore e regista appena scomparso è del Centro Pannunzio. L'istituto, presieduto da Alda Croce, figlia del filosofo Benedetto, ha diffuso ieri, a Torino, un comunicato in cui si denuncia l'indifferenza delle istituzioni pubbliche ma anche dei privati. Le televisioni, si legge nel comunicato, in questi giorni non hanno riproposto neppure uno dei suoi celebri film. "Soldati - dicono - ha pagato fino in fondo il fatto di non essere stato un intellettuale organico, ma un uomo libero".

Tornando a *Lo smeraldo*, è significativo che sia l'autore stesso a sottolineare il carattere di unicità del romanzo all'interno della propria produzione letteraria, carattere che già basterebbe a rendere l'opera appetibile ai fini di uno studio critico, il quale ad oggi effettivamente è lacunoso: la bibliografia, fatta eccezione per il lavoro svolto in occasione della riedizione del testo negli «Oscar Mondadori»⁹ e nel volume de «i Meridiani» *Romanzi*¹⁰, si risolve perlopiù in recensioni e articoli legati alla prima pubblicazione del 1974.

Singolare è la vicenda editoriale, che vede l'interazione tra autore, editori¹¹ e

⁷ Salvatore Guglielmino, *Guida al Novecento*, Milano, Principato, 2002, p. 448.

⁸ *Ancora polemiche su Mario Soldati*, «*la Repubblica*», 23 giugno 1999.

⁹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, Milano, Mondadori, 2008.

¹⁰ Mario Soldati, *Romanzi*, cit.

¹¹ Mondadori, Flammarion, Harcourt Brace Jovanovich.

traduttori¹² risolversi in significativi rifacimenti ed interventi sul testo.

Interessante è il fatto che Soldati faccia riferimento a *La verità sul caso Motta* sulla base del motivo surrealista. Al riguardo Garboli ricorda come il testo sia stato accolto con entusiasmo da autori quali Savinio e Landolfi:

«L'opera di Soldati è attraversata, in maniera non sempre palese né dichiarata, da una serie di linee di forza 'fantastiche' non comuni nella nostra narrativa più recente, e spesso individuabili anche in risvolti a prima vista non contigui ad esse (l'imperturbabile introduzione di componenti chiaramente 'melodrammatiche', o ancor più la capacità di connotare in termini inquietantemente metafisici situazioni, in sé, quanto mai reali, concrete). È un'ipotesi di lettura sostenibile e utile?».

«Penso di sì. Questo è un aspetto dell'opera di Soldati poco noto, poco studiato, ma molto importante. Quando uscì *La verità sul caso Motta*, due fra gli scrittori surrealisti di allora, anzi, i due titolari del surrealismo italiano di allora, Savinio e Landolfi, si complimentarono con Soldati e lo abbracciarono come uno di loro, come un fratello».¹³

L'autore stesso suggerisce quale chiave interpretativa del romanzo, quella fantastico-onirica, afferente alla dimensione della visione, allontanando con determinazione l'aspetto fantascientifico. D'altro canto è però innegabile come *Lo smeraldo* possa essere appieno inserito nell'atmosfera della *grande sera del mondo*¹⁴, che coinvolge opere ad esso pressoché coeve, quali *Il pianeta irritabile* di Volponi, *Dissipatio H. G.* di Morselli o «la trilogia atomica» di Cassola (*Il superstite*, *Ferragosto di morte* e *Il mondo senza nessuno*), il cui impianto narrativo è di natura distopica: ebbene la distopia si configura come sottogenere della *science fiction*.

Sono dunque stati chiamati in causa almeno tre generi letterari: il fantastico, la

¹² Charles Portevin per l'edizione francese (Mario Soldati, *L'émeraude*, Paris, Flammarion, 1976) e William Weaver per l'edizione americana (Mario Soldati, *The emerald*, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977).

¹³ Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, *Conversazione con Cesare Garboli* in *Mario Soldati*, a cura di Giuliana Callegari, Nuccio Lodato, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1986, pp. 79-80.

¹⁴ L'espressione è presa in prestito dal titolo del seguente volume: Bruno Pischetta, *La grande sera del mondo*, Torino, Aragno, 2004 («Zapping»).

fantascienza e la distopia; a questi, nel corso della trattazione, si aggiungeranno, tra gli altri, il giallo e l'epica: ricordiamo che tratto peculiare dello stile di Soldati è proprio quello della commistione dei generi sulla scia di un audace sperimentalismo.

Valerio Evangelisti, nel saggio introduttivo all'edizione 2008 «Oscar Mondadori» de *Lo smeraldo*, dal titolo *Realismo onirico*, dichiara di non ritenere il romanzo né fantastico né tantomeno fantascientifico: «Questo *Lo smeraldo* è del 1974, ma più di trent'anni dopo resta leggibilissimo (non per tutto Moravia, onestamente, si può dire lo stesso). Qualcuno lo potrebbe definire “fantastico” o addirittura “di fantascienza”, e per questo, credo, mi hanno incaricato di introdurlo. Però non è così. Intanto con la fantascienza ha una sola cosa in comune: sbaglia tutte le previsioni sul futuro. Il fatto è che, contrariamente a un'opinione diffusa, la *science fiction* non ha mai avuto per oggetto la predizione dell'avvenire, bensì la proiezione dei dati del presente in uno spazio ipotetico che ne veda gli sviluppi. In questo senso, ma solo in questo, il romanzo di Soldati (così come il *Ti con zero* di Calvino) potrebbe essere definito “fantascientifico”.

E nemmeno l'aggettivo “fantastico” si applica allo *Smeraldo*. Si parla di un mondo presente, non di un tempo favolistico. Si noti la meticolosità con cui Soldati si impegna, direi quasi “scientificamente”, a dimostrarci le capacità delle pietre preziose. Un attimo dopo, grazie a quello smeraldo, si salta nell'onirico. Tuttavia il sogno è tanto concreto quanto la realtà, e ricco di dettagli»¹⁵.

Evangelisti, dunque, scarta il fantastico sulla base di due elementi, ovvero l'assenza del tempo favolistico a favore di un mondo presente e la presenza di informazioni scientifiche, che starebbero ad alimentare un'interpretazione razionale degli eventi.

Lo scrittore, qui in veste di critico, paradossalmente fa riferimento proprio a due dei tratti costitutivi del fantastico, che si caratterizza per l'irruzione nel

¹⁵ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. V.

reale di ciò che vi è estraneo, con tanto di effetto perturbante, mentre l'ambientazione favolistica dovrebbe essere appannaggio del meraviglioso. Todorov¹⁶, nel definire il fantastico, ci ricorda come l'intervento del soprannaturale venga presentato dal narratore, intento a fornire prove e indizi scientifici, come plausibile da un punto di vista mimetico: «“Arrivai quasi a credere”»: ecco la formula che riassume lo spirito del fantastico. La fede assoluta, come l'incredulità totale, ci condurrebbero fuori dal fantastico»¹⁷. L'esitazione del lettore e del protagonista sono dunque condizioni necessarie: il dubbio e l'incertezza legati all'oscillazione tra il reale e il soprannaturale producono quella *suspence*, secondo la quale il confine tra sogno e realtà può rimanere indefinito, senza il salto definitivo nel meraviglioso: in questo senso operano, ad esempio, gli espedienti narrativi (legati all'ambiguità della percezione e del linguaggio) che tendono a fare del protagonista un malato mentale (Todorov al riguardo chiama in causa *La principessa Brambilla* di Hoffmann¹⁸; in merito a Soldati, si pensi invece alla conclusione de *La verità sul caso Motta*, in cui l'esperienza surreale del protagonista viene ricondotta ad una sua allucinazione delirante).

Una tale interpretazione del fantastico è propria ad esempio degli Scapigliati, per fare riferimento a casi letterari propri della tradizione italiana. Esempio è la novella *Il pugno chiuso* di Arrigo Boito, il cui impianto narrativo consiste appunto nel gioco di sospensione tra il livello interpretativo di matrice medico-scientifica e quello riconducibile allo strano e al fantastico. Così *I fatali* di Tarchetti, uno dei *Racconti fantastici*, nella parte introduttiva contempla una disquisizione teorica intorno al rapporto uomo-interpretazione della realtà, arrivando alla conclusione che non tutto è scibile: «Noi non possiamo non riconoscere che, tanto nel mondo spirituale quanto nel mondo fisico, ogni cosa che avviene, avvenga e si modifichi per certe leggi d'influenze di cui non abbiamo ancora potuto indovinare intieramente il

¹⁶ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981.

¹⁷ Ivi, p. 34.

¹⁸ Ivi, pp. 39-40.

segreto. Osserviamo gli effetti, e restiamo attoniti e inscienti dinanzi alle cause». ¹⁹

Dunque il fatto che il narratore de *Lo smeraldo* si accinga a fornire prove scientifiche relative ai presunti poteri delle pietre rientra pienamente nella tendenza del fantastico a creare un'ambiguità percettiva tra il piano del reale e quello dell'immaginario, ambiguità che ha la funzione di preparare la strada all'espedito narrativo del sogno, regno del doppio, che interessa quasi l'intero romanzo. Si tratta di quell'uso intellettuale del fantastico tipico del Novecento, cui fa riferimento Calvino in opposizione all'uso emozionale che ne veniva fatto invece nell'Ottocento: il fantastico novecentesco si afferma come gioco e riflessione intorno agli incubi (e che cos'è l'Italia distopica sognata da Tellarini se non un lungo incubo?) e ai desideri reconditi dell'uomo contemporaneo. ²⁰

Seguendo la tesi di coloro che intendono il fantastico non come rigido genere letterario, ma piuttosto come modo caratterizzato dall'utilizzo di vari procedimenti e temi, che confluiscono in diversi generi - tra questi si annovera Remo Ceserani ²¹ - possiamo dunque considerare il fantastico come elemento strutturale de *Lo smeraldo*, dal quale prende avvio l'impianto distopico.

Il lavoro di ricerca è incentrato sullo studio delle fonti principali del romanzo - è ormai assodata la memoria letteraria di Soldati grazie al lavoro di Salvatore Nigro ²² - in seno all'individuazione della matrice epico-avventurosa quale componente sostanziale dell'opera: gli autori coinvolti sono Ariosto, Conrad e Stevenson, che lo scrittore cita direttamente e indirettamente nel corso dell'opera quali modelli ben presenti e prolifici nel proprio immaginario di sempre.

In merito alla componente del mistero i modelli indagati sono quelli di Faust e

¹⁹ Igino Ugo Tarchetti, *Racconti fantastici*, Milano, Lampi di stampa, 2003.

²⁰ Cfr. Italo Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Idem, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2011 («Oscar Mondadori»), p. 263.

²¹ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²² Si fa riferimento al lavoro di studio filologico di fonti e materiale preparatorio effettuato da Salvatore Nigro per le opere pubblicate da Sellerio.

Don Giovanni, quali miti moderni del desiderio nella sua duplice ascendenza verso il sapere e verso il piacere.

Viene presa altresì in considerazione la memoria interna dell'autore, vale a dire l'influenza esercitata ne *Lo smeraldo* dalle opere precedenti dello stesso Soldati, a partire da *Salmace*, passando per *America primo amore*, *La confessione* e *Fuga in Italia*, e individuando il romanzo in questione come una *summa* delle esperienze biografiche e letterarie dello scrittore.

L'indagine ha preso in esame, quali tappe del lavoro, le categorie della lontananza e della prossimità, lo statuto del personaggio e la tecnica dello straniamento, atto a collegare l'elemento onirico-surreale a quello distopico.

Importante è stata la consultazione del materiale archivistico conservato presso l'archivio Soldati del centro Apice di Milano, costituito da 181 buste contenenti la corrispondenza dell'autore, il materiale preparatorio delle opere, taccuini, recensioni e articoli, copioni teatrali e cinematografici, tra cui esemplari inediti: la documentazione è databile dagli anni Trenta.

In particolare è stata consultata, e in parte inserita in appendice alla presente tesi, la sceneggiatura inedita de *Il diavolo in bottiglia*, tratta dall'omonimo racconto di Stevenson, in quanto alcuni elementi, messi in relazione con *Lo smeraldo*, si sono rivelati quali utili spunti di riflessione sull'opera soldatiana.

Il lavoro in archivio è stato coadiuvato dalla pronta disponibilità e dal rigore professionale della dottoressa Gaia Riitano.

Capitolo 1. Soldati e la critica

Tra i critici che si sono occupati di Soldati, *in primis* va annoverato Bruno Falcetto, curatore dei Meridiani e responsabile scientifico dell'archivio dell'autore del Centro Apice di Milano, il quale, ai fini del presente studio, è stato un faro atto ad illuminare la via da intraprendere. Preziosi i suoi contributi inseriti, in qualità di saggi introduttivi, nei suddetti volumi dei Meridiani: *Soldati, «un mimetico libero»*²³, *Soldati, una vita «a novelle»*²⁴, *Mutare visuali*²⁵.

Dell'opera soldatiana Falcetto torna più volte a sottolineare «la volontà di una costante rotazione di sguardo, un'esigenza di mobilità conoscitiva e di trasformazione esistenziale. Un'aspirazione che percorre quasi ogni pagina, tante volte in piena luce, sovente frenata, controllata, costretta da spinte di segno diverso. La propensione al dinamismo prospettico è costante, il desiderio di incarnazioni psicologico-sociali alternative affiora a tratti, a strappi».²⁶

Le notizie sui testi di Stefano Ghidinelli, annesse ai tomi²⁷, offrono un imprescindibile approfondimento dal punto di vista stilistico ed editoriale, basato sulla consultazione del materiale archivistico conservato presso il

²³ Bruno Falcetto, *Soldati, «un mimetico libero»*, in Mario Soldati, *Romanzi*, cit., pp. IX-LIII.

²⁴ Bruno Falcetto, *Soldati, una vita «a novelle»*, in Mario Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, Milano, Mondadori, 2009 («i Meridiani»), pp. IX-LXII.

²⁵ Bruno Falcetto, *Mutare visuali*, in Mario Soldati, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011 («i Meridiani»), pp. IX-LVIII.

²⁶ Ivi, p. XXII.

²⁷ Stefano Ghidinelli, Notizie sui testi, in Mario Soldati, *Romanzi*, cit., pp. 1275-1415; Stefano Ghidinelli, Notizie sui testi, in Mario Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1613-1737; Stefano Ghidinelli, Notizie sui testi, in *America e altri amori*, cit., pp. 1609-1716.

Centro Apice: attraverso l'analisi delle fasi preparatorie delle opere, la collazione tra le diverse edizioni e la pubblicazione di materiale inedito si fa luce sugli aspetti più reconditi dei testi stessi.

Per avvalorare la tesi della solida memoria letteraria in Soldati, istanza generatrice che agisce attivamente nel plasmarne le opere, importante è il contributo di Salvatore Nigro, curatore delle edizioni Sellerio di diverse opere soldatiane.²⁸

In merito alla trattazione di cinema e letteratura, il punto di riferimento critico è quello di Emiliano Morreale con il suo studio *Mario Soldati. Le carriere di un libertino* e con il volume da lui curato *Mario Soldati e il cinema*.²⁹

Vicino alla sensibilità dell'autore e uno dei più lucidi critici risulta essere Cesare Garboli, la cui introduzione ai *Racconti autobiografici*³⁰ viene spesso chiamata in causa nel corso della trattazione della tesi.

Tra le recensioni de *Lo smeraldo*, elencate in bibliografia³¹, illuminanti sono quelle di Pier Paolo Pasolini³² e Glauco Cambon³³.

L'uno punta l'attenzione sul mistero e la simbolicità dello smeraldo, l'altro chiama in causa Ariosto e il respiro epico del romanzo. Si parte proprio da qui per costruire la poetica e l'analisi strutturale dell'opera.

Dopo un'attenta lettura de *La ragione flessibile* di Giovanni Bottirolì³⁴ e dell'

²⁸ Si faccia riferimento alle sue curatele delle edizioni Sellerio delle opere di Soldati, in cui il critico con indagine filologica chiama in causa le fonti dell'autore: *America primo amore*, Palermo, Sellerio, 2003; *Fuga in Italia*, Palermo, Sellerio, 2004; *La verità sul caso Motta*, Palermo, Sellerio, 2004; *La giacca verde*, Palermo, Sellerio, 2005; *La finestra*, Palermo, Sellerio, 2005; *Un viaggio a Lourdes*, Palermo, Sellerio, 2006; *L'amico gesuita*, Palermo, Sellerio, 2008.

²⁹ Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Genova, Le mani, 2006; *Mario Soldati e il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Roma, Donzelli, 2009.

³⁰ Cesare Garboli, *Prefazione*, in Mario Soldati, *Racconti autobiografici*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. V-XIX.

³¹ Cfr. Bibliografia

³² Pier Paolo Pasolini, *Mario Soldati, Lo smeraldo*, in Idem, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 417-421; il contributo, uscito su «Tempo illustrato» il 29 novembre 1974, fu poi inserito nell'edizione degli Oscar Mondadori del 1985 per volontà dello stesso Soldati e quindi nell'edizione del 2008.

Cfr. Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. IX-XIII.

³³ Glauco Cambon, *Soldati ricorda il futuro*, «Forum Italicum», IX, 1975 giugno-settembre, n. 2-3, pp. 151-158.

³⁴ Giovanni Bottirolì, *La ragione flessibile: modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

Orlando furioso guarito di Yves Bonnefoy³⁵, si è proceduto all'applicazione delle loro teorie al romanzo *Lo smeraldo*: il protagonista dell'opera soldatiana mantiene la totalità epica, attraversa lo sdoppiamento per poi ritrovare la propria interezza; come verrà dimostrato nel corso della trattazione, per mezzo della scrittura questi recupera il contatto con il mondo e relega le illusioni e le proprie proiezioni nella dimensione onirica, allontanata dal convinto e consapevole risveglio.

L'interesse per l'autore risvegliato dal Centenario del 2006 ha portato la critica ad occuparsi più assiduamente di Soldati, diversi i momenti di incontro e studio che si sono susseguiti fino ad oggi: imprescindibile *Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro e cinema*³⁶, fino all'ultimo *Raccontare, riflettere, divulgare. Mario Soldati e gli Italiani che cambiano (1957-1979)*, convegno tenutosi a Milano il 7 e 8 maggio 2015 e curato da Falcetto e Ghidinelli.

Nell'introduzione agli Atti di *Mario Soldati a Milano*, Falcetto fa un'articolata riflessione sul rapporto di Soldati con il progresso, chiamando in causa *La casa del perché*, in cui Milano, «luogo dove le contraddizioni dello sviluppo [...] avrebbero potuto manifestarsi in maniera più controllata, le sue spinte essere bilanciate da controspinte»³⁷, «è più ampiamente ritratta»³⁸. Emblematico il passo in cui Soldati descrive l'opera di Arnaldo Pomodoro:

Le forme che gremiscono le tenebre delle crepe di Pomodoro ci feriscono come una visione orribile, quasi insostenibile: come la rivelazione tormentosa del disordine, come l'ineluttabile e disperata accettazione del male: infiniti parallelepipedi di bronzo che ricordano in qualche modo la geometria esterna e ideale dell'insieme, ma tutti, tutti indistintamente, diversi l'uno dall'altro, e tutti diversamente orientati, curvati, ammassati o dispersi: la mancanza di qualsiasi unità, la perdita finale o iniziale di qualsiasi centro, l'inesistenza di qualsiasi Dio: lo stesso spettacolo che si

³⁵ Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*, Palermo, Sellerio, 2014.

³⁶ *Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, Atti della giornata di studio, Università degli Studi di Milano, Milano 22 maggio 2007, a cura di Bruno Falcetto, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.

³⁷ Ivi, p. XII.

³⁸ *Ibidem*.

ha e che abbiamo visto in mille fotografie, quando si guarda una grande città moderna, una delle tante metropoli della nostra terra, dall'alto di un aereo.³⁹

Se *Lo smeraldo* è una delle opere meno indagate, hanno invece goduto di fortuna critica *America primo amore* e il romanzo vincitore del Premio Strega nel 1954 *Le lettere da Capri*; gli studi hanno altresì insistito sul carattere poliedrico del personaggio Soldati, quale interprete dei propri tempi: non a caso gli interventi convergono nel mettere in relazione il letterato e cineasta con i suoi approcci etnografici legati anche alle inchieste enogastronomiche. Tale tendenza trova conferma nello speciale *Soldati primo amore*⁴⁰, di recente pubblicazione e curato da Raffaello Palumbo Mosca, in cui tra i contributi si annoverano saggi quali «*Il vino comincia con il colore, poi con il profumo*». *L'enologia antropica di Mario Soldati*⁴¹; *Non mangiare il pesce col coltello. Soldati scrittore-spettatore*⁴²; *Mario Soldati: la narrazione come forma del cinema*⁴³.

In merito alla linea interpretativa riconducibile alla distopia, il sostrato su cui impiantare la costruzione dello studio si nutre del panorama storico-letterario italiano tracciato da Bruno Pischedda⁴⁴ e delle categorie individuate, quali strumenti di analisi strutturale del genere distopico, da Francesco Muzzioli⁴⁵. Seguendo le loro tracce, viene inserito nel genere distopico anche *Lo smeraldo*, uno dei primi esempi letterari italiani degli anni Settanta.

Per la riflessione sull'eredità acquisita dal genere distopico negli anni duemila, importante è il contributo di Valentino Baldi, i cui studi vertono sull'analisi e interpretazione di romanzi apocalittici anche di recente pubblicazione.

³⁹ Ivi, p. XIII.

⁴⁰ *Speciale/Soldati primo amore*, a cura di Raffaello Palumbo Mosca, «Lettera zero», giugno-settembre 2015, pp. 69-155.

⁴¹ Antonio R. Daniele, «*Il vino comincia con il colore, poi con il profumo*». *L'enologia antropica di Mario Soldati*, «Lettera zero», cit., pp. 121-132.

⁴² Alessandro Cadoni, *Non mangiare il pesce col coltello. Soldati scrittore-spettatore*, «Lettera zero», cit., pp. 107-119.

⁴³ Giuseppe Panella, *Mario Soldati: la narrazione come forma del cinema*, «Lettera zero», cit., pp. 133-143.

⁴⁴ Bruno Pischedda, *La grande sera del mondo*, cit.

⁴⁵ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

Capitolo 2. Lontananza e prossimità

2.1 Le vicende del romanzo tra sogno e realtà

Il primo viaggio, la prima sera che il *novo-peregrin* è in cammino nasce la nostalgia, per sempre. Ed è il desiderio di tornare non soltanto in patria; ma dappertutto: dove si è stati e dove non si è stati. Due grandi direzioni si alternano: verso casa, verso fuori. L'ora *volge* il desio. Ma è, ormai, *un* desio. Un avvertirsi, comunque e sempre, lontani.

Perciò, violento amore della patria e, spesso e dolorosamente, congiunto a violento amore dell'estero. In fondo, è un solo amore: una nostalgica sintesi di opposti. E la via, la casa dove si nacque e crebbe, i luoghi pericolosi e fatati della nostra fanciullezza, capita, passandoci, di restarne così commossi proprio perché torniamo da lontano; non torniamo cioè, non possiamo: abbiamo in noi la lontananza, e da questa li guardiamo e desideriamo.

Non capisce, forse, non ama il proprio paese chi non l'ha abbandonato almeno una volta, e credendo fosse per sempre.

Chi non ha peccato contro la madre è destinato a peccare con la madre. Soltanto la grigia o l'azzurra distesa de' flutti, l'acre sapore delle nebbie o il denso profumo dei palmeti, soltanto occhi ancora impressi di approdi lontani ritrovano negli occhi della madre purezza.⁴⁶

La lontananza è in noi, vera condizione umana.⁴⁷

⁴⁶ Mario Soldati, *America primo amore*, cit., pp. 26-27.

⁴⁷ Ivi, p. 25.

Questi brani, tratti dal capitolo introduttivo di *America primo amore*, resoconto della prima esperienza americana di Mario Soldati, possono essere considerati una prefigurazione dell'essenza dell'autore, di quell'«essere altrove» di cui parla l'amico Garboli.⁴⁸

Tema principe della letteratura di Soldati è appunto il viaggio - emblematica è la soprascritta citazione dantesca «l'ora che volge il disio», tratta dall'*incipit* del canto VIII del Purgatorio⁴⁹ – o meglio la fuga, basti pensare ad alcuni titoli delle sue opere, quali *Viaggio a Lourdes*, *Fuga in Italia*, *Fuga in Francia*: proprio il viaggio è il motore de *Lo smeraldo*.

Il romanzo si snocciola infatti attraverso un mondo reale e uno onirico all'insegna di spostamenti spazio-temporali.

L'io narrante si trova inizialmente a New York; nella Fifth Avenue incontra Count Cagliani, una sorta di moderno negromante, che lo spingerà alla ricerca di uno smeraldo, pietra dalla valenza profetica: invita a casa propria l'autore e la moglie ed esce, quasi fugge, dal bar.

Giunge la sera dell'invito a cena. Count Cagliani vive nel Greenwich Village, il quartiere degli artisti. La moglie dell'autore, alla fine, si rifiuta di partecipare, nonostante l'insistenza del marito stesso, che così, suo malgrado, decide di andare da solo.

La traversata del *subway*, che l'autore non ha più sperimentato ormai da quarant'anni, tanta è stata la propria assenza dalla città americana, assume le sembianze di un percorso sinistro: la furibonda massa di gente si alterna a intermittenze di assoluta solitudine nei sotterranei deserti. Si tratta di immagini fulminee, che rimandano, per suggestioni ossessive, al futuro dell'umanità: l'autore è angosciato perché preoccupato per il destino dei figli. Count Cagliani gli rivela che lo smeraldo si trova in Francia, nel villaggio di Saorge:

⁴⁸ Cesare Garboli, *Prefazione* a Mario Soldati, *Opere I. Racconti autobiografici*, Rizzoli, Milano 1991.

⁴⁹ Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo dì c'han detto ai dolci amici addio; / e che lo novo peregrin d'amore / punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more.

Purgatorio, canto VIII, vv. 1-6.

nonostante lo scetticismo della moglie, il protagonista decide di seguire la via tracciata dal “negromante”, così, una volta tornato in Europa e arrivato a destinazione, in un albergo di Saorge, l'autore si addormenta e sogna.

Si innesca a questo punto la dimensione onirica, in cui protagonista è lo stesso narratore, nei panni del pittore Tellarini, che inizialmente non è nemmeno a conoscenza di avere un figlio. La narrazione procede lungo continue oscillazioni tra sogno e realtà.

Il primo sogno è ambientato in una festa notturna popolaesca, nel villaggio di Tellarò: il Natale subacqueo. L'ordine è mantenuto da paracadutisti portoghesi; si incontrano scritte in lingua russa e inglese. L'autore sta passeggiando insieme alla moglie, quando all'improvviso si accorge che la donna che ha di fianco non è la consorte, ma una donna bruna, sconosciuta, che si allontana subito, dileguandosi tra la folla. L'autore, allora, si accorge di sognare. Ma il sogno continua lo stesso. E rapidamente, da una quantità di successivi indizi inquietanti, l'autore capisce di stare sognando il futuro, un futuro spaventoso, angosciato, tragico per tutta l'umanità. Il sogno proietta infatti la narrazione in un'Italia distopica, divisa tra un Nord costituito da una Repubblica sovietico-americana e un Sud di stati confederati (arabo-indiano-cinesi). La linea di confine, apertasi nel corso di una guerra atomica, è invalicabile e passa attraverso una Roma deserta, abitata solo da un gruppo di zingari.

Ghénua è Genova: una metropoli tutta cemento armato, autostrade, svincoli, gabbie d'acciaio che si protendono in mare per ricevervi le navi; grattacieli, alveari di uffici, silos di folle cosmopolite e militaresche.

Griniév, amministratore militare, grazie alla cui compiacenza Tellarini riesce ad ottenere lo smeraldo a Saorge, spiega chiaramente le cause e lo svolgimento della terribile guerra, mostrando anche un planisfero dove è tracciata la linea di confine che, col passaggio dei satelliti e il conseguente inquinamento, ha diviso in due tutta la terra.

La direzione da prendere è quella verso Napoli: qui si trova Mariolina, donna amata, cui donare lo smeraldo.

Così Tellarini viaggia in bicicletta alla volta di Napoli, capitale dello Stato del Sud, attraverso la Toscana e il Lazio, distrutti dai satelliti, in compagnia del figlio con la speranza di incontrare Mariolina. Ma lo smeraldo si rivelerà falso e il figlio e gli zingari verranno uccisi.

Si susseguono visioni atroci di cittadine e di villaggi ridotti a montagne di macerie, che ingombrano la strada e ostacolano il passaggio. Ma trovano spazio anche momenti di pace idilliaca, nel rigoglio della natura, che è tornata a vivere libera e incontaminata.

Il possesso dello smeraldo si intreccia con l'ossessione erotica⁵⁰, quasi infernale: alla fine lo smeraldo risulta falso, così come vano si rivela l'amore per Mariolina che la pietra avrebbe dovuto sancire.

E la conclusione è tragica: un incubo, con cui il sogno finisce, e da cui l'autore si risveglia sperando soltanto che non sia profetico, non sia mai il nostro futuro.

Raggiunto l'apice della suspense, la dimensione onirica si spezza e rimane il romanzo; si delinea dunque un'esplicita corrispondenza tra sogno, scrittura e vita.

A tirare le fila del discorso è un io narrante, che ripercorre le tappe di un viaggio verso la riappropriazione del sé - tanto che potremmo considerare l'opera un vero e proprio romanzo di formazione: questo io narrante risulta complementare a quello onirico, incastonato nel racconto-cornice.

2.2 La lontananza: il sogno come lente straniante

L'espedito della lontananza, dello sguardo distaccato, necessario per poter avere una costruzione di senso, è fornito in questa occasione dal ricorso al sogno, che ben risponde all'altra componente sostanziale dell'autore Soldati, quella dell'ambiguità, chiave della sua narrativa fin dagli esordi: si pensi al titolo della prima opera pubblicata, *Salmace*, raccolta di racconti uscita nel

⁵⁰ Proprio questa chiave interpretativa sembra aver ispirato la copertina della prima edizione Mondadori del romanzo, posta in allegato alla presente tesi.

1929 presso le edizioni della Libra. Salmace è la mitica figura della ninfa che ottenne dagli dei la concessione di rimanere eternamente unita all'amato Ermafrodito, fondendosi con il suo corpo.

Che il sogno sia la chiave interpretativa del testo ce lo suggerisce lo stesso autore attraverso due delle tre epigrafi preposte al romanzo:

Vedemo continua esperienza de la nostra immortalidade ne le divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcune parte immortale non fosse.

Convivio, II, VIII, 13

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba
y soñé que Dios me oía...
Despues soñé que soñaba.
Machado⁵¹

Le *auctoritates* chiamate in causa sono Dante⁵² e Machado, la cui espressione «soñé que soñaba» ritorna nel testo;⁵³ tra il materiale preparatorio compare un'altra epigrafe, tratta dal sonetto di apertura del *Canzoniere* petrarchesco, «E del mio vaneggiar vergogna è il frutto»,⁵⁴ la cui clausola notoriamente suona «che quanto piace al mondo è breve sogno». Il verso e l'intera poesia, giocati

⁵¹ Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*, XXI.

⁵² Soldati ricorda in più occasioni Dante quale fonte di ispirazione: il figlio Volfango in particolare rivela come in un momento di intimità, a Tellaro, poco prima della sua morte, abbia chiesto al padre cosa ci fosse dopo la vita, sentendosi rispondere, dopo un lungo silenzio: «te lo dico con Dante, "l'Amor che move il sole e le altre stelle"...». Cfr. Michelle Smargiassi, *Il doppio volto di mio padre*, «laRepubblica.it», 27 giugno 2006.

Dante è uno degli autori prediletti fin dalla formazione giovanile presso il collegio gesuitico dell'Istituto sociale, come ricorda l'autore stesso in un articolo uscito in occasione della pubblicazione dell'autobiografia dell'amico Giulio Einaudi: «Io allora, amavo soltanto Virgilio, Tibullo, Ovidio, Dante, Leopardi, Manzoni, e rimuovevo da me tutto il resto dell'esistenza». *Corriere della Sera*, 20 ottobre 1988.

⁵³ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 998.

⁵⁴ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 1. *Lo smeraldo*. Materiali.

sullo sdoppiamento dell'io e sulla dicotomia vecchiaia/fanciullezza, avrebbero avuto come perfetta silloge il motto finale de *Lo smeraldo*:

*In senectute salus
in juventute jugum.*

(Nella vecchiaia sta la salvezza, nella giovinezza il giogo della schiavitù).

Il sogno legittima una visione nuova, diversa, ed è alimentato dal mistero connesso allo smeraldo, assunto a «simbolo della simbolicità», prendendo in prestito le parole di Pasolini.⁵⁵

Calzanti a riguardo sono le riflessioni di Carlo Ginzburg nel saggio *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*:

Per *vedere* le cose dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello.⁵⁶

Gli indigeni brasiliani, incapaci di percepire l'ovvio, avevano visto qualcosa che di solito viene occultato dall'abitudine e dalla convenzione. [...] Capire meno, essere ingenui, restare stupefatti sono reazioni che ci possono portare a vedere di più, ad afferrare qualcosa di più profondo, di più vicino alla natura.⁵⁷

L'ingenuità e la stupefazione, chiamati in causa da Ginzburg, ne *Lo smeraldo* sono appannaggio degli zingari, presenza che trova spazio anche in altri scritti di Soldati, ad esempio nel diario *Un prato di papaveri* e in *Fuga in Italia*.

Unici eredi insieme al figlio di quell'umanità e genuinità ormai soffocate dalle società distopiche del futuro, sono dotati di uno sguardo ingenuo; tra gli appunti di Soldati compare più di una riflessione sulla loro predisposizione alla sorpresa:

⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, cit., p. XIII.

⁵⁶ Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 20.

⁵⁷ Ivi, p. 25.

Altro punto sugli zingari: la loro fedeltà alla tradizione non è affatto senso del passato, senso storico e vivo: ma, al contrario, immobilismo: sono fuori dal tempo, contro il tempo, contro la storia. Gli amuleti, il non cambiare usi e vesti significa restare sempre gli stessi. C'è un collegamento sottile e segreto con la psicologia di mia moglie, tutta nel presente, e tutta contro sia il futuro che il passato. Ecco, anche, il perché della sorpresa: essere sorpresi, sorprendersi, sorprendere: tutta la loro vita è lì: è la chiave per capirli. Rapporto tra immobilismo e sorpresa. Nessuna programmazione, nessun planning, mai, mai.⁵⁸

Il sogno rappresenta quel velo attraverso cui Soldati è solito guardare la realtà, quale lente straniante:

Il sogno, che trasforma l'identità dello scrittore e gli consente di vivere, immaginare, vedere attraverso lo schermo della «differenza», da un al di là velato, entro cui le parti del protagonista-scrittore possono scambiarsi.⁵⁹

Quando si è insieme alla donna che più abbiamo amato e desiderato, anche nei momenti supremi, un velo invisibile, impalpabile ci avvolge, come un avvio senza moto, come un inizio, un indizio di futura mortificazione.⁶⁰

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.⁶¹

In merito alla componente del sogno si ferma a riflettere Cambon, che individua nel personaggio Cagliani reminescenze della funzione assunta dal viaggiatore che, in *Morte a Venezia* di Thomas Mann, tacitamente invita

⁵⁸ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 1. *Lo smeraldo*. Materiali.

⁵⁹ Giancarlo Pandini, *Lo smeraldo magico di Soldati*, «Avvenire», 12 dicembre 1974.

⁶⁰ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, p. 1045.

⁶¹ Mario Soldati, *Rami secchi*, in Idem, *Romanzi brevi e racconti*, cit, p. 1524.

Aschenbach all'evasione in Oriente. In Mann il sogno risulta essere solo un contrappunto alla realtà, mentre in *Soldati* «è la realtà che recede al margine e fa da contrappunto al sogno; *Soldati*, avendo rigettato la convenzione realista di Mann e ariostescamente recuperato alle sue possibilità narrative la dimensione del sortilegio, rovescia i termini dell'epifania mnemonica manniana (e proustiana) [...]. Nei due grandi predecessori europei, la coscienza narrativa conosce *riconoscendo*; nel loro successore italiano, conosce *disconoscendo*, è una memoria a rovescio. L'operazione di straniamento, la *Verfremdung*, fa sì che un futuro possibile ci appaia come dato e presente, e che installandosi qui, la coscienza narrativa riveda il nostro presente reale come in uno specchio deformante, ne “ricordi” la stranezza e precarietà proprio nell'atto di istituire a norma – nella “logica cristallina” del sogno – l'inquietante stranezza di quel futuro possibile che ivi prende corpo».⁶²

Tramite il sogno, che attua lo sdoppiamento del protagonista, permettendogli di guardare se stesso dall'esterno, si concretizza ciò che Bachtin ne *L'autore e l'eroe* individua come prerogativa della totalità di un eroe e dell'opera, ovvero l'extralocalità:

Extralocalità di spazio, di tempo, valore e senso, che permette di raccogliere tutto l'eroe, il quale dal proprio interno è disperso e disseminato nel mondo assegnato dalla conoscenza e nell'evento aperto dell'atto etico, di raccogliere lui e la sua vita e di integrarli fino a farne una totalità coi momenti che gli sono inaccessibili dentro se stesso, cioè con la completezza dell'immagine esteriore, l'aspetto, lo sfondo retrostante, il suo rapporto con l'evento della morte e del futuro assoluto, ecc., e di giustificare l'eroe e compierlo indipendentemente dal senso, dalle realizzazioni, dal risultato e dal successo della sua vita orientata in avanti. [...] la posizione di extralocalità viene conquistata, e spesso attraverso una lotta mortale, soprattutto là dove l'eroe è autobiografico.⁶³

⁶² Glauco Cambon, *Soldati ricorda il futuro*, cit, p. 153.

⁶³ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 14.

La distanza creata dal sogno permette al protagonista il recupero di sé per mezzo di uno sguardo cristallino. Il processo è assimilabile al viaggio di Astolfo sulla luna, da cui la terra finalmente può apparire per come è, tappa fondamentale per il recupero del senno di Orlando. Come Soldati, Orlando «continua a essere un personaggio allo stesso tempo centrale e distante; come era fuori della misura umana nella virtù, immune dalle passioni secondo i cantari popolari, innamorato che reprime ogni tentazione secondo il Boiardo, qui esce dalla misura umana per entrare nella bestialità più cieca».⁶⁴ Solo uscendo da sé Orlando potrà ritrovarsi e reimmergersi nella totalità, è con lo «zig-zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell'azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo. Il procedere svagato non è solo degli inseguitori d'Angelica ma pure d'Ariosto»⁶⁵.

Per analizzare i personaggi di Soldati è efficace avvalerci dei principi teorici individuati nello studio di Giovanni Bottiroli, *La ragione flessibile*⁶⁶, appellandoci in particolare alla categoria della flessibilità. La scissione dell'individuo e la sua non coincidenza con se stesso non provoca un collasso. Accade il processo contrario nel romanzo di Cervantes: Don Chisciotte aderisce ad uno stile confusivo, per cui la non-coincidenza dell'individuo con se stesso causa il collasso del personaggio, delineando la dissoluzione della letteratura cavalleresca; il personaggio de *Lo smeraldo* può invece ancora definirsi epico e recuperare identità e totalità, essendo in linea con lo stile disgiuntivo, ovvero con la capacità di non coincidere con se stessi senza andare incontro a funeste conseguenze.

⁶⁴ Italo Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 22-23.

⁶⁵ Ivi, p. 30.

⁶⁶ Giovanni Bottiroli, *La ragione flessibile: modi d'essere e stili di pensiero*, cit.

La rappresentazione dell'individuo elaborata da *Soldati* si iscrive senza dubbio nel panorama di una letteratura della crisi di identità. Non registra però un trauma, piuttosto riflette un disagio, un'insofferenza. Le maschere che i personaggi indossano o dismettono illustrano una condizione più agita che subita: sono percepite non solo come immagini parziali e irrigidite, ma anche come potenzialità differenti. [...] «Diversamente da Pirandello» ha scritto Barberi Squarotti⁶⁷, «*Soldati* ritiene che, sì, s'ha da recitare la propria parte secondo la maschera che ci si è dati, ma sapendo che di una maschera si tratta, e che la vera identità non è perduta affatto, né ci sono intorno a essa, incertezze o dubbi (...) la recita è occasionale, e la maschera è fascinosa».⁶⁸

La flessibilità permette a *Soldati* di oscillare tra lontananza-straniamento e prossimità. Bruno Falchetto sottolinea come quello che interessa all'autore non sia mantenere il distacco, né la vicinanza, ma stabilire una prossimità attraverso cui accalappiare il lettore. L'utilizzo della prima persona o di una terza persona, che comunque lascia sempre largo spazio al punto dei vista dei personaggi, è anch'essa indice di prossimità nell'intento di avvicinare il lettore allo scrittore.⁶⁹ Falchetto illustra come questa prossimità sia legata al mistero, elemento chiave de *Lo smeraldo* come di tutta l'opera di *Soldati*, espediente su cui è basata anche la chiarezza espressiva dello scrittore: il suo atteggiamento di autore segue un'apertura democratica che gli deriva da Noventa e Baudelaire, secondo quel patto di fraternità, cui allude Pasolini nella recensione a *Lo smeraldo*.⁷⁰

⁶⁷ Giorgio Barberi Squarotti, *La curiosità morale*, in *Mario Soldati. Lo specchio inclinato*, Atti del convegno internazionale San Salvatore Monferrato 8-9-10 maggio 1997, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, 1999, pp. 42-43.

⁶⁸ Bruno Falchetto, *Soldati, mimetico libero*, in *Mario Soldati, Romanzi*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

⁶⁹ In occasione dell'intervento *Mario Soldati e la scrittura*, tenuto al convegno *Mario Soldati: viaggio di un intellettuale*, che ha avuto luogo, il 30 marzo 2012, al teatro Annibal Caro di Civitanova Marche.

⁷⁰ «Come *Soldati*, in quanto scrittore, si privi della vischiosità che simboleggia l'organo genitale paterno, così minaccioso per il lettore, è raccontato stupendamente nell'episodio de *Lo smeraldo* in cui il protagonista, ormai in là con gli anni, a causa delle circostanze, è costretto a prestarsi ai desideri orali di un omosessuale. Il rapporto tra l'autore protagonista e il proprio sesso è rappresentato in questo episodio con una delicatezza e una leggerezza stupefacenti: e ciò appunto

Soldati in più occasioni dichiara come il mistero sia necessario alla nostra esistenza, coincidendo con lo slancio vitale, in quanto «se sapessimo bene tutto, resteremmo inerti, immobili, neghittosi».⁷¹

La dedizione di Soldati all'avventura, alla tensione e al colpo di scena, tutte tecniche di costruzione del mistero, è riconducibile alla sua formazione gesuitica, secondo cui l'esercizio del teatro è una pratica consueta, come evidenzia Stefano Verdino nel suo saggio *I romanzi gesuitici di Soldati*:

Mi pare evidente la conferma che il tratto reale è solo strumentale per costruire una macchina di curiosità, *suspence*, ed avventura, che di romanzo in romanzo ha i suoi tipici connotati. È l'uomo di scena e di teatro che scrive, non dimentichiamolo, ed ama giocare di sorpresa con il lettore, qui – nella pagina appena citata – sui minimi dettagli (il campanello ritrovato al posto del tipico sito del numero civico), altrove in colpi di scena di diversa entità.⁷²

lo rende perfettamente fraterno all'omosessuale, melvilliano e un po' gerontofilo, che lo desidera. Questo episodio – naturalmente al di fuori della volontà dell'autore – può essere preso per emblematico dell'intero rapporto di Soldati col suo lettore: ripeto, autocastrazione attraverso il supremo alleggerimento della scrittura, istituzione di un rapporto fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore». Pier Paolo Pasolini, *È un gioco diabolico "Lo smeraldo" di Soldati*, cit.

⁷¹ Bruno Falchetto, *Soldati una vita «a novelle»*. *Prossimità e mistero*, in *Soldati, Romanzi brevi e racconti*, cit., p. XXIV.

⁷² Stefano Verdino, *I romanzi gesuitici di Soldati* in *Lo specchio inclinato. Atti del convegno internazionale. San Salvatore Monferrato, 8-10 maggio 1997*, a cura di Giovanna Ioli, Edizioni della Biennale Piemonte e letteratura, San Salvatore Monferrato, 1999, p. 70.

Capitolo 3. L'avventura: Ariosto e Stevenson

3.1 L'urgenza epica: sulla scia dell'Ariosto

Negli anni Settanta si assiste ad una ripresa del modello epico-cavalleresco da parte degli autori contemporanei: nel 1970 vengono pubblicati, da Einaudi, *L'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* e *La Gerusalemme di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*⁷³ sulla scia di programmi radiofonici improntati sui poemi di Ariosto e Tasso⁷⁴. Al di là della riscrittura delle opere, in linea con la tendenza al *pastiche*, al citazionismo e al riutilizzo dei classici propria del postmoderno⁷⁵, si ricorre all'approccio epico quale lente interpretativa della realtà. Così si esprime Calvino al riguardo: «l'*Orlando furioso* è un libro che contiene tutto il mondo e questo mondo contiene un libro che vuol essere mondo»⁷⁶.

Stefano Nicosia, dedicandosi allo studio del cavalleresco nel secondo Novecento, riflette sulla natura di questo ritorno alla matrice epica:

Proprio il cavalleresco, anche in virtù di quella marca di ironia nei suoi cromosomi,

⁷³ *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*, Torino, Einaudi, 1970.

⁷⁴ Nel 1968 Italo Calvino curò delle trasmissioni radiofoniche relative all'*Orlando furioso* mandate in onda dalla RAI, il cui materiale è poi confluito nel volume del 1970. Negli stessi anni Alfredo Giuliani, per la stessa RAI, promosse letture e commento della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

⁷⁵ Matteo Di Gesù, *La tradizione del Postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003; Remo Ceserani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, «Horizonte», IX, 2005, pp. 27-44.

⁷⁶ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, I, p. 1849.

si configura allora come un ottimo paio di lenti per leggere il mondo. Depositatosi nel serbatoio della tradizione e rimasto a disposizione fino al Novecento, in Italia ha rappresentato, per esempio, il referente culturale più vicino quando, nell'immediato dopoguerra, si volle raccontare della cosiddetta 'epopea partigiana'.

Ricorrere ad un sostantivo che richiama appunto l'*epos* è un indizio rilevante non solo del tipo di lettura storica che si è fatto della Resistenza, ma dei suoi risvolti nel campo dei generi letterari.

Nella nostra letteratura novecentesca la tensione verso una narrazione epica è stata sempre sinusoidale. La mancanza di un riconoscimento in una storia collettiva, e anzi l'accelerazione della disgregazione sociale, politica e culturale nel nostro paese ha influenzato anche il tipo di narrazioni che la società sceglie per raccontarsi.

La sperimentazione di nuovi generi narrativi è stata, per alcuni intellettuali, una maniera per ricostruire strumenti interpretativi di una nuova realtà; un continuo adattamento di prospettive, di lenti focali. Il ritorno al cavalleresco avviene sia attraverso i modi dell'invenzione (vedi soprattutto Calvino; ma anche Celati, con il suo picaresco, in fondo non fa che declinare una modalità del *romance*); sia attraverso opere che mostrano il desiderio di reinterpretare, mediandoli, i testi della tradizione (e allora le trasmissioni radiofoniche, le antologie, i commenti d'autore, le riscritture in generale).⁷⁷

Come sottolinea Nicosia, mancando in Italia il romanzo di avventura, a differenza della tradizione inglese e francese, «il modello culturalmente più prossimo per alcuni è stato dunque proprio quello dell'epica cavalleresca del nostro Rinascimento»⁷⁸.

E quest'urgenza epica quale chiave interpretativa del mondo fa parte anche del sistema valoriale de *Lo smeraldo*.

Glauco Cambon elogia la felicità narrativa del romanzo, «quel suo gusto dell'invenzione francamente romanzesca appaiato alla pagina svelta e saporita, quel suo tramarsi leggero e imprevedibile che per un po' fa parer digressivo

⁷⁷ Stefano Nicosia, *Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento*, «Quaderni del '900», 12, 2012, pp. 29-30.

⁷⁸ Ivi, p. 29, nota 56.

ogni episodio (e non a caso cade il nome dell'Ariosto al principio del cap. VI) fin quando la catastrofe non giunge a squarciar l'incubo che si era andato addensando».⁷⁹

Sul romanzesco di matrice ariostesca si trovano concordi altri studiosi, quali Anna Lawton, che chiama in causa anche il modello dantesco:

(..) Lo Smeraldo combines the magic and adventure of the Ariostean universe (often in a fantascientific key) with the profound moral commitment of Dante's voyage. Dramatic suspense, shocking coups de scène, unexpected encounters and prodigious solutions are never disjointed from the eternal quest for truth which inspires the whole book.⁸⁰

Soldati stesso nel proprio diario, *Un prato di papaveri*, confessa, attraverso un discorso ampiamente articolato, come Ariosto sia il proprio autore prediletto⁸¹:

Ma più che dieci libri e l'isola deserta, e più che l'artificio salottiero o anche degnamente conversevole del test, a me parrebbe di dover considerare un'altra usanza, che invece può essere viva e reale, e, secondo me, bellissima: non soltanto per l'uomo di lettere: ma per l'uomo di buona e di media cultura: e per tutti quanti, il più presto possibile. Voglio dire l'usanza del libro preferito e unico: da leggere e rileggere sempre, lungo tutta la propria vita.

Il libro perfetto. Va da sé che non si può trattare di una scelta razionale. Si tratta, anzi, di una scelta istintiva, passionale, e assolutamente individuale. Il libro preferito è come l'innamorata, o un amico, o un partito politico: si sceglie col cuore. E può anche accadere che non si scelga necessariamente il libro che si stima più di tutti gli altri, quello che ci sembra più bello di tutti gli altri (ammesso che si possa mai

⁷⁹ Glauco Cambon, *Soldati ricorda il futuro*, cit., p. 151.

⁸⁰ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 6. *Lo smeraldo*. Recensioni e articoli.

⁸¹ Soldati cita Ariosto anche in contesti diversi da quelli prettamente letterari, si veda ad esempio il riferimento agli studi filologici di Pio Ràina sulle fonti dell'Orlando furioso in occasione della recensione *007, il gusto del momento* relativa alla saga di James Bond, cfr. Mario Soldati, *Cinematografo*, a cura di Domenico Scarpa, Palermo Sellerio, 2006, pp. 270-271.

giungere a un giudizio del genere): ma, soltanto, il libro che ci è più caro: che sentiamo più vicino: che ci commuove e conforta di più.

Ne consegue, che ciascuno può parlare del proprio libro preferito, e non di quelli degli altri. E io posso parlare del mio, che è l'*Orlando Furioso*.

Quando le cose mi vanno male, per consolarmi: quando mi vanno bene, per mettermi in guardia: quando mi annoio, per divertirmi: quando mi diverto troppo, per calmarmi: nella felicità, a farmi grave: nella tristezza, a farmi sereno: in patria e all'estero: in periodi di lavoro solitario, da rustico eremita: e in periodi di attività pubblica e tumultuosa, dodici ore al giorno sul set del film: dalla mia adolescenza fino a oggi ho avuto sempre con me un Ariosto.

Penso che, in un lungo viaggio o anche sull'isola deserta del test, se mi fosse concesso un libro solo porterei l'Ariosto. Oltre tutto perché, con la memoria e con la buona volontà, riuscirei a ricostruire pazientemente frammenti abbastanza numerosi di Dante, Petrarca, Tasso, Foscolo, Leopardi, Baudelaire: e questi frammenti mi darebbero un'idea abbastanza precisa della qualità, dell'altezza di quella poesia. Ma l'Ariosto, no. E non perché, nell'Ariosto, non esistano pezzi stupendi e anche sublimi. Ma perché la qualità più profonda, l'essenza di quei pezzi e di tutta la poesia dell'Ariosto è nel loro incalzare e concatenarsi, come i successivi paesaggi di un grande fiume serpeggiante, o come il fluire stesso, e la bellezza la tragedia il mistero l'avventura la dolcezza la crudeltà della vita umana.

Aprire l'Ariosto, soltanto per andarvi a leggere questo o quell'episodio è un po' come prendere una seggiovia per fare un'ascensione in montagna: una seggiovia che porti su qualche piazzale in prossimità della vetta così che ci resti da fare soltanto una passeggiatina di dieci minuti per arrivare ad ammirare il panorama. Mentre, chi è alpinista sa che la gioia di un'ascensione è proprio nel lento, attento, paziente progredire: e talvolta nel salire, nello scendere e nel risalire: nell'attraversare da valle a valle. Così che quando arriviamo alla vetta, ci pare veramente di possederla, di conoscerla nella sua realtà: perché ne abbiamo misurato l'altezza e guadagnato a poco a poco l'aere inebriante con lunghe ore della nostra marcia.

(...) Ogni volta che rileggo il Furioso, mi sembra più bello. Ogni volta, scopro delicatezze, sfumature, profondità nuove. Scopro, soprattutto, la sua sorprendente modernità. Dalla condanna delle armi da fuoco, che possiamo benissimo interpretare

come condanna delle armi atomiche, alla concezione tutta umana, tutta reale, tutta ottimistica della vita.

Che differenza c'è, dopo tutto, tra l'uomo buono e l'uomo malvagio?

*...ognun che vive al mondo pecca et erra;
né differisce in altro il buon dal rio,
se non che l'uno è vinto ad ogni guerra
che gli vien mossa da un picciol disio:
l'altro ricorre all'arme e si difende,
ma se 'l nimico è forte, anco el si rende.*

Cioè: se la tentazione è forte, anche gli uomini migliori possono fallare. I più simpatici eroi del Furioso sono tre: Orlando, Astolfo e Zerbino. Si sente benissimo che sono, anche, i preferiti dell'autore. E Zerbino è il più umano di tutti. Ogni volta che arrivo al canto XIX, all'episodio di Cloridano e Medoro (che poi slitta mirabilmente in quello dell'innamoramento di Angelica), e incontro la dolcissima ottava del *révirement* di Zerbino, non posso non leggere senza lagrime:

*Or Zerbin, ch'era il capitano loro,
non poté a questo aver più pazienza.
Con ira e con furor venne a Medoro,
dicendo: - Ne farai tu penitenza -.
Stese la mano in quella chioma d'oro,
e strascinollo a sé con violenza:
ma come gli occhi a quel bel volto mise,
gli ne venne pietade, e non l'uccise.*

Che è forse il distico più bello di tutta la poesia italiana.

L'Ariosto fu definito il poeta dell'Armonia. Troverei molto più giusto chiamarlo il poeta dell'Umanità.⁸²

⁸² Mario Soldati, *Un prato di papaveri*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 321-323.

L'Ariosto è dunque citato, come individua Cambon, nel capitolo VI de *Lo smeraldo*;⁸³ l'appello all'autore de *L'Orlando furioso* compare anche in un altro passo di significativa rilevanza, dato che l'intreccio narrativo sta volgendo al termine:

Com'era tutto diverso, oramai, da ciò che mi era balenato nella verdegialla penombra umanistica della Biblioteca di Griniè, a Fontan! Cominciò allora un'avventura semplice e meravigliosa; lasciai Tellaro con mio figlio nella speranza di passare di qua, e qua ritrovare un mondo migliore e un migliore modo di vita; partii sicuro di arrivare da Mariolina senza mai dovermi piegare a compromessi e, *come un eroe dell'Ariosto*, di cingerle al collo, un giorno, il filo di platino con lo smeraldo di Geneviève.⁸⁴

L'Ariosto è preso a modello soprattutto quando affiora il tema amoroso; non sarà casuale che Soldati nel componimento poetico *La ragazza dell'Istria* (istriana è la seconda moglie Jucci), inserito in appendice all'edizione Sellerio di *Fuga in Italia*, faccia riferimento a personaggi di ariostesca memoria:

[...]

Alla stazione – di Erpelle Còsina
il suo sorriso – mi balenò:
al cuor mendico – breve elemosina

⁸³ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 894-895: «Nel 1937 vivevo a Roma. Una mattina presto, di maggio, mi svegliò una telefonata: era un mio amico, una volta compagno d'Università, che dieci anni prima si era laureato con una tesi sull'Ariosto. Adesso professore di liceo, accompagnava a Roma in viaggio-premio i suoi cinque migliori allievi. Sempre devoto dell'Ariosto, aveva voluto, con una delle sue solite, innocue follie, prendere alloggio all'Albergo dell'Orso, sull'omonimo Lungotevere: lo stesso albergo, ancora in funzione, dove soleva scendere l'Ariosto nel primo decennio del 1500. [...]

Pavimento a riquadri di cotto, sudicio, polveroso, tutto a onde: bisognava stare attenti a non cadere. E, addossati a una delle pareti lunghe, cinque lettucci coi ragazzi sveglissimi, ma ancora sotto le trapunte. Di fronte, al centro, un matrimoniale di ferro, con baldacchino, dove aveva dormito il professore. Lavato, sbarbato, vestito, arzillo, felice, il professore non finiva più di manifestarmi il proprio entusiasmo:

Ode cani abbaiar, muggire armento:
viene alla Villa e prende alloggio!

⁸⁴ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1056.

quel pio sorriso - già non bastò.

Essa la notte – nel bujo folto
dall'ombra mia – volle fuggir:
ahi come rapido – ad altri volto
udii il precipite – passo vanir!

Vana sapienza - i lunghi affanni
dolcezza vana – gli anni mi dier:
chi or la stringe – non ha vent'anni,
un calmo piccolo – biondo artiglier.

Nel bujo, ch'essa – torni aspettando,
penso ad Angelica – penso a Medor,
né il somigliarmi – al conte Orlando
diminuisce – il mio dolor.⁸⁵

Tra i materiali preparatori del romanzo, Soldati in un foglio sciolto annota con pennarello blu: «Eppure, mi servivo di Tellarini, perfino di Tellarini, per illudermi di avere Mariolina, per non rinunciare a Mariolina. Così ero truffatore due volte, e mi vergognavo due volte.

Ma mi servivo egualmente di quella finzione per raggiungere Mariolina».⁸⁶

Mentre in un foglio dattiloscritto numerato 209 si legge: «Bruna, alta, maestosa: e il suo nome, curiosamente, era l'opposto della sua presenza, ne era quasi il negativo: Mariolina. Non esisteva forse per me più nessuna speranza di fare ancora l'amore con Mariolina: tuttavia, era questa speranza che, da sola, mi faceva vivere». (A margine compare una scritta a matita: «questo è Soldati, non Tellarini».)⁸⁷

⁸⁵ Mario Soldati, *La ragazza dell'Istria*, in Idem, *Fuga in Italia*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 105.

⁸⁶ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 1. *Lo smeraldo*. Materiali.

⁸⁷ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 1. *Lo smeraldo*. Materiali, foglio dattiloscritto numerato 209.

Mariolina, come Angelica, rappresenta la bellezza in fuga, idealizzata, che accende il desiderio e muove la *recherche* di Tellarini nelle veci di Orlando. Come l'autore annota, tutto parte dalla finzione, lo smeraldo alla fine risulterà infatti falso e vano si rivelerà l'amore di Mariolina. Questa disillusione provocherebbe la morte del personaggio Tellarini, che di questa finzione vive, se non arrivasse la scrittura come fissazione dell'esperienza a salvare l'autore stesso alla fine della vicenda. Il sogno svanisce con tutta la portata di morte, desolazione, follia; ma rimane il romanzo scritto e l'importanza dell'esperienza che porta con sé la vecchiaia: non a caso l'ultima espressione del motto finale suona *in senectute salus*.

Dunque esperienza e scrittura contro idealizzazione e finzione, le quali provocano scissione e morte. Se il personaggio si nutre di finzione, nel momento in cui questa viene meno ecco che crolla il sistema identitario e valoriale del personaggio stesso. La questione riguarda la relazione che intercorre tra le parole e le cose.

Al riguardo, ai fini di un riferimento teorico su cui innestare la nostra tesi, può essere funzionale l'appello allo studio portato avanti da Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*⁸⁸. Il poeta francese, in veste di critico, parte da un'originale interpretazione del poema di Ariosto, la quale prende avvio dall'episodio dell'incontro tra Angelica e Medoro quale elemento scatenante della follia di Orlando. Il paladino impazzisce perché non è in grado di andare oltre la propria proiezione del femminile, che cade con la visione dei nomi dei due amanti iscritti sulle cortecce degli alberi:

E bisogna altresì rendersi conto che questo racconto-labirinto, che inizia tanto bruscamente quanto ci si assenta dal mondo quando ci si addormenta, questo racconto che subito anche s'impiglia in un oggetto perfettamente incongruo – quell'elmo che Ferraù ha perso, che quel cavaliere vuole ripescare in un fiume, che

⁸⁸ Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*, cit.

dimentica quando passa Angelica e che poi torna a cercare nel posto dove immagina che sia rimasto, fino a veder uscire dall'acqua un fantasma: eccetera, io lì lo lascio alle sue avventure -, dunque questo racconto, il disordine stesso, ha molto di quel sogno delle notti del quale abbiamo imparato con Freud, nel ventesimo secolo, che è in esso che vegliano i veri desideri, quelli che sfuggono a ogni influsso ideologico o anche morale e quindi rivelano l'essere segreto del sognatore, il non detto dei suoi comportamenti.⁸⁹

Bonnefoy incalza nella propria argomentazione, passando dal piano del racconto ariostesco e dei relativi personaggi a riflessioni di natura ontologica e metafisica.

È un piano di motivazione che dirò ontologico, e non più psicologico, dapprima perché le molle degli eventi sono in esso ciò che immaginiamo realtà superiore, vale a dire l'immagine che noi sostituiamo alla cosa o alla persona ordinarie, ma anche, presto dopo, per non dire prestissimo, spesso la nostra scoperta che questa credenza era illusoria, con a quel punto il rischio di non provare più nulla se non la sensazione del nulla di tutto. Ed è molto facile capire come si produca questo crollo. Dato che non si tratta che di un'astrazione, l'immagine cancella dalla pratica del mondo questa dimensione d'esperienza che obbliga a pensare al tempo, alla morte, a tutti i mali ed enigmi inerenti alla finitudine; e altrettanto lo esclude sia dal rapporto che l'idolatra ha con se stesso che dall'idea che egli si fa del suo oggetto: perché chi ama l'altro in immagine si vota alla parte di sé che ha prodotto questa immagine, vi si è ridotto egli stesso. Gran vantaggio metafisico questa abolizione dell'io tramite un me-immagine: ed è questo oblio della condizione mortale a spiegare che i sognatori possono sfinirsi nell'inseguire la loro Angelica attraverso il mondo, pur evitando di avvicinarvisi troppo, quando anche non è affatto detto che lei non lo consentirebbe.⁹⁰

La riflessione di Tellarini, che precede l'incontro con Mariolina, è al riguardo funzionale al nostro discorso: sono chiamati in causa i concetti di

⁸⁹ Ivi, p. 45.

⁹⁰ Ivi, pp. 54-55.

appagamento del desiderio, di meraviglioso associato all'attesa e di mortificazione associata al raggiungimento della meta. Al di là della chiara ascendenza leopardiana della teoria del piacere - Soldati in più di un'occasione chiama Leopardi⁹¹ il proprio poeta e non mancano echi in altre opere, si pensi agli "idilli" lunari di *Viaggio in Italia* sottolineati da Salvatore Silvano Nigro nell'introduzione all'edizione Sellerio⁹² - significativo è il richiamo al velo invisibile (espressione sfruttata da Soldati anche in altri contesti, basti pensare al velo impalpabile del fumo della sigaretta⁹³) quale strumento di interferenza con la realtà. Il punto è quello individuato da Bonnefoy: la relazione tra realtà e finzione, in cui l'amore diviene un potente ago della bilancia.

L'amore, in fondo, è solo capacità di amare. E il desiderio, quando la speranza di appagarlo è quasi una certezza, supera perfino la gioia dell'amplesso, perché, alla gioia dell'amplesso, manca quel minimo d'improbabile e di irreali, che dilata all'infinito la gioia del desiderio. Quando si è insieme alla donna che più abbiamo

⁹¹ Cfr. Nel proprio diario, *Un prato di papaveri*, Soldati, tra i poeti di cui riesce a ricostruire a memoria numerosi frammenti, con Dante, Petrarca, Tasso, Foscolo e Baudelaire, annovera Leopardi. Mario Soldati, *Un prato di papaveri*, cit., p. 321.

Anche il figlio Volfango, ricordando il padre, indica Leopardi come uno dei suoi riferimenti letterari: «Ho sempre sperato che papà mi dicesse: si fa così. Ma lui, ad ogni richiesta d'aiuto, mi offriva testi letterari. Ero in crisi con la ragazza? Mi consegnava un Leopardi». Cfr. Michele Smargiassi, *Il doppio volto di mio padre*, cit.

Leopardi viene ad esempio citato nel primo capitolo di *Un viaggio a Lourdes*, in cui si riportano quattro versi di *Risorgimento* (vv. 133-136). Cfr. Mario Soldati, *Un viaggio a Lourdes*, in Idem, *America e altri amori*, cit., p. 229.

Leopardi viene ricordato nella sezione dedicata alle Marche di *Vino al vino*, la relazione con questa terra, che ha ospitato la sorella dell'autore, Maria Dolores Soldati, che viveva a Civitanova Marche, passa attraverso l'amore per Leopardi. Cfr. Mario Soldati, *Vino al vino*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 367-368, 379-380, 395; Michele Mastrangelo, *Mario Soldati e le Marche: "Un amore nato dai versi di Leopardi"*, «Tyche magazine», 14 giugno 2015.

Non è un caso che Luigi Monardo Faccini, in un racconto ispirato all'autore, inserisca il riferimento da parte del protagonista a Leopardi, «grande poeta, grandissimo», e a *La ginestra*, «poesia d'oro, magistrale». Cfr. Luigi Monardo Faccini, *Portava scarpe inglesi che avevano fatto il giro del mondo...*, in Idem, *Il castello dei due mari*, Messina, Mesogea, 2000, pp. 134-135.

Leopardi è sicuramente da considerare in qualità di fonte per *Lo smeraldo* in relazione alle *Operette morali*: la letteratura distopica di natura catastrofica non può prescindere da testi quali *Storia del genere umano* o *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in cui emerge il potere distruttivo dell'uomo, della natura e si smascherano le illusioni del progresso.

⁹² Mario Soldati, *Viaggio in Italia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 10-11.

⁹³ Mario Soldati, *Rami secchi*, in Idem, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 2009, p. 1524.

amato e desiderato, anche nei momenti supremi, un velo invisibile, impalpabile ci avvolge, come un avvio senza moto, come un inizio, un indizio di futura mortificazione. Ci si dice: non si va più in là, è tutto qui. Allorché, invece, ci avviciniamo alla meta, ecco che la meta, nella stessa misura in cui ci avviciniamo, pare sempre più lontana: è uno strano effetto quasi ottico, di inversione: sempre più lontana appunto perché pare sempre più sconfinata e meravigliosa.⁹⁴

Tellarini a Napoli incontra Mariolina, non più in una condizione di libertà, ma ormai amante del governatore arabo e, nel consegnarle lo smeraldo, prende avvio il processo di crisi: «Ah, dormire. Non udire più, non vedere più niente. Malgrado la gioia di averle potuto finalmente consegnare lo smeraldo, provavo una grande stanchezza, una grande delusione»⁹⁵; ecco l'insorgere della disillusione, del disincanto che andrà a spezzare l'idealizzazione, proprio come avviene per il paladino Orlando (non a caso poco dopo Tellarini si paragona proprio ad un eroe dell'Ariosto) di fronte alle incisioni sugli alberi, cui fa riferimento Bonnefoy. Dopo Mariolina, tocca allo smeraldo: nel capitolo *Il sacrificio*, Tellarini si reca, sotto suggerimento della donna stessa, da un indiano, il signor Hussanapur, per far stimare il gioiello, che si rivelerà essere sintetico e dunque di scarsissimo valore: «Lo smeraldo è falso, tutto è perduto: non riesco a pensare a niente altro. Continuavo a ripetermi: tutto è perduto, lo smeraldo è falso».⁹⁶

A questo punto inizia la vera e propria esautorazione del personaggio: Tellarini cerca ristoro in un bagno caldo, scioglie i sali nell'acqua, osserva il fenomeno e si sente coinvolto in un processo simile. Si sbiadisce infatti la sua identità di personaggio del sogno, sciogliendosi a favore dell'affermazione di quella del protagonista del romanzo, che arriva a riappropriarsi di se stesso: «L'acqua, da incolore diventando verdognola, raggiunse finalmente il punto di saturazione: i sali non si scioglievano più. Così io ero tornato io. [...] Dove era finito

⁹⁴ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1045

⁹⁵ Ivi, p. 1056.

⁹⁶ Ivi, p. 1073.

Tellarini?».⁹⁷

Il personaggio si osserva allo specchio, si vede ringiovanito, guarda in terra, per sua stessa ammissione, come a cercare una maschera caduta. Questo è il punto: nel momento in cui si spezza l'incantamento e viene meno il simbolo della simbolicità, per dirla con Pasolini, cadono le maschere, le chimere e il personaggio calibrato su una tale realtà illusoria non può che vacillare, venire meno, proprio come Orlando di fronte alla prova tangibile degli incontri avvenuti tra Angelica e Medoro.

Ma a questo punto si va oltre, perché, proprio come l'Orlando shakespeariano di *Come vi piace* combatte l'idealizzazione⁹⁸, anche con il personaggio creato da Soldati abbiamo a che fare con un Orlando “guarito”: spariti Mariolina e lo smeraldo, riprendono corpo la moglie Jucci e il romanzo, intitolato appunto *Lo smeraldo*, vero e unico gioiello in cui la parola coincide con la realtà, con l'esperienza della scrittura. A suggellare questa interpretazione concorre l'epigrafe inserita all'inizio dell'ultimo capitolo, *Monsignor Sheik 'l Ouna*: «Scrivere è una mischia murata, una battaglia invisibile, cui segue di volta in volta il pio silenzio solito a scendere dopo la carneficina sul campo deserto, sparso di muti cadaveri (Cesare Garboli)»⁹⁹. La battaglia combattuta è quella contro l'idealizzazione, i cadaveri muti sono tutte le componenti del sogno: Mariolina, lo smeraldo, Tellarini stesso, l'Italia distopica con le relative proiezioni frutto di paure e desideri repressi; il paladino vincitore è Soldati munito dell'arma dell'esperienza della scrittura. La formazione dell'immagine è invece il giogo relegato alla giovinezza e all'inesperienza: questo è il senso della prima parte del motto conclusivo del romanzo, ovvero *in juventute jugum*.¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ L'Orlando shakespeariano supera l'idealizzazione della figura femminile grazie all'incontro nella foresta delle Ardenne con Rosalinda, in abiti maschili e sotto falso nome, con cui intrattiene un colloquio autentico.

⁹⁹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1097.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 1114.

La formazione dell'immagine è un male congenito e universale della parola, lo si incontra ovunque nel suo esercizio, è una conclusione che un Ariosto può facilmente trarre dalla sua osservazione della vita, e, per chi ha capito ciò, sembrerà meno importante denunciare questo o quel sistema di rappresentazioni e valori, questa o quell'ideologia, anche se una di esse è nel suo tempo più influente e inquietante di qualsiasi altra, che non tornare sulle circostanze nelle quali queste immagini nascono per poi radicarsi nella coscienza. Non vi sarebbero dei mezzi per prevenirle o per guarirne le vittime, una pratica della parola che la libererebbe dai mali che procura l'immaginazione desiderante quando diviene sogno di trascendenza?

Ora, è appunto una pratica di tale tipo che si lascia intravedere in questo centro inesauribile del libro, la si avverte nelle iscrizioni di Angelica. [...] L'eros non è la pratica che possa liberare lo spirito dalle immagini. E se Angelica è su questa via un insegnamento e un aiuto è perché il suo impulso primigenio nei confronti di Medoro non era stato affatto, è opportuno ora ricordarselo, il mero slancio di un desiderio carnale, ma la compassione, quell'emozione che ha uno sguardo a sé, tanto specifico quanto più profondo di ogni altro. Ciò che la compassione sa cogliere è la specificità della persona, in ciò che essa ha d'unico, d'assoluto: quel Medoro che sta per morire, che non rivedremo. La compassione vede e attesta la finitudine. E dato che la finitudine è il reale stesso, nella sua unità, ecco allora che la compassione aiuta a dissolvere nelle parole quei rimaneggiamenti dell'essere dal di fuori della sua apparenza che sono la sorgente dei sogni. [...] L'amore non corre più il rischio di suscitare chimere, viceversa ne libera. Questo è l'insegnamento di questo intreccio dei due nomi, che esso apre a una nuova pratica della parola. [...] Perché questa pratica di cui Angelica e le sue iscrizioni sono l'emblema noi la conosciamo, se è anche, in ciascuno di noi, un'ambizione mai soddisfatta, è la poesia, questo impiego del linguaggio che tende per sua specifica vocazione a liberarlo dalle chimere delle quali pur è l'origine.¹⁰¹

La percezione della finitudine viene individuata da Bonnefoy come mezzo per sentire la realtà nella sua unità: è lo stesso fenomeno che si verifica nel romanzo di Soldati. Nel sogno distopico, come nel poema ariostesco «dove

¹⁰¹ Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*, cit., pp. 58-59.

ognuno si perde correndo dietro alle proprie fissazioni»¹⁰², confluiscono le ossessioni, i desideri, le manie destinate a crollare di fronte alla percezione della finitudine della morte. Siamo verso la conclusione del romanzo, Tellarini è tornato indietro a Roma insieme a Carmelo per riprendere il figlio, ma una volta a destinazione, si odono raffiche di mitra: il monsignor Sheik 'l Ouna, armato, giustifica la strage additandone la causa nell'improvvisa sparatoria attuata dallo zingaro Prpich. Così Tellarini riconosce uno a uno i corpi della famiglia di Gùscitza e quello di suo figlio abbracciato a Gùscitza stessa. Non potendo reggere lo spettacolo, si volta e incorre nel volto di Carmelo, avvolto dal mantello del Monsignore, che ride, guardandolo. E da qui il sogno si interrompe per sempre: il protagonista si sveglia invocando aiuto, la moglie al suo fianco lo riporta bruscamente alla realtà, spiegando che da giorni è rimasto chiuso in camera con il telefono staccato, perché intento a scrivere di continuo tanto da destare l'allarmismo del portiere che non si è risparmiato dal definirlo pazzo. Il protagonista del romanzo si scioglie in un pianto liberatorio, si dichiara apertamente felice di trovarsi con la moglie e, ripensando al sogno, riconosce nel volto di Carmelo un'immagine infernale, repulsiva che lo porta a riconfermare consapevolmente la propria realtà contro la finzione del sogno: «meglio svegliarsi in tempo e ridormire, dopo, senza sogni o coi blandi sogni che non si ricordano e che non vale la pena di ricordare: sogni come quello a cui finalmente mi abbandonavo accanto a mia moglie, lungo l'autostrada che, percorrendo l'antico arco ligure, da Ventimiglia mi riportò a Tellarò»¹⁰³.

Se Tellarini è una sorta di Orlando furioso che corre dietro alle proprie ossessioni, il narratore - all'inizio della vicenda - assume la funzione di Astolfo quale tramite tra due mondi, quale potenza in movimento, messaggero tra il mondo reale e quello fantastico: l'autore che inizia a sognare e che riuscirà a

¹⁰² Gianni Celati, *Angelica che fugge*, in *L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, a cura di Sandro Parmiggiani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 35.

¹⁰³ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1114.

svegliarsi definitivamente, infatti, farà rinsavire e guarire “l'Orlando soldatiano” con il recupero del senno tramite l'arma della scrittura.

Se Angelica è «la seminatrice di trame, la scatenatrice di sperdimenti», Astolfo è «il magico recuperatore di fili dispersi, fin dal suo viaggio di ritorno dall'Oriente, dove recupera trame ed eroi persi per strada nel poema di Boiardo»¹⁰⁴:

Insomma, senza troppa morale, questo Astolfo quasi sovranaturale percorre lo spazio visibile e invisibile come un messaggero alato, un nuovo Mercurio. E, se è così, come non capire che Astolfo non è tanto nel racconto un personaggio tra gli altri quanto la presenza quasi palpabile, nel testo stesso, del movimento che crea, nella fattispecie l'immaginazione che concepisce, con divertimento e non senza cinismo, situazioni impossibili per poi sbarazzarsene e sognarne altre, mai a rischio di avere da pagare questo piacere poiché non si arrischia evidentemente mai a occuparsi dell'azione reale? Essa non è in effetti abbastanza ingenua o avida da cercarvi il vero possesso, quello tangibile, a quel punto per mezzo di grevi magie che più tristi sognatori credono stupidamente praticabili.¹⁰⁵

Soldati, come altri autori e artisti del Novecento – e non solo, anche gli Anni Duemila continuano a trarre ispirazione dal paladino ariostesco come ci attesta il catalogo della mostra tenutasi a Reggio Emilia, cui si è fatto più volte riferimento - coglie in Ariosto un esempio di modernità, un modello da reinterpretare all'insegna della riflessione sull'esistenza umana combattuta tra sorte, realtà e illusione. Giulio Ferroni sottolinea proprio gli elementi di modernità che stimolano ancora gli autori contemporanei:

Proprio nell'intreccio tra assolutezza e senso del limite, nella sua continua esposizione della contraddizione senza lacerazione, nel suo contornare l'abisso estraendone il piacere della libertà, della saggezza, della tolleranza, l'*Orlando furioso*

¹⁰⁴ Gianni Celati, cit., p. 42.

¹⁰⁵ Yves Bonnefoy, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*, cit., p. 64.

si è offerto alla modernità, a quell'orizzonte laico e libertino che se ne è nutrito nei secoli successivi; ha suggerito la strada del romanzo moderno, con il passaggio dalla follia di Orlando e quella di Don Chisciotte; ha animato la forza corrosiva della grande letteratura illuministica; ha alimentato ogni ironica e disincantata critica dell'illusione romantica (e quante tracce ariostesche in quell'opera perfetta e difficile che è *Così fan tutte*, interrogazione gioiosa e amara della non trasparenza del sentimento amoroso!); ha nutrito la persistente passione per la combinatoria narrativa e per la sua elusività, come il disincantato gioco costruttivo e l'inquieta razionalità di Italo Calvino (o il più sottilmente enigmatico Jorge Luis Borges); ha variamente sollecitato l'immaginazione e gli orizzonti paradossali di autori a noi più vicini come Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni.¹⁰⁶

Più di un critico è concorde nel riconoscere tratti ariosteschi ne *Lo smeraldo*. Cesare Garboli, nello stilare il risvolto di copertina per l'edizione del romanzo, si appella, tra gli altri, ad Ariosto:

A organizzare il foltissimo e gremito paesaggio romanzesco concorrono tre o quattro linee tecniche fondamentali. Nella peregrinazione di un padre e di un figlio attraverso le rovine della penisola s'intravede un istintivo modello picaresco, da vasta elegia o da umile epica barbarica; mentre la meditatività fantastica, il ritmo arioso e ilare, il gusto del narrare distratto da voltafaccia e sorprese si richiamano consapevolmente al grande modello antico dell'Ariosto e a quelli moderni di R. L. Stevenson e di E. A. Poe. La torbida materia autobiografica, infine, viene domata e padroneggiata da una delle più belle e limpide scritture della nostra letteratura.¹⁰⁷

Mario Spinella si esprime al riguardo nei seguenti termini:

«Ariosteschi» non sono solo il contrasto tra cultura «cristiana» (od «occidentale») e

¹⁰⁶ Giulio Ferroni, *Bellezza e contraddizione*, in *L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, cit., pp. 24-25.

¹⁰⁷ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 *Lo smeraldo*, fasc. 5. Corrispondenza *Lo smeraldo*, Lettera di Cesare Garboli con materiale per il risvolto di copertina del romanzo.

cultura «saracena»; lo spazio dei viaggi e delle avventure; la mobilità fisica dei personaggi; l'elemento di sorpresa, ma «ariostesco» è soprattutto il tentativo di fornire attraverso una lingua narrativa oggettivata e piana tutte le sfumature di una realtà contrastata e dialettica, talvolta persino ambigua e conturbante.¹⁰⁸

Altro studioso che condivide l'interpretazione de *Lo smeraldo* in chiave ariostesca è Stefano Verdino, il quale introduce anche l'influenza del modello conradiano:

Non mancano ancora tipici moduli della narrazione cavalleresca, come la sparizione-ritrovamento dei personaggi, a partire da Aldo (LC), Meris (BA), il più volte citato Mucci, ed anche la sparizione che rimane enigmatica, quali Giovanna (A) e Olga (PG); naturalmente a tali moduli sono strettamente connesse sia la ricerca del personaggio perduto, sia le prove che l'io deve subire nella ricerca, in genere di carattere psicologico nel perenne contraddittorio tra l'istanza del piacere e quella della colpa o del male, in qualche caso delle prove, vere e proprie come nell'atipico ed iper-romanzesco *Lo smeraldo*.¹⁰⁹

In ogni caso la scelta di un intreccio quanto mai fitto ed avvitato, quanto mai teatrale nella sua messinscena è un tratto originalissimo di *Soldati*, che non ha praticamente parentele nella tendenza alla linearizzazione e polverizzazione della trama nel romanzo contemporaneo. Ma non si tratta certo di un pigro derivato della fabulazione ottocentesca: questa è senz'altro presente, ma genialmente trattata con lo spirito moderno dell'ambiguità e dell'enigma che gli derivano dalla fondamentale *lezione conradiana*: l'effetto è sì di una trama fitta, ma leggera, ricca di ironia e di autoironia, tanto che la parentela più congrua mi sembra quella della narrativa cavalleresca, nella fattispecie ariostesca, di perpetua oscillazione tra credibile e maschera, ma sempre avvincente e soggiogante il lettore con quel tratto lieve, che invano troveremmo nel

¹⁰⁸ Mario Spinella, *Lo smeraldo di Mario Soldati*, «Rinascita», 10 gennaio 1975.

¹⁰⁹ Stefano Verdino, *I romanzi gesuitici di Soldati*, cit., p. 71. Verdino, con le sigle inserite tra parentesi, fa riferimento ai romanzi di Soldati: (LC) sta per *Le lettere da Capri*, (BA) per *La busta arancione*, (A) per *L'attore*, (PG) per *El Paseo de Gracia*.

più dichiarato ariostista Calvino.¹¹⁰

Conrad è chiamato in causa anche in un articolo-intervista, *Il est plus tard que nous pensons... Un entretien avec Mario Soldati*, comparso su «Nouvelles littéraires» il 5 agosto del 1976¹¹¹:

C'est-à-dire ceux chez qui la forme narrative et le thème de l'aventure ont servi à illustrer et à mettre en scène quelques-uns des grands mythes de l'existence. C'est Conrad qui a écrit: «Il y a des voyages qui pourraient servir de symbole à l'existence». Ainsi, le personnage de Carmelo de mon roman, avec ce mélange indéfinissable de cruauté et d'homosexualité, pourrait appartenir à l'univers de Conrad et de James.

Soldati stesso confessa esplicitamente la propria ammirazione per Conrad:

Mr. Soldati reeled off the names of some of his favourite American authors: “The three greats, Hawthorne, Melville and Poe. Among the moderns, Faulkner, Sherwood Anderson, Miller (Henry, not Arthur). I think that Anderson's 'Winesburg, Ohio,' belongs with the greats. My favourite writer in English, because of the suspense and storytelling, is Joseph Conrad.”¹¹²

Aveva dunque avuto una giusta intuizione Luchino Visconti quando, nella lettera di commento a *Lo smeraldo*, confessa di avere avuto la sensazione di leggere Conrad.¹¹³

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Alain Clerval, *Il est plus tard que nous pensons. Un entretien avec Mario Soldati*, «Nouvelles Littéraires», 5 agosto 1976.

¹¹² Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 *Lo smeraldo*, fasc. 8. “Lettere varie di Helen Wolff” *The Emerald*, Herbert Mitgang, *Publishing: A visit from 4 Writers*, «The New York Times», 13 maggio 1977.

¹¹³ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 *Lo smeraldo*, fasc. 5. Corrispondenza *Lo smeraldo*, Lettera di Luchino

L'autore viene tra l'altro citato esplicitamente in un passo de *Lo smeraldo* con riferimento all'influenza della rotazione terrestre e a quella dei punti cardinali sui fenomeni terrestri, "normali", quali venti, correnti e "paranormali"; Count Cagliani sta disquisendo intorno a comunicazioni profetiche, litomazie e connessioni telepatiche, quando il protagonista interviene appellandosi all'opera conradiana de *Lo specchio del mare*¹¹⁴:

«Sì, questo lo sapevo anch'io perché lo dice Conrad nel *Mirror of the sea*, quando parla del Great West Wind». ¹¹⁵

Il richiamo al Vento dell'Ovest ha una funzione narrativa prolettica, in quanto anticipa, tramite subitanee suggestioni, lo scenario distopico del sogno che partirà da lì a poco; si riporta la plastica descrizione conradiana:

Egli è il signore della guerra che manda i suoi battaglioni di marosi atlantici all'assalto del nostro litorale. La voce imperiosa del Vento dell'Ovest chiama a raccolta per il suo servizio tutta la potenza dell'oceano. All'ordine del Vento dell'Ovest un gran trambusto si desta nel cielo sopra queste isole, e un grande impeto d'acque si abbatte sulle nostre rive. Il cielo del Tempo Occidentale è pieno di nuvole in fuga, grandi grosse bianche nuvole che arrivano sempre più fitte finché non sembrano saldarsi in una volta solida, sulla cui grigia faccia la nuvolaglia inferiore della burrasca sottile, nera, irosa, passa fuggendo a velocità vertiginosa. ... Il capriccio dei venti, come la pervicacia degli uomini, è carico delle disastrose conseguenze dell'intemperanza. Una lunga ira, il senso del proprio incontrollato potere, guastano la franca e generosa natura del Vento dell'Ovest. È come se covasse un rancore malevolo che gli corrompe il cuore. Devasta nella sfrenatezza della sua forza lo stesso suo regno. ¹¹⁶

Visconti non datata: «è il più bel libro che ho letto in questi ultimi anni. Che fantasia che suspense continua. Grazie Mario di darci sempre libri così fascinosi. È come leggere Conrad. Non ti secca è vero?».

¹¹⁴ Joseph Conrad, *Lo specchio del mare. Memorie e impressioni*, Milano, Mursia, 2009.

¹¹⁵ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 802.

¹¹⁶ Joseph Conrad, *Lo specchio del mare. Memorie e impressioni*, cit., pp. 96-97.

3.2 Stevenson e *Il diavolo nella bottiglia*

In occasione della pubblicazione dell'edizione francese de *Lo smeraldo*¹¹⁷, che segue quella americana¹¹⁸, Soldati in un'intervista¹¹⁹ dichiara come il romanzo possa essere meglio compreso dal pubblico straniero piuttosto che da quello italiano perché intessuto di modelli francesi e inglesi.

In più di un'occasione Soldati ha dichiarato come Stevenson, ad esempio, sia uno dei suoi autori preferiti¹²⁰.

Interessante è la riflessione relativa al saggio di Cecchi dedicato a Stevenson, inserito in *Scrittori inglesi e americani*¹²¹: Soldati dichiara come per un letterato le letture siano «parte integrante della sua vita e della sua arte. Non perché influenzino vita e arte, ma perché le riflettono e completano» e quindi elogia «la delicatezza con la quale si fa toccare con mano al lettore il *punto* di Stevenson, quel miracoloso dono di trasformare ogni cosa in musica e fantasia [...] E chi conosca e ami un poco Stevenson s'avvede subito che Cecchi può essere giunto a questo tono soltanto dopo lunghe e affettuose meditazioni, vaste e accurate letture: delle quali, appunto perché ci furono sul serio, in questo scritto non è quasi traccia nonché sfoggio».¹²²

¹¹⁷ Mario Soldati, *L'émeraude*, trad. Charles Portevin, Paris, Flammarion, 1976.

¹¹⁸ Mario Soldati, *The emerald*, trad. William Weaver, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

¹¹⁹ Laura Lilli, *Parigi è nascosta in un vecchio hotel*, «la Repubblica», 6 luglio 1976.

¹²⁰ «A parte che da qualche tempo avevo abbandonato il cinema e mi ero impegnato a lavorare come giornalista e a scrivere un lungo romanzo per l'amico Livio, capivo naturalmente che Lawrence ha la sua grandezza, ma non mi incuriosiva, nessuno dei suoi libri mi piaceva eccetto *Sea and Sardinia*, insomma non era... il mio tipo. Ci voleva, e ci vuole Stevenson, perché io perda la testa! [...] tutto questo evocava qualcosa che non avevo mai visto se non con la fantasia, leggendo appunto il mio adorato Stevenson dei Mari del Sud». Cfr. Mario Soldati, *Il nostro Mare del Sud, a Fiascherino*, «Corriere della Sera», 31 maggio 1988.

Stevenson affiora, ad esempio, ne *La sposa americana*: il protagonista, insegnante di Letteratura americana in California, dichiara di averlo studiato a fondo e di aver preparato un intero corso su di lui. Cfr. Mario Soldati, *La sposa americana*, in Idem, *Romanzi*, cit., pp. 1135-1137, 1139.

Luigi Monardo Faccini, nel racconto già citato ispirato a Mario Soldati, inserisce il riferimento a Stevenson da parte del protagonista. Cfr. Luigi Monardo Faccini, *Portava scarpe inglesi che avevano fatto il giro del mondo...*, cit., pp. 123-124.

¹²¹ Emilio Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, Carabba, 1935.

¹²² Mario Soldati, *Emilio Cecchi: scrittori inglesi e americani*, in Idem, *Un viaggio a Lourdes*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 97-98.

Soldati, interrogato in merito ai suoi autori preferiti, si esprime in una delle sue interviste:

Sono queste le ragioni per le quali James insieme con Conrad e Stevenson fanno il terzetto dei suoi autori preferiti...

Sì, sono gli autori che prediligo, sono quelli che ho letto più volentieri e che rileggo continuamente. Sono dei narratori che si divertono a narrare e che diverte molto leggere. In loro il problema del bene e del male, del peccato e del rimorso è sempre in primo piano, non come elemento astratto ma piegato alle esigenze della narrazione e legato ai suoi personaggi. Stevenson era malato di tisi, era condannato a combattere tutto il giorno con le pozioni, la febbre, i sudori freddi... Dal fondo del suo letto sognava grandi distese, cavalli, avventure di terre e di mare. E allora cosa ha fatto? Nei suoi romanzi ha descritto battaglie, navi, assalti di pirati, intrighi, tempeste. La sua vita era una contraddizione, e contraddittorio è il suo *Master of Ballantree*, che tra tutti i personaggi della letteratura di tutti i tempi è quello che personalmente mi piace di più. È un uomo malvagio che avrebbe potuto essere buono, solo che lo avesse voluto.¹²³

L'aspetto amato di Stevenson, oltre a quello di matrice avventurosa, riguarda la concezione del bene e del male e l'ambiguità dei personaggi, che tanto contraddistingue anche quelli soldatiani. La scissione dell'io narrante messa in atto ne *Lo smeraldo* non può non ricondurci al modello de *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*¹²⁴, archetipo letterario del doppio.

Ciò che interessa dichiaratamente a Soldati dell'aspetto onirico è il fatto che possa accogliere naturalmente le contraddittorietà e discordanze:

I sogni, e così le fantasie, attraversano infinite contraddizioni e incongruenze: ma, anche più spesso, e appunto perché creano la realtà invece di subirla, sono costruiti

¹²³ Mario Soldati *tra luoghi e memoria. Inediti, testimonianze, studi e immagini*, «Microprovincia. Rivista di cultura diretta da Franco Esposito», vol. 51-52, Novara, Interlinea, 2013, p. 27.

¹²⁴ Robert Louis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, in Idem, *Romanzi, racconti e saggi*, Milano, Mondadori, 2012 («i Meridiani»). Prima edizione inglese: Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Longmans, 1886.

con una logica cristallina.¹²⁵

I personaggi di Soldati sono estranei al principio di non-contraddizione, il protagonista de *Lo smeraldo* nel corso del romanzo torna più volte a cercare di spiegare il proprio *status* di doppio:

Che cosa mi era accaduto? Di nuovo, nel sogno, tendevo a *slittare*: ad abbandonare Tellarini per tornare me stesso. Questa volta, per evitare lo slittamento, avevo fantasticato, vagheggiato, come nel lampo di un calcolo approssimativo, una specie di continuità tra me stesso e Tellarini: quasi fossimo una persona sola che il lancio dei satelliti aveva separato in due nel tempo così come, nello spazio, aveva separato in due il genere umano. Fino al lancio, o piuttosto, fino a qualche tempo (ma quanto tempo?) prima del lancio, io ero stato soltanto io: poi, Tellarini mi aveva dato il cambio e, da quel momento, io ero soltanto lui. Quasi una staffetta, insomma: e Mariolina, appunto, era la fiaccola di tale continuità: alle Olimpiadi moderne si dice *il testimone*.¹²⁶

Tuttavia, alla fine, la razionalità dell'uomo dell'Ottocento¹²⁷ prevale nel tentativo di ristabilire l'ordine: la conclusione de *Lo smeraldo*, con la dissoluzione del sogno e il ritorno consapevole al reale, riconcilia l'io con se stesso e con il mondo circostante.

Si sa che i personaggi che dicono 'io', nei romanzi di Soldati, si sentono come nelle mani di un altro, e la loro gioia consiste nel piacere allegro, sadomasochistico, di decifrare le sorprese del destino mentre esso li conduce alla rovina. È un piacere,

¹²⁵ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 897.

¹²⁶ Ivi, p. 1011-1012.

¹²⁷ Sappiamo che Garboli definì Soldati in questi termini: «Da una parte, un «io» cieco, afflitto da turbe che salgono su dal profondo, spesso ai limiti del caso clinico, racconta i fatti e gli accidenti che lo guidano, di regola, verso una catastrofe o una rovina sentimentale, morale o economica; dall'altra, intrecciato, sovrapposto al primo, un «io» ragionevole, un «io» di saggio e occhiuto gentiluomo dell'Ottocento osserva incuriosito, subentrando a volte nel raccontarle, le sciagurate peripezie del proprio alter-ego novecentesco. [...] E come dire che Soldati e un romanziere dell'Ottocento con l'anima di uno scrittore del Novecento». Cesare Garboli, *Prefazione* a Mario Soldati, *Opere I. Racconti autobiografici*, cit., p. XIV.

questo, che Soldati ha imparato da Stevenson; il piacere romanzesco 'puro', ma doppiato in Soldati dal piacere istrionico di abbandonarsi alla recita di una parte già scritta, assegnata da una fatalità intravista sempre con una frazione di ritardo. Questo sdoppiamento, tra il succedere impreveduto e pazzo di una storia e il conoscerla, il saperla già in anticipo, ma non abbastanza, presiede alla struttura e al congegno di quasi tutti i romanzi di Soldati. È questa l'origine, naturalmente, del discrimine tra i due 'io'. Si tratta della proiezione di una stessa realtà in due piani che s'inseguono o in due facce che si specchiano: l'istinto di trasgressione chiama vicino a sé il senso dell'ordine e viceversa. Soldati ci consegna così un messaggio storico, dialettico, in forma di dubbio esistenziale: la ragione dell'Ottocento, la ragione del gentiluomo saggio, quella ragione che è la maschera di Soldati, è sempre in ritardo, sempre un centimetro indietro rispetto a ciò che si decide nelle viscere di un uomo del Novecento.¹²⁸

Anche ne *Il Master di Ballantrae*¹²⁹ di Stevenson, personaggio che Soldati appunto dichiara di preferire in assoluto, trova spazio il motivo del doppio: James, uno dei due fratelli protagonisti del romanzo, ha un lato diabolico che pare lo faccia scampare ad ogni sconfitta, tra sparizioni ed inaspettate riapparizioni, facendo da contraltare alla capacità di sopportazione del fratello Henry.

Emiliano Morreale in merito addita un modello-*Ballantrae*, di cui Soldati apprezza «lo spirito puro di avventura, l'arte della fuga, le possibilità di liberazione insite nel nascondimento, la leggerezza, e la possibilità che il mondo esterno si apra a nuove possibilità di essere goduto e compatito».¹³⁰

Stevenson, inoltre, con *Il diavolo nella bottiglia*¹³¹ ha contribuito a fornire a

¹²⁸ Cesare Garboli, *L'io della notorietà*, in «Paragone», XXXVII, n. 442, Omaggio a Mario Soldati, 1986, pp. 62-63.

¹²⁹ Robert Louis Stevenson, *Il Master di Ballantrae*, in Idem, *Romanzi, racconti e saggi*, cit. Prima edizione inglese: Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae*, London, Cassell, 1889.

¹³⁰ Emiliano Morreale, *Le carriere di un libertino*, cit., p. 84.

¹³¹ Robert Louis Stevenson, *Il diavolo nella bottiglia*, in Idem, *Romanzi, racconti e saggi*, cit. Prima edizione inglese: Robert Louis Stevenson, *Island Nights' Entertainments: Consisting of*

Soldati materiale e spunti di riflessione in seno alla trattazione del tema della vendita dell'anima al diavolo, che dal *Faust* di Goethe in poi sarà presente in tanta letteratura occidentale¹³².

Nel racconto, pubblicato nel 1891, i personaggi sono alle prese con una bottiglia in cui è intrappolato un demone, che soddisfa qualsiasi desiderio del proprio padrone. Ma chi muore essendo ancora in suo possesso è destinato alle pene dell'inferno. Così bisogna sbarazzarsene, vendendola, a condizione che il prezzo sia inferiore rispetto a quello dell'acquisto.

Quando la bottiglia arriva nelle mani del protagonista della storia, Keawe, marinaio hawaiano, il suo prezzo è già basso; grazie al suo potere Keawe può soddisfare il desiderio di una bellissima casa, vende la bottiglia, dopodiché incontra l'amore, Kokua, e si sposa. Ma non appena assapora la felicità dell'evento ecco che Keawe scopre di aver contratto la lebbra: così, spinto dall'amore per la moglie, andrà alla ricerca della bottiglia per poter guarire e non doversi separare da lei. A questo punto iniziano problemi e peripezie fino all'ultima disposizione al sacrificio di Keawe per salvare la moglie, ricambiando a sua volta il gesto della donna: il sacrificio però non si consuma a causa di un vecchio marinaio ubriaco che, alla fine, vuole a tutti i costi la bottiglia per sé: i due coniugi saranno così liberi per sempre.

Soldati è particolarmente legato al racconto di Stevenson, tanto da trarne una sceneggiatura: il testo, non finito e inedito, perché - come confessa l'autore - il progetto del film non andò in porto, è conservato presso l'Archivio Soldati del Centro Apice. L'autore, intervistato a Parigi, ricorda l'esperienza proprio in occasione dell'uscita dell'edizione francese de *Lo smeraldo*:

Ma qui è già un paradiso. Questo è un albergo di letterati. Non è di lusso, ma c'è qualche brandello della vecchia Parigi. Certo, quando ci venivo per il cinema, speso di tutto, andavo in alberghi diversi, grandiosi. Da cinema, appunto: al Lancaster in Rue De Berry o al Raphael. Nel '53 ci stetti dei mesi. Avevo in mente un

the Beach of Falesà, The Bottle Imp, The Isle of voices, London, Cassell, 1893.

¹³² Per la trattazione del mito di Faust si faccia riferimento al capitolo seguente.

film, *Il diavolo nella bottiglia*, tratto da una novella di Stevenson, di cui avevo fatto la sceneggiatura con Suso Cecchi D'Amico. Era ottima. Volevo Mastroianni e la Bardot. La Bardot allora era sconosciuta e non considerata, nessuno la cercava. Io l'avevo vista in un filmetto comico inglese, *Doctor at sea*, con Dirk Bogarde, e giuravo che poteva essere una ottima attrice tragica. Non riuscii né a ingaggiarla né a fare il film. In parte però fu colpa mia. Se avessi avuto più drive...¹³³

La sceneggiatura, considerando gli adattamenti di *Soldati* relativi al testo di Stevenson, offre importanti spiragli critici. Innanzi tutto importante è l'avvertenza apposta nel riassunto:

L'argomento del film assomiglia molto a quello della *PEAU DE CHAGRIN* di Balzac; ma il film, così come lo vedo io, e come è stata scritta la sceneggiatura, è del tutto realistico. Nella storia non c'è un solo fatto che sia miracoloso. Ogni avvenimento potrebbe benissimo succedere senza l'intervento della bottiglia. Questa non è che un simbolo della cattiva coscienza dei suoi successivi possessori. Ho cercato di far vedere la bottiglia soltanto quando ciò era assolutamente necessario.

Ho steso il presente riassunto ricavandolo dalla sceneggiatura scritta da Suso D'Amico e da me.¹³⁴

L'avvertenza, nel sottolineare l'approccio realistico al testo e la valenza simbolica dell'elemento della bottiglia, offre una chiave interpretativa applicabile anche a *Lo smeraldo*. Lo smeraldo stesso, come la bottiglia stevensoniana, assume il significato di un simbolo legato alla coscienza del protagonista. E l'ambivalenza tra piano fantastico e realistico, cui fa riferimento *Soldati* nell'avvertenza alla sceneggiatura, è propria anche del romanzo.

I protagonisti Berto e Lisa, originari di un'isola del golfo ligure, prendono il

¹³³ Laura Lilli, *Parigi è nascosta in un vecchio hotel*, «la Repubblica», 6 luglio 1976.

¹³⁴ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 *Il diavolo nella bottiglia*, sottofascicolo 7.d "Il diavolo in bottiglia".

posto degli hawaiani Keawe e Kokua.

Soldati mantiene il ritmo narrativo di Stevenson; *suspence* e mistero rimangono gli ingredienti della storia. Dal piano del fantastico del racconto stevensoniano, in cui la bottiglia è la vera protagonista, Soldati passa alla sfera ontologica: ci si interroga sull'origine del male e del bene, al centro della riflessione è infatti la coscienza umana. La tesi sembra essere avvalorata dal cambiamento del finale: non è più l'ebbrezza di un vecchio marinaio che vuole tenere per sé la bottiglia a togliere dall'impiccio i due protagonisti, ma la disposizione al sacrificio della donna: nel momento in cui Lisa è disposta a comprare la bottiglia, questa cade e si frantuma. «Se pierde si no se da» è l'iscrizione che vi compare e che, alla fine, si capisce essere riferita all'anima: perde l'anima chi non è disposto a sacrificarla.

Il finale, mancante nella stesura della sceneggiatura, compare nel riassunto.¹³⁵

Sono inserite, in allegato¹³⁶ alla presente tesi, alcune parti della sceneggiatura inedita¹³⁷: la scena iniziale presenta i personaggi e l'ambientazione; dei marinai scendono in una città della Bretagna del Nord. Lo scenario è descritto in modo funzionale rispetto al seguire degli eventi: la città desolata, «odiosa», è definita infatti «sporca nera come l'inferno».

Segue in allegato la scena che coinvolge Berto all'interno della casa di un vecchio signore da cui acquisterà la bottiglia¹³⁸: Berto si è inoltrato infatti in un quartiere più ricco rispetto a quello del porto. Si ferma davanti a una casa bianca, diversa da tutte le altre, e dalla finestra vede un vecchio signore fargli cenno di entrare. L'aspetto del personaggio ricorda quello di Count Cagliani: si verifica la stessa modalità di incontro con il protagonista, che avviene infatti in

¹³⁵ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 Il diavolo nella bottiglia, sottofascicolo 7.d “Il diavolo in bottiglia”.

¹³⁶ Cfr. Allegati.

¹³⁷ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 Il diavolo nella bottiglia, sottofascicolo 7.a “Il diavolo nella bottiglia”.

¹³⁸ Cfr. Allegati.

modo fortuito¹³⁹; segue anche ne *Lo smeraldo* un invito presso l'abitazione del vecchio signore con tanto di comparsa dell'elemento "magico", la bottiglia nel racconto di Stevenson e lo smeraldo nel romanzo di Soldati¹⁴⁰. Comune è lo scetticismo iniziale dei protagonisti: Berto si mostra restio alle insinuazioni del vecchio, così come il protagonista de *Lo smeraldo*; entrambi alla fine cedono all'incalzare delle proposte.

Compare poi in allegato la scena in cui Berto fa i conti con le conseguenze funeste del proprio volere: il tema indagato è quello della natura del desiderio e del peccato¹⁴¹: Berto capisce di essere responsabile della morte del signor Matteo per aver fugacemente pensato all'eventuale suo decesso come opportunità per appropriarsi della sua casa. Stenta ad accettare la natura del suo recondito desiderio, subitaneo, ma comunque orribile. Berto comincia a comprendere la complessità della situazione in cui si è venuto a trovare.

Le scene che seguono in allegato coinvolgono un dittatore che ha acquisito la propria posizione grazie alla bottiglia¹⁴²; entra in gioco con evidenza la questione della natura del potere: sorveglianza, strumenti di controllo, intimidazioni costruiscono l'apparato che contorna il despota. Soldati ancor prima de *Lo smeraldo* si è cimentato dunque nella rappresentazione del dispotismo e dei suoi risvolti. In questa sede il dittatore sarà quello che cede a Berto la bottiglia, il quale ha così portato a buon fine la propria ricerca per poter curare le piaghe e guarire dalla malattia.

L'ultima scena¹⁴³ vede Lisa immolarsi, nell'atto di comprare a sua volta la bottiglia al mendicante come pattuito. La bottiglia però si rompe, sciogliendo dall'incantesimo la donna. Come per *Lo smeraldo* il lieto fine si presenta in qualità di conquista della coscienza dopo essersi trovata di fronte alla morte e alla perdizione: Berto, Lisa e Tellarini hanno sperimentato il lato oscuro del desiderio di possesso e della spinta al superamento dei limiti umani, quali

¹³⁹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 771.

¹⁴⁰ Ivi, p. 800-803.

¹⁴¹ Cfr. Allegati.

¹⁴² Cfr. Allegati.

¹⁴³ Cfr. Allegati.

quelli dello spazio e del tempo; hanno visto in faccia la morte, Berto nella forma del rischio della propria perdizione, Tellarini in quella della perdizione dell'intera civiltà. Dopo aver riconosciuto, attraversato e superato i “propri mostri”, entrambi possono approdare ad un lieto fine come i protagonisti di un vero e proprio romanzo di formazione.

Capitolo 4. Il mistero. Tra Faust e Don Giovanni

Il mistero è uno dei connotati della prosa soldatiana, tanto dei romanzi quanto dei racconti. L'autore lo considera una componente imprescindibile dell'essenza umana; si esprime a tal proposito anche Falcetto - «le sue, lo si è tante volte notato, sono storie di misteri, che si abbandonano e duellano con il mistero, perché farlo è indispensabile»¹⁴⁴ - il quale riporta una significativa citazione di Soldati:

«Penso, da modestissimo pensatore quale mi riconosco, che il mistero è necessario alla nostra esistenza. Perché il mistero coincide proprio con lo slancio vitale. Se sapessimo bene tutto, resteremmo inerti, immobili neghittosi. Come il mistero e la morte sono costitutivi della vita».¹⁴⁵

È dunque facile poter riscontrare come questa convinzione sia ben individuabile ne *Lo smeraldo* come in tutta l'opera dell'autore.

In questo caso, in particolare, è il personaggio di Count Cagliani, nelle vesti di moderno negromante, a muoversi in un alone di mistero; i dettagli descrittivi contribuiscono a presentarci la sua figura come caratterizzata da un fascino sinistro:

Ottocentesco gilet di panno blu madonna, lo stesso colore blu dei suoi occhi. E strane

¹⁴⁴ Bruno Falcetto, *Soldati, una vita «a novelle»*, in Mario Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. XXIV.

¹⁴⁵ *Ibidem*. La citazione di Soldati, come rivela Falcetto nella nota 8 a pagina LXII, si deve ad una lettera dell'autore datata 10 settembre 1962 ad Antonio Barolini; il documento è conservato presso l'Archivio Soldati.

mitene di filo grigio da cui uscivano dita lunghissime, magre, rosee.¹⁴⁶

Mi avvidi, intanto, che il dorso delle sue mani non era inguantato da mitene, ma tutto ricoperto di una polvere o di una pasta grigia, certamente per curare un eczema. Anche questo particolare, che mi repugnava, allo stesso tempo, e non so come, mi affascinava. Normalmente, avrebbe dovuto bastare a staccarmi di lì. Ma rimanevo immobile, estatico, in contemplazione del vecchio.¹⁴⁷

Soldati costruisce un'aspettativa nel lettore, gioca sull'ambivalenza del personaggio che attrae e allo stesso tempo spaventa. Spie lessicali fanno presagire un funesto seguito delle vicende; si veda di seguito l'uso in questo senso dei due avverbi «funebremente» e «orribilmente», che, insieme all'ennesima focalizzazione sullo sguardo spento, allucinato di Cagliani, contribuisce ad alimentare il suo alone di mistero:

Il suo sguardo era rimasto freddo, addirittura come se, fissandomi, invece di vedere me, vedesse il vuoto. C'era qualcosa di automatico: il pensiero di quel vecchio non pareva distratto: comandava e controllava perfettamente le sue azioni: al tempo stesso, si sarebbe detto che ne fosse staccato funebremente, orribilmente.¹⁴⁸

Nemmeno quella prontezza e quella malizia gli avevano illuminato gli occhi. Sembrava non vedere niente: eppure non gli era sfuggito che avevo guardato l'ora.¹⁴⁹

L'insistita attenzione al particolare delle mani e dello sguardo è funzionale non solo dal punto di vista descrittivo, ma anche da quello narrativo: Count Cagliani, fin da subito, viene associato esplicitamente alla figura letteraria del Commendatore di pietra se non addirittura a quella di Don Giovanni¹⁵⁰:

¹⁴⁶ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 772.

¹⁴⁷ Ivi, p. 773.

¹⁴⁸ Ivi, p. 774.

¹⁴⁹ Ivi, p. 776.

¹⁵⁰ Søren Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, traduzione di Remo Cantoni e K. M. Gulbrandsen, saggio introduttivo di Remo Cantoni, Milano, Mondadori, 2005.

«Tuttavia, se vuole sul serio che io, di qua, al momento buono, dopo la telefonata, *collabori*, è meglio che, adesso, mi stringa la mano».

«Certo». Ma esitavo.

«E quando è là, sempre al momento buono... Ah, mi avverta con un cavo, un giorno o due prima, specificando l'ora esatta in cui mi chiamerà. Intesi?».

Guardai le sue mani, abbandonate lungo i fianchi, nella penombra. Esitavo ancora. Capì, e disse:

«Pensa a Don Giovanni, eh? Non tema: sono un essere vivente, non sono il Commendatore. Caso mai, sono un altro Don Giovanni, di una specie un po' diversa».

«Ma il Commendatore» tentai di scherzare anch'io, fino all'ultimo «era, con ogni probabilità, appunto un altro Don Giovanni, un Don Giovanni...».

«Coraggio. Voleva dire già morto? Ebbene, in un certo senso sì: sono già morto, ma non nel senso che possa farle paura stringere la mia mano».

Con estrema lentezza e mollezza, studiate proprio per convincermi che non c'era, nel moto delle sue membra, nessuna rigidità scheletrica, ma piuttosto una fluente vitalità, mi tese la destra in un invito definitivo, scuotendo intanto il capo sconsolatamente, come per alludere a un male inevitabile di cui era il primo a dolersi, e ripeté adagio:

«Lei deve stringere la mia mano».

Lo fissai negli occhi che mi vedevano ma non mi guardavano, celesti ma quasi bianchi: occhi da statua, ecco. Anche la barba, dalla sfumatura bianca e compatta, pareva lavorata finemente nel marmo. La statua del Commendatore? Avevo l'esatta sensazione che stavo per cadere nel vuoto e nel buio. Ma forse c'era, in fondo, una piccolissima luce, un punto luminoso, luminoso e verde: lo smeraldo?

Salutai. Strinsi la mano, che credevo fredda e ossuta, ma invece, con mia grande sorpresa, era calda, morbida, umana: non provai nessun ribrezzo. Tenne la mia a lungo. Passava una corrente? In ogni caso, una corrente sensuale. Certo, sì: Count Cagliani era *un altro Don Giovanni*. Strinsi a lungo quella mano.¹⁵¹

Don Giovanni è interpellato quale personaggio epico, forza vitale come

¹⁵¹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 817-818.

nell'opera mozartiana, il cui «epos musicale diventa così relativamente breve, eppure possiede la forza epica di continuare finché si voglia: si può sempre ricominciare da capo e ascoltarlo di nuovo, proprio perché l'universale vi è espresso nella concretezza dell'immediato. Qui non si sente Don Giovanni come un individuo singolo, non si sentono i suoi discorsi, ma si ode la sua voce, la voce della sensualità, e la si ode attraverso i sospiri del desiderio di della femminilità. Solo così può diventare epico Don Giovanni [...] in questa universalità, in questo librarsi tra l'individuo e la forza naturale, è il segreto di Don Giovanni»¹⁵². La natura epica del personaggio mozartiano è in linea con l'istanza di totalità che assume il viaggio di Tellarini, protagonista de *Lo smeraldo*: questi entra in contatto tramite il sogno con il destino dell'umanità, anche la sua essenza sta dunque nel «librarsi tra l'individuo e la forza naturale».

Sicuramente il riferimento all'opera di Don Giovanni, se pensiamo ad alcune interpretazioni moderne come quella di Lidia Bramani¹⁵³, è funzionale a comprendere la trasformazione del protagonista de *Lo smeraldo* alla fine del romanzo; nel momento in cui Tellarini in sogno si trova faccia a faccia con la morte, il personaggio potrà rientrare appieno nella propria vita, come a completamento di un rito di iniziazione. In merito al concetto della morte come dispensatrice di senso e come momento iniziatico si esprime appunto la Bramani:

Per la cultura alchemica e massonica esiste sempre un momento in cui è dato, ad ogni uomo, di guardare alla metamorfosi del sé. È il momento della “morte amica”, per usare la ben nota definizione mozartiana tante volte chiamata in causa, quella che non giunge a conclusione della vita, ma ne accompagna circolarmente il senso. Spiega Shwarz:

Se l'iniziazione appare ai viventi come un fenomeno opzionale al quale l'individuo accede volontariamente, esiste un modo offerto *in extremis* all'uomo per accedere

¹⁵² Sören Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, cit., p. 106.

¹⁵³ Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

all'iniziazione: la morte. Per il pensiero egizio, al momento della morte l'uomo affronta la realtà inesorabile: in quel momento egli è solo di fronte alle proprie azioni e ai propri giudici, e sta a lui operare la trasmutazione che farà della sua anima luminosa un Sole nascente. Poiché, se l'iniziazione è rito di passaggio e possibilità di prefigurare il futuro, la morte è il rito estremo, quello davanti al quale nessun umano può indietreggiare. Nello scenario dei riti iniziatici, la morte corrisponde a un ritorno provvisorio al caos; è dunque l'espressione esemplare della fine di un modo di essere, quello dell'ignoranza e dell'irresponsabilità. [...]

La statua funeraria del Commendatore, come nelle divinazioni artificiali di Terrason, chiede a Don Giovanni di espiare i propri peccati accettando di iniziarsi a un'altra vita, a un'altra dimensione etica. Don Giovanni non vuole morire per ciò che è stato e nascere per ciò che sarà. Non entra nello spirito di questo spettacolo-sogno nel quale vita e morte possono scambiarsi i ruoli.¹⁵⁴

Il protagonista del romanzo di Soldati è però un anti-Don Giovanni, perché accetta invece la trasformazione, la vita e la vecchiaia. Questa scelta è una sorta di messaggio programmatico dell'autore Soldati che così si esprime:

-Cosa rappresenta per lei la vecchiaia, la stagione della vita che sta vivendo?

-Psicologicamente devo dire che penso molto alle tante persone care che non ci sono più e il cui numero, purtroppo, aumenta giorno per giorno e io mi vedo in una schiera sempre più rara, sempre più rara. Ma a parte questo devo riconoscere che finalmente c'è qualche cosa che va meglio nella "vecchiezza". Certo non si è più giovani, ma spero di far capire la differenza tra due frasi uguali: «purtroppo, non si è più giovani...», ma, per fortuna non si è più giovani!» La "vecchiezza" ha il suo lato bello, ci si è liberati di tante ossessioni della gioventù... La cosa più bella sarebbe quella di arrivare a ridere della morte perché anche in essa c'è qualcosa di buffo, perché è una cosa di cui nulla è chiaro e di cui si possono mettere in dubbio tante cose. Voglio ricordare un antichissimo proverbio che dice «quando sei nato, tutti intorno a te ridevano e tu solo piangevi; quando tu muori, tutti intorno a te piangono e tu solo ridi». Lo scopo della vita è questo, è la cosa più bella che possa capitare: il vecchio

¹⁵⁴ Ivi, p. 129.

spera di arrivare a ridere, in punto di morte, mentre gli altri piangono.¹⁵⁵

Altro modello di riferimento è quello del mito di Faust e del suo patto con il diavolo, di cui la versione più vicina a *Soldati* è quella goethiana.¹⁵⁶

Innanzitutto *Lo smeraldo* ha in comune con la vicenda di Faust - in cui l'eroe, dopo il patto¹⁵⁷, inizia la graduale caduta - l'indagine e la rappresentazione della contrapposizione ideologica tra bene e male. Come «in Goethe il duello diventa del tutto interiore. Mefistofele ha potere solo in quanto la sua essenza è un momento dello sviluppo storico dell'anima di Faust stesso»¹⁵⁸. C'è un rigore etico che accomuna *Soldati* ai romanzieri ottocenteschi, per cui all'eventuale delitto segue il castigo, piuttosto che ai risvolti moderni del mito faustiano dove «nel momento in cui il nucleo della storia si sposta gradualmente da una rappresentazione delle forze che regolano l'esistenza dell'uomo, determinandone in maniera imponderabile il destino, a una indagine sui moventi della soggettività e su certe costanti antropologiche che guidano il rapporto io-mondo (inteso, quest'ultimo in senso ampio come realtà oggettiva e come collettività), la questione del patto/scommessa perde in misura sempre maggiore il suo valore di inoppugnabile clausola legale»¹⁵⁹.

Elemento comune tra Faust e *Lo smeraldo* è quello della riflessione sul rapporto uomo-natura; il testo di *Soldati*, che si configura come denuncia della condizione di distruzione cui potrebbe arrivare l'umanità, porta a estreme e iperboliche conseguenze la questione dello sfruttamento della natura da parte dell'uomo, la quale prende avvio proprio ai tempi del Faust goethiano, in cui

¹⁵⁵ Mario Soldati *tra luoghi e memoria. Inediti, testimonianze, studi e immagini*, cit., pp. 34-35. La suddetta riflessione di *Soldati* assume ancora maggior significato nell'ambito del nostro discorso se pensiamo che nella medesima intervista curata da Elisabetta Orlandi, a pagina 32, l'autore, interrogato su quale fosse l'opera in cui si riconoscesse più compiutamente, risponde in questi termini: «tutti i miei romanzi fanno parte di me. Però se sono, come dire, costretto ad una scelta essa va allo *Smeraldo*. È un'opera con qualche difetto ma nella quale ho messo più di me stesso».

¹⁵⁶ Per ripercorrere le tappe storico-letterarie della costruzione del mito di Faust si faccia riferimento a Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.

¹⁵⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2013, pp. 119-159.

¹⁵⁸ György Lukács, *Studi sul «Faust»*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Abscondita, 2013, p. 57.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 77-78.

«questo “discorso” è iscritto»¹⁶⁰. Mentre nella prima parte del *Faust* l'azione individuale irrompe nella natura a seguito del desiderio di possesso e distruzione di ogni forma di bellezza, nella seconda parte «la natura si configura come orizzonte vagheggiato contrapposto al nero universo magico»¹⁶¹.

Di ascendenza goethiana è la coscienza della necessarietà del male nella continua dialettica con il bene; ben sottolinea Lukàks la «fede incrollabile di Goethe nell'avvenire dell'umanità: dalla lotta tra il bene e il male scaturisce un cammino progressivo; anche il male può portare al progresso oggettivo. [...] nel male possono nascondersi i germi del bene, ma anche nel sentimento più elevato vi è qualcosa di satanico, o che può diventarlo. In questo gioco di equilibrio sul filo del rasoio consiste la drammaticità interna del *Faust*»¹⁶².

Sicuramente è di ascendenza faustiana la sinistra risata di Carmelo a conclusione della parte onirica del romanzo, che suona come un invito alla perdizione.¹⁶³ Tellarini, risvegliandosi dal sonno di fronte allo scenario di morte, e contrastando la funzione annichilente di Carmelo, assimilabile a quella di Mefistofele¹⁶⁴, - «sono lo spirito che sempre dice no./Ed a ragione. Nulla/c'è che nasca e non meriti/di finire disfatto./Meglio sarebbe che nulla nascesse./ Così tutto quello che dite Peccato/o Distruzione, Male insomma,/è il mio elemento vero»¹⁶⁵ - riesce ad uccidere il proprio doppio, salvaguardando così se stesso. Speculare è l'uscita di scena di Mefistofele dopo la morte di Faust¹⁶⁶ e la redenzione di quest'ultimo, accolto in cielo¹⁶⁷.

¹⁶⁰ Ivi, p. 99.

¹⁶¹ Ivi, p. 104.

¹⁶² György Lukács, *Studi sul «Faust»*, cit., pp. 60-61.

¹⁶³ «Mi voltai per non vedere più niente: ma vidi, invece, seminascosto dal mantello nero di Monsignore, il volto di Carmelo: mi guardava e rideva». Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1111.

¹⁶⁴ Franco D'Intino, *Un Faust in maschera. Il romanzo della Restaurazione*, Postfazione a Alfred de Musset, *La confessione di un figlio del secolo*, Roma, Fazi, 2003.

¹⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, cit., p. 103.

¹⁶⁶ «Passato! Che parola sciocca! Perché “passato”?/Passato e puro nulla: identità completa./Questo perpetuo creare, allora, perché?/Per travolgere nel nulla quel che è stato creato?/“È passato!” Come dobbiamo intenderla,/questa parola? È come non fosse mai stato/eppure s'agita in cerchio, come esistesse./Preferirei, fossi io, il vuoto eterno». Ivi, p. 1019.

Il congegno narrativo scatta fin dalle prime pagine, e il lettore rimane intrappolato fino all'ultimo dolorante capitolo. Lo scrittore stringe, obbligato e persuaso dalle circostanze, un patto faustiano col Tentatore sconosciuto. Il premio, legato al promesso ritrovamento dello smeraldo, sarà una nuova giovinezza e, con la gioventù, l'amore.¹⁶⁸

Alla fine però il personaggio de *Lo smeraldo* si tira indietro, rinuncia al patto e al futuro, riappropriandosi del presente con tutte le relative conseguenze, anche quella di accogliere lo *status* di vecchiaia, riscoperta nel suo valore.

L'autore in persona sottolinea come il patto sia invertito:

“La critique italienne a accueilli ce roman très favorablement. Le plus enthousiaste fut Pasolini, qui voyait dans L'Emeraude une reprise du thème de Faust. Mais cette fois, le pacte avec Méphisto est inversé. C'est André Tellarini, l'alter ego de Faust, qui achète l'âme, représentée par la pierre précieuse. [...] Si j'ai écrit ce roman, c'est précisément pour conjurer le danger d'une dictature qui nous menace. En ce sens, je ne suis pas pessimiste. Ce roman n'est pas une utopie, il est né d'une angoisse”. [...]

-Quels sont vos maîtres à penser?

“Benedetto Croce, le maître du libéralisme et de la liberté. Et puis Bergson. Oui, je suis bergsonien. Ah!”¹⁶⁹

Anche Enzo Giachino¹⁷⁰, nella lettera premessa all'edizione Mondadori del 1985 de *Lo smeraldo* (mantenuta poi nell'edizione del 2008), esplicita il riferimento al Faust:

Dopo aver trascorso la vita a giocare a rimpiattino con il diavolo, adescandolo senza mai concederti, ti accorgi, nel prologo, che Mefistofele sta perdendo la pazienza e

¹⁶⁷ Ivi, pp. 1045, 1047.

¹⁶⁸ Domenico Porzio, *Mario Soldati. Una fantastica discesa negli inferni del nostro futuro*, «Mese famiglia», gennaio 1975.

¹⁶⁹ Guy Le Clec'h, *Interview. Un alter ego de Faust*, «Le figaro», 17 luglio 1976.

¹⁷⁰ Noto traduttore di letteratura anglofona, cimentatosi con autori quali Twain, Melville, Whitman.

allora accetti i suoi ordini ed esegui i buffi riti che ti impone.

Puoi così stringere il patto, che a tutta prima sembra l'antitesi di quello offerto a Faust, ma che è l'unico che potremmo sottoscrivere oggi: *non* vendere l'anima per vent'anni di insulsi piaceri: ma rinunciare a tutti i piaceri, alle “pompe” del mondo, per ottenere in cambio un'anima, lo Smeraldo.¹⁷¹

La versione di riferimento più appropriata sarebbe quella di Goethe, versione del mito in cui il protagonista ha diritto ad un riscatto, come tiene a sottolineare Roberto Gigliucci, che crea un parallelo anche con il finale di alcuni adattamenti letterari del Don Giovanni:

Faustus wants to be superior to everybody and to everything: «a sound Magician is a Demi-god» (v. 89). But this violent desire is based on the impossibility of the salvation. *Stipendium peccati mors est*, Faustus reads in the Epistle of Saint Paul, and in the first Epistle of Saint John is written that we all are sinners. So, misunderstanding the Christian message, Faustus is sure that the everlasting death is our common destiny, and then the Theology doesn't offer any attractiveness for him. He knows obstinately that he is proscribed by the Heaven, and consequently his basic mood is the *despair*, in spite of his incredible and fantastic adventures. Despair is the *mot-clé* of the entire play: «Damned are thou Faustus, damned, despaire and die» (v. 1724: the same couple of verbs in the *Richard III* by Shakespeare). At the end, nothing will save Faustus, not even a drop of Christ's blood that «streames in the firmament» (v. 1939). [...]

We are all condemned, condemned to die for ever. The *everlasting death* is the final obstacle to our thirst for a total knowledge and a total possession of everything on earth. *On mourra seul*, and Faust dies in solitude, as well as Don Giovanni, like everybody else does. Being men is being condemned, this is the hidden significance of the two myths of Faust and Don Giovanni.

But Faust, in Goethe's masterpiece, is saved. However also Don Giovanni in some

¹⁷¹ Enzo Giachino, *Lettera all'autore* del 30 novembre 1974, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. XV.

literary works finds a conclusive redemption.¹⁷²

In questa redenzione del protagonista Tellarini sta il significato morale del romanzo.

Questa ricerca dell'ideale è ciò che nel primo Ottocento renderà naturale il paragone tra la figura di Don Giovanni e quella di Faust e, per conseguenza, la loro giustapposizione teatrale. Entrambi sono, a ben vedere, personaggi della noia e del Weltüberdruß, costantemente alla ricerca di una "trascendenza" che li costringe ad oscillare fatalmente tra indiano e dissolutezza. [...]

Con Don Juan und Faust, i due grandi mitologemi del desiderio moderno, quello del "sapere" e quello della "sensibilità" (leggi: sessualità), acquistano definitivamente e senza titubanze la loro declinazione nichilistica. Se ancora nel Faust di Goethe riluceva l'incertezza tutta religiosa di una possibile redenzione, come del resto anche nel Don Giovanni di Mozart, nel dramma di Grabbe il grande protagonista è il "declino", la fine, il tramonto. [...]

La contrapposizione tra Don Giovanni e Faust va ben al di là di uno stucchevole confronto tra la spiritualità del Nord (Faust) e la sensualità del Sud (Don Giovanni). In realtà, a ben vedere, entrambi i personaggi, già nella loro facies originale, sono eroi scissi, combattuti nel proprio intimo tra slancio intellettuale e dannazione sensuale: Faust, che ha conosciuto la perdizione con Margherita e Don Giovanni che sfida il convitato con la "spiritualità" del suo non-pentimento.¹⁷³

Cometa nel commentare l'opera di Grabbe sottolinea la fusione dei due personaggi nell'essenza del dissidio tra tensione verso l'ascendenza metafisica e immanenza nella dissolutezza materiale.

Il protagonista de *Lo smeraldo* riunisce in sé questa natura bimorfica del desiderio di cui Faust e Don Giovanni sono simbolo, ovvero desiderio del

¹⁷² Roberto Gigliucci, *Faust, Don Juan and the Western modernity*.

¹⁷³ Michele Cometa, *Don Giovanni è Faust. L'ateismo mistico di Ch. F. Grabbe*, «Humanitas», 5-6, p. 965.

sapere e desiderio sensuale: la volontà di conoscere il futuro e la passione per Mariolina sono legati assieme dallo smeraldo, che diviene correlativo oggettivo del desiderio perturbante, da cui alla fine il personaggio però si distacca esplicitamente attraverso una sorta di esame di coscienza a posteriori:

Scoppiai a ridere forte e ordinai un'altra bottiglia di Gragnano. Continuavo a bere. Presto mi ubriacai.

Ma era un'euforia infernale, orgogliosamente mescolata di vergogna e di rimorsi. Riandavo gli avvenimenti e le mie reazioni, cominciando dall'incontro di Fifth Avenue e dalla mia visita di Grinièv. E, godendo di un esame di coscienza spietato e sarcastico, capivo che la corruzione, la degradazione del mio sogno si erano sviluppate come una cancrena da un iniziale germe maligno: nell'attimo in cui Count Cagliani mi aveva parlato la prima volta dello smeraldo e io avevo subito pensato a ritrovare Mariolina, soltanto un desiderio ignobile era stata la scintilla che aveva acceso questo fuoco e che mi aveva dato l'energia necessaria ad attraversare la Linea: soltanto una di quelle illusioni volgari, una di quelle esaltazioni chiuse e ottuse che a volte ci presentano il vizio come un miraggio di estrema beatitudine. E avevo coinvolto mio figlio nell'impresa assurda soltanto per tacitare la mia coscienza con la persuasione ipocrita di sentirmi altruista, paterno, buono! Inorridito, ma proprio per questo, anche divertito e superbo di me, ridevo di me!¹⁷⁴

¹⁷⁴ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1075.

Capitolo 5. Fonti e cotesti soldatiani

Le tematiche strutturali confluite ne *Lo smeraldo* sono già presenti nelle opere di Soldati fin dagli esordi narrativi: intorno all'ambiguità, al doppio e alla fuga ruotano infatti i sei racconti di *Salmace: Vittoria, Pierina e l'aprile, Salmace, Scenario, Mio figlio, Fuga in Francia* e, nell'edizione curata da Garboli per Adelphi del 1993, *Il concerto*, inserito per volontà dello stesso Soldati.

Salmace, esordio letterario di Mario Soldati, è una raccolta pubblicata nel 1929; fu recensita dal critico Antonio Borgese e da Montale, come ricorda Garboli nella prefazione all'edizione Adelphi¹⁷⁵:

La materia torbida, fangosa, era e faceva “Novecento”; ma la luce naturale, limpida, quasi alpina, e refrattaria all’astrazione, lo separava dal secolo. *Gli indifferenti*¹⁷⁶ avevano quella capacità di bucare la letteratura che è dei veri romanzi, e portavano quel magico sottotitolo “romanzo”, come una bandiera, un’impresa trionfale; mentre Soldati esordiva *remissus et humilis*, all’antica, con una raccolta di “novelle” da piemontese scapigliato, ma di tradizione, sotto il gran modello maupassantiano. Borgese non si lasciò ingannare. Vide subito giusto, e fece, anche per Soldati, il nome che andava fatto: Gide.

Dice Montale, storcendo il naso, che i personaggi di *Salmace* sono tutti “adulteri o

¹⁷⁵ Mario Soldati, *Salmace*, Adelphi, 1993.

¹⁷⁶ Nel 1929 viene pubblicato anche il romanzo di Moravia *Gli indifferenti*.

invertiti, prostitute o bancarottieri”, e chiede a Soldati “un giudizio... una sconfessione più o meno chiara dell’inferno nel quale si muovono” – senza avvedersi che è già nato, con la vanità stessa di questa formulazione, il Novecento. Il tema unitario che lega i racconti di *Salmace* è la forza irresistibile della propria natura; la vanità di combatterla, e il bisogno di rispettarla fino in fondo, se rispettarla fa male solo a se stessi. Non Kafka, ma richiamo giustissimo, Gide: lo spirito analitico, razionalista di Gide, unito alla lucidità dello stile e a un bisogno di sincerità sadomasochista, spinto fino alla provocazione e alla sfida.¹⁷⁷

Già il titolo del racconto che dà il nome alla raccolta risulta essere una scelta programmatica: Salmace è il mito dell'ambiguità, del doppio; Ovidio nelle *Metamorfosi*¹⁷⁸ narra come la ninfa Salmace, innamoratasi di Ermafrodito arrivato presso la sua fontana, chiede agli dei di poter rimanere accanto al giovane; le divinità asseconderanno la ninfa con l'unione dei due corpi in uno solo.

Nel racconto omonimo Soldati mette in scena un ragazzo, che, solitario e malinconico, la sera di carnevale sta di fronte a una giostra in cui delle donne giocano e ridono. Assalito da un'idea, al pari delle epifanie pirandelliane, farà emergere la propria vera natura, liberandosi dalle maschere: desidera essere donna, come loro, ed ecco che il giorno dopo avviene la metamorfosi.

In *Scenario* trova spazio il tema dell'omosessualità¹⁷⁹, che incontreremo anche ne *Lo smeraldo*, sia come artificio del regime per osteggiare il nucleo della famiglia, sia come episodio tra Tellarini e Carmelo.

Ancora Garboli:

Scenario è uno degli incunaboli più rappresentativi di tutto Soldati, un archetipo virtuale che contiene due temi fra i più ricorrenti. Uno, il bisogno di degradarsi, di umiliarsi, di regalarsi alla trasgressione come ci si regala a una crudele divinità che

¹⁷⁷ Ivi.

¹⁷⁸ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁷⁹ In merito al tema dell'omosessualità nelle opere di Soldati si rimanda a Nicola Gardini, *Das homosexuelle in Soldati*, «Studi novecenteschi», 2007, n. 1, pp. 195-208.

esige, in cambio del piacere, il sacrificio della proprio dignità e umanità (per Soldati il sesso è una religione del male); l'altro, il sospetto che tutto l'edificio del mondo, come le calli, i ponti, i rii, le pietre di cui è fatta Venezia, sia un regno di finzioni e di recitazioni.¹⁸⁰

Il desiderio di umiliarsi e il peccato associato al sesso ritorna in molte opere dell'autore¹⁸¹; si pensi, tra gli altri, al triangolo amoroso de *Le lettere da Capri*¹⁸²; ne *Lo smeraldo* sono esemplari le parole del protagonista in un passo del romanzo:

Ed ecco, tornando subito a Mariolina, provai la tentazione irresistibile di associare a lei anche Carmelo. Nella follia del momento mi ripromettevo a Napoli lunghe notti colme dei più fantasiosi capricci. Farneticando, tra me, e contraddicendomi un'altra volta, d'improvviso mi abbandonavo all'idea delirante di far partecipare a quelle notti Carmelo stesso, di coinvolgerlo nelle complicazioni del mio gioco erotico, di abbassarmi al suo livello, di fornicare con lui ancora e, frattanto, di sostenere insieme, noi due, la nostra parte di schiavi: parimenti umiliati ambedue, ambedue parimenti asserviti a Mariolina Cupa tiranna per scherzo, ma per uno scherzo rigorosamente inconfesso e accuratamente dissimulato, lei avrebbe finto di preferire ora me ora lui...¹⁸³

Altro racconto interessante alla luce della lettura de *Lo smeraldo* è *Mio figlio*, così si intitola appunto un capitolo del romanzo¹⁸⁴, in cui Tellarini fa i conti con la paternità, accingendosi ad incontrare il proprio figlio adottivo. «E l'angoscia era un rimorso: per l'avidità di possedere lo smeraldo, non esitavo a ingannare questo ragazzo così simpatico, così bravo, umile, onesto, e che,

¹⁸⁰ Mario Soldati, *Salmace*, cit.

¹⁸¹ Cfr. Luciano Parisi, *L'ossessione erotica di Mario Soldati*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 2004, n.596, pp. 573-589.

¹⁸² Mario Soldati, *Le lettere da Capri*, Milano, Mondadori, 2005.

Si fa riferimento al triangolo formato dal protagonista Harry, dalla moglie Jane e dall'amante Dorothea.

¹⁸³ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 253.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 83-99.

probabilmente, come aveva detto *Pauvre Madame*, mi voleva bene. [...] Ma non provavo, di fronte a lui, quella coscienza colpevole, responsabile, impegnativa, che è propria della paternità»¹⁸⁵.

Nel racconto un vecchio signore ha una storia con la propria nuora Vivy, compromettendo per sempre il rapporto con il figlio Ruggero: una volta morta -la ragazza è deceduta in un incidente d'auto-, il protagonista assapora una sensazione di liberazione, senza rimorsi e certo del proprio amore verso il figlio, la cui esistenza, da sola, sembra bastare a dare significato alla propria vita.

Del resto lo stesso Tellarini nel sogno è pronto a sacrificare il proprio figlio per un'ossessione erotica, quella verso Mariolina.

L'ambiguità, come per la raccolta *Salmece*, è un tema cardine anche ne *La verità sul caso Motta*¹⁸⁶, romanzo del 1937, che lo stesso Soldati, come abbiamo visto, accosta a *Lo smeraldo* «per quel suo surrealismo»¹⁸⁷.

L'avvocato Gino Motta, trentenne goffo e insicuro, scompare durante un soggiorno a Levanto. Si ritrova negli abissi marini e si unirà ad una sirena: la sua è «una fuga senza ritorno per liberarsi del suo passato. Questa decisione produce un repentino cambio di scena e il quadro narrativo diventa idillico»¹⁸⁸.

Abbiamo una situazione invertita rispetto a *Lo smeraldo*: qui il viaggio assume sembianze tanto utopiche nella liberazione che il soggetto attua quanto apocalittiche sono quelle del viaggio di Tellarini; e se Motta fugge dal passato, il protagonista del romanzo di Soldati è proprio del presente e del passato che vorrà riappropriarsi evitando i presagi futuri sceneggiati nel sogno.

Alla fine l'avvocato Motta, quando torna dal proprio viaggio, non viene creduto e, scambiato per pazzo, viene rinchiuso in manicomio. Il dubbio che si sia trattato di un'articolata allucinazione rimane anche nel lettore: sta proprio

¹⁸⁵ Cfr. Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 860-861.

¹⁸⁶ Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*, Palermo, Sellerio, 2004.

¹⁸⁷ Cfr. Gianni Mura, *Il cronista del futuro*, cit.

¹⁸⁸ Silvia Zangrandi, «Una caverna di delizie in una solitudine di orrore»: pluralità di mondi, di linguaggi, di generi in «*La verità sul caso Motta*» di Mario Soldati, «Sincronie», 2008, n. 23, p. 166.

in questo la forza del racconto. La follia potrebbe essere l'espedito straniante per interpretare la realtà. Il viaggio al di là dei limiti del reale e lo straniamento sono elementi costitutivi anche del tessuto narrativo de *Lo smeraldo*: il sogno prende il posto della pazzia e il viaggio nel futuro si sostituisce a quello negli abissi marini di Motta. Anche il protagonista de *La verità sul caso Motta* si sdoppia: vede dal di fuori se stesso.

Sull'ambiguità e l'impossibilità di accedere ad una verità definita gioca anche *Il vero Silvestri*¹⁸⁹, romanzo pubblicato nel 1957: la personalità del protagonista Gustavo Silvestri, ormai morto, viene ricostruita in modo diametralmente opposto dagli altri due personaggi, l'avvocato Peyrani e Aurora Almagià, l'uno presentandolo come il ritratto dell'uomo virtuoso, l'altra come la personificazione dell'uomo meschino.

In merito al tema del viaggio attraverso l'Italia, lungo il quale si snoda lo scenario distopico de *Lo smeraldo*, Soldati ha alle spalle diverse esperienze interpretative del soggetto, che affioreranno nel nuovo romanzo, a partire da *Fuga in Italia*¹⁹⁰, diario di un viaggio clandestino in bicicletta verso sud, verso Napoli, come appunto ne *Lo smeraldo*, attraverso uno scenario attanagliato dal regime, quello del Nord e del Sud nel romanzo, quello nazista nella realtà raccontata nel resoconto di viaggio.

Nel 1943 Soldati sta fuggendo da Roma all'indomani dell'armistizio insieme a tre fidati compagni, Dino de Laurentis, Steno e Leo Longanesi.

Nelle pagine vengono annotati lo sbandamento delle truppe italiane, l'umiliazione dei fuggiaschi, la delusione generale; incontriamo soldati, contadini, attrici...

Protagonisti sono pure gli scenari lunari, che Salvatore Nigro riconduce a Leopardi¹⁹¹ e che, come vedremo, trovano luogo anche nel romanzo del 1978.

¹⁸⁹ Mario Soldati, *Il vero Silvestri*, in Idem, *Romanzi brevi e racconti*, cit.

¹⁹⁰ Mario Soldati, *Fuga in Italia*, cit.

¹⁹¹ «E la luna "alta" di Ovidio gli si dà, nel diario di fuga, in notturni leopardiani: con quel colore lattato, con quella luce argentina, che si suppongono; nella contrariata pace, nell'aria senza vento,

Viaggi in Italia, seppur di altra natura, sono anche le inchieste enogastronomiche portate avanti da Soldati sia in letteratura che in sceneggiati televisivi.

*Vino al vino*¹⁹², oltre ad essere una sorta di guida enologica, è un *iter* conoscitivo che passa per le tradizioni, i paesaggi, le persone delle regioni italiane.

Va citata al riguardo anche l'inchiesta televisiva *Viaggio lungo le rive del Po alla scoperta dei cibi genuini*.¹⁹³

È da *L'attore*¹⁹⁴, romanzo che ruota attorno al personaggio del vecchio caratterista Melchiorri, la cui quotidianità è oppressa dai debiti di gioco della moglie e dall'ambivalente presenza in scena della cameriera Giovanna, che parte invece il germe dell'ambientazione di un'opera nel futuro.

Ci informa in merito Stefano Ghidinelli:

È lo stesso Soldati a confessarlo [...] : «Dirò dunque che il romanzo *L'attore* ebbe, nella sua prima e originaria stesura, una cornice “futuribile”: lo immaginai scritto da un me stesso più che novantenne, durante l'ultimo decennio del secolo presente». A consigliare allo scrittore l'eliminazione della «cornice» furono Giorgio Bassani e Cesare Garboli, fidatissimi lettori del dattiloscritto, che si trovavano concordi nel giudicarne superflua e anzi dannosa la presenza.¹⁹⁵

mentre dolcemente limpida rivela profili di montagna, come nell'idillio *La sera del dì di festa* alla fine espressamente citato: “Dolce e chiara è la notte e senza vento... serena ogni montagna... Tutto è pace e silenzio...”. Ma il leopardismo di Soldati non è un dono di colore e di magico incanto»

¹⁹² Mario Soldati, *Vino al vino*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁹³ Il tema è tornato in auge proprio durante lo scorso anno in occasione di Expo 2015, in cui lo scrittore è stato al centro di un convegno sul tema *Il vino nella letteratura italiana del Novecento* (<http://www.padiglioneitaliaexpo2015.com/it/iniziative/vino-a-taste-of-italy/il-vino-nella-letteratura-italiana-del-novecento>) e in cui l'autore, già in occasione dell'allestimento del progetto per il padiglione Italia, era stato appunto ricordato per il suo *Viaggio lungo le rive del Po alla scoperta dei cibi genuini*:

«Di fatto - ha concluso il coordinatore del gruppo nutrizione del progetto Expo di Confindustria, Silvio Ferrari - dobbiamo riuscire a fare, a 50 anni di distanza, quello straordinario viaggio che Mario Soldati fece in Italia per far conoscere la cultura e il patrimonio esistenti nei nostri territori» (cfr. Luca Orlando, *Padiglione Italia presto al via*, «Ilsole24ore.com», 12 ottobre 2013).

¹⁹⁴ Mario Soldati, *L'attore*, in Idem, *Romanzi*, cit.

¹⁹⁵ Stefano Ghidinelli, Nota al testo, in Mario Soldati, *L'attore*, cit., p. XXXVII.

Già nell'estate del '70, presentando sull'Antologia del campielo alcuni capitoli eliminati nella stesura definitiva del romanzo *L'attore* (vincitore quell'anno del premio), Soldati aveva espresso l'intenzione di cimentarsi nel racconto di una storia che «si svolgesse interamente nel futuro». Nelle settimane successive una prima idea della trama viene abbozzata: lo dimostra una lettera dell'ingegnere Domenico Garelli, che in qualità di suo «consulente fantascientifico» all'inizio di settembre gli manda «il tracciato possibile di un missile orbitale a più testate atomiche», in grado di far «scoppiare in successione le sue testate lungo la traiettoria segnata», tagliando «l'Italia in due all'altezza di Roma, come richiesto da lei», e «separando una zona di civiltà industriale-continentale (USA, Giappone e quello che avanza dell'Europa e dell'Urss) da una zona agricolo- marittima (Africa, India, Australia, Indonesia)».¹⁹⁶

Presso l'archivio Soldati, nel fascicolo *Corrispondenza* legato al nome di Garelli¹⁹⁷, compare un'altra lettera dell'ingegnere, datata 25 ottobre 1974, in cui questi, avendo appena letto *Lo smeraldo*, si complimenta con Soldati, definendo l'opera «ottimo romanzo di fantascienza» e compiacendosi di aver potuto apportare un proprio contributo.

I suddetti capitoli eliminati dalla stesura definitiva de *L'attore*, che sono trascritti in questa sede in allegato, portano ad alcune considerazioni.

Il primo, *Spaccato di marron glacè*, ci descrive un Centro della televisione dalla natura quasi mostruosa, straniante: complesso labirintico, insieme di ascensori, pareti di cristallo scorrevoli facevano sì che chi entrasse «subiva un invito a sentirsi fantasma». Persone che marciano tacitamente attraverso gabbie verso la camera della morte: questa la descrizione del percorso di chi si addentra nell'edificio.

Già dalle spie lessicali è dunque evidente la polemica verso un certo uso alienante della tecnologia, polemica che viene poco più avanti esplicitata in questi termini:

¹⁹⁶ Stefano Ghidinelli, Nota al testo, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. XXXV.

¹⁹⁷ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Corrispondenza, fasc. Garelli Domenico.

Gli otto ascensori elettronici del primo complesso, a sinistra dell'ingresso sul Viale Mazzini, con il loro funzionamento, capolavoro di razionalismo, erano allo stesso tempo, una meravigliosa allegoria dell'imbecillità verso cui si sarebbe avviato il genere umano se intanto non avesse cercato di contestare, e cioè di correggere in qualche modo queste ed altre simili o peggiori esagerazioni del progresso tecnologico.¹⁹⁸

La riflessione sulla natura distopica della tecnologia fa già parte dell'immaginario soldatiano, riflessione che sarà alla base della caratterizzazione degli scenari del romanzo *Lo smeraldo*.

Impiegati «muti e tristi, quasi atterriti» costituiscono il popolo del Centro descritto nel capitolo, surrogati del genere umano che sembrano aver perso ogni traccia di umanità: «globuli senza pensiero che salivano o scendevano nelle vene o nelle arterie metalliche di un grande corpo senz'anima, quella mattina, dato il loro numero insolito, mi stringevano da ogni parte ed aumentavano la mia solita irritazione».

Il cervello elettronico era il contrario esatto del cervello umano, la cui caratteristica principale consiste nella libertà: libertà di cambiare e di contraddirsi all'infinito e con infinita rapidità.

Nel capitolo B, *C'erano una volta le cameriere...*, il futuro si stigmatizza in improbabili invenzioni americane che arrivano a rivoluzionare anche la vita domestica della borghesia italiana: *sleeping-papers*, *instantcleaning*, *homerestaurant*¹⁹⁹. Tutto ciò in contrasto con un non molto lontano passato, in cui nell'economia domestica il ruolo attivo era svolto dalle cameriere, che entravano a far parte del vero e proprio nucleo familiare. Tra le righe si intravede la prospettiva del progresso che rende sempre più accessoria la

¹⁹⁸ Cfr. Allegati.

¹⁹⁹ Cfr. Allegati.

presenza e funzionalità dell'essere umano: altro nucleo fondante di qualsivoglia sostrato fantascientifico afferente alla letteratura distopica.

La riflessione sul destino del genere umano in relazione alla tecnologia, da *L'attore* passando per *Lo smeraldo*, giunge fino all'ultima raccolta di Soldati, *Rami secchi*: il racconto *Murmékion*, dall'occasione di una memorabile vacanza trascorsa da Soldati con la famiglia a Fiascherino, è lo spunto per riflettere sull'essenza del male, suggestione scaturita dall'incidente del figlio dell'autore, incappato nelle spine di un riccio di mare. Parte dunque l'istanza immaginativa, che porta Soldati a guardare la nostra Terra attraverso la lente di un astronomo, al quale dal proprio pianeta gli umani sembrano piccole formiche (*murmékion*) in cammino verso l'autodistruzione:

La rapidità dell'evoluzione aumenta. Si prevede un cataclisma, un'apocalisse totale, che presto invaderà l'intero globo. I *murmékion* si distruggeranno a vicenda e la Terra stessa tra un paio di secoli non avrà più abitanti, ogni fenomeno di vita scomparirà dalla sua superficie.²⁰⁰

La verità è questa: che si progredisce davvero soltanto se conserviamo o almeno cerchiamo di conservare tutto quanto era buono e bello nel passato.²⁰¹

Sì. L'evoluzione sarà progresso solo se riusciremo a recuperare una felicità perduta.²⁰²

L'osservazione di Cesare Garboli, sul risvolto di copertina della raccolta, fotografa l'approccio soldatiano alla materia narrativa, approccio valido anche in merito a *Lo smeraldo*:

²⁰⁰ Mario Soldati, *Rami secchi*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 60.

²⁰¹ Ivi, p. 71.

²⁰² Ivi, p. 72.

Il ricordo autobiografico e il destino del genere umano (il popolo di formiche, *murmékion*) è il nesso che stringe gli scritti qui riuniti: nesso fatto di umiltà, la strana e perversa umiltà delle persone che recitano appassionatamente se stesse senza mai atteggiarsi, senza mai fingere di essere ciò che non sono; umiltà che nasce dall'intima convinzione che ogni «io» ha un simile, ogni formica è uguale all'altra. È stupefacente come Soldati riesca a parlare di sé, come il proprio «io» fosse l'anima di qualcun altro. Dire «io» e trattarsi come una terza persona, è l'arte in cui Soldati è maestro.

Capitolo 6. Gli anni Settanta: la grande sera del mondo

Nel 1974, anno di pubblicazione de *Lo smeraldo*, esce anche *La Storia* di Elsa Morante²⁰³: i due romanzi sono lo specchio di una società in profonda crisi²⁰⁴.

L'urbanesimo di massa entra nella sua fase matura, esacerbando il malessere umanista per il cambiamento. Al culto elegiaco per aspetti remoti del costume si sostituisce ormai il lutto inconsolabile. Svaniti gli entusiasmi e gli agonismi generosi del lunghissimo dopoguerra – la ricostruzione, il balzo economico, le lotte operaie e studentesche – a prevalere è ora il disinganno e un senso crescente di sconforto.²⁰⁵

Così Pischedda inizia a presentare il proprio testo *La grande sera del mondo* nell'introduzione intitolata programmaticamente *La stagione del pessimismo*. Dopo un trentennio di prosperità e benessere, nel 1973 la crisi petrolifera e il conseguente aumento dei prezzi dell'energia interrompono bruscamente la fiducia nello sviluppo economico. Spenti i fomenti della contestazione, si assiste ad un atteggiamento di ritorno all'ordine, in cui si avverte un sostrato nichilistico ispirato a Nietzsche ed Heidegger in alternativa a quello neomarxista che aveva nutrito i moti sessantottini.

²⁰³ Pier Paolo Pasolini nella recensione a *Lo smeraldo* affronta anche la trattazione di questo romanzo della Morante, facendo un confronto fra gli stili dei due autori. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. IX-X.

²⁰⁴ Cfr. *L'Italia Repubblicana nella crisi degli anni Settanta. Tra guerra fredda e distensione*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2003; *Gli anni Settanta tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, a cura di Alberto De Benardi, Valerio Romitelli, Chiara Cretella, Bologna, Archetipo Libri, 2009.

²⁰⁵ Bruno Pischedda, *La grande sera del mondo*, cit., p. 10.

Comincia a paventarsi la questione della disponibilità delle risorse, nascono i primi movimenti ecologisti.

Nel 1973 Soldati è in America e qui partorisce il romanzo, come dichiara in un'intervista a Gianni Mura:

Ci sono tornato nel '73, per tenere alcune conferenze alla cattedra di italiano dell'università di Berkeley, in California. Esistono dati indubitabili: quel che succede in California, succede poi in tutta l'America e, ancora dopo, in Italia e, genericamente, nell'Europa occidentale. [...] Mi si sono presentate immagini fulminee e ossessive del futuro dell'umanità, mi sono angosciato pensando ai miei figli.²⁰⁶

Soldati teme per il futuro: la situazione nazionale e internazionale è instabile. Ce lo dice esplicitamente tra le pagine del romanzo; di seguito il dialogo tra il protagonista e Count Cagliani:

«Mi dica, c'è qualcosa che la preoccupa nel futuro?»

«Sì, il futuro».

«Qualche cosa che, se potesse, vorrebbe sapere prima?».

«Sì» dissi.

«Di che si tratta? Può dirmelo? Vuole dirmelo?».

Vorrei tanto sapere che cosa sarà dei miei figli, quando mia moglie e io non ci saremo più. La civiltà occidentale, il mondo che noi conosciamo, sta crollando. Le cose vanno male dappertutto. In Italia, sento, e molti dei miei amici sentono come me, andranno anche peggio».²⁰⁷

L'Italia che sta vivendo Soldati è un Paese destabilizzato. Nel 1969, a Milano, è esplosa una bomba nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura: la strage di Piazza Fontana, interpretabile in chiave antisindacale, si configura

²⁰⁶ Gianni Mura, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre 1974.

²⁰⁷ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 814-815.

come atto finalizzato a minare il Paese in un momento in cui forti risuonano le rivendicazioni operaie, i cui movimenti hanno cominciato a smascherare le falle del sistema capitalistico, portando quindi al risultato della creazione dello Statuto dei lavoratori nel 1970. Iniziano i cosiddetti Anni di piombo²⁰⁸, che macchieranno l'Italia di sangue e delitti per tutti gli anni Ottanta.

Dal punto di vista economico, il fenomeno dell'inflazione dilagante si accompagna a quello della stagnazione: si arresta il processo produttivo in una società che ormai dagli anni Sessanta ha assunto la configurazione di società dei consumi e società di massa. Anche la letteratura e le arti vengono fagocitate da questo sistema che porta alla creazione della cosiddetta industria culturale, in cui si assiste ad una proliferazione dei canali comunicativi e d'informazione, al cambiamento dei generi letterari, a un'impennata dell'editoria in seguito al fatto che anche il libro diviene un bene di consumo.

È il momento del Postmoderno: cade la separazione tra arte e vita quotidiana, tra arte sperimentale e quella di consumo.

In questo panorama l'intellettuale perde il proprio statuto, si sente ai margini della società; Romano Lupérini ben illustra la sua condizione:

Fra anni sessanta e anni novanta del Novecento in Italia la cultura è stata infatti incorporata nel sistema economico e politico delle comunicazioni di massa. Il sapere-potere degli intellettuali come ceti o categoria sociale, filtrato e selezionato da apparati tecnologici e da enormi complessi produttivi e istituzionali, si è liquefatto e frantumato all'interno di queste strutture che tutt'oggi ne decidono o comunque largamente ne condizionano le scelte fondamentali.

Inseriti in questi grandi apparati di sapere-potere, che rispondono a pochi centri di comando integrati, nazionali e multinazionali, gli intellettuali non hanno alcuna possibilità di controllo su di essi. Si riducono a semplici lavoratori della conoscenza, costretti a fare i conti con una perenne instabilità, mobilità, flessibilità e dunque a sviluppare una elevata capacità di conversione.

²⁰⁸ Guido Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa: la violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, 1966-1975*, Torino, Einaudi, 2009.

La cultura umanistica, sminuzzata e ridotta a insieme di informazioni e di saperi, può ora acquisire persino un nuovo (seppur modesto) valore in quanto componente di una formazione di base variamente interdisciplinare e fungibile, capace di adattarsi a condizioni diverse e di fornire alcuni strumenti interpretativi.

Ma non si tratta più di una attività di mediazione; a mediare – o meglio a imporre i prodotti – ci pensano direttamente, e in proprio, gli apparati tecnologici. I nuovi lavoratori della conoscenza hanno perduto autorità e autonomia; e non hanno neppure più nulla in comune con la tipologia dell'intellettuale tradizionale di cui parlava Gramsci.

In questa situazione il grande corporativismo degli intellettuali, garante dell'universalismo dei valori, non è più proponibile. Nella stessa cultura "alta" il tipo di intellettuale caro a Bourdieu, quello che interviene nella società grazie all'autorità e al prestigio conferitigli dall'autonomia del proprio campo e dall'indipendenza culturale e morale che essa garantisce, appare sempre più un residuo del passato. I suoi ultimi rappresentanti (Pasolini, Fortini, Volponi, Sciascia, Calvino) sono tutti scomparsi nell'ultimo quarto del secolo scorso. Oggi anche la parte "alta" della cultura non controlla più i processi di sapere-potere in cui è inserita, e che determinano la formazione dell'opinione pubblica. Gli intellettuali non costituiscono più il cemento ideologico di una comunità. Non hanno autorità e legittimazione, e non possono dunque più né mediare né gestire culturalmente quei processi.

La rappresentazione che ne fa Said è perciò attuale. Secondo Said, il nuovo intellettuale inserito in posizione subordinata all'interno dei grandi complessi produttivi o istituzionali, o costretto ai loro confini, insieme interno ed esterno a essi, da un lato corre il rischio di diventare un mero ingranaggio del sistema comunicativo, un elemento facilmente sostituibile e intercambiabile, dall'altro è costretto a vivere ai margini degli apparati di cui pure fa parte, a configurarsi come un *outsider*, un dilettante plurifungibile, un emarginato potenziale e spesso effettivo. La condizione di esilio tende sempre di più a marcare la situazione di precarietà e di inappartenenza in cui vivono le nuove generazioni di intellettuali. Ma, se ha perduto ogni mandato sociale e la propria tradizionale centralità, se non può più svolgere la funzione ideologica di mediazione, il nuovo intellettuale può trovare proprio nelle contraddizioni che sperimenta, nella propria stessa marginalità sociale, una

condizione rappresentativa delle altre marginalità presenti sulla scena mondiale.²⁰⁹

La crisi risente anche delle tensioni internazionali che imperversano in seno alla Guerra fredda tra i due blocchi Usa e Urss, tensione che dal dopoguerra ha delineato il modello di bipolarismo Est-Ovest attivo fino alla fine degli anni Ottanta²¹⁰: in questa crisi a scala mondiale aleggia lo spettro della bomba atomica, questione che segna a fondo l'immaginario collettivo e la sensibilità degli scrittori, tra cui Elsa Morante, nel timore di una possibile distruzione globale.

Mario Soldati, nella prefazione orale al Cinegiornale della Pace del 1962, tenne il seguente discorso:

Penso che questa sia la prima volta nella storia del mondo che un uomo, io, invita solennemente i suoi simili ad avere paura. E se la paura è un sentimento ignobile, meschino, quando è legata all'egoismo, alla paura per sé, invece, quando uno comincia ad avere paura per i propri figli, per i propri amici, allora la paura non è più un sentimento ignobile, la paura è giusta, è santa. Nel caso di una guerra atomica, universale, uno avrebbe paura non soltanto per i propri amici, ma anche per i propri nemici. Uno avrebbe paura per tutti. Perché la distruzione sarebbe totale. Il nostro nemico, in questo caso, non sarebbe più la malvagità degli uomini. In questo caso il nostro nemico sarebbe l'imbecillità degli uomini. In questo caso la paura sarebbe giusta e santa.

Da questo primo numero dei 'Cinegiornali della pace', ci rivolgiamo all'intelligenza degli uomini, perché l'umanità prenda conoscenza di questo pericolo, prenda coscienza di questa paura. Questo primo numero dei 'Cinegiornali della Pace' nasce da una ribellione dell'intelligenza. Ed è libero a tutti. Tutti possono e devono parlare. Invitiamo quelli che si occupano di cinema, i registi, gli operatori, i cineamatori, a mandare il loro contributo sotto forma di documenti, idee, trovate, interviste. Ma

²⁰⁹ Romano Luperini, *L'intellettuale in esilio*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di Novella di Nunzio e Francesco Ragni, Tomo I, Università degli Studi di Perugia, Culture Territori e Linguaggi – 3, 2014, pp. 17-22.

²¹⁰ Federico Romero, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi, 2009.

anche gli altri, i giornalisti, gli uomini di cultura, chiunque abbia uno spunto per eccitare l'intelligenza dei nostri simili. Teniamo presente, in questa crociata per la pace, che l'imbecillità degli uomini, l'imbecillità di quelli che vorrebbero una guerra atomica, si giova di un mito che è, oggi, senza giustificazione. Da Omero a Tolstoj, e fino ai giorni nostri, la guerra è stata esaltata come una espressione dell'amor di patria. Tutti gli italiani conoscono il finale de *I sepolcri* di Ugo Foscolo: «*E tu onore di piante, Ettore, avrai, ove sia santo e lacrimato il sangue per la patria versato, e finché il sole risplenderà sulle sciagure umane*». Ebbene, questo 'finché', questo limite ormai è stato raggiunto. Perché, oggi, il sangue versato per la patria in una guerra atomica, non potrebbe essere lacrimato e pianto, poiché avrebbe contribuito a distruggere anche la propria patria. Oggi si ama la patria in un altro modo. Col lavoro, col rifiuto dei pregiudizi, con l'intelligenza di rifiutare questi pregiudizi. E con la rinuncia ai privilegi da parte di quelli che ne beneficiano ancora. Pensando all'ultimo verso di Foscolo: «*finché il sole risplenderà sulle sciagure umane*», è proprio quel 'finché' a turbare. Perché nel caso di una guerra atomica, il sole non risplenderebbe più. Il sole sarebbe oscurato. E quando tornasse a risplendere, non illuminerebbe più 'le sciagure umane', poiché non ci sarebbe più l'umanità. È questo che gli imbecilli vogliono? Noi abbiamo paura!²¹¹

La questione è al centro dell'attenzione di artisti e intellettuali²¹²; un'altra scrittrice si espone pubblicamente sul tema: Elsa Morante. Nella prefazione alla conferenza *Pro o contro la bomba atomica*²¹³, scritta dalla Morante tra il 1965 e il 1966, Cesare Garboli sottolinea come la scrittrice rivendichi il potere della letteratura in un momento storico sentito come fortemente critico,

²¹¹ Prefazione orale al primo numero dei Cinegiornali della Pace. Il Cinegiornale della Pace, ideato da Cesare Zavattini, è correntemente disponibile in dvd.

²¹² Una delle più recenti e interessanti pubblicazioni al riguardo fa capo a Günther Anders: Günther Anders, *L'ultima vittima di Hiroshima*, a cura di Micaela Latini, Milano-Udine, Mimesis, 2016, nella cui quarta di copertina si riporta il pensiero principe dell'autore: «la tecnicizzazione dell'esistenza: il fatto che, indirettamente e senza saperlo, come le rotelle di una macchina, possiamo essere inseriti in azioni di cui non prevediamo gli effetti, e che, se ne prevedessimo gli effetti, non potremmo approvare – questo fatto ha trasformato la situazione morale di tutti noi. La tecnica ha fatto sì che si possa diventare 'incolpevolmente colpevoli', in un modo che era ancora ignoto al mondo tecnicamente meno avanzato dei nostri padri».

²¹³ Cesare Garboli, *Prefazione a Elsa Morante, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2013.

momento in cui non c'è spazio per il sublime: «Elsa archivia se stessa, avverte il tramonto dei Cinquanta, intuisce che non è più il tempo, in letteratura, d'intrattenersi col sublime (magari *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*). Sente, vede, che il problema è un altro: la poesia come azione, intervento, scelta tra un progetto di vita e uno di morte».²¹⁴

La Morante è indignata, assume non certo i toni di un'intellettuale che parla secondo una logica razionale-scientifica, ma quelli, risentiti, di chi è emotivamente ferito, lasciando correre le parole in un articolato flusso di coscienza:

La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della società greca, il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. [...] Concludendo, in poche, e oramai, del resto, abusate parole: si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi.²¹⁵

La Morante rivendica l'appartenenza alla categoria degli scrittori, in quanto artisti: l'arte è il contrario della disintegrazione.

Gli scrittori, partecipando della realtà e restituendola con le proprie opere, contribuiscono a lottare contro la disintegrazione:

Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è – abbiamo veduto – in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciata dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare, per così dire, in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura; e

²¹⁴ Ivi, p. XVII.

²¹⁵ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 99.

smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza.²¹⁶

La qualità dell'arte è liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria. Qualsiasi momento dell'esperienza reale e transitoria, diventa, nell'attenzione poetica, un momento religioso. E in questo senso, si può parlare di ottimismo. Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla ventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo.²¹⁷

Il discorso di Elsa Morante è illuminante per comprendere alcuni aspetti de *Lo smeraldo*: quello di Soldati è proprio l'atto di ottimismo cui fa riferimento la scrittrice; l'orrore della realtà (blocchi di potere contrapposti nel clima della Guerra fredda, timore di una possibile ripetizione dell'esperienza della bomba atomica) proiettata nel sogno (in cui abbiamo un'Italia reduce da una guerra nucleare divisa da due regimi nelle mani rispettivamente della Confederazione del Nord e quella del Sud) dà vita al romanzo in qualità di risposta reale all'orrore stesso. Infatti il protagonista del romanzo risvegliatosi definitivamente dal sogno si ritrova con il romanzo: la coscienza di Soldati, una volta immersa nell'irrealtà dello scenario distopico, ritorna alla fine a se stessa.

Soldati assorbe la crisi contingente e la riversa ne *Lo smeraldo*: la questione ecologica, lo spettro della bomba atomica, il bipolarismo messo in atto dalle due superpotenze Usa e Urss sono tutte suggestioni che contribuiscono a delineare lo scenario su cui si muove Tellarini.

L'autore, parlando del romanzo, sottolinea proprio come sia stato visionario

²¹⁶ Ivi, p. 106.

²¹⁷ Ivi, p. 108.

nel prevedere alcune questioni, come la suggerita alleanza tra le due potenze, America e Russia.

Come vede Soldati i rapporti tra Usa e Urss? Pensa davvero che si arriverà ad un'alleanza tra i due blocchi?

La fusione esiste già nella realtà e le analogie tra i due paesi sono ormai evidenti. Con una differenza: che i russi sono schiavi e lo sanno; gli americani sono schiavi come loro, ma credono di essere liberi.²¹⁸

L'instabilità tra i due blocchi si avverte anche in Medio Oriente con i movimenti dei Paesi che iniziano un processo di modernizzazione in seguito alla decolonizzazione, processo che porta ad esempio alla costituzione nel 1979 della Repubblica islamica in Iran.

Del 1973 è anche la guerra del Kippur, che si inserisce all'interno dei conflitti arabo-israeliani: Egitto e Siria attaccano i territori di Israele. E proprio in seguito all'atteggiamento simpatizzante degli Stati occidentali verso Israele, i paesi arabi influenti all'interno dell'OPEC faranno in modo di ostacolare la fornitura di petrolio ai paesi industrializzati, creando così i presupposti della suddetta crisi energetica.

Anche la presenza araba si insinuerà ne *Lo smeraldo*, che presenta il regime del Sud come una confederazione di stati in via di sviluppo, tra cui appunto quelli arabi.

Ania Gillian, riportando il pensiero di Kermode secondo cui l'apocalisse può prosperare indipendentemente dal contesto storico, ribadisce come gli eventi diano comunque una forte spinta all'immaginario letterario verso un tentativo di rappresentazione della crisi²¹⁹:

²¹⁸ Osvaldo Guerrieri, *Soldati tra ieri e oggi. Intervista torinese con l'autore del vendutissimo "Smeraldo"*, «Momento sera», 8-9 gennaio 1975.

²¹⁹ Ania Gillian, *Apocalypse and Dystopia in Contemporary Writing*, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Ania Gillian & Ann Hallamore Caesar eds, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 174.

Della stessa autrice si rimanda anche al seguente saggio: Ania Gillian, *Bypassing the end: Three Contemporary Interpretation of Apocalypse*, «Italian Studies», 2014, n. 2, pp. 283-300.

Particular dates (such as the end of the millennium) certainly seems to bring our apocalyptic sensibilities, and human beings, despite refuting the significance of such boundaries rationally, can be infected on the one hand by a sense of decay and cultural decline, and on the other by a search for renewal. Kermode nevertheless stresses that “apocalypse can flourish [...] quite independently of millennia” (2000: 182). Historical events, indeed, exert a far stronger pull and apocalyptic literature is more aptly classed as “crisis literature” (Reddish: 24), presenting or illustrating a crisis (experienced or perceived) as well as giving an alternative picture of reality.

Sicuramente ci sono epoche in cui la convergenza di più fattori critici alimenta la tensione e colpisce la sensibilità di alcuni scrittori che non possono non trasmettere nelle proprie opere il senso della precarietà e la preoccupazione per il futuro, dando corpo a funeste prefigurazioni: non è un caso che in Italia il genere distopico si sia fatto strada proprio negli anni Settanta.

Anni in cui la sfiducia nel progresso si è riversata a macchia d'olio in tutti gli aspetti della società, seguendo un processo che continua ad alimentarsi ancora oggi; al riguardo esemplari sono le parole di Zygmunt Bauman²²⁰:

Il terreno su cui poggiano le nostre prospettive di vita è notoriamente instabile, come sono instabili i nostri posti di lavoro e le società che li offrono, i nostri partner e le nostre reti di amicizie, la posizione di cui godiamo nella società in generale e l'autostima e la fiducia in noi stessi che ne conseguono. Il «progresso», un tempo la manifestazione più estrema dell'ottimismo radicale e promessa di felicità universalmente condivisa e duratura, si è spostato all'altra estremità dell'asse delle aspettative, connotata da distopia e fatalismo: adesso «progresso» sta a indicare la minaccia di un cambiamento inesorabile e ineludibile che invece di promettere pace e sollievo non preannuncia altro che crisi e affanni continui, senza un attimo di tregua. Il progresso è diventato una sorta di «gioco delle sedie» senza fine e senza sosta, in cui un momento di distrazione si traduce in sconfitta irreversibile ed

²²⁰ Zygmunt Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma, GLF Laterza, 2007, pp. 9-10.

esclusione irrevocabile. Invece di grandi aspettative di sogni d'oro, il «progresso» evoca un'insonnia piena di incubi di «essere lasciati indietro», di perdere il treno, o di cadere dal finestrino di un veicolo che accelera in fretta.

Capitolo 7. La distopia

7.1. *Lo smeraldo*: distopia totalitaria e distopia catastrofica

La sfera distopica del romanzo è interpretabile tramite la categoria della lontananza attuata per mezzo dell'espedito del sogno. Il senso della fine è relegato nella dimensione onirica come passaggio necessario per la ricomposizione dell'io: la conclusione del romanzo vede infatti la forza centripeta della vecchiaia avere la meglio rispetto a quella centrifuga della gioventù.

Il futuro ipotizzato da *Soldati* segue gli schemi del *distopico dispotico* - contemplando anche alcuni elementi della distopia catastrofica - prendendo in prestito la classificazione di Muzzioli.²²¹

La tradizione letteraria della distopia²²² si articola infatti attraverso questi due filoni. Il primo ruota attorno al totalitarismo, con l'instaurarsi negli scenari narrativi di regimi dittatoriali e polizieschi. Queste le componenti strutturali:

- presenza invasiva del capo, il cui lato autoritario è drasticamente estremizzato, figura che si presenta antitetica rispetto a quella del

²²¹ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 28-31.

²²² *Accadde domani. Fra utopia e distopia*, a cura di Giuseppe Prestipino, Teresa Serra, Roma, Aracne, 2005 («Passato e presente»); *Apocalisse. Nove scrittori e la fine del mondo*, «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre, 2012; *Apocalissi e letteratura*, a cura di Ada de Michelis, Roma, Bulzoni, 2005; *Utopia e distopia*, a cura di Arrigo Colombo, Bari, Edizioni Dedalo, 1993; Beatrice Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna, Longo, 1998; Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Ravenna, Longo, 1995.

legislatore utopistico;

- Stato di polizia e di controllo capillare fino al tentativo di manipolazione delle menti;
- omologazione della massa;
- repressione dei dissidenti.

«La distopia in questo caso non consiste nella fine del mondo, bensì nella fine della “coscienza” del mondo». ²²³

Il filone in questione germina nel Novecento con l'affermarsi nel corso della storia dei regimi totalitari, con la realtà che va a legittimare ed incrementare la *fiction* letteraria: «basta prendere la realtà e portarla alle estreme conseguenze. Addirittura, a volte, la realtà ci ha già pensato da sola e l'immaginazione, per quanto “nera” sia, non ce la fa a starle dietro. Non è facile superare gli orrori della storia. Quante “stanze 101” ci vogliono per fare Auschwitz così come appare nelle testimonianze di Primo Levi?» ²²⁴.

La triade letteraria consacrata appartenente a questo genere fa capo a Huxley con *Brave new world* ²²⁵, a Orwell e il suo *1984*, a Bradbury con *Farhenheit 451*.

Ne *Lo smeraldo* abbiamo ben due regimi dittatoriali, che attuano un rigido controllo sulla vita della popolazione, interferendo nei rapporti familiari con il controllo delle nascite e la promozione dell'omosessualità e usando la tecnologia a fini inquisitori; i confini sono tassativamente invalicabili, i paesaggi della linea di frontiera, devastati dagli effetti delle guerre nucleari, si presentano in veste apocalittica.

Nel regime del Nord la dittatura militare internazionale utilizza la tortura come mezzo di “sorveglianza”; la Francia è stata la prima potenza a controllare la popolazione e tutti i Paesi al nord della Linea si sono adattati al sistema

²²³ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 66.

²²⁴ Ivi, p. 141.

²²⁵ Cfr. Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia*. Wells, Huxley, Orwell, cit.; Beatrice Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin, cit.

francese. Secondo il principio del *divide et impera* vengono spezzati fin dall'origine i legami familiari, tanto che ciascun bambino, associato ad un numero che ne affianca il nome, è spedito, secondo le scelte di un computer, presso altre famiglie con il risultato che nessuno sa più dove sia nato e chi siano i propri genitori. I medici, che sono militari o militarizzati, vengono spostati in diverse zone di servizio più volte all'anno per evitare che si affezionino a qualcuno. Non esiste proprietà privata, nessuno può possedere oggetti preziosi, pena la confisca. Abbiamo la presenza costante di autorità russe. Il controllo viene effettuato tramite videofoni...

L'illustrazione del sistema distopico in vigore nella confederazione del Nord è affidato a Grinièv:

Il piano, naturalmente, fu non soltanto militare, ma anche politico, sociale, amministrativo. La Grande Confederazione del Nord, la SUSAEA²²⁶ o l'AEA, come si dice comunemente, stabilì subito una rigorosa sistemazione del controllo delle nascite. Gli studiosi avevano ormai provato che non l'attività sessuale, ma la famiglia era la vera causa della sovrappopolazione. L'attività sessuale poteva essere perfettamente regolata e contenuta favorendo sia l'omosessualità, che è così innocua, sia le pratiche anticoncezionali e abortive. Il vero nemico era però la famiglia, questo bisogno umano di sopravvivere in qualche modo alla morte allevando, educando i figli del proprio sangue e garantendo loro un'eredità non soltanto materiale. Così, i figli, appena nati, furono, per legge, sottratti ai genitori e inviati in brefotrofi confederali, lontani e anche lontanissimi, dove, automaticamente, si perdeva ogni possibilità di riconoscere la loro origine: né i genitori, né poi loro stessi, nemmeno il Governo Centrale, sarebbero più stati in grado di rintracciarli. Vi dirò che, purtroppo, questa e il divieto di attraversare la Linea sono le sole leggi, finora, che non furono mai infrante.²²⁷

La questione dell'omosessualità è stata già affrontata in un altro passo del

²²⁶ Stati Uniti Socialisti di America Europa Asia.

²²⁷ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit. p. 913.

romanzo:

D'altra parte, mi dicevo che qualunque forte organizzazione militare implica fatalmente l'omosessualità; e che quella proibizione, anzi quell'impossibilità, a cui aveva accennato P'tit Henri, di conoscere, di allevare, di educare i figli, significava che si era voluto scoraggiare e distruggere la famiglia. Perché si era voluto distruggerla? Si era finalmente capito che la salvezza, oltre il benessere, dell'umanità dipendeva da una rigida regolamentazione e programmazione delle nascite? E per la stessa ragione si era forse cercato di favorire in ogni modo l'omosessualità sia maschile che femminile?²²⁸

L'avversione ai legami sentimentali quali quelli famigliari è tipica del genere: così ne *Il mondo nuovo* di Huxley, modello per le distopie dispotiche. «La rivoluzione sessuale è un punto irrisolto di tutte le utopie. La famiglia, come prevedeva Freud, non è risultata sostituibile, ma proprio per questo il motto “every one belongs to every one else” che Huxley deride tra le stupide formulette della sua società “in bottiglia”, rimane una istanza inadempita».²²⁹ Altra componente distopica legata alle dinamiche del regime è quella della distorsione della storia e della scienza. La censura del sapere è utilizzata per perseguire la manipolazione delle menti.

«Non mi avevi mai detto, papà, che conoscevi così bene le Costellazioni! Questa sì che è una sorpresa. Me le insegni?».

«Certo, quando vuoi».

«A scuola, non me le avevano fatte studiare. Nessuno le sa. Soltanto i tecnici».²³⁰

«Non ti hanno insegnato chi era Cristoforo Colombo?».

«No».

«Cristoforo Colombo era un navigatore genovese che nel 1492 ha scoperto

²²⁸ Ivi, p. 887.

²²⁹ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 90, nota 3.

²³⁰ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 871.

l'America!».

«A noi hanno sempre insegnato che l'America l'ha scoperta uno dei Riurik, un variago... Un altro variago ha fondato l'Impero Russo».²³¹

Il regime del Sud si configura come una confederazione di grandi e piccoli dittatori associati, tra cui quello dell'Iran. Cinesi, arabi, greci, persiani, turchi... Dei satelliti avrebbero dovuto dividere la terra tra paesi industrializzati e gli altri, attraverso una fascia di inquinamento che ha provocato più vittime del previsto. I satelliti seguirono poi un altro tracciato rispetto a quello prefissato che doveva essere spostato più a meridione: la linea passa lungo l'Italia centrale, la Jugoslavia, l'Ucraina piuttosto che per l'Italia meridionale, la Grecia, il Mar Nero. Il Rapporto spiegò che si era trattato di un errore, mentre nel testo si intuisce che probabilmente il tutto fu un accordo tra le due Superpotenze.

La distopia catastrofica comprensiva di guerra nucleare interessa la linea di confine tra i due regimi, che passa dal Tirreno all'Adriatico, da sud-ovest a nord-est: il protagonista del romanzo individua approssimativamente due punti, da Talamone a Fano; in realtà si tratta di due linee, una per la Confederazione del Nord e una per quella del Sud, che delineano al loro interno una zona inquinata; avvicinandosi alla Linea pian piano si palesa lo scenario apocalittico: case abbandonate e distrutte, alberi bruciati, popolazione che si dirada, fontane con acqua non potabile. Nell'attraversamento di un vecchio centro, quello di Acquapendente, i personaggi entrano in pieno contatto con la distruzione:

Curiosamente, nel vecchio centro ottocentesco e medievale, il disastro pareva meno terribile. Incominciammo a capire allora che esistono come tre classi di rovine: tre diversi generi di disgregazione. Il peggiore, il più impressionante, era quello delle costruzioni più moderne: il ferro e il cemento, forse perché più resistenti,

²³¹ Ivi, p. 872.

sembravano esplosi dall'interno: putrelle, profilati, tondini si levavano aguzzi, arrugginiti, contorti fino al cielo; e i blocchi biancastri di calce, qua sbocconcellati o polverizzati, là interi ma corrosi e spugnosi come per una lebbra, erano ammonticchiati nelle più varie forme, nelle più bizzarre combinazioni, in una scenografia involontaria dell'angoscia, in uno spasimo della catastrofe durato pochi istanti e immobilizzato per sempre. Dei mucchietti di tritume erano sparsi, quasi nascosti qua e là. Non ci avvicinammo, non volevamo vedere meglio. Ma il sottile fetore che ancora emanava, e le bestie che li frequentavano, frotte nere e affaccendate di topi, sciame librato e oscillante di insetti, semoventi poltiglie di formiche, non lasciavano dubbi. Ci allontanavamo ogni volta con brevi corse stremanti, coprendoci di sudore.

La disgregazione delle case in mattoni non ha un aspetto così atroce: il colore rosso, e quello verde, dell'erba che vi cresce sopra e intorno, le trasformano, specialmente se viste a distanza, in qualcosa di naturale e di pittoresco.

La pietra, infine, la pietra delle vecchie case e delle chiese rivestite di edera, può anche avvicinare la fantasia: come se prima o poi avesse dovuto incontrare quel destino, assumere quella vaghezza sepolcrale e quella malinconia piranesiana. Ad Acquapendente, nella distruzione generale di tutto, cioè non solo degli originari resti romanici ma anche degli inerti e crudi restauri eseguiti dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale, la facciata e il portico della basilica di San Sepolcro avevano addirittura riguadagnato la perduta bellezza. Senza contare che, per un caso inspiegabile, tra le rovine di mattoni e pietra, non scorgevamo mai bestie né insetti: i rimasugli dei poveri cadaveri della terza guerra mondiale parevano misteriosamente scomparsi. Ma quanti anni fa era dunque scoppiata questa terza terribile guerra? Quando, esattamente, erano stati lanciati satelliti atomici?²³²

Nel testo si fa esplicito riferimento a una terza guerra mondiale di matrice nucleare.

Il tema della bomba atomica è entrato con urgenza nell'immaginario letterario del dopoguerra fino a raggiungere quello degli anni Settanta²³³: vale a dire che

²³² Ivi, pp. 958-959.

²³³ Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza*

dal trauma di Hiroshima e Nagasaki si arriva fino allo spettro di un nuovo utilizzo dell'atomica nelle tensioni della Guerra fredda. Dai racconti di Buzzati, tra tutti *All'idrogeno*²³⁴, in cui il protagonista è in attesa dell'arrivo della bomba, quale unico destinatario della stessa²³⁵, fino ai romanzi distopici di Morselli, Cassola e Volponi. Mentre in Buzzati la bomba atomica diventa simbolo di una fine metafisica, individuale, Morselli e Cassola ci raccontano l'esperienza dei sopravvissuti.

Ne *Il superstite*, pubblicato nel 1978, tassello della cosiddetta Trilogia atomica insieme a *Ferragosto di morte* e *Il mondo senza nessuno*, il personaggio scampato all'atomica è Lucky, un cane, che, rimasto senza padrone e compagni, andrà a morire in solitudine in un fienile. Cassola concentra l'attenzione sul dramma del protagonista, non curandosi di mostrarci l'evento della guerra quanto piuttosto di sottolineare le responsabilità umane del disastro imminente. «Non soltanto, insomma, in Cassola l'atomica diventa un *topos* moraleggiante, ma il destino del 'superstite' – in cui si concentra quello delle varie specie animali, compresa l'umana – si rivela, in definitiva, una finzione. La fine del mondo non c'è mai stata, siamo ancora in tempo a evitarla, se solo sapremo interpretare correttamente la favola morale che ci viene ammannita»²³⁶.

Anche in Morselli, nel romanzo *Dissipatio H. G.*²³⁷, abbiamo uno scenario post-atomico. Il sopravvissuto, suo malgrado - tanto che, proprio nel momento in cui è intenzionato a suicidarsi in un laghetto di una caverna, cambiando idea, si accorge di essere rimasto l'unico superstite del genere umano - non

italiana d'autore (1950-1978), «Testo», n. 59, 2010.

²³⁴ *All'idrogeno* è un racconto di Dino Buzzati pubblicato nella raccolta *Il crollo della Baliverna*, 1954.

²³⁵ ««All'idrogeno, all'idrogeno. Porci maledetti, l'ultimo tipo! Tra miliardi di uomini che esistono, proprio a noi ce l'hanno mandata, proprio a noi, via San Giuliano 8!». [...] Finalmente, a frammenti, qualche eco giunse fino a noi del sesto piano. "C'è un indirizzo con il nome" dicevano. "Come, il nome? Sì, il nome di chi deve ricevere l'atomica... è personale, capisci? Non è per tutta la casa, non è per tutta la casa, solo per uno... non è per tutta la casa!". [...] Capii. Il cassone con l'inferno dentro era per me, un esclusivo dono; per me solo. E gli altri erano salvi». Dino Buzzati, *All'idrogeno*, p.

²³⁶ Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, cit., pp. 107-108.

²³⁷ Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 2010.

riesce a spiegarsi cosa sia successo, vive la propria condizione in maniera non tragica, con ironia e fredda lucidità fino al graduale sopraggiungere della disperazione, che trova una pausa nell'immagine finale, forse foriera di una qualche speranza: in mezzo al nulla si vedono spuntare ciuffi di erba selvatica. In Volponi il tema atomico è invece connesso a quello della mutazione, si pensi a *Corporale*²³⁸, in cui il protagonista Gerolamo Aspri, terrorizzato dall'atomica tanto da costruirsi un rifugio nelle colline appenniniche, cerca di immaginarsi il proprio corpo ad esplosione avvenuta. Non c'è bisogno di effettivi utilizzi: la bomba, dacché è stata concepita e realizzata, sortisce comunque un'inquietante influenza sull'umanità. Il quotidiano è investito dagli effetti della bomba, anche se questa è inesplosa, così pure il linguaggio:

La bomba non possiede dunque soltanto il suo significato letterale ma anche quello di metafora dell'esplosione del paradigma-uomo, della «disintegrazione psichica e sociale»; la mutazione di Aspri, a sua volta, trascrive in chiave fantascientifica quel profondo mutamento che Pasolini definì 'antropologico': la frattura storica degli anni Cinquanta, che proietta l'Italia nella postmodernità.²³⁹

L'atomica trova poi spazio ne *Il pianeta irritabile*²⁴⁰: qui l'esplosione è avvenuta, alla prima guerra atomica del 2000 ne sono seguite delle altre, che hanno lasciato un pianeta, trasformato, in preda ad improbabili personaggi non umani, ovvero tre animali e un nano sulla via della disumanizzazione, che sembrano rappresentare l'unica via di rinnovamento per un'esistenza possibile; non a caso Muzzioli parla al riguardo di speranza animale, riferendosi anche ad altri esempi letterari del genere in questione, quale ad esempio *Il superstite* di Cassola²⁴¹.

²³⁸ Paolo Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974.

²³⁹ Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, cit., p. 112.

²⁴⁰ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁴¹ Si fa riferimento alla relazione di Francesco Muzzioli, *Speranza animale*, tenuta in occasione del

È evidente come in tutti gli autori citati non sia contemplato l'elemento "spettacolare" della bomba atomica, ciò che interessa rappresentare è il suo valore allegorico.

Assenza di rappresentazioni concrete della catastrofe, allegorie dell'atomica, punto di vista del singolo – sia egli destinatario della bomba, superstite o mutante: sono elementi alquanto disparati ma c'è forse una continuità che li unisce.

Tutto sommato, per gli scrittori italiani l'atomica sembra meno importante di chi l'ha costruita, la catastrofe meno significativa di chi l'ha provocata. Ormai in via di estinzione o destinato a perire in un prossimo futuro, l'uomo nondimeno continua a occupare di sé la letteratura: ed è questo, bisogna presumere con Cassola, l'ultimo esorcismo che gli rimanga.²⁴²

Lo stesso Soldati aderisce ad una simile interpretazione. Anche la sua è una favola morale, che, in maniera apotropaica, riflette la situazione di urgenza degli anni Settanta. Non a caso l'aspetto distopico è relegato alla dimensione onirica: si tratta di un incubo dal quale si può e ci si deve svegliare, come accade al protagonista del romanzo, il quale contrappone alla distruzione dell'utopia negativa che ha preso corpo nel sogno l'opera letteraria che ha appena compiuto, il romanzo.

Soldati incarna quanto professato dalla scrittrice Elsa Morante che, nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, professa come la letteratura e l'arte autentiche affrontino «la disintegrazione della coscienza», l'«ingiustizia e demenza organizzate», i «miti degradanti», la «noia convulsa e feroce».²⁴³

Ne *Lo smeraldo* la letteratura si configura proprio come l'antidoto alla disgregazione dell'io e della coscienza.

La stessa opera letteraria della Morante risente della crisi degli anni Settanta,

Convegno internazionale di studi *Il ritorno del trauma. Le apocalissi di Volponi*, a cura di Emanuele Zinato, tenutosi il 24 novembre 2012 presso il Teatro comunale Raffaello Sanzio di Urbino.

²⁴² Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, cit., p. 115.

²⁴³ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 100.

incarnando il sentimento dell'apocalisse con *Aracoeli*.²⁴⁴

7.2. Distopia critica, sublime e antisublime nei romanzi distopici degli anni Settanta

In questo scenario distopico trova ancora spazio il sublime e l'arte. Tellarini può infatti godere del privilegio di spostarsi liberamente nel territorio diviso dalla frontiera, di norma invalicabile, grazie al fatto di essere pittore. L'arte va al di là dei limiti imposti dai regimi dittatoriali. Anzi si manifesta una sorta di nostalgia nei confronti dell'arte, esemplari le parole del Generale Meyer: «Abbiamo molto bisogno di artisti, oggi. Sembra che siano sempre più rari. Non ci sono più neanche falsi artisti»²⁴⁵. Ed è lo statuto di artista che permette al personaggio di cogliere qualche squarcio idilliaco in mezzo alla devastazione: esemplare è la scena in cui Tellarini osserva il figlio e la zingara.

Vedevo che lui era felice di stare sempre con Gùscitza, e la sua felicità non poteva non farmi piacere. Mi dicevo che, come una nuvola aveva improvvisamente oscurato la luna per proteggerli, chiuderli in quel primo colloquio notturno, così ora la pioggia, trattenendoci a Roma, continuava a favorire il loro amore. [...] Tornò infatti il sole. Il quarto giorno non pioveva più. Verso sera la tramontana spazzò le nuvole. Il cielo, dalla parte di Monte Mario, si inondò di una prodigiosa luce rossa. Dall'alto del bosco del Quirinale, dove finalmente ero salito con Prpich a vedere come stavano i muli, contemplavo lo spettacolo meraviglioso e apocalittico, sull'infinità delle macerie.²⁴⁶

²⁴⁴ Bruno Pischetta, nel proprio libro *La grande sera del mondo* (cit.), inserisce l'opera della scrittrice nella sezione *Il sentimento dell'apocalisse*, insieme a *Il giorno del giudizio* di Satta e a *Petrolio* di Pasolini, sezione che precede quella de *L'apocalisse narrata*, in cui confluiscono Morselli, Volponi, Cassola.

²⁴⁵ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 936.

²⁴⁶ Ivi, p. 1004-1005.

Il mondo del selvaggio, quello della zingara, immune dalla sfera distopica, quale oasi nel deserto, è aperto alla sfera sentimentale. Così come ne *Il nuovo mondo* nella logica distopica la presenza del “selvaggio” è scandalosa, in quanto riporta in auge la logica della passione amorosa e «il linguaggio del dolore di contro alla soddisfazione inebetita della droga»²⁴⁷.

Altra scena è quella in cui Tellarini e il figlio ammirano le stelle «azzurre, vibranti, palpitanti», che «bucavano fittissime tutto intorno [...] l'immensità nera»²⁴⁸.

Siamo lontani dal registro tendente all'antisublime, che predomina nelle opere distopiche del tempo, in cui le stelle sono beffarde e magari finiscono nel cassonetto della spazzatura (ne *Il superstite* di Cassola)²⁴⁹ o in cui si assiste indifferenti alla caduta della luna (ne *Il pianeta irritabile* di Volponi)²⁵⁰.

Nel romanzo di Volponi gli unici superstiti di una guerra atomica sono un elefante, una gallina, una scimmia e un nano: quattro strambi cavalieri dell'apocalisse, che prima della catastrofe lavoravano in un circo, in viaggio verso una fantomatica terra promessa. In un'ottica di anti-antropocentrismo l'unico esemplare umano, il nano, subirà gradualmente un processo di “animalizzazione”. In questa ottica si assiste ad una riduzione della poesia a cibo: alla fine del romanzo il nano strapperà e ingoierà i fogli in cui sono

²⁴⁷ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 77.

²⁴⁸ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 95.

²⁴⁹ «Gli sembrava che le stelle lo beffeggiassero: per questo ce l'aveva tanto con loro». Carlo Cassola, *Il superstite*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 144.

«Aveva visto, tra i rami sopra la sua testa, qualche stella che occhieggiava beffarda; ma non aveva avuto la forza di abbaiarle contro. [...] Lucky non vedeva l'ora che anche quelle stelle laggiù fossero tramontate. Adesso erano sbiadite e non occhieggiavano più: ma Lucky ricordava il loro ammiccare beffardo della notte e si sentiva stringere il cuore». Ivi, p. 175.

«Le stelle ammiccavano beffarde. Lucky però non le guardava». Ivi, p. 183.

«Teneva il muso basso, per non vedere quei lumicini che si facevano beffa della sua pena». Ivi, p. 185.

²⁵⁰ «Più oltre, sempre dentro quel deserto faticoso, assisteremo alla caduta della luna di mezzo. La videro scuotere la faccia un attimo, con un tremolio che si specchiò nel lucido dei sassi impassibili: staccarsi dalla luce, che consumò in un attimo il proprio cerchio in alto, e precipitare di schianto con una palla nera che nella velocità della caduta si deformava e cresceva. La palla strisciò al margine del deserto e scomparve. Non restarono molto a guardare le due lune superstiti, e a notare come le rimpicciolisce la nuova distanza che le separava». Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 186.

annotati i versi che aveva sempre custodito gelosamente. Ricordiamo che Dante è ridotto ad essere citato a memoria, in modo altresì impreciso, da un elefante.

Esemplare il caso di *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli, in cui il protagonista, di fronte a uno scenario tipicamente sublime, sostituisce lo status di smarrimento con mere sensazioni fisiche:

Questa, dunque, è la famosa Malga dei Ross. [...]

Ci torno per un esperimento, in cerca del *metus silvanus*, dell'antico, favoloso pavor montium. Non è accademia. La perdita del timore reverenziale che la natura vasta e incontaminata usava ispirare all'uomo, è una delle menomazioni vitali di cui soffre la nostra epoca. [...]

Il luogo ha guadagnato in asprezza, è intatto, come alle origini. La sua bellezza oggettiva è in netto incremento. Invece, mi accorgo, io sono inerte. Impartecipe. Registro, senza emozioni. Mi prende il sospetto di una inutilità. (A che scopo due ore di marcia, per vedere, udire, e non sentire). La minaccia di quel cielo così vicino e pesante, è reale. Quando scende, a tratti, il vento, porta realmente l'odore del ghiacciaio (quell'odore vitreo, di grotta e d'abisso), e, negli intervalli, il silenzio è davvero primordiale; la parete che piomba a cento passi da me, è desolata e inesorabile, chiude il mondo. Eppure il *pavor montium* mi si riduce alla sensazione del freddo, freddo fisico. Desiderio di un caffè bollente e del maglione di lana.²⁵¹

Lo scenario de *Lo smeraldo* non è dunque rigorosamente distopico poiché sembrano affacciarsi delle vie d'uscita; una soluzione utopica è quella che si cerca e che Soldati persegue: siamo infatti di fronte a quella che Muzzioli definisce distopia critica, che, piuttosto di incorrere nell'estremizzazione, contiene in sé anche istanze utopiche.²⁵²

Soldati confessa di scrivere mosso dalla paura nei confronti del futuro, pensando soprattutto ai propri figli: «Mi ricordo che nel '29 rimasi molto

²⁵¹ Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-102.

²⁵² Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 29.

colpito dai cimiteri di macchine. In Italia non c'erano ancora, adesso ci sono. E mi ricordo che nel '55, lungo la strada che va da Gignese a Stresa, i miei figli volevano sempre fermarsi a guardare una macchina bruciata, una carcassa su un prato. Mi si sono presentate immagini fulminee e ossessive del futuro dell'umanità, mi sono angosciato pensando ai miei figli».²⁵³

La sua, come abbiamo visto, è una risposta a quella crisi degli anni Settanta, cui la letteratura di quegli anni reagisce con una cultura apocalittica e un anticapitalismo romantico tendenti alla repulsione del moderno (Pischedda nel suo studio chiama in causa la crisi petrolifera, la precarietà del modello di sviluppo industriale, l'emarginazione dell'intellettuale umanista, la nascita dell'industria culturale²⁵⁴).

7.3. Fonti socio-economiche: Ivan Illich e Paul Sweezy

In linea con tale reazione alla crisi del moderno, una sostanziale influenza nell'immaginario di Soldati è stata esercitata dalla riflessione di Ivan Illich espressa ne *La convivialità: Lo smeraldo* materializza i presagi di Illich in riferimento alla cultura massificata.

Ivan Illich, filosofo, storico e antropologo viennese (1926-2002), ha delineato una forte polemica contro le istituzioni e i frutti del progresso che rendono l'umanità succube di sistemi totalizzanti²⁵⁵. Nel 1941, in seguito alle leggi razziali, figlio di madre ebrea, lascia l'Austria e giunge a Firenze, dove

²⁵³ Gianni Mura, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre 1974.

²⁵⁴ Bruno Pischedda, *La grande sera del mondo*, cit., pp. 7-25.

²⁵⁵ Cfr. Franco La Cecla, *Ivan Illich e la sua eredità*, Milano, Medusa, 2013; Maurizio Di Giacomo, *Ivan Illich. Una voce fuori dal coro*, Milano, Ancora, 2006.

Tra le opere di Illich tradotte in italiano, oltre a *La convivialità*, si annoverano *Descolarizzare la società*, Milano, Mondadori, 1972; *Il genere e il sesso. Per una critica storica dell'uguaglianza*, Milano, Mondadori, 1984; *Elogio della bicicletta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006; *Nemesi medica: l'espropriazione della salute*, Milano, Mondadori, 1977.

intraprende gli studi universitari; dopo essere stato nominato sacerdote sarà destinato alla comunità portoricana del Lower Est Side. Si inserisce nei rapporti tra Stati Uniti e Chiesa in difesa delle vittime dei regimi del Sudamerica. Negli anni Settanta e Ottanta diviene il punto di riferimento dei movimenti ecologisti e della critica al capitalismo.²⁵⁶

Il suo pensiero è ancora oggi attuale: «Nel caso di Illich è chiaro che oggi, a distanza di trenta o quarant'anni dalle sue tesi di critica del progresso e della civiltà industriale, esso trova molto meno resistenza che ai tempi di una sinistra operaista e bolscevica, ai tempi in cui lo Stato e la Pianificazione erano considerati l'anticapitalismo puro. Oggi, dopo il crollo del muro e delle ideologie, sappiamo bene a cosa hanno portato le economie e le società pianificate e sappiamo come il mostro sia stato uguale da entrambi i lati della cortina di ferro»²⁵⁷.

Soldati, in un'intervista curata da Raffaello Baldini, cita espressamente in questi termini la fonte che fa capo a Illich:

Domanda: *Lo smeraldo* è un romanzo quasi di fantascienza. Una storia che si svolge nel futuro. Per lei il futuro contiene più speranza o paura?

Risposta: Il futuro, per me, è curiosità e angoscia. Una montagna di avvenimenti tanto ignoti quanto inevitabili. Ho anche la sensazione che il futuro sia oggi come incombente. Sembra che prima del secolo qualcosa debba accadere. Una grande cosa. Ivan Illich, nel libro *La convivialità*, ne ha il presentimento, anche se non sa prevederla.

D. Che cosa sarebbe questa «grande cosa»?

R. Non la so prevedere nemmeno io. Ma c'è una frase illuminante nel libro di Illich: «Più la distribuzione del prodotto industriale è egualitaria, più il controllo della produzione dev'essere centralizzato». Cioè, *più si va verso la giustizia, più ci si allontana dalla libertà*. Il progresso sembra avere in sé qualcosa di diabolico. E il problema si riduce a scegliere, ammesso che si possa scegliere, fra un mondo in cui

²⁵⁶ Cfr. Cronologia della vita di Ivan Illich, in Maurizio Di Giacomo, *Ivan Illich. Una voce fuori dal coro*, cit., pp. 11-14.

²⁵⁷ Franco La Cecla, *Ivan Illich e la sua eredità*, cit., pp. 9-10.

la metà degli uomini sia libera e l'altra metà sia schiava, e un mondo in cui uno solo comandi e tutti gli altri obbediscono.

(...) R. (...) Le armi hanno ormai un potere distruttivo di dimensione apocalittica. Anche l'India ha la bomba atomica. Ce l'ha forse anche Israele...

D. Dunque, gli uomini sono ormai troppi, c'è troppa disuguaglianza, ci sono troppe armi. E non si potrà uscire da queste contraddizioni che con un trauma.

R. Ho paura, sì, che la salvezza possa venire attraverso una catastrofe.

D. Una catastrofe rigeneratrice.

R. Illich dice che ci sarà salvezza solo nel Verbo. Io spero che la catastrofe non ci sia, anche se temo che ci sarà. E se ci sarà, spero che dalla distruzione nasca il fiore di una nuova civiltà

D. Eppure lei è un uomo tutt'altro che catastrofico, tutt'altro che apocalittico...

R. La paura genera mostri. Si ha paura per gli altri, per i figli.

(...) C'è un pensiero di Baudelaire che è illuminante: «Studiare in tutti i suoi aspetti, nelle opere della natura e nelle opere dell'uomo, l'universale ed eterna legge della gradualità, degli a poco a poco, del piano piano, con le forze progressivamente crescenti, come gli interessi composti in materia di finanze. Le cose vanno allo stesso modo nell'abilità artistica e letteraria; parimenti, nel tesoro variabile della volontà».

D. Dove si trova questo pensiero?

R. In un diario intimo. Un'opera postuma: *Mon coeur mis à nu*, Il mio cuore a nudo. É una riflessione che mi ripeto tutti i giorni, che ripeto ai miei figli. Le nostre decisioni, anche le grandi, importanti decisioni, non sono che la conseguenza appariscente di un lavoro che è durato anni e anni, magari tutta la vita. «Il tesoro variabile della volontà»: un'espressione stupenda, perfetta. Non si tratta di dire sì o no, di accettare o di respingere. La volontà è un tesoro variabile, non è oro in un cassetto, chiuso, incorruttibile; è impegno morale, libero.

(...) D. Le piace giocare?

R. Molto. Mi piacciono i giochi d'intelligenza e quelli d'azzardo. Tutti. Il gioco per me è una cosa incantevole, è il simbolo della vita. E può essere una grande passione anche degli avari. É la vita vissuta per segni invece che per fatti. Non è la realtà, ma ne è lo specchio delizioso, affascinante. Si può immaginare un uomo che giochi tutte le mattine a scacchi, tutti i pomeriggi a poker, tutte le sere alla roulette. Giocare può

essere un modo di vivere.²⁵⁸

Illich, avviandosi alla conclusione del proprio saggio, dichiara di temere per il futuro una spaventosa apocalisse qualora l'uomo non limiti il proprio impatto sull'ambiente:

Se, in un futuro molto prossimo, il genere umano non riuscirà a limitare l'impatto dei suoi strumenti sull'ambiente e ad effettuare un efficace controllo delle nascite, i nostri discendenti conosceranno la spaventosa apocalisse predetta da molti ecologi. Dinanzi al disastro incombente, la società può adagiarsi a sopravvivere entro i limiti fissati e imposti da una dittatura burocratica, ma può anche reagire *politicamente* ricorrendo alle procedure giuridiche e politiche. La falsificazione ideologica del passato ci vela l'esistenza e la possibilità di questa scelta.

La gestione burocratica della sopravvivenza umana è una scelta inaccettabile da un punto di vista sia morale sia politico, e per di più non servirebbe. Può darsi che gli uomini, terrorizzati dall'evidenza crescente del sovrappopolamento, dall'assottigliarsi delle risorse e dall'organizzazione insensata della vita quotidiana, rimettano spontaneamente i loro destini nelle mani di un Grande Fratello e dei suoi anonimi agenti. Può darsi che i tecnocrati siano incaricati di condurre il gregge sull'orlo dell'abisso, cioè di fissare dei limiti pluridimensionali allo sviluppo, immediatamente al di qua della soglia dell'autodistruzione. Una tale fantasia suicida manterrebbe il sistema industriale al più alto grado di produttività sostenibile. L'uomo vivrebbe in una bolla protettiva di plastica che l'obbligherebbe a sopravvivere come un condannato a morte in attesa di esecuzione. Ben presto la sua soglia di tolleranza in fatto di programmazione e manipolazione diverrebbe l'ostacolo più serio allo sviluppo, e l'impresa alchimistica rinascendo dalle sue ceneri cercherebbe di produrre e tenere sotto controllo il mostruoso mutante concepito dall'incubo della ragione. Per garantire la sopravvivenza dell'essere umano in un mondo razionale e artificiale, la scienza e la tecnica si applicherebbero ad attrezzare opportunamente la sua psiche: l'umanità sarebbe confinata dalla nascita alla morte nella scuola permanente estesa su scala mondiale, sarebbe sottoposta a vita al trattamento del grande ospedale

²⁵⁸ Raffaello Baldini, *La fine del mondo. Intervista con Mario Soldati*, «Panorama», 13 marzo 1975.

planetario, collegata notte e giorno a implacabili catene di comunicazione. Così funzionerebbe il mondo della Grande Organizzazione.²⁵⁹

E una sorta di apocalisse è proprio ciò che prende corpo nell'Italia immaginata da Soldati.

Altra fonte tenuta in considerazione dall'autore e citata nel romanzo è quella dell'economista americano Paul Sweezy:

«Ecco, proprio un grande economista di quel tempo scrisse, ho qui il volume, ma perderei troppo tempo per ritrovare il passo... scusatemi se cito a memoria, del senso però sono sicuro: “La più grande, di gran lunga la più grande industria di questa nostra nuova civiltà industriale e consumistica, sia nelle nazioni occidentali sia in quelle orientali, sia in USA più l'Europa, sia in URSS più il Giappone, è quella delle Forze Armate: solo che questa enorme organizzazione consuma l'80% dei capitali e non produce assolutamente niente: noi cittadini delle nazioni industrializzate, viviamo, lavoriamo, soffriamo e moriamo per alimentare questo mostro: è fatale la conclusione: questo mostro, presto o tardi, ci distruggerà”. Ebbene, tutto ciò che accadde dopo del mondo, ciò che voi, cher Maître, dite di ignorare, è contenuto, spiegato e previsto da queste poche parole del grande economista vostro, a quanto dite, contemporaneo... mi pare che fosse un certo Weezy, Teezy²⁶⁰... ma adesso, se ci tenete, ritroverò il nome, non ho purtroppo nessuna sua opera, il passo a cui mi riferisco è riportato in un manuale di storia... un libro...» abbassò la voce istintivamente, ma subito sorrise «un libro che è proibito possedere, e per questo lo tengo di là, ben nascosto... Bene, quell'economista prevede tutto: non prevede la creazione della Federazione del Sud? Ma no, possiamo dire che prevede anche questo implicitamente, perché oggetto del suo saggio critico e profetico erano soltanto e appunto tutti gli stati industrializzati, che oggi sono riuniti nella Federazione del Nord».²⁶¹

²⁵⁹ Ivan Illich, *La convivialità*, Como, Red!, 2013, pp. 129-130.

²⁶⁰ Il riferimento è all'economista americano Paul Sweezy,

²⁶¹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 907.

Nel corso delle vicende si fa riferimento anche ad un economista italiano:

«Le parole dell'economista americano sulla colossale e sempre crescente potenza bellica delle nazioni industrializzate, cioè, in pratica, dell'URSS e degli USA, bisogna, adesso, metterle in rapporto con le condizioni del mondo al momento della catastrofe. Sempre per fare in fretta, leggo qui...» Aprì il libro, lo sfogliò, trovò la pagina che cercava: «...è un vostro compatriota, uno studioso italiano dei vostri tempi: quest'opera è giudicata innocua dal nostro Governo perché non parla mai di armamenti né di militari: ecco perché la posso tenere qui, a portata di mano. Dunque, ecco: “L'ondata di uomini che sta investendo il nostro pianeta ha raggiunto paurose proporzioni: ogni giorno compaiono sulla terra oltre 350.000 nuovi bimbi... La popolazione mondiale si accresce di 75 milioni all'anno... Nel corso dei prossimi trentacinque anni raddoppierà... saremo circa sette miliardi... Ma il vero grande problema dell'umanità non riguarda solo il numero ma anche l'energia, e riguarda soprattutto il fatto che l'umanità si divide in due forme di civiltà profondamente diverse l'una dall'altra: quella, tecnologica e consumistica, dei paesi industrializzati; e quella, arretrata e ancora primitiva, dei paesi in via di sviluppo. Il cittadino medio dei paesi industrializzati consuma già oggi cinquanta volte l'energia e le materie prime usate dal suo concittadino dei paesi in via di sviluppo. Ora, la natalità dei paesi ricchi, sebbene molto minore in termini numerici, è ancora più pericolosa per il pianeta della natalità di quella massa di innocenti che rendono così tragico il futuro di tre quarti dell'umanità...”²⁶²

7.4. Una prosa visiva al servizio della distopia

La dimensione distopica introdotta nel sogno viene preannunciata innanzitutto tramite la dimensione visiva e il ricorso alle arti figurative. In questo senso esemplare è la descrizione del *subway* newyorkese in termini infernali - già

²⁶² Ivi, p. 909.

sperimentata in *America primo amore* - in cui c'è un chiaro riferimento all'elemento apocalittico tramite il ricorso a Michelangelo. Espediente che ritornerà nel romanzo più tardo *El Paseo de Gracia*, interpretabile anch'esso in senso distopico.

Il ricorso alle arti figurative, all'insegna della predilezione per la pittura del Cinquecento, per Soldati non si risolve in semplice ausilio descrittivo o semenziaio immaginifico, ma diviene funzione narrativa e chiave semantico-interpretativa del testo letterario. Le opere d'arte assumono la valenza di correlativi oggettivi atti a racchiudere l'essenza dell'animo dei personaggi e delle loro ossessioni, rendendole plastiche; danno altresì corpo all'atmosfera che incombe sulle vicende, concretizzando i temi peculiari della narrativa soldatiana, ovvero autobiografismo, fuga, erotismo, ambiguità.

Il processo è ben visibile nei romanzi *Lo smeraldo* e *El Paseo de Gracia*, in cui la matrice apocalittica delle narrazioni viene alimentata dagli efficaci richiami a Michelangelo, «grande e tragico»²⁶³, e in particolare al Giudizio Universale.

Nell'architettura, nella scultura e nella pittura, alla fine del Quattrocento e ancora al principio del Cinquecento il nostro paese aveva raggiunto, con il senso dello spazio e dei volumi, la gloria dell'Ellade, una bellezza suprema di cui le Sibille e i Profeti michelangioleschi sono un monumento terminale: ma ventiquattro anni più tardi, la suprema bellezza era già penetrata dal piacere di soffrire. Impossibile che Michelangelo non abbia vissuto e sofferto fino in fondo quel periodo. Infatti, della spettacolosa gagliardia, della forza vitale che splende nelle Sibille e nei Profeti più niente resta nel megaffresco del Giudizio Universale, dove sembra addirittura che il soggetto apocalittico abbia influenzato lo stile, la pittura, fino a anticipare i secoli, l'impressionismo, l'espressionismo.²⁶⁴

La Sibilla Cumana è l'ultima, ossia la più vicina a noi: essa fruga con lo sguardo

²⁶³ Mario Soldati, *El Paseo de Gracia*, Milano, Mondadori, 2008, p. 158.

²⁶⁴ Ivi, p. 154.

nelle sacre carte cercando di scoprirne il senso profetico, e appunto così la rappresenta Michelangelo. Ma l'interpretazione che gli studiosi danno del grintoso profilo della vecchia è certamente riduttiva, piccolo borghese e pavida: “intenta a una lettura faticosa e sorda: sembra naturale immaginare che essa simboleggi una difficile penetrazione del mistero cristiano”, così dice uno di quei miopi. Ma Michelangelo vedeva lontano, grande e tragico. La difficile penetrazione del sacro testo si è compiuta un momento prima, Michelangelo sceglie il momento successivo: quando la Sibilla Cumana è improvvisamente sconvolta dallo sdegno e da una pietà profonda. Ha decifrato il testo, con sommo dolore ha appreso la profezia apocalittica. Verrà un giorno che immense sciagure colpiranno l'umanità.²⁶⁵

Presero alloggio al Majestic sul Paseo de Gracia, quel grande e lunghissimo viale che attraversa tutta Barcellona, e dove, come Fifth Avenue a New York, Piccadilly a Londra, Les Champs Elysées a Parigi, pare che si finisca sempre per incontrare tutti quanti, come al Giudizio Universale.²⁶⁶

L'ultimo brano assume una valenza programmatica nel mettere sullo stesso piano i due romanzi, all'insegna dell'eco michelangiolesca, tramite il richiamo al Paseo de Gracia, strada che dà il titolo all'opera in questione, e alla Fifth Avenue, ambientazione da cui prende le mosse la vicenda de *Lo smeraldo*. Viene tracciato un filo rosso tra i due testi, suggellato, inoltre, dalla medesima interpretazione della città di Roma in chiave apocalittica. «Roma ha sempre suscitato nei secoli immagini di morte»:²⁶⁷ questa l'epigrafe di Antonio Cederna con cui si apre uno dei capitoli de *Lo smeraldo*. Per Roma passa la linea invalicabile che separa i due stati totalitari, in cui si configura divisa l'Italia del futuro; la città, ormai una sorta di *no man's land*, porta i segni della distruzione atomica.

E in una veste non molto più rasserenante si presenta ad Eugenio la stessa città ne *El Paseo de Gracia*, aprendo così la strada alle digressioni di poco

²⁶⁵ Ivi, pp. 157-158.

²⁶⁶ Ivi, pp. 201-202.

²⁶⁷ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 956.

successive, relative alla Cappella Sistina di Michelangelo:

Roma gli apparve dall'alto, mostruosa come un'eruzione patologica su una pelle umana. È vero che tutte le grandi città, viste da un aereo, fanno questa impressione: che cosa sono, infatti, le città se non particolari eruzioni prodotte dal genere umano sulla pelle della terra? Ma nessuna è così informe, disordinata, *casual*, e le storie dell'urbanismo spiegano come e perché, attraverso i secoli, Roma sia nata e cresciuta sviluppandosi continuamente *a macchia d'olio*. In tutte le grandi città, tanto più chiaro quanto più dall'alto, e perfino nelle fotografie eseguite dopo un bombardamento, noi ravvisiamo subito un disegno armonico e unitario, il segno di una mentalità razionale: ecco, infatti, l'intreccio delle principali vie di comunicazione e il loro rapporto con il sito dei più importanti gruppi edificati, e ecco simmetrie, convergenze iterative, e concepite al solo scopo di semplificare la vita associata di una popolazione numerosa. Ma sciagurata Roma! Fatta e intanto disfatta dalle discordie, dai soprusi, dai delitti, dalla violenza, dall'ambiguità! Triste, povera Roma! pensò Eugenio: e quella che vedeva dall'aereo non era un'immagine, era un effettivo errore, un reale orrore! Ah, la geniale ellisse che racchiude il centro di Parigi! I due centri, i due *fuochi*! L'Arco di Trionfo e Place de la Concorde! La somma delle loro distanze, da qualunque punto le si misuri della curva ovale che circostrive l'ellisse, risulta sempre uguale!²⁶⁸

Ecco, già il Majestic era in vista. Già, poco più avanti, si annunciava *la Pedrera*, lo spettrale, funebre palazzo di Gaudì y Cornet coi suoi enormi buchi neri, coi suoi mostruosi catafalchi di granito...

Questo era il segno! Si disse Eugenio. Sento che Olga è qui. Davanti a me non la vedo. Dunque sarà alle mie spalle! Si fermò. Tremando, e sicuro di vedersela a due passi, si voltò.²⁶⁹

La presenza delle arti figurative, nel romanzo *El Paseo de Gracia*, delinea dunque una parabola perturbante, che passando per la *Sibilla Cumana* e *Il*

²⁶⁸ Mario Soldati, *El Paseo de Gracia*, cit., p. 151.

²⁶⁹ Ivi, p. 204.

Giudizio universale di Michelangelo, si riversa, alla fine, nell'espressione architettonica di Gaudì, con la visione grottesca della *Casa Milà*: il genio visionario catalano è strumentale nel rendere tangibile l'atmosfera dell'attesa della «tremenda, finale, apocalittica epifania»²⁷⁰ di Olga, polo dionisiaco del triangolo amoroso in cui è invischiato il protagonista Eugenio, laddove l'elemento apollineo è incarnato dalla moglie Irma. La visualità entra con prepotenza nel testo già nella parte iniziale, per mezzo di ben otto pagine spese nella descrizione dettagliata, maniacale, delle piastrelle del bagno dell'abitazione, non a caso romana, di via Gregoriana. Massimo Onofri, nell'introduzione al romanzo, osserva come «Soldati, soggiogato dall'immagine, procede per quasi dieci pagine, all'apparenza oziose, senza preoccupazione alcuna per l'eventuale e irritata reazione di chi legge».²⁷¹

Il parossismo legato al dettaglio, e dunque la prolissa sinuosità dell'*ekphrasis*, è additato dal critico come una delle due modalità di distrazione narrativa dell'autore Soldati rispetto al nucleo tematico centrale del romanzo, ovvero il triangolo erotico; l'altra digressione consiste nel seguire una storia secondaria, «lasciata cadere con la stessa facilità con cui la si era proposta».²⁷²

Come sottolinea Michele Cometa, la forma apocalittica, per sua natura, porta con sé una forte carica di visualità nel suo essere «forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine»;²⁷³ non a caso il contributo dello studioso prende il titolo di *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*. Cometa ricorda come «nell'apocalisse si fa vedere qualcosa, qualcosa si concretizza in un'immagine, qualcosa si s-vela»,²⁷⁴ individuando la base della coincidenza tra *a-létheia* e *apo-calyptein* nella coappartenenza di sapere e vedere, propria della nostra cultura, cui fa riferimento Massimo Cacciari.²⁷⁵

Ecco allora che il protagonista de *Lo smeraldo* si riferisce al sogno, in cui

²⁷⁰ Massimo Onofri, *Introduzione*, in Mario Soldati, *El Paseo de Gracia*, cit., p. XVIII.

²⁷¹ Ivi, p. XI.

²⁷² Ivi, p. X.

²⁷³ Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti Edizioni, p. 49.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

prende corpo l'Italia distopica del futuro, in questi termini: «L'incubo notturno mi aveva lasciato una grande tristezza: avevo visto la verità e me ne ricordavo»;²⁷⁶ allo stesso modo Soldati invita ad interpretare il romanzo come visione:

Lo smeraldo non è un libro di fantascienza anche se per buona parte la vicenda è proiettata nel futuro. Una visione, ecco, chiamiamola visione. Ma, allo stato di progetto, poteva anche essere un libro di fantascienza. La fantascienza ha basi razionali, direi quasi scientifiche; il mio libro contiene una visione in parte fantastica, in parte basata su convincimenti che mi auguro sbagliati.²⁷⁷

Il protagonista de *Lo smeraldo*, *alter ego* dell'autore, è proprio un pittore, «un mimetico libero» per sua stessa definizione: «Ero, precisamente, il pittore che avrei voluto essere: un impressionista moderno, modernissimo, anche pazzo se vogliamo, ma certamente giudicato un passatista dai critici che dovevano essere in auge all'epoca del sogno. Chissà, forse la mia fama era soltanto popolare: si capiva sempre molto bene che cosa rappresentasse, nella realtà quotidiana, il soggetto. Insomma, ero *un mimetico libero*».²⁷⁸ L'espressione come si è già visto, viene ripresa da Bruno Falchetto quale titolo del saggio introduttivo al primo dei tre Meridiani, curati dallo studioso stesso, dedicati a Soldati: *Mario Soldati. Romanzi*.²⁷⁹ Falchetto dichiara come l'«etichetta» possa essere ben applicabile allo stile narrativo di Soldati.²⁸⁰

Le riflessioni di Tellarini si riversano anche sul cinema,²⁸¹ secondo la tendenza cara alla sensibilità di Soldati di chiamare in causa sinesteticamente le diverse arti: ricordiamo come l'autore fosse appunto anche critico d'arte, regista, sceneggiatore, giornalista e musicologo; a riprova basterebbe prendere in

²⁷⁶ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 1077.

²⁷⁷ Gianni Mura, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre 1974.

²⁷⁸ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 858.

²⁷⁹ Bruno Falchetto, *Soldati, «un mimetico libero»*, cit.

²⁸⁰ Ivi, p. XLII.

²⁸¹ Ivi, pp. 140-141.

considerazione alcuni degli articoli raccolti nel volume *Cinematografo*: esemplare è, nella recensione a *Deserto rosso*, l'accostamento di Antonioni «a un bravissimo pittore astrattista che, per vendere i propri quadri, creda necessario comporre figure e paesaggi che abbiano una somiglianza con la realtà quotidiana e che non si affidino soltanto alla sua foga espressiva»²⁸² o, in altre sedi, l'individuazione dell'arte barocca quale forma anticipatrice del cinema e dell'ampex,²⁸³ la definizione della figura del regista come «pittore-di-una-pittura-in-movimento»,²⁸⁴ la plastica descrizione del volto di Buster Keaton, che rimanda «a una scultura arcaica, a una figura romanica, azteca, greca antica», i cui grandi occhi «sono tagliati a mandorla con la nettezza di contorno delle più belle figure della miniatura persiana»,²⁸⁵ il richiamo alla capacità evocativa dell'affresco del Masaccio «Eva cacciata, con Adamo, dal Paradiso Terrestre» in contrapposizione all'agonia, ostentata, di Agnese in *Sussurri e grida* di Ingmar Bergman.²⁸⁶

Ne *Lo smeraldo*, il riferimento a Michelangelo assume in questa occasione la funzione esplicita di prolessi narrativa: il groviglio infernale del *subway*, con il proprio scenario apocalittico, anticipa la matrice distopica del romanzo, in cui saremo proiettati tramite l'espedito onirico per tre quarti dell'opera:

Colori vivissimi, rossi, gialli, violetti, azzurri, verdoni, arancioni: colori acrilici, distesi con pennellesse che dovettero essere impugnate a due mani, e che lasciarono ovunque le impronte striate delle loro matasse di nylon; masse serpeggianti, tortuose, angosciose, nei cui viluppi mostruosi e circonvoluzioni inconsapevolmente enigmatiche è possibile decifrare qua e là cubitali scritte in slang, esclamativi come clave giganti, interrogativi come corpi di pitoni, enormi nudità, volti e natiche, braccia e gambe, seni, mani, piedi, smisurati occhi e sfinteri, colossali organi genitali di ambo i sessi. L'impressione generale, definitiva, memorabile è un caos di budella,

²⁸² Mario Soldati, *Deserto rosso, celeste e verde* in Idem, *Cinematografo*, cit., pp. 263-264.

²⁸³ Mario Soldati, *Cinematografo*, cit., pp. 286-287.

²⁸⁴ Ivi, p. 291.

²⁸⁵ Ivi, p. 307.

²⁸⁶ Ivi, pp. 320-321.

di trippe, di viscere e membra umane: come se la popolazione di Manhattan si fosse un giorno fusa in un unico corpo, e una commissione di chirurghi efferati e deliranti avesse proceduto a una furibonda, finale vivisezione. Nel loro insieme, i graffiti del subway potrebbero essere definiti un affresco apocalittico delle viscere di New York: o anche l'ultima versione del *Giudizio Universale* di Michelangelo, ma senza impalcature gerarchiche, senza figure di speranza, soprattutto senza il dominante Cristo.²⁸⁷

Soldati, nel paragonare gli affreschi del *subway* al Giudizio universale michelangiotesco, sprovvisti però di figure di speranza quali quella di Cristo, concretizza, dunque, il pensiero di Sergio Quinzio, ricordato dallo stesso Cometa, secondo cui «il pensiero apocalittico è il dubbio legittimo di chi ha compreso che c'è il rischio che il Messia alla fine non venga».²⁸⁸

La connotazione della *subway* in chiave infernale è propria già di una delle prime prove di Soldati narratore, *America primo amore*, in cui un intero, memorabile, capitolo è dedicato alla trattazione dell'ambiente metropolitano newyorkese; nel mondo suburbano si perpetua «una provvisoria fratellanza di dannati»,²⁸⁹ dove «il calore, il fragore, la vertigine vettrice, la scura geometria delle gallerie compongono, scenario e supplizio, una delle peggiori bolge americane»;²⁹⁰ l'autore quindi non può fare a meno di ricordare come l'ebbrezza suscitata dalle folle del subway fosse «dunque oscuro struggimento, anzi distruzione».²⁹¹

Il gusto pittorico, volto alla caratterizzazione perturbante della narrazione, emerge inoltre nella ritrattistica dei personaggi; così ne *Le lettere da Capri* il protagonista Harry, studioso d'arte, ripercorrendo nella memoria la fisicità di Dorothea, non può fare a meno di appellarsi all'iconografia pittorica:

²⁸⁷ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 784-785.

²⁸⁸ Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, cit. p. 45.

²⁸⁹ Mario Soldati, *America primo amore*, cit., p. 94.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ivi*, p. 93.

Per curiosità estetizzante (la quale però era naturale conseguenza del mio mestiere) andavo cercando continuamente nella storia dell'arte i modelli che meglio Dorothea incarnasse. Sfogliavo volumi, monografie, collezioni di fotografie. E finivo sempre, fra gli antichi, per fermarmi sulla pittura romana nella decadenza; fra i moderni, su certi manieristi del Cinquecento, su Andrea del Sarto, e più ancora su Sebastiano del Piombo. Il bravo studioso che ha preso il mio posto all'UNESCO non capirà mai perché la nostra esigua biblioteca e la nostra collezione di fotografie, che hanno uno scopo divulgativo e generico, contengano, invece, tutto quanto possa riguardare Sebastiano del Piombo, e una serie completissima di fotografie delle sue opere. Del *Ritratto femminile* che sta al Museo di Berlino, trovai una grande riproduzione; la incorniciai in una vecchia cornice; e la appesi in ufficio, proprio di fronte al mio scrittoio. Ma le contemplazioni devote di Dorothea non erano, o non erano quasi mai, soddisfacenti, se non mi preparavano a una fantasticheria meno tranquilla e meno semplice: al vagheggiamento, cioè, di miei futuri incontri con Dorothea, ciascuno diverso dall'altro, ciascuno sempre nuovo e sempre complicato, sempre strano seppure verosimile.²⁹²

L'ambiguità della figura ritratta da Sebastiano del Piombo è insinuata anche dal dettaglio della mano destra della donna, atta a formare una V, interpretabile come iniziale di VIRTUS o VOLUPTAS.

Il risvolto conturbante dei personaggi femminili viene altresì dipinto grazie al frequente ricorso alla citazione delle forme preraffaellite, cui Soldati si appella, ad esempio, almeno tre volte ne *El Paseo de Gracia*: «e chi venne verso di lei era Felicìn, ma lei era così lontana da tutto quanto non fosse Roberto che gli consegnò il foglietto con il più bello dei suoi sorrisi preraffaelliti»;²⁹³ ancora «se Roberto fosse stato pittore, avrebbe, forse, pensato a Botticelli, o ancora di più ai preraffaelliti»;²⁹⁴ «con un viso dai tratti

²⁹² Mario Soldati, *Le lettere da Capri*, in Idem, *Romanzi*, cit., p. 123.

²⁹³ Mario Soldati, *El Paseo de Gracia*, cit., p. 134.

²⁹⁴ Ivi, p. 132.

squisitamente preraffaelliti».²⁹⁵

Lo Smeraldo si presta a valorizzare un altro aspetto della prosa soldatiana: una prosa visiva, modellata anche dal punto di vista del Soldati regista.

L'espedito narrativo del sogno, in cui l'autore proietta un'Italia distopica, diviene un surrogato della macchina da presa nel creare inquadrature, repentini cambi di scena e dissolvenze. In merito all'espedito dello scambio sogno-vita, asse portante del romanzo, Soldati si è già espresso in occasione dello scritto dedicato a *8 e mezzo* di Fellini, dichiarandosi entusiasta per il riuscito effetto della suddetta fusione²⁹⁶; è dunque pensabile che anche tale suggestione abbia in qualche modo influito nell'immaginario di Soldati per la futura genesi del romanzo in questione.

L'ambientazione onirica, che Soldati predilige proprio per la possibilità di conciliare incongruenze e contraddizioni, come si legge nel materiale preparatorio del romanzo²⁹⁷, fa sì che il racconto proceda per ellissi, sdoppiamenti, *flashback*, in un incastro di scene che richiama l'operazione del montaggio cinematografico; esemplari in questo senso sono i momenti in cui si prospetta il sogno nel sogno, si noti l'evidenza dello stacco in questi passi:

Con questa speranza, tutta mescolata di paura, e con l'immagine di Mariolina nuda, il suo ovale allungato luminoso nella notte, improvvisamente mi addormentai.

Sognai che sognavo, *soné que sonaba*. Ero di nuovo a Sutri, ma da solo e non in bicicletta.²⁹⁸

Raggiunsi la mia stanza, ero sudato, bruciavo: mi spogliai, mi gettai sul letto, un vero letto la prima notte dopo quante! Ma non ci pensai. Mi addormentai di colpo. Sognai. Sognai di svegliarmi dal sogno che stavo sognando, nella mia stanza all'Hotel du

²⁹⁵ Ivi, p. 206.

²⁹⁶ *Fellini, o dell'invidia. 15 marzo 1963*, in *Cinematografo*, cit., p. 222.

²⁹⁷ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 *Lo smeraldo*, fasc. 1 *Lo smeraldo*. Materiali.

²⁹⁸ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 998.

Poggio. Invece, entravo in un altro sogno.²⁹⁹

Lo studioso Chatman sottolinea come il romanzo moderno sia «più filmico» rispetto a quello classico proprio per la presentazione di serie di scene separate, che spetta poi al lettore completare, menzionando al riguardo il caso di Virginia Woolf³⁰⁰; a detta del critico, anche se l'ellissi risulta essere «vecchia come l'Iliade», è indubbio che un suo utilizzo tanto esteso quanto improvviso sia una peculiarità della narrativa moderna.³⁰¹

In merito al rapporto tra cinema, letteratura e montaggio, interpretato alla luce del concetto di «déconstruction» proprio del pensiero del filosofo francese, interessanti sono le affermazioni di Jaques Derrida, che sostiene come la scrittura esplori tutte le possibilità del montaggio, dal gioco sul ritmo, alle citazioni, ai cambiamenti di tono etc.³⁰²

Riprendendo *Lo smeraldo*, il protagonista Tellarini espleta la propria funzione di attento osservatore nel delineare descrizioni, la cui natura pare essere quella di vere e proprie didascalie da sceneggiatura; si vedano, ad esempio, nel passo seguente, la particolare attenzione riservata all'elemento luce e la mobilità del punto di focalizzazione, che, prima rivolto a cogliere un primo piano, si allarga progressivamente fino ad illustrare lo sfondo della scena: «Nella luce commossa delle fiamme, vedevo i loro due volti vicinissimi l'uno all'altro: si fissavano come già innamorati. Intorno, i volti attenti e ridenti di tutta la famiglia. Sullo sfondo, le immense tenebre della città morta: soltanto sui bugni umidi e neri del palazzo vicino palpitava un riflesso, una grande macchia lustra e rossa»³⁰³.

Il fatto che si tratti di un romanzo di viaggio – come sappiamo la vicenda vede

²⁹⁹ Ivi, p. 1076.

³⁰⁰ Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Net, 2003, p. 76.

³⁰¹ Ivi, p. 71.

³⁰² Jaques Derrida. *Le cinéma et ses fantômes*, entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, in «Cahiers du cinéma», aprile 2011, pp. 75-85.

³⁰³ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 986-987.

infatti il protagonista insieme al figlio attraversare tutta l'Italia dal Nord fino a Napoli - alimenta la prerogativa di visionarietà della prosa e il movimento del punto di osservazione; e se pensiamo all'etimologia della parola "cinema" ecco che il discorso torna appieno. È inevitabile, a mano a mano che i personaggi procedono nel cammino, che la descrizione dei paesaggi contempra la presenza di campi lunghi, carrellate, veri e propri piani-sequenza. Esempio il seguente passo:

Vedevamo da qualche tempo, davanti a noi, bassa, ininterrotta, lunga quanto tutta quella parte dell'orizzonte, come una fortificazione scura: a poco a poco, avvicinandoci, ci accorgemmo che era operata, traforata, e rossiccia: tutta un unico, lunghissimo traliccio rugginoso: o forse era il sole che spruzzava di un colore sanguigno il suo nerume. Avvicinandoci ancora, capimmo che si trattava di tre strade ingabbiate, l'una sull'altra, un po' come quelle di Ghénua, ma interamente di ferro: senza dubbio il Raccordo Anulare, costruito più o meno sul tracciato di quello antico, che ricordavo io, degli anni 1950.

Arrivati a breve distanza, ci apparvero le colossali travature: in molti punti divelte, contorte, spezzate: ma la corsia di mezzo, compresa la più alta e la più bassa, sembrava meno rovinata, forse praticabile.³⁰⁴

L'urgenza di rendere in letteratura la mobilità del punto di vista è chiaramente visibile anche nel seguente passo tratto dal romanzo *El Paseo de Gracia*:

E per seguire con lo sguardo una serie di ghirlande tutte chiare o tutte scure, e una serie di quadrifogli tutti scuri o tutti chiari, bisognava tirare idealmente una linea che ricalcava via via, una dopo l'altra, come una sola diagonale, le diagonali dei gambi alternatamente beige-con-tratti-verdi e beige-con-tratti-perla. Ma tutto dipendeva ancora, finì per dirsi Eugenio dal punto di vista: se guardava verso l'alto, spiccavano di più i quadrifogli, e se guardava davanti a sé, alla stessa altezza dei propri occhi, vedeva soltanto le ghirlande. E l'uomo barbuto... l'uomo barbuto, il killer, il Bravo

³⁰⁴ Ivi, p. 970.

che lo spiava come se fosse nascosto dal fogliame, nei primi tempi Eugenio durava fatica a trovarlo. [...] E qualche volta, spostando il punto di vista, l'espressione del Bravo cambiava: sempre bieca e sempre minacciosa, ora aveva del ghigno, e ora addirittura dello scherno.³⁰⁵

La settima arte è presente nel romanzo anche in termini di espliciti riferimenti a pellicole del tempo, oltre all'autoreferenziale menzione di Eugenie Grandet³⁰⁶; vengono citati infatti il thriller *The French Connection* di William Friedkin (1971) ed il film di fantascienza *2022: i sopravvissuti* di Richard Fleischer (1973), tratto, quest'ultimo, dal romanzo distopico di Harry Harrison *Make Room! Make Room!*: si tratta di dettagli, ma di dettagli che divengono spie circa l'ispirazione dell'autore e chiavi interpretative dell'intero romanzo. Il protagonista de *Lo smeraldo*, addentrandosi nello spazio del *subway* di New York, ha la sensazione di venire inghiottito in un abisso infernale, sulla scia di suggestioni apocalittiche che lo rimandano al film *2022: i sopravvissuti*³⁰⁷, in cui si prospetta un infausto futuro per gli Stati Uniti. D'altra parte *The French connection*, in cui una sequenza è ambientata all'interno della metro stessa di New York, non rispecchia, a detta del narratore, il reale luogo di angoscia e d'orrore del tempo, bensì una situazione che si sarebbe potuta trovare a limite qualche decennio addietro.

Che Soldati, nel dare vita allo scenario metropolitano de *Lo smeraldo*, abbia subito anche l'influenza delle recenti immagini felliniane di *Roma*, volte ad immortalare l'atmosfera infernale della capitale sotterranea? Probabile, dato che il film risale al 1972³⁰⁸. Come probabile potrebbe essere la suggestione del ricordo delle scene suburbane de *Il terzo uomo* di Reed, il cui soggetto risale a Graham Greene, autore ben noto a Soldati.

³⁰⁵ Mario Soldati, *El Paseo de Gracia*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 46-47.

³⁰⁶ Ivi, p. 270.

³⁰⁷ La citazione in realtà risulta imprecisa, nel testo compare infatti *2000: i sopravvissuti* in luogo di *2022: i sopravvissuti*, cfr. Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 784.

³⁰⁸ La riflessione è figlia di un suggerimento di Emiliano Morreale, scaturita da una conversazione che ho avuto modo di tenere con il critico, in occasione del Convegno *Mario Soldati. I viaggi di un intellettuale* (Civitanova Marche, 30 marzo 2012), in cui questi ha tenuto un intervento.

Ma nell'Italia futura immaginata da Soldati, paradossalmente, il cinema è dimenticato e disprezzato: «Sì, prima di mettermi a dipingere, e molto tempo prima che tu venissi al mondo, avevo fatto un po' di cinema, avevo diretto dei film. Stavo a Roma, allora...» spiegai a mio figlio. [...] Mio figlio era sbalordito: «Non me lo avevi mai detto, che avevi lavorato nel cinema». «Sono sciocchezze senza importanza». «Qualche volta ho sentito parlare dei film. Erano come storie, no? Come commedie e storie? Lo sai che non ne ho mai visto neanche uno?» «Non importa».³⁰⁹

Il cinema, oggi, non è soltanto disprezzato: è dimenticato, ignorato. E quando, per un caso sempre più raro, si usa la parola “cinema”, la si usa come metafora: per definire qualcosa di estremamente goffo, assurdo e ridicolo. Tutta quella sovrapposizione di tecniche, quell'impasto, quel miscuglio elaborato di recitazione, danza, dramma, scenografie, meccanismi, luci, colori, gemiti: quel colossale imbroglio manieristico, pubblicitario, volgarmente scientifico si è rivelato, oggi, come un prodotto tipico, anzi emblematico ed esclusivo della defunta civiltà industriale e consumistica con tutti i suoi errori: ed è proprio ciò che oggi farebbe ridere e che, dopo pochi minuti, sarebbe insopportabile per chiunque, se gli venisse la strana idea di volere a tutti i costi vedere un film. [...] Si sa, si sente, oggi, che l'arte è il contrario del cinema: perché si sa, ormai, che l'arte consiste appunto nell'ottenere il massimo effetto col minimo dei mezzi. L'arte, per i migliori di noi, e in generale per i giovani, è musica, scultura, pittura, anche di più letteratura.³¹⁰

Un simile trattamento dell'arte cinematografica, prospettato proprio dalla penna di un autore che è stato anche regista - e questa non è la sola occasione in cui Soldati abbia speso parole non troppo lusinghiere al riguardo - potrebbe suscitare perplessità nel lettore³¹¹; comunque Soldati si sentì sempre *in primis* uno scrittore; a sciogliere la questione viene in aiuto anche la recensione di

³⁰⁹ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 969.

³¹⁰ Ivi, pp. 920-921.

³¹¹ Per l'argomentazione da parte dell'autore della scelta di escludere il cinema dal romanzo, si rimanda alla seguente intervista: Mauro Mancini, *Striscia atomica in Toscana*, «La Nazione», 21 dicembre 1974.

Pasolini, che di sicuro piacque a Soldati se la volle poi inserire nelle edizioni del testo.

Pasolini, nell'individuare le felici trovate del romanzo, dopo aver additato la centralità dell'identificazione sogno-scrittura e la funzione dello smeraldo come «simbolo della simbolicità», si sofferma quindi sulla questione cinema:

La terza grande trovata è il recupero della scenografia e quindi del cinema e quindi di Roma e dell'Italia. Poiché lo schema del gioco è quello del viaggio – la “telemachiade” – tale recupero avviene di soppiatto, indirettamente. Esistenza (o sogno) ed esperienza storica (o scrittura), in realtà si nutrono e vivono, di qualcosa di rifiutato: di un vissuto rimosso e di una esperienza storica negativa (Roma e l'Italia sottosviluppata e incolta). Dunque ciò che è rifiutato, se produce il libro, è in realtà amore. E questa è l'ultima contraddizione, struggente, del gioco.³¹²

Del resto, prestando fede alle parole dello stesso Soldati, la contraddizione risulta essere parte integrante del suo sentire: «Nella mia vita non mi sono mai contraddetto per la semplice ragione che su qualsiasi cosa ho avuto sempre due opinioni: la mia e il suo contrario».³¹³

³¹² Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello “Smeraldo” di Mario Soldati*, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. XIII.

³¹³ La citazione è stata scelta come exergo dal comitato per le celebrazioni del centenario della nascita dell'autore, come ricorda il figlio Volfrango, uno dei promotori del progetto. Cfr. Michele Smargiassi, *Il doppio volto di mio padre*, cit.

La citazione è anche ricordata dal cantante Fornaciari, la cui testimonianza è riportata da Francesco Cevasco nel suo interessante articolo, *Tellaro dimentica Soldati. «Non è un paese per vecchi»*, uscito sul «Corriere della sera» il 28 febbraio 2010.

Capitolo 8. Appunti intorno allo stile de *Lo smeraldo*.

Una chiarezza “democratica”

La lingua di *Soldati* è caratterizzata da una chiarezza democratica che la rende accessibile al grande pubblico e che risponde alla sua poetica di una letteratura che si allontani da una certa, “scostante”, aura alto-borghese.

Ciò non significa che la lingua sia semplicistica: la chiarezza, tutta in superficie, nasconde una ricchezza di sfumature, un'ambiguità latente, un magma che di tanto in tanto affiora tra le pagine.

Così ne *Lo smeraldo*.

Pasolini per esprimersi sullo stile del romanzo usa la categoria della leggerezza:

La scrittura di *Soldati* manca assolutamente di “vischiosità”: essa non si attacca, non aderisce al lettore, non gli si incolla addosso. [...] L'autore esprime autorità, l'autorità è possessiva, la possessività di un autore si manifesta attraverso la vischiosità della sua scrittura. Si pensi a un caso recente e in questo senso paradigmatico: cioè al rozzo, manieristico e predicatorio *La storia* di Elsa Morante, il cui diritto a essere considerato, per metà, un libro straordinario, si fonda sulla potentissima vischiosità della sua scrittura. Ora, al contrario, la scrittura di *Soldati* è priva di ogni vischiosità. Ciò significa che *Soldati* ha rinunciato praticamente a tutto ciò a cui aveva primario diritto: cioè a tenere attaccato a sé il lettore, a possederlo, a esercitare su di lui una inconfessata autorità. La assoluta “leggerezza” della scrittura di *Soldati* significa

fraternità. Il suo rapporto col lettore non è autoritario, ma mitemente fraterno. ...
Fraternità significa democrazia (la democrazia è nata nel deserto, dove si incontrano i figli orfani, banditi, che giocano e si allenano tra loro contro la città).³¹⁴

La rappresentazione della crisi non ha colpito la lingua, la scrittura si mantiene salda, intatta, senza sbriciolarsi sotto i colpi degli scenari apocalittici. Sta anche in questo aspetto la risposta alla natura distopica del sogno di Tellarini: altro segnale che ci legittima a parlare per il romanzo di distopia critica.

Lo sperimentalismo rimane al livello della commistione dei generi, non intacca il linguaggio, come accade invece in Volponi, ne *Il pianeta irritabile*, dove la distopia, per osmosi, dal contenuto si insinua nella forma, nella scrittura e nella lingua:

Lo iato tra un iconismo di ascendenza fumettistica e artifici retorici neobarocchi viene del resto a comporsi in concatenazioni pluripercettive che risolvono i vincoli logici di questa prosa nel senso di una simultaneità straniante. Si potrebbe parlare in proposito di surrealismo controllato, alieno da un proliferare automatico, libero-associativo delle figure, e aperto non di meno alle più disparate suggestioni, rifuse sulla pagina con piglio sagace.³¹⁵

Sull'onda di una pura fisicità, collegata ai miti di un materialismo sensista, lo scrittore urbinato fa della sinestesia, figura cardine delle poetiche simboliste e post-simboliste, il centro di uno stile estremisticamente artificioso eppure desublimato e dinamico. [...]

L'effetto di straniamento semantico non è d'altronde meno intenso se a essere impiegate sono due procedure solitamente referenziali come l'enumerazione e la terminologia di provenienza tecnica.³¹⁶

³¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *A proposito dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, cit., pp. IX-X.

³¹⁵ Bruno Pischetta, *La grande sera del mondo*, cit., p. 297.

³¹⁶ Ivi, pp. 298-299.

Qui il progetto volponiano denuncia un massimo di protesta antiestetica, mira al sovvertimento di qualsiasi norma di decoro. Se la retorica dell'astratto sembra indicare un riprovevole distacco dalle basi fisico-sensoriali dell'esistenza, dall'altro lato i tropi di carattere materico e organico riconducono al piano di una corporalità intrascendibile.³¹⁷

Per Volponi si fa dunque riferimento ad uno stile desublimato, antiestetico, che segue una logica straniante: niente di più lontano da quello di Soldati.

La lingua e il respiro dei romanzi di Soldati rimandano alla compattezza della letteratura ottocentesca; questo tipo di *habitus* sottende poi, come abbiamo visto, tutta una serie di suggestioni e intuizioni che sono proprie della sensibilità novecentesca.

Analizziamo da vicino alcuni passi, cominciando dall'*incipit*:

Count Cagliani entrò nella mia vita una mattina di primavera, a New York. La stranezza dei nostri rapporti e l'eccezionalità dell'esperienza che gli devo giustificano ampiamente un'inquietudine retrospettiva circa i primi istanti in cui la sua figura mi apparve come dal nulla: di profilo? di spalle? mentre si curvava per afferrare il cane al grosso collare irto di punte? Oppure mentre tornava indietro, per guardare meglio le cravatte nella vetrina di Saks? Se, tra tutte le possibilità, esiste anche quella che lo abbia visto mentre tornava indietro di qualche passo, la risposta è semplice: forse lo avevo già visto *un momento prima*.³¹⁸

La prosa è costruita su di un ritmo incalzante alimentato dalle molteplici interrogative dirette; il passato remoto iniziale dà avvio alla vicenda in maniera categorica: qualcosa è già puntualmente avvenuto, il romanzo prende avvio da un'azione ben precisa. Pensiamo anche all'inizio de *La sposa americana*: «Non so perché in quel momento mi voltai»³¹⁹.

Lo stile soldatiano è fatto di azioni e di cose, l'intento è tutto narrativo,

³¹⁷ Ivi, p.301.

³¹⁸ Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 771.

³¹⁹ Mario Soldati, *La sposa americana*, in Idem, *Romanzi*, op. cit, p. 1117.

comunicativo, non c'è spazio per l'autoreferenzialità. La scrittura è volta a costruire, per tappe, il mistero secondo la logica della «suspense retrospettiva», espressione di Garboli³²⁰ ricordata anche da Falcetto³²¹.

Soldati eredita dall'epica ariostesca il gusto per la fluidità narrativa, per il racconto: la prosa segue gli eventi, ne accompagna il ritmo. La psicologia stessa dei personaggi è costruita attraverso il resoconto delle loro azioni, siano esse riportate dal narratore o da monologhi dei personaggi.

La sintassi si articola per paratassi o comunque tramite un'ipotassi parca di subordinate.

Seguendo l'alternanza temporale, il flusso narrativo è spesso frantumato, oscillando tra presente-passato e futuro.

Prendiamo ad esempio il passo che dà avvio alla dimensione onirica:

Avevo sonno. Andai all'albergo. Mi spogliai, mi coricai, spensi la luce, e mi addormentai subito. Sognai.

Un sogno lunghissimo, diverso da tutti gli altri che nella mia vita avevo fatto fino allora. Un sogno... Ecco, ogni tanto mi accorgevo di sognare. Non basta: a un tratto capii che potevo anche controllare, entro certi limiti, le invenzioni misteriose del sogno: potevo deviare e preparare alcuni avvenimenti, imprimere qualche segno mio, imporre qualche scelta volontaria e consapevole alla vicenda che credevo di vivere. E frattanto, in questa semioscienza, si andava insinuando il sospetto che una volta sveglio avrei dimenticato quanto stava succedendo. Il sospetto a poco a poco diventò una certezza irritante, intollerabile, dolorosa, disastrosa, una jattura che a ogni costo dovevo cercare di evitare, un destino a cui dovevo ribellarmi. Finché, di colpo, nello spasimo stesso della ribellione, mi svegliai.³²²

Di nuovo il passato remoto a dare avvio ad una nuova fase del romanzo: «Sognai»-«Mi svegliai». La sintassi si articola per asindeto: le azioni che si

³²⁰ Cesare Garboli, Prefazione, in Mario Soldati, *Opere. Racconti autobiografici*, cit., p. XVI.

³²¹ Bruno Falcetto, *Soldati, un «mimetico libero»*, cit. p. LII.

³²² Mario Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 832.

assemblano, quasi giustapponendosi, preparano l'intersecarsi dei piani temporali. L'uso dell'aggettivazione è sempre cospicuo, si consideri ad esempio il climax di quattro attributi che accompagna il sostantivo *certezza* ad introdurre l'atmosfera funesta della parte distopica del romanzo.

Passiamo ad analizzare proprio una pagina di descrizione dello scenario distopico. Il protagonista Tellarini si trova a Ghénuia, la vecchia Genova, ormai irriconoscibile e preda della follia tecnologica del regime del Nord; la descrizione claustrofobica e allucinata riflette lo *status* di prigionia in cui si trova ormai la popolazione:

Più nulla. Più nulla se non un immane serpeggiamento e aggrovigliamento, fin dove l'occhio poteva arrivare, di viadotti e di svincoli, alcuni di un biancore accecante, altri forbiti e fulgidi come gigantesche sciabole al riflesso del sole, e sovrapposti l'uno all'altro, tre, quattro, cinque ripiani, come se l'intera città fosse ormai uno sterminato, altissimo autosilo. E colossali collegamenti elicoidali, e vertiginose passerelle e gabbie d'acciaio più vaste delle grandi navi che vi passavano sotto, vi entravano, ne uscivano: mentre automobili e furgoni bianchi, azzurri o d'acciaio (non vedevo altri colori) tutti alla stessa velocità, senza tregua e senza intervalli tra l'uno e l'altro, quasi come fissati e invisibili cremagliere, percorrevano quelle rette, quelle curve, quelle ellissi che s'incrociavano sopra, sotto, in ogni senso. Le creste delle montagne e le antiche fortezze, se ancora esistevano, non si vedevano più: e siccome lo scafo era ancora lontano dalla terraferma, siccome lo stesso sterminato autosilo mi appariva ancora, tutto intero, nella sua sterminatezza, mi domandai atterrito quale potesse essere l'altezza dell'insieme, se già, a questa distanza, mi nascondeva le montagne e buona parte del cielo.³²³

L'enumerazione, l'accumulo, le frasi nominali convergono nell'intento di creare uno stato di ansia di fronte alla veste tecnologicamente alienante della realtà. Spie lessicali ci introducono in questa straniante atmosfera: gli svincoli paragonati a gigantesche sciabole, la città assume le sembianze di uno

³²³ Ivi, p. 880.

sterminato silo, le passerelle sono vertiginose, le automobili e i furgoni sembrano cremagliere. Tutto verte verso la spersonalizzazione dei luoghi.

Il passo, quasi un frenetico piano-sequenza, conferma quanto è stato argomentato nel corso della tesi: lo sguardo del Soldati regista concorre a creare una prosa visiva, che rende plastica la descrizione al fine di dare corposità alla visione del sogno.

Capitolo 9. L'“eredità” lasciata da *Lo smeraldo*: da *La strada* di McCarthy a *Sottomissione* di Houellebecq

Come accade per solito nei momenti di grande crisi non è agli storici che conviene ricorrere per chiedere lumi, a loro che come le nottole arrivano a cose fatte. In attesa che le cose si assestino, in qualche modo, e nuove generazioni di storici vengano a ridefinire gli orizzonti del presente, trovandosi in mezzo al guado è opportuno volgersi alla sensibilità dei letterati, di coloro che prima di giudicare percepiscono³²⁴.

Pier Giorgio Zunino

Dopo aver analizzato gli elementi strutturali che ci permettono di inserire *Lo smeraldo* nel filone distopico, è interessante indagare come negli anni 00 si sia evoluto il genere e quanto degli aspetti presi in considerazione dal romanzo soldatiano siano ancora attuali.

In un articolo di recensione al romanzo, ad esempio, Nicola Villa inserisce *Lo smeraldo* nella tradizione distopica con tanto di regime dispotico che controlla comunicazioni, nascite e scrittura della storia, tratti che il critico riconduce alla matrice orwelliana di *1984*, fino all'anticipazione di «un certo genere

³²⁴ Pier Giorgio Zunino, *Intellettuai e cultura nella storia del fascismo*, in *Totalitarismo e totalitarismi*, a cura di Vittorio Strada, Venezia, Marsilio, 2003.

apocalittico alla McCarthy»³²⁵. Il tratto di continuità più evidente tra il romanzo di Soldati e quello di McCarthy, pubblicato nel 2006, è sicuramente l'inno alla paternità. Come Soldati mette in scena il viaggio attraverso la linea di confine in un territorio distrutto e desolato insieme al figlio, così *La strada* si struttura in una discesa verso sud di un padre e un figlio attraverso un'America reduce di una probabile esplosione nucleare. I due avanzano armati di un carrello con pochi averi e di una pistola munita di soli due proiettili, che, configurandosi inizialmente come eventuale mezzo di suicidio per porre fine a qualsiasi sofferenza, alla fine si risolve a rimanere semplice strumento di difesa. I due cercano a fatica di procurarsi il necessario per sopravvivere tra gelo, oscurità e macerie.

A fare da contraltare alla desolazione generale e alla diffidenza nei confronti dei propri simili rimasti, perlopiù predoni, solo l'autenticità del rapporto genitore-figlio, che si concluderà con la morte di stenti dell'adulto destinatario della manifesta gratitudine del ragazzino per la protezione ricevuta.

La sperimentazione della morte è necessaria per ravvisare una salvezza possibile: è lo stesso processo che si attiva nella conclusione del romanzo di Soldati; ma nel sogno di Tellarini il sacrificio contemplato è quello del figlio, la cui morte riesce a far sì che il padre-autore riprenda in mano la propria vita, autentica e non onirica.

Entrambi i testi si concludono con un messaggio di speranza: *Lo smeraldo* attraverso l'accettazione della vita, della vecchiaia e lo smantellamento del mondo distopico con lo svanire del sogno, *La strada* con l'unione del figlio ad un gruppo di umani nella auspicabile costituzione di una nuova società possibile.

Anche in *Trilogia della frontiera*, altra opera dell'autore americano, abbiamo un'epifania onirica a dare una svolta alle vicende: il protagonista Billy Parham incontra un viaggiatore che sostiene di aver appreso in sogno la scadenza della propria morte, punto dal quale questi tenterà di ripercorrere la propria

³²⁵ Nicola Villa, *Mario Soldati tra Orwell e McCarthy*, «ilsole24ore.com», 29 agosto 2010.

vita.

La funzione della morte nella narrativa di McCarthy è ben fotografata da Valentino Baldi:

McCarthy mette al centro del proprio universo narrativo la pulsione di morte: ogni manifestazione dell'uomo è svuotata di retorica e mira a cogliere un senso che trova la sua forza proprio nella consapevolezza della fine. I personaggi di *The road*, esattamente in linea con gli altri romanzi, sono uomini che vivono sulla soglia che separa vita e morte, ossessionati dalle mappe ed equilibristi su un abisso: il vagabondo Suttree, il maniaco Ballard, lo sceriffo stanco Bell o l'uomo bianco di Sunset Limited sono esuli sul margine di un vuoto che li ingoia. L'opera dello scrittore è un inno al tentativo fallito di restare umani: l'unica agnizione possibile è quella della fine e solo l'uomo che vive la propria esistenza con la morte negli occhi è capace di dare alle cose un significato differente.³²⁶

Nella letteratura degli anni zero, risulta quasi impossibile immaginare l'apocalisse: dopo l'11 settembre assistiamo a una sorta di «psicologia da traumatizzati senza trauma» e «un sentimento della vita da sopravvissuti senza aver vissuto»³²⁷. Si concretizza quanto profetizzato da Camus: «inutile temere la fine del mondo. Essa avviene ogni giorno». Scurati afferma come nella coscienza dell'Occidente la fine non si preannuncia come schianto, ma come sfinimento nell'impossibilità di ipotizzare alcun progetto durevole nel momento in cui si vive un'apocalisse al giorno.

Dello stesso avviso Daniele Giglioli che sostiene come il solo vero trauma sia l'assenza del trauma, nel passaggio dall'apocalissi vissuta in maniera tragica a quella vissuta come normalità. La metafora è divenuta cataclisi nel lessico

³²⁶ Valentino Baldi, *Esilio e frontiera nella narrativa di Cormac McCarthy*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di Novella di Nunzio e Francesco Ragni, Tomo II, Università degli Studi di Perugia, Culture Territori e Linguaggi – 3, 2014.

³²⁷ Antonio Scurati, *Figli di un'apocalisse minore. (Auto)intervista su di un romanzo apocalittico molto tempestivo e poco opportuno*, in *Apocalisse. Nove scrittori e la fine del mondo*, «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre 2012, p. 23.

comune³²⁸. Passando in rassegna autori quali Scurati, Pugno, Benante e Zanotti, il critico analizza gli esiti della letteratura distopica negli ultimi anni. Lo stesso Zinato, curatore del convegno in cui è intervenuto Giglioli, ha aperto la seduta sostenendo come negli ultimi quaranta anni si stia assistendo ad un'anestesia generale, nell'epoca del pensiero debole figlia dell'ideologia postmoderna che ha messo fine al trauma.

Siamo probabilmente nell'epoca in cui si sta verificando la situazione che intende Muzzioli con l'espressione *Basta la realtà (magari con qualche piccolo ritocco)*.³²⁹

In alcuni casi, basti pensare all'esperienza dell'olocausto o del colonialismo, la letteratura di intento distopico assume infatti la forma di distopia della realtà con il solo espediente di reiterare e assolutizzare nel tempo l'apocalissi del momento storico.

La “fantastoria” può allora intervenire in senso peggiorativo, ipotizzando una ancor più lunga durata del lato oscuro. E siamo subito in distopia, con la differenza che, nelle soluzioni classiche, si immagina uno “stacco” tra il presente e il futuro (una catastrofe, una guerra micidiale, dopo la quale si sono costituiti i totalitarismi p si è diffusa la barbarie); mentre nella fantastoria il disastro non è diverso dalla realtà, ma è la storia stessa, semplicemente prolungata negli esiti più infausti.³³⁰

Rientrano in tale categoria ad esempio i romanzi sul nazismo, del genere “se Hitler avesse vinto la guerra”, con a capo *Swastika Night* di Kathjarine Burdekin.

Da una realtà verisimile parte anche il romanzo distopico *Sottomissione* di Michael Houellebecq, il cui fulcro narrativo gioca sullo spettro dell'irruzione

³²⁸ Si fa riferimento alla relazione di Daniele Giglioli tenuta in occasione del Convegno internazionale di studi *Il ritorno del trauma. Le apocalissi di Volponi*, a cura di Emanuele Zinato, tenutosi il 24 novembre 2012 presso il Teatro comunale Raffaello Sanzio di Urbino. Le riflessioni sono comunque inserite nel seguente saggio: Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

³²⁹ Francesco Muzzioli, *Margini 2: basta la realtà (magari con qualche piccolo ritocco)* in Idem, *Scritture della catastrofe*, cit., pp. 141-147.

³³⁰ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 144.

dello stato islamico nella nostra società occidentale. A proposito di distopia della realtà, proprio la mattina dell'attentato alla redazione di Charlie Hebdo, la rivista aveva dedicato la copertina a una caricatura dello scrittore, il cui romanzo era appena uscito.

Questa la trama: siamo in Francia, a Parigi, in un prossimo futuro. L'io narrante, François, stanco professore universitario specialista di Huysmans, vive da spettatore, trascorrendo con inezia le proprie giornate tra un'avventura e l'altra con le proprie studentesse. Il panorama politico si sta avvicinando ad una svolta: le elezioni sono alle porte, insieme al partito neofascista di Marine Le Pen abbiamo in testa il partito islamico guidato da Ben Abbes, che alla fine vince il ballottaggio. Da questo momento in poi prende corpo il processo di islamizzazione del Paese, cui aderirà anche lo stesso François con la propria conversione che lo porterà ad abbandonare quel nichilismo cui pareva essere destinato per il resto della vita. Il messaggio è chiaro: l'Europa e gli stessi intellettuali attanagliati da un nichilismo sempre più invasivo non hanno alcuno strumento da contrapporre alla compattezza islamica. È ciò che sottolinea anche Antonio Scurati recensendo il romanzo:

Sottomissione, infatti, è una satira. Il comico vi si sopisce ma non scompare, il tragico vi si affaccia ma non trionfa. Non rinuncia Houellebecq al ridicolo nella descrizione di fatti e persone, non abdica alla denuncia corrosiva, alla ricerca del paradossale e dello straniamento surreale che genera spunti di riflessione morale, non abbandona l'ironia e il sarcasmo che minano ogni autorità superiore, non cessa di oscillare tra sacro e profano. In una parola, Houellebecq rimane fedele a se stesso, a noi stessi. E noi – non ci si racconti frottole su questo – noi europei di questo nuovo millennio, noi siamo lo spirito del nichilismo. Nichilismo qui non significa, puerilmente, svalutazione di tutti i valori, significa accettare il rischio e la fatica di dare un senso al caos del mondo dopo la morte delle antiche certezze e delle vecchie fedi. Difendere i nostri valori – frase ricorrente in questi giorni tragici – non significa ritorno al Cristianesimo premoderno, la cui scomparsa avrebbe iniziato l'agonia dell'Europa, secondo Michel Onfray. Sono sciocchezze. Come ci spiegò Nietzsche,

citato da Houellebecq, la luminosa idea della divinità di Cristo, cioè dell'umanità di Dio, è all'origine dell'umanesimo europeo che si prolunga nel nostro nichilismo.³³¹

Cosa hanno in comune *Sottomissione* e *Lo smeraldo*. Intanto la casa editrice che ha pubblicato il romanzo in lingua originale, Flammarion, è la stessa che nel 1976 pubblicò la versione francese dell'opera di Soldati.

Come suggerisce la stessa nuora dell'autore, nell'intervista posta in appendice, rileggendo *Lo smeraldo* alla luce del romanzo di Houellebecq, notiamo quanto Soldati possa essere stato visionario nel prevedere l'unione tra America e Russia, sicuramente in tempi non sospetti – negli anni Settanta siamo in piena guerra fredda, contro i cosiddetti Paesi in via di sviluppo, tra tutti la Cina, che, nel romanzo, capitanati dal governatore arabo, hanno preso il controllo del sud Italia, che può benissimo rappresentare simbolicamente tutta l'Europa.

Soldati ha individuato l'altro attuale spettro dell'immaginario europeo, ovvero la “minaccia” cinese. Non a caso nell'ultimo romanzo distopico di Scurati, *La seconda mezzanotte*, pubblicato nel 2011, i personaggi cinesi hanno una raffigurazione negativa, incarnando lo stereotipo del cinese invasore, che così lo stesso autore argomenta:

Non ci si deve chiamare fuori da questo processo culturale. La paura che attanaglia l'Occidente va interrogata, bisogna guardare a fondo nel suo abisso, a costo che l'abisso ti restituisca lo sguardo. Se si guarda a fondo, si trova l'archetipo Oriente-Occidente, non lo stereotipo. Vale la pena di farlo, correndo il rischio di ricadere nel secondo.³³²

Ne *Lo smeraldo*, elemento che permane nella letteratura post-apocalittica contemporanea, tra cui appunto quella di McCarthy e Houellebecq, e che invece si discosta dagli altri esempi letterari degli anni Settanta, in cui, come

³³¹ Antonio Scurati, *Houellebecq, nella Francia sottomessa all'Islam*, «La stampa», 10 gennaio 2015.

³³² Antonio Scurati, *Figli di un'apocalisse minore. (Auto)intervista su di un romanzo apocalittico molto tempestivo e poco opportuno*, cit., p. 30.

abbiamo visto, si contemplan protagonisti animali o spazi indefiniti, i personaggi e i luoghi dello scenario distopico non sono distorti dalla natura fantastica, ma sono reali, definiti e fanno parte del nostro quotidiano.

Ancora Valentino Baldi ci viene in aiuto:

I romanzi di Houellebecq e McCarthy sono scandalosi perché modellano le rappresentazioni di personaggi e di luoghi occidentali sulla figura del profugo così come descritta da Bauman in *Modus vivendi*, o dell'*Homo sacer* di Agamben (Agamben1995), creando un'ambientazione soprannaturale che autorizza e giustifica la trasgressione ideologica. I morti che camminano di McCarthy, o gli uomini selvaggi di Houellebecq, non sono zombie di una rappresentazione fantastica sublimata attraverso una violenza iperrealista, ma esseri umani che ci somigliano, che abitano spazi in cui non è difficile riconoscere riferimenti attivi nel nostro immaginario: l'Empire State Building, le interminabili statali americane, empori e supermercati, luoghi di villeggiatura della costa spagnola, Notre Dame a Parigi. L'alto livello di credito che siamo spinti a concedere a queste rappresentazioni ci costringe ad entrare nei territori di una devastazione che oggi è solo appannaggio del così detto Terzo mondo, arabo-terroristico o primitivo-africano.³³³

La letteratura, allora, infrange quella censura che l'ideologia non permette di varcare. In *La possibilité d'une île* e *The road* l'intollerabile ritorno del represso sta nell'identità che si costituisce fra personaggi occidentali e contesto terzomondistico, fra il civile e il terrorista, i buoni e gli altri.

Questa infrazione all'imperativo ideologico occidentale (per quanto possiamo solidarizzare con vagabondi, terroristi e *boat people* noi e loro siamo costitutivamente diversi) mi sembra la costante più importante non solo dei due testi che ho preso in esame, ma di tante narrazioni occidentali contemporanee³³⁴

³³³ Valentino Baldi, *I limiti dell'umano nel romanzo post-apocalittico contemporaneo: McCarthy e Houellebecq*, L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia, «Between», V. 10, 2015, <http://www.Between-journal.it/>, pp. 7-8.

³³⁴ Ivi, p. 8.

Conclusioni

Il romanzo distopico degli anni Settanta sembra incorporare le funzioni e le finalità del romanzo sociale che, ormai, dagli anni Sessanta in poi pare non avere più ragione d'essere. C'è ancora l'urgenza di una letteratura che abbia un respiro collettivo, che parli all'umanità intera, che tratti tematiche sociali, ma non è più possibile farlo attraverso un impianto realistico, c'è bisogno di lenti stranianti, funzioni fantastiche e incursioni in un futuro più o meno prossimo. In questa chiave va interpretato anche il ricorso al respiro epico adottato dalla letteratura distopica: in un momento storico in cui vige la frammentarietà e l'instabilità, l'epica sembra rispondere all'aspirazione dell'uomo contemporaneo ad una totalità, ormai perduta, di un mondo abitato dal senso: si sente l'esigenza di un paladino che incarni i valori condivisi da una comunità e si coltiva la speranza che, una volta superate le prove, si arrivi ad un lieto fine, che la *quête* venga in conclusione appagata. Già il genere del romanzo in sé e per sé, se vogliamo, si era fatto carico dell'eredità lasciata dall'*epos* - basti far riferimento alla teoria del romanzo avanzata da Lukács³³⁵ secondo cui «il romanzo è l'epopea di un'epoca per la quale l'immanenza del senso nella vita si è fatta problematica, e che tuttavia ha l'aspirazione alla

³³⁵ György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004. L'eroe epico include in sé la collettività «in quanto la perfezione e la conclusione del sistema di valori che determina il cosmo epico, dà luogo a un tutto troppo organico perché in esso una parte possa a tal punto segregarsi in se stessa, possa così solidamente fondarsi su se stessa, da trovare se stessa quale interiorità, da divenire individualità».

totalità» -: il romanzo, nel filone distopico, accoglie, inoltre, anche l'impianto morale e l'intreccio avventuroso tipico dell'epica cavalleresca; il protagonista lotta all'interno di un mondo abbandonato dagli dei e comunque la propria individualità, il proprio percorso, assume la valenza di *exemplum* per tutto il genere umano. Se per Lukács il romanzo «è la forma dell'avventura, del valore proprio dell'interiorità; il suo contenuto è la storia dell'anima, che qui imprende ad autoconoscersi, che delle avventure va in cerca, per trovare, in esse verificandosi, la propria essenzialità»³³⁶, il romanzo distopico fa sì che questa individualità sia rappresentativa di tutti gli uomini: in fondo il protagonista potrebbe essere ciascuno di noi.

La presente tesi ha esposto quanto, in questo senso, *Lo smeraldo* debba al modello dell'*Orlando furioso*.

Soldati con il proprio romanzo apre la stagione della letteratura distopica italiana, dopo di lui verranno infatti Cassola, Volponi, Morselli: l'autore fa propria l'esperienza letteraria degli anni Trenta in cui impera il surrealismo per adottare in chiave straniante l'espedito narrativo del sogno e del fantastico per affacciarsi in questa nuova epoca degli anni Settanta, i cui spunti tematici sono tutt'oggi ancora prolifici.

La tesi, oltre a dimostrare il ruolo chiave di Soldati in questa evoluzione dei generi nel panorama italiano, ha voluto rendere omaggio alla memoria letteraria dell'autore tramite lo studio di alcune delle fonti più significative de *Lo smeraldo*, onde scrollare di dosso allo scrittore l'*habitus* di narratore d'intrattenimento, dimostrando al contrario la sua appartenenza ad una letteratura colta.

Il romanzo è stato studiato come testo che accoglie le tematiche più care all'autore Soldati, quale frutto della stagione della maturità: proprio per questo si è potuto utilizzare *Lo smeraldo* come una sorta di lente da cui poter osservare più a fondo l'opera *omnia* dello scrittore.

Importante è stato il confronto con il materiale documentario presente

³³⁶ György Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 81.

nell'archivio dell'autore, conservato presso il centro Apice di Milano, tramite il quale è stato possibile ricostruire l'apparato bibliografico relativo al romanzo, dato che vi sono raccolti gli articoli e le recensioni, anche straniere, uscite all'epoca, e la genesi del romanzo esplicitata dal materiale preparatorio, dalle bozze e dalla corrispondenza.

Prezioso si è rivelato l'incontro con la nuora dell'autore, Anna Carini Soldati, moglie del figlio Volfango, curatrice e responsabile del Comitato Mario Soldati, nato in occasione del centenario della nascita dello scrittore, che si è prestata con interesse e passione a dispensare il proprio aiuto nel rispondere alle varie domande che le sono state poste e nel fornire utili consigli volti a comprendere appieno la figura di Mario Soldati. Un ulteriore ringraziamento le deve essere attribuito per aver permesso, quale tramite con gli eredi dei diritti, ovvero i due figli dell'autore, di pubblicare il materiale inedito allegato alla presente tesi.

Preziosi si sono rivelati i contributi del regista Luigi Monardo Faccini e dello scrittore Diego Zandel³³⁷, che con i loro partecipati ricordi e aneddoti mi hanno permesso di rendere un po' più viva e meno sfocata la figura di Mario Soldati, che pian piano si è andata delineando nel tempo, man mano che progredivo nello studio e nella lettura delle sue opere.

³³⁷ I contributi cui si fa riferimento sono inseriti in allegato.

Allegati

Intervista ad Anna Cardini Soldati³³⁸

**responsabile culturale del Comitato Mario Soldati nato in occasione
delle celebrazioni per il centenario della nascita dell'autore**

Saluto Anna, mi presento e ricordo l'oggetto del mio studio relativo al romanzo *Lo smeraldo* (ci eravamo già scritte via mail e incontrate nel 2012 a Civitanova Marche in occasione del Convegno *Mario Soldati: viaggio di un intellettuale*); lei, porgendomi come omaggio un libro di racconti di Soldati, *Natale e altri racconti*, prende la parola ancor prima che io riesca a porre una domanda.

Anna: Soldati era insofferente alle mode culturali, ciò non gli impediva di vivere lo spirito del tempo. Uno dei suoi aforismi su questo tema è: «La mia attualità è nell'essere inattuale». Nel suo *Viaggio lungo la valle del Po* parla dell'Italia con calore evitando però di cadere nella retorica, inventa una televisione che mette a frutto l'insegnamento ricevuto dal cinema. Mi piace ricordare ogni volta che si parla de *Il Viaggio sul Po*, quanto feconda sia stata l'amicizia tra Soldati e Nino Rota. Il lavoro di Soldati si sposa mirabilmente con quello di Rota.

Servillo in occasione della presentazione de *La grande bellezza* a Cannes in un'intervista ha citato due volte Soldati: il suo interesse sicuramente è nato in occasione di alcune letture soldatiane. La visione del film di Sorrentino mi ha fatto pensare alla Roma di Mario di ottant'anni prima descritta ne *Le due città*. I tempi sono cambiati, la decadenza è la stessa, eterna come la città.

Soldati lasciò Roma per Milano nel '60, il successo ottenuto con l'ultimo film

³³⁸

Intervista tenutasi a Bologna il 10 settembre 2015.

da lui diretto, *Policarpo*, che ricevette il premio per la migliore commedia a Cannes nel '59 non riuscì a dissuaderlo.

C'è un testo che potrebbe essere illuminante per comprendere la posizione di *Soldati* in relazione al suo tempo e che ti consiglio di leggere anche per riflettere sulla situazione odierna: si tratta de *L'epoca della secolarizzazione* di Augusto del Noce; in questa opera il grande filosofo parte da un'intuizione contenuta nel breve saggio di Giacomo Noventa *Tre parole sulla resistenza*, e arriva a dimostrare come le tre religioni secolari: comunismo, fascismo, nazionalsocialismo abbiano in comune la stessa sostanza filosofica. Il fascismo quindi considerato non come anticultura, ma come uno dei momenti della cultura dell'epoca.

Penso che anche *Soldati*, nonostante il suo fermo antifascismo, fosse contrario alla demonizzazione del fascismo.

Questo per quanto riguarda il rapporto con i propri tempi e con le ideologie... Che dire circa la scrittura di *Soldati*?

Anna: La scrittura di *Soldati* è bella per tanti motivi. Io non sono una specialista, sono una lettrice che ha conosciuto bene l'autore, una lettrice di famiglia.

Il grande scrittore Cesare Garboli privilegia gli scrittori non strettamente intellettuali, inconsapevoli di se stessi, riferendoci all'Otto/Novecento, quelli lontani dal romanticismo decadente e dall'intellettualismo nichilista: penso che *Soldati* rientri in questa categoria.

E in merito a *Lo smeraldo*?

Definirei *Lo smeraldo* profetico. Ha un'anima postmoderna. È il frutto dello sperimentalismo di *Soldati*, della sua tendenza a confrontarsi con i generi: come negli anni Trenta, dopo *La verità sul caso Motta*, Savinio e Landolfi hanno salutato *Soldati* come uno di loro, in quanto surrealisti, così negli anni

Settanta l'autore si è voluto cimentare con la fantascienza, in voga quegli anni. Dicevo che il romanzo fosse profetico, pensando alla guerra islamista contro l'Occidente. Oggi rileggerei *Lo smeraldo* alla luce del libro *Sottomissione* di Michel Houellebecq.

L'associazione nata alla chiusura del Comitato di cui lei è responsabile ha lavorato molto per la valorizzazione dell'opera di Soldati...

L'interesse per Soldati è vivo, basti pensare a quanto il suo nome e la sua opera siano circolate durante Expo. La sua Italia con la sua lingua, lontane dalle ideologie, piace.

Non posso definire l'attività che svolgo nell'associazione lavoro, se il lavoro come c'insegna Giorgio Colli è sforzo, fatica e necessità. È naturale per me partecipare e collaborare a delle iniziative su Soldati. Credo che fare della buona divulgazione non sia banale, e spero di riuscire a farla almeno qualche volta. L'opera di Mario poi e la sua figura hanno un fascino indiscutibile. E quella musica che risuona a ogni lettura, insieme alle immagini suggerite dal testo, fanno star bene me e chi si trova con me in quei momenti.

L'interesse rivolto a Soldati in questi ultimi anni è stato straordinario, ma occhio alle insidie! Nella nostra epoca tutto viene fagocitato dai media, e le attenzioni a uno scrittore a volte possono essere strumentali. Su questo argomento ha molto da dire Matteo Marchesini, in *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*: interessante è l'introduzione in cui si analizzano i limiti del culturalismo e dell'intellettualismo.

A confronto con Luigi Monardo Faccini³³⁹

La sua raccolta *Il castello dei due mari*, che ho avuto il piacere di leggere, è un omaggio alla sua terra e alla sua gente, la Liguria. Nella narrazione trova spazio anche l'autore Mario Soldati, cui lei dedica un racconto, *Portava scarpe inglesi che avevano fatto il giro del mondo...* Soldati era venuto in Liguria sulla scia della ricerca di materiali inediti di Lawrence, per poi invece fermarsi qui fino alla fine dei suoi giorni. La Liguria compare spesso nelle opere soldatiane: basti pensare che nello stesso romanzo che sto studiando, *Lo smeraldo*, il protagonista porta il nome di Andrea Tellarini.

Quale il rapporto dell'autore con la Liguria, *Regione Regina*?

Il finis terrae rappresentato dallo sprone di Tellaro, poco prima degli Spiaggioni selvaggi e la rupe franosa della Punta Bianca (dopo c'è l'estuario della Magra e la piana alluvionale che sta alla base della catena marmifera delle Apuane, la Lunigiana, con cui la Toscana si infila fino all'Appennino e ai valichi che portano verso l'Emilia parmense e reggiana...) non poteva non suggestionare Mario Soldati, come prima aveva fatto con Byron, Shelley, Lawrence e infiniti altri in tempi più recenti che avevano eletto l'ultimo baluardo ligure a proprio eremo, da Bertolucci a Sereni a Fortini, e, sulla riva

³³⁹ Luigi Monardo Faccini, nato a Lerici nel 1939, è un regista, nonché scrittore ed antropologo, italiano. Tra i suoi film e documentari si annoverano, tra gli altri, *Niente meno di più*, *Garofano Rosso*, *Nella città perduta di Sarzana*, *Sassalbo provincia di Sidney*. Nel 1997 ha pubblicato il romanzo *La baia della torre che vola*, nel 2000 *Il castello dei due mari*, nel 2002 *Un poliziotto perbene* e nel 2006 *L'uomo che nacque morendo*. Per le informazioni bio-bibliografiche si rimanda al sito www.pipernofaccini.it.

Il confronto si è tenuto in data 15 marzo 2016.

destra della Magra, Vittorini, Bianciardi, ma anche i visitatori Hemingway e Duras. Un territorio multiforme battuto dal mare che conservava memoria della navigazione a vela e delle incursioni e sbarchi pirateschi non poteva non attrarre un narratore efficace come Soldati. Regione regina contiene anche la memoria del passato glorioso di quello Stato d'acqua, più che di terra, che fu la Repubblica Genovese e del suo despota e mercenario che fu Andrea Doria. Soldati era già un ex regista ma non aveva perduto il gusto del grande affresco che il cinema non gli avrebbe mai consentito. La scrittura in lui durava, mentre i film e il cinema erano il passato della sua narrativa...

Nel suo racconto, che ci dona una plastica raffigurazione di Soldati ormai ottantenne, si fa riferimento a Stevenson, Eliot, Leopardi... Nella mia tesi analizzo proprio la memoria letteraria di Soldati e il suo rapporto con le fonti. Stevenson è uno dei suoi autori preferiti, tanto che Soldati si dedicò alla sceneggiatura di un film tratto dal racconto stevensoniano *Il diavolo nella bottiglia*, poi rimasta inedita. Sembra che Soldati dialoghi coi propri autori prediletti, che prendono le sembianze di suoi interlocutori del vivere quotidiano, come del resto il suo racconto comprova. Ha delle riflessioni al riguardo?

Soldati fu, qualche volta, un regista felice. *Malombra*, *Fuga in Francia*, *Policarpo*, sono film magistrali, tuttavia fece anche film "alimentari", come quello d'esordio della Loren che gli venne chiesto dal produttore Ponti. Soldati sapeva bene che il cinema italiano non privilegiava la qualità, soprattutto se questa non veniva premiata dal botteghino, cioè dagli incassi. Da questo punto di vista il talento del narratore Soldati fu spesso dissipato, soprattutto quando dovette fare film a basso costo, sempre un po' arrangiati. Cosa che costituì uno dei suoi rimpianti. Ma il bisogno di denaro fu per lui sempre stimolo e contemporaneamente gabbia estetica, che generavano frustrazione e infelicità...

Da tecnico del settore, può convenire con me che la prosa di Soldati assume spesso una dimensione visiva tanto che l'occhio del regista affiora sovente tra le pagine... Come il cinema può supportare la letteratura e viceversa?

Io ho fatto un solo film tratto da un'opera letteraria. Fu *Garofano rosso*, tratto da *Il garofano rosso* di Elio Vittorini. Ma fu una navigazione così tormentata, per liberarmi del libro matrice e dei suoi percorsi verbali, sintattici e visivi, da non indurmi mai più in una avventura simile. La scrittura, che si avvale di uno strumento arbitrario rispetto alla realtà da rappresentare, una volta che deve diventare cinema va trasposta. Se sei tu, da autore, che scrivi la sceneggiatura e filmi ciò che pensi di far vedere, con le cose che rappresentano se stesse, eviti il conflitto con la scrittura altrui, con l'altrui immaginario e l'altrui visione letteraria delle cose. Soldati conosceva bene questi percorsi linguistici e metalinguistici. Spesso la ricchezza della sua scrittura, piena di una visività tutta letteraria, non riusciva a tradurla in immagini cinematografiche, soprattutto quando la scarsità dei mezzi economici gli chiudevano le strade del traslato più efficace, quello, appunto, dalle parole alle cose...

Ha conosciuto Soldati nell'ultima fase della sua vita. Quali le sue posizioni, le sue paure? Lei nel racconto fa riferimento alla Prefazione orale del '62 al Cinegiornale della Pace, in cui viene chiamato in causa lo spettro dell'atomica e in cui si presagiscono scenari apocalittici... Ne *Lo smeraldo*, romanzo proiettato in un'Italia distopica del futuro, si immagina appunto un territorio devastato dalla guerra atomica e spaccato in due da regimi dittatoriali. É probabile che la situazione del momento abbia nutrito l'immaginario artistico dell'autore poi riversato nel romanzo in questione?

Non c'è dubbio alcuno. In quegli anni Soldati era un intellettuale ancora molto vivo...

Nella entusiastica recensione al suo documentario *Sassalbo provincia di Sidney*, Soldati tra i pregi del film sottolinea l'importanza della mancanza di ideologie, nel senso di un'umana apertura dell'opera contro un'ipotetica gabbia di valori che avrebbe ridimensionato in senso monolitico le infinite sfaccettature dell'esistenza, esprimendosi in questi termini: «Il film di Faccini, grazie al cielo, non sottintende nessuna ideologia: rappresenta tutta la vita, con le sue contraddizioni e con il suo mistero». Questa frase racchiude forse l'intera poetica dell'autore. Che ne pensa?

Penso che la vita delle persone racchiude tutto il romanzesco possibile e l'ascolto, rispettoso, a volte anche impertinente, ma anche affettuoso, siano il metodo più efficace della ricerca umana, sia antropologica che storica. La simpatia reciproca che caratterizzò il mio incontro con Soldati nasceva da sintonie profonde...

Ha qualche aneddoto da riferire?

Troppi, per essere raccontati in breve. Vale la pena, però, che le dica come, conosciuta mia moglie e mio produttore Marina Piperno, Soldati immaginò che noi potessimo realizzare un film dal suo romanzo *La busta arancione*. Cosa che gli avrebbe garantito diritti d'autore significativi. Ci invitò a cena nel suo giardino boscoso a pochi passi dalla scogliera, in vista del mare che batteva sulla scogliera bruna, e ci fece servire un piatto unico dopo averne

favoleggiato a dismisura. Il sole calava sull'orizzonte e a lume di candela mangiammo una insalata di radicchio con fagioli borlotti. Un connubio di amaro e dolce che consiglio. Chiudemmo con gelato di crema. Soldati era già ben oltre gli ottanta anni e una signorile povertà lo assediava, costringendolo anche alla scrittura mercenaria. Ma il suo stile era saldo, severo e molto ben interpretato.

Il suo romanzo non era nelle mie corde e dopo la scottatura vittoriniana scrivevo le mie sceneggiature. Marina Piperno verificò, per quella storia, l'ospitalità del cinema italiano. Soldati non ne fu sorpreso...

IL MIO MARIO SOLDATI

di Diego Zandel

Ho conosciuto Mario Soldati nei lontani anni Ottanta, quando, giovane scrittore, collaboravo al quotidiano romano “Paese Sera”, occupandomi di libri e autori. Mi ero avvicinato al grande scrittore torinese grazie ai buoni uffici di sua moglie, la signora Jucci Kellerman, di origini fiumane come me. Tramite fu all’epoca un giovane istriano, italo-americano, artistico e un po’ hippie, che rispondeva al nome di Giuseppe Santaleza. Questi, proprio perché in contatto con la signora Jucci, arrivato in Italia, aveva trovato di che vivere andando a lavorare a Tellaro, nella villa di Mario Soldati, aiutandoli a raccogliere le olive del loro piccolo uliveto. Successivamente Santaleza venne a Roma e, grazie all’uscita del mio primo romanzo “Massacro per un presidente”, edito da Mondadori, romanzo in cui l’elemento istro-fiumano ha la sua rilevanza, entrò in contatto con me. Bastò una telefonata per parlare con la signora Jucci e, attraverso lei, con Mario Soldati, che da quel momento divenne uno dei miei punti di riferimento per interviste di varia natura, non sempre strettamente letteraria.

La prima occasione fu quando, sempre sulle pagine di “Paese Sera”, iniziai una serie di interviste contrassegnate dal nome “Un luogo, uno scrittore”, e la prima di queste fu proprio quella con Mario Soldati che mi parlò del suo sogno infranto di vivere e lavorare negli Stati Uniti, così come emerso dal suo primo libro “America primo amore”, dove aveva vissuto, in fuga dal fascismo, dal 1929 al 1931.

“La mia vita” ricordava Soldati “fu spezzata da questo ideale che non sono riuscito a realizzare. E ora vivo nel ricordo di ciò che poteva essere e non è stato. A quest’ora, se continuavo a stare lì, avrei imparato a scrivere in inglese,

che già sapevo, ma sarei riuscito a esprimermi compiutamente. Come Nabokov, che è russo, ma è diventato un grande scrittore americano”.

Soldati era partito negli Stati Uniti subito dopo i Patti Lateranensi dell'11 febbraio 1929. Ci andò perché, come tutti i suoi amici democratici e cattolici, non tollerava che la Chiesa avesse firmato la Conciliazione con quel fascismo che solo cinque anni prima s'era macchiato del delitto di Matteotti. Proprio la sua opposizione al fascismo lo spinse a emigrare. Partì per gli USA dietro suggerimento di Lionello Venturi, il grande critico d'arte di cui era amico ed era stato suo compagno di università (Soldati si era laureato con una tesi sul Boccaccino). Sul perché non riuscì a diventare americano, questo il suo racconto: “Non estraneo al mio rimpatrio fu Giuseppe Prezolini, con il quale non ero riuscito a instaurare un rapporto di reciproca amicizia. Anzi, direi che ero piuttosto osteggiato. Prezolini in quel tempo era direttore della Casa Italiana, che dava alloggio a molti studenti borsisti, tra i quali non mancavano personaggi di rilievo. Io ci vissi un anno e mezzo, finché commisi l'imprudenza di accogliere nella mia camera la ragazza, Marion, che poi, per un certo periodo, sarebbe stata mia moglie. Era proibito portare donne in camera e Prezolini, che aveva ora un reale motivo per farlo, mi cacciò. Dopo questo episodio ho abitato altrove. Avevo fatto anche domanda per un posto di lettore all'Università della Virginia, ma la richiesta fu respinta. I posti si davano dietro informazioni, e chi poteva darle se non Prezolini?”.

Non lo aiutò nemmeno il fatto di aver sposato Marion, cioè una cittadina americana. Lo fece in Italia, dopo che lei lo aveva raggiunto, seppur con l'intenzione di ritornare poi nel suo Paese, perché Marion non voleva assolutamente vivere in Italia. Questa sua opposizione si scontrò però con la situazione economica della famiglia di Soldati. “Mio padre” raccontava con la sua voce roca, di fumatore di sigari toscani “aveva subito un tracollo finanziario a causa di alcuni investimenti sbagliati in Borsa ed io mi trovai nella necessità di aiutare lui, mia madre e mia sorella. L'unica strada che mi si aprì fu quella del cinema, grazie ad alcune conoscenze di mia madre alla

Cines. Ci andai per forza. Non avevo mai amato il cinema e per un anno vi ho lavorato senza crederci, come se dovessi andare a fare lo scaricatore di porto. Sono diventato regista senza volerlo, grazie a Camerini, del quale sono stato assistente. Quanto al mio matrimonio con Marion, per quanto continuasse a vivere in Italia, tornava negli Stati Uniti ogni volta che aspettava un figlio. Quattro anni dopo il matrimonio naufragò, ci lasciammo di comune accordo. E per me cominciò un'altra vita”.

Ma gli Stati Uniti li aveva sempre nel cuore. Non è un caso che, oltre ad “America primo amore”, essi ritornino in altri libri come “Addio diletta Amelia”, “La sposa americana”, “Lo smeraldo”, “L’architetto”. “Uno non vive per scrivere” mi disse “ma scrive per vivere, così io ambiento molti miei libri in America per ripassare questo Paese, rifacendolo, rivivendolo, immaginando una vita più lunga in America”.

Da allora con Mario Soldati ci siamo incontrati altre volte, parlando di tanti aspetti della letteratura e della vita. Raccontava come, quando scriveva, cercava di scegliere le parole più semplici e immediate. E non a caso la sua prosa scorre che è un piacere pur a fronte di temi complessi, molti dei quali hanno a che fare con la sua tormentata coscienza di cattolico.

A Roma mi capitò di andarlo a trovare nella casa che aveva nei pressi della via Nomentana. Ricordo che mi parlava mentre si vestiva per uscire, sempre elegante, in camicia e papillon, bretelle, giacca, cappello e bastone. L’occasione era un’intervista sul suo rapporto con Roma, e di questa ho solo alcuni flash come il suo giudizio sul vino dei Castelli, che era buono, ma conteneva troppo solfito.

Un'altra volta, entrambi a Scanno, in occasione dell’omonimo premio letterario (c’era pure Giorgio Bassani) mi parlò del suo barbiere, presso il quale andava a radersi la barba tutte le mattine. Un argomento che toccò dopo essersi recato dal barbiere locale, con il quale si complimentò per la rasatura nonostante l’emozione che manifestava nel fargli la barba, personaggio noto qual’era per le sue apparizioni in importanti trasmissioni televisive, tipo

“Viaggio nella Valle de Po alla ricerca di cibi genuini” che fece epoca.

Il caso volle di trovarmi finalista con lui a un altro Premio letterario importante, il Premio Napoli nel 1987, io con il romanzo “Una storia istriana”, edito da Rusconi, e il Maestro con “Paseo de Gracia”, edito da Rizzoli. Mario Soldati era convinto di uscirne vincitore, e attese con impazienza la votazione dei trecento membri della giuria popolare che avevano letto i tre romanzi finalisti: l’altro era “I fuochi del Basento” di Raffaele Nigro, che vinse. Io arrivai secondo e Mario Soldati, che non gradì, terzo, tanto da andarsene via arrabbiato senza neppure fermarsi alla cena offerta dagli organizzatori. Erano reazioni tipiche del suo carattere fumino, in quel caso dettate dalla necessità dei 10 milioni di lire messi in palio per il vincitore che a lui servivano per sostenere gli alti costi di manutenzione della casa di Tellaro (a riguardo erano usciti anche degli articoli sui giornali dell’epoca), mentre al secondo e terzo classificato toccavano appena due milioni.

Naturalmente, successivamente, non mancai di telefonargli a Tellaro. Lo feci anche dopo la scomparsa della signora Jucci, il Maestro ormai provato e in condizioni che non gli consentivano più quella straordinaria lucidità che lo aveva accompagnato per tutta la vita. Restava, nella voce, un'eco della sua verve e l’incedere tuonante della voce, ma faceva fatica a connettere a lungo i pensieri. Poche parole, per un saluto, poi la cornetta tornò in mano alla giovane badante che lo accudiva.

Il diavolo nella bottiglia

(La storia si svolge nel 18..)

1. Strada di un porto del Nord Bretagna – (Esterno giorno)³⁴⁰

Strada stretta e buia. Case basse. Mura che sembrano dipinte di nero tanto sono ricoperte di fuliggine.

Le finestre di queste case sono chiuse da imposte di legno e i portoncini mostrano scale ripide, sporche.

Non c'è quasi nessuno per le strade.

Una donna anziana cammina in fretta tenendo per mano un bimbetto che si trascina piagnucolando.

Sulla porta di un negozietto di fornaio due uomini stanno scaricando da un carretto alcuni sacchi di farina. Il loro lavoro si svolge in silenzio.

³⁴⁰ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7.e Il diavolo in battaglia, pp.1-7.

ANCORA LONTANO: VOCI DI
UOMINI CHE PARLANO E
SCHERZANO IN ITALIANO

In fondo alla strada appaiono ora due marinai. Uno si ferma e tenta di leggere il nome della strada sulla tabella vecchia e anche questa annerita.

Marinaio: (a voce alta)

- Rue... rue...

Un altro marinaio ha raggiunto il primo e subito altri quattro marinai compaiono all'imbocco della strada. Tutti si fermano vicino al primo Marinaio a guardare la tabella.

Soltanto uno dei giovani – un piccoletto risecchito e che parla malamente italiano - legge ora correntemente.

Marinaio nizzardo:

- Rue de la Falaise. Già di qui...

Il gruppo avanza nella strada. I giovanotti ridono e parlano ad alta voce tra di loro. Uno dei marinai camminando struscia la mano lungo un muro.

Marinaio:

- Che allegria ragazzi! Nero come la pece!

Il marinaio si rivolge ai due uomini che

scaricano i sacchi di farina.

Marinaio:

- Buttateci un po' di farina...

I due neanche si voltano a guardare i marinai. Continuano il loro lavoro.

Il marinaio:

- Ma le tingono apposta così?

Marinaio:

- È l'aria...

Il marinaio: (incredulo)

- Via!...

Marinaio: (deridendolo)

Vai! Ma non vedi che è tutto così?

Affumicato.

Un uomo e una donna anziani vestiti rispettabilmente passano vicino al gruppo di marinai.

Il marinaio si rivolge all'uomo anziano e lo interpella cercando di farsi capire aiutandosi coi gesti:

Marinaio:

Vero? aria fare tutto nero...

L'uomo guarda il marinaio con sospetto. Borbotta qualche cosa in francese e continua per la sua strada affrettando il passo con la sua compagna.

I marinai ridono sguaiati.

Marinaio:

- Che ha detto?

Il marinaio si è rivolto a uno dei più giovani del gruppo, un marinaio bruno, forte. È Berto.

Berto ha l'aria di essere di cattivo umore. È l'unico della compagnia che non ride e partecipa alla conversazione dei compagni senza scherzare.

Berto:

- Avrà bestemmiato.

Il marinaio si è rivolto al Nizzardo subito distraendosi.

Marinaio:

- Ohè, Nizza! Cosa dicono queste saracche?

Keave³⁴¹ si trova a camminare con un compagno un po' avanti rispetto agli altri marinai. Il compagno di Berto è Nicola. Un po' più anziano di Berto, più basso, bruno e con uno sguardo malizioso.

Berto: (di malumore)

- Vorrei sapere che cosa sono sceso a fare. Che città odiosa! Sporca nera come...

³⁴¹ Si tratta di un refuso, si nomina Keave, nome del personaggio stevensoniano, per riferirsi a Berto.

Nicola:

- Come l'inferno

Berto:

Proprio. Ma almeno all'inferno
farà caldo. Qui...

Berto soffia e guarda la nuvola che il fiato
forma nell'aria gelata.

Uno dei marinai rimasti un po' indietro
ammonisce:

Un marinaio: (a Berto)

- Piantala!

Nicola: (voltandosi verso il
marinaio)

- Il signorino è scontento. Vuole
caldo, mura bianche e lancio di
fiori dalle finestre al suo
passaggio...

Gli altri marinai ridono prendendo in giro

Berto.

Il Nizzardo:

- Vi siamo ragazzi! Un momento
eh? sì, mi pare... basta voltare a
destra...

Il marinaio chiamato il Nizzardo imbecca
una stradina e si ferma a guardarsi intorno

come per orientarsi.

Il Nizzardo:

Vedrete che roba... meglio di Marsiglia... Vino vecchio e donne giovani un luigi tutto compreso...

7. Complesso casa del vecchio signore nella città del Nord – interno notte³⁴²

Berto è entrato in una grande sala molto bella. I mobili sono solidi ed eleganti e dappertutto splendono argenterie ben lucidate.

Il pavimento è coperto di tappeti e nel camino è acceso il fuoco.

Berto si guarda intorno. All'imbarazzo ora succede l'ammirazione per quell'ambiente accogliente e lussuoso.

Vecchio signore:

Si sieda, si accomodi...

Berto si siede sull'orlo di una comoda poltrona, quasi temesse di gualcire i cuscini e sporcarli.

Vecchio signore:

Posso offrirle da bere?

³⁴² Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 Il diavolo nella bottiglia, fasc. 7.e Il diavolo in battaglia, pp. 27-54.

Berto:

No, no, grazie. Poi... non mi piace
la birra...

Vecchio signore:

Ma il vino sì. Ed io ne ho di
eccellente. Italiano per giunta.
Toscano.

Il vecchio signore va a prendere da un
mobile una caraffa e due bicchieri.

Vecchio signore:

La aiuterà a vincere la nostalgia.

Berto: (rinfrescandosi)

Non ho nostalgia. Ma questa città...
mi scusi, sa? tutte queste case
scure... il freddo... Per questo
quando ho veduto la sua casa così
chiara... Da fuori lei non può
immaginare...

Il vecchio porge a Berto un bicchiere di
vino. Berto beve tutto d'un fiato.

Berto:

Buono!

Vecchio signore:

Davvero? Si serva. Quanto vuole.
Io purtroppo non posso bere. È
passata ormai l'età delle

intemperanze... Mi resta soltanto il piacere di offrirlo agli amici. E anche di amici ne ho pochi ormai...

Il vecchio signore rimane un momento in silenzio. Poi si riscuote e riprende il tono affabile quasi allegro di prima.

Vecchio signore:

Dunque, la mia città non le piace...

Berto si sta versando un altro bicchiere di vino.

Berto:

No, non mi piace.

Vecchio signore:

Neanche a me.

Berto evidentemente incomincia a trovare piacevole la compagnia del vecchio signore. Si adagia più comodamente sulla poltrona. Beve ancora.

Berto:

Lei parla perfettamente l'italiano.

Dove l'ha imparato?

Vecchio signore: (ridendo)

Qui. In questa stanza. È stato molto facile.

Berto:

Per me non sarebbe stato così

facile. In tanti anni che viaggio...
niente!

Vecchio signore:

Per ottenere una cosa basta volerla
(guardando Keave³⁴³ con
intenzione). Qualche volta basta
soltanto desiderarla.

Berto non sente lo sguardo penetrante del
vecchio. Ride servendosi ancora da bere.

Berto:

Discorsi! Fosse come dice lei...
Certe notti, in mare, si passano
delle ore intere a pensare alle cose
che si vorrebbero. Sfilano una per
una... si pensa a tutti i particolari:
di che colore sarà la casa che
vorresti avere... Quanto legno ci
vorrà per la barca... quanto
costerà... Eh! Si vede che per lei la
vita è sempre stata facile.

Vecchio signore:

Al contrario. Ma quando mi si è
presentata l'occasione non l'ho
lasciata scappare.

Berto: (con amarezza)

Io non la lascerei scappare. Ma non è capitata...

Vecchio signore:

Non ci credo. Basta saper guardare. E rischiare. Soprattutto saper rischiare al momento buono. E allora potrà avere tutto quello che vuole... anche questa casa che le piace tanto...

Berto è quasi brillo. Ride allegramente.

Berto:

Se avesse in tasca i miei soldi la penserebbe diversamente.

Vecchio signore:

E quanto ha in tasca...

Berto: (tornando di cattivo umore)

Vuol vedere?

Berto tira di tasca la moneta da mezzo dollaro.

Berto:

Cinquanta centesimi di dollaro. Avevo quindici luigi. La paga di una settimana. Sparita. Ladri maledetti...

Il vecchio signore guarda la moneta di Berto e sorride stranamente.

Vecchio signore:

Mi dispiace che non abbia un po' di denaro con sé. Questo potrà procurare delle noie in futuro. Comunque per quello che desidera le bastano e avanzano...

Berto:

Una casa come questa? e la barca...

Vecchio:

Che cosa ne pensa?

Berto:

Che ad essere ubriachi siamo in due qui.

Il vecchio signore scoppia a ridere.

Vecchio signore:

Non le ho detto che voglio venderle la mia casa. Ma la bottiglia sì. Vuole?

Berto guarda il suo ospite³⁴⁴ con sospetto.

Il vecchio continua a ridere guardando però Berto con uno sguardo così intenso che Keave³⁴⁵ ha la netta sensazione – ce ne rendiamo conto – che il vecchio sia pazzo.

³⁴⁴ In verità è Berto ad essere ospite del vecchio. Si tratta di un refuso.

³⁴⁵ Berto. Si tratta di un refuso.

Berto si alza.

Berto:

Senta. Io la ringrazio del vino e dell'ospitalità. Ma adesso devo andare. È tardi e...

Il vecchio perde la sua affidabilità di colpo. La sua voce diventa tagliente e cattiva.

Vecchio signore:

Devi andare? dove? Morto di fame. Hai detto che non ti si è mai presentata una buona occasione. E quando ti si presenta... Eccola. Tieni la tua buona occasione...

Il vecchio signore ha preso da una vetrina una bottiglietta iridescente e la porge a Berto. Berto la prende. Cerca però di sorridere gentile. Tratta il vecchio come si trattano i matti.

Berto:

Perché s'inquieta? La ringrazio molto. Ma devo andare... è tardi.

Il vecchio lancia la bottiglia con quanta forza ha contro la parete. La bottiglia rimbalza senza rompersi.

Berto si china a raccoglierla e la guarda con curiosità.

Il vecchio gli si avvicina premurosamente.

Sembra che la sua collera sia sbollita. Ha

ripreso l'espressione gentile e bonaria di prima.

Vecchio signore:

Mi scusi se mi sono inquietato. Scherzi dell'età. Non ci faccia caso.

Berto sta ancora guardando la bottiglietta che sembra di vetro leggerissimo.

Vecchio signore:

Bella eh? Ha veduto? non si rompe. Stringa, stringa pure. Non si rompe né si apre...

Berto guarda dubitosamente il vecchio. Poi tenta prima con poca forza, poi con quanta forza ha in mano di romperla. Ma la bottiglia non si rompe né è possibile sfilare il tappo.

Vecchio signore: (ridendo)

Le piace? È l'occasione che cercava. (sottovoce, insinuante) Chi possiede la bottiglia può ottenere tutto ciò che desidera. Amore, fama, soldi, case come questa. Basta che le desideri. Pare che Carlo V di Spagna abbia posseduto questa bottiglia e per mezzo suo divenne l'imperatore di tutto il mondo... Poi la vendette e...

Il vecchio signore completa la frase con un gesto desolato. Berto guarda il vecchio signore. È evidente ch'egli ascolta le parole dell'ospite come il racconto di una leggenda.

Berto:

E lei perché vuole disfarsene allora?

Vecchio signore:

Sono vecchio e ormai ho tutto quello che desideravo. La bottiglia ha un piccolo inconveniente: c'è qualcosa che non può concedermi. Non può prolungarmi la vita. Già... può guarirmi da una malattia se sono malato... ma non può prevenirla. All'età mia si può morire di un colpo quando meno te lo aspetti... Allora? Perché vede... non sarebbe onesto celarle il lato spiacevole dell'affare... Se uno muore prima di avere perduto³⁴⁶ la bottiglia, è condannato a bruciare per l'eternità nell'inferno.

Berto ride. Si diverte al racconto del vecchio senza credere a una parola.

³⁴⁶ Venduto. Si tratta evidentemente di un refuso.

Berto:

È certo, un grave inconveniente.

Vecchio signore:

Ma non è il caso di spaventarsi.
L'unica cosa saggia è usare con
una certa moderazione di³⁴⁷
questo potere e poi vendere la
bottiglia ad un altro. Come faccio
io. E terminare così la vita in
pace.

Berto:

Mi hanno raccontato tante favole
da bambino. Questa ancora non la
sapevo. Beh.. buonasera...

Vecchio signore: (agitato)

Non è una favola. Non ci crede?
La compri... non esiste cosa più
preziosa al mondo...

Berto: (ridendo)

E la vuole vendere per mezzo
dollaro...

Vecchio signore:

Sì. Costa molto poco. Molti e

³⁴⁷ Refuso, la preposizione va cassata.

molti anni fa il suo prezzo era altissimo. Prester John la pagò molti milioni di pesetas. Ma non si può rivenderla se non a un prezzo inferiore a quello al quale fu acquistata. Logicamente ne segue che il prezzo è andato calando attraverso i secoli. Io la pagai dieci dollari. Ora la potrei rivendere anche per cinque. Perché la si deve rivendere, per denaro coniato e, naturalmente, senza nascondere di che cosa si tratta.

Berto ha l'aria annoiata. Ha posato la bottiglia e di nuovo tenta di prendere congedo.

Vecchio signore:

Non ci crede, eh?

Berto:

– Mi dispiace di sembrarle scortese. Lei è stato molto gentile con me. Ma...

Vecchio signore: (irritandosi)

– Ma... Provi. Provi! Ha paura eh? Ha paura come una donnetta... Ma per attraversare

qualunque cosa nella vita bisogna rischiare. Ha paura di perdere l'anima. L'anima non si perde, stia tranquillo, anzi si perde se non si dà.

Berto (sempre più annoiato)

- Non ho paura (sperando di liberarsi) che cosa vuole che faccia...

Vecchio signore:

- Mi dia la sua moneta.

Berto consegna la sua moneta al vecchio signore.

Vecchio signore:

- Bravo. Bravo...

Il vecchio signore retrocede di alcuni passi.

Berto:

- Allora?

Vecchio signore:

- La prenda. È sua!... Vuole provarla? Non l'ho ingannata (ride) Non l'ho ingannata!

Berto incomincia a sentirsi a disagio.

Vecchio signore:

- Coraggio! Esprima un desiderio...

Berto (nervoso):

- Non so che cosa chiedere...

Vecchio signore:

- Prima lo sapeva. Su! da bravo...

Berto (di cattivo umore):

- Rivoglio il mezzo dollaro...

Il vecchio ride.

Da una grande pendola a colonna suonano i rintocchi dell'ora. I carillons di altri orologi della casa gli fanno eco.

Berto guarda il vecchio con aria interrogativa:

Vecchio signore:

- Allora?

Il vecchio si è avvicinato a Berto.

Berto:

- Allora cosa?

Vecchio signore:

- Si frughi in tasca.

Berto si fruga in tasca e tira fuori una moneta. Ride.

Berto:

- Ben fatto. C'è anche un mio compagno a bordo che sa fare questi giochetti. Ne fa anche di più complicati. Questa non è la mia

moneta. La mia è un po' storta. Mi restituisca quella.

Vecchio signore:

– Non può riavere quella. Quella è mia. È il prezzo della bottiglia. L'ha comprata. Se la prenda e arrivederci.

Il vecchio signore fa per voltare le spalle.

Berto: (allarmato)

- Un momento. Io non la voglio. Non voglio essere immischiato in questa storia³⁴⁸.

Vecchio signore:

L'ha comprata a meno di quanto l'abbia pagata io. L'affare è fatto.

Berto cambia espressione. Prende la bottiglia e la butta in terra insieme ad altri oggetti che sono sulla tavola. Pesta con violenza la bottiglia inutilmente.

Il vecchio signore ride.

Vecchio signore:

- Non si romperà mai, gliel'ho già detto.

Di colpo il vecchio signore non ride più.

Urla:

Vecchio signore:

³⁴⁸ Accanto alla parola «storia» è annotata a penna la correzione «faccenda».

- Fuori di qui! Via! Via! Via!

Berto fa per lanciarsi contro il vecchio. Il vecchio ha tirato il cordone di un campanello. Sulla porta compare un servitore.

Berto cerca di darsi contegno. Il vecchio signore indica al servitore la bottiglia. Il servitore la raccoglie poi si volta a guardare il padrone.

Il padrone gli fa un cenno. Allora il servitore si avvicina a Berto e gli mette la bottiglia in tasca.

Quando Berto fa per reagire il servitore lo prende per un braccio. Si avviano così alla porta di uscita.

Il Vecchio signore ha ricominciato a urlare ma in tono esultante ora:

Vecchio signore:

- Fuori di qui! fuori di qui! oooh!
oooh!

8. Strada presso casa vecchio signore – esterno – sera³⁴⁹

F. C. voce del vecchio che grida

Berto guarda verso la casa del vecchio. Ci sono dei bambini lì intenti a giocare. Uno di questi bambini ride e indicando verso la casa dice qualche cosa in francese poi si tocca la testa, come a dire: il matto. Berto annuisce. È evidentemente soddisfatto di sentire confermare il suo sospetto. Anche lui ripete il gesto del bambino e indica verso la casa.

Il bambino serio annuisce.

Berto ride. Tira un calcio alla palla di stracci con la quale i ragazzi giocano e la spinge lontano. Poi riprende a camminare più allegro.

Dissolvenza

³⁴⁹ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 Il diavolo nella bottiglia, fasc. 7.e Il diavolo in battaglia, p. 155.

17. Stanza in casa di Matteo. Interno. Giorno³⁵⁰

La stanza è immersa nella penombra, le persiane sono chiuse. I mobili sono antiquati e pesanti.

Mezzo riverso su una tavola apparecchiata è Matteo. È morto. Una bottiglia rovesciata, gocciola del vino sul pavimento.

In un angolo della stanza c'è la donna – è una serva anziana – che poco prima ha urlato dalla finestra.

Sta piangendo istericamente.

Berto ha gli occhi sbarrati dall'orrore.

Curvo su Matteo sussurra:

Berto:

Voglio... voglio...

Nicola:

È inutile Berto. Non c'è più niente da fare.

Berto ha uno scatto rabbioso.

Berto:

Forse è soltanto un malore.

Nicola:

³⁵⁰ Ivi, pp. 86-88.

Non è un malore e tu lo sai.
Come sai che non puoi più
rimediare.

Berto ha un'espressione di supplica.

Berto: (sottovoce)

Ma io non volevo! Te lo giuro...
Io... Mi è bastato desiderarlo un
momento...

Ho pensato: se... se...

Nicola non risponde. Si sentono delle
voci dall'esterno e quasi subito entra il
dottore, un uomo piccolo e dal fare
autoritario.

É seguito da Cristoforo e da altre
persone richiamate dalla notizia.

Il dottore scansa Berto, afferra il polso
di Matteo, gli esamina gli occhi:

Dottore: (asciutto)

Morto...

Mentre Berto si guarda smarrito intorno
incomincia prima sommesso poi più
forte il coro dei lamenti delle donne.

44. Posto di blocco alle porte di X - Esterno imbrunire³⁵¹

Berto e Nicola stanno discutendo con un ufficiale di dogana. Un altro militare è accanto a loro. Un picchetto armato è di guardia davanti alla casetta della dogana. L'ufficiale ha in mano i documenti che Nicola e Berto gli hanno consegnato. Scuote la testa.

Ufficiale:

Il motivo?

Di colpo l'ufficiale alza la testa e guarda Berto e Nicola che non capiscono.

Berto:

Sarebbe a dire?

Ufficiale:

Perché di solito lei viaggia senza un motivo?

Berto:

Ah...

Nicola:

Sono affari nostri, no?

³⁵¹ Ivi, pp. 176-181.

Sono vent'anni che viaggio, conosco tutti i posti del mondo e nessuno mi ha mai chiesto il “motivo”. Siamo marinai, e quelli sono i documenti. Mi pare che basti.

L'ufficiale guarda Nicola con ironica arroganza.

Ufficiale:

Lo dice lei. Comunque qui non si entra.

L'ufficiale consegna i documenti e fa per allontanarsi. Berto guarda Nicola con espressione disperata. Poi corre dietro all'ufficiale.

Berto:

Mi scusi, non è giusto. Che cosa abbiamo fatto di male?

L'ufficiale finge di non aver capito e parla con aria indaffarata con un altro graduato.

Un soldato più anziano, con espressione di vittima, dice a Berto:

Soldato:

Nuovo governo, nuove leggi. Io pagherei per andarmene e questi vogliono venire...

Berto guarda appena il soldato e di nuovo si avvicina supplichevole all'ufficiale.

Berto: (all'ufficiale)

Mi scusi. Ma è per noi questione di estrema importanza. Mi dica che cosa dobbiamo fare...

Ufficiale: (insofferente)

Fate domande... segnate il motivo del soggiorno, la durata del soggiorno, il recapito durante il soggiorno, le persone che possono garantire per voi.

Berto frena a stento la sua impazienza e la sua disperazione. Nicola viene in aiuto.

Nicola:

Perdoni signor ufficiale. Noi dobbiamo fermarci soltanto poche ore. Per andare a salutare un... un amico... E parlare di questioni di lavoro. Si tratta di un attore... Strampelli...

Il nome ha sull'ufficiale un effetto magico.

Ufficiale:

Avete detto Strampelli?

Nicola: (un po' spaurito)

Sì signor ufficiale.

Ufficiale: (molto più gentile)

L'attore Strampelli? Potevate dirlo

subito. E... lo conoscete personalmente? É lui che vi ha mandato chiamare?

Nicola e Berto si guardano consultandosi.

Berto: (deciso)

Sì.

Ufficiale:

Capisco.

L'ufficiale considera attentamente i due poi fa cenno al graduato.

Ufficiale: (al graduato)

Fai riempire i moduli ai signori. (a Berto e Nicola). Per un permesso di ventiquattro ore, va bene? Se dovessero prolungare il soggiorno debbono presentarsi al capo di gabinetto della polizia. Altrimenti basterà il visto del capitano del corpo di guardia.

(indicando il graduato)

Spiegherà tutto lui. Recapito presso Strampelli, vero? e anche come persona garante?

Berto: (subito)

Sissignore, sissignore...

L'ufficiale fa un piccolo cenno di saluto.

Berto e Nicola si avviano dietro al

graduato verso la casetta.

Nicola ha un'espressione tutt'altro che
soddisfatta.

Nicola:

Sarà che vada a finir bene...

Berto:

Sta zitto.

Graduato: (voltandosi gentile a
parlare ai due)

Grande attore Strampelli! Grande
attore! Ho avuto la fortuna di
assistere domenica...

Studio del dittatore – interno notte³⁵²

Il dittatore sta ascoltando serissimo il rapporto del capo della polizia seduto di fronte a lui.

Capo della polizia:

Finora il complice non è stato rintracciato. Ho interrogato l'assassino personalmente. L'assassino protesta la sua innocenza. Assicura perfino di non aver mai veduto Strampelli prima di questa sera. Asserzione falsa, naturalmente, perché come ho già comunicato a vostra eccellenza i due cospiratori hanno dichiarato all'atto del loro ingresso nel territorio di essere amici dell'attore. Persona che ha assistito al loro incontro li ha veduti abbracciarsi.

Dittatore:

Lo so.

C'è una pausa di silenzio.

Dittatore: (con finta emozione)

Povero Strampelli. Forse mi è stato infedele. Ed è caduto colpito dal

³⁵² Ivi, pp. 205-208.

ferro dei suoi compagni di tradimento.

Ancora una pausa di silenzio.

Dittatore:

Non voglio sporcare la sua memoria. Gli siano rese grandi onoranze pubbliche. Incarichi il ministro Vasile di pronunciare il discorso.

Capo della polizia:

Vostra Eccellenza è molto generoso. Faccio osservare che il fatto che Strampelli sia stato in contatto con elementi stranieri può essere trapelato. Il complice è ancora latitante... si possono avere sviluppi imprevisti a una situazione che potrebbe per necessità... dico, nell'interesse...

Il dittatore ha un gesto di impazienza e il capo della polizia tace. Il dittatore ha preso i fogli che il capo della polizia ha posato sul tavolo e li guarda distrattamente.

Di colpo però l'espressione del dittatore cambia e indicando i fogli chiede al capo della polizia

Dittatore:

Cos'è questo?

Capo della polizia:

Il racconto preciso del primo interrogatorio dell'assassino. Egli ha detto tra l'altro di essere venuto per ricercare presso Strampelli un medicamento miracoloso che potesse guarirlo da una tremenda malattia... Ha molta fantasia (una pausa). Se vostra eccellenza vuole tenere nascosta la natura strettamente politica di questo delitto... bisognerà pure...

Dittatore: (interrompendolo autoritario)

So da me quello che debbo fare.

Grazie.

Il capo della polizia riprende le sue carte e fa per ritirarsi. È titubante e azzarda con voce incerta l'ultima domanda:

Capo della polizia:

Le disposizioni per l'esecuzione pubblica dell'assassino restano immutate?

Il dittatore non risponde. Il capo della polizia si ritira dopo essersi inchinato in ossequio.

Complesso prigione e corridoio prigione – interno notte³⁵³

Vocio confuso dall'interno delle
celle. Canti, richiami, lamenti.

Il corridoio è quasi completamente al buio.
Soltanto in fondo una lanterna.

Preceduti dal carceriere due uomini avvolti
in mantelli neri avanzano nel corridoio.

Quando il carceriere apre la porta di una
delle celle uno degli uomini si fa avanti e
fa cenno al carceriere di allontanarsi.

Soltanto quando il carceriere si è
allontanato lasciando la lanterna il più
basso dei due uomini (quello che è rimasto
indietro) avanza ed entra nella cella. L'altro
resta fuori di guardia.

La prigione è minuscola, sporca, il soffitto
è basso e spiovente cosicché soltanto
vicino alla porta è possibile stare in piedi.

In fondo alla cella disteso, con gli abiti
stracciati, il viso e le braccia segnate dalle

³⁵³ Ivi, pp. 209-214.

percosse, c'è Berto.

Berto si è voltato al rumore della porta che è stata aperta e batte le palpebre come chi – dopo essere stato per molto tempo al buio – si trova a dover sostenere la luce.

Alla luce della lanterna Berto vede il Dittatore che lo fissa.

I due si guardano a lungo. Il Dittatore parla sottovoce senza distogliere lo sguardo.

Dittatore:

Che cosa volevi da Strampelli?

Berto non risponde. Anche lui continua a fissare il dittatore. E a poco a poco la sua espressione cambia.

Si avvicina al dittatore, si rialza sempre fissandolo. Incomincia a ridere istericamente. Egli ha capito che il dittatore è il possessore della bottiglia.

Berto: (continuando a ridere istericamente)

Sì, sì. Sono pronto a comprarla.

Il dittatore si tira un po' indietro come se il contatto con Berto lo disgustasse. Anche l'espressione del dittatore è cambiata però e il suo sguardo è allegro, esaltato.

Dittatore:

Dammi un soldo.

Berto non ride più. Corruga la fronte,
ansima.

Berto:

Un... un soldo? Uno?

Dittatore:

Uno.

Berto non sa decidersi. Trema tutto.
Abbassa la testa. E in questo momento
l'occhio gli si posa sulla piaga che ha sul
petto e che egli con movimento istintivo
ora copre con la camicia? Poi, agitato,
prende la giacca che è arrotolata per terra e
fruga con mano tremante nelle tasche.

Mentre è così, curvo sente cigolare la
porta. Senza rialzarsi né voltarsi Berto
cerca di guardare con la coda dell'occhio.

E vede che il dittatore fa un piccolo cenno
all'uomo rimasto di guardia nel corridoio.

Con molta circospezione Berto si rialza. È
tutto sudato, ha lo sguardo attento e lucido.

Berto si avvicina al Dittatore e gli porge il

soldo che ha preso nella tasca della giacca.
Questi lo prende e fa cenno a Berto di uscire dalla prigione mentre gli porge la bottiglia.

Dittatore: (con allegria feroce)

Vai. Sei libero.

Berto prende la bottiglia e fa per uscire dalla prigione ma poi con un balzo improvviso si tira indietro e con una violenta spinta costringe il dittatore a uscire in sua vece.

RISATA DI BERTO

L'uomo di guardia fuori si è slanciato alla cieca sul dittatore per colpirlo.

I due uomini guardano ora terrorizzati Berto che ride.

Berto:

Volevi prendermi di sorpresa, eh?
Non ci sei riuscito. E ora non puoi nulla. Nulla! Capisci! Dai! Dai!

Berto ha preso l'arma di mano all'aiutante del dittatore. Il dittatore trema pallido di terrore.

Dittatore:

Abbi pietà. Fallo per... per... il bene del mio popolo!

Di nuovo Berto ride. Spunta ai piedi del dittatore. Butta l'arma lontano da sé e si

allontana nel corridoio.

L'aiutante del dittatore fa per inseguirlo dopo aver ripreso l'arma. Ma il dittatore ancora pallido e tremante lo trattiene per il braccio. Il dittatore, sudato, offre di sé un'immagine quanto mai miserabile.

Dittatore: (balbettando)

...per... per il... il... mio popolo...

Porticato al Lungotevere – Esterno giorno³⁵⁴

Lisa tiene tuttora lo sguardo fisso sulla immagine della Madonna. Sembra pregare con fervore, tanto che quando sopraggiungono il mendicante e la scimmia non se ne accorge. La riscuote la tosse profonda del vecchio. Lisa lo guarda con occhi imploranti.

Mendicante:

Ho fatto come mi hai detto.

Lisa si avvicina al mendicante.

Mendicante:

Ho lasciato tuo marito che piangeva come un bambino dalla gioia. Questa notte dormirà tranquillo.

Da sotto il mantello il vecchio estrae la bottiglia e la porge a Lisa.

Non vediamo la bottiglia. Vediamo

³⁵⁴ Ivi, pp. 301-304.

semplicemente qualcosa che luccica e vediamo l'espressione angosciata di Lisa.

Lisa: (ansimando)

Prima di rendermela, prendi il male con il bene e chiedi di essere liberato dalla tua tosse.

Il vecchio scuote la testa.

Mendicante:

No, io sono troppo vecchio e troppo vicino alla tomba per accettare un favore dal diavolo.

Ai piedi di Lisa la scimmia si agita e saltella con il cappello teso. Lisa non ha ancora preso la bottiglia che il vecchio le sta porgendo. Nella fronte dell'uomo si scava una ruga.

Mendicante: (allarmato)

E allora? Che cosa ti succede?
Perché non la prendi?

Lisa: (disperata)

No... no... Aspetta un momento solo; sono tanto debole; la mia mano e la mia carne rifuggono da quell'oggetto dannato. Un momento solo ancora.

Il vecchio è impietosito, guarda Lisa dolcemente.

Mendicante:

Povera figliola! Hai paura...

Lisa trema in modo da far pietà. Il vecchio ha un gesto deciso.

Mendicante:

Ebbene, lascia che io la tenga. Sono vecchio e non potrò più essere felice in questo mondo, e in quanto a quel futuro...

Il vecchio butta la bottiglia alla scimmia che si lancia e fa per giocarci, come un animale ruzzola con una palla. Ma subito la scimmietta torna mogia, mogia presso il padrone.

Lisa: (riprendendosi)

Credi che abbia un animo così vile?

Addio. Ti ringrazio per ciò che hai fatto.

Lisa lascia cadere un centesimo nel cappello che la scimmia le tende. La bestia grugnisce di gioia ed esegue esercizi come le è stato insegnato a fare in segno di ringraziamento. Il mendicante fissa un momento Lisa che ora si è curvata rapida a raccogliere la bottiglia.

Mendicante:

Che Dio ti benedica!

Nel preciso momento in cui Lisa tocca la bottiglia si vede una luce accecante e si

ode uno schianto.

Lisa: (chiamando)

Berto! Berto!

Quando la luce è affievolita vediamo che a terra non restano che i vetri rotti della bottiglia.

Segue il finalissimo all'isola³⁵⁵

³⁵⁵ Annotazione apposta a penna, di colore verde, in calce alla pagina del dattiloscritto.

**Capitoli del testo originario de *L'attore* poi tagliati nella
versione definitiva e pubblicati nell'Antologia del
Campiello³⁵⁶**

SPACCATO DEL MARRON GLACE'

Capitolo A (pp. 81-101 del dattiloscritto originale)

Resisterà, resterà, il nuovo Centro della televisione a Viale Mazzini, come il primo e più chiaro simbolo, nel venturo secolo, della nuova Italia: di quell'Italia del consumismo, del benessere, del boom, che esplose in pochi anni, dal '60 al '70, nube abbagliante, tempestosa e rivoluzionaria.

Certo la Fiat, tra le cause di questo boom, ebbe una parte ancora più importante della televisione. Ma neppure le facciate degli stabilimenti o degli uffici Fiat splendevano, a Torino, di quella tracotante novità.

Lucide pareti, risplendenti cristalli, uno scatolone di colore marron glacé e di architettura razionale e internazionale interrompeva e surclassava le palazzine piccolo-borghesi ancora allineate sul viale, prima delle grandi demolizioni del 1981, e prima dei nuovi condomini ministeriali in mezzo a cui, oggi, non spicca più come a quel tempo. Le palazzine erano state costruite negli stili che

³⁵⁶ Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 7 L'attore, fasc. 7 "Miscellanea *Il Campiello*".

si erano susseguiti dal principio del secolo fino al secondo dopoguerra. Superstiti grazie di un liberty in versione timida, approssimativa, provinciale, ancorata all'Umbertino. Oppure stucchi, palle, volute di un sedicente “barocchetto romano” che, negli anni venti e trenta, si alternò alle architetture funebri e imperiali del fascismo come una concessione bonaria alle sue frange strapaesane, scettiche, cattolicheggianti. Una quadruplica fila di bossi e di lecci polverosi, tosati in parallelepipedo, guarniva, per la lunghezza del viale, l'inghiata aiuola di centro e, la notte, proteggeva, con il suo nero e compatto fogliame, le panchine sacre ai commerci amorosi dei militari e dei marinai delle vicine caserme. E un tempio, finalmente: uno qualunque degli edifici nefandi, deformi, torreggianti nel bianco livido del cemento, che sorsero in quegli anni ad ospitare le parecchie parrocchie nuove necessarie alla triplicata popolazione della capitale del cattolicesimo, ma che sorsero su disegni osceni nell'empia ignoranza e nel disprezzo blasfemo delle cento e cento chiese di Roma, tutte così religiose e graziose.

Questo l'habitat, queste le immediate vicinanze del nuovo Centro della televisione. Un praticello di erba curata e rasa, evocatore dei campi di golf ormai (si presupponeva) frequentati dai funzionari alti e medi dell'Organico, separava nettamente, con un salto d'epoca, l'area novella e privilegiata. Ulivi e pini, simbolo della mediterranea penisola. Ulivi e pini trapungevano spaziosi il praticello, alternando con le loro fronde, sempreverdi e biverdi, contro il marrone lucido e quadrettato del palagio. E un altro verde ancora, capriccioso ed elegante, vi si stagliava: la procurata patina bronzea di un gran cavallo annitrenta e accosciato. Presso il cavallo, che qualcuno battezzò “maremmano”, erano gli ingressi: non porte, naturalmente, ma pareti di cristallo leste a scorrere beanti ogni volta che creatura od ombra vi si avvicinasse troppo, premendo col piede (sinistro o destro non importava) sull'invisibile stadera elettronica che gli storini ricuoprivano, o forse ferendo

di inesorabili impulsi ottici altrettanto invisibili fotocellule.

Chi entrava, così, subiva insensibilmente un invito a sentirsi fantasma anche se non lo era. L'atrio, vasto, lucido, semibuio, deserto, assomigliava all'atrio di un grande albergo, dove, però, la disposizione dei servizi fosse curiosamente decentrata: infatti per raggiungere il complesso degli otto ascensori principali, non si passava d'obbligo sotto lo sguardo vigile degli uscieri, i quali se ne stavano lontani e come fuori tiro. Più lontano ancora, in un angolo, il lunghissimo banco, gremito di telefoni. Qui sedevano le garbate e raffinate Segretarie addette all'informazione: ed era qui che dagli uscieri venivano avviati tutti i postulanti e tutti gli sprovveduti che, non appartenendo all'Organico, e non intrattenendo con l'Organico l'abituale commercio di una collaborazione esterna, commettevano lo sbaglio di “parlare” invece di marciare tacitamente e direttamente a sinistra, al complesso degli otto ascensori.

Le segretarie dell'Informazione pregavano di accomodarsi. Sorridendo, indicavano un ultimo spazio: il Salone di Attesa, che si stendeva immenso, luminoso, pareti di tek, moquettes e innumerevoli divani, poltrone, tavolini, riviste sparse, vasi di fiori. Non c'era nessuna differenza con il salone di qualunque grande albergo internazionale. Senonché, i personaggi che solitamente occupavano consimili saloni ne' grandi alberghi internazionali, quando venivano al Centro di Viale Mazzini, non facevano certo anticamera: dunque non usufruivano e non conoscevano neanche l'esistenza del Salone, che sembrava progettato per loro, ma che, invece, era occupato da una folla di miserabili provvisoriamente restaurati e faticosamente rassettati e che, nel futuro a poco a poco sarebbe stato occupato da una folla di cencioni puzzolenti. Se, tuttavia, i piani superiori, nelle loro gabbie di cristallo e politene una incastrata nell'altra come le camere della morte per le anguille

contenevano le cubature di aria condizionata dove si decideva la qualità delle notizie e dei passatempi elargiti al popolo e dove, dunque, si incontrava una parte importantissima del potere nazionale, i miserabili del pianoterra non erano affatto all'oscuro di tale stato di cose. Ben sapendo che, fatalmente, sfuggiva loro tutta intera la “sostanza” di quel potere, i miserabili si dimostravano esigentissimi dei suoi “accidenti”, e per nulla al mondo avrebbero rinunciato alle meschine prerogative che un funzionario apparentemente megalomane, senza nessun rimorso per lo scialo, credette o doveroso o prudente e, in ogni caso, sufficiente concedere loro come un palliativo della miseria. Tali consolazioni consistevano in successivi diritti: primum, transitare a fronte alta sotto gli sguardi bonari degli uscieri; deinde, cittadino rispettato in una nazione democratica e degno, come ogni altro cittadino, dei privilegi accordatigli quando mette piede in un edificio che è proprietà del popolo, convergere verso la mistica mensa telefonica delle Segreterie dell'Informazione; poi, ricevere da qualcuna di queste un sorriso mai, o molto difficilmente, negato; finalmente introire al sontuoso salone di attesa: alla prima, cioè, alla più vasta, alla più varia, alla meno pericolosa delle gabbie che conducevano alla camera della morte: a quella, tra tutte, da cui era più difficile, per non dire impossibile, progredire verso l'interno: come se coloro che vi sono invitati ed avviati fossero, appunto, già morti, e il loro inoltro in successive gabbie non fosse dunque di alcuna utilità nemmeno di più umili funzionari brulicanti di sopra, nella grande scatola marron glacé.

Gli otto ascensori elettronici del primo complesso, a sinistra dell'ingresso sul Viale Mazzini, con il loro funzionamento, capolavoro di razionalismo, erano allo stesso tempo, una meravigliosa allegoria dell'imbecillità verso cui si sarebbe avviato il genere umano se intanto non avesse cercato di contestare, e cioè di correggere in qualche modo queste ed altre simili o peggiori esagerazioni del progresso tecnologico.

Giustizia, tuttavia, aggiungere che alle ore 9 e 55 di quella mattina, allorché vi giungevo dinanzi, col dovuto anticipo per l'appuntamento col dottor Ferretti, nuovo Direttore dei Programmi, il complesso elettronico degli otto ascensori si trovava, per un caso insolito, momentaneamente sottoposto a un severo e non programmato collaudo.

Ho già detto come sia fastidioso, per qualunque persona della mia età, mettersi in coda, sentirsi stretto tra tanti. Nello spazio relativamente angusto che divideva quattro di cotesti mirabili, metallici, perlacei, verticali feretri dagli altri quattro che stavano loro di contro, mi trovai a dover affrontare una ressa imprevista, il cui motivo esisteva di certo e non poteva non essermi ignoto: a meno che non avesse qualche rapporto con l'annunziato rivolgimento burocratico. Infatti, erano tutti, come mi fu facilissimo dedurre dal loro silenzio, impiegati ed impiegate del Centro.

Silenzio tragico e in ogni caso indipendente da quella ressa, perché lo sapevo abituale, salvo forse il venerdì sera, e normale, sempre, in attesa e all'interno degli ascensori di tutti gli edifici degli uffici delle grandi aziende industriali.

Giovani ed anche giovanissimi, gli impiegati e le impiegate in mezzo a cui, mio malgrado, mi incuneavo, erano, non diversamente dalle altre volte che li incontravo nell'ascensore, muti e tristi, quasi atterriti, come se qualunque bisbiglio o sorriso loro sfuggito potesse causare interpretazioni ambigue, equivoci fatali, rapporti ai superiori, la perdita del posto. Mi facevano compassione e, insieme, li odiavo per la loro debolezza: erano più vili del necessario. Desiderando scuoterli, svegliarli, incitarli alla ribellione, cercavo, ogni volta, il più piccolo pretesto di scandalo che mi offrisse il breve tragitto. Fingevo di ignorare il funzionamento del pulsante elettronico, sbagliavo

apposta il piano, uscivo, rientravo nella cabina, li tempestavo di domande; e avrei voluto, soprattutto, che afferrassero il mio scherzo, che lo approvassero almeno sentimentalmente. Vana speranza. Mi guardavano impietriti, senza capire o, forse, addirittura, ancora più impauriti, vedendo in me un provocatore.

Globuli senza pensiero che salivano o scendevano nelle vene o nelle arterie metalliche di un grande corpo senz'anima, quella mattina, dato il loro numero insolito, mi stringevano da ogni parte ed aumentavano la mia solita irritazione.

Il cervello elettronico era il contrario esatto del cervello umano, la cui caratteristica principale consiste nella libertà: libertà di cambiare e di contraddirsi all'infinito e con infinita rapidità.

Anche senza l'intenzione di scherzare, poteva, infatti, accadere, a chiunque usasse l'ascensore, di sbagliare. E poteva accadere di cambiare idea. Ma, in questi casi, si era inesorabilmente soggetti alla legge ferrea della precedenza nel tempo: prima che il secondo impulso, da noi comunicato al mostro matematico, agisse, dovevamo pazientare finché si fossero esaurite le azioni derivate da tutti gli impulsi che, nell'intervallo, gli avevano comunicato altre persone, dall'interno della cabina o dal pianerottolo di attesa. Ed esisteva la serie degli impulsi in salita e la serie degli impulsi in discesa, due opposte corse che nessuna forza umana sarebbe riuscita ad interrompere o a invertire. A meno di una eccezionale prontezza da parte nostra, era probabile, così, che fossimo costretti a salire e a scendere varie volte lungo la ingovernabile colonna montante, senza che mai la cabina si arrestasse al piano da noi designato. Teoricamente, poteva anche accadere di non uscire più dalla cabina.

E che dire dell'assoluta insensibilità dei pulsanti alle infinite differenze e

gradazioni dinamiche con cui ciascuno li premeva? Poiché c'era chi si affrettava di più, e chi si affrettava di meno. C'era, anche, chi non si affrettava per niente e avrebbe voluto arrivare più tardi e magari mai. Per qualcuno, era importante arrivare davanti a un tavolo di un funzionario qualche secondo più presto; per qualcuno, invece, era indifferente; per qualcun altro, infine, sarebbe stato meglio un ritardo. Ma il calcolatore era incapace di questi calcoli elementari, insensibile a questi capricci e a queste umanissime esigenze.

Se poi, durante il tragitto nell'ascensore, una ragazza ci avesse improvvisamente affascinato col suo splendore muto, eravamo sprovvisti, per trattenerla, di quel semplice sistema che era così facilmente applicabile nei vecchi ascensori. Nessun sorriso, nessuno sguardo, nessun complimento sarebbe stato abbastanza efficace. Nessun “attendi, Sesamo, a chiuderti” abbastanza pronto: ché, prima ancora, le bivalve ante di cotesto Sesamo senza l'intelligenza della vera magia si sarebbero serrate cancellando il miraggio. Chi era quella ragazza? Un'impiegata? e in quale ufficio, in quale sezione? l'avremmo rivista ancora?

Dall'inizio del boom, la potenza di una grande azienda industriale si era incominciata a riconoscere e a misurare anche dalla bellezza delle impiegate. Il discreto, automatico mercato non presupponeva, d'altronde, nulla di illecito. Tra la folta concorrenza delle giovani che aspiravano a un impiego fisso, sicuro, ben remunerato, con il sabato libero e con tutte le provvidenze e indennità di legge regolarmente corrisposte, a un impiego, insomma, che soltanto le grandi aziende potevano offrire, sembrava naturalissimo che i funzionari, che avevano la facoltà di scegliere, scegliessero appunto quelle che, a parità di spirito, cultura, garbo, preparazione professionale, esibivano il vantaggio di una maggiore avvenenza. Ora, il segreto della vera bellezza consiste sempre in una certa grazia, in una certa luce di intelligenza. Nel caso

del Centro televisivo, era invalso il principio di scegliere le impiegate tenendo in considerazione non solo cultura, intelligenza, bellezza eccetera, ma, ogni qualvolta possibile, due ulteriori parametri: nascita e censo. Al punto che, forse, si sarebbe dovuto capovolgere la forma della constatazione e dire che tra le ereditiere più in vista dell'aristocrazia e dell'alta borghesia della capitale, era invalsa allora la moda di “lavorare” la Centro. Le virgolette non sono ironiche: queste ragazze nobili e ricche si impegnavano con serietà nell'adempimento nei loro doveri d'ufficio. Le virgolette vorrebbero evocare semplicemente l'accento, tutto particolare, gremito di erre aristocratiche, divertito, adorante, con cui esse comunicavano ai loro amici la grande notizia di avere accettato, appunto, di “lavorare” al Centro. Quanto alla spiegazione del fenomeno da parte dei funzionari che presiedevano la scelta, è ovvia: nome, buona famiglia, ricchezza vanno sempre bene specialmente nell'elemento femminile. Da parte delle ragazze stesse, si poteva pensare alla noia della loro vita abituale: ad un bisogno di coerenza con l'ideologia della emancipazione e della parità con l'uomo, che le donne riconoscevano ma non tutte ancora praticavano: a un desiderio di integrarsi in una civiltà fondata sulla produzione. Tutti questi motivi erano gli stessi che spingevano signorine e signore della nostra buona società, figlie e mogli di industriali e di aristocratici, a dirigere boutiques, sartorie di lusso, case di bellezza e di antiquariato. A diventare impiegate del Centro le spingeva un motivo di più, e più valido, sebbene fosse un motivo sepolto nella loro subcoscienza di ragazze appartenenti a una classe che, avendo già una parte del potere, aspirava naturalmente a difenderlo.

Quale migliore difesa se non l'attacco? quale più sicuro mezzo di conservazione se non l'aumento? Che le loro figlie, le loro mogli, le loro fidanzate partecipassero, sia pure come zampine subalterne, a quel grande Leviatano di potere che era l'informazione radiotelevisiva, non poteva certo dispiacere ai neofeudatari dell'industria e del capitale.

Ad ogni modo, quella mattina, l'accoglienza che il dottor Ferretti avrebbe dimostrato al mio progetto musicale, mi preoccupava troppo: non avevo tempo e giudizio da perdere con le bellezze della high-life romana nuovamente assunte in Viale Mazzini: e benché, all'effluvio di Vent Vert, mi parve di riconoscerne appunto una, tra tutte le altre impiegate che stipavano le cabine dell'ascensore, lasciai correre. Dovevo, inoltre, quella stessa mattina, presso lo stesso Ferretti, affrontare l'imprevista complicazione di ottenere un pronto e decisivo intervento a favore di Melchiorri. Lasciai correre.

Raggiunto il Quinto piano, raggiunta la più importante, ivi, delle gallerie interstiziali nella compattezza geometrica di cristalli marroni e politeni oliva, raggiunto l'uscio 597, segreteria e anticamera della Direzione Programmi, lo trovai spalancato: e vidi venirmi incontro tra le IBM, insolitamente dimessa, Simonetta Bellom, fino a pochi giorni prima onnipotente segretaria del dottor Miraglia, predecessore del dottor Ferretti. La ragazza mi aveva sempre accolto con quella gentilezza appoggiata e vagamente offensiva che è soltanto una manifestazione di alterigia compiaciuta e accondiscendente. Per la prima volta mi salutò con normale deferenza, quasi con umiltà, confermando la sorpresa e l'impressione di abbattimento che mi aveva fatto con il suo semplice incedere.

Ora, poteva darsi che la rimozione di Miraglia fosse dovuta soltanto al grande rimescolio che era stato deciso dall'alto per quei giorni, nello stesso modo che una vecchia ruota importante, sebbene ancora giri benissimo, deve essere sostituita quando cambia tutto l'ingranaggio. Poteva anche darsi che si fosse approfittato del rivolgimento generale per allontanare qualcuno abile ed efficiente come Miraglia ma che, da troppo tempo alla Direzione dei Programmi, fatalmente commessi alcuni errori, giustificava almeno in parte coloro che ambivano al suo posto. Poteva, infine, darsi che Miraglia stesso

avesse scelto quel momento volendo andarsene e volendo, così, ottenere la direzione di un grande Istituto Bancario, sinecura altamente remunerativa che gli era stata promessa e che, si diceva, era già “sua”.

Tutte e tre le ipotesi non mancavano di sostenitori negli ambienti bene informati di Roma e di Milano; ma neppure influivano sullo stato d'animo della bellissima Simonetta, più scoraggiata, in ogni caso, di questo sarebbe stato ragionevole.

Collaboratore della televisione fino dai suoi inizi, testimone di vari altri rivolgimenti interni, aveva constatato come il comportamento delle segretarie dei funzionari appena destituiti, allontanati, dimissionari, dimessi, promossi, fosse invariabilmente altrettanto melanconico e sciocco.

In precedenza, per anni e anni, al mio ingresso nell'ufficio, mi avevano accolto dalla scrivania, sollevando a stento su di me il loro sguardo arrogante, e dispensandomi i loro sorrisi a volta a volta trionfali, benigni, tolleranti, intolleranti, scostanti. Oppure, apparse dal sacrario richiudendo con estrema dolcezza l'uscio, avanzavano, ancheggianti regine, per assicurarmi che “il Dottore era in riunione”. Di colpo, non più in carica il Dottore, e loro in attesa di essere trasferite ad altro ufficio, di colpo meste e modeste mi ricevevano adesso con un sorriso che chiedeva mercè.

Favorite in disgrazia, sembravano. Ma ingenua, o ancora rimodellate su uno schema autocratico del potere: e inconsapevoli del nuovo costume. Bastava che non trascorresse troppo tempo per la loro bellezza: avrebbero conservato ogni probabilità di tornare a regnare.

Nei regimi democratici e burocratici, i rivolgimenti dei funzionari sono,

infatti, assai frequenti: seguono ogni fluttuar di bandiera, ogni slittamento di settore, ogni riequilibrio della bilancia, ogni ristabilito e anche minimo contrappeso di potere nuovamente concesso e sottratto. E se è rarissimo, per non dire impossibile, che un funzionario uscente ritorni e succeda al suo successore in quello stesso scacchetto che aveva occupato prima di esserne rimosso, non soltanto è possibile ma probabile che il terzo occupante, per naturale polemica col secondo, o per un elementare senso di equità, si rifaccia all'antico, e riassuma i gusti, le preferenze, e le segretarie del primo. La bellezza della contrita Simonetta, l'alto sedere, le gambe di gazzella, gli occhi marroni e a mandorla, i capelli lisci e biondi ricadenti in onda sulle slanciate spalle meritavano che le spiegassi tutto questo e la confortassi a non disperare. Ma non ne ebbi il tempo: si aprì l'uscio del Direttore, e apparve una signora anziana, con occhiali a mefisto e capelli ricci e grigi, che avevo visto altre volte, non ricordo più in quale ufficio. Mi riconobbe e mi salutò. Le dissi che avevo appuntamento col dottor F.

“Il dottore questa mattina è terribilmente preso, come lei può immaginare. In ogni modo, attenda”. Andò a una delle scrivanie e sollevò uno dei telefoni. La nuova segretaria? Età ed aspetto facevano piuttosto pensare a “un'interinale”. Posò il telefono sciogliendosi a un sorriso: “Il dottore l'attende. C'è anche il dottor S...”.

Avevo già udito questo nome, assieme a quello di F., tra i nomi dei funzionari che avrebbero potuto succedere a Miraglia, il vecchio Direttore; ma non conoscevo personalmente nemmeno lui, né sapevo, ora quale fosse il suo rapporto gerarchico con F. Impossibile domandarlo alla signora Mefisto, nuovamente occupata col telefono che intanto era squillato, e ancora meno a Simonetta: la quale, ubbidendo a un cenno di quella, correva all'uscio del Direttore, lo apriva (nell'atto, come sempre, si inquartò; ma il sedere, solito a

profittarne per esaltare la sua provocante rotondità, questa volta, causa forse lo zelo tutto subalterno della rincorsa, parve anche lui depresso) e mi annunciava.

C'ERANO UNA VOLTA LE CAMERIERE...

Capitolo B (pagg. 276-285 del dattiloscritto originale)

Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che siano pochi, a Ferrara, quelli che ricordano il dottor Fadigati...

Sono le prime parole di un romanzo di Bassani, pubblicato da una trentina d'anni e sempre famoso. Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che siano pochi, oggi, in Italia e in Francia, quelli che ricordano “le donne di servizio”. Non pochi, certo: ma non giovani. Il tempo, infatti, è trascorso anche da quella straordinaria e già dimenticata stagione in cui un complesso di umili, domestiche, economiche invenzioni americane cominciò a rivoluzionare rapidamente la vita dell'umanità detta “borghese”: sleeping-papers, le lenzuola di carta che si buttano via dopo una sola notte e con le quali anche un bambino rifà il letto; instantcleaning, che basta applicare all'apposito oblò di ogni uscio perché ogni camera sia ripulita di colpo fino all'ultimo granello di polvere; ma soprattutto homerestaurant oppure hometrattoria (c'è all'angolo di tutte le strade, ormai, anche nei villaggi), che con una telefonata ci manda a casa, dopo qualche minuto, la fragile e fumante cassetta di plastica, completa dei richiesti cibi bevande piatti posate bicchieri tovaglioli...

Pochissimi, tuttavia, ricordano le donne di servizio quale furono nel secolo scorso o al principio di questo che sta terminando quali furono specialmente nella borghesia delle nazioni cattoliche, finché i suoi componenti, anche senza

saperlo e senza volerlo, anche quando, cioè, già professavano le nuove ideologie, continuarono a uniformarsi all'originaria struttura della triangolare piramide Dio Patria Famiglia.

Le donne di servizio, allora, erano vere e proprie schiave, ma appartenevano intimamente alla Famiglia padronale fin dalla loro nascita, o dalla fanciullezza appena trascorsa, fino alla morte: molte, perciò, restavano volontariamente e volentieri nubili, rinunciando alle gioie e ai dolori di una vita per godere e soffrire solo con la Famiglia, cui si erano dedicate: la Famiglia rappresentava per loro Iddio e la patria, l'autorità celeste e quella terrestre riunite insieme.

Naturalmente, la padrona di casa, despota assoluta del luogo dove dormivano, del vitto che consumavano, degli indumenti, anche intimi, che indossavano, del loro tempo di lavoro e di riposo, della loro vita, del loro destino, contraccambiava la loro devozione con un affetto materno e in certi casi perfino superiore a quello che nutrivano per gli stessi figli del proprio sangue. Quante notti mia nonna e mia madre vegliarono al capezzale una delle nostre donne ammalata. Mia nonna, già vecchia, saliva intrepida i rischiosi, ripidi scalini di legno tarlato che conducevano al gelido tugurio del soppalco dov'era il loro miserabile alloggio: ma, se qualcuno l'avesse accusata di non assegnarne "alle donne" uno migliore, sarebbe trasecolata quasi che l'accusa fosse di lasciar dormire un cane su una cuccia.

In altre parole: le donne di servizio erano considerate esseri inferiori, ma solo dal punto di vista di una fatalità gerarchica e sociale: umanamente, individualmente e spiritualmente, erano integrate nella famiglia e pari ai padroni. Erano, anzi, sacre: come il segno tangibile, come la prova vivente della superiore altezza che la Provvidenza assegna, nella piramide, a coloro che, della famiglia, portavano anche il nome. E questo carattere sacro delle

donne di servizio era definito e sanzionato da un dovere religioso che toccava alla padrona di casa: la totale responsabilità delle loro anime e dei loro corpi.

Il progressivo crollo e disfacimento della struttura Dio Patria Famiglia cominciò con la prima guerra mondiale, finì una trentina d'anni dopo la seconda, e potrebbe essere rappresentato in un grafico dove le ascisse dividono, supponiamo, in dieci lustri il mezzo secolo che va dal 1920 al 1970, mentre le ordinate corrispondono ai successivi traguardi di due curve: una ascendente: indipendenza, eguaglianza, dignità personale delle donne di servizio; l'altra discendente: schiavitù delle donne di servizio, ma anche loro sacralità, e soprattutto amore umano tra loro e i padroni.

Le cause di questa evoluzione sono facilmente identificabili. Prima di tutto, il salario sempre crescente. Poi, il sempre crescente valore del vitto e dell'alloggio individuale: valore che bisogna calcolare considerando che, non soltanto per costume, ma anche per legge, le donne di servizio conquistarono a poco a poco, durante il mezzo secolo, diritto a un vitto identico a quello dei padroni e a un alloggio, se non identico, fornito però di ogni confort moderno: camera decente, riscaldata, spaziosa; bagno privato; telefono privato; e infinite altre comodità a cui oggi non si fa più caso ma che per quei tempi erano ancora un privilegio, come ad esempio il televisore privato o, se no, la facoltà di assistere alle trasmissioni serali nello stesso ambiente insieme ai padroni. E la cosiddetta “tredicesima”, che forse qualcuno non ha dimenticato, sebbene da più di dieci anni trasformata in P.M.C., il “premio mobile complessivo”. E le ferie pagate. E l'uscita notturna dopo il servizio. E un giorno più un pomeriggio di assoluta libertà ogni settimana. Infine, la possibilità di licenziarsi in qualunque momento, con un breve e anche brevissimo preavviso, e col diritto di esigere l'immediata liquidazione, inclusiva delle somme corrispondenti alle dovute aliquote di tredicesima e di ferie.

La continua facoltà di lasciare un posto e passare a un altro creò, specialmente nelle grandi città, attraverso le apposite agenzie di collocamento, tutta una nuova classe di persone di servizio, lavoratrici a domicilio altrui, ma perennemente instabili, circolanti, vaganti, che finirono per guadagnare sempre di più e per spendere sempre di meno, e che, soprattutto se erano giovani e carine, integrarono e accrebbero i loro redditi con le remunerazioni di un facile, sicuro, larvato meretricio. Quasi tutte le circolanti, verso la fine del mezzo secolo, ebbero infatti, oltre il domicilio presso la famiglia ospitante, un domicilio diverso e proprio: una stanza d'affitto o anche un appartamento ammobiliato, la cui esistenza e il cui indirizzo non erano necessariamente tenuti nascosti ai datori di lavoro.

Gabriella, secondo il racconto di Melchiorri, doveva essere classificata una donna di servizio ancora all'antica: non tanto per le prestazioni quanto per i sentimenti, che le derivavano dai suoi rapporti sempre vivi con l'ambiente tradizionale ed agricolo del vicino villaggio natio. Non c'era dubbio, invece, che Giovanna fosse, data l'epoca, una modernissima “circolante”. Mi stupiva soltanto che un tipo come Argenta si potesse interessare a lei, mi chiedevo quale tornaconto vi trovasse: fra tutte le considerazioni che mi tennero a lungo sveglio la notte precedente il provino, e che mi preoccupavano per Melchiorri, questa era forse la più angosciata.

Ricordai che Melchiorri apparteneva a una famiglia antica e benestante della buona borghesia livornese: il padre medico; la madre figlia di un avvocato; uno zio Monsignore, Arciprete di Suverano; e due fratelli, tutti e due morti da tempo, uno generale dell'Esercito, e l'altro Gesuita. Enzo era stato educato religiosamente e rigidamente. Allevato, senza alcun dubbio, da qualche donna del Casentino o dell'Amiata. La sua passione aveva, quindi, una precisa

giustificazione storica: e mi pareva di spiegarmi meglio le esasperate, drammatiche contraddizioni con cui si manifestava, se la osservavo nel quadro del mio grafico immaginario. La sua passione esplodeva, infatti, negli anni compresi tra le due ultime ascisse, e cioè negli ultimi due lustri, là dove le due curve più divergevano e più si allontanavano l'una dall'altra. Enzo aveva parlato di un misterioso, viscerale bisogno di “liberarsi di qualche cosa, che non sapeva spiegarsi, ma che, certo, era qualcosa di triste, di grigio, di infelice, e che lo soffocava”.

Ma è probabile che questo “qualche cosa” fosse il disperato desiderio di recuperare un infantile paradiso perduto: il bisogno di amare, riamato, una donna di casa, una serva, sì, la serva: la necessità di essere nuovamente cullato dall'affetto dolce e sensuale della balia. Molte volte accadeva, specialmente a un bambino particolarmente vivace e intelligente che la madre si credesse obbligata, per formargli il carattere (così si diceva), a mostrarsi con lui severa e quasi fredda, mentre la balia, cui rimaneva affidato fino all'età di cinque o sei anni, la balia, solitaria, malinconica esule dalle lontane montagne, per spontaneo bisogno proprio e per naturale pietoso contrappeso al rigore della madre, era dolcissimamente e sensualmente affettuosa. Qualcuno ha detto che la vita di ogni uomo è condizionata per sempre, e quasi preparata, nei minimi accadimenti successivi, fino all'età adulta e senile, durante l'infanzia. La smania, che Enzo provava, di vedere umiliata Licia, che pure amava teneramente, dalla “donna”, che invece non amava e desiderava soltanto, poteva essere interpretata come una vendetta infantile, posticipata a lunghissima scadenza... una durezza usatagli dalla madre in particolari occasioni, il tentativo di guarire da un trauma, di riaversi da uno choc subito e sepolto nella memoria della subcoscienza.

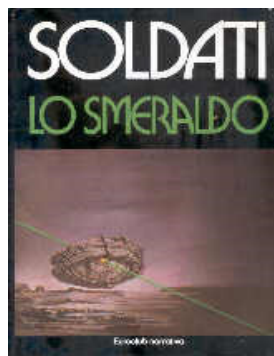
Una volta, Enzo mi aveva raccontato come e perché fosse “entrato in arte”.

Studiante di legge a Pisa, ormai maggiorenne, era diventato l'amico di una celebre attrice di prosa, di cui non ricordo il nome. Aveva cominciato a seguirla nella tournée, senza preoccuparsi di interrompere del tutto una frequenza ai corsi universitari sempre piuttosto blanda. Finché, quasi per scherzo, aveva acconsentito a sostituire in una breve parte, un attore della compagnia che si era ammalato. Il successo istantaneo, le insistenze dell'innamoratissima attrice, la poca voglia di studiare, lo avevano convinto della propria vocazione comica e presto deciso alla nuova carriera, malgrado, come si immagina, l'opposizione e la disperazione dell'intera famiglia. Chi può dire? Chissà che anche in quella decisione impetuosa e giovanile, più dei motivi apparenti e contingenti (vanità per il successo, amore per l'attrice, pigrizia per gli studi) non entrasse e non contasse l'inconsapevole bisogno di ribellarsi: di liberarsi, già allora, di qualche cosa di triste, di grigio, di infelice, di soffocante?

**Copertina della prima edizione
Mondadori del 1974**



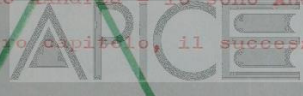
**Copertina dell'edizione Euroclub
del 1980**



1.
 I suoni; la fine.
 alla fine, il sogno atroce, orribile - deve essere poco dopo il primo
 sospetto della avvenuta morte di Miro - e subito dopo la scoperta
 del cadavere, la prova che il fatto atroce è successo e come è
 successo, DI COLPO SI INTERROMPE IL SOGNO: sollievo enorme: sono
 nel letto della mia camera all'Hotel du Poggio, diversa dalla
 camera dell'Hotel du Poggio dove si è ritrovato Andrea: come la
 camera dove dormiva De Blasi coi suoi ragazzi era diversa (ma non
 troppo) dalla stessa camera all'Albergo dell'Orso sul Lungotevere a
 Roma, al tempo dell'Arresto... Ed è il finale.

non ci si ricorda mai come comincia un romanzo.

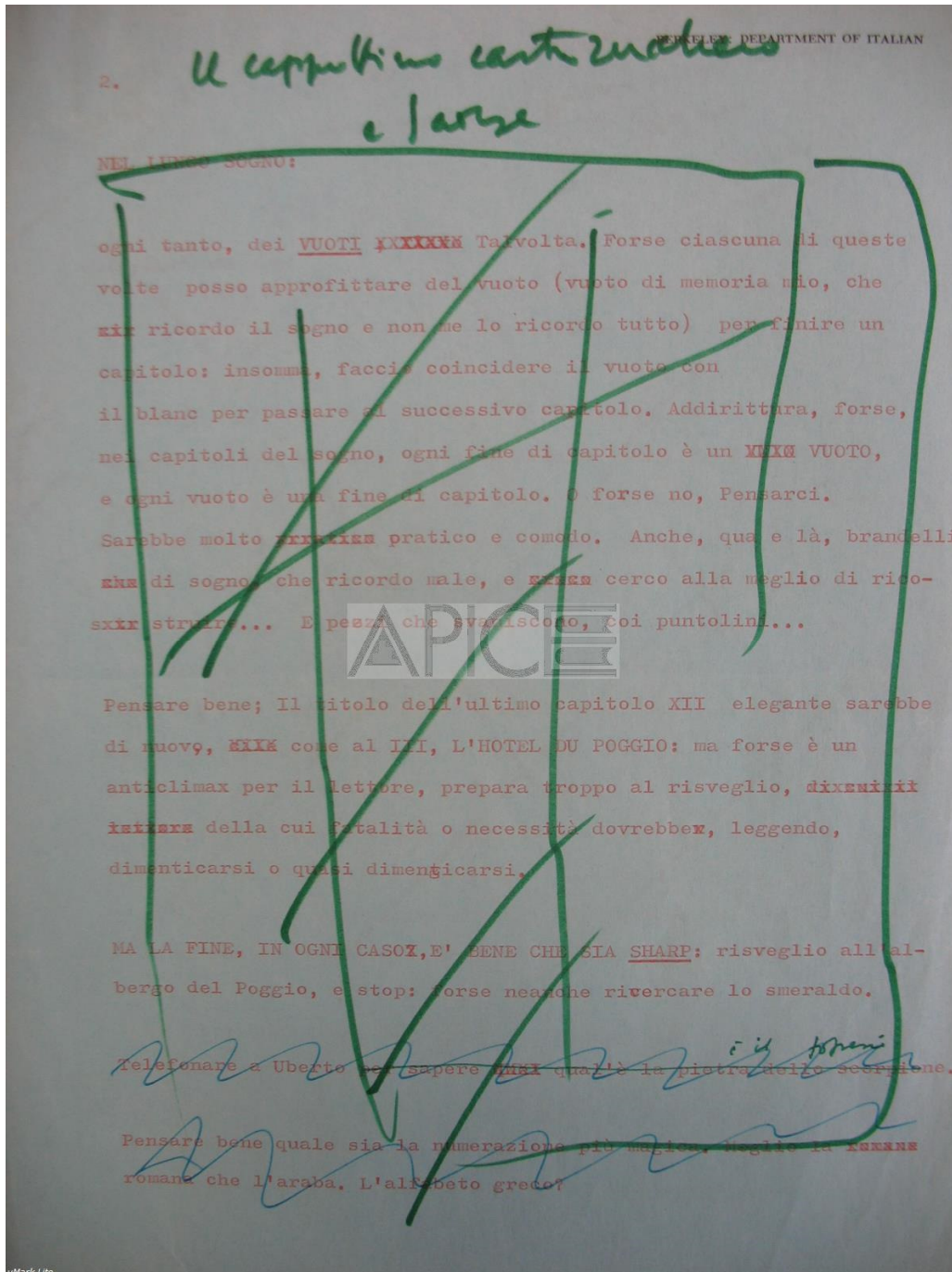
Titoli del capitolo IV : ~~Andrea~~-Andrea e Miro ~~XXXXXXXXXXXX~~ -
 Io sono Andrea - Sono Andrea - Io sono Andrea padre di Miro -
 Mio figlio (forse altro capitolo, il successivo, se non è Le rape) -
 Mio figlio Miro



Cap. II : ~~SENZA~~ a proposito del SUBWAY: French connection non ha
 dato il Subway di N.Y. - non gli ha dato questo senso di degradazione,
 corruzione, putrefazione, ~~non~~ orrore infernale. Che invece il subway
 di N.Y. ha soprattutto per chi lo ricorda com'era 40 anni or sono,
 e vede questo, ~~il~~ oggi, di colpo. Si pensa piuttosto all'altro film
 (chiedere il titolo a Wolf, quello con Heston: ~~il~~ *Il sopravvissuto*.)
~~something like~~. Insomma: COME SUCCEDEREBBE A UN CHIRURGO CHE
 APRENDO UN UOMO SCOPRE NELLE VISCERE UN CANCRO, *in un uomo vivo.*
viscerale, sì - non autopsia

Scrivere Cardillo per avere il nome della trattoria di Mulberry ST.
 e il primo nome di Rebay.
il monijudo, e quella particolare in falda.

Lo Smeraldo, materiali preparatori



Lo Smeraldo, materiali preparatori

depot in Italia Genova 055/496558

- In the actual crossing: Saturnia, sul confine della Linea: era lì la scena del baratro, delle mura pelasgiche, del football giocato da piccolissimi giocatori per la distanza, etc. con mia moglie che trasale sull'ancien parapet, forse per opporsi misteriosamente alla traversata verso Omega: Galantini che la trattiene. Inuubo. *Esce nel fumo.*

- Grigneff mi dà lo smeraldo, cade per terra, mi sveglio al Poggio ancora nell'eco la voce di Grigneff: "Ostòròsgko!" (attenzione!). ~~Ma~~ Questo perché: appena ~~ho~~ vedo lo smeraldo enorme, penso a Mariolina. Poi: occhi aperti. Ma, ~~non~~ anch'era prima, era ad occhi aperti, ~~non~~ più o meno. Come ~~se~~ sognando integravo con invenzioni da sveglio, così adesso, continuando ~~ad~~ a inventare a occhi aperti, ogni tanto cado in una specie di trance, ~~per~~ ogni tanto integro con un brano più o meno lungo di sogno, mi abbandono a un'invenzione meno volontaria. ~~Ma~~ una chassez-croisez continuo, ecco.

*allora, o la
finita
che
è.*

- in Toscana, appena varcato il Magra, ci sono gli Americani.

- Alla fine del momento atroce, arriva mia moglie: cioè, mentre sto scrivendo il momento atroce, ecco, improvvisa, non telefonata, mia moglie. Chiedo: "Cos'è successo? come stanno i figli?" "Benissimo, perché? Ma stai piangendo: perché piangi?" "Perché sono contento che sei tornata". E disperatamente l'abbraccio. ~~THE-END~~ *Ma lei si sciolse violenza e disse: "Sai cos'è questo? Arterio sclerosi! Vergognati, vecchio rignionito!"* - Durante the actual crossing, grave stanchezza con dolore alle ginocchia.

- Il figlio, non so ancora come si chiama. Lo scoprirò? come? E' lui che mi consiglia di ~~non~~ telefonare all'amico Semionof a Genova, o anche non amico. Quello che ti protegge. Il telefonovisore ~~dentro~~ dentro una scatola di legno a muro: non l'avevo visto: si usa ~~in~~ rarissimamente, ~~non~~ scopro; e pochi ce l'hanno. Non ~~deve~~ deve mai essere troppo in vista, per gli altri. E' via etere.

- Il figlio mi dice che ha un altro modo di parlare, oggi: sospetta qualcosa: non la verità. Non sa che sono un altro. Sento per la prima volta il bisogno, forse il ~~devo~~ dovere, di avvertirlo. Poi mi trattengo, ~~per~~ forse per egoismo, perché voglio che mi aiuti (questo, però, è più valido dopo che actually posseggo in mano mia lo smeraldo).

- Considerazione sul sogno: se mio figlio mi conosce, come mai la notte del Natale a Tellaro nessuno mi riconosceva: ma, appunto, ~~non~~ questi assurdi, queste contraddizioni, etc. sono caratteristici del sognare.

16

- Sono que sognata. Un attacco al Poggio, mentre scrivo: Quante volte... Quante volte... Quante volte... Quante volte mi sono svegliato mi sono scosso mi sono accorto che sognavo e mi sono messo a scrivere, oppure mi sono accorto che ~~non~~ scrivevo, e mi sono messo a sognare...

- Sono al Poggio, vado a controllare, dopo la sognata visita a Grigneff, se c'è la casa del Colonnello Notaio: non c'è, o non la trovo: a Fontan. Faccio il ~~non~~ punto sul sogno e non sogno, al ritorno a Saorge, ritorno ~~non~~ dal Gròpelo, che ho sognato, a un luogo sognato, l'Hotel du Poggio, che, trovo, è anche un luogo vero, dove realmente mi trovo. Sono sempre lì, sempre vivo, che sempre sogno e scrivo, scrivo e sogno.

- Grigneff mi dice che mio figlio *(dillo?)* è vero figlio mio e di *pauvre Madame l'amo*

Lo smeraldo, materiali preparatori

(La storia si svolge nel 18...)

~~5~~
5

1 STRADA DI UN PORTO DEL NORD BRETAGNA --(Eterno giorno)

~~Strada stretta e~~ Strada stretta e
~~buia.~~ buia. ~~Le~~ Case basse.
~~Mura che sembrano di-~~ Mura che sembrano di-
pinte di nero tanto sono ricoperte di fuliggine.

Le finestre di queste case sono chiuse da imposte di legno e i portoncini mostrano scale ripide, sporche.

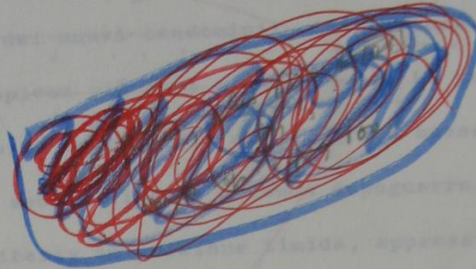
Non c'è quasi nessuno per le strade.

Una donna anziana cammina in fretta tenendo per mano un bimetto che si trascina piagnucolando.

Sulla porta di un negozietto di fornaio due uomini stanno scaricando da un carretto alcuni sacchi di farina. Il loro

Il diavolo in bottiglia, sceneggiatura inedita

Capitolo A.
(pagg. 81 - 101)
del ~~la~~ ^{la} ~~libretto~~ ^{originali}



Resisterà, resterà, il nuovo Centro della televisione a Viale Mazzini, come il primo e più chiaro simbolo, nel venturo secolo, della nuova Italia; di quell'Italia del consumismo, del benessere, del boom, che esplose in pochi anni, ~~dal '50 al '70,~~ ^{dae '50 al '70,} nube ~~torre~~ ^{temporale} abbagliante, ~~temporale~~ e rivoluzionaria.

Certo la Fiat, tra le cause di questo boom, ebbe una parte ancora più importante della televisione. Ma neppure le facciate degli stabilimenti o degli uffici Fiat splendevano, ~~imponevano~~ a Torino, di ^{quella} ~~quanta~~ tracotante novità.

Lucide pareti, risplendenti cristalli, ~~scatole~~ ^{uno} ~~scatole~~ ^{one} di colore marron glacé e di architettura razionale e internazionale interrompe ^{eva} e surclassa ^{ava} le palazzine piccolo-borghesi

L'attore, materiali preparatori

Capitolo B. (pagg. 276-285)
 al risultato
 originale

Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che siano pochi, a Ferrara, quelli che ricordano il dottor Padigati...

Sono le prime parole di un romanzo di Bassani, pubblicato da una trentina d'anni ^e ~~ma~~ sempre famoso. Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ~~che~~ ^{ancora dire} che siano pochi, oggi, in Italia e in Francia, quelli che ~~si~~ ricordano "le donne di servizio". Non pochi, certo: ma non giovani. Il tempo, infatti, è trascorso anche da quella straordinaria e già dimenticata stagione in cui un complesso di umili, domestiche, economiche invenzioni americane cominciò a rivoluzionare rapidamente la vita ~~del~~ ~~l'umanità~~ dell'umanità detta "borghese": sleeping papers, le lenzuola di carta che si buttano via dopo ~~una~~ una sola notte e con le quali anche un bambino in ^{un attimo} ~~mezzo-minuto~~ rifà il letto; ~~instantcleaning~~ instantcleaning, che basta applicare all'apposito oculo di

L'attore, materiali preparatori

Bibliografia

- MARIO SOLDATI, *Lo smeraldo*, Milano, Mondadori, 2008.
- MARIO SOLDATI, *Romanzi*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2006 («i Meridiani»).
- MARIO SOLDATI, *Lo smeraldo*, Milano, Mondadori, 1985.
- MARIO SOLDATI, *The emerald*, trad. William Weaver, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- MARIO SOLDATI, *L'émeraude*, trad. Charles Portevin, Paris, Flammarion, 1976.
- MARIO SOLDATI, *Un prato di papaveri*, Milano, Mondadori, 1973.
- MARIO SOLDATI, *24 ore in uno studio cinematografico*, Palermo, Sellerio, 1985.
- MARIO SOLDATI, *Rami secchi*, Milano, Rizzoli, 1989.
- MARIO SOLDATI, *Opere I. Racconti autobiografici*, Prefazione di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1991.
- MARIO SOLDATI, *Salmace*, Milano, Adelphi, 1993.
- MARIO SOLDATI, *America primo amore*, Palermo, Sellerio, 2003.
- MARIO SOLDATI, *Fuga in Italia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- MARIO SOLDATI, *La verità sul caso Motta*, Palermo, Sellerio, 2004.
- MARIO SOLDATI, *Cinematografo*, a cura di Domenico Scarpa, Palermo, Sellerio, 2006.
- MARIO SOLDATI, *Natale e Satana e altri racconti*, Novara, Interlinea, 2006.
- MARIO SOLDATI, *Un viaggio a Lourdes*, Palermo, Sellerio, 2006.
- MARIO SOLDATI, *L'incendio*, Milano, Mondadori, 2007.
- MARIO SOLDATI, *L'attore*, Milano, Mondadori, 2007.
- MARIO SOLDATI, *Romanzi brevi e racconti*, Milano, Mondadori, 2009 («i Meridiani»).

MARIO SOLDATI, *La madre di Giuda. Pilato*, a cura di Giacomo Jori, Torino, Aragno, 2010.

MARIO SOLDATI, *Storie di spettri*, Milano, Mondadori, 2010.

MARIO SOLDATI, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011 («i Meridiani»).

MARIO SOLDATI, *Il vero Silvestri*, Milano, Mondadori, 2011.

Mario Soldati, a cura di Giuliana Callegari, Nuccio Lodato, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1986.

Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema, Atti della giornata di studio, Università degli Studi di Milano, Milano 22 maggio 2007, a cura di Bruno Falchetto, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.

Mario Soldati. Atti del convegno "Toscano, bretelle e papillon", a cura di Graziella Colotto, La Spezia, Agorà Edizioni, 2003.

Mario Soldati e il cinema, a cura di Emiliano Morreale, Roma, Donzelli, 2009.

Mario Soldati ed il Piemonte. Atti del Convegno del 18 novembre 2014 a 15 anni dalla scomparsa, Centro Pannunzio, 2015.

Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Paolo Bertetto, Marziano Guglielminetti, Torino, Lindau - Museo Nazionale del Cinema, 1991.

Mario Soldati. Lo specchio inclinato, Atti del convegno internazionale San Salvatore Monferrato 8-9-10 maggio 1997, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, 1999.

Mario Soldati tra luoghi e memoria. Inediti, testimonianze, studi e immagini, «Microprovincia», 51-52, 2013-2014.

Speciale/Soldati primo amore, «Lettera zero», giugno-settembre 2015, pp. 69-155.

Accadde domani. Fra utopia e distopia, a cura di Giuseppe Prestipino, Teresa

Serra, Roma, Aracne, 2005 («Passato e presente»).

Apocalisse. Nove scrittori e la fine del mondo, «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre, 2012.

Apocalissi e letteratura, a cura di Ada de Michelis, Roma, Bulzoni, 2005.

GÜNTHER ANDERS, *L'ultima vittima di Hiroshima*, a cura di Micaela Latini, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

VALENTINO BALDI, *Esilio e frontiera nella narrativa di Cormac McCarthy*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di Novella di Nunzio e Francesco Ragni, Tomo II, Università degli Studi di Perugia, Culture Territori e Linguaggi – 3, 2014.

VALENTINO BALDI, *I limiti dell'umano nel romanzo post-apocalittico contemporaneo: McCarthy e Houellebecq*, L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia, «Between», V. 10, 2015, <http://www.Between-journal.it/>

BEATRICE BATTAGLIA, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna, Longo, 1998.

ZYGMUNT BAUMAN, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma, GLF Laterza, 2007.

IVES BONNEFOY, *Orlando furioso guarito. Dall'Ariosto a Shakespeare*, Palermo, Sellerio, 2014.

GIOVANNI BOTTIROLI, *La ragione flessibile: modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

LIDIA BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

ITALO CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2011.

CARLO CASSOLA, *Il superstite*, Milano, Rizzoli, 1978.

ANTONIO CASTRONUOVO, *Mario Soldati diarista con personaggi*, «Il lettore di provincia», 2014, n. 142, pp. 147-151.

REMO CESERANI, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, Horizonte, IX, 2005/2006, pp. 27-44.

ROBERTO CICALA, *La passione per la vita e per i libri di Mario Soldati*, Wuz, n. 5, 2006, pp. 10-17.

ROBERTO CICALA, *Mario Soldati tra Livio Garzanti e Arnoldo Mondadori: le lettere della svolta*, in IDEM, *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria*, Milano, Educatt, 2012, pp. 145-150.

L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto, a cura di Sandro Parmiggiani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2014.

MICHELE COMETA, *Visioni della fine*, Palermo, Duepunti edizioni, 2004.

MICHELE COMETA, *Don Giovanni è Faust. L'ateismo mistico di Ch. F. Grabbe*. «Humanitas», 5-6, 2007, pp. 963-968.

JOSEPH CONRAD, *Lo specchio del mare. Memorie e impressioni*, Milano, Mursia, 2006.

FABIO DEOTTO, *Il futuro ha un nuovo futuro. Il ritorno (rivisto) delle distopie*, «La lettura», 3 gennaio 2016.

MAURIZIO DI GIACOMO, *Ivan Illich. Una voce fuori dal coro*, Milano, Ancora, 2006.

FRANCO D'INTINO, *Un Faust in maschera. Il romanzo della Restaurazione*, Postfazione a Alfred de Musset, *La confessione di un figlio del secolo*, Roma, Fazi, 2003.

PAOLO DI STEEFANO, *E il romanzo intonò: «Pulp pulp, hurrà»*. *Come la letteratura legge la modernità: noie e thriller soppiantano il racconto sociale*, «Corriere della sera», 15 maggio 2004.

GILLO DORFLES, *Quelle utopie troppo sognate*, «Corriere della Sera», 23 maggio 2011.

Dystopica. Percorsi tra i peggiori dei mondi. II edizione riveduta e aggiornata, «Gorgòn. Rivista di cultura polimorfa», WWW.GORGONMAGAZINE.COM, testata non profit online e monografica, aprile-giugno 2011.

LUIGI MONARDO FACCINI, *Il castello dei due mari*, Messina, Mesogea, 2000.

GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010 («Il nocciolo»).

DARIO FO, *L'Apocalisse rimandata ovvero Benvenuta catastrofe!*, Parma, Guanda, 2008.

CARLO FORMENTI, *L'ultimo testimone della catastrofe*, «Corriere della Sera», 9 gennaio 2008.

NICOLA GARDINI, *Das homosexuelle in Soldati*, «Studi novecenteschi», 2007, n. 1, pp. 195-208.

ROBERTO GIGLIUCCI, *Don Giovanni e Faust per la modernità*,

ANIA GILLIAN, *Apocalypse and Dystopia in Contemporary Writing*, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Ania Gillian & Ann Hallamore Caesar eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 155-181.

ANIA GILLIAN, *Bypassing the End: Three Contemporary Interpretations of Apocalypse*, «Italian Studies», n. 2, 2014, pp. 283-300.

CARLO GINSBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 2011.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2013.

MASSIMO GRILLANDI, *Mario Soldati*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

MICHEL HOUELLEBECQ, *Sottomissione*, Milano, Bompiani, 2015.

IVAN ILLICH, *La convivialità*, Como, Red!, 2013.

IVAN ILLICH, *Elogio della bicicletta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

FRANCA JONOWSKI, *Mondo immaginario e immagine del mondo. Utopia e allegoria nel Furioso*, «Horizonte», IX, 2005/2006, pp. 83-99.

STEFANO JOSSA, *Coincidenze casuali e incontri possibili: Ariosto oggi*,

«Versants», n. 59, 2012, pp. 189-211.

SÖREN KIERKEGAARD, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, traduzione di Remo Cantoni e K. M. Guldbrandsen, saggio introduttivo di Remo Cantoni, Milano, Mondadori, 2005.

KRISHAN KUMAR, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Ravenna, Longo, 1995.

FRANCO LA CECLA, *Ivan Illich e la sua eredità*, Milano, Medusa, 2013.

STEFANO LAZZARIN, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», n.59, 2010, pp. 97-115.

GYÖRGY LUKÁCS, *Studi sul «Faust»*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Abscondita, 2013.

GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2004.

ROMANO LUPERINI, *L'intellettuale in esilio*, in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di Novella di Nunzio e Francesco Ragni, Tomo I, Università degli Studi di Perugia, Culture Territori e Linguaggi – 3, 2014, pp. 17-22.

LUCA MALAVASI, *Mario Soldati*, Milano, Il Castoro Cinema, 2006.

MICHELE MASTRANGELO, *Mario Soldati e le Marche: “Un amore nato dai versi di Leopardi”*, «Tyche magazine», 14 giugno 2015.

WALTER MAURO, *Invito alla lettura di Mario Soldati*, Milano, Mursia, 1981.

CORMAC MCCARTHY, *La strada*, Torino, Einaudi, 2010.

AMBRA MEDA, «Un nuovo Oriente favoloso». *Interpretazione del sogno americano nel panorama culturale dell'Italia fascista*, «Moderna», 2013, n. 1, pp. 135-150.

ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2013.

EMILIANO MORREALE, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Genova, Le Mani, 2006.

GUIDO MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 2010.

FRANCESCO MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

PIERGIORGIO NICOLAZZINI, *Fantascienza. L'avanguardia del Duemila*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 2000.

STEFANO NICOSIA, *Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento*, «Quaderni del '900», 12, 2012, pp. 21-30.

STEFANO NICOSIA, *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, «Between», I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>.

MASSIMO ONOFRI, *Tre scrittori borghesi. Soldati, Moravia, Piovene*, Roma, Gaffi, 2007 («Centenaria»).

GUIDO PANVINI, *Ordine nero, guerriglia rossa: la violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, 1966-1975*, Torino, Einaudi, 2009.

LUCIANO PARISI, *L'ossessione erotica di Mario Soldati*, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXXI, vol. CLXXXI, 596, 2004, pp.573-589.

STEFANO PETRELLI, *Interviste. Francesco Muzzioli. Distopie ovvero il piacere ambivalente del disastro*, www.retidedalus.it/Archivi, gennaio 2008.

BRUNO PISCHEDDA, *La grande sera del mondo*, Torino, Aragno, 2004 («Zapping»).

GIOVANNI RABONI *et alii*, *Omaggio a Mario Soldati*, «Paragone», XXXVII, 442, 1986, pp. 47-102.

CARLA RICCARDI, *L'ambigua realtà: tecniche e stile di Mario Soldati*, «Nuova Antologia», vol. DLVII, 2161, gennaio-marzo 1987, pp. 274-289.

FEDERICO ROMERO, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi, 2009.

ANDREA RONDINI, *Il Codice Artusi da Mario Soldati alla casalinghitudine*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, dicembre 2011.

- MICHELE SMARGIASSI, *Il doppio volto di mio padre*, «laRepubblica.it», 27 giugno 2006.
- MARIO SOLDATI, *Il nostro Mare del Sud, a Fiascherino*, «Corriere della Sera», 31 maggio 1988.
- MARIO SOLDATI, *L'isola dai sogni lontani*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1994.
- MARIO SOLDATI, *Sognano Sidney vivono a Sassalbo*, «Corriere della Sera», 1982.
- ROBERT LOUIS STEVENSON, *Romanzi, racconti e saggi*, Milano, Mondadori, 2012 («i Meridiani»).
- CRISTINA TAGLIETTI, *Sulla «strada» di McCarthy. Il romanzo dopo l'apocalisse*, «Corriere della Sera», 20 marzo 2011.
- MASSIMILIANO TORTORA, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, «Allegoria», n. 62, 2010, pp. 153-161.
- NICOLA TURI, *L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- Utopia e distopia*, a cura di Arrigo Colombo, Bari, Edizioni Dedalo, 1993.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Dio il diavolo e la mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Torino, Einaudi, 2008.
- PAOLO VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.
- SILVIA ZANGRANDI, «Una caverna di delizie in una solitudine di orrore»: pluralità di mondi, di linguaggi, di generi in «La verità sul caso Motta» di Mario Soldati, «Sincronie», 2008, n. 23, pp. 165-179.
- LUCA ZENOBI, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.
- SLAVOJ ŽIŽEK, *Vivere alla fine dei tempi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

Articoli e recensioni (*Lo smeraldo*)

GIANNI MURA, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre 1974.

LUIGI GIANOLI, *Non c'è più sport ma solo spettacolo*, «La Gazzetta dello sport», 23 ottobre 1974.

LORENZO MONDO, *Lo smeraldo magico dell'ultimo Soldati*, «La Stampa», 25 ottobre 1974.

GIULIANO SALVADORI DEL PRATO, *Un romanzo carico di presagi al quale manca solo la speranza*, «Momento Sera», 30-31 ottobre 1974.

GENO PAMPALONI, *Il lungo sogno di Mario Soldati*, «Il Giornale», 2 novembre 1974.

Il futuro di Soldati, «Stampa Sera», 5 novembre 1974.

VITTORIO VETTORI, *La stagione dei sogni*, «L'eco di Bergamo», 6 novembre 1974.

LUIGI SURDICH, *Mario Soldati sogna il futuro*, «Il Secolo XIX», 8 novembre 1974.

VITTORIO VETTORI, *Lo Smeraldo di Mario Soldati. Come cominciano i sogni?*, «Messaggero veneto», 10 novembre 1974.

CAMILLO BRAMBILLA, *Mario Soldati in altalena tra il passato e il futuro*, «La Notte», 13 novembre 1974.

GINO PATRONI, *Ritorna Soldati in stile Smeraldo*, «Il Secolo XIX», 14 novembre 1974.

GIANCARLO VIGORELLI, *L'apocalisse finisce a Napoli*, «Il Settimanale», 14 novembre 1974.

LALLA ROMANO, *Il mio amico Mario (Soldati). Con la sincerità s'invecchia bene*, «Il Giorno», 17 novembre 1974.

Un "viaggio" nel futuro con Mario soldati, «Grazia», 17 novembre 1974.

ENZO SICILIANO, *Un gioiello da Soldati*, «Il Mondo», 21 novembre 1974.

ANTONIO DEBENEDETTI, *Lo smeraldo*, «Corriere della Sera», 25 novembre 1974.

GIANCARLO PANDINI, «Rapporti», dicembre 1974.

LUIGI VERONELLI, *Il buon vino. Polemica ad alta gradazione*, «Panorama», 5 dicembre 1974.

ATTILIO BERTOLUCCI, *Le stesse rane ascoltate da Virgilio*, «Il Giorno», 8 dicembre 1974.

LUIGI TESTAFERRATA, «*Lo Smeraldo*», *l'ultimo libro dello scrittore piemontese. Tre ipotesi per Soldati*, «La Voce Repubblicana», 8 dicembre 1974.

GIANCARLO PANDINI, *Lo smeraldo magico di Soldati*, «Avvenire», 12 dicembre 1974.

GIANCARLO PANDINI, «*Lo Smeraldo*» di Mario Soldati, «La Provincia», 12 dicembre 1974.

LUIGI BACCOLO, «*Lo Smeraldo*» tra vita e sogno, «Gazzetta del popolo», 18 dicembre 1974.

MAURO MANCINI, *Striscia atomica in Toscana*, «La Nazione», 21 dicembre 1974.

MICHELE PRISCO, *Fantasie e brividi veri*, «Oggi», 25 dicembre 1974.

LIANA DE LUCA, *La donna non femminista dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, «Il Narciso», gennaio 1975.

OSVALDO GUERRIERI, *Intervista torinese con l'autore del vendutissimo "Smeraldo". Soldati tra ieri e oggi*, «Momento Sera», 8-9 gennaio 1975.

MARIO SPINELLA, *Lo smeraldo di Mario Soldati*, «Rinascita», 10 gennaio 1975.

GOFFREDO PARISE, *Parise risponde. Un'atmosfera di regime*, «Corriere della Sera», 26 gennaio 1975.

ENZO SICILIANO, *Una polemica per "Settimo giorno" in tv. La fabbrica dei fantasmi*, «La Stampa», 29 gennaio 1975.

DOMENICO PORZIO, *Mario Soldati. Una fantastica discesa negli inferni del nostro futuro*, «Mese Famiglia», gennaio 1975.

- FRANCESCO MEI, *Mario Soldati. «Lo smeraldo». Un mistero artificiale*, «Il Popolo», 23 febbraio 1975.
- RAFFAELLO BALDINI, *La fine del mondo. Intervista con Mario Soldati*, «Panorama», 13 marzo 1975.
- GLAUCO CAMBON, *Soldati ricorda il futuro*, «Forum Italicum», IX, 1975, giugno-settembre, n. 2-3, pp. 151-158.
- LAURA LILLI, *Parigi è nascosta in un vecchio hotel*, «La Repubblica», 6 luglio 1976.
- JACQUES NOBECOURT, *Chez Soldati et Spinella. Les fascinations de l'utopie*, «Le Monde», 16 juillet 1976.
- GUY LE CLEC'H, *Un alter ego de Faust*, «Figaro», 17 luglio 1976.
- ALAIN CLERVAL, *Anticipation politique. Il est plus tard que nous pensons... Un entretien avec Mario Soldati*, «Nouvelles Litteraires», 5 agosto 1976.
- Mario, l'éméraude et le cinéma*, «Elle», 23 agosto 1976.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Mario Soldati, Lo smeraldo*, in Idem, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 417-421.
- FRANCO MARCOALDI, *Il visionario Soldati*, «la Repubblica», 14 giugno 2008, p. 36.
- NICOLA VILLA, *Mario Soldati tra Orwell e McCarthy*, «ilsole24ore.com», 29 agosto 2010.

Fonti archivistiche

Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 *Lo smeraldo*

- fasc. 1 *Lo smeraldo*. Materiali
- fasc. 2 *Lo smeraldo*. Prima bozza impaginata
- fasc. 3 *Lo smeraldo*. Appunti
- fasc. 4 *Lo smeraldo*. Dattiloscritto
- fasc. 5 Corrispondenza *Lo smeraldo*
- fasc. 6 “*Lo smeraldo*. Recensioni e articoli”
- fasc. 7 “Flammarion” *L'Emeraude*
- fasc. 8 “Lettere varie di Helen Wolf” *The emerald*
- fasc. 9 *L'Emeraude*
- fasc. 10 *The Emerald*
- fasc. 11 “*The emerald*. America”
- fasc. 12 Euroclub

Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 7 *L'attore*, fasc. 7 “Miscellanea *Il Campiello*”

Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7 *Il diavolo nella bottiglia*

Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Corrispondenza, fasc. *Garelli Domenico*

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo 1 Soldati e la critica	p. 11
Capitolo 2 Lontananza e prossimità	p. 15
Capitolo 3 L'avventura: Ariosto e Stevenson	p. 26
Capitolo 4 Il mistero. Tra Faust e Don Giovanni	p. 54
Capitolo 5 Fonti e cotesti soldatiani	p. 65
Capitolo 6 Gli anni Settanta: la grande sera del mondo	p. 75
Capitolo 7 La distopia	p. 86
Capitolo 8 Appunti intorno allo stile de <i>Lo smeraldo</i> .	
Una chiarezza "democratica"	p.118
Capitolo 9 L' "eredità" lasciata da <i>Lo smeraldo</i> : da <i>La strada</i> di McCarthy a <i>Sottomissione</i> di Houellebecq	p.124
Conclusioni	p.131
Allegati	p.134
Bibliografia	p.214