



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**  
DOTTORATO DI RICERCA IN  
SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO, ARTISTICO E AMBIENTALE  
*Ciclo XXXIV*

**TESI DI DOTTORATO DI RICERCA**

**Rappresentazione dello spazio e architetture narrative  
nella novellistica di Soldati (1959-1979)**

L-FIL-LET/11 Letteratura italiana contemporanea

TUTOR  
PROF. BRUNO FALCETTO

ALESSANDRA FARINA  
Matr.R12260

COORDINATORE DEL DOTTORATO  
PROF. FABRIZIO SLAVAZZI

A.A. 2020-2021

## Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo I. <i>La Capitale delle «sette buche»: svolte spaziali ed effetti stilistici nelle Due Città</i>	
1.1 <i>Simmetrie opposite</i>	p. 12
1.2 <i>Dalle buche alle vette</i>	p. 20
1.3 <i>Il cronotopo delle due città</i>	p. 26
1.4 <i>Spazio di spazi</i>	p. 38
1.5 <i>Le modulazioni di un «realismo mitico»</i>	p. 45
1.6 <i>Spazialità del testo. Tra i découpages di Tolstoj e i blocchi del Gattopardo</i>	p. 69
1.7 <i>Non poter non dire io. Spazio, tempo, soggettività: Le due città e oltre</i>	p. 83
Capitolo II. <i>Non «negare paritatem»: la prospettiva trasfigurante di un dilettante di religione e letteratura</i>	
2.1 <i>Una strategica disposizione di luoghi</i>	p. 97
2.2 <i>La geografia di un villeggiante pellegrino</i>	p. 101
2.3 <i>Angoli espansi, «cantucci» e «planisferi»</i>	p. 122
2.4 <i>A passi «alterni e scambievoli»: itinerari e ritorni sospetti</i>	p. 135
Capitolo III. <i>Le novantanove novelle</i>	
3.1 <i>55 novelle per l'inverno. La cornice della silloge e il sistema degli spazi</i>	p. 141
3.2 <i>Interferenze spettrali</i>	p. 149
3.3 <i>Una spazialità dell'intermedio. Stati esistenziali interlocutori ed effetti di evidenza e sospensione</i>	p. 162
3.4 <i>44 novelle per l'estate. Un narrare cordiale e straniante</i>	p. 173
3.5 <i>Spazialità di secondo grado e riuso letterario. Traiettorie e distanza</i>	p. 184
3.6 <i>Sceneggiature spaziali sintetiche fra evocazione letteraria e «passerella sociale»</i>	p. 195
3.7 <i>Vuoti e «dialoghi muti» dei corpi</i>	p. 199
3.8 <i>Mezzi di trasporto: un'eterotopia soldatiana</i>	p. 205
3.9 <i>Una poetica della visibilità sghemba</i>	p. 209
Appendice	
A <i>La Messa dei villeggianti. Esperimento di visualizzazione</i>	p. 219
B <i>La Messa dei villeggianti. Griglie e modelli per l'analisi</i>	p. 338
Bibliografia	p. 352

## Introduzione

Invece l'America, Roma, il cinematografo...tutta la mia vita è stata un'evasione; e ora provo addirittura il bisogno inverso: rientrare nei ranghi<sup>1</sup>.

Nel 1954, all'approssimarsi del ventennio che si prenderà in considerazione (1959-1979), nel quale molti rivolgimenti interverranno nella vita di Soldati, lo scrittore sembrava invocare per sé una pacificata stanzialità. Il corso degli eventi darà a lui modo di smentirsi. Con il 1959, infatti si apre una stagione di cambiamenti, con l'opportunità - innanzitutto - di dedicarsi esclusivamente alla professione letteraria, assecondando un'inclinazione avvertita come propria, connaturata, spesso rivendicata, senza successo, contro gli impegni cinematografici soverchianti. In campo editoriale il passaggio a Mondadori, una collaborazione assidua alle testate dei quotidiani o dei periodici («Il Giorno», «Corriere della Sera» le più significative) preludono e alimentano una copiosa produzione novellistica, dalla *Messa dei villeggianti* (1959) al duplice, simmetrico corpus delle raccolte degli anni Settanta, le *55 novelle per l'inverno* (1971) e le complementari *44 novelle per l'estate* (1979).

Nel ventennio<sup>2</sup> si contano pure i racconti di genere, le *Storie di spettri* (1962) confluite nel librone delle 55 novelle, e *I racconti del maresciallo* (1967), su cui non si è soffermata l'analisi, considerando la natura piuttosto stereotipata<sup>3</sup> dei gialli di provincia, adatti ad una riduzione popolare e televisiva, come quella prodotta per la RAI. Le opere invece da privilegiare nella ricerca apparivano fin da una prima ricognizione come un materiale testuale ricco nella sua eterogeneità e duttilità, proteiforme quanto a genere, sfuggente quanto a disamina da parte della critica ufficiale.

---

<sup>1</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, Mondadori, Milano 1973, p. 90.

<sup>2</sup> Per una ricognizione sul periodo, si confronti la *Cronologia* nei «Meridiani» dedicati a Soldati (M. Soldati, *Romanzi*, Mondadori, Milano 2006; M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, Mondadori, Milano 2009; M. Soldati, *America e altri amori*, Mondadori, Milano 2011, tutti e tre a cura di B. Falchetto), ma anche *Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979). Raccontare, riflettere, divulgare*, a cura di B. Falchetto e S. Ghidinelli, Skira, Milano 2018 e B. Falchetto, *Scrivere a tempo pieno. Mario Soldati autore Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007.

<sup>3</sup> «*I racconti del maresciallo* (Mondadori) è uno dei suoi libri più piacevoli, anche se (o forse proprio perché) è uno dei più scontati», così in G. Pampaloni, *Soldati e il maresciallo*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1967, ora in ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura 1948-1993*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 272-274.

A testimonianza della capacità predittiva di Soldati nel precorrere tempi e mode, gioverebbe ricordare anche la guida enologica di *Vino al Vino* (1969) insieme ai reportage televisivi, a cavallo del periodo preso in esame, *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* (1957-1958) e *Chi legge?* (1960)<sup>4</sup>: sono due eloquenti prove dell'attitudine geo-centrata - utilizzando impropriamente il termine di Westphal<sup>5</sup> - di un autore che sente la premura di localizzare, ora i "cibi genuini", ora i libri, gli autori (e non solo). Una delle puntate di *Chi legge* è entrata trasversalmente nell'indagine, ammessa dalla volontà di non ignorare, pur senza una attrezzatura specialistica, gli ammiccamenti lanciati dalle opere letterarie alle altre arti, in merito alla rappresentazione dello spazio. Una pluralità di codici espressivi e mediali in effetti costituisce il patrimonio sostanzioso a cui Soldati attinge senza limitazioni di sorta. L'addio al cinema, salutato con entusiasmo da uno scrittore prestato per decenni alla regia, segna il trasferimento dalla Capitale al contesto di vita meneghino, secondo le precise intenzioni dell'autore, ma non dissipa le inquietudini, il portato esistenziale accumulato nel lungo soggiorno romano. *Le 44 novelle per l'estate* si aprono inanellando cinque episodi raccontati da un vecchio regista propenso a rammemorare, giudicandole da una superiorità esperienziale, le vicissitudini di un io narrato che orbita intorno ad impegni cinematografici e prove, talvolta deludenti, di maturità personale<sup>6</sup>. La nostalgia ha modo di affacciarsi nei progetti inevasi di film che avrebbero voluto rinverdire sullo schermo le opere letterarie per lui maggiormente apprezzate e significativamente formative. *Cuore di tenebra*, ancora in una delle *44 novelle per l'estate*<sup>7</sup>, *La bufera* di Calandra in un remake fittizio nelle *Due città*, opera condizionata a sua volta dal *Gattopardo*, nell'originale versione romanzesca (anche se

---

<sup>4</sup> Sulla «coscienza mediologica» di Soldati, e per una presentazione delle due inchieste televisive, oltre che della serie tratta dai *Racconti del maresciallo*, cfr. A. Grasso, *Il primo media-man della cultura italiana?*, in *Mario Soldati. Una voce poco fa*, a cura di Maurizio Ambrosini, Atti del Convegno di Lercici, 31 maggio – 1° giugno 2006, Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2009, pp. 107-113.

<sup>5</sup> Cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2009, pp. 157-205. "Geocentrare" ossia conferire un'attenzione esclusiva al luogo, allo spazio cui si riferisce la rappresentazione (il « realema») non è che la premessa del metodo di indagine ideato da Westphal. Un approccio ortodosso, aderente ai canoni della geocritica, si dovrebbe avvalere poi di raffigurazioni artistiche e del concorso di discipline, saperi, diversi, per sviluppare uno studio «pluridisciplinare e multifocalizzato», volto a saggiare quale rapporto intercorre tra lo spazio reale e le sue rappresentazioni. Chiaramente, qui non è stato possibile seguire un simile protocollo interpretativo, avendo attribuito centralità allo spazio della rappresentazione letteraria, al massimo aperto a qualche suggestione cinematografica o televisiva.

<sup>6</sup> La stessa opera, che licenzia il ventennio considerato (è del 1979), chiude con una cinquina artistica, novelle attinenti alle arti figurative e anche letterarie, quasi a consuntivo autobiografico di uno scrittore laureato in storia dell'arte, portato ad una narrazione di evidenza visiva.

<sup>7</sup> Si tratta di *Regina di cuori*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, Mondadori, Milano 1979, pp. 83-116.

Soldati doveva essere implicato nel progetto cinematografico prima di Luchino Visconti<sup>8</sup>). Il circuito “mediale” e intertestuale interessa per un motivo, perché sottolinea come per Soldati il *setting*, la ricerca del luogo adatto, sia il requisito preliminare ad ogni operazione inventiva: i suoi personaggi - testo di riferimento alla mano - individuano il sito esatto, salvo spostare l’allestimento delle scene poco più in là, senza poter comunque realizzare il film. Ha disposto così l’autore, offrendo forse coscientemente l’indizio metaletterario di una spazialità essenziale alla produzione creativa.

La *compositio loci*, retaggio di una formazione gesuitica<sup>9</sup> come vuole Verdino, si correla all’evidenza visiva che appartiene alla rappresentazione degli spazi soldatiani, resi plasticamente robusti dalla presenza di ulteriori aspetti sensibili. Lo conferma l’analisi delle sequenze descrittive, condotta in modo sistematico per *Le due città* e campionata sui due «libroni» delle novelle<sup>10</sup> e sulla *Messa dei villeggianti*. D’altra parte la «necessità, tutta interiore, di localizzare le persone e gli avvenimenti in uno spazio fisico, oltre che temporale»<sup>11</sup> compone una sorta di lascito testamentario che l’ultimo intervistatore di Soldati infralegge nella domanda a lui rivolta dal vecchio scrittore: «Da dove vieni?». La risposta, avverte il giornalista, è vincolata a due alternative soltanto: Roma o Torino. Qui, nell’indirizzo che si è scelto di dare al progetto di ricerca, *Le due città* sono state coinvolte benché appartengano alla produzione romanzesca, e non alla novellistica; al di là di questa distinzione, sono però un impegno rappresentativo centrale nella prima fase del segmento temporale studiato. Pubblicate nel 1964, dopo una lunga, insolitamente travagliata gestazione, tracciano l’asse paradigmatico più significativo della topografia narrativa di Soldati. I due luoghi romanzeschi sono fitti di risonanze autobiografiche, serbano con fedifraga fedeltà l’immagine mitica, storica, pubblica, di una «città delle sette buche»<sup>12</sup> e di una città profilata dalla «sagoma della Mole»<sup>13</sup>. Archetipi dello spazio soldatiano, si prestano al confronto con

---

<sup>8</sup> S. Nigro, *Quasi una prefazione*, in F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Kaplan, Torino 2010, pp. 11-14.

<sup>9</sup> S. Verdino, *I romanzi gesuitici di Soldati* in M. Soldati, *Lo specchio inclinato. Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 8-9-10 maggio 1997*, a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale Piemontese Letteratura, San Salvatore Monferrato 1999, pp. 59-75.

<sup>10</sup> Così definiti da Soldati, nella corrispondenza con Arnoldo Mondadori. Cfr. B. Falcetto, *Scrivere a tempo pieno. Mario Soldati autore Mondadori*, cit., p. 20.

<sup>11</sup> A. Colonna, “*Il cielo finalmente schiariva...*”. *Riflessioni sullo stato delle cose con Mario Soldati*, «Paragone», Anno LVIII, n. 72-73-74, agosto-dicembre 2007, pp. 166-172.

<sup>12</sup> M. Soldati, *Le due città*, Mondadori, Milano 2006, p. 89.

<sup>13</sup> Ivi, p. 69.

modelli urbani e figure minutamente provinciali (*La Messa dei villeggianti*), costituiscono le capitali di una geografia che nelle *55 novelle per l'inverno* si fa plurima, eversiva, aggiungendo al binomio Roma-Torino l'orizzonte delle località di mare, ed entrano in un sistema di luoghi che nelle *44 novelle per l'estate* s'incardina essenzialmente su tre centri (Roma, Torino, Tellerò), da cui muovere per escursioni più o meno "esotiche", sottilmente fantastiche o fantascientifiche. *Le due città* inoltre offrono la prova della pregnanza del nesso cronotopico, introducendo anzi al fenomeno - timido - della spazializzazione del tempo, secondo la lettura critica che qui si prospetta. Da ultimo, pongono la questione del rapporto tra luogo letterario e referente, presentando il conflitto tra i due termini nella sua complessità: la polemica insorta contro un autore accusato di odio verso la Capitale induce a riflettere sui dispositivi strutturali, stilistico-retorici che presiedono alla raffigurazione, sui canoni estetici di un realismo piuttosto flessibile e infine su un io prosopopeico, che ha bisogno di estroflettersi, abitare nei luoghi per fruire di identità varie e mutevoli.

Così la spazialità propria di *Soldati* si distende tra *topoi*, luoghi culturali e luoghi cristallizzati nell'immaginario dell'autore, da una parte; dall'altra muove ad un'intensa raffigurazione sensoriale, alla sperimentazione e all'uscita «dai ranghi». Vi contribuisce anche il racconto, forma primaria della scrittura soldatiana<sup>14</sup>, misura proteiforme e malleabile, che si apre alla contaminazione di genere e alle diversità di modi della narrazione. Le novelle piegano lo spazio ad una gamma di soluzioni piuttosto variate: si prestano talora alle assonanze (*La Spezia - Venezia*)<sup>15</sup> per configurare lo spazio macrotestuale, nel primo e nell'ultimo racconto dell'opera<sup>16</sup> (le *55 novelle per l'inverno*); favoriscono decisamente gli spazi liminari, dove può verificarsi l'evento risolutivo di una vita, all'intersezione tra possibile e fattuale, fantasia e realtà; sperimentano uno sguardo moderatamente *novello* sulla realtà quotidiana, illuminando modesti rifugi eterotopici (le *44 storie per l'estate*); infine ostentano un'estemporaneità ingenua e impressionistica della rappresentazione, ribadendo al contempo la vocazione paesaggistica di *Soldati*. «Andare a spasso, [e cioè] con una disposizione

---

<sup>14</sup> L'opera d'esordio, *Salmace*, è una raccolta di racconti. Oltre a ragioni "filologiche", però, agisce l'inclinazione caratteriale e identitaria dello scrittore, che valorizza le forme mobili, i confini labili, apprezza le misure elastiche, nel percepire la realtà e nel concepire la letteratura. Ad esempio, ancora Pampaloni afferma perentorio: «Più che di romanzi, Mario Soldati è scrittore di racconti». ID., *Il critico giornaliero: scritti militanti di letteratura 1948-1993*, cit., p. 272.

<sup>15</sup> *Le due Bigliardi*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, Mondadori, Milano 1971, pp. 11-15.

<sup>16</sup> Il primo racconto è appunto *Le due Bigliardi*, all'estremità opposta della raccolta, ambientato a Venezia, è *L'amico americano*: ivi, pp. 739-744.

d'animo miseramente letteraria: di osservare il paesaggio e di prendere nota sul mio taccuino»<sup>17</sup>, recita *La Messa dei villeggianti*. Del resto, persino nei tragitti, nell'orientamento direzionale dei movimenti dell'io narrante, il racconto inaugurale del periodo esaminato nonché il primo testo dell'opera appena citata, mostra una buona dose di ambiguità nel concepire quel "rientro nei ranghi" annunciato con largo anticipo dall'appunto di diario. *Fuga nella mia città*<sup>18</sup> coincide con un ritorno, la spinta centrifuga di un'evasione (una "fuga") viene a corrispondere all'empito nostalgico e centripeto verso il proprio luogo natale. Ma ciò accade in circostanze sfumate, nella sospensione di un giorno domenicale e festivo, nello stato trasognato del visitatore, pur molto determinato a giustificare razionalmente i motivi della fede che lo rende devoto allo spazio «familiare»<sup>19</sup>. Forse, quanto raccontato nemmeno si è verificato, suggerisce l'epilogo: l'«amore per Torino» è «troppo intenso, troppo appassionato, per resistere a un vero ritorno»<sup>20</sup>.

La tesi muove anche dalla convinzione della straordinaria fertilità di una interpretazione dell'opera soldatiana condotta attraverso la prospettiva del trattamento rappresentativo dello spazio. Questo si conferma una dimensione centrale, un'architrave portante della narrazione soldatiana; la proprietà icastica denota molti degli spazi, dei paesaggi, degli oggetti, conferendo evidenza sensibile e plastica ai microcosmi allestiti per il racconto, spesso disponibili ad accogliere, concretare valori simbolici e temporali (storici) nella simultaneità del quadro rappresentato. Ricchi di potenziale semantico, gli spazi rivelano per altro verso una profondità opaca, su cui può esercitarsi in modo proficuo l'affondo interpretativo. L'interrogazione spaziale del testo, l'analisi multilivello, una sorta di *close reading* spaziale qui proposta punta a ricostruire la fitta ed elastica rete di dispositivi narrativi, retorici e stilistici attraverso cui si genera il senso.

L'indagine ha cercato di contemplare le molteplici accezioni e valenze della spazialità: l'attenzione allo spazio descritto (le novelle, i brevi della *Messa dei villeggianti*, le *Due città* - l'Urbe e il capoluogo piemontese) si è affiancata nondimeno all'analisi dello spazio percorso e degli itinerari seguiti da un "villeggiante pellegrino" (*La Messa dei villeggianti*).

---

<sup>17</sup> M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, Mondadori, Milano 1959, p. 333.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 17-25.

<sup>19</sup> «Guardo le facce, se conoscessi qualcuno. Nessuna nota: però tutte mi sono familiari». Ivi, p. 17.

<sup>20</sup> Ivi, p. 25.

Non meno importanza ha assunto, in quest'opera, lo studio dello spazio evocato e del meccanismo che permette di innestare altri piani di spazio e di tempo sulla superficie planare piuttosto ristretta, "angolata", dei paesini rappresentati.

I presupposti culturali e i significati impliciti ai toponimi hanno guidato, orientato la lettura critica del sistema di luoghi della *Messa dei villeggianti*, nelle *55 e 44 novelle* invece il riuso di luoghi e cronotopi ha permesso un confronto intertestuale interno ed esterno alla produzione soldatiana, con qualche cenno all'intermedialità. Per le due raccolte è parso utile lavorare non sui toponimi propri, primari e secondari, quanto sul tipo ricorrente dei luoghi generici e degli spazi "architettati", così è apparsa la predilezione delle due raccolte per la liminarietà (spazi mediani, interstizi, e luoghi di soglia). Non si è trascurata la declinazione dello spazio inteso come spazio del testo o del macrotesto, verificando per ogni opera quanto la disposizione di luoghi possa rispondere ad un disegno organico o strategico; tanto più che i tre libri (*La Messa dei villeggianti*, *le 55 novelle per l'inverno* e *le 44 novelle per l'estate*) originano dalla volontà autoriale di raccogliere ordinatamente i testi pubblicati in prima sede su giornali e periodici.

Il rapporto delle novelle con la quotidianità, in una forma di scrittura aperta alle notazioni estemporanee, vivace nel suo svilupparsi, ha suggerito di integrare lo studio monografico delle opere con la disamina dei due diari: *Un prato di papaveri* e *Lo specchio inclinato*. Sul versante opposto, il monolite romanzesco delle *Due città* permette di misurare i racconti con la definizione di spazi e forme in apparenza robusti, consolidati, tradizionali. Ma proprio dalle note diaristiche e da un passo espunto nella redazione definitiva del romanzo, è giunto il suggerimento a considerare dapprima *Le due città*. Perché il libro licenziato in modo sbrigativo dalla critica come epigono stanco del romanzo ottocentesco viene in realtà congegnato in considerazione di una teoria del relativismo spaziotemporale abbozzata da Soldati. Basta questo ad avvertire l'interprete di quanto lo scrittore fosse lucidamente consapevole dei rivolgimenti novecenteschi, che sotto l'etichetta di *spatial turn* rubricano l'avvento di una nuova sensibilità allo spazio, a cui le tesi di Einstein sulla relatività hanno dato forza<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Oltre al già citato Westphal, cfr. R.T. Tally, *Spatiality*, Routledge, New York 2013, pp. 11-42; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, pp. 13-29; e la raccolta di contributi *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Armando Editore, Roma 2010.



Il procedere costruttivo dello scrittore si è valso poi della possibilità di modulare quest'apertura alla modernità con la tendenza a conservare forme e soluzioni più tradizionali: l'analisi e lo studio del *corpus* delle novelle ha messo a fuoco un allestimento degli spazi e delle architetture narrative all'insegna della libertà creativa e della ripetizione, secondo scarti capricciosi e simmetrie interne, originalità e maniera.

In tal senso, la considerazione formulata dal narratore stupefatto dinnanzi a certe scempiaggini dell'arte contemporanea, in uno degli ultimi racconti *per l'estate*, potrebbe valere al caso nostro. Le «sublimi bottiglie di Morandi» si rivelano assai simili alle novelle di Soldati:

Le sublimi bottiglie di Morandi non risalivano neanche lontanamente a questa origine specializzata e consumistica. Le sublimi bottiglie di Morandi erano il rifugio serale, squisito, gioioso, e melanconico di un uomo che ha visto tutta la pittura del mondo e che ha deciso di mantenersi, dipingendo, strenuamente, attimo per attimo, fedele a se stesso. E così, le bottiglie di Morandi non erano capolavori perché bottiglie: ma perché ciascuna dipinta con estrema varietà di fantasia e rigore inflessibile di bellezza<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> *Arredamenti navali*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 372.

## Capitolo I

### La Capitale delle «sette buche»: svolte spaziali ed effetti stilistici nelle *Due città*

Si vorrebbe sempre essere: essere stati, mai. E ci ripugna di non poter vivere contemporaneamente in due luoghi, quando l'uno e l'altro vivono nel nostro pensiero, anzi nel nostro sistema nervoso: nel nostro corpo.<sup>23</sup>

La citazione da *America primo amore* sarebbe anche così, isolata dal testo e un po' ridotta entro modi (e rischi) aforismatici, potentemente eloquente. Suggestisce come il luogo e la sua percezione siano qui al centro di una riflessione complessa, con valenze esistenziali, in accezioni proprie e metaforiche, come si snodi tra categorie concettuali (tempo e durata; essere ed esistere; presenza ed assenza; amore ed odio) attraversandole e ridefinendone il dominio. Basti soltanto considerare quanto si renda labile il limite tra esterno ed interno, tra concreto e astratto, se il paese natio e la terra agognata rivelano, come accade al giovane Soldati emigrante, il loro radicamento nel «sistema nervoso» non meno che nell'anima. I «due luoghi» si fanno avvertire come «corpo», materia organica, oltre che sentimentale e poetica. E intanto eludono i vincoli della «lontananza»<sup>24</sup>, del tempo, dell'alternativa, in una nuova simultaneità interiore («l'uno e l'altro vivono» nel viaggiatore).

Il divario tra quest'opera e *Le due città* – un romanzo – è consistente, anche in termini temporali. Torna, però, la centralità dello spazio, denunciata con evidenza macroscopica, di nuovo, dal titolo. Roma vi si accampa come polarità opposta a Torino e si disegna in negativo rispetto al profilo convenzionalmente mitizzato, manifestandosi come la Capitale delle sette buche.

Non sarebbe troppo difficile intravedere nella morfologia inedita di questa Roma la repulsione di Soldati per la città del cinema, o la sua sincera avversione per il fascismo. D'altra parte il “libro grosso”<sup>25</sup> viene considerato come autobiografico da molti, nonostante

---

<sup>23</sup> M. Soldati, *America primo amore*, in ID., *America e altri amori*, cit., p. 10.

<sup>24</sup> Il capitolo da cui il passo è tratto si intitola proprio *Lontananza*.

<sup>25</sup> Per la storia testuale delle *Due città* - il “libro grosso” che per lunghi anni impegna Soldati nella sua impresa romanzesca architettonicamente più complessa - cfr. A. Farina, *Il libro grosso. Storia testuale delle Due città di Mario Soldati*, in *Mario Soldati tra luoghi e memoria. Inediti, testimonianze, studi e immagini*, «Microprovincia», 51-52 (2013-2014), pp. 143-161.

l'attribuzione di genere non sia così ovvia (non contano infatti di meno il modello del romanzo storico e quello del *Bildungsroman*). La sovrapposizione è poi suggerita dallo statuto emblematico dell'opera, eletta a rappresentare *in toto* Soldati e la sua vasta produzione letteraria. Soldati scrittore, però.

Conviene, quindi, usare cautela. La stessa a cui l'esergo della prima redazione del romanzo invita, con le parole di Gide: «le memorie non sono mai sincere, se non per metà», «tutto è sempre più complicato di quanto si dica»<sup>26</sup> e di quanto si creda. Il romanzo potrebbe anche contenere una dose maggiore di verità rispetto a fonti più accreditate. Soldati, per interposta persona, ammonisce che la relazione tra vero e finzione è da esaminare con cura. Nel romanzo interagiscono in proporzioni variabili la rappresentazione e il modello referenziale, l'oggettività e la soggettività. Si potrebbero dunque manifestare effetti di alterazione simbolica, insorti da una realtà che versa in uno stato intimamente ambiguo, tra suggestioni sensibili, robuste, e allusioni cifrate al destino del singolo, della storia. Non affidarsi alla facilità dell'apparenza è un monito utile per *Le due città*, non meno che per l'opera di Soldati nel suo complesso.

Sono sintomi ingannevoli la scorrevolezza, il gusto per l'affabulazione cordiale della sua prosa. Il nitore e la *fraterna*<sup>27</sup> disposizione verso il lettore non escludono, anzi, la complessità contenutistica e tematica, come la calibratissima disposizione del periodo e dell'architettura romanzesca. Il lavoro che una simile trasparenza sottende e dissimula diventa, poi, insolitamente gravoso per *Le due città*, libro travagliato, “difficile” nella sua gestazione ed elaborazione. La mappa interpretativa che si può disegnare sulla base di coincidenze e somiglianze superficiali, allora, dovrà essere sorretta da una disamina più profonda. A partire dal primo segnacolo, la denominazione dell'opera, per coinvolgere anche la dicotomia Roma-Torino ed allargarsi al trattamento dello spazio.

Alla scelta del titolo presiede uno studio oculato che elegge dapprima *Il giallo e il grigio*, tra le candidature “in serie” nelle carte documentate dall'archivio, per poi riservarsi il margine

---

<sup>26</sup> «Les Mémoires ne sont jamais qu'à / demi sincères, si grand que soit le souci / de vérité: tout est toujours plus compliqué / qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on / de plus près la vérité dans le roman». M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Università degli Studi di Milano), Fondo “Soldati Mario”, serie n.1. *Romanzi*, sottoserie n.5 *Le due città*, U.A. n.5 “Il giallo e il grigio. Le due città”.

<sup>27</sup> La definizione, celebre per i lettori soldatiani, è di Pasolini: «La assoluta “leggerezza” della scrittura di Soldati significa fraternità. Il suo rapporto col lettore non è autoritario, ma mitemente fraterno.» Cfr. *A proposito dello “Smeraldo” di Mario Soldati*, in M. Soldati, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano 2008, pp. IX – XIII.

di dubbio. Ecco che i primi critici, corrispondenti di Soldati, vengono in soccorso. De Blasi, nel luglio del 1964, sostiene *Le due città*, perché «è un titolo serio, ideologico, molto più denso di significati. E poi, si venderà assai più facilmente»<sup>28</sup>. Non sottace le ragioni commerciali, ma concentra il suo avvertimento sulla “densità” del romanzo e sul problema di «essere serio e vero»: «Ricordati che *Le due città* è una grossa cosa. [...] Hai il dovere di essere serio e vero. Il problema del romanzo è tutto qui. Bisogna che la gente si convinca che ciò che legge non è una storia, una balla, una barzelletta; ma la verità, tout court. L’uovo di Colombo»<sup>29</sup>.

L’opera, effettivamente, non suscita un’accoglienza critica degna del modello citato. Riserva, però, un’altra scoperta, almeno all’interno della finzione narrativa.

### 1.1. *Simmetrie oppositive*

Contravvenendo ad uno dei principi cardine della narrativa soldatiana, ovvero la *suspense*, presento da subito una delle immagini più espressive del romanzo. È un’epifania, per Emilio: la capitale rivela la sua intima natura.

Una valletta in discesa, forse sarebbe stato più giusto dire un avvallamento, oppure un fossato molto largo, molto irregolare, e lungo circa mezzo chilometro. Le sponde erano di un colore tra il giallastro e il rossastro, terra tufacea, argillosa: parevano scavate dalla mano dell’uomo, invece erano così per natura. E, da una parte e dall’altra, il terreno rivestito di erba e sterpaglia continuava sempre a uguale livello, come un solo altipiano elevato pochi metri sul fondo della valletta e disteso tutt’intorno a perdita d’occhio: livello eguale, se non per alcune strisce, più scure e serpeggianti qua e là in mezzo a quelle erbe e quegli sterpi, che indicavano altri invisibili fossati. Era la stessa conformazione su cui sorgeva Roma. Press’a poco la stessa vista che si godeva, mascherata di alberature, di monumenti e di case, dal Pincio o dal Gianicolo. Non la città dei sette colli: piuttosto delle sette buche<sup>30</sup>.

Con un’inversione di segno delle coordinate rappresentative classiche, i sette colli della fondazione di Roma diventano prosaiche buche, che del mito conservano solo il numero. La ripetizione variata, nella serie triadica di sostantivi, «valletta», «avvallamento», «fossato», mentre scandisce il tentativo di definizione esatta del luogo, pone di fatto in maggior risalto

---

<sup>28</sup> Lettera attribuibile a De Blasi, datata 23 luglio 1964, contenuta nel fascicolo relativo alle *Due città*, conservata ad APICE, cit., U.A. 3. “2 città. Documenti e appunti”.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 69.

il motivo chiave: la depressione, la linea curva, la disposizione per indole *naturale*, dunque tanto più incontrastabile, a digradare.

Lo spazio si staglia nella sua concretezza, anche materica («tufacea, argillosa»), nell'esattezza dei contorni, delle dimensioni (lunghezza e larghezza). Ciò non esclude che, entro le misure del reale, in quel «mezzo chilometro» all'incirca, si innestino con facilità le connotazioni negative, che conducono, nella seconda parte della sequenza, a modulazioni più soggettive, simboliche, parallelamente alla stilizzazione in «strisce». Il chiaroscuro offusca la precedente comparsa del colore, già alterato, mediante suffisso, ad una tonalità spregiativamente incerta («giallastro, rossastro»). L'irregolarità è la soglia liminare, sottilmente percepibile, verso il terreno d'intuizione dell'invisibile («altri invisibili fossati»).

La linea curva sostituisce le figure di «alberi, monumenti, case», cade la maschera del «Pincio» e del «Gianicolo». E la scoperta, lieve come il trapasso, è un'epifania in negativo, allusiva, contratta. Potente, però, la demistificazione. Il portato storico-legendario della Capitale viene demolito in breve, per mezzo di due artifici retorici soltanto: una metonimia e una traslazione metaforica. È una porzione dello spazio, per di più di una periferia segnatamente degradata, ad essere eletta quale simbolo della città, della sua indole più autentica.

La configurazione di questo spazio epifanico interferisce con gli altri dispositivi della narrazione. Tempo, spazio e voce narrante sono ideati coerentemente, in stretta dipendenza: una divagazione spaziale, una sospensione temporale, emotiva e critica preparano la visione. La sequenza sopra riportata, infatti, si inserisce in una “narrazione di itinerario” non finalizzato («senza una meta») tra i suburbi. Emilio vi giunge, non a caso, con l'intento di «evitare, possibilmente, il pittoresco e l'antichità»<sup>31</sup> e vaga concentrando la sua osservazione sulla realtà circostante. L'inciso del narratore («come in sogno»<sup>32</sup>) introduce l'ambiguità, sospendendo il personaggio tra l'onirico (più marcatamente ipnotico, nella prima redazione del romanzo<sup>33</sup>) e il reale, tra l'oggettività e la soggettività. Nella stessa condizione equivoca della valletta, che declina quasi impercettibilmente dalla evidenza sensibile alla trasposizione figurale.

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Nella prima redazione, quella del *Giallo e il grigio*, compare l'espressione «come in trance» poi sostituita da «come in sogno». Cfr. M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5 “Il giallo e il grigio. *Le due città*”, p. 260.

Il processo di smitizzazione della Capitale è già cominciato prima, nella parte iniziale del capitolo due, con la scelta di differire la comparsa di Roma per mezzo di una sequenza piuttosto lunga. Un racconto di percorso, nei modi di una descrizione-narrazione, accompagna Emilio in treno e allestisce lo scenario simbolico adatto. È un'infrazione logica (uno scambio di "attanti"), questa volta, a produrre lo straniamento.

Erano apparse frattanto le deserte distese della Maremma, di un verde freddo e metallico, sotto l'alto cielo grigio dello scirocco invernale. I cinque viaggiatori torinesi, i due vecchi e i tre giovani, avevano in comune la stessa sensazione di malinconia e di squallore: l'impressione di attraversare ormai una terra che era "a la fin dël mund" tanta la sua diversità con il paesaggio a cui erano abituati. Più le ore passavano e più quella sensazione cresceva. Finché anche il verde cessò, per dare luogo, nelle ombre del primo crepuscolo, a ondulazioni sterminate, senza forma, senza colore, senza il conforto di un albero o di un ruscello, neanche a cercarli attentamente. A volte appariva una casaccia isolata, sbrecciata, cadente, circondata di steccati, letame e fango, dove appena si distingueva all'addiaccio il bestiame grigio. Un lumino rossastro che trapelava da una porta nera, una figura di pastore o di contadino, immobile e infagottato di stracci, non facevano che confermare quella desolazione. Perfino il mare, quando la ferrovia lo costeggiava, perfino il mare era triste e senza maestà. Batteva col suo fiacco frangente contro una spiaggia color del ferro, stretta e incavata sotto prode di sterpi e di poveri ciuffi erbosi.<sup>34</sup>

Il paesaggio si mostra («Erano apparse frattanto») e poi si impone all'orizzonte visivo di spettatori passivi, accomunati dall'esperienza di crescente «malinconia e squallore»<sup>35</sup> come dalla denominazione di *viaggiatori*, non senza qualifica<sup>36</sup> («i cinque viaggiatori torinesi, i due vecchi e i tre giovani»<sup>37</sup>). Con una commutazione logica, l'azione è attribuita allo spazio, vero soggetto, anche sintattico<sup>38</sup>, di una progressiva metamorfosi. Lo scenario muta, il paesaggio conduce gli osservatori inerti tra «ondulazioni sterminate»<sup>39</sup>, verso una landa sempre più desolata. Il moto verso il basso, verso Roma, viene a coincidere con una catabasi. Il viaggio assume i toni di una discesa agli Inferi<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., pp. 83-84.

<sup>35</sup> Ivi, p. 83.

<sup>36</sup> Privati del nome proprio ma non dell'attributo "spaziale".

<sup>37</sup> Ivi, p. 83.

<sup>38</sup> Nelle frasi minime il protagonismo del paesaggio è evidente: «il verde cessò», «il mare era», «(il mare) batteva», «erano apparse» e, in poliptoto, «appariva» (riferiti rispettivamente alle «distese» e alla «casaccia»), «cadente». M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 84.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> I particolari cromatici (le campiture grigie - il «bestiame grigio» - e il «lumicino rossastro», p. 84), le scelte lessicali («prode di sterpi», «desolazione», p. 84, successivamente «sterpaglie giallastre, frane, cave di tufo, e qua e là la solennità sepolcrale di qualche grande pino», p. 87) la rarefazione del tempo e la divagazione spaziale, in periferia, concorrono alla creazione di un paesaggio infernale che allude ai riferimenti classici e

Particolari visivo-tattili, il «verde freddo e metallico»<sup>41</sup>, la spiaggia «color del ferro»<sup>42</sup>, poi le «ombre»<sup>43</sup> crepuscolari, convertono la landa in una distesa uniforme, di privazione: «senza forma, senza colore, senza il conforto di un albero»<sup>44</sup>. Per quanto sia vasta, la pianura comunica effetti di chiusura, soffocamento, d'altronde tematizzati nell'espressione «si sentiva stringere il cuore»<sup>45</sup>: «persino»<sup>46</sup> il mare, che dovrebbe poter allargare la profondità di veduta, non fa che confermare il dominio dell'incavo («stretta e incavata»<sup>47</sup>). Qualche casaccia «cadente»<sup>48</sup> contrasta, con la forma verbale del participio, l'immobilità; preme verso il basso e lascia trapelare il «rossastro»<sup>49</sup> di un lumino, allusione funerea più che accensione cromatica.

Gli elementi sono sottoposti a forte selezione, l'impressione cromatica vira verso la metafora o la sinestesia, linee, forme e dimensioni acquistano significato simbolico: quello che poteva apparire come bozzetto tratto dalla realtà diventa immagine emblematica.

Attraversata questa zona, sembra ai personaggi di essere giunti «a la fin dël mund»<sup>50</sup>, ma oltre, anche se distinguibile a stento, appare Roma. Per depotenziare la carica della città eterna, Soldati lavora sulla struttura narrativa e sulla focalizzazione, lasciando che siano le sequenze precedenti e il particolare punto di vista di Emilio a rendere contestabile l'effigie dell'Urbe.

La comparsa della città infatti è doppiamente incongruente, perché sconfessa l'immagine positiva (vive creata dall'aspettativa dai desideri dai giudizi altrui, su cui verte la prima parte

---

danteschi per adeguare, però, l'immagine dell'aldilà alla sensibilità novecentesca e al carattere simbolico che si vuole conferire a Roma. Ne risulta una città amorfa, caotica, spersonalizzante, che mantiene tuttavia tratti urbani tipici del Novecento; una città (e un secolo) a cui non è più permessa la tragicità solenne, sostituita da una «fiacca» (p. 84), viscida, tanto più ambigua, rovina. Non esente, forse, da suggestioni dell'*Unreal City* del poemetto di Eliot, soprattutto nell'atmosfera «miserevole, squallida, spettrale» (p. 85), nella «folla dei passeggeri» (p. 84) e poi nei «volti di impiegati di servi piccolo-borghesi» (p. 143). Nella capitale di Soldati, i connotati realistici schermano il baratro («Mentre passeggiava gli pareva di vedere tutto attraverso uno schermo grigio e inerte», p. 87), ma alcuni indizi tradiscono la vera natura del luogo: «l'andito angusto, lercio, poverissimo» (p. 87) della bottega di tabacchi e cartoline, antro di moderne sibille, fornisce, oltre ogni supposizione, la profetica visione delle «sette buche».

<sup>41</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 83.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>45</sup> Ivi, p. 84.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 83.

del capitolo) ma anche quella negativa, tragica, che sarebbe logica conseguenza di un simile scenario avernale. La capitale non si distingue dalla landa desolata, per chi, come Emilio, non l'abbia mai vista; solo l'arrivo al capolinea è indizio significativo.

La strumentazione retorica ha il compito di spogliare la Capitale, ponendola in uno stato di privazione: *senza*<sup>51</sup> perifrasi nobilitanti, *senza* attributi, *senza* la sovrapposizione del giudizio del narratore, che finge di registrare in presa diretta, secondo il punto di vista di Emilio, immerso in un caos soverchiante. La restituzione mimetica della visione di Roma insiste sull'accumulazione, per asindeto, che sovverte gerarchie e dimensioni (accosta vecchio e nuovo, grande e piccolo, lontano e vicino), oltre che la sintassi. Tra spezzoni di mura antiche, una «gran porta romana»<sup>52</sup> e linee tramviarie divaricate, colpisce l'assenza di tetti nell'onnipervasiva forza livellante delle «terrazze»<sup>53</sup>. Il culmine della dissacrazione, però, è la sottrazione del nome proprio a «quel monumento con dei buchi tondi»<sup>54</sup> che suscita una vaga impressione di familiarità nel protagonista («si ricordava di aver visto in fotografia»<sup>55</sup>). Ancora i «buchi»: buchi neri che assorbono la memoria storica e identitaria della Città, triste presagio di un altro smarrimento di personalità, quello del protagonista e della Nazione, tutta, sotto il regime di Mussolini.

Si noti, infatti, come la caratterizzazione del Duce sia sbazzata su tratti molto simili a quelli della pianura e di Roma. L'omogeneità (al limite dell'annichilimento) della landa ricorre nella tensione uniformante (e massificante) che appiana i tetti e smussa i connotati umani, da cui la «faccia glabra e senza linee»<sup>56</sup>. L'anafora di «senza» connette una terra amorfa, (in triplice accezione «senza forma, senza colore, senza il conforto di un albero»<sup>57</sup>), ad una capitale non riconoscibile, perché estranea agli orpelli enfaticanti («senza annunciarsi. Senza farsi riconoscere»<sup>58</sup>), ad un viso non degno di un profilo distintivo, «senza linee e come senza occhi»<sup>59</sup>. L'identità è negata, contestata da un giudizio morale per via di rappresentazione che

---

<sup>51</sup> Cfr. p. 84: «E Roma arrivò. *Senza* annunciarsi. *Senza* farsi riconoscere in nessun modo, *se non* da orti». Il corsivo è mio.

<sup>52</sup> Ivi, p. 84.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ivi, p. 358.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>58</sup> Ivi, p. 84.

<sup>59</sup> «Faccia glabra e senza linee e come senza occhi» è la citazione esatta: il polisindeto (corsivo mio) rafforza la ripetizione anaforica, eppure non appesantisce la sintassi, resa dinamica dalla variazione (*come*). Brevissimo



esercita una critica propriamente corrosiva, lasciando traccia tangibile nelle cavità: oculari, monumentali o mitiche.

Il circuito simbolico si completa se si considera anche la Taverna «del Quirinale [...] a quell'epoca, 1935, il primo e il più elegante locale notturno di Roma»<sup>60</sup>, emblema del fascismo al suo apice («era frequentata dai maggiori gerarchi del regime»<sup>61</sup>). Lo sdegno prorompe dall'energia espressiva del participio «bucati», in significativa associazione con la cecità («cieco»), peraltro in una sequenza descrittiva tanto sintetica, “compressa” (ellittica, sintassi nominale) quanto sferzante: «La Taverna: tre muri di cortile tutti *bucati* dalle regolari finestre dell'albergo, il quarto *cieco* e mascherato da un altissimo treillage di rampicanti: piante in cassa, giacche bianche e giacche nere: al centro, una pista circolare di linoleum su cui si stava ballando: luci, in quel momento, bluastre»<sup>62</sup>.

Il «*vacuum*» che trapunge le *Due città*, se rapportato al panorama narrativo dell'ultimo secolo, non pare una soluzione figurativa isolata. Potrebbe anzi essere annoverato tra i casi, presi in esame da Ilaria Crotti, in cui il concavo rappresenta una «peculiare spazialità»<sup>63</sup>, conforme alla crisi identitaria, all'insufficienza conoscitiva, alla parzialità faziosa e ideologica che caratterizzerebbero il Novecento. La «morfologia dell'infossato»<sup>64</sup> rientra in una «strategia spaziale» che mira a promuovere la visione di “scorcio”, sghemba, «trasversale», «di taglio»<sup>65</sup>, a tutto svantaggio dell'inquadratura panoramica, della prospettiva globale, esaustiva; questa sarebbe infatti, in termini approssimativi e generici, più confacente ai modelli narrativi e gnoseologici dell'Ottocento. Senza incorrere in eccessive semplificazioni, che il saggio invece molto accurato della Crotti non autorizza, si può osservare che nel romanzo (novecentesco) di *Soldati* la visione d'insieme ricorre<sup>66</sup>: in alcuni passi è significativamente associata a Torino e alle Alpi, ovvero ai due spazi positivamente connotati, ma non in modo esclusivo; anche Roma è contemplata, almeno in certe occasioni, da punti

---

saggio esemplificativo delle descrizioni ad «andamento mosso»: cfr. B. Falcetto, *Soldati, una vita a «novelle»*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. XXI.

<sup>60</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 304.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 305 (il corsivo è mio). L'urgenza critica, emotiva traspare anche nell'uso irregolare dei due punti esplicativi.

<sup>63</sup> I. Crotti, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, in «Studi Novecenteschi», vol. 32, n. 70, luglio-dicembre 2005, p. 147.

<sup>64</sup> Ivi, p. 147.

<sup>65</sup> Ivi, p. 144.

<sup>66</sup> Cfr. *infra*

sopraelevati (dalla terrazza del Pincio<sup>67</sup> e dalla finestra). Però la «prospettiva spettacolare [di pietre e di vegetali]»<sup>68</sup>, pure concessa alla Città, assume la forma di una preterizione: è affermata per essere confutata, dalla forza centripeta, gravitazionale (che gli artifici stilistico-retorici creano<sup>69</sup>) o dalla tendenza all'entropia (tematizzata nell'eccessivo disordine<sup>70</sup>). Lo spazio ampio, "integrale", che la focalizzazione e il tipo di inquadratura avrebbero potuto presupporre, si infossa nel «baratro tondo, giù, di Piazza del Popolo»<sup>71</sup>, nel «catino»<sup>72</sup>, oppure si disarticola, quasi implode, in «infiniti elementi o frammenti sovrapposti e intersecantisi per un arco di metà orizzonte»<sup>73</sup>.

La scelta soldatiana del modulo "a tutto campo", quando riferita alla Capitale, non impedisce, anzi, di comunicare il senso di *degradazione*, di asfittica restrizione, all'estremo, di annichilimento. Con questi, alimenta anche il sospetto (almeno nel lettore) di non essere del tutto immemore delle modalità con cui Pirandello aveva dato forma percettiva e simbolica

---

<sup>67</sup> «Emilio guardava dalla terrazza del Pincio nel pomeriggio domenicale, e pensava a Milano, a Genova, a Venezia, a altre città che già aveva visto: pensava, soprattutto, a Torino: e si accorgeva che soltanto Roma aveva quell'aspetto esclusivo, immobile, imm modificabile, centralizzato, simile a un grande penitenziario che gli ergastolani si siano illusi di trasformare nel mondo intero, e per tutti i tempi: o in ciò, che per tutti i tempi e nell'intero mondo, valga la pena di conoscere. Dentro il baratro tondo, giù, di piazza del Popolo, era il traffico delle carrozzelle, dei pedoni, dei tram, di qualche macchina: vita contornata e racchiusa dalla doppia esedra, dalle chiese gemelle con le loro cupole a embrici plumbei, dalla grande porta, dalle scalee e dalle rampe digradanti tra statue, balaustre, immense chiome di pini, con un effetto evidentissimo e diffuso di grazia, di armonia, di bellezza supreme: e insieme con un altro effetto, non meno diffuso ma nascosto e misterioso, di stanchezza, soffocamento, angoscia. Forse, in passato, all'epoca della sua invenzione, quella prospettiva spettacolare di piante e di vegetali aveva un altro senso, più vivo, più gaio: oggi, appunto perché immobile e perfetta, pareva aver imprigionato il tempo, concorreva anch'essa a dare di Roma l'immagine di una prigioniera. Il catino di piazza del Popolo, sul cui fondo circolavano uomini e veicoli, era come un meraviglioso ma non ingannevole abbellimento del cortile dove passeggiano i condannati.» Ivi, pp. 153-154.

<sup>68</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 154.

<sup>69</sup> L'attrazione verso il basso si avverte grazie all'uso degli avverbi, «dentro», «giù», che, in associazione quasi pleonastica con il «baratro», risultano ulteriormente marcati; il moto impresso dal verbo «digradanti», l'azione di contenimento dei participi «contornata e racchiusa», «imprigionato», supportano le immagini metaforiche, già icastiche, del «baratro», della «prigioniera» e del «catino». Lo spazio sembra contrarsi e incavarsi. I termini di comparazione metaforici si dispongono in climax discendente, per progressiva riduzione di dimensioni, e danno ulteriore impulso al movimento verso il basso, che conduce al «fondo» dove si trovano «uomini e veicoli», probabilmente ignari della loro posizione, nel loro inarrestabile moto («circolavano»). La descrizione sembra poi sorretta da un altro espediente formale, l'antitesi tra infinito e finito: l'infinito a cui si riferiscono gli aggettivi e i sostantivi («supreme», «perfetta», «immense», il superlativo «evidentissimo») è corretto, ridimensionato, "scorciato" dalle stesse scelte operate per creare l'effetto di movimento verso il basso. L'antitesi risulta coerente con il procedimento secondo il quale la panoramica viene introdotta e poi "ristretta", circoscritta, ossia, in termini logici, negata.

<sup>70</sup> «Spalancava la finestra della camera da letto e vedeva oltre i vecchi tetti rosso bruni della casa dirimpetto un'immensa distesa disordinata, rosea e biancheggiante, di terrazze, di giardinetti pensili [...] infiniti elementi o frammenti sovrapposti intersecantisi per un arco di metà orizzonte, dai verdi cupi del Gianicolo o a quelli di Monte Mario.» Ivi, p. 376.

<sup>71</sup> Ivi, p. 154.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Ivi, p. 376.

alla Roma del *Fu Mattia Pascal*. La linea curva, di nuovo, funziona da guida, agevola il confronto: il «portacenere»<sup>74</sup>, l'«acquasantiera»<sup>75</sup>, la «conchetta»<sup>76</sup>, in cui consiste la reale identità dell'Urbe secondo Paleari, possono aver fornito il calco al «catino» che gli occhi di Emilio distinguono. Né diverso pare il significato delle associazioni figurative<sup>77</sup>: «Roma, acquasantiera, portacenere. Si tratta di termini che, nell'accostare alla dimensione urbana determinati oggetti/luoghi, provvedono a tracciare un paesaggio cittadino e, insieme, ideologico, di indubbia valenza allegorica. Essi, infatti, schizzano uno scenario formato da una città (eterna per antonomasia) e da “cose” che, in metonimia, non fanno che rimarcarne impietosamente il destino effimero e l'inevitabile caducità». Il restringimento della Città in Pirandello avviene per metonimia e per traslazione metaforica, ma in una sequenza di spazio commentato, ad opera di un personaggio secondario, lo pseudofilosofo che spiega ad Adriano Meis come si debba guardare alla Capitale per intenderne il valore autentico; in precedenza, la presentazione della capitale, nel rettangolo - anche in questo caso - della finestra, aveva confermato, conciliando nuovo e antico, l'impressione favorevole di Mattia-Adriano. E anche in seguito, poco prima della messa in scena del suicidio di Adriano, Roma risente del condizionamento emotivo del protagonista (in senso opposto, in negativo, questa volta). Nel romanzo di *Soldati*, la città si riduce grazie alle tecniche descrittive e alla sovrapposizione tra narratore e protagonista, che risulta dalla scelta della focalizzazione interna; la percezione negativa della città, che Emilio avverte fin da subito, riceve una doppia sottolineatura, attraverso le soluzioni espressive, retoriche della voce narrante, talvolta scoperte (uso della similitudine, della metafora), in altri casi meno evidenti (da cui il senso di pressione verso il basso).

---

<sup>74</sup> L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 445.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> L'osservazione critica si riferisce alla Roma del *Mattia Pascal* ma potrebbe valere anche per *la Città di Soldati*. Cfr. I. Crotti, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, cit., p. 149.

## 1.2 Dalle buche alle vette

*Di giù di su* oltre che *di qua, di là*. È indubbio che la carica propulsiva e semantica si irradia principalmente dalle due città, che rappresentano in termini concreti le alternative spaziali («di qua» o «di là») ma soprattutto morali, ideologiche ed esistenziali. L'antitesi non è, però, così rigida o elementare. Percorre l'opera, infatti, un dinamismo meno evidente ma altrettanto significativo, che si sviluppa verticalmente, verso l'alto o verso il basso, può prevedere lievi spostamenti o scarti rispetto ai due nuclei fondamentali, di cui tuttavia conferma e arricchisce il valore simbolico.

Così il senso di catabasi che Roma suggerisce è confermato anche dalle scelte strutturali, per cui al viaggio nella capitale sono anteposti ben due (tre, per la precisione<sup>78</sup>) episodi di ascesa: le gite sulle Alpi e la prima uscita di Emilio con Veve, sul Colle. Sono proprio le Alpi e le sommità periferiche a costituire il contraltare di Roma, prima ancora di Torino. La loro rappresentazione utilizza i dispositivi tecnici della scena delle sette buche ma in senso opposto o variato. Forze e movimenti si distribuiscono secondo simmetrie precise, qualche volta calcolatissime. Nel caso dell'incontro d'amore, la spinta verso l'alto sembra ripartirsi equamente sul cronotopo, donando all'occasione temporale («Era il pomeriggio dell'Ascensione»<sup>79</sup>) l'altitudine che è sottratta al rilievo (la «Collina»<sup>80</sup>).

Flessioni più leggere, verso l'alto o verso il basso, sono imposte allo spazio dalla focalizzazione, a dimostrare che il sistema di equilibri interni si articola ad ogni livello. Tra i «tetti di colore granata, che si arrampicavano»<sup>81</sup> in montagna, e la «vigna» che «pareva

---

<sup>78</sup> Le due gite sulle Alpi sono presentate dal tempo del ricordo in un episodio, poi meglio articolato al suo interno.

<sup>79</sup> Ivi, p. 60. L'occorrenza non è fortuita se ancora una festività religiosa (la «Vigilia della Consolata», p. 140) fornisce la circostanza per l'ultimo incontro con Veve, prima dell'addio. L'*alto*, negli episodi in cui compare la ragazza, è presente anche in accezione religiosa, ad intessere una sottile trama simbolica che viene fatta collidere con la dimensione reale. La scena della Consolata rende evidente l'urto tra le supposizioni di Emilio e la natura pragmatica, disillusa di Veve. Il narratore asseconda l'attitudine idealizzante del protagonista per fare emergere, poi, il contrasto con la verità dei fatti, attraverso le parole corposamente realistiche di Veve. La professione di laicità, l'assenza di fede della ragazza, (««Ma tu, un po', credi, no?» insisteva Emilio. «Mi? Te forse. Mi, gnanca 'na frisa?»», p. 140), assume un tono irriverente, quasi sacrilego per Emilio, dal momento che Veve dichiara la stessa indifferenza nei confronti delle convenzioni sociali o delle ipocrite cautele dei genitori di lui (««Dei tuoi, me ne sbatto i ciappi?»», p. 140).

<sup>80</sup> Ivi, p. 60.

<sup>81</sup> Ivi, p. 51. «*Rivedeva* i tetti di colore granata» (corsivo mio). Il movimento ascensionale non è impresso soltanto dal punto di vista di Emilio, se nella descrizione di Rivoli, condotta dal narratore nei primi capitoli, per contestualizzare la vicenda, le case si protendono, sul «pendio della collina»: «La villa datava dalla prima metà del settecento e era piuttosto in cattivo stato. In piano e in mezzo a campi e boschi, tra la strada di

scendere dal cielo, digradando»<sup>82</sup> si percepisce l'impulso emotivo di una soggettività esibita («pareva», «rivedeva»), che può attribuire valori diversi allo stesso motivo (o direzione). Quindi il prato che «faceva come una piccola conca»<sup>83</sup> può diventare nido d'amore, se si trova nei pressi del Colle, mentre la «conca»<sup>84</sup> visibile tra Val San Martino e Mongreno, affida alla sua qualifica, «grandiosa»<sup>85</sup>, la marca distintiva dalle depressioni del suolo romano. Ripetizioni modulari, variazione di proporzioni, costruiscono il paesaggio degli episodi di ascesa, in cui a manifestarsi è pur sempre uno «spettacolo»<sup>86</sup>, «delle Alpi», però.

La visione, al termine dell'ascensione, si spalanca in un'inquadratura panoramica che fornisce immediatamente l'impressione di vastità, per correggerla e contenerla con razionalità e precisione:

Nello splendore limpidissimo di una mattina di giugno, non doveva più cancellarsi dalla sua memoria. In faccia, oltre la valle verde dei boschi e azzurra d'ombre, nella quale si preparava a scendere, era un giro, vasto quanto l'orizzonte, di monti altissimi, alcuni dei quali rocciosi, altri invece scintillanti di neve. Pierino, che era stato al Sestrières altre volte, indicò di fronte una grande cima, erta, imponente: una piramide grigia, tutta roccia e pietre, che dominava la valle: «Quello è il Forte dello Chaberton. È l'ultimo Forte italiano. E quello», indicò la montagna centrale, più alta e lontana, che sorgeva come una base di nevai e ghiacciai in lento declivio e finiva alla sommità con una grande cupola egualmente bianca contro il cielo «Quello è il gruppo del Pelvoux. Sei mai stato su un ghiacciaio?»<sup>87</sup>

È una logica binaria ad armonizzare tratti cromatici (verde, azzurro), chiaroscurali (luci-ombre, valle, splendore), a coniugare opposti spaziali, longitudinali (alto-basso), distanze (vicino-lontano, visibile-non visibile). Il «giro» delle montagne, più che definire, delimitare lo spazio, fornisce un ancoraggio per l'escursione visiva, nelle varie direzioni.

Vastità, ampiezza, visibilità, profondità sono orchestrati in una partitura contraria rispetto a quella delle «sette buche», prossima, invece, a quella impiegata per la descrizione di Torino.

---

Villarbasse e una veloce bialera, era stata costruita abbastanza lontana dal vecchio centro di Rivoli: da quel gruppo medievale di case e di chiese, di viuzze e di muri, che si serrano e *si arrampicano* sul pendio orientale della collina, verso l'altura dominata dal castello sabauda». E questo slancio verticale è controbilanciato dalla «decadenza fatale» (p. 17), in cui versano irrimediabilmente le residenze nobiliari, a causa della rapida espansione (e ascesa) della borghesia («Funzionari, borghesi, artigiani, perfino contadini arricchiti avevano incominciato a roscchiare i parchi e le proprietà dei nobili»). Cfr.: M. Soldati, *Le due città*, cit., pp. 16-17. (corsivo mio).

<sup>82</sup> Ivi, p. 78.

<sup>83</sup> Ivi, p. 79.

<sup>84</sup> Ivi, p. 76.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Ivi, p. 46.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 46-47.

E non sono solo i parametri del quadro descritto, a variare, ma anche una scelta strutturale: se l'avvicinamento a Roma avviene attraverso una sequenza di percorso, quello a Torino è preparato da scorci indiretti o parziali della città, preceduto dall'ambientazione dei primi capitoli a Rivoli. Prima dell'epifania della deuteragonista, Torino non viene descritta se non in modo indiretto o parziale (Rivoli, corso Casale e scena degli operai). Rivoli, prima, e le Alpi poi, permettono allo spazio della narrazione di avvicinarsi con gradualità alla città d'origine di Emilio e, intanto, si costruiscono in virtù di artifici tecnici simili. Unica eccezione una sequenza sintetica che lascia già intravedere la differenza costitutiva con la Capitale.

Di là dal parapetto di pietra nella leggera diffusa bruma dorata (era l'estate di San Martino) si vedevano i regolarissimi tetti rossobruni della città, i solchi dritti e profondi delle vie, e quelli egualmente dritti ma più ampi e più lunghi dei viali ancora spruzzati di giallo, e le cupole delle chiese, e i campanili, e su tutto la sagoma della Mole, così nera e strana, ma così familiare e affettuosa per chiunque sia nato e vissuto nella città.<sup>88</sup>

La contrapposizione tra Torino e Roma è evidente: corrispondenze puntuali, di segno contrario, si ritrovano nelle rispettive fisionomie urbane. Basterebbero la presenza dei «tetti»<sup>89</sup>, regolata al massimo grado («regolarissimi»), e il nome proprio del monumento rappresentativo a segnare la distanza con Roma. Più che gli elementi contenutistici, sono le scelte di stile a creare il sistema simbolico. Focalizzazione, sintassi della sequenza descrittiva, effetti cromatici e chiaroscurali sono utilizzati per restituire un'impressione favorevole di Torino, e per svilire Roma. L'inquadratura panoramica, dall'alto, della città piemontese favorisce una sensazione di dominio della realtà; non viene meno, con ciò, una profondità prospettica, una tensione oltre il visibile («di là»), alimentata dall'euritmia, dalla ripetizione variata per grado (come segnalano i comparativi di maggioranza: «egualmente dritti ma più ampi e più lunghi»). Roma, invece, colta «ad altezza di sguardo» o in movimento<sup>90</sup>, desta

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 69.

<sup>89</sup> Roma non è propriamente sprovvista di «tetti»: lo è nella prima sequenza descrittiva analizzata (all'arrivo di Emilio nella città) e in uno scorcio brevissimo (cfr. p. 315: «Si affacciò dal balcone [...] il sole nasceva dietro i monti della Sabina, tingendo di rosa le terrazze e le facciate»). Seppur presenti, tra i tanti altri «sparsi» elementi architettonici, nella visione dalla finestra, non comunicano alcuno slancio verso l'alto, né hanno efficacia alcuna nel contrastare la tensione livellante più sopra notata: «immensa *distesa* disordinata, rosea e biancheggiante» (il corsivo è mio). Ivi, p. 376

<sup>90</sup> Così viene spesso ripresa Roma: cfr. *supra* (prima visita alla Capitale) e p. 239: «Sdraiato sul cuoio maleodorante del taxi, contemplava attraverso i finestrini aperti lo scorrere di Roma notturna ed estiva: uno spettacolo ormai familiare, ma di una familiarità sempre sconcertante [...] dal barcollante taxi, scivolando davanti alla *mole* bianca del Viminale». Più in alto il punto di osservazione nella prima parte del romanzo: «Emilio guardava dalla terrazza del Pincio» (p. 139). La capitale non è priva di un'inquadratura dalla finestra,

confusione, nella concitazione anche della forma. Di Torino si esalta l'ordine, fatto corrispondere all'armonia compositiva delle sequenze descrittive; come in questo caso, gli elementi dello spazio torinese rispondono ad una precisa disposizione tassonomica. Ma non mancano impulsi interni a vivacizzare un'immagine altrimenti statica, a scongiurare la fissità del quadro. La progressione di «cupole», «campanili» e «Mole» delinea un moto verso l'alto, ritmato e sottolineato dal polisindeto. Altro tipo di spostamento, quello verso toni più soggettivi, avviene per mezzo del colore e della luce, che nobilitano il paesaggio dotandolo di un'aura suggestiva, senza occultare tuttavia l'ambiguità del reale. Ne esaltano la componente positiva, ma non eliminano quella negativa (la «bruma» diventa «dorata», la stagione invernale è camuffata sotto i toni accesi di una «estate», ma di «San Martino»). D'altra parte, l'adozione di un impersonale «si vedevano» controbilancia l'effetto estetizzante. La raffigurazione contempera dati oggettivi (conformazione territoriale) e soggettivi (suggestioni), che concorrono insieme alla raffigurazione, e la caratterizzazione (soggettiva) acquista maggior credito, perché sono esplicitati gli elementi di realtà da cui trae origine. La città, dunque, si colloca in una dimensione sottilmente equivoca, duplice, in cui la metafora non occulta, non adombra l'oggetto.

Negli episodi di ascesa si trovano altri passi descrittivi che, seppur più brevi, restituiscono con pienezza lo spazio. La consistenza polisensoriale, impressionistica, conferisce vigore al paesaggio che ora partecipa delle emozioni dei due ragazzi, di Emilio e del suo amico Piero («nel sole e nel vento, i pioppi dell'antica piazza stormivano con un frastuono alto, allegro, confuso allo scrosciare del torrente. Ripartirono a più di trenta allora»<sup>91</sup>), ora addirittura rivendica la sua importanza, per mezzo della voce narrante:

Il paesaggio, a cui i due ragazzi [...] non badavano: ma che forse, proprio per questo, restava impresso nella loro memoria con maggior precisione. Alla destra, un bosco di abeti: chilometri di ombra compatta e frescura. Alla sinistra, la fenditura scoscesa e serpeggiante della Dora: e sulla sponda opposta, in pieno sole, pendii ripidi, variamente boschivi o rocciosi. Lassù, oltre le creste, apparve

---

ma anche in questo caso l'impressione di caotico accumulo è insopprimibile, nonostante la volontà di guardare la città con una certa pacificazione, con diversa disposizione d'animo: «Finalmente quella conciliazione con Roma, che non gli era mai stata possibile nell'appartamento di via Ruggero Fauro, cominciava a intravederla. [...] La famosa luce tersa e calda, che Rousset e gli altri gli avevano vantato con sciocca insistenza da impedirgli di vederla se non come un riflesso estetizzante e quasi oleografico, *sembrava* vera. Spalancava la finestra della camera da letto e vedeva [...] infiniti elementi o frammenti sovrapposti intersecantisi per un arco di metà orizzonte, dai verdi cupi del Gianicolo o a quelli di Monte Mario.» (p. 376). In ogni caso, le qualità positive della Capitale rimangono condizionate dal dubbio («sembrava vera») e dalla disposizione emotiva (o autoimposizione critica) dell'osservatore.

<sup>91</sup> Ivi, p. 49.

per pochi istanti una piccola cuspide smezzata dalla luce, argenteo nel sole un lato, l'altro nell'ombra azzurrino.<sup>92</sup>

Queste sequenze descrittive assumono valore perché rivelano un'altra rilevante funzione dello spazio, fornire un indice delle diverse attitudini (individuali) alla percezione del reale, utile a distinguere Emilio dall'amico o da Veve.

Il paesaggio provoca una reazione diversa in Pierino e in Emilio: Pierino non astrae, riconduce al contesto temporale, riferisce al tempo storico, preciso, collettivo; Emilio si incanta e si concede pause meditative incentrate sull'io, sul proprio destino, sul suo avvenire. Sono numerosi, infatti, in termini di tempo della narrazione, i *refrain* a ritmare l'aspettativa e il racconto, alcuni dei quali ricorrono di nuovo a immagini spaziali per una resa più efficace della prospettiva temporale altrimenti astratta («ripeteva a se stesso di avere quindici anni: l'intera vita davanti. Nello sconfinato avvenire, sembrava che ci fosse posto per tutto. Nessuna avventura, nessuna esperienza sembrava che dovesse essere esclusa»<sup>93</sup>).

Emilio si relaziona al paesaggio e al reale secondo modi ora più estesi ora più sintetici, ma essenzialmente con un'attitudine lirica-soggettiva, improntata sull'io: contempla e interroga lo spazio intorno a sé, cercando i segni del suo destino. Cerca segni di ordine del reale, che possano costituire un orientamento etico - conoscitivo nel mondo. Da qui la riduzione dello scenario in forme geometriche (la vetta come «triangolo»<sup>94</sup>, la «cuspide»<sup>95</sup>, la «piramide grigia, tutta roccia e pietre»<sup>96</sup>, la «sagoma della Mole»<sup>97</sup>), in schemi razionalmente disposti. L'appropriazione percettiva e concettuale dello spazio può verificarsi anche secondo altre modalità, come dimostrano Piero e Veve. La precisione onomastica con cui i due ragazzi riconducono il luogo alla sua identità, inserendolo nel contesto storico-temporale (la prima guerra mondiale<sup>98</sup>, Piero) oppure fornendo spiegazioni pseudo-etimologiche del toponimo «popolare» («la Fontana dei Francesi»<sup>99</sup>, Veve) sembrano mostrare una disposizione più

---

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> Cfr. *supra*: «Di là, la grande Hoche, contro il cielo d'oro del primo pomeriggio era soltanto un triangolo nero». M. Soldati, *Le due città*, cit. p. 49.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>96</sup> Cfr. p. 46: «Pierino, che era stato al Sestrières altre volte, indicò, di fronte, una grande cima, erta, imponente: una piramide grigia, tutta roccia e pietre, che dominava la valle».

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>98</sup> Cfr. *supra*: «È l'ultimo Forte italiano». *Ivi*, p. 46.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 78. «“La Fontana dei Francesi” disse Veve. [...] “Forse non sai neanche il perché del nome. Diventa rosso, brau: non sei un vero torinese [...] Dunque, ci dicono Fontana dei Francesi, perché quando, una volta,



oggettiva, di ancoraggio al reale. Non a caso, negli episodi che li riguardano, sono presenti numerosi localizzatori e l'itinerario è delineato con acribia topografica, in sequenze appositamente dedicate.

Resta un dubbio circa la paternità di questi sistemi logico-percettivi. Poiché la voce narrante sceglie di preferenza il punto di vista di Emilio, l'attitudine "geometrica" dovrebbe essere sua. E anche nella descrizione inequivocabilmente del narratore (che si palesa commentando la distrazione di Emilio, inconsapevole dell'impressione del paesaggio nella sua memoria) agiscono il ricorso all'ordine e all'elemento geometrico («la cuspidè»).

Spazio e personaggi si legano in una relazione così stretta da sfumare i lineamenti distintivi delle due dimensioni, entro una reciproca interdipendenza. L'interrogazione visiva, permeata dell'ansia conoscitiva e da una sensibilità, in qualche modo, "estroflessa", non manca di subordinare al suo regime soggettivo il reale. Così il muro della villa delle Magne si presta ad una modulazione poetica che perviene per gradi alla sintesi e all'astrazione metrica, con tanto di ascendenza nobile della lirica novecentesca («Guardava: cielo albero tetto muro parevano anch'essi squillare con lo squillo dell'incudine, fermi e festosi nell'immacolata chiarezza»<sup>100</sup>; precede una sequenza più lunga, in cui ognuno degli elementi è provvisto di espansione appositivo-descrittiva<sup>101</sup>).

Traduzione della promessa del vago, dell'indefinito che avvolgono la misteriosa figura "popolare" di un fabbro, manifestatasi nella nota sonora dell'incudine. D'altra parte, la dimensione fenomenica si offre nella sua robusta varietà di forme sensoriali, in un quadro figurativo che non si lascia semplificare nella bidimensionalità di maniera, "pittoresca", tantomeno nella unilateralità di una valenza solo materiale, sinestetica. Rivendica il suo "spazio" d'azione<sup>102</sup>, nasconde e svela segni e corrispondenze, sottende linee curve, ascendenti o discendenti, incanala ortogonalmente percezione, conoscenza e moralità. Vive. Con vigore si oppone all'idealizzazione, quando Emilio tenta forzatamente di ricondurre

---

Torino era assediata dai francesi, beh...[...] Questa, almeno è la leggenda. A me, me l'ha contata mio papà quando ero piccola: venivamo sempre qui per Pasquetta».

<sup>100</sup> Ivi, p. 30.

<sup>101</sup> «Guardava quel muro: il tratto di vite vergine, foltissimo di foglie tutte rosse, e il tratto di vite da uva, verdeazzurro di solfato, rivestito di foglie gialle e più rade e qua e là con i grappoli [...] quel muro coi cocci di vetro di tutti i colori in cima, il tetto granata della cascina che sporgeva dall'altra parte, le alte fronde di un albero, un olmo che [...] aveva imparato a conoscere, in un angolo dell'aia: e, su tutto, il cielo infinito e turchino». Ivi, p. 30.

<sup>102</sup> Si consideri, a titolo d'esempio, il seguente passo: «La notte estiva e alpestre, il Cervino, combaciavano con la sua angoscia senza modificarla, senza minimamente alleviarla: piuttosto la interpretavano, come se l'orrore, l'assurdo, lo strazio fosse anche loro». Ivi, p. 197.

l'immagine mentale di Veve, il suo splendore e l'ambiente in cui abita entro un'analogia che, invece, non gli pare autorizzata dall'evidenza del luogo. Il narratore commenta: «Emilio sentiva che questa non era un'impressione riservata a lui e a Veve, a lui e a Veve in privato: ma che era, invece il confronto inevitabile e quasi tragico della sublimità di ogni amore con la realtà della vita»<sup>103</sup>.

### *1.3 Il cronotopo delle due città.*

*«Incrocio sbilenco e casuale di vie larghe e strette», «bei vialoni larghi, lunghi, dritti»*

I connotati di Roma (e di Torino) si riflettono nella fisionomia civile, sociale, morale, politica e storica della città. Riferimenti e parallelismi sono presenti ad ogni livello.

Nell'«incrocio sbilenco e casuale di vie larghe e strette»<sup>104</sup> risiede la motivazione di una collettività priva di senso civile. La mancanza dei portici e, soprattutto di un centro, non possono educare al confronto con l'altro. Il disordine di Roma consegna la moltitudine all'individualità solipsistica, permettendo al più l'aggregazione in «famiglie solitarie, incomunicabili, rintanate seralmente ciascuna nel dubbioso tepore del proprio alloggio»<sup>105</sup>. «Il baratro tondo, giù, di Piazza del Popolo»<sup>106</sup> definisce i contorni nell'«immensa bacinella piena di frammenti e di macerie»<sup>107</sup> o nel «catino di Piazza del Popolo»<sup>108</sup>, replicandosi in una serie che mantiene inalterata la morfologia. La cavità è d'altro canto funzionale a raccogliere la «rassegnazione ignara, soddisfatta, presuntuosa di cittadini dell'urbe eterna»<sup>109</sup> in un compromesso non ben definito, tra aggressività ed estenuazione, rilassatezza. La «tiepida pioggia vischiosa»<sup>110</sup>, nella variante dell'«aria [...] tepida e viscida»<sup>111</sup>, permea l'anima, insieme alla Capitale, ottunde la ragione e la consegna ad insolito «languore». La «decadenza» è indotta da un «esotismo» che fiacca «la dignità [...] con la mollezza del clima»<sup>112</sup>.

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 134.

<sup>104</sup> Ivi, p. 85.

<sup>105</sup> Ivi, p. 145.

<sup>106</sup> Ivi, p. 153.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Ivi, p. 154.

<sup>109</sup> Ivi, p. 143.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> Ivi, p. 153.

<sup>112</sup> Ivi, p. 92.

Ne ha sortito gli effetti la signora Calandra, il personaggio che accoglie Emilio a Roma. È una rappresentante della borghesia torinese però, in seguito trasferitasi nella capitale. Le due città le conferiscono il valore simbolico di «Concentrato, a Roma, di Torino aristocratica, borghese, ottocentesca, artistica, pettegola, ironica: una Torino in bottiglia, che aveva per Emilio un delizioso, balsamico sapore fin de siècle»<sup>113</sup>. Lo spazio si condensa, con gli umori sociali e storici, nel personaggio minore, che è emblematico anche per un'altra ragione.

L'aria di vacanza nella quale la signora sembra perennemente sospesa è un tratto tipico di Roma e al contempo rappresenta una condizione che Emilio desidera provare, anche se (o meglio proprio perché) ne avverte la viziosità. La vacanza è sospensione temporale, liberazione dai vincoli, dalle regole, ma anche e soprattutto esperienza dell'alterità. A Roma il protagonista scopre il piacere di desiderare ciò che è proibito, è estraneo, altro rispetto alle proprie origini, ai principi morali, alle regole impartite dell'educazione, a quella parte di sé che è stata fino a quel momento repressa o silente. L'influenza dello spazio si declina in senso esistenziale. Roma è l'altro io di Emilio, vocato al caos, alla voluttà del disfaccimento, all'emancipazione dalle origini e dall'identità fino a quel momento costruita ed esperita, dalla coerenza. «Quel paesaggio lo rattristava profondamente. Allo stesso tempo, per qualche motivo misterioso, lo affascinava»<sup>114</sup>. La capitale blandisce, adesca la parte "dionisiaca" di Emilio che non riesce più a conciliare le due istanze di un'identità controversa, perdendosi tra le vie dell'ambiguità. Il piacere dell'estraneità, dell'altro da sé (o presunto tale), diviene distruttivo se, come accade, non è più possibile ritornare in un soggetto coerente. Il principio di non contraddizione è violato, senza soluzione alternativa. E' il «desiderio» di poter «vivere contemporaneamente in due luoghi» che sono «pensiero» e «corpo, sistema nervoso»; i due spazi sono «indole» e materia, insieme, in un sistema temporale che non ammette passato ma aspira alla simultaneità e pienezza del presente («essere stati, mai»).

L'ordine, il rigore della moralità, la garanzia della logica sono tratti caratteriali di Piero («Piero era serio, logico, compatto»<sup>115</sup>) ma anche, indissociabilmente, aspetti concreti di Torino. Materiale ed immateriale, interno ed esterno, nella rappresentazione di Soldati<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 145.

<sup>114</sup> Ivi, p. 93.

<sup>115</sup> Ivi, p. 128.

<sup>116</sup> B. Falcetto, *Soldati, una vita «a novelle»*, in *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. XI-LXII.

cercano una sintesi che, per quanto difficile, non elude una delle polarità, come opzione di comodo.

Torino è «così bella, così chiara, così logica»<sup>117</sup> nell'oggettivazione di «bei vialoni larghi, lunghi, dritti» che si aprono «all'infinito»<sup>118</sup> e compendiano l'ordine naturale con quello artificiale («alti alberi, nere colonne vive, cupole fiorite e profumate, che il vento dell'equinozio, scendendo dalle vicine vette e dai ghiacciai, attraversava vivificante ed impetuoso»<sup>119</sup>). La linearità delle strade permette la custodia della tradizione che non teme l'apertura al futuro, alla sconfinata ampiezza dell'orizzonte. La vita disciplinata, organizzata intorno ad un centro di riferimento, sorretta dalla socialità e dal senso del rispetto sorge dai «portici di piazza Castello»<sup>120</sup>, che orientano «il passeggio civile e cordiale dei torinesi» verso la «rosea luce soffusa della Galleria Subalpina»<sup>121</sup>. La topografia è matrice, informa personaggi, morale, società, tempo.

Una mappa dell'interpretazione dell'opera è iscritta nella configurazione delle *Due città*. La topografia dà forma sensibile all'astrazione a cui tempo, morale, storia sono, per natura costitutiva, condannati. Recepisce, racchiude, assimila e al contempo esercita una funzione attiva, nel plasmare il singolo e la collettività. È impronta non meno che matrice. In questo modo, ad esempio, le lotte di rivendicazione degli operai, il biennio rosso e l'ignoranza borghese, ovvero un fenomeno storico, una classe sociale, possono trovare spiegazione in rapporto alla configurazione planimetrica:

la stessa topografia di Torino favoriva una certa ignoranza. Erano due zone di residenza contigue, concentriche, eppure rigorosamente separate, come se un perimetro lunghissimo di portici e viali fosse in realtà di invisibili, invalicabili mura: di qua il centro borghese, di là la periferia operaria. Quest'ultima, sì, aveva in quello alcune teste di ponte: ma una sola veramente importante, la Camera del Lavoro in corso Siccardi<sup>122</sup>.

Lo stesso principio è valido per il singolo individuo, perché la città impressiona i suoi tratti nella «mente bambina»:

Era [...] l'atmosfera medesima, profonda e insostituibile, del Piemonte e di Torino. Erano anche caratteri precisi di razionalismo e di ordine, a cui la mente bambina s'informa una volta per sempre:

---

<sup>117</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 341.

<sup>118</sup> Ivi, p. 340.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Ivi, p. 387.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Ivi, p. 203.

simmetrie topografiche, di cui Stupinigi era il capolavoro o l'immagine suprema: e le lunghe strade diritte, fatte così come l'autorità centrale militarmente comandava, senza inciampi di diversi poteri, minori o minimi. Vitalità di un passato duro e costretto: malinconiche e indistruttibili eredità di una piccola monarchia provinciale.<sup>123</sup>

La corrispondenza uomo-ambiente si rinsalda in un vincolo stretto, che quasi deterministicamente lega l'indole allo spazio; ma l'influenza tra i due elementi è reciproca, agisce anche in senso opposto, la "simmetria" è anche un prodotto, funzionale all'esercizio del potere. L'indole, l'atmosfera, l'epoca, l'organizzazione politica, insomma, ripetono in proporzioni diverse lo stesso modulo spaziale.

Si tratta, sembrerebbe, di una ricezione del reale secondo forme spaziali. La si potrebbe leggere, con le dovute cautele, come un aspetto del fenomeno che Westphal pone a contrassegno del postmoderno: la «spazializzazione» del tempo. Westphal utilizza questo termine riferendosi allo stadio avanzato del processo di riconfigurazione del sistema spazio-temporale, riassetto reso necessario dalle scoperte novecentesche della scienza e della fisica. In questa fase, il relativismo conoscitivo non permette di fornire definizione certa del tempo, di pensarlo se non in termini di «tempuscoli» dei quali non è possibile stabilire direzione e orientamento. La dissipazione del tempo in unità infinitesimali concede soltanto allo spazio di sussistere (come volume), come dimensione istantanea in cui si disperdono residui «atomistici» del tempo. «La logica sottesa all'arcipelago del tempo postmoderno potrebbe essere fondata proprio su una semantica dei tempuscoli, espressione nuova della spazializzazione del tempo. Distanti tra loro, i tempuscoli, staccati da una linea unitaria e centrale, si disseminano necessariamente in un volume temporalizzato che comporta una moltitudine di opzioni percorribili»<sup>124</sup>. In questo modo «la relazione classica tra istante e durata o tra punto e linea può essere superata a vantaggio di un'interconnessione che legghi, secondo modalità indefinitamente variabili, una serie di insiemi infimi e intervallati dotati di un'unità minima intellegibile di senso»<sup>125</sup>.

Non si intende proporre un'applicazione meccanica e rigida al romanzo di Soldati, sottoponendo l'opera ad interpretazioni arbitrarie, forzate o anacronistiche. Nel libro non si perviene certo alla riduzione pulviscolare del tempo, non alla resa dinanzi all'entropia, all'anomia di un regime spaziotemporale inedito quanto inconoscibile e non governabile. Non

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 458.

<sup>124</sup> B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, cit., p. 28.

<sup>125</sup> *Ibidem*

di meno il cronotopo del libro grosso viene configurato con acuta consapevolezza, premonitrice di una centralità che lo spazio va guadagnando in risposta ad un indebolimento del tempo. Le due città nel libro costruiscono certamente un articolato sistema di simmetrie interne, che creano una solida struttura romanzesca, e insieme rispondono ad un ripensamento di categorie concettuali. Soldati sembra “impadronirsi artisticamente” delle nuove concezioni spaziotemporali con moderazione, non lasciando implodere il cronotopo che consegna per il suo libro grosso, deformandolo invece con leggera pressione. Le coordinate entro cui costruirà il suo mondo fittizio possiedono infatti un’ambiguità di statuto, per cui sembrano iscriversi ancora entro il sistema euclideo ma, a ben vedere, eludono alcuni suoi principi costitutivi, contravvengono ad alcune sue leggi di funzionamento.

La costituzione spaziotemporale delle *Due città* allude a quella del romanzo tradizionale, ma presenta in realtà un’articolazione originale. Si compone di un tempo che si appiattisce, perché perde profondità, e di uno spazio che dietro la ricca gamma di aspetti sensoriali, oltre l’aspetto robusto e vivido del paesaggio, cela coerentemente una conformazione bidimensionale. La riduzione a due dimensioni non comporta una semplificazione, né concede alcunché alla rappresentazione di maniera, banale e stereotipata: il paesaggio non si uniforma, non si omologa sotto un «riflesso estetizzante e oleografico»<sup>126</sup>.

L’impossibilità di pensare al tempo come un flusso unidirezionale, lineare, progressivo, è già denunciata dall’ammirazione soltanto ideale di cui sono fatti oggetto la Mole e Torino. Il «tempio *astratto* dell’idea ottocentesca del progresso»<sup>127</sup> - quale si rivela essere quella «bizzarra cuspide nera con la sua guglia altissima»<sup>128</sup> che non manca di attrarre lo sguardo di Emilio - rappresenta nella sua altezza (e intangibilità) chimerica una *Weltanschauung* superata, incongruente alla realtà. Che sia impraticabile nei fatti, lo dimostrano la vicenda del protagonista e la parabola che disegna, su cui il potere di attrazione della cavità – come si è visto – risulta determinante. Nella Roma «grande penitenziario» di «tutti i tempi»<sup>129</sup> alberga l’illusione opposta, di riproposizione del passato – di gloria, in questo caso – in un presente eterno «immobile, immodificabile, centralizzato»<sup>130</sup> che nega ogni margine d’azione al divenire, al cambiamento. Ma sotto l’ordito geometrico del romanzo, il cui simbolismo si fa

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 376.

<sup>127</sup> Ivi, p. 464. Il corsivo è mio.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Ivi, p. 153.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

scoperto verso la fine, si scorge traccia di una riflessione teorica più profonda. Nello strato avantestuale, un passo di *Il giallo e il grigio* si sofferma, proprio dopo la scena delle sette buche, sulla conformazione dello spazio e del tempo:

Secondo una filosofia moderna, il tempo e lo spazio sono soltanto delle forze, che un giorno molto lontano l'uomo riuscirà a dominare: apparenze, schermi attraverso cui riuscirà a vedere. Così si spiegherebbero intanto profezie e telepatie.

Emilio ignorava, allora, che avrebbe vissuto a Roma la maggior parte della vita: ignorava che il quartiere di periferia in cui si aggirava quel pomeriggio [...] sarebbe stato trasformato [...] in un lussuoso [...] quartiere residenziale e che vi avrebbe lungamente abitato<sup>131</sup>.

Forze, apparenze, schermi: questa la triplice declinazione di spazio e tempo che si affaccia nel pensiero moderno. Con l'espedito dell'allusione vaga, la voce narrante allontana da sé la teoria, ulteriormente sospinta poi nel dominio dell'implicito da un'espunzione. *Le due città* propongono un sottile gioco prospettico: l'autore ha ideato il suo romanzo in considerazione della relatività (che il narratore sottace). E i modi con cui l'incertezza, la soggettività intervengono a modellare il sistema spazio-temporale dell'opera sono simili a quelli adottati qui: si configurano sommessamente, senza eccessivi scossoni, soprattutto con leggere alterazioni, tramite divaricazione (allontanamento, uso di filtri) o sovrapposizione. La maledizione a Copernico, della premessa filosofica del *Fu Mattia Pascal*, è smorzata nei toni, ridotta nelle dimensioni e nelle conseguenze, tra le quali trova posto anche la possibile futura scoperta del funzionamento del sistema («un giorno molto lontano»). Alla variazione dei parametri epistemologici, Soldati non lascia che la rassegnazione nichilista prevalga.

Già in ragione della genesi dell'opera, *Le due città* presenta una natura spuria, perché nasce come rievocazione soggettiva di Emilio sul letto di morte ma sembra adottare spesso i modi del resoconto di un narratore lucido, razionale. Con la soppressione della cornice, viene meno la necessità di subordinare il racconto al ricordo febbricitante del protagonista. Potrebbe risolversi così, a livello macroscopico, una delle anomalie che i primi lettori-consulenti di Soldati avevano notato: quell'andamento oggettivo, a rallentatore, di «cronaca minuta»<sup>132</sup>, in contrasto con il tono «soggettivo», ellittico, evocativo che avrebbero dovuto assumere le parti

---

<sup>131</sup> M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5 «Il giallo e il grigio. *Le due città*», p. 266.

<sup>132</sup> Mi riferisco ai fogli intitolati «Osservazione complessiva» che comprendono alcuni suggerimenti e notazioni, appunto, redatti «alla fine della lettura dei due volumi» per mano di De Blasi, probabilmente (lettera del 22 agosto del 1963).

del romanzo in flashback. Una certa irregolarità, tuttavia, permane. In parte, è riconducibile ad un'indecisione strutturale. Come si legge nell'«osservazione complessiva», il «criterio biografico organico» adottato stride con gli attacchi in medias res dei capitoli e con la sovrapposizione interna di piani temporali (numerose analessi, alcune prolessi). L'incongruenza è evidente. Ma la teoria della relatività indica forse una delle ragioni della costituzione ibrida del romanzo, che si riverbera in ogni aspetto narratologico. Nelle alterazioni che l'impianto oggettivo, storico, realistico, subisce, si può – a me pare – intuire infatti la pressione della soggettività, ambiguità, enigmaticità che, stando alla “filosofia moderna”, sono attribuibili agli accadimenti, alla concezione ed esperienza spazio-temporale attuali.

In questo senso sembra utile rivolgere l'attenzione ad alcune specifiche forme con cui la Storia (il tempo “oggettivo” dei fatti accaduti) interviene nel mondo rappresentato. Il procedere degli eventi e della narrazione si mantiene nel solco della logica ordinaria, se non occorressero alcuni punti di flessione, di alterazione. Può accadere che l'intervallo temporale si restringa fino a rendere prossime e sovrapponibili due epoche (al limite dell'identificazione): «Pareva di nuovo il tempo, specialmente a Torino, dei goliardi cantati da Oxilia e Camasio: l'ultimo bengala, riacceso subito dopo la forzata interruzione della guerra e spento infine nel grigiore fascista, della lunga girandola della belle époque»<sup>133</sup>. «Pareva», variante accolta nella versione del romanzo dato alle stampe (nel *Giallo e il grigio*: «Era ancora il tempo»<sup>134</sup>), con l'avverbiale «di nuovo», introduce l'arbitrarietà del riferimento temporale, insieme all'irregolarità del calco. Appartiene alla voce narrante, più che al protagonista, compare in un paragrafo di contestualizzazione storico-sociale.

Sarebbe debole indizio, se lo sconvolgimento postbellico non inducesse ad una successiva sovrimpressionazione:

Come nei suoi ricordi di passeggiate in bicicletta, da ragazzo, o solo o con Piero, il luogo aveva, ancora adesso, un'aria di solitudine e di abbandono: ma con uno strano e diverso effetto. [...] tutti questi segni della guerra recente sembravano come per incanto liberare il castello e i suoi immediati dintorni da quella perfezione gelida e inerte, propria dei musei e delle antichità ufficiali, e riportarli nella vita del passato, all'epoca, appunto, della “bufera”, a circa centocinquant'anni prima, quando gli eserciti della nuova Repubblica francese avevano invaso il Piemonte [...] Questa analogia storica,

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 62

<sup>134</sup> M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5 “Il giallo e il grigio. *Le due città*”, p. 201. Nella prima redazione del romanzo, inoltre, la contestualizzazione storica in questo passo è più precisa («L'austerità fascista, per essere esatti, non cominciò immediatamente dopo la Marcia su Roma, non cominciò nel '23, ma soltanto dopo il discorso del 3 gennaio 1925: quando, cioè, Mussolini si sentì al sicuro dalle conseguenze del delitto Matteotti.»).



sebbene rovesciata, con gli avvenimenti italiani dal '43 al '45, aveva persuaso Golzio ed Emilio a produrre il film. [...] Edoardo Calandra era un lontano parente di Elena; *La bufera*, *Juliette*, altri suoi romanzi e racconti avevano sempre figurato, a via Guattani, a via Ruggero Fauro, a via Gregoriana, in uno speciale scaffaletto, come una gloria familiare<sup>135</sup>.

Il punto di massima sovrapposizione spazio-temporale coincide con il delitto Matteotti:

«La stazione di Pont Saint-Martin (mentre leggeva, ogni tanto, istintivamente, la guardava) era diventata la stazione di Riano. I vigneti verso Donnaz erano la Quartarella». <sup>136</sup>

L'altro dispositivo che Soldati utilizza per curvare il cronotopo verso la soggettività è l'allontanamento: in un caso è dato da una scelta strutturale di dislocazione nello spazio (con breve differimento temporale), in un altro dall'utilizzo di filtri di secondo, terzo grado, rispetto all'evento reale. Gli avvenimenti storici appaiono così "distanziati", riportati obliquamente nella narrazione.

La Marcia su Roma, pur all'interno dello stesso capitolo dedicato alla discesa nella città delle sette buche, non è rappresentata nella Capitale ma tra le vie di Torino, dove sfila il corteo di esultanza per quanto accaduto. Lo scarto spaziale si coniuga ad una modalità descrittiva che pone in risalto la componente irrazionale o ignota, inconscia. L'accentuazione del cromatismo della folla di camicie nere e azzurre restituisce, con l'impatto delle macchie impressionistiche, l'adesione emotiva più che razionale del protagonista alla manifestazione, ai cori. La «gentilezza del colore»<sup>137</sup> o propriamente «qualche cosa più forte»<sup>138</sup> (corsivo mio) condiziona le azioni, le reazioni.

Nel caso del delitto Matteotti la stratificazione è più consistente, il diaframma è più spesso. I fatti inerenti la triste vicenda del deputato sono traslati nel piano della discussione, del confronto d'opinioni, dove, tra dubbie certezze ed evidenti contraddizioni, compare il motivo della profezia. D'altro canto, sul «fondo cupo» (in «voluta penombra») salottiero, si innesta visibilmente la cronaca: l'articolo di giornale del ritrovamento del cadavere si accampa nel romanzo, riprodotto "fedelmente" sulla pagina; il "pezzo", a sua volta, riporta il racconto del brigadiere Caratelli, che ha rinvenuto il corpo: si dischiude un ulteriore livello di rappresentazione o un'altra voce polifonica.

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 457

<sup>136</sup> Ivi, p. 228.

<sup>137</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 94.

<sup>138</sup> *Ibidem*. «Ma qualche cosa più forte di lui lo aveva spinto a incolonnarsi. E ora lo spingeva, sì, a cantare: a cantare anche lui con tutti». «Capiva lucidamente che nessuna convinzione rispondeva in lui a questo moto istintivo».

L'autore mostra così l'intento mimetico, l'attendibilità storica, ma sfrutta, fa forza su quel margine di dubbio, che pure caratterizza realmente la scomparsa e l'omicidio del segretario del partito socialista. Nell'area opaca trova agio per manipolare il cronotopo, immettendo la telepatia, minimizzando la lontananza e la profondità temporale. Rimane uno spazio che esibisce i segni della relatività a cui è sottoposto in grado elevato. Ad alimentare la tensione tra realtà e finzione, poi, contribuisce il parallelismo tra la lettera con cui Veve "scompare" dalla vita di Emilio e l'articolo di cronaca: ad entrambi il romanzo riserva uno spazio intertestuale di citazione diretta.

Emilio apprende la notizia del rapimento di Matteotti dai giornali e cerca di raffigurarsi il luogo in cui il delitto è avvenuto, ricostruendone i tratti sulla base del ricordo della gita compiuta qualche tempo prima. Il fatto pubblico, di grande rilevanza per la storia politica, è ricondotto al dominio della memoria personale, al luogo, in particolare, della selva di Vico:

Emilio leggeva i giornali e rivedeva quel paese selvaggio, il verde cupo di quelle foreste. Con Rousset, pochi mesi prima, aveva fatto una gita al lago di Vico. Rousset era entusiasta e parlava di masse e di tono. Ma lui, a quella desolazione, e più ancora all'aspetto fosco, sudicio e disperato dei rari paesi, alle grinte estenuate e torve degli abitanti, all'immobilità e al silenzio del bosco compatto tutto intorno al lago, si era sentito stringere il cuore...<sup>139</sup>

Il passato (la gita) e il presente (la scomparsa di Matteotti) si appiattiscono e si armonizzano nello stesso "paese selvaggio" che inizia a definirsi con più precisione come concausa o presupposto dell'evento delittuoso, confermando il presagio di Emilio. Il fatto viene istintivamente ricondotto al luogo: la raffigurazione mentale del paesaggio è una condizione perché Emilio possa concepire l'accaduto. Lo spazio ribadisce la sua preminenza nei confronti del tempo: lo compendia, lo supporta, permette la sua comprensione. Ma soprattutto, in questo episodio più chiaramente, si palesa la natura bidimensionale, soggettiva, del cronotopo. Gli avvenimenti e i luoghi assumono forma di *immagini* che si succedono nello schermo interiore:

E le immagini di Veve che si allontanava sul ponte [...] raggiungevano nella stessa zona di desolazione e di impotenza le immagini che, giorno per giorno, a partire dall'undici giugno, incalzavano dalla lettura dei quotidiani: Roma, quel tardo pomeriggio, il sole che calava purpureo su Monte Mario, tra le gonfie cupole e le nuvole enormi e barocche... Certo Cavanna Giovanni, da una finestra di un villino in Lungotevere Arnaldo da Brescia, vedeva un signore avvicinarsi...<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Ivi, p.200

<sup>140</sup> Ivi, p.199

La Storia passa quindi nella coscienza individuale, dove la gerarchia tra «politico o pubblico»<sup>141</sup> e privato si scompone, mentre si affastellano i fotogrammi impressi dalla memoria o dall'immaginazione verosimile.

Quando giunge dalla stampa la conferma dell'uccisione, si completa il sovvertimento delle leggi spazio-temporali: le distanze si annullano, ammettendo un nuovo ordine, entro la simultaneità e compresenza di luoghi. Il «grosso titolo nero»<sup>142</sup> permette l'accesso all'«unica vera realtà»<sup>143</sup>, in cui le stazioni di Pont Saint-Martin e di Riano si sovrappongono, i vigneti verso Donnaz coincidono con la Quartarella. Si attiva la telepatia, che trasmette al protagonista «l'ultima mezz'ora di Matteotti» tra «i prati secchi di Tor di Quinto», «non più le case di Roma, mute e inerti partecipi del delitto».

Assecondando la logica del relativismo, l'indagine sulle cause degli eventi umani non può non contemplare l'incidenza di *forze*, di diversa polarità. È di nuovo un passo eliminato da *Il giallo e il grigio* a chiarire la dinamica:

Perché la natura, in Piemonte, anche nelle parti più solitarie e impervie, vivifica, accoglie, accarezza, allarga l'animo a una misteriosa speranza? E nel Lazio, intorno a Roma, respinge o deprime, come maledetta e malefica, come oppressa da una stanchezza mortale? Non certo il clima: la storia degli uomini e i loro delitti avevano a poco a poco condannato quella natura a uno squallore tetto e irredimibile, quasi che, proprio là onde il cristianesimo irraggia, essa non potesse più dirsi cristiana: dopo trenta secoli, le colpe di quei governi e le sventure di quel popolo, si leggevano nel colore dei boschi e nelle curve dei monti, e nelle vie mute dei villaggi: come sul volto di certi vecchi, una vita senza la grazia della buona volontà. E adesso, anche il landaulet *nero* era stato visto là: *fatale* ricorso di malvagità e soprusi, che l'Italia si era illusa appartenessero per sempre al suo passato.<sup>144</sup>

«Il colore dei boschi», le «curve dei monti», le «vie» sono prodotto del tempo, del divenire storico, che condiziona presente e futuro, si manifesta in forme ora razionalmente intelleggibili ora avvertibili con i sensi. La tensione che percorre il paesaggio, le accensioni cromatiche e le combinazioni geometriche (o topografiche) sono senza distinzione segni del soggetto e proprietà spaziotemporale. Nei quadri delle *Due città*, l'intento mimetico convive con l'alterazione espressiva. Del resto, questo passo è paradigmatico della modalità descrittiva di Soldati: la logica deterministica (nesso causa-effetto: «le colpe e le sventure avevano», «non

---

<sup>141</sup> *Ibidem*

<sup>142</sup> Ivi, p. 226.

<sup>143</sup> Ivi, p. 228.

<sup>144</sup> M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5 “Il giallo e il grigio. *Le due città*”, p. 517.

certo il clima»), i fattori morali (le colpe, le sventure), i dati percettivi (il landaulet nero) ed emotivi (vivifica, accoglie) cercano una sintesi nella raffigurazione della realtà permeata da un vitalismo ancora, in parte, arcano (contraddittoriamente occulto: fatale ricorso). Quanto rimane di inspiegabile nella meccanica che governa il mondo è ricondotto all'azione di una trascendenza che può scegliere il «profilo»<sup>145</sup>, anche quello umano (dello chauffeur), le tinte del «tram [rosso]»<sup>146</sup> o il suo «suono sferragliante»<sup>147</sup>, i «gesti misurati e abituali»<sup>148</sup> o il chiaroscuro delle «persiane socchiuse»<sup>149</sup>, per manifestarsi. Il corso degli eventi è soggetto ad una forza «misteriosa»<sup>150</sup>: necessità, concatenazione causale si alternano a momenti di sospensione in cui il potere di qualche ignota divinità si rivela o comunica per mezzo di qualche «superstizione assurdamente retrospettiva»<sup>151</sup>.

Ad un simile cronotopo, sospeso tra oggettività e soggettività, concretezza ed astrazione, corrisponde il sistema dei personaggi<sup>152</sup>, con la simmetrica ripartizione dei figuranti, a cui prestano i tratti metaforici la fantasia o la storia. I personaggi d'impronta fiabesca, apparizioni estemporanee, interrompono la vicenda per poi scomparire di nuovo (ed è ancora un'identità spaziale a permettere il loro l'ingresso in "scena"; due figure diverse, l'avvocato Cavalli e l'attore "sbucano", neanche a dirlo, dallo stesso sfondo: un «boschetto» retrostante, con una minima variazione botanica<sup>153</sup>). Infoltiscono il gruppo lo zingaro<sup>154</sup>, l'indiano, il vagabondo, con altra evidenza il fabbro, che sotto l'egida del meraviglioso si contrappongono ai

---

<sup>145</sup> M. Soldati, *Le due città*, APICE, cit., U.A. n.5 "Il giallo e il grigio. *Le due città*", p. 231.

<sup>146</sup> Ivi, p.161. E ancora: la «chiara penombra della stanza, accendeva il colore della rosa e la sua tranquilla immobilità di una luce irreal: più che una gentile attenzione, sembrava un segno, un avvertimento».

<sup>147</sup> Ivi, p. 118

<sup>148</sup> Ivi, p. 178.

<sup>149</sup> Ivi, p. 161

<sup>150</sup> Cfr. p. 231: «Il profilo bianco del vecchio chaffeur, inquadrato dal finestrino dell'Augusta blu scura, era il simbolo inconsapevole del destino, di quella forza misteriosa a cui Emilio Viotti, da qualche tempo, cercava inutilmente di sottrarsi».

<sup>151</sup> Ivi, p. 57.

<sup>152</sup> Sin troppo evidente l'antitesi dei principali attori, Emilio-Piero.

<sup>153</sup> Ivi, p. 28 e p. 69. Il primo «usciva adagio da dietro il boschetto dei bambù, scaldiando con la gamba destra», l'altro «oh sorpresa! Da un boschetto di robinie che chiudeva, come quinta, il piazzale [...] sbucava un signore in paglietta, vestito di flanella bianca, baffetti, guanti gialli, canna di malacca». Il significato allegorico delle due comparse si distribuisce nei tratti («un'aria mefistofelica»), nelle parole («frase per lui a metà misteriosa» *lui* è riferito ad Emilio; «raccontava favole»), negli oggetti (la «canna di malacca» è simbolo essenziale nel romanzo), nelle azioni («faceva meravigliosi circoli di fumo con il virginia.»).

<sup>154</sup> Cfr. pp. 324-236: In un «bivacco», vicino a «ciuffi di erbacce e canne», scompare «fra le frasche». Pressoché costante l'allestimento vegetale del retroscena (di maniera); ma, nel caso dello zingaro, pare più significativa la somiglianza fisionomica, esplicitamente dichiarata, con l'indiano nella foto della cucina di Piero.

personaggi-monumento, la cui trasfigurazione avviene ad opera della Storia (il Prende, barba Ceroni<sup>155</sup>).

Coerentemente, il disegno generale dell'intreccio include epifanie e contempla episodi allegorici della vita di Emilio (così la partita al Martinetto o quella della Juve contro il Torino). È la capacità di contemperare simbolo e realtà che si racchiude nella formula di «realismo mitico»<sup>156</sup>, come da definizione – quanto mai esatta – dell'ambiguità delle *Due città*.

Ne risente anche l'appartenenza di genere, di un romanzo che varia il rapporto tra Storia e storia, fin dall'inizio pensate per procedere in parallelo (nell'*Argomento*, primo nucleo genetico, Soldati ipotizza che: «Lo sviluppo e le fortune del fascismo vanno di pari passo con la vita di Viotti»<sup>157</sup>. Fattore condizionante era, però, anche la prevalenza accordata al “giallo”, al mistero, su cui si reggeva il primo ordito romanzesco). All'interferenza tra vicende pubbliche e private si sostituisce spesso l'allusione simbolica tra le due, così che la vicenda di Emilio risulta speculare a quella dell'Italia. La storia dell'individuo, del singolo, allenta le maglie del determinismo, e guadagna in esemplarità quanto sottrae alla chiarezza ermeneutica.

Ancora anni dopo, nei *Rami secchi*<sup>158</sup>, Roma sarà al centro dell'attenzione di Soldati, nella volontà di delineare, di spiegare («non tanto a giustificare quanto a descrivere»<sup>159</sup>), questa volta per tutte, la natura della Capitale. Muove da un intento conoscitivo, più che polemico (per quanto numerose siano state le critiche alla sua Roma di carta). Motivazioni logiche e storiche, dimostrazioni letterarie, autorevoli opinioni corredano la riflessione esistenziale sulla Verità, sulla «fiducia nella società, nel lavoro, nella storia» che lo scetticismo assoluto di Campidoglio-e-dintorni distrugge. Ma l'imputazione, in seguito alla disamina “confessionale” con il padre Bonaiuti, cade su Soldati, accusato di incapacità di distinguere. La sottigliezza d'indagine insegnata dai Gesuiti sarebbe stata vanificata, insomma, da un “peccato di discernimento”; tanto più grave perché induce la confusione tra significato

---

<sup>155</sup> Cfr. p. 22, il Prende «quel vivo monumento storico e patriottico» o p. 466, barba Ceroni «era un monumento bifronte: di qua conformismo, perbenismo, pose ottocentesche, piemontesi, aristocratiche [...] di là, abilità, avidità, modernità, praticità, mancanza di scrupoli».

<sup>156</sup> Corrispondenza privata, contenente il commento datato 22-VI '64, ad Orta; la paternità è da attribuire, probabilmente, a De Blasi. APICE, cit., U.A. n.3 “2 città. Documenti e appunti”.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Compare nei *Rami secchi* ma, come spiega Ghidinelli nelle notizie sui testi, ripropone l'intervento dell'autore in *Contro Roma*, pubblicato nel 1975 da Bompiani. Cfr. M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1734-1736.

<sup>159</sup> M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1552.

universale e valore individuale che la capitale può assumere. Un errore di interpretazione. Eppure la fede ferma («credevo fermamente allo spirito») nello «spirito» «non alla lettera», alle «allegorie, simboli della Verità» dovrebbe aver fornito un apprendistato robusto. L'equivoco potrebbe risiedere nell'occorrenza, di nuovo, dei «*colli fatali*»: inevitabilità e destino, certezza e plausibilità, storia e interpretazione personale si confondono nell'inclinazione, anche tipografica (il corsivo non è mio<sup>160</sup>).

#### 1.4 Spazio di spazi

Nel 1965, a pochi mesi dalla pubblicazione de *Le due città*, ritorna in *Un prato di papaveri* il problema delle «due grandi categorie entro cui, fino ad oggi, il pensiero umano ha potuto agire»<sup>161</sup>. La questione spaziotemporale si presenta all'autore con una certa intermittenza (25 agosto - 26 ottobre) ma guadagna, per mezzo dell'edizione a stampa del diario soldatiano, la contiguità nelle pagine: curiosa esemplificazione della relatività (dell'«entità relativa»<sup>162</sup>) di spazio e tempo, su cui le note si concentrano. L'affinità con il passo non pubblicato del romanzo risalta da espressioni quasi identiche («secondo i filosofi più moderni»; «tempo e spazio sarebbero soltanto apparenze»<sup>163</sup>), come simile è la fiducia nella possibilità, anche se tra «milioni di secoli», pur approssimativamente («avvicinarsi ad intendere»), di comprensione del sistema. Della triplice coniugazione (forze, apparenze, schermi) nel *Giallo e il grigio* i due estremi ampliano il ragionamento intorno a sogni e cinema, come si vedrà. Il tema della maschera compare nell'opera, caratterizza i personaggi (a partire dal protagonista), gli eventi e i luoghi. Spie lessicali e riferimenti precisi alla teatralità («Era tutta una farsa», «non lo vedi che è tutta una commedia?») «il mascherone di Mussolini», «la maschera del Pincio») alludono ad una realtà fasulla, priva di autenticità. Il concetto di “maschera” sembra declinato principalmente in senso esistenziale-morale e politico: non a caso delinea il volto del Duce o il colle di Roma, ricorre nei momenti di massima ipocrisia ad esibire la contraffazione del mondo intero.

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 1555. Il corsivo è una citazione del “sintagma storico” con cui Soldati riporta un passo di Cesare Bianco, di un altro giornalista, che riprende la «vecchia protesta» dell'autore torinese sulla targa di Roma.

<sup>161</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, cit., p. 403.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Ibidem*. Cfr.: «tempo e spazio sarebbero soltanto apparenze di un'ulteriore dimensione, di una realtà più reale e fino ad oggi inconcepibile». E ancora: «il tempo, come lo spazio, è soltanto l'apparenza di una realtà».

La dimensione scenica delle *Due città* è però più profonda: è strutturale, di impianto. Soldati evidenzia la finzionalità dello spazio, il suo carattere ibrido (tra soggettivo e oggettivo, vero o falso) attraverso un meccanismo metaartistico. Nell'opera, crea un livello ulteriore di rappresentazione, dell'arte nell'arte, facendo appello pressoché a tutte le forme espressive: teatro, cinema, fotografia, letteratura, pittura, musica.

La foto di Elena, lo spettacolo teatrale Sakharoff a casa di Golzio, i quadri di Rousset («“Il tono,” mormorò Serra “se non sei capace di vederlo con un pezzo di carboncino, è inutile adoperare il colore.”»<sup>164</sup>), l'opera di Wagner hanno una funzione diegetica, preludono eventi o rivolgimenti interiori, danno forma alle aspettative, talvolta inconfessate, del protagonista. Sono, a questo riguardo, il “corrispettivo estetico” degli oggetti che da sempre acquistano evidenza negli intrecci soldatiani; non si tratta soltanto di patinatura preziosa, però, è chiaro. Possono vedere potenziato il loro valore spaziale e temporale: il cartellone pubblicitario della birra è simbolo premonitore e “catalizzatore mnemonico” assieme; secondo il procedimento proustiano (con pervasiva presenza, accentuata in questa parte)<sup>165</sup> è associato al ricordo, che si materializza in forma visiva. La memoria (involontaria), su sollecitazione di solito uditiva o “ottica”, precede una graduale messa a fuoco, qui scandita dalla doppia anafora dei verbi ricordare-rivedere in significativa associazione<sup>166</sup>. A ribadire come la percezione, anche quella minima, dell'attimo<sup>167</sup>, sia in realtà di natura spaziale. Sembra che la circostanza temporale, l'evento, per essere riportati alla consapevolezza e all'attenzione del presente, necessitino dapprima di una definizione dell'ambiente, dello scenario in cui si sono verificati. In questo caso<sup>168</sup>, «la bottiglia bionda, lucida e grondante»<sup>169</sup> è il nucleo dell'operazione psichica ma è «la réclame del vecchio barbuto e calvo che beveva con suprema soddisfazione

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 120.

<sup>165</sup> Peralto questo episodio dovrebbe essere riferibile direttamente ad uno molto simile nella *Recherche*.

<sup>166</sup> In questo caso è seguita da uno stimolo volontario. Ad es., cfr. p. 51: «Ora, a tre anni di distanza, Pierino stesso gli ricordava per primo il piccolo episodio». Più sfumato nell'indefinito, quest'altro: «Già, il ricordo del sole di quelle estati lontane e di quell'aria d'oro: di quella pace immensa, che allora, a lui fanciullo, era sembrata dover durare identica per tutta la vita, conteneva in sé e quasi nascondeva gelosamente un altro ricordo». Ivi, p. 29.

<sup>167</sup> «Ora, a tre anni di distanza, Pierino stesso gli ricordava per primo il piccolo episodio. Ed Emilio, come accade quando qualcuno ci richiama alla memoria un fatto a cui da molto tempo non abbiamo più pensato, rivide l'attimo esatto: il caldo sole del pomeriggio di ottobre sulla facciata giallina dei Tre Re, il giardinetto tra le piante in cassa, la réclame della Bosio & Caratsch, la fronte ossuta di Pierino» Ivi, p. 52. Nella pagina precedente: ««Emilio allora ricordò. L'altra gita con Pierino, anni prima. [...] era la prima vera gita. Rivide finalmente i tetti di colore granata, che si arrampicavano per la collina fino alla mole alta del castello sabauda: Rivoli!» Ivi, p. 51. Il corsivo è mio.

<sup>168</sup> Come già notato nell'episodio Matteotti. Cfr: *supra*.

<sup>169</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 51.

un boccale di birra Bosio & Caratsch»<sup>170</sup> a supportare un gioco di rifrazioni. Vive. Nella dimensione temporale, in cui alimenta il disturbo creando un'altra interferenza tra i diversi piani (presente-passato-futuro): il cartellone pubblicitario costituisce un riferimento prolettico all'esperienza (iniziatica) di Emilio che è il contenuto della rievocazione. Rappresenta così un'altra infrazione alla linearità temporale, disturbata da sovrapposizioni e punti di discontinuità. Non si tratta, però, soltanto di un'allusione all'evento che di lì a poco interesserà il protagonista (la prima birra con Piero). La *réclame* mette in scena l'episodio: l'ostensivo «ecco» è la soglia di passaggio nel ricordo ma soprattutto d'ingresso nella dimensione fittizia, in cui appunto si stabilisce il set, il quadro ambientale («Ecco gli ippocastani polverosi, ecco l'Albergo dei Tre Re, il giardinetto tra le piante in cassa, il cartellone di latta stampata e colorata con la *réclame* del vecchio barbuto e calvo che beveva con suprema soddisfazione un boccale di birra Bosio & Caratsch»); il vecchio si anima, mima, simula nell'azione e nei modi ciò che accadrà ad Emilio. La *mise en abyme*, qui, è brevissima ed è ancora subordinata-connessa alla temporalità (alla funzione "premonitrice", di *profezia*).

In un'altra scena, invece, con lo stesso meccanismo di metarappresentazione, lo spazio sembra più palesemente mostrare la sua natura fittizia. La raffigurazione delle Alpi, tratteggiata nella sequenza descrittiva, viene fatta interagire con lo stesso paesaggio impresso in una fotografia; per mezzo dello spazio si introduce la riflessione sulle modalità e sul grado di attendibilità della riproduzione. Si propone la questione sul rapporto tra referente e copia, reale e modello artistico. Lo spazio della rappresentazione ospita al proprio interno un ulteriore spazio, con cui confrontarsi: induce così a ragionare sul rapporto tra reale e rappresentazione, referente e copia.

Le sequenze descrittive delle Alpi corrispondono alla percezione che Emilio ha delle vette di fronte a lui; ma la sua intenzione di soffermare l'attenzione sullo scenario naturale, di «cercare con lo sguardo il Pelvoux», deriva da una fotografia («Emilio, osservate le fotografie, istintivamente tornò con lo sguardo a cercare il Pelvoux»<sup>171</sup>). Tra le due dimensioni interviene l'immaginazione («Provò ad immaginarsi come fossero *da vicino*, e standovi sopra, terribili e meravigliose: le fissò in silenzio, un *lungo* momento, sognando»<sup>172</sup>). Le montagne direttamente visibili, percepibili, costituiscono non un termine di confronto con l'immagine

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Ivi, p. 47.

<sup>172</sup> *Ibidem*.



fotografata, quanto un abbrivo per la fantasia, che permette di configurare idealmente un luogo altrimenti non esperito. Il potere di sofisticazione sul reale derivante dal simulacro però è vigoroso se, come accade, la visione della foto innesca prima una minima dilatazione temporale, ancora contenuta entro l'espressione ossimorica ("lungo momento"), poi un'alterazione di misure e distanze, per cui la sostituzione vicino-lontano corrisponde a quella tra realtà e apparenza. Emilio volge lo sguardo "ai prati intorno", sollecitato da un suono che interrompe le sue fantasticherie, e trova *irreali* le mucche davanti a lui: «volse lo sguardo ai prati intorno: immensi declivi verdi e fioriti, che scendevano fino al Colle e, dove, immobili o quasi, forse *non lontane* ma *irreali* come in un miraggio, alcune mucche bianche e marroni, erano alla pastura»<sup>173</sup>.

Sono scambiate le due dimensioni, per cui la falsità (l'irrealtà) viene attribuita al paesaggio (descritto), non alla sua riproduzione fotografica. In questo senso, l'anafora di «spettacolo», termine prima utilizzato per le Alpi «lo spettacolo delle Alpi»<sup>174</sup>, dissipa ogni dubbio sul suo effettivo rilievo quando compare per la seconda volta, più esplicitamente, come «lo spettacolo [che aveva] davanti»<sup>175</sup>. La doppia occorrenza smentisce che si tratti di un'espressione iperbolica, semplicemente dettata dall'ammirazione, mentre sembra confermare la sostituzione tra realtà e finzione.

Persino su Torino, la deuteragonista del romanzo, Soldati proietta un bagliore equivoco. La visione panoramica della città, dal parapetto, è introdotta dall'impersonale «si vedevano», che lascia supporre una certa oggettività della focalizzazione. Se non intervenisse, ancora, l'artificio della finzione (nella finzione romanzesca) ad insinuare il sospetto («giravano una scena sulla strada comunale di Santa Margherita *in vista* del panorama della città»)<sup>176</sup> e ad incorniciare la descrizione con due didascalie cinematografiche<sup>177</sup> e narrative insieme.

Peraltro, l'immagine e l'episodio apparterrebbero ad una lunga analessi («il ricordo era recente: appena di un pomeriggio del novembre scorso») che non manifesta, tuttavia, nessuna

---

<sup>173</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>174</sup> Ivi, p. 46.

<sup>175</sup> Ivi, p. 48.

<sup>176</sup> Ivi, p. 69. Il corsivo è mio.

<sup>177</sup> Il discrimine tra visione generata dalla memoria e proiezione cinematografica è sfocato; i due enunciati assommano l'intenzione narrativa e quella scenica, approntano il ricordo (di cui sono diretta espressione) e l'azione sul set, dipendono dalla memoria come dall'obiettivo della cinepresa: «Il ricordo era recente: appena di un pomeriggio del novembre scorso. Una grande Ansaldo color senape, scoperta, coi sedili di marocchino rosso, saliva lentamente, rombando, da Villa della Regina. Arrivata sul piazzale, curvava, si fermava. Di là dal parapetto di pietra [...] si vedevano [...] ». A chiudere la sequenza descrittiva, invece: «Dalla Ansaldo scendeva un giovane magro, glabro». Ivi, p. 69.

inflessione soggettiva; il racconto è condotto dal narratore, secondo la consueta attitudine riflessiva e minuziosa. La scena sotto la regia di Piero, neanche a dirlo, è proiezione drammatica e figurale delle ambizioni di ricchezza del protagonista; contiene una buona dose di verità, almeno in rapporto alla storia di Emilio.

Non è possibile sostenere che l'autore abbia voluto promuovere la finzione a scapito della realtà, come accade nell'episodio "in vetta"; si nota che ha invece posizionato Torino (e, per lei, tutto il paesaggio romanzesco) in un territorio liminare, tra l'invenzione artistica e la fedeltà mimetica. Qui la «luce [...] attinica»<sup>178</sup> crea un bisticcio non unicamente linguistico, facendosi duplice «segnale»<sup>179</sup> dell'alterazione sensibile<sup>180</sup> a cui il mondo fenomenico si presta. Pur nelle diverse configurazioni, il meccanismo metaartistico sembra indicare che l'arte è fittizia, non più di quanto lo sia, però, la realtà. Del resto, lo spazio della rappresentazione letteraria e lo spazio della fisica sono *apparenze*, entrambe sotto il segno dell'arbitrarietà.

Verso la fine del romanzo, il congegno della finzione nella finzione si fa più complesso, si innescano livelli di simulazione multipli. Con l'introduzione della *Bufera* di Calandra nello scenario romanzesco, Soldati sceglie un'opera letteraria per far esplodere il conflitto tra modello e rappresentazione, *fiction* e realtà.

Il libro serve per l'indagine-ricognizione di Emilio, intenzionato a identificare il luogo esatto per farne il set del film che avrebbe appunto girato nei pressi di Torino, lungo il corso della Varajta. Emilio trova «il vero luogo descritto dal Calandra»<sup>181</sup>: la fedeltà artistica si potrebbe dunque salvaguardare; nondimeno viene disattesa, scansata. Si opta per una sostituzione di sito, a breve distanza ma ben più spettacolare: «L., per ragioni di grandiosità, aveva preferito spostare la scena di qualche chilometro a valle, dove il fiume si allarga e dove, soprattutto, nello sfondo appare anche il Po»<sup>182</sup>. La realtà è oltrepassata, a vantaggio dell'artificio. Però la predilezione per il pittoresco, a cui darebbe credito l'affermazione, sottintende l'intento e

---

<sup>178</sup> Ivi, p. 71

<sup>179</sup> «Piero, guardando con un vetrino scuro verso il campo della ripresa, disse forte [...]: "La luce non è più attinica". Fu il *segnale*, per il metteur-en-scène, di dare il *segnale*: "Basta. Non si può più girare."» Ivi, p. 71 (corsivo mio). Anche in precedenza, effetti luminosi e il «*riflesso* foderato di stagnola» (il corsivo, qui, è del testo) appaiono particolari di rilievo non secondario.

<sup>180</sup> Forse non è un caso la scelta lessicale nella descrizione successiva, ancora dal parapetto, ancora panoramica ma con i riflettori inequivocabilmente spenti: «Sulla sinistra, il parapetto: e il panorama della città: già virato un una immensa monocromia grigioblu, che le luci gialle delle finestre cominciavano a trapungere, e le *falsarighe* dei fanali a quadrettare geometricamente». Ivi, p.72 (in *Il giallo e il grigio* «già travisato o virato»).

<sup>181</sup> Ivi, p. 472. Il corsivo è mio.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

l'effetto, tutt'altro che collaterale, di porre «soprattutto» in rilievo la conformazione discrezionale dello «sfondo». L'altra differenza che il narratore si premura di precisare riguarda la stagione e, dunque, la relativa foggia del bosco, della vegetazione intorno alla Varajta («E c'era un'altra differenza, tra la passeggiata del romanzo e la passeggiata del film: in piena estate quella, e questa in una limpidissima giornata di autunno»<sup>183</sup>). Citando direttamente il *locus* (passo) del libro, la voce narrante istituisce un parallelismo tra il paesaggio della *Buferà* e quello in cui si trova Emilio, rimarcando come variazione d'ordine naturale (il succedersi delle stagioni, del tempo: l'«allora» della *Buferà* e l'«adesso» della vicenda delle *Due città*) una scelta strategica che appartiene invece all'artefice primo, occulto, al *metteur-en scène* su un diverso piano assiologico. Negli «alberi in parte spogli, in parte decorati» e «nella ruggine delle foglie», anziché nella «grande ombra verde» e «nei vapori azzurrini»<sup>184</sup> della *Buferà*, si misura la volontà demiurgica di predisporre un apparato scenico che ricalchi per antitesi l'escursione primaverile, con Veve, e che si presti all'ennesima rifrazione prospettica, previo *spostamento*, aggiustamento, di angolatura.

Nonostante l'insistenza sulla versione cinematografica, in rapporto all'originale cartaceo, il *focus* sul «bosco autunnale» si rivela funzionale di fatto alla sola azione di Emilio (con Irma)<sup>185</sup>, che poi, non a caso, è una passeggiata (nel «fruscio della Varajta contro la riva»).

Il corso della narrazione devia dalle aspettative del lettore, dalle premesse sulla pagina, soprattutto opera uno scarto che si fa sensibile se si allarga lo sguardo alla macrostruttura, perché si presenta come alterazione modulare della *mise en abyme*.

A differenza dell'episodio torinese in prossimità di Santa Margherita, all'introduzione del set non segue *il racconto del racconto* (della scena ripresa dalla telecamera) ma si ricorre ai medesimi contrassegni (l'urlo del megafono e la luce artificiale proveniente dal set) per isolare la *promenade* del protagonista in una dimensione al contempo narrativa e filmica. Prova ulteriore di questa simultaneità è la promozione di Emilio da spettatore (della visione figurale), qual era sul set di Piero, ad attore inconsapevole.

---

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Per quanto si faccia esplicita menzione della passeggiata di Massimo e Liana e addirittura dei nomi degli attori che avrebbero dovuto interpretare la stessa parte nell'adattamento cinematografico, la sola "passeggiata" che il romanzo compiutamente inscena è quella di Emilio. La triangolazione si perfeziona quando il protagonista ripensa all'«episodio della passeggiata, che aveva riletto in macchina» e «all'amore romantico di Massimo per Liana». Cfr. p. 474.

La struttura a incastro lascia spazio ad una sovrapposizione dei piani diegetici, per cui la metalessi evolve verso una modalità di raffigurazione che nasconde la bidimensionalità, ora perfettamente costitutiva, in una illusione tridimensionale. La copia cinematografica, la matrice letteraria, parte del repertorio scenico vengono assimilati dalla superficie silvestre per comporre lo spessore d'inganno percettivo; in altri termini, le suggestioni transmediali, gli echi inter e intraletterari, le allusioni simboliche sono fatti convergere sul bosco, punto di fuga di un ponderato disegno geometrico che interseca (presunta) realtà e simulazione, passato e presente<sup>186</sup>. È una sorta di *trompe l'oeil* letterario che pare sottoporre la consueta messa in scena ad una riduzione volumetrica tale da sancire il dominio della monospazialità pluriprospectiva.

D'altra parte l'affresco contiene un indice macroscopico del relativismo a cui il cronotopo si piega; la Varajta con il suo corso «mai eguale»<sup>187</sup>, esibisce nei suoi «infiniti, e sempre vari, sempre interessanti [...] giochi mobili, sparsi, spezzati, ripresi, scivolanti, saltellanti, ribollenti» l'incessante mobilità del mondo.

L'archetipo compare a significare uno scetticismo ambiguo, che alla critica conoscitiva coniuga una responsabilità morale, perché enfatizza il carattere metamorfico, quindi plurimo, del reale, senza negare alla volontà umana l'accesso ad «una qualsiasi verità»<sup>188</sup>; anche se, nel biasimo per Emilio, per la sua negligenza euristica, balugina (forse) una sottile ironia<sup>189</sup> pure verso chi («i filosofi e i poeti»<sup>190</sup>) necessita, per «sentirsi» felice, di «una verità»: vale a dire di una forma indeterminata, di un simulacro. Eppure questa è l'unica conoscenza

---

<sup>186</sup> Passato e presente della narrazione, passato e presente “artistico”, ma anche della storia. La rivisitazione (novecentesca) del romanzo del secolo precedente (di Calandra) costituisce l'occasione per la scoperta, di più ampia portata, di una «analogia storica, sebbene rovesciata, con gli avvenimenti italiani dal '43 al '45», per cui i due piani sembrano, appunto, interferire e sovrapporsi: «i segni della guerra recente sembravano come per incanto liberare il castello e i suoi immediati dintorni [...] e riportarli nella vita del passato, all'epoca, appunto, della “bufera”, a circa centocinquanta anni prima» (cfr. p. 457). La sensazione che anche il tempo dell'esistenza, avvolgendosi su se stesso, riproponga il passato, “attualizzandolo”, accompagna Emilio fin dalla notizia del prossimo ritorno a Torino («Era anche, si disse, quasi un miracolo: come avere un'altra volta vent'anni» Ivi, p. 425), poi viene confermata, nel pranzo per metà “in costume” (le immagini «intorno, a ogni istante del dorato meriggio di settembre, sembravano ripetere che era tornato: che era, finalmente, nel profondo Piemonte della sua infanzia e adolescenza» Ivi, p. 455).

<sup>187</sup> Ivi, p. 476.

<sup>188</sup> Ivi, p. 477.

<sup>189</sup> Robusta e inequivocabile, invece, nei confronti del protagonista: «succedeva forse a lui per la prima volta come a quelli che per sentirsi felici hanno bisogno di cercare una verità, i filosofi e i poeti? Pensò piuttosto che era la grave e crescente preoccupazione di Irma a dargli questi pensieri. E desiderò, ardentemente, quasi pregando, che tornasse presto il giorno in cui la corrente della Varajta fosse di nuovo per la sua vista e per il suo udito soltanto una piacevole carezza, senza nessun senso, senza interrogativi.» Ivi, p. 477.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

possibile<sup>191</sup>, lo scarto approssimante delle parvenze, sul *fondo* fenomenico. Allora il sogghigno, se c'è, esprime un'amara consapevolezza del limite. Ma con maggior probabilità, è un ammicco autoreferenziale che perfeziona il gioco di specchi.

Certo, per altro verso, «gli sgarci che, qua e là, erano già aperti tra il fogliame»<sup>192</sup>, ricordando un altro *strappo* già avvenuto nella letteratura italiana novecentesca, avrebbero indotto a credere che non rispondessero soltanto al desiderio di Emilio di distinguere con maggior chiarezza il colore effettivo del cielo, contro le sembianze ingannevoli «del sole meridiano in controluce»<sup>193</sup>.

Nella *tabula picta*, area di massima permeabilità del romanzo al reale, lo slancio oltre la cornice si avverte prepotentemente. La descrizione si conferma il valico privilegiato al mondo extrafinzionale, mentre la cifra interpretativa - il quoziente di significazione - è, ancora una volta, nel cronotopo. L'«ultimo» paesaggio torinese (quello del ritorno di Emilio) pare l'esito perfetto della spazializzazione, per cui ad un minimo spessore corrisponde (non paradossalmente) la profondità polifonica, la concentrazione del tempo e una più forte contaminazione del reale.

La comparazione dei mondi e modi figurativi di Calandra e di Soldati, che si percepisce sulla pagina risulta una spia, ad un'analisi più accurata, efficace. In ragione dell'alta proprietà osmotica di questo spazio, come della sua articolazione prospettica, la lettura critica che Soldati fa della *Buferà* risulta un tracciato esegetico valido per *Le due città*. Verosimilmente, «Emilio [che] aveva riletto l'episodio» è, di nuovo, *figura*, concessione speculare (e indice orientativo) dell'autore al suo interprete.

### *1.5 Le modulazioni di un «realismo mitico»*

Fra i materiali preparatori un plastico del Piemonte, un foglietto con il percorso dettagliato delle fermate del tram di Roma, una fotografia dell'amico che corrisponde al Pierino del romanzo testimoniano un'esigenza di oggettività, un intento documentaristico. L'odio

---

<sup>191</sup> Cfr. p. 477: «Quell'acqua, si disse Emilio contemplandola, doveva contenere una verità: chissà se avesse avuto la costanza di restare lì lunghe ore senza pensare a niente ma soltanto a guardarla, ebbene si sarebbe avvicinato di più alla verità».

<sup>192</sup> Ivi, p. 474.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

personale per Roma, di cui è accusato Soldati all'uscita del libro, è indice dell'evidenza di una soggettività prepotente. Rappresentazione tendenziosa allora o romanzo "storico"?

«Il dente avvelenato contro Roma»<sup>194</sup>: su Soldati e sul suo romanzo più ambizioso grava l'accusa di faziosità. Alla base delle *Due città* starebbe un'insofferenza personale, dell'autore, maturata negli anni e declinata in forme anche bizzarre.

Che si voglia attribuire la «colpa all'abbattimento degli alberi»<sup>195</sup> davanti alla residenza romana, ad un'atmosfera malsana, ad un «fluido»<sup>196</sup> misterioso, ad un motivo di cui lo stesso scrittore non si dice pienamente consapevole, l'odio verso Roma pare argomento inoppugnabile, quando si tratta di Soldati. Lui, del resto, non ha mai mostrato riserve nel dichiarare la sua insofferenza, forse accentuandola anche un poco, per farne un tratto peculiare, identitario, o, all'occorrenza, un incentivo al suo istrionismo. Per costruire il suo personaggio, insomma. Sapendo, con ogni probabilità, che ne avrebbe ricavato ulteriore risalto la propria città natale, così differente dall'Urbe, corrotta ancor più che eterna.

Ma questo genere di motivazioni poco aiuta a individuare e comprendere le scelte di rappresentazione artistica adottate nel romanzo. Sembra ingenuo ribadirlo, e invece proprio in questo equivoco sono a suo tempo incorsi i primi lettori del libro, se Soldati si trova costretto a ribattere all'«accusa» di aver contrapposto Torino e Roma: «è un'opposizione simbolica, sono dei simboli morali»<sup>197</sup>. Scansa così un determinismo biografico schematico; smorza le critiche, forse; ma non aiuta a chiarire la natura specifica dei legami fra l'opera e la biografia dell'autore, i modi di un autobiografismo peculiare manifestato e distanziato insieme perché l'esperienza vissuta, nel romanzo considerato come *summa* della propria vita, non può giocare un ruolo trascurabile (in altre occasioni Soldati ragiona intorno ad alcune sue

---

<sup>194</sup> *Soldati racconta Soldati*, documentario RAI, proiettato durante le giornate del Torino Film Festival all'autore dedicato, 25 novembre 2019, e riproposto su Raimovie, il 1° dicembre 2019. <https://www.rai.it/raimovie/news/2019/11/Soldati-racconta-Soldati-2789890f-633a-4561-bfb1-8a221dfc55ad.html>

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> M. Soldati, *Roma*, in ID., *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1553.

<sup>197</sup> *Soldati racconta Soldati*, cit. Anche da *Rami secchi* si evince come una delle principali obiezioni mosse dalla critica fosse appunto relativa alla considerazione che l'autore riserverebbe alla Capitale: «Durante gli anni Sessanta, giornalisti e intervistatori radiotelevisivi mi chiedevano: "Ma come mai lei ha fatto tutto l'opposto di quello che hanno cercato di fare gli altri? [...] Non dica! Ma è enorme! Come mai, avendo la fortuna di abitare in una città così bella, così artistica, unica al mondo eccetera eccetera, ha preferito eccetera eccetera, come mai?». (M. Soldati, *Roma* in ID., *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1552). La posizione ideologica di Soldati, pure in questo contesto, si presenta intimamente associata a quanto lo scrittore saggia ed esperisce, negli anni di vita romana. Si confronti con l'intero racconto: M. Soldati, *Roma*, cit., pp. 1549-1562.

affinità con il protagonista<sup>198</sup>, mostra la serietà dell'ispirazione con tanto di documentazione fotografica<sup>199</sup>). È poi necessario mettere meglio a fuoco un'espressione come «simbolo morale», di per sé ambigua, ai limiti dell'ossimoro. Se infatti le due città costituiscono «astrazioni» successivamente «personificate»<sup>200</sup>, se originano da un ragionamento speculativo, di indole morale, convertito in “figura” soltanto in un secondo momento, allora sarebbe più opportuno considerarle come *allegorie*.

L'informalità del contesto, l'intento divulgativo, l'ampiezza di pubblico basterebbero ragionevolmente a motivare una scelta lessicale non troppo meditata, ma provare a indagare meglio il possibile valore di queste formule potrebbe giovare a mettere più nitidamente in luce i modi specifici del realismo soldatiano. Si potrebbe valutare insomma se lo scarto tra simbolo e allegoria, entro cui l'autore mostra di muoversi piuttosto disinvoltamente (pure in altri passi, come si vedrà, ricorre all'uno o all'altro termine), aiuti a meglio comprendere il meccanismo con il quale la realtà viene ad essere trasposta nella pagina di Soldati.

La distinzione tra simbolo e allegoria<sup>201</sup> presuppone essenzialmente che il primo si riferisca ad un particolare, ad un oggetto o elemento, manifesto nella sua evidenza sensibile e al contempo celato nel significato che adombra: il simbolo è un'«immagine “naturale”, che rivela una realtà nella sua vivezza e ne rende immediatamente percepibile un senso altro da quello che si era supposto»<sup>202</sup>. Include un significato ulteriore, che permette di istituire relazioni tra le cose, anche le più remote e in apparenza irrelate. Ma decifrarlo non è affatto semplice: il tentativo si scontra inevitabilmente con il carattere indefinito, vago, se non inaccessibile, del sovrasenso. Dunque i contorni si presentano sfumati, il potere di suggestione, di evocazione, dà adito ad interpretazioni anche multiple, soggettive, condizionate dalla sensibilità percettiva del singolo. In sé, però, il simbolo non è mai del tutto

---

<sup>198</sup> Vergato a mano, un appunto recita: «Emilio e me. Emilio Viotti è un me senza problema realismo, senza complesso senile, senza +++ all'arte, ma con l'avidità del denaro, l'amore per il piacere, la fondamentale +++». *Ibidem*.

<sup>199</sup> Intervista di C. Satajano, *Ho finito di fare il clown*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1964: «“Nel suo libro ci sono molti personaggi ritratti dal vero?” Lo scrittore si è subito incupito, apre un cassetto, ne estrae una fotografia: “Guardi, dice. Questo è il Piero del romanzo. È esistito veramente, ho cambiato solo il nome. È morto come nel libro. E il produttore Ponti al quale ho dedicato “Le due città” fu per lui un vero amico, come il Viotti delle “Due città”». I corsivi sono miei.

<sup>200</sup> Mutuo la locuzione «astrazione personificata» dall'analisi luperiniana di *Il fu Mattia Pascal*. Cfr. *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 235.

<sup>201</sup> Cfr. R. Ceserani *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica. Una questione di definizioni*, pp. 23-44. In *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997.

<sup>202</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997, p. 262.

arbitrario: per creare il sovrasenso, impiega ed accentua alcuni aspetti del significante, della *facies* sensibile dell'oggetto.

L'allegoria trae invece origine da un'idea astratta, a cui attribuisce poi una forma sensibile. Possiede un dominio che coincide con l'opera intera, estendendosi a tutto il testo: l'allegoria può chiarire compiutamente il suo significato solo in considerazione dell'insieme; si può definirla infatti come una «concettualizzazione convenzionale e arbitraria»<sup>203</sup> che «si realizza su una vasta porzione testuale»<sup>204</sup>.

Tanto il simbolo quanto l'allegoria rapportano il particolare all'universale ma si può sostenere, riassumendo le considerazioni di Goethe, che nell'allegoria «il poeta riconosce il particolare come tale e da ciò viene indotto a cercare la sua relazione con l'universale»<sup>205</sup>, mentre nel simbolo «il poeta vede immediatamente nel particolare l'universale». Ne derivano importanti differenze spazio-temporali: la repentinità con cui il simbolo congiunge, opera, fa sì che questo tenda «ad essere simultaneo, a cogliere l'immediatezza dell'assoluto nell'istante»<sup>206</sup>; la durata, invece, pertiene all'allegoria, che «si colloca nel tempo, si dispone in un *continuum*, e quindi si scioglie nella successione storica, aspira alla narrativa»<sup>207</sup>.

Le considerazioni svolte in precedenza sulla «spazializzazione» nelle *Due città*, si rivelerebbero ora coerenti con il concetto di «simbolo». Ma conviene proseguire il ragionamento. Allegoria e simbolo permettono di misurare almeno altri due fondamentali parametri rappresentativi: la posizione del soggetto in rapporto all'«oggetto naturale» e la concezione ideologica che sottintende:

Si potrebbe anche aggiungere - tenendo soprattutto presente l'evoluzione del simbolismo tra *Les correspondances* di Baudelaire e *l'Alcyone* dannunziano - che mentre il simbolo presuppone un continuo rovesciamento del soggetto nell'oggetto naturale e viceversa (tra i poli opposti ma complementari di un antropocentrismo naturalistico e del panismo) e quindi una procedura antropomorfa e una logica simmetrica, fondata su un rapporto confidenziale, sensuale e orizzontale fra l'io e le cose, l'allegoria privilegia invece una relazione col mondo di tipo verticale e concettuale, una logica asimmetrica, una procedura disantropomorfizzante: la natura non è più un tempio in cui odori, suoni, colori si corrispondono lungo una rete di analogie, bensì si presenta nella miseria della sua disgregazione a cui si sovrappone - ma nel vuoto di una distanza - il giudizio del soggetto, la sua ricerca di un significato<sup>208</sup>.

---

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1977, p. 251.

<sup>205</sup> F. Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, Lithos editrice, Roma 1993, p. 15.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 280.

<sup>208</sup> *Ibidem*.



La tensione al senso si dispone, nella visione simbolica, lungo l'asse orizzontale, procedendo per analogia (contiguità, somiglianza), aspirando alla composizione di una sostanziale unità tra soggetto e oggetto. Al contrario, la verticale dell'allegoria testimonia la volontà di elevare le cose ad un livello di significazione, senza la possibilità di farlo, nel Novecento: in prospettiva storico-letteraria, l'«allegoria del moderno», apre uno «iato mai del tutto colmabile»<sup>209</sup> tra significante e significato, spalanca il «vuoto della distanza», laddove il simbolismo e altre forme poetiche dell'Ottocento attestavano una, seppur flebile e fumosa, fiducia di penetrare nell'ordine misterioso del tutto, in cui l'indeterminato prevale.

Si può fare un breve sondaggio di lettura del testo nella prospettiva che qui si sta seguendo ricorrendo allo schema di riconoscimento del carattere allegorico o simbolico di una descrizione delineata da Ceserani<sup>210</sup>. Nel caso della descrizione di tipo allegorico, il paesaggio non intende riprodurre l'aspetto naturale del luogo, essendo ideato per risultare conforme meno alla realtà che «alle tesi» del «narratore», quelle che lui «vuole dimostrare (c'è, quindi, una tesi esterna che viene sovrapposta al testo)». Se così accadesse nelle *Due città* avrebbero ragione in tal senso i giudizi limitativi che vi vedono solo un disegno tracciato per rispondere all'assunto morale; farebbe propendere per l'allegoria la presenza di «particolari» che derivano «da una fonte letteraria o figurativa, già a sua volta spesso allegorica, nella quale essi hanno già un significato»: così il «catino» ricalca il «portacenero» entro cui si condensa la capitale del *Fu Mattia Pascal*, e la fisionomia della Capitale, forse con minor evidenza, è ispirata da modelli tradizionali: la Roma di Emilio potrebbe contenere in filigrana la città terrena di Sant'Agostino (speculare alla *civitas Dei*), l'antro infernale dell'Eneide, la via Gregoriana del *Piacere*, con perfetta coincidenza onomastica<sup>211</sup> ed uguale dissidio del protagonista, diviso tra spiritualità e peccato, a cui prestano i connotati Maria ed Elena<sup>212</sup> (peraltro i due estremi valoriali nel *Piacere* dirigono “soltanto” la configurazione dei

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 235.

<sup>210</sup> R. Ceserani, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica. Una questione di definizioni*, pp. 23-44. In *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997.

<sup>211</sup> La nota anche Citati, recensendo il romanzo poco dopo la sua pubblicazione. Emilio, scrive, «proprio nei luoghi cari ad Andrea Sperelli, nella raffinatissima via Gregoriana, ha comprato un antico palazzo settecentesco, con la sala da pranzo foderata da pannelli di cuoio di Cordoba. La sua immensa avidità giovanile si è trasformata in un tortuoso, ma ingenuo epicureismo». Cfr. P. Citati, *Fra Torino e Roma la storia di un uomo avido di vita*, «Il Giorno», 18 novembre 1964.

<sup>212</sup> Anche nelle *Due città* la donna corrotta e associata al vizio è chiamata Elena ma l'affinità si deve all'antecedente classico, epico (Elena, l'Iliade) che giustifica entrambi i casi.

personaggi, della coppia di donne che li personificano, mentre nel romanzo di Viotti condizionano anche - e primariamente - le due città).

Se la rappresentazione fosse invece debitrice al «simbolo», come Soldati ha dichiarato in quell'occasione, si dovrebbe scorgere nell'opera uno «scenario naturale realistico»<sup>213</sup> e ravvisare una «stretta analogia tra le emozioni del personaggio (che osserva o è osservato dal narratore) e la scena». In effetti questo accade ad Emilio, scortato da un narratore che del personaggio esprime volentieri le reazioni emotive, frequentemente in sintonia con l'ambiente, ritratto spesso con attenzione minuziosa, con impiego di dettagli desunti dal, e verificabili nel mondo non finzionale. Il punto fondamentale è qui, nel mimetismo che dovrebbe informare le due città, stando alla raffigurazione simbolica. Sarebbe coerente allora l'esaltazione degli aspetti percettivo-sensibili, di cui si trova riscontro nelle sequenze descrittive dei due capoluoghi, come si è visto.

La critica soldatiana utilizza *en passant* il termine “simbolo”, esplicitando i significati associati a Torino e a Roma, oppure rimarca in senso morale l'opposizione, che viene a coincidere con quella tra bene e male (con un manicheismo piuttosto evidente, peraltro: dell'argomento si serve chi vuole imputare al romanzo un carattere semplicistico e un po' frusto). «Un grand roman de moeurs»<sup>214</sup> e se l'opera si esaurisse nella definizione, sarebbe più semplice ricondurla all'allegoria, ma non si può ignorare che sia pure «un large fresque humaine»<sup>215</sup>; anzi, come osserva Cecchi, «in un riassunto schematico *Le due città* potrebbero dare l'impressione di essere un romanzo a fondo strettamente moralistico, mentre è più esatto considerarlo come una vasta pittura d'ambiente»<sup>216</sup>. Nelle recensioni nessun ricorso all'etichetta di allegoria»<sup>217</sup>; piuttosto, privilegiando la componente storico-sociale del quadro delle *Due città* («il romanzo è la storia di due o tre generazioni, dall'epoca delle prime

---

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> Così Jean Nicollier, quando l'opera approda sul mercato editoriale francese. J. Nicollier, *Mario Soldati «Le deux villes»*, 21-22 maggio 1966. APICE, cit., U.A.n.9. “Recensioni *Le deux villes*”.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Ritaglio con recensione critica di Emilio Cecchi, cerchiato con evidenziatore rosa e con indicazione manoscritta «Emilio Cecchi. In critiche su M.S., *Le due città*». APICE, cit., U.A. 7. “Critiche *Le due città*”.

<sup>217</sup> Anche se Ferraris anni dopo, a partire dal *Vero Silvestri* (e dalla *Confessione*), si incaricherà di dimostrare come l'opera di Soldati sottintenda una concezione della vita essenzialmente “allegorica” non puntualizzando la differenza con il simbolo; l'assunto, tramite citazioni “ad incastro”, è che valga per Soldati quanto Pampaloni, «grande esegeta» della sua «opera», afferma: «La vita è simbolica perché ha un significato», traendo l'espressione, a sua volta, dal *Dottor Zivago*. D. Ferraris, *Soldati: della vita come allegoria. La confessione e Il vero Silvestri in Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, a c. di B. Falcetto, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, pp. 3-16.

campagne d'Abissinia al delitto Matteotti ed è, allo stesso tempo, l'acuta caratterizzazione e descrizione di due diversi ambienti»<sup>218</sup>) se ne evidenzia l'indole mimetica, a dettare sia «il programma di *vasta rappresentazione realistica* della vita italiana borghese in questo secolo, di una pratica collettiva»<sup>219</sup>, sia a delineare la storia di un «personaggio» mai «simbolico e intellettualizzato». Secondo Piovene infatti uno «scrupolo realistico»<sup>220</sup>, unito ad una «costante accensione poetico-patetico e sentimentale» costituiscono la cifra dell'ultima (più recente, in quel caso) prova di Soldati, in cui si concentrano «il culto del bello scrivere, della verità realistica, degli sviluppi descrittivi»<sup>221</sup>. La lettura di Piovene spingerebbe a riorientare quindi il dilemma (simbolo o allegoria) verso il polo del “realismo”, per quanto spurio, perché venato di sensibilità emotiva; ciò giustificherebbe anche l'attribuzione al libro di Soldati di un certo «ottocentismo», da intendersi però, secondo lo scrittore vicentino, in accezione positiva, singolare, innovativa (spira vivido, «consanguineo», «naturale» il modello del passato, senza affievolirsi in una riproposizione stantia, logora).

E comunque, se ci si concede una breve uscita dai ranghi dell'argomentazione, sarà possibile notare come alcune tra le impressioni più autorevoli (Cecchi e Piovene, appunto) colgano da subito l'importanza della rappresentazione dello spazio: il romanzo consiste di «due ambienti», «acutamente» descritti (e di qualche decade di storia<sup>222</sup>) o, se si preferisce, si sostanzia di «risorse descrittive»<sup>223</sup> (oltre che «dialogiche»).

Un realismo di marca semplice, elementare, caratterizza l'opera di Soldati, forse fin troppo trasparente nella *mimesis*; è questo il presupposto implicito di chi - tra i critici - rintraccia puntuali corrispondenze tra finzione e realtà, o meglio invita a farlo, poiché sarebbe facile scoprire quali persone, scenari, dettagli del mondo si nascondono sotto la trasposizione

---

<sup>218</sup> APICE, cit., U.A.n.7. “Critiche *Le due città*”.

<sup>219</sup> G. Piovene, *Soldati in “Le due città” ha espresso tutto se stesso*, «La Stampa», 8 novembre 1964. Il corsivo è mio.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibidem*. «In questo libro, poi, per ottenere i propri effetti, Soldati non ricorre mai a strumenti narrativi insoliti, né all'astrazione, né allo scorcio, né all'ellissi sintetica, né al personaggio simbolico e intellettualizzato, né alle ricerche di linguaggio. Segue passo passo la storia con scrupolo realistico, non però secco, come detto, anzi accompagnandolo sempre con una costante accensione poetico-patetica e sentimentale. [...] Ha concentrato il culto del bello scrivere, della verità realistica, degli sviluppi descrittivi. Per un verso, *Le due città* si possono avvicinare ad un **lungo memoriale**. Non per nulla, per me, le parti migliori sono i ricordi dal vivo di alcuni personaggi [...] che, invano mascherati dal falso nome, tutti possiamo riconoscere, per esempio due grandi uomini di finanza (uno dei quali ben presente alla memoria di Torino) con relativa cerchia d'accoliti intellettuali».

<sup>222</sup> cit., U.A. n.7 “Critiche *Le due città*”.

<sup>223</sup> G. Piovene, *Soldati in “Le due città” ha espresso tutto se stesso*, cit.

romanzesca<sup>224</sup>. Del resto molti battezzano il libro, già alla sua prima uscita, come la creatura più rappresentativa dello scrittore, concepita dalle «memorie» di vita e dall'«esperienza» artistica<sup>225</sup>. Accentuando il legame dell'opera con il vissuto autobiografico, Carlo Bo vede nelle *Due città* la sintesi di «tutta la gamma dei “tic” particolari dell'autore», di «quelle che sono le sue simpatie, i gusti, le abitudini»<sup>226</sup>; la dualità dichiarata dal titolo si spiega - secondo lui - come un «contrasto piuttosto sentimentale» che «riguarda principalmente l'uomo Soldati». Però - continua - Torino e Roma per risolvere il senso del libro valgono poco, certo meno del significato metaforico che la vicenda di Emilio contiene, essendo scandita in «due tempi», nelle «due stagioni» dell'infanzia e della maturità, e lacerata dal «dissidio» che interessa ogni individuo, quando il debito di fedeltà alle proprie origini è minacciato dagli investimenti dettati dalle ambizioni giovanili o irresponsabilmente adulte. Allora, secondo le lenti critiche di Bo, il nucleo semantico del romanzo starebbe, rappreso, nel suo fondo morale, tralucendo nel consuntivo esistenziale di Piero, nei toni umilmente sentenziosi di chi ha scoperto infine che l'unico precetto di vita consiste nel fare il minor male possibile. Qui, nei termini del testamento spirituale, trova formulazione il significato profondo del romanzo.

*Le due città* invece esibite dal paratesto sono da considerarsi debole se non fallace indizio interpretativo: Bellonci, come Bo, le ridimensiona per contestare una lettura impostata con eccessivo rigore sulla coppia Torino-Roma, sul contrasto manicheo tra il capoluogo piemontese e la Capitale d'Italia. Figurare il primo come il luogo dell'ordine, del candore (giansenismo e tradizione monarchica), rappresentare l'altra come sede di una debosciata modernità, poi ostentare entrambe in copertina, rendendo manifesta la soluzione del libro,

---

<sup>224</sup> Tra cui ancora Piovene.

<sup>225</sup> Cfr.: «Esso si presenta, anzi, un po', come il compendio di una lunga esperienza di letteratura e vita» A. Grosso, *Le due città: un libro accettabile solo nella prima parte*, «Nostro tempo», 3 dicembre 1964. E anche: *Le due città* sono il «romanzo dove per la verità egli ha calato tutta la materia viva delle sue esperienze e delle sue memorie», C. Bo, *In due città le due stagioni di Mario Soldati*, «L'Europeo», 29 novembre 1964. Dello stesso avviso T. Ciccirelli (in ID., *L'ultimo romanzo di Mario Soldati*. *Le due città*, «Il Lavoro», 30 dicembre 1964) e, su tutti, Piovene, per la ferma convinzione con cui legge nell'ultimo lavoro di Soldati la volontà di «mettere in un libro tutta, proprio tutta, la sua esperienza, fare di un romanzo una specie di summa della propria vita» (G. Piovene, *Soldati in “Le due città” ha espresso tutto se stesso*).

<sup>226</sup> C. Bo, *In due città le due stagioni di Mario Soldati*, «L'Europeo», 29 novembre 1964. L'autenticità dell'opera si deve alla scelta della sostanza romanzesca, che coincide con «tutta la materia viva delle sue [di Soldati] esperienze e delle sue memorie»; dunque, aggiunge Bo, «quando Soldati dice che questo è il suo libro vero, bisogna infatti pensare che per gran parte riassume voci ed esperienze già illustrate in precedenza; soltanto che qui le ha fuse, in modo da dare al lettore il senso di un affresco, senza però nessun irrigidimento». Sulla stereotipia del protagonista rispetto all'autore dice anche Pietro Citati, ma in diversa prospettiva: la considera infatti un elemento critico, che si manifesta nella seconda parte del libro, quando lo scrittore avrebbe ormai perso la «capacità oggettivante» e, con questa, l'autonomia di giudizio verso un uomo di carta troppo simile a lui.

corrisponderebbero ad un'operazione creativa sin troppo «ingenua», soprattutto per un autore di accorta sensibilità artistica. «La Roma di Emilio Viotti è dunque una Roma particolare che non può rappresentare un'intera città, specie una città complessa e stratificata da storie secolari; è però la Roma di Soldati e come tale necessaria alle sue antitesi e alle sue contraddizioni»<sup>227</sup>. Inutile quindi cercarvi attinenza con la realtà, fors'anche sconsigliabile, trattarne come una entità topologica, se Roma è una parte (nominalmente definita, certo) di un sistema dialettico comunque non elementare quanto potrebbe a prima vista apparire.

Tra tutti il giudizio forse più ponderato appare quello di Casalegno perché, nel riferire della diatriba tra Soldati e la Capitale («annosa polemica antiromana»), prova ad elencare e a discernere i motivi dell'*inimicizia*: vi concorrono fattori individuali e collettivi, considerazioni «razionali» ed «emotive», storiche e ideologiche.

Ma in Emilio Soldati trasferisce e praticamente riassume tutti gli elementi della sua annosa polemica antiromana: che è fatta in egual misura di giudizi politici, di riserve morali, di insofferenze quasi fisiche, di confronti razionali ed emotivi. L'atto di accusa è noto: non molti anni or sono, Soldati ebbe il coraggio di esporlo in una conferenza in un teatro della Capitale. Di fronte a Torino austera, riservata e dignitosa, Roma è disordinata, presuntuosa e corruttrice. Torino è occidentale, europea. Roma è balcanica, meridionale<sup>228</sup>.

La *querelle* rimbalza da articoli a interviste, prestandosi a congetture originali, quale il sospetto di una paradossale e volontaria menzogna<sup>229</sup> ideata e inscenata dallo scrittore

---

<sup>227</sup> M. Bellonci, *Soldati tra due città*, «Il Messaggero», 28 dicembre 1964.

<sup>228</sup> C. Casalegno, *Mario Soldati, nemico di Roma*, «La Stampa», 11 novembre 1964.

<sup>229</sup> Bellonci, ricollegandosi alle dichiarazioni dell'autore «in un'intervista», interpreta il presunto odio di Soldati per Roma come «un atto d'amore truccato», strategicamente calcolato per suscitare reazioni di senso contrario, dando avvio al dibattito grazie ad un'affermazione provocatoria. L'intervista a cui l'articolo allude è con ogni probabilità quella di G. A. Cibotto, esemplificativa della carica polemica già dal titolo, *Soldati: Roma è corruzione*, pubblicata su «La Fiera Letteraria», 22 novembre 1964. Anche soltanto dai due «pezzi giornalistici», il lettore di oggi può farsi un'idea della lunga sequela di affermazioni e repliche che dovevano aver animato la discussione all'uscita del romanzo. Ecco come Bellonci argomenta: «La forza coesiva del nord giansenista e rigido e la forza disgregatrice e molle di Roma. Tale contrapposizione sarebbe ingenua per chiunque e figuriamoci per Soldati: era dunque da prevedere che il romanzo si rivoltasse contro l'autore e i fatti stessi che egli racconta lo smentissero. In realtà [...] egli vuole essere smentito; tanto è vero che in un'intervista apparsa in questi giorni in un giornale letterario, richiesto se davvero non amasse Roma, egli ha risposto che, se fosse certo che il mondo finisse con lui, amerebbe Roma; ma che, pensando ai figli, alla patria, alla storia, al mondo, non può amarla. Gli sembra che Roma contaminì chi ci venga a vivere comunicando a ciascuno debolezza e sfiducia, e che solo la gente di vitalità eccessiva (e un po' barbara) come gli americani vi possano stare a loro agio senza essere intaccati dal suo potere di erosione. Dichiarazioni come questa sono atti d'amore truccati, e si vede. È ovvio che uno scrittore, un poeta, davanti alla sua opera stia sempre in atto di appropriazione dell'assoluto, non ricordandosi cioè né della patria né della famiglia né della storia: tutto ciò è fuso nella sua vita interiore, forma la sua coscienza, non è un fatto esterno che si applica come una sovrastruttura e la coscienza di Soldati dovrebbe dunque volgerlo profondamente verso questa Roma che gli

torinese. A distanza di anni, Gelli, che firma la prefazione alla ristampa più recente del romanzo soldatiano, tocca tangenzialmente la questione: confina il prodotto artistico di *Soldati* entro i limiti del simbolismo, presentando l'alternativa (trasposizione "anagogica o allegorica"), per negarla con decisione ma senza confutarla, nel quadro di una lettura delle *Due città* come un'opera tradizionale, estranea al fermento innovativo che negli anni Sessanta attraversa la narrativa in Italia<sup>230</sup>.

Le letture autorevoli del romanzo nell'eterogeneità anche cospicua delle loro prospettive, subordinano un'interpretazione che si voglia dire complessiva ad una certa, fluttuante instabilità. Conviene allora tornare alle dichiarazioni dell'autore. Intanto l'exkursus nel frastagliato campo della ricezione ha evidenziato le diverse sollecitazioni che il romanzo offre: «le memorie» o l'invenzione romanzesca, una presunta sinopia autobiografica sotto un affresco storico, i roveli morali e la trasposizione figurativa, e ancora, l'impegno enciclopedico dell'opera impongono di esaminare le coordinate di genere, il rapporto con la tradizione e i modelli romanzeschi, la declinazione del concetto di realismo.

*Soldati* stesso, proprio in *Roma*, appositamente scritto nella speranza di dare una forma certa, stabile, alla sua concezione della Capitale e chiudere una conflittualità privata e pubblica, utilizza, anche se non riferendoli direttamente alla città, i due vocaboli simbolo e allegoria come sinonimi: «“Ma tu, papà, credi o non credi?” E io cercavo di spiegare loro che credevo fermamente allo spirito, non alla lettera: che le funzioni nelle chiese erano *allegorie, simboli* della Verità»<sup>231</sup>. Per quanto imprecisa possa essere, la locuzione «simbolo morale», di cui si è già detto, mette in primo piano il simbolo e aiuta a tracciare una pista di lettura. Il simbolo «ha per carattere di non essere mai completamente arbitrario: non è vuoto, implica un rudimento di legame naturale tra il significante e il significato»<sup>232</sup>. Quindi anche la *Roma* di *Soldati* non può non essere “naturalmente” motivata e provvista di attributi reali, nemmeno se la trasfigurazione opera sotto un risentimento personale.

---

offre il binomio tanto caro ai suoi personaggi di amore-odio. Eppure, nemmeno qui sta la sua verità più profonda».

<sup>230</sup> P. Gelli, *Prefazione* a M. Soldati, *Le due città*, Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2019, p. 10: «*Le due città* è, senza dubbio, l'opera più chiusa di *Soldati*, se per chiusa intendiamo un'adeguata conformità ai modelli formali della narrativa ottocentesca, che non ammetta letture allegoriche o anagogiche, ma solo interpretazioni simboliche o allusive».

<sup>231</sup> M. Soldati, *Roma* in ID., *Soldati, Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1553. Il corsivo è mio.

<sup>232</sup> Ed esemplifica: «Il simbolo della giustizia, la bilancia, non potrebbe essere sostituito da una qualsiasi altra cosa, ad esempio un carro». *Primo principio: l'arbitrarietà del segno* di Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1994, pp. 86-87.

Lo indicano alcune prove, testuali e avantestuali, di rilievo anche macroscopico: la precisione toponomastica con cui i luoghi del romanzo si distinguono è congruente con uno scrupolo di documentazione che sottopone a verifica persino il percorso delle linee del tram (n. 13 e n. 9). Tra le carte conservate, si scopre infatti un elenco delle soste e relative vie, in biro blu, con marcature in pastello rosso: la grafia non pare assomigliare a quella dell'autore e il foglio reca esplicita menzione della fonte bibliografica («da GRIEBENS GUIDE BOOKS - vol. Rome and Berlino 1923; Archivio Capitolino, Biblioteca Romana»), sarebbe plausibile ritenerlo un contributo fornito da terzi alla meticolosità referenziale con la quale Soldati scrive, o meglio, revisiona l'opera<sup>233</sup>. Suoi allora i tratti rossi, intorno ad alcuni punti di fermata («Pantheon» «Porta Pia» «Sant'Agnese») che nel romanzo compaiono, e pure fedelmente, a delineare i «lungi, lenti tragitti in tram»<sup>234</sup> di Emilio a Roma, sul «numero 13, dal Pantheon a Porta Pia»<sup>235</sup>, sul «numero 9 da Porta Pia a Sant'Agnese»<sup>236</sup>. Queste evidenze dal mondo costituirebbero una premessa necessaria alla derivazione simbolica, che dell'oggetto accentua soltanto alcune delle proprietà concrete, sensibili, non per ostentarlo nella sua materialità e autosufficienza, quanto per disporlo a veicolo di significazione ulteriore. Roma, Torino, l'universo delle *Due città* riceverebbero, con questi dettagli, i fregi della verosimiglianza, utili meno a perfezionare i contorni di una rappresentazione mimetica che a fornire una suggestione di realtà, che produce sovrasenso.

Sviluppata in questi termini, l'ipotesi di una vena appunto simbolica dell'opera presenterebbe una certa prossimità con il «realismo mitico» sotto cui viene ad essere rubricato il romanzo da uno dei lettori “privati” dell'autore. Con buone probabilità appartenente a De Blasi, la definizione critica consegnata allo spazio privato dell'epistolario e delle carte d'archivio. Tra gli ultimi di giugno e i primi giorni di luglio<sup>237</sup> del 1964 sono redatte «Le due città. Note sulle bozze»<sup>238</sup>, dove ai commenti sintetici ma puntuali - pagina per pagina - segue un giudizio articolato, con tanto di titolo e prefazione:

---

<sup>233</sup> APICE, cit., U.A. n.3. “2 città. Documenti e appunti”. Nella redazione definitiva, l'indicazione del numero di linea è corretto («il numero 13 dal Pantheon», a pagina 143 del romanzo pubblicato, sostituisce «il numero 4» nel *Giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5. “Il giallo e il grigio. *Le due città*”, p. 385).

<sup>234</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 143.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Esatta l'indicazione della data nei fogli originali, persino minuziosa (segnalata finanche l'ora): «Loano, 22-VI- '64 a mezzodì» si legge nel margine in alto, sul primo, cui corrisponde la nota su un altro, «FINE della lettura 2 luglio Orta». APICE, cit., U.A.n.3 “2 Città. Documenti e appunti”.

<sup>238</sup> «Note sulle bozze» da riferirsi alle bozze di stampa, o comunque ad uno stadio molto avanzato della redazione del testo, si presume. Il dattiloscritto “definitivo” (successivo a *Il giallo e il grigio* e antecedente

Titolo : L'uomo arrivato o (spensierato) "bisognava essere ricchi"

" e dove il tanto faticar fu volto,

...l'abisso orrido immenso

Ov'ei precipitando il tutto oblia"

Leopardi

Come una poesia d'amore per es. ha valore non per quella particolare passione dell'individuo (di Saffo, Catullo, Petrarca, Foscolo ecc...) ma per il suo senso universale della vita, così anche qui, la vita di Emilio non ci interessa come cronaca della sua esistenza; sarebbe piccolo transeunte interesse (questa è la visione e la credenza dell'oggettivismo (preteso) del verismo e naturalismo ottocentesco). Oggi non siamo più in quella condizione. Così il minuto realismo, l'occhio attentissimo alle cose alle forme, agli abiti, alle materie, ai colori, è attento identicamente all'introspezione: ai sentimenti, al flusso dell'anima, al senso dell'ignoto dentro cui vive la vita, al senso di essa, al destino insomma: è un realismo mitico, per cui l'uomo protagonista o gli attori (vedi partita a bocce) sono altrettante espressioni di questo fato sottile che grava su tutto. Che cosa avverrà? Saremo salvati? avrebbe detto un cristiano. Il protagonista è insomma un exemplum proposto al lettore della vita moderno perché egli pensi invece a sé: se questo uomo è così, ai miei fatti ch'io solo conosco, che cosa capiterà? Sarò salvato? Che sarà del mio vivere? C'è come un segreto dibattito tra angelo e diavolo (S. Francesco "tu te ne porti di costui l'eterno" sopra la salma per una lacrimetta. Forse occorre in fine far sentire ciò: e così era intesa la introduzione primitiva.

La formula del «realismo mitico» eliminerebbe anzitutto uno dei termini del problema, quando si consideri che "mitico" può essere sostituito con "simbolico": mito e simbolo si equivalgono per la facoltà di produrre significati molteplici, anche vari nel tempo: il «mito è sempre simbolico»<sup>239</sup> afferma Pavese.

---

diretto de *Le due città* pubblicate) reca la specificazione: «Finito a Milano il 25 marzo 1964. Finito di correggere e consegnato all'editore Garzanti il 6 aprile 1964». APICE, cit., U.A.n.4 "*Le due città*".

Questi fogli potrebbero pertanto indicare che tra la consegna e la pubblicazione (novembre 1964) si sia offerta la possibilità di revisionare ancora l'opera, con l'ausilio degli amici e consulenti.

<sup>239</sup> C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro* in *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 2017, p. 151: «Il mito è sempre simbolico: per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse fioriture. Esso è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale *da altre sfere che non la nostra quotidiana*, e come tale versa un'aura di *miracolo* in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia. Altra definizione non si può dare del simbolo se non che esso è un oggetto, una qualità, un evento che un valore unico, assoluto, *strappa alla causalità naturalistica e isola in mezzo alla realtà*» (corsivi miei). Ma cfr. anche Muzzioli, *Il simbolo*, cit., p. 25.



D'altro canto il «realismo», dalle esperienze letterarie degli anni Trenta, già aveva calcolato «il dato oggettivo» come «punto di partenza e non d'approdo»<sup>240</sup>: il proposito di aderire all'effigie del mondo ammetteva insieme l'ambizione di valicarne i confini alla ricerca di un senso «profondo»; quindi riproduzione mimetica e trasfigurazione sono procedimenti artistici entrambi impiegati<sup>241</sup> per creare uno specchio tanto nitido della realtà da soverchiarla, in esattezza e potere significante. Ancora da questa poetica, dalle forme storicamente circoscritte che la inverano, si possono trarre due considerazioni per l'opera di Soldati: la natura spuria di quel realismo, contaminato da «intenzioni d'altro genere (psicologiche, letterarie, moralistiche)»<sup>242</sup> si riconosce nelle *Due città*, nelle quali la spinta etica (l'esemplarità della vicenda di Viotti, la spartizione tra Roma e Torino - tra «angelo e diavolo» -, la meditazione sulla «salvezza dell'anima») è accompagnata da un impulso introspettivo tutt'altro che secondario. Ciò che «nessuno» «aveva capito»<sup>243</sup> del romanzo, si scopre nella corrispondenza privata: la «psicologia di Emilio», che è anche l'aspetto «più nuovo ed essenziale» del libro. Lo dichiara Soldati, ricevendo il commento di lettura di Lattuada, confermato, anzi vistosamente approvato dalla *commozione* che gli suscita. Comunque la definizione di «realismo mitico», indica un compromesso tra opposti nella configurazione testuale del romanzo. Per avere un termine di confronto, si può pensare a Pavese, per il quale è attestata la medesima espressione critica (realismo mitico, appunto). La modalità artistica che lo scrittore della *Luna e i falò* individualmente sperimenta e compiutamente collauda, è stata letta come un tentativo di eludere con consapevolezza la facilità semplificante di certo «nuovo» realismo, armonizzando in un'inedita «sintesi dialettica» gli ««estremi», offerti da una parte dalla rappresentazione del mondo («naturalismo»), dall'altra da quella della psiche

---

<sup>240</sup> B. Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992, p. 46.

<sup>241</sup> Il principio si presta a considerazioni ben più approfondite, per cui si rimanda allo stesso studio critico (B. Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*). Tra le riflessioni di poetica commentate, quella di Vittorini risulta particolarmente pertinente al discorso su «ricerca realistica e idealizzazione» (Ivi, pp. 48-50).

<sup>242</sup> Ivi, p. 46.

<sup>243</sup> Lettera di Soldati ad Alberto Lattuada, datata 10 marzo 1965, conservata ad APICE, cit., U.A.n.9, «Corrispondenza su *Le due città*» L'autore scrive: «Caro Alberto, ho ricevuto la tua lettera del 7 marzo e ti abbraccio commosso. Hai capito tutto e hai capito ciò che nessuno degli altri aveva capito, e che forse, o molto probabilmente, è il centro del mio romanzo, ciò che il romanzo ha di più nuovo e di più essenziale: la psicologia di Emilio. Ti scrivo di furia, ma non ho voluto tardare a ringraziarti». Nella sua recensione, il corrispondente si esprime anche sul valore estetico delle due città: «La contrapposizione Torino - Roma è felicissima ma non ha realmente una grande importanza perché il male d'Emilio incomincia prima di Roma e l'aria di Roma non fa che dargli alimento grasso. Certo non saranno molti a capire profondamente questo personaggio, il libro può piacere e interessare anche se non si capisce fino in fondo il dramma di Emilio».

(“simbolo”))<sup>244</sup>, muovendo dall’ammissione nella contingenza di una componente irrazionale, una «resistenza del fondo»<sup>245</sup> inquietante e mai con precisione decifrabile. La disponibilità ad annettere tra i procedimenti realistici la trasfigurazione “fantastica” (letteraria), corrispettivo esatto dell’alone di mistero che ci circonda, forniscono qualche suggestione, un utile orientamento interpretativo per *Le due città*, tenendo peraltro presente che il simbolo nelle pagine soldatiane appare motivato piuttosto superficialmente, non attinge alle regioni viscerali dell’inconscio, individuale e collettivo, né è sorretto da una specifica riflessione approfondita sul tema, come quella che Pavese sistematizza e pone alla base della sua originale concezione poetica. Come il simbolo, il mito, assumano valenze psichiche, antropologiche, traendo origine dalle pulsioni che agitano il singolo e l’universo, quale importanza abbia la dimensione memoriale, perché conoscerli è sempre un riconoscerli, si incarica di spiegare *Del mito, del simbolo e d’altro*, dove il ragionamento ha inizio proprio dai «luoghi unici»<sup>246</sup>. Necessari per identificare la «fiaba mitica»<sup>247</sup>, tali luoghi - insieme all’«evento», al «fatto», all’azione alla quale rinviano - vengono sottoposti ad un processo di «consacrazione»<sup>248</sup> per cui, astraendo dai contesti concreti, recidendo ogni riferimento puntuale, tendono a divenire emblemi assoluti e universali; perenne l’interrogazione sul loro significato, diversi nei tempi i tentativi di decodifica e le rispettive soluzioni, costante la loro validità paradigmatica (contano come categorie logiche: non «oggetti reali tra i tanti, ma bensì *il prato, la spiaggia* come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immaginazione»<sup>249</sup>). Appartenendo alla memoria dell’uomo, nella quale trovano collocazione permanente, compongono un’immagine archetipica («primordiale»<sup>250</sup>): ne è informata ogni esperienza successiva, che si fa percepire come manifestazione prima e arcana, ma costituisce nel profondo una reminescenza<sup>251</sup>, per quanto inconscia.

Se l’«introduzione primitiva» a cui accenna De Blasi fosse poi stata inclusa nella redazione definitiva del romanzo, consegnata alla stampa, la teorizzazione di Pavese intorno al simbolo

---

<sup>244</sup> S. Giovanardi, *La luna e i falò* in *Letteratura italiana, Il secondo novecento. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007, p. 358.

<sup>245</sup> C. Pavese, *Raccontare è monotono*, citato in B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 54.

<sup>246</sup> C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d’altro* in *Feria d’agosto*, cit., pp. 150-155. Ma si veda anche *Stato di grazia*, pp. 156-160.

<sup>247</sup> C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d’altro*, cit., p. 150.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Cfr. C. Pavese, *Stato di grazia*, cit., pp. 156-160.

avrebbe trovato maggior aderenza all'organismo testuale ideato da Soldati. I primi capitoli del *Giallo e il grigio*, avviando la storia dal letto d'ospedale dove Emilio viene portato *in extremis*, dopo la rivoltellata al cimitero, protraevano la vita del protagonista tanto quanto sia verosimilmente necessario a riesaminare un'esistenza, scorrendola quasi per intero: a cominciare cioè, nel caso specifico, dall'età della prima adolescenza, dalle vacanze estive a Rivoli (e precisamente nel 1912, anno della morte di Amedeo, nella finzione romanzesca, e della guerra di Libia). L'impostazione del racconto in retrospettiva, per cui la storia di Viotti veniva sviluppata come una lunga analisi rievocante (in analepsi), avrebbe potuto offrire sostegno ad un lirismo più accentuato, incline a sfumare i contorni della memoria, eventualmente piegato ad inflessioni elegiache. Avrebbe congiunto con tutta evidenza il modo simbolico al motivo del ricordo, secondo l'implicazione reciproca che anche Pavese ipotizza, ferma restando la differenza sostanziale, di ragioni e di profondità argomentativa.

A voler essere precisi, bisogna aggiungere che nelle *Due città* rimangono due significativi casi<sup>252</sup> in cui, come nel *Giallo e il grigio*, la narrazione mostra il legame con la memoria e con i simboli, palesa la sua natura di discorso costruito, o meglio ricostruito, dall'elaborazione dei materiali mnemonici depositati nello spazio interiore del protagonista. La voce narrante, nel terzo e quarto capitolo, nomina espressamente il «ricordo» come fonte del racconto; in una sorta di micro-cornice, dà forma a quel ricordo, imponendogli anche un ordine non propriamente mimetico ma certo più lineare, confacente alla narrazione. Il racconto volge all'indietro nel presentare alcuni episodi, più remoti, della vita di Emilio: l'infanzia (per metonimia: alcuni particolari dell'infanzia) viene subordinata allo sforzo di rammemorare e questo, a sua volta, viene a dipendere dalla carica emblematica che oggetti, fatti o dettagli (pure molto minuti, come un «suono», «squillante e vibrante»<sup>253</sup>) possono assumere. Ma ciò accade in parti del testo più circoscritte, limitate, rispetto all'impostazione integralmente retroflessa del *Giallo e il grigio*; e comunque, anche quando il simbolo è connesso al recupero mnemonico, non guadagna perciò una dose maggiore di indeterminazione e allusività: l'imprecisione connaturata alla memoria non vale, secondo la tecnica delle *Due città*, ad accrescere l'opacità degli oggetti, né ad intriderli di patetismo nostalgico. Anzi, in questi

---

<sup>252</sup> Nel capitolo tre della parte prima, dove la scoperta dell'officina del fabbro prelude alla nascita dell'amicizia con Piero, e nel capitolo immediatamente successivo, il quarto, con le due escursioni in bicicletta.

<sup>253</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 29. Anche ne *Il giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A. n.5. "Il giallo e il grigio. *Le due città*", p. 128.

come in molti altri casi, il registro della narrazione si attesta su un tono analiticamente meditativo, che si intensifica a maggior ragione quando deve e intende chiarire ambiguità, minime o importanti che siano. Nel passaggio dal *Giallo e grigio* alle *Due città*, una simile attitudine diviene pressoché costante (ampie porzioni di testo sono riciclate nella versione ultima del romanzo, proprio quelle che corrispondono al contenuto dei *flashback*, mentre sono soppresse le parti che esplicitamente li introducono<sup>254</sup>), e persino coerente con un proposito di cui resta traccia in un appunto sentenzioso: «Sempre dalla parte della curiosità. Mai dalla parte dell'elegia. Riflessioni sì, purché non mistificatorie...»<sup>255</sup>. Lucidità, sforzo razionalizzante definiscono il contegno del narratore, simile in questo al protagonista che è chiamato ad affiancare: accade spesso, allora, che la voce (del racconto) dia espressione alle domande interiori di Emilio. Sospende la storia, per interrogarsi sul significato di ciò che accade ma nella maggior parte dei casi non è difficile scoprirlo. Spesso infatti il «simbolo» (o anche il «segno» o «sintomo», termini equivalenti), trova subito dopo la sua manifestazione (e la relativa descrizione del suo aspetto sensibile) anche la specificazione del significato. O è il narratore ad esplicitarlo, in modi più o meno estesi (dalle zie, «simboli di potenza e di morte», in un inciso quasi inavvertibile<sup>256</sup>, perfettamente assimilato al discorso, alla misura più estesa del commento sull'amicizia, di cui la «birra» diviene emblema<sup>257</sup>), oppure il lettore lo deduce con facilità appoggiandosi alle congetture di Emilio, che pure il narratore sembra assecondare, tacitandosi dietro l'indiretto libero. Il simbolo di Soldati si vede dunque sottratta la prerogativa dell'arcano insondabile. Collazionando le versioni dell'opera, si nota che talora le integrazioni volute dall'autore mirano proprio ad offrire glosse esplicative sull'esatto valore da assegnare a personaggi (oggetti o situazioni): ad esempio, barba Sanfront e barba

---

<sup>254</sup> Viene cioè eliminata la cornice, in cui si racconta dell'agonia di Emilio in ospedale e sono appena abbozzate le storie secondarie, di un giovane medico e della suora in corsia. L'intervento netto e piuttosto celere, avviene anche su consiglio dei corrispondenti di Soldati. APICE, cit., U.A. n.3. "2 città. Documenti e appunti".

<sup>255</sup> Carta d'archivio, tra i materiali preparatori del romanzo. *Ibidem*.

<sup>256</sup> Cfr.: «Le vecchie zie ingombranti e maleodoranti tra cui era stretto, *simboli di morte e di potenza*, non esistevano più: le aveva dimenticate pensando a Pierino e alla bicicletta, abbandonandosi alla sonora cantilena dell'Ave Maria, e fissando le fiamme dell'altare». Qui il diaframma tra narratore e personaggio è sottile: la spiegazione di ciò che le zie significano appartiene con buona probabilità al narratore che, però, potrebbe essersi limitato a formulare un'impressione di Emilio meglio di quanto lui (il personaggio) potesse fare, considerata la sua giovane età. L'inciso "didascalico" si trova infatti in un discorso che verbalizza sensazioni, percezioni e pensieri del protagonista. M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 13. Il corsivo è mio.

<sup>257</sup> Cfr.: «Fu forse quella la prima volta che Emilio senti di volergli bene. Lo senti, non se lo disse. Non si usa fare, e neppure pensare, dichiarazioni di fedeltà tra amico e amico. Ma queste dichiarazioni avvengono [...] e trovano sempre il loro rito inconscio, *il loro involontario simbolo*, magari nella più umile delle occasioni [...] Ecco, tre anni dopo, *il simbolo era rievocato*». Ivi, p. 53. Il corsivo è mio.

Ceroni assurgono immediatamente alla tipicità esemplare (Lukács) di rappresentanti del ceto nobiliare, il primo, e del ceto (grettamente) borghese, l'altro. Infatti nelle *Due città* il narratore, un poco più espansivo rispetto a quello del *Giallo e il grigio*, spiega: «Se barba Sanfront era l'aristocratico generoso, divertente, impulsivo: barba Ceroni era il funzionario gretto, noioso, calcolatore. Emilio istintivamente li paragonava l'uno all'altro: e la simpatia non poteva non essere tutta per barba Sanfront»<sup>258</sup>. Nondimeno una certa suggestione promana dall'oggetto emblematico, dal simbolo: di solito l'esaltazione di alcuni suoi tratti sensibili, in parallelo all'intensificarsi della percezione da parte di Emilio, concorre a questo effetto (grazie ad una serie di soluzioni stilistiche, di cui si dirà); il «mistero» è segnalato frequentemente in modo palese dall'occorrenza del termine (con il sostantivo o con la «variante» della forma aggettivale). Ma, nel momento in cui si afferma «il mistero», scandendolo a chiare lettere, si ottiene al contrario di ridurne la portata, poiché viene ad essere contenuto, definito, soprattutto privato dell'allusività: proferire il segreto equivale ad annullarlo. Questi accorgimenti (modifiche, integrazioni - apportate nelle fasi di scrittura - oppure scelte espressive) mirano all'indicazione puntuale, agendo in direzione contraria all'indeterminazione analogica.

Se si guarda alla campionatura degli elementi definiti «simbolo» nell'opera, si nota che rispondono precisamente a ciò che Pavese chiama, riferendosi agli eventi mitici, «moduli supremi della realtà»: ne sono «contenuto, significato e midollo» e da loro «tutte le vicende quotidiane acquistano senso e valore in quanto ne sono la ripetizione o il riflesso». Soldati del simbolo valorizza la carica emblematica, la forza evocatrice che può scaturire da oggetti, particolari, fatti. Tale proprietà viene poi giocata in senso strettamente narrativo, per dare rilievo esemplare ad elementi che si incaricano di presagire quanto accadrà o di sintetizzare l'accaduto. Alimentando la suspense per il lettore, traducono nel contempo lo stato di tensione di Emilio, sempre attento a cogliere indizi che possano consigliarlo nell'azione; per altro verso, coagulando la storia, l'esistenza, la suggellano in un significato per lo più univoco. La «borsetta nuova»<sup>259</sup> di Veve, all'addio sulla «montagnola»<sup>260</sup> di Torino, diventa per il protagonista «il simbolo di quella che era stata la [sua] decisione trionfante»<sup>261</sup> della ragazza:

---

<sup>258</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 17. Il passo, appunto, è assente nella prima stesura del romanzo, *Il giallo e il grigio*.

<sup>259</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 195.

<sup>260</sup> Ivi, p. 188.

<sup>261</sup> Ivi, p. 195.

e così continuerà a figurare nella coscienza, presentandosi insieme al rimorso, sempre a significare l'abbandono, la scelta di un matrimonio "conveniente" e del relativo salto di classe, almeno secondo Emilio. Ciò è tanto vero che alcuni di questi emblemi corrispondono agli snodi fondamentali della vicenda: elencandoli in ordinata successione, si ripercorre la trama. La tecnica non è nuova a Soldati e molto deve al collaudo nelle opere precedenti, dove risultava particolarmente congeniale al *giallo morale* e alla logica investigativo-inquisitoria, che si affida appunto a tracce, prove materiali per ricostruire la dinamica dei fatti. Però nelle *Due città*, che pure su quel genere narrativo si modulavano, in origine<sup>262</sup> (asservendo la storia di Emilio all'enigma da sciogliere, sulle cause della ferita mortale), la pregnanza del simbolo assume risvolti "esistenziali", perché si rapporta al mistero maggiore, del vivere e del suo senso. Gli oggetti emblematici suggeriscono, concentrano il progressivo svolgersi di un destino e lo fanno, con relativa semplicità: anche prescindendo dalle scelte stilistiche, appaiono dotati di un buon grado di trasparenza e, se si vuole, persino di convenzionalità. Questo dipende dalla tipologia stessa del simbolo e ancor più dalla logica che lo governa. Il tram (il «21, proprio quello che portava a casa di Veve»<sup>263</sup>) che irrompe con il suono acuto e il colore altrettanto vivido («rosso») nel dibattito interiore di Emilio (restare a Torino o partire per Roma); l'impiegato postale, che richiama la cassetta delle lettere apparsa prima della visione delle sette buche<sup>264</sup>, e sembra obbedire a «decreti imperscrutabili»<sup>265</sup>, lasciano, al contrario dell'imprevedibile, generose possibilità di intuizione del proprio significato. Tra tutti, il simbolo maggiore è la canna di malacca; lo scioglimento della storia permette di rivelarne a pieno il valore e, anzi, lo conferma, duplicandolo: quando Emilio arriva alla consapevolezza di ciò che il nobile bastone dei Sanfront ha rappresentato per lui, ordina la fabbricazione di uno simile, ma con le sue iniziali. Con la canna, Soldati mostra la scaltrita abilità con cui sa convertire concetti astratti in immagini sensibili, rendendole massimamente

---

<sup>262</sup> Come si è detto, nel *Giallo e il grigio*.

<sup>263</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 118.

<sup>264</sup> «Di là dal piazzaleto di terra e ghiaia, a un muro scrostato, era la cassetta rossa coronata e stemmata. Mentre, con la cartolina sull'orlo della buca, esitava tra l'impostarla, movimento che credeva di sensualità, tenerezza, debolezza, e lo stracciarla, movimento che credeva dettato dal senso del dovere, ciò che intanto vedeva gli restava impresso nella memoria». M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 89. Il passo evidenzia la propensione di Emilio a misurare razionalmente i propri gesti, sottoponendoli ad un'attentissima valutazione; l'effetto che ne deriva, sul piano del racconto, qui si nota con maggior facilità: l'azione rallenta, la determinazione del luogo e dell'ora - rispetto al mondo immaginario che il romanzo ha allestito - passa in secondo piano, acquista risalto il presente assoluto della "scena percettiva". Il fenomeno è riconducibile alla spazializzazione di cui si è già detto e ancora si dirà, oltre.

<sup>265</sup> Ivi, p. 178.

funzionali alla narrazione (ad una narrazione che, anche, esaudisca la storia in una trama avvincente, senza sussiego di sorta verso questo aspetto); tuttavia il legno blasonato appare oltremodo esemplare per un altro motivo almeno. Contemplata tra gli ipotetici titoli dell'opera, poi promossa tra i favoriti, la canna di malacca avrebbe ricevuto sanzione ufficiale del suo valore troneggiando in copertina, se non avessero prevalso poi le ragioni editoriali, con *Le due città*. Lo dice lo scrittore, in un'intervista per la stampa francese (nel 1966 il libro è pubblicato oltralpe), menzionando la polemica che la sua Roma di carta<sup>266</sup> ha acceso in Italia. Quindi la virtù icastica e paradigmatica dell'oggetto, tale da conglobare l'intero romanzo, era già prevista nel disegno autoriale. Nel dattiloscritto di seconda composizione, insieme ad un numero abbastanza nutrito di pagine, è aggiunta una sequenza dedicata alla comparsa - mirabile agli occhi del piccolo Emilio - dell'inanimata appendice di barba Sanfront: nell'economia dell'opera, fa da contrappeso alle due occorrenze nella parte finale<sup>267</sup>, garantendo maggior coerenza testuale; ma qui interessa di più che la sequenza sia una descrizione accuratamente polisensoriale. L'attivazione della gamma intera dei sensi (persino il sapore<sup>268</sup>), assicurando ad Emilio un'esperienza "globale" dell'oggetto, accentua

---

<sup>266</sup> «On a cru en Italie que ce livre était un pamphlet contre Rome. Et pourtant j'ai écrit les *Lettres de Capri*, qui étaient un chant en l'honneur de cette ville. L'équivoque a eu lieu à cause du titre, que je n'aime pas, mais que je me suis laissé un peu imposer, mon ami, l'écrivain Giorgio Bassani, et mon éditeur de Milan le trouvant très bon. J'en avais choisi deux autres: Le Jaune et le Gris, trop stendhalien toutefois, et La Canne de Malacca, qui résonne d'un bout à l'autre du roman et qui est le symbole de la bourgeoisie turinoise, de sa richesse perdue et reconquise». A. Carella, *Faut-il brûler Rome? Un entretien avec Mario Soldati*, 7 juillet 1966, APICE, cit., U.A. n.9. "Recensioni. *Les deux villes*".

<sup>267</sup> Cfr. M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 465 e pp. 495-496. Delle due, la prima è un'allusione rapida (Emilio tra sé e sé considera la somiglianza del cugino Vittorio con il vecchio zio e pensa, con ironica amarezza, che avrebbe potuto fargli avere anche quell'oggetto, dall'eredità, insieme al denaro che aveva ingiustamente preteso, e a tutto il resto), l'altra, nelle ultime pagine del romanzo, è invece una disamina accorta dell'oggetto, meglio, del suo significato; la conduce Emilio che, aiutato dal caso (vede una canna similissima a quella dello zio, in un negozio antiquario) e non meno dall'esperienza sofferta, può assegnare una stima personale a quel cimelio nobiliare (e della sua sorte si danno ragguagli: materialmente finito in un armadio della madre di Emilio). L'aggiunta, all'estremità opposta del romanzo, dà congruenza al racconto (se c'è una fine, dell'oggetto, deve esserci un "inizio", la comparsa prima, appunto), oltre a fornire indizi per l'interpretazione. Sarebbe plausibile anche in prospettiva filologica: l'autore, terminata la stesura della seconda redazione del romanzo (completa, a differenza del *Giallo e il grigio*, che si arresta quasi a metà), comprensiva delle due sequenze di cui sopra, inserisce la prima, nella sezione iniziale già contenuta nel *Giallo e il grigio*. E lascia traccia nella numerazione delle pagine: 119bis, 119ter, 119quater, 119quindex, 119sex, 120, del secondo dattiloscritto, già intitolato *Le due città*, conservato ad APICE, cit., U.A.n.4 "Le due città". Come si vede, l'intervento è abbastanza corposo: il paragrafo relativo alla canna di malacca si inserisce nell'episodio più ampio del ricevimento alla villa delle Magne, importante perché conferma l'affinità (intertestuale) con l'opera di Proust. La filigrana della *Recherche* si scorgeva poco prima, nella scena della buonanotte, tra Emilio e la mamma, a cui fa da *pendant* il rito serale del bacio alla «magna», con tanto di contesa tra le cognate per ottenerne il privilegio. Cfr. M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 20 e pp. 10-11.

<sup>268</sup> «Accostò le labbra alla canna, sull'impugnatura: cominciò piano piano a leccarla. Ma smise subito». M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 26.

gli aspetti percettivi della realtà e se ne serve per stabilire correlazioni analogiche, seppur elementari (il legno «picchiettato irregolarmente di macchioline rossastre»<sup>269</sup> ricorda «di colpo, macchioline quasi simili che erano sul dorso della grande e grassa mano rosea di barba Sanfront stesso»<sup>270</sup>). Si potrebbe dedurre, che se la canna esemplifica l'opera, la modalità con cui viene rappresentata è indicativa della modalità con cui il romanzo intende restituire il reale. Senza margine di dubbio, invece, si può fare riferimento al bastone patrizio per desumere un altro aspetto dell'allestimento finzionale. Nell'opera i simboli sono non soltanto scoperti (i "misteri" accompagnati da note didascaliche) ma anche collegati da una logica tutt'altro che indefinita e inconoscibile. Esprimendo una condizione nobiliare insieme all'impossibilità per Emilio di raggiungerla, la canna di malacca mostra una, se non la principale, legge che presiede al mondo delle *Due città*: il determinismo sociale. «L'eredità mancata» è uno dei moventi principali della storia, non per nulla collocata al primo punto della scaletta che Soldati abbozza per la presentazione del suo libro nel '65. Molti dei simboli sono infatti equivalenti figurati (oggetti, personaggi, scenari) dello *status* economico-sociale, politico; gli altri sono comunque intellegibili usando i dettami del buon senso, di una morale comune.

La cognizione del destino, di cui parla De Blasi, funziona come espediente narrativo, prima di fornire materia all'interrogazione seria, drammatica: formulato con tenaci epifanie, ritma una vicenda che, del resto, si iscrive in un tracciato romanzesco non nuovo alla letteratura, affine invece a certe soluzioni "classiche", dell'Ottocento. Se vale la legge del determinismo sociale, il "destino" - anche quello di Viotti - è già per necessità orientato, dovendosi svolgere secondo rapporti di causa-effetto, a partire dal fattore condizionante, il *milieu*, appunto. Anche ciò che sembra sfuggire a questa dinamica, oppone minima resistenza al tentativo di sistemazione in una linearità consequenziale, perché spesso una ragione ammissibile dell'ordine del mondo fittizio deriva da un manicheismo piuttosto netto. Gli eventi (la malattia di Piero), gli emblemi (il Cattivo, il profilo di Monticone), pure quelli impliciti, compongono alla fine un quadro unitario, coerente. E lo stesso dovrebbe potersi dire, a maggior ragione, dei luoghi cardinali, Torino e Roma. Sottoponendo a verifica *Le due città* con il concetto di simbolismo proprio del romanzo ottocentesco, si riscontrano affinità anche importanti. Lo sforzo di significazione trova nell'intero, nel compiuto, una sintesi, mentre la metonimia

---

<sup>269</sup> *Ibidem.*

<sup>270</sup> *Ibidem.* L'altra corrispondenza lega la canna allo stemma, alla carta da lettere e all'Isotta Fraschini.



regola la logica simbolica e anche quella della descrizione. Volendo caratterizzare l'epifania nell'*Ulisse* di Joyce, in contrasto con i presupposti epistemologici e letterari del secolo precedente, Debenedetti scrive sul simbolo e sul mito in Zola<sup>271</sup>:

Zola con le sue costruzioni e figurazioni sconfinava spesso nel simbolo e nel mito. Ma in ogni caso è l'insieme della sua visione a produrre quegli sconfinamenti, non sono gli oggetti singoli. [...] Quando quegli oggetti compaiono dicono ciò che devono dire, ciò che la loro concreta e immediata presenza dice, entrano, operano e sono inghiottiti nel ritmo della vicenda, che è il solo semmai a sprigionare un senso, che i singoli fatti ed oggetti ignorano. Sicché al romanziere basterà di rappresentare quegli oggetti [...]. Lo sconfinamento di questi oggetti o fatti in qualcosa che sta dietro di loro, di là da loro, e mette intorno ad essi un alone da cui sembrano emanare messaggi: tutto questo dipenderà dal dono poetico del romanziere, non è l'obiettivo della sua specifica ricerca di narratore. [...] L'oggetto dunque, per il romanziere tradizionale, prenovocentesco, non può, non deve mai essere insignificante; se lo assume e lo rappresenta è proprio perché è in qualche modo significativo o utilmente significativo: porta il suo contributo. Posti i tre requisiti tomistici del bello, cioè dell'arte, il romanziere tradizionale basta di raggiungere i primi due: integrità e armonia. Cioè una rappresentazione; che basta a se stessa, basta in quanto fa vedere e toccare con mano la cosa rappresentata, e proprio per questo agisce come elemento propulsivo o connettivo del romanzo. Invece lo Stefano di Joyce, il futuro romanziere nuovo, si sente colpito da fatti per sé insignificanti che, in quanto non servono, e perciò si epifanizzano, arrivano a un potere manifestante.

Si potrebbe scegliere l'epifania come angolo prospettico da cui inquadrare le *Due città*, ricevendo conferma dell'ascendente che l'Ottocento (nelle forme del realismo e del naturalismo) ha esercitato sul romanzo. L'idea che oggetti, situazioni, luoghi, accidentali verità, trovino giustificazione in un disegno organico, che manifestino significativa pregnanza in rapporto alla storia, nella sua interezza, sembra aver guidato Soldati, mentre concepiva il suo libro. Qui il principio della necessità significativa riguarda il piano del sovrasenso, oltre a quello strettamente realistico. Anzi, li coinvolge entrambi, stringendoli in un'interdipendenza simbiotica: nell'opera la realtà non sembra interessare nella sua autonomia, viene ammessa se può essere interpretata. Il peculiare realismo soldatiano esige una combinazione di termini per essere descritto (un realismo simbolico, o mitico). Si è visto come vi sia poco di superfluo, tra i simboli: tutti trovano posto in un sistema di significazione «semplice» perché si avvale di indizi manifesti, segni palesi o resi palesi dal narratore che istituisce una rete di *corrispondenze* lineari (elementari), evitando le analogie ardite tra uomo e ambiente. Allora la «concreta e immediata presenza»<sup>272</sup>, delle cose, delle città, delle persone, nell'opera si afferma quando insieme all'urgenza sensibile compare la «legenda» di ciò che si percepisce. In altre parole, la *mimesis* del libro grosso prevede che la realtà sia sempre provvista di una

---

<sup>271</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 253-254.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

«sovraimpressione», soggettiva, di contro alla concezione artistica propugnata da «alcuni film neorealisti». La metafora della «tecnica cinematografica», testimonianza dell'avvedutezza poetica dello scrittore, cade nella versione pubblicata, secondo la solita pratica di autocensura<sup>273</sup>:

Ecco, da quando aveva ripreso coscienza nell'ambulanza, fino a quell'istante, pareva di Emilio di aver visto tutto quanto aveva visto, e D., e le suore, e il padre francescano, come attraverso un velo fitto, una polvere di sangue: il ricordo involontario ossessivo del viso di Irma, magro, roseo, ridente, tornava continuamente a inserirsi tra l'una e l'altra delle percezioni fisiche dei volti veri: come delle dissolvenze dei film. E ciò accadeva, forse, proprio perché la tecnica cinematografica, che soltanto da qualche mese alcuni film dei neorealisti sembrava voler modificare, la tecnica di migliaia e migliaia di film che in tutta la sua vita Emilio aveva "visionato", continuava, sebbene lui stesso ne avesse coscienza, a influenzare e a modificare la sua natura... Ma ecco, adesso, la faccia, e soprattutto, gli occhi del Commissario, li vedeva benissimo: vedeva, per la prima volta, qualche cosa senza veli e senza polvere e senza la sovraimpressione del viso sorridente di Irma.

Dunque un simbolismo scoperto, perlopiù univoco: perché congegnato a priori, «truccato», per ingabbiare la realtà e il suo contenuto interpretativo in uno schema razionale, esaustivo, peraltro congruente in più di un tratto con le forme esperite dalla letteratura precedente. Se ci si arresta qui, si comprendono l'altera sufficienza della critica nel licenziare il romanzo per il suo tradizionalismo, le accuse di eccessiva arretratezza rispetto al Modernismo, se non alla recente neoavanguardia, e le polemiche contro la codificazione appena mediata di umori personali (neanche di ideologie, se impulsi elementari di amore e odio motivano la rappresentazione delle due città). Che *Le due città* predispongano un universo semiotico a bassa complessità, poiché il connotato è piuttosto palese, sembrerebbe vero. Ma non è che un'osservazione superficiale, focalizzata sulla base innegabilmente classica dell'opera, e sul primo livello di significazione. Avanzando oltre, si possono formulare almeno due altre considerazioni. Il presunto "simbolismo" ha rivelato un'indole particolare, essendo molto prossimo alla tangibile esattezza della realtà, con la quale è ibridato, e lontano, se non esente, dall'opaca polisemia che il canone vorrebbe. La perspicua evidenza dell'emblema, che deriva da selezione, accentuazione percettiva e classificazione razionale, coinvolge gli oggetti, non meno che gli scenari, gli eventi, la storia tutta; detta la disposizione intima delle *Due città* ad aderire al reale finché un grumo ipersignificante e in sé concluso non imponga una sospensione e una considerazione "assoluta" (sciolta dalle determinazioni di tempo e spazio).

---

<sup>273</sup> Si legge nelle pagine 420-421 del *Giallo e il grigio*, APICE, cit., U.A.n.5 "Il giallo e il grigio. *Le due città*".

Di tal genere l'episodio della partita a bocce con Piero, accanto cui De Blasi annota «forma creatrice del realismo mitico», appunto; e se ne contano altri simili, nel romanzo, come l'incontro calcistico Juve-Roma<sup>274</sup>. Sono rappresentazioni animate, messe in scena, circoscritte anche temporalmente, della vita di Emilio: al pari della canna di malacca, invece statica, al pari di Torino e di Roma, condensano il significato intero della vicenda, valgono sempre e incondizionatamente a spiegarla; del mito conservano l'astrazione dal contesto, la rilevanza atemporale.

La dinamica del realismo mitico è compatibile con l'impressione di una spazialità preminente sul tempo, che diversi passi del romanzo comunicano, Torino e Roma tra i primi. Recisi o allentati i riferimenti al luogo e al momento, si staglia il simbolo (l'oggetto, il panorama, la scena) che ingloba il tempo (e il suo svolgersi), assimila i processi (l'evoluzione storica, le ideologie, i mutamenti sociali-economici e quelli individuali, interiori, del protagonista), per restituirli in forma rapidamente, vistosamente, percepibile. E in una rappresentazione, appunto, esemplare, conclusa in sé. D'altra parte, la propensione all'intero viene controbilanciata dalla discontinuità che insorgenze simboliche e spazializzazione impongono al racconto. La narrazione assume un andamento sussultorio perché segue il ritmo connaturato al manifestarsi dell'emblema, ma soprattutto perché la spazializzazione ostacola o svilisce lo sviluppo temporale, condensandolo in una serie di quadri altamente significativi ma discreti, disgiunti. In questo modo *Le due città* si mostra straordinariamente coerente nella piccola e grande misura: «a gran[di] balzi» procede la storia di Emilio, secondo la locuzione che Ghidinelli rende nota studiando le carte preparatorie<sup>275</sup>, mentre la macrostruttura seleziona e scompone in blocchi disgiunti la vita di un protagonista romanzesco. Sono indici, questi, della

---

<sup>274</sup> Elenco di annotazioni brevi ma puntuali (con numero di pagina), in biro blu, nelle «Note sulle bozze» attribuite a De Blasi. Cfr. *supra*. APICE, cit., U.A.n.3 “2 Città. Documenti e appunti”.

<sup>275</sup> Nella *Nota al testo* per l'edizione del romanzo per gli Oscar Mondadori, Ghidinelli riporta la lettera di Mario Bonfantini, datata 23 agosto 1963, dove compare la designazione «sistema di “quadri” successivi». L'intento in quel caso non era identificare criticamente il meccanismo narrativo dell'opera *in fieri*, quanto invece ammonire Soldati a non lasciarla mutila: quel procedimento costituisce l'argomento suasio apparcchiato “dall'altro” Mario contro i ripensamenti dello scrittore che, notevolmente affaticato, prospetta di interrompere la storia di Emilio prima dell'ingresso nell'età matura. Il «sistema di “quadri” successivi» invece, assicura l'amico, solleva dall'obbligo di scrivere l'intera «cronaca della dégringolade», agevolando la stesura e un ritmo più celere («Ne ragioneremo, se avrai ancora dei dubbi, ai primi di settembre. Ma intanto vai avanti. Col sistema di “quadri successivi non hai bisogno di fare la “cronaca della dégringolade”. La dai retrospettivamente, ad es. col 25 luglio quando lui non può esultare con gli altri giusti perché lui non ha mai fatto nulla»). In fondo il «segreto», conclude Bonfantini, sta proprio nel «continuare ad andare a gran balzi». Cfr. S. Ghidinelli, *Nota al testo* in M. Soldati, *Le due città*, cit., p. XXXIV. La lettera si trova ad APICE, U.A.n.3 “2 Città. Documenti e appunti”.

piena coscienza dei rivolgimenti del modernismo (negazione dell'intero, della razionalità ordinatrice, dell'oggettività) che l'autore sarà costretto a proclamare, per obiettare alla tesi del classicismo del romanzo:

Il mio libro è ottocentesco nella struttura esterna. Ma nella sua realtà mi pare un romanzo espressionista. Basta vedere gli attacchi di ogni capitolo. "Il Gattopardo" mi è stato utilissimo a creare un'angolazione, a racchiudere in blocchi la vicenda, che è veramente simile a un fiume. La storia doveva sempre far da sfondo ma dovevo evitare la cavalcata storica<sup>276</sup>.

Di fatto, nonostante la dichiarazione, il principio disgregante, l'arbitrio soggettivo vengono ammessi con cautela nei domini del romanzo ma si avvertono ad ogni livello, distribuendosi con calcolata e variata armonia. La parzialità prospettica, a cui probabilmente Soldati si riferisce quando considera gli «attacchi di ogni capitolo», agisce insieme alla sineddoche rappresentativa: la microstruttura risponde alla macro, proponendo due soluzioni. Privilegia il dettaglio, in apertura di capitolo, poi sborza i tratti dell'ambiente circostante, con una descrizione, anche rapida: dal dettaglio l'inquadratura si allarga, secondo una tecnica certo debitrice alla cinematografia. E dal «taglio» in soggettiva si apre ad una visione più distesa. Memorabile, in tal senso, il primissimo avvio del romanzo<sup>277</sup>: si volge «di slancio», eppure basta ad impressionare - sulla pagina e sulla retina - il microdettaglio (l'«orlo di cuoio unto» della portiera, oltre alla «mano inguantata»); getta un'occhiata agli «enormi corpi» delle prozie ma, ampliando lo sguardo alla chiesetta («La piccola chiesa di campagna era ancora deserta, fredda e buia»), si sbarazza progressivamente del filtro personale, soggettivo (affidandosi alla supervisione del narratore, prima alle spalle di Emilio, poi nei pensieri, suoi e della mamma: «Appena dentro, incominciò, al solito, una lotta sorda tra lui e la mamma. Lui cercava di restare ultimo, così da prendere posto vicino a lei. Lei, invece, voleva che...»).

---

<sup>276</sup> E continua: «il delitto Matteotti, ad esempio, mi è costato una grossa fatica di documentazione. Ma per me è la chiave di tutto il fascismo, rappresenta la crocifissione della vita italiana. Mi pare di averlo spiegato bene, anche ai giovani che non sanno nulla. E mi piacerebbe esser riuscito a far capire che cos'era la borghesia, completamente incapace di assumere una coscienza civile». C. Stajano, *Ho finito di fare il clown*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1964.

<sup>277</sup> Che tale non era, bisogna precisarlo. Guadagna la prima posizione nella redazione seconda e in quella definitiva. Cfr.: «Con la destra inguantata, di slancio, sua madre afferrò l'orlo di cuoio unto e alzò la pesante portiera: lasciò passare uno dopo l'altro gli enormi corpi delle due prozie, fruscianti di crespi neri e ammantati di veli da lutto. Con la sinistra, intanto, teneva lui ben stretto alla spalla, poi loolgeva avanti. La piccola chiesa di campagna era ancora deserta, fredda e buia. Appena dentro, incominciò, al solito, una lotta sorda tra lui e la mamma. Lui cercava di restare ultimo, così da [...]. Lei, invece, voleva che si inginocchiasse in mezzo alle due magne». M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 5.

In alternativa, si preleva il segmento (“puntiforme”) dall’asse temporale, anziché dallo spazio, ma l’operazione è la medesima. Un singolo evento prorompe sulla pagina («Il vecchio barba Sanfront andava a Roma»<sup>278</sup>) e poi si lascia ricondurre alla storia dal paziente resoconto, spesso in analessi. In entrambi i casi, il romanzo mette in primo piano il particolare, per cedere subito dopo alla tendenza ottocentesca a ricostruirne il contesto, motivandolo: l’alternanza vivace della focalizzazione, da Emilio al narratore, contribuisce a integrare conoscenze necessariamente faziose. La visione organica ne esce parzialmente compromessa. Sotto questa luce, insomma, il complesso romanzesco mostrerebbe una buona tenuta: parte e intero, senso e sovrasenso, sono conciliabili in una totalità (o quasi) significativa. Detto altrimenti, alla prova delle «digressioni metonimiche»<sup>279</sup> *Le due città* si mantengono prossime alle linee del realismo - per come lo intende Jakobson -, e le pregnanze simboliche, si adeguano all’orizzontalità razionale della rappresentazione.

#### *1.6 Spazialità del testo. Tra i découpages di Tolstoj e i blocchi del Gattopardo*

Se la sineddoche è un metodo di sutura «dall’intreccio all’atmosfera» e «dai personaggi alla cornice spazio-temporale»<sup>280</sup>, l’opera di Soldati soddisfa parzialmente questo principio, proprio del realismo secondo Jakobson. *Le due città* si muove però anche sull’asse opposto, quello della similarità (metafora), dove si dispongono le esperienze del simbolismo storico e del romanticismo. La prospettiva di Jakobson si può applicare alle *Due città* con opportuni aggiustamenti che tengano presente la natura composita del realismo soldatiano. Nel *Realismo nell’arte* la sineddoche è dichiaratamente il dispositivo attraverso il quale oggetti e particolari sostituiscono per contiguità un altro termine, sono scelti e sbalzati in primo piano ma sono «inessenziali»<sup>281</sup> alla trama. Al pari di certi impieghi della metafora, valgono ad infrangere la convenzionalità dei modi di rappresentazione e la percezione di artificio che ne deriva, suscitando l’impressione di maggior fedeltà ad un reale spesso scomposto, gratuito, inspiegabile, e ancor prima, dando all’oggetto la massima evidenza.

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 81.

<sup>279</sup> R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 41.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> R. Jakobson, *Il realismo nell’arte*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968 e 2003, p. 104.

La licenza di passaggio dalla parte all'intero, in modo reversibile e senza perdita di significato, concessa al realismo sembra essere revocata in questo saggio che riesce però a combinare il principio di deformazione con un regime che si definisca mimetico: l'inutilità non è che una strategia per rendere macroscopico il dettaglio (la parte) e manifesta la responsabilità del soggetto nel ri-produrre il mondo secondo una visione singolare, in una forma *reale* perché autentica, antitradizionale, eterodossa.

Nelle *Due città* il «compiacimento per la sineddoche»<sup>282</sup> si traduce nella volontà di *angolare* - parafrasando Soldati - la storia e la materia romanzesca per dare espressione ad una coscienza individuale che nondimeno anela alla composta padronanza di sé e delle cose: l'alterazione prospettica, l'impulso a personalizzare (espressionismo) convivono peculiarmente con una maniera di raffigurazione che la prosa d'invenzione ottocentesca aveva codificato cosicché esibisse uno statuto di oggettività (realismo). A tagliare l'inquadratura - su campo vasto (le sezioni, le parti dell'opera) e ridotto (il capitolo, l'inizio) - avrà agito anche la consumata abilità di regista: i condizionamenti e le suggestioni della professionalità cinematografica si potrebbe annoverare tra le motivazioni, nonostante Soldati stesso tendesse a misconoscere l'esperienza nella settima arte, distinguendola dall'attività letteraria. Ma una dichiarazione, ancora per la stampa francese<sup>283</sup>, cancella l'ipotesi. Nel rapporto tra pellicola e pagina, la prima sarà da considerarsi in subordine all'altra, la letteratura impone il suo magistero anche sulle tecniche di montaggio: Soldati celebra infatti criticamente i «découpages» di Tolstoj, garantendo che impartirebbero lezioni di metodo a qualsivoglia «metteur en scène»<sup>284</sup>. Si conta almeno una lettura delle *Due città* che fa cenno alla questione del «confronto inter-estetico»: Bonalumi commenta infatti l'efficacia di alcune scene (una in particolare, l'incontro tra Emilio e Veve) che gli paiono virtuosamente riprese e si interroga sul carattere visivo della produzione soldatiana in genere, senza ridurre il problema ad una filiazione diretta della narrativa al cinema<sup>285</sup>. E appunto a prescindere dai rapporti di dipendenza tra le arti, come dall'assiologia di un intellettuale dai molti, sofisticati, mestieri,

---

<sup>282</sup> «Seguendo la via delle relazioni di contiguità, l'autore realista opera digressioni metonimiche [...] egli si compiace di sineddochi». R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, cit., p. 41.

<sup>283</sup> A. Carella, *Faut-il bruler Rome. Une entretien avec Mario Soldati*, APICE, cit. U.A.n.10 "Recensioni *Les deux villes*".

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> G. Bonalumi, *Le due città di Mario Soldati*, «Cooperazione» (Settimanale della Svizzera Italiana), 3 aprile 1965. In archivio si può consultare anche il dattiloscritto della recensione, inviato privatamente a Soldati prima della pubblicazione sul quotidiano. APICE, cit. U.A.n.9 "Corrispondenza su *Le due città*".

risulta che l'inquadratura e il montaggio sono strumenti essenziali a ciascuna forma espressiva, per personalizzare una rappresentazione che ancora si dica realistica, per quanto filtrata da una sensibilità particolare. Mostratasi infondata la pretesa di oggettività, la caratterizzazione individuale di ogni figura di mondo è sì fattore ineludibile ma anche e soprattutto un'opportunità concessa all'artista di manifestare il suo genio, conferendo pregio all'opera ed esulando dalle convenzioni; se una delle prime «modifiche» della «realtà»<sup>286</sup> viene imposta con discrezione dal taglio della cornice, del rettangolo della telecamera, la discrezionalità del pittore, del regista (o del letterato) nello «scegliere», «limitare», «inquadrare» «il vero illimitato ch'egli ha dinanzi agli occhi»<sup>287</sup> fa la differenza, determinando il quid «ineffabile»<sup>288</sup> di certi capolavori. I vincoli dettati dal mezzo e i presupposti di ogni tipo di raffigurazione (la sua definizione, di contro al “non finito” del mondo) possono essere superati da un'abilità - tecnica e inventiva - del singolo: a questo punto, dunque, l'artificio corrisponde alla possibilità di rinnovare la percezione del reale («In linea artistica assoluta, ogni inquadratura è una scoperta, una trovata, un piccolo colpo di genio»<sup>289</sup>). Quando lo scrittore-regista si propone di divulgare i retroscena di uno studio cinematografico (in 24 ore), ecco che l'esperienza sul set, insieme all'intento didascalico, serve alla riflessione “comparata” sulle arti, producendo note coerenti con gli appunti di diario di Soldati, e prossime al principio di evidenziazione anomala (l'«aringa verde»<sup>290</sup>) tra i casi di realismo di Jakobson. Si legge allora che «l'inquadratura è, col montaggio, il momento più artistico, più libero di questa arte moderna»<sup>291</sup> e che «l'arte sta appunto in queste modifiche

---

<sup>286</sup> M. Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico* in Soldati, *America e altri amori*, cit., p. 1068.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 1114.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> R. Jakobson, *Il realismo nell'arte*, cit., p. 105. La messa in risalto dell'oggetto poggia sulla scelta originale, del cromatismo: «per mettere in luce l'oggetto è necessario deformarne l'apparenza precedente, bisogna colorarlo come si fa con i preparati al microscopio. Se l'oggetto apparirà colorato in modo nuovo sarete indotti a pensare che esso è divenuto più sensibile, meglio visibile, più reale (A1). Il pittore cubista ha moltiplicato l'oggetto sulla tela, l'ha mostrato da diversi punti di vista, l'ha reso più palpabile. È un procedimento pittorico. [...] In letteratura avviene esattamente la medesima cosa. L'aringa è verde perché è stata così dipinta: l'epiteto sbalorditivo ha preso sostanza, il tropo si trasforma in motivo epico. [...] Così si può associare all'oggetto un termine estraneo o questo può esser presentato come un aspetto particolare dell'oggetto».

<sup>291</sup> M. Soldati, *24 ore in uno studio cinematografico*, cit., p. 1068. Dal passo originale: «È il Direttore del film. E pensa, cerca, guarda le inquadrature delle scene che dovrà girare durante la giornata, nell'ambiente di quel salotto. Che cos'è un'inquadratura? Pensate a un pittore che dipinga dal vero. Qual è il suo primo compito? Scegliere, dal vero illimitato ch'egli ha dinanzi agli occhi, una porzione limitata, quadrata rettangolare ovale ecc.. secondo che è quadrata, rettangolare, ovale, ecc. la tela che attende, bianca, sul cavalletto. Certo, le dimensioni della pittura non saranno quelle della realtà presa a modello: e le luci, i colori, le forme, le linee saranno altre, saranno quelle che sentimento e intenzione dettano al pittore. E l'arte sta appunto in queste

alla realtà»<sup>292</sup>; però a trattenere dalle derive espressioniste, potenzialmente autorizzate da parole come queste, vige il rispetto della «chiarezza e interesse del racconto»<sup>293</sup>, regola sovrana se - come nel cinema - il tornaconto economico è condizione indispensabile per il sostentamento stesso del fatto artistico. La fruibilità, che pure distingue buona parte della produzione letteraria di *Soldati*, appare qui un motivo, invece, extraestetico. Ragionamento analogo, allora, bisognerà tenere per l'altra norma a cui devono rispondere le operazioni di montaggio. Quando l'autore spiega come funziona il taglio (cutting) e assemblaggio dei «pezzi», una qual certa verosimiglianza, elementare, si aggiunge ai criteri con i quali raccomanda siano combinate, e prima ideate, le scene («Una scena dunque si gira a brevi pezzi, che poi vengono montati uno dietro l'altro. Ma questa successione non è arbitraria. Non si potrà mai, per esempio, vedere il signor X che cammina verso un attaccapanni e poi, di colpo, nel pezzetto successivo, vedere lo stesso signor X già col cappello in testa»<sup>294</sup>). Forse la letteratura è esclusa, pertiene in modo specifico ai film di cui qui si parla l'esigenza di osservare strettamente la linearità logico-temporale, a salvaguardia dell'immediata godibilità di un prodotto anzitutto d'intrattenimento, destinato ad un pubblico esteso, al quale mira una cinematografia che «è prima industria, poi arte»<sup>295</sup>.

I «blocchi» del romanzo potrebbero invece sottrarsi al rigore della successione e - importa per *Le due città* - contemplare omissioni o ellissi, se quel precetto che imbriglia l'autonomia creativa del «Direttore»<sup>296</sup> ha un movente perlopiù commerciale. Non che la letteratura sia priva di tale interesse, però la superiorità che *Soldati* è propenso a riconoscerle deriva probabilmente da questo, dalla maggior indipendenza di cui può avvantaggiarla la sua natura prettamente artistica (invertendo le proporzioni industria-arte, rispetto al caso del cinema)<sup>297</sup>.

---

modifiche alla realtà. Ma la prima e forse più importante modifica della realtà il pittore la fa proprio quando, con il colpo d'occhio, si immagina di tagliare il quadro nella realtà che ha davanti: quando sceglie, limita, inquadra la realtà. Similissimo è il lavoro del Direttore cinematografico [...] l'inquadratura è, col montaggio, il momento più artistico, più libero di questa arte moderna». Corsivi del testo.

<sup>292</sup> *Ibidem.*

<sup>293</sup> «Punto di vista tecnico. Il cinematografo è prima industria e poi arte. E, industrialmente parlando, il montaggio deve essere condotto secondo alcuni principi tecnici che garantiscano la chiarezza e l'interesse del racconto, indipendentemente dagli effetti espressivi o artistici». Ivi, p. 1122.

<sup>294</sup> Ivi, p. 1123.

<sup>295</sup> *Ibidem.* E ancora: «il cinematografo talvolta è arte, ma è sempre industria». Ivi, p. 1058 (corsivo del testo).

<sup>296</sup> Con la maiuscola, nell'opera. Si riporta così, per sottolineare il ruolo preminente che mostra di avere tale figura.

<sup>297</sup> Cfr. anche pp. 1058-1059. La «necessità» di denaro, indispensabile per il cinema e per l'architettura, non per «un pittore, un musicista [...] uno scrittore», afferma *Soldati*, «non deve provocare sospiri né sdegni». Nonostante questo, ribadisce in tante altre occasioni come il cinema sia per lui un ripiego, propriamente un mestiere per vivere, mentre la letteratura un ideale elevatamente disinteressato, una propensione che avverte



L'elogio del montaggio quindi corrisponde alla celebrazione dell'identità autoriale che, con estro inventivo ma anche con calcolo minuto, decidendo dell'articolazione in «pezzi», controlla di fatto l'opera intera:

Dal punto di vista artistico il montaggio racchiude in sé, anzi è, l'arte stessa del cinematografo. Tutti i grandi, tutti i veri direttori montano essi stessi i propri film. E mentre scrivono il soggetto e la sceneggiatura, e mentre girano, pensano continuamente al montaggio. [...] Ripeteremo, a questo proposito, ciò che abbiamo già detto: che il primo montaggio si fa con l'inquadratura (e quindi, in un certo senso, con la sceneggiatura).

Il cinema tornerà ad essere accolto nelle pertinenze delle *Due città* per diversa via. La partizione risponde alla soggettività delicatamente deformante che condiziona un'opera in apparenza canonica, a livello intrinseco ed estrinseco. Rispetto ai modelli di genere l'individualità di *Soldati* imprime il suo segno, trascina la storia, fattualmente consistente, di robusta oggettività, nel dominio soggettivo di Emilio, con un realismo alquanto ambiguo (e ancipite). È l'inclinazione espressionista di cui dice *Soldati* o, se si preferisce, il relativismo, quello del passo espunto più volte citato. Il cenno al *Gattopardo* rinvia ad una formula che articola la materia così da far «primeggiare la dimensione della coscienza»: infatti «tanto gli avvenimenti storici quanto i fatti privati» risultano essere equiparati sotto l'attività meditativa e giudicante del singolo (il principe di Salina). Le «cesure nette», lì, «consentono di eludere ogni dinamismo fattuale»<sup>298</sup> e, aggiunge Spinazzola, «la materialità dei dati di intreccio appare ridotta a un succedersi di occasioni per la crescita spirituale del soggetto protagonista». Si capisce quale rispondenza simmetrica accomuni le due opere considerando che in (tra) *Le due città* «il centro» è «la psicologia di Emilio»: è questa a rappresentare l'aspetto «più nuovo e [...] più essenziale»<sup>299</sup> del romanzo. Inoltre, la fisionomia del *Gattopardo*, sovrapposta al profilo delle *Due città*, mostra diverse, ulteriori congruenze (il contegno della voce narrante,

---

connaturata. Le due città vengono tra l'altro composte proprio all'indomani dell'addio al cinema, quando l'autore ha maturato il diritto di concedersi il tanto agognato otium, da destinare, neanche a dirlo, alla scrittura. Una volta soltanto, nel diario pubblicato, l'autore ipotizza di sovvertire l'ordine gerarchico: «Se così fosse, avrebbero ragione coloro, come Michelangelo Antonioni, i quali credono di indovinare una superiorità del cinematografo su tutte le altre arti o, per lo meno, la sua maggiore vitalità». Il fatto più interessante però è nelle premesse, a tale considerazione: *Soldati* medita sul «superamento delle due grandi categorie entro cui, fino ad oggi, il pensiero umano ha potuto agire: tempo e spazio», che «sarebbero soltanto apparenze di un'ulteriore dimensione, di una realtà più reale e fino ad oggi inconcepibile». Di nuovo, il relativismo. M. *Soldati*, *Un prato di papaveri*, cit., p. 403.

<sup>298</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 42.

<sup>299</sup> *Soldati* ad Alberto Lattuada, marzo 1965. APICE, cit., U.A.n.9 «Corrispondenza su *Le due città*».

ad esempio, l'ascendente storico, il rapporto con il protagonista e l'autore implicito, da cui i fraintendimenti nell'accoglienza critica). Nel romanzo di Emilio, l'intreccio può configurarsi come successione di avvenimenti anche interiori, contemplando la progressiva serie di «tradimenti» perpetrati dal personaggio a danno degli ideali o dei valori prescritti da una morale tutto sommato intuitiva, connaturata al singolo come all'umanità (che distingue tra bene e male, senza necessità di giustificazione razionale). Questa linea per così dire intimistica, suffragata da un appunto preparatorio<sup>300</sup>, non detiene però l'esclusività, disponendosi in parallelo all'altra, e irrobustendosi semmai dalla terza parte in poi, quando acquisiscono prevalente spessore le vicende private.

Viste da lontano, nel complesso, l'articolazione temporale e narrativa paiono mediare tra gli opposti dialettici, tra soggettivo - oggettivo, intero - parte, tradizione - innovazione. Mentre la storia tocca pressapoco i due estremi di una vita classicamente romanzesca, la divisione per grandi campate rispetta un principio di selezione bivalente perché le quattro unità corrispondono a periodi temporali discontinui ma ugualmente esemplari per le vicissitudini storico-politiche dell'Italia e per le traversie di Emilio. Il primo segmento comprende gli anni intorno alla Guerra di Libia, dal 1912-1915; la seconda parte, il Biennio Rosso (1919-1920) fino al delitto Matteotti, 1924; la successiva si concentra sul 1935, Guerra d'Etiopia; l'ultima sull'immediato dopoguerra 1945-1946. Mancano i periodi dei conflitti mondiali, ma vengono compendati nei resoconti in analessi; infanzia, adolescenza, maturità e prossimità (inconsapevole) alla morte, violenta, ripetono la quadripartizione per assicurare un'approssimativa esaustività. Così le cesure non pregiudicano la vocazione all'intero, perché gli intervalli anche piuttosto considerevoli - una decade, in media - prestano gli eventi caratterizzanti ai sommari riepilogativi di cui si fa carico il narratore, come si accennava. In compenso, i «découpages» di Soldati sortiscono un effetto tutt'altro che trascurabile, in quanto possono provvedere unicamente ad accostare le parti in sé compiute (o quasi) e autosufficienti: ad essere compromessa è la profondità temporale, per cui viene favorita la percezione “a mosaico” o “a polittico”, di tessere, pannelli che, seppur giustapposti,

---

<sup>300</sup> Sul frontespizio del trattamento sintetico «Le due città», in penna blu, i nuclei, indicati con numero progressivo, corrispondono al «tradimento» primo, secondo, etc., senza ulteriore specificazione. Per la partizione storico-cronologica, invece, testimonia una pluralità di scalette e abbozzi.

risulteranno pur sempre unità discrete e planari<sup>301</sup>. Soltanto ristabilendo l'ordine cronologico, la temporalità acquisterebbe spessore dalla continuità progressiva.

Con la spazializzazione, *Le due città* testimoniano una sensibilità alle proposte epistemologiche del Novecento, che la cancellazione del passo espunto dal *Giallo e il grigio* aveva silenziato lasciandola nondimeno inscritta nella struttura stessa del romanzo. Ne risulta rafforzato il senso di una certa similarità strutturale con *Il gattopardo*. Una «costruzione a blocchi cronologicamente discontinui, con forti ellissi e largo impiego dei flashback»<sup>302</sup> corrisponde alla «netta perdita della durata» temporale (in merito, Barenghi demanda a Luperini<sup>303</sup>) come pure alla promozione della «coscienza del protagonista»<sup>304</sup> quale agente primario della narrazione (il racconto viene a dipendere dai moti interiori del personaggio che «rievoca, ripensa, immagina, ricorda», a discapito delle scene «in presa diretta»<sup>305</sup>, assai rare). «I blocchi», aveva dichiarato Soldati, «contro la «cavalcata storica»: a riprova che *Le due città* nascono da una progettualità anche oculatamente aperta al nuovo, incline a presentare in vesti dimesse e un poco desuete soluzioni letterarie originali. La spazializzazione, credo si possa dire, è stata pensata in relazione alla tecnica parcellizzante. Poco credibile, insomma, che i «blocchi», a cui alludeva Soldati non fossero gli stessi di cui sopra, nonostante le dissomiglianze legate alla rielaborazione creativa come dalla singolarità identitaria di ciascuna opera. In effetti, la conduzione del racconto nel libro di Emilio destina abbondante spazio alle riflessioni del personaggio e il narratore, anche nell'attenuare le conseguenze dei salti temporali, mostra una salda tenuta della storia (più evidente nelle prime parti, quelle non

---

<sup>301</sup> L'equilibrio dialettico che ogni parte instaura con l'intero, da cui la sua autosufficienza, ricorda la formula del «frammento globale», con la quale Svevo ammodernava la tendenza alla totalità (assoluta) caratterizzante l'ideologia ottocentesca, al servizio di un romanzo d'indole psicologica, come la *Coscienza di Zenò* appunto. Agevola anche, «il frammento globale», la scansione dei capitoli in base ad un principio tematico. Lievemente diverso il caso delle *Due città*, dove i puntelli storico-cronologici mantengono una funzione portante e il criterio tematico rappresenta un'alternativa (debole rispetto alla *Coscienza*, perché monovalente, incentrata su un solo tema, il «tradimento»), per di più considerato in progressione temporale e strettamente correlato all'intreccio; anche la divisione in «fasi» di vita non è propriamente contenutistica). Inoltre l'«unità tendenzialmente compiuta di senso», richiede il contributo integrativo del lettore, ma non viene seriamente compromessa, già si notava. Cfr. G. Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale* in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 557-634: 572.

<sup>302</sup> M. Barenghi, *Le voci di fuori. Abbagli e silenzi nel Gattopardo*, «Strumenti critici», 2, maggio 2017, p. 222.

<sup>303</sup> Poiché la sua argomentazione poco concerne con il tempo nel romanzo, l'autore del saggio rinvia all'altro critico: R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità* in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*. Liguori, Napoli 1999, pp. 133 - 146.

<sup>304</sup> M. Barenghi, *Le voci di fuori. Abbagli e silenzi nel Gattopardo*, cit., p. 222.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

a caso confluite da *Il giallo e il grigio*, dove il discorso era impostato come una rievocazione “critica” e maggiore era la facoltà di giudizio concessa alla voce). Ma le scene, seppur introdotte, inframezzate o postillate non mancano. Il fatto è che *Le due città* destano un’impressione attualizzante, per la segmentazione imposta dalle cesure, e forse per una ragione ulteriore, connessa ai «tagli» all’interno del capitolo. Nella misura breve del testo, gli stacchi segnano visibilmente (anche questo accomuna *Il gattopardo* all’opera del Nostro) la divisione in ampie lasse narrative. In più, si nota una struttura modulare, che ricorre con elevata frequenza: la prima sezione, interrompendosi dopo aver soltanto introdotto l’azione, impronta il capitolo alla circolarità e consente alle analessi di innestarsi. Ma il grado di sviluppo delle parti retrospettive e il dinamismo interno allenta la loro subordinazione (temporale) e, comunque, il ritorno al presente non corrisponde necessariamente all’unità finale del capitolo. Le interruzioni del testo e le anacronie, senza coincidere per forza, variando i punti di discontinuità, modificano l’armonia compositiva e la conformazione ad anello<sup>306</sup>. Poche eccezioni, tra cui il primissimo capitolo, dove il cerchio “chiude” perfettamente, nell’ultimo frammento; l’epilogo, la frase celebrativa in latino della messa, procura un ulteriore rimando (per di più, a chiasmo) poiché sembra saldarsi alla formula conclusiva del Rosario, ovvero all’*incipit* del *Gattopardo*<sup>307</sup>.

Soldati avvia ogni capitolo *ex abrupto* con una breve, brevissima scena, per contestualizzarla si affida al commento “privato” di Emilio (cioè ai suoi pensieri, con l’uso frequente dell’indiretto libero), e al narratore (sommario breve; più lungo quando l’ellissi coincide con una distanza temporale maggiore), introduce un episodio (uno di solito, o più) in analessi, torna alla scena iniziale. Questa imposta l’asse del presente della narrazione e lo ribadisce (due volte almeno<sup>308</sup>) ad una certa distanza testuale (a un terzo della lunghezza del capitolo, giunge fino a metà, in due casi alla fine<sup>309</sup>); al termine del capitolo l’azione non sarà avanzata di molto.

---

<sup>307</sup> «“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen”» si accampa nella prima riga del romanzo di Tomasi di Lampedusa, mentre il capitolo uno delle *Due città* termina con la formula «*Tantum ergo Sacramentum*», in una scena speculare alla prima. Cfr. Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 23 e M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 13

<sup>308</sup> Dove le anacronie sono più numerose, la narrazione più mossata, anche tre, come nel capitolo uno della prima parte.

<sup>309</sup> I capitoli uno della parte prima e della seconda, che hanno struttura ad anello.

Le cesure non occorrono necessariamente ogni volta che si presenta un'anacronia ma segnano sempre uno stacco sostanziale (temporale, di ambientazione, quindi dell'azione): sembrerebbero assecondare il principio classico di unità drammatica, se non fosse che all'interno di una stessa parte (delimitata da due cesure) si possono rilevare altri sbalzi temporali o modificazioni della ferrea regola classica (ventiquattro ore, stesso luogo e azione). Questo perché i tagli devono contemperare due esigenze: dare coesione all'unità testuale, compattandola intorno ad un episodio, assicurare equilibrio tra le *tranches*, per lunghezza e composizione interna. Ne risulta che le sezioni hanno all'incirca lo stesso "peso" nell'economia del racconto, si equivalgono, potenzialmente sono autonome ma, se si guarda all'ordine temporale e tematico, dipendono dalla prima (quella sospesa, spezzata). Il capitolo si sviluppa come un "commento", una contestualizzazione alla prima scena e alla prima sezione, attraverso alcune altre, che rappresentano i presupposti; la parte successiva con ripresa anaforica della situazione di partenza (all'incirca a metà o ad un terzo del capitolo), provvede a far avanzare l'azione, non di molto<sup>310</sup>. L'impressione attualizzante deriva proprio dal carattere scenico dell'opera: il passato è rappresentato, quasi mai limitato dentro il sommario del narratore, secondo una tecnica rassomigliante al *montage sequence* del cinema (dove il mezzo non consente o non rende agevole riassumere solo verbalmente: è necessaria una serie di fotogrammi)<sup>311</sup>; confinato, però, dentro la *tranche*, guadagna autonomia, lo stacco allenta i nessi temporali e spetta al narratore ribadirli, tanto più che la presenza di eventuali altri scarti temporali o spaziali interni permette alla sequenza uno sviluppo articolato, evitando una coincidenza meccanica tra analessi e unità narrativa. Il capitolo uno della seconda parte offre un campionario abbastanza esaustivo: il *flashback* incorporato nel primo spezzone, con tanto di dialogo, integra l'informazione del narratore («Aveva conosciuto Veve qualche settimana prima: andando [...] all'Anonima Assicurazioni»), allestendo le premesse all'incontro tra Veve ed Emilio; lo stacco separa un blocco narrativo alquanto vario, con

---

<sup>310</sup> Esempio e macroscopico l'ultimo spezzone, del capitolo 4 parte 2: la scena della partenza di Emilio da Torino, da Porta Nuova, risponde al primo frammento testuale del capitolo, che presentava l'interrogativo (lasciare o restare?). Così accade nei capitoli perfettamente circolari, è chiaro (cap. 1 parte 1; cap. 1 parte 2), ma similmente gli altri: la felicità silenziosa di Emilio, nello studio Lungo Po, con Veve tra le braccia, è speculare alla fine, quando Veve riceve l'annuncio della dipartita di Emilio, nello stesso luogo. L'intervallo di tempo tra la scena iniziale e quella finale, sull'asse del presente della narrazione, è breve.

<sup>311</sup> Del resto anche nel *Giallo e il grigio* il passato doveva essere riprodotto, allestito, non sintetizzato, per imitare il procedimento del ricordo, a partire da un'occasione-esca. Sulla rievocazione si basava l'impianto dell'opera, infatti alcuni capitoli riportati nelle *Due città* appaiono "spuri": così il quarto della prima parte, con la premessa - cornice del narratore sull'importanza del ricordo. Cfr. M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 43.

discontinuità temporali, ragguagli sintetici del narratore circa il contesto storico-sociale, scene dialogate con inserti di discorso narrativizzato e sommari (di un racconto di secondo grado: il narratore sintetizza il resoconto di Piero, della sua avventura d'amore mentre militava al fronte, durante la Grande Guerra<sup>312</sup>).

Anche le riflessioni di Emilio, se non propriamente messe in scena (è il caso delle vestizioni allegoriche<sup>313</sup>), sono animate, inclini a drammatizzare<sup>314</sup>. Il presente della narrazione, ancora, è favorito dai tagli che alimentano, insieme al senso di *suspence*, il carattere repentino dell'azione (come nell'avvio di capitolo); all'opposto, a neutralizzare l'effetto delle cesure, la spontaneità del racconto, quasi fluisse liberamente, senza manipolazioni dell'ordine temporale, trova appoggio nell'abilità con la quale Soldati sfrutta la durata reale per disporre gli stacchi. Non è quindi infrequente che le parti riflessive o le anacronie dipendano da un'azione continuativa, riempiendo l'intervallo utile a che si compia. Lo spazio da percorrere<sup>315</sup>, l'attesa di un incontro<sup>316</sup>, la pausa meditativa nella vasca da bagno della nuova abitazione<sup>317</sup> forniscono una giustificazione verosimile al discorso così come articolato e,

---

<sup>312</sup> «Pierino allora raccontò di una ragazza che aveva conosciuto a Preganziol, appena fuori Treviso, dove era la sede del reparto: una ragazza, Lucia [...] Raccontò come era successo. Tra un servizio e l'altro aveva il permesso di dormire voleva [...] E così, una volta, comincia un bacio, poi un altro e un altro: una sera, invece [...]» Ivi, p. 66.

<sup>313</sup> Così l'antenato del quadro, che si è già avuto modo di citare, studiato nella sua fisionomia dal piccolo Emilio, potrebbe rappresentare l'equivalente di una riflessione sul male, sulla seduzione del peccato (uno dei roveli psicologico-morali che Piero, la voce della coscienza, risolve, prima di morire: bisogna fare meno male possibile, avverte, ma soprattutto non «lasciarsi andare... non dico a fare del male, ma, quello che è più grave, al piacere di fare del male: qualche volta uno ci prende gusto». Ivi, p. 502). Elena, fin dall'esilio romano, più tardi Irma («il male, non lo sente chi lo fa. Che ne sai tu del male che mi puoi fare», p. 489) consentono ad Emilio di sperimentare il piacere connesso al peccato (al tradimento, di sé e dei dettami morali). Altra figurazione del pensiero di Emilio, la cantante lirica, che con il suo sguardo riassume il senso di colpa, la nostalgia crescente per Veve (p. 91).

<sup>314</sup> Ad esempio, la retorica argomentazione che Emilio svolge tra sé e sé sull'opportunità di lasciare Torino (pp. 123-124). Più evidente ancora la traduzione scenica del senso di colpa per aver appoggiato indirettamente il fascismo, firmando il proprio assenso al film sulla guerra d'Africa. «L'emme, il famoso visto approvante del Duce», in sovrimpressione al «cielo violaceo sul Colosseo», si unisce al motivo del ricordo, non a caso, e dà avvio alle sequenze in cui viene rappresentato Mussolini, come scorto da Emilio (pp. 355-359; sezione interna al capitolo 6 della parte terza). Notevole il gioco di sguardi come supporto per un dialogo implicito tra Emilio e Veve (fine capitolo 1 parte seconda, pp. 79-80).

<sup>315</sup> «Rideva e spiegava tutto questo a Piero, mentre scendeva con lui verso Villa da Regina» (p. 72). In ordine contrario, le considerazioni interiori di Emilio sono premesse al motivo che li giustifica: «Nero, secco, quasi furtivo, Rousset sbucò da un pilastro dei portici: gli era venuto incontro» (p. 124).

<sup>316</sup> «Emilio fissava la ragazza vestita di giallo che veniva verso di lui: [...] Andarle incontro, abbreviare così ansia e incertezza?» (p. 57). In ordine contrario, le considerazioni interiori di Emilio sono premesse al motivo che li giustifica: «Nero, secco, quasi furtivo, Rousset sbucò da un pilastro dei portici: gli era venuto incontro» (p. 124).

<sup>317</sup> «Aprì con la chiave. La domestica, avvertita per telefono, gli venne incontro dicendo che il bagno era pronto» e subito dopo l'interlinea bianco. M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 232.

occultando l'artificio, si allineano ai dettami del realismo, direbbe Hamon<sup>318</sup>. Né mancano gli ostensivi del presente<sup>319</sup> del racconto - «proprio dove, *adesso*, Emilio saliva passo passo allacciato al fianco solido di Veve»<sup>320</sup> - e, in merito a questo passo specifico, si veda come il raccordo temporale avvenga grazie all'identità di luogo: a proposito di spazializzazione, appunto. Occorre persino un'apparente incongruenza nel sistema dei tempi delle *Due città*, quando il passato remoto viene scalzato dal presente, a registrare la percezione di Emilio e soprattutto a filmare in presa diretta l'impresa in bici, commentata nei modi della *cronaca* (se non è una "svista", perché si inserisce dopo una sequenza piuttosto lunga in indiretto libero, perciò al presente: il narratore, quasi dimentico dei precedenti imperfetti<sup>321</sup>, punta «ora Pierino non parla più: è passato in testa, a tirare [...] Emilio non ce la fa più [...] Ecco, la ruota posteriore della Stucchi [...] Rialza lo sguardo [...] la sua figura magra [...] oscilla» e poi, tramite il participio passato, «le mani appena appoggiate» torna al remoto «Pierino gridò»<sup>322</sup>). Insomma, le soluzioni narrative e strutturali, associando tempo e *découpages*, sorreggono la spazializzazione - quindi la componente modernista delle *Due città*, la parentela con il *Gattopardo* - con «equilibrio danzante»<sup>323</sup>: con la medesima grazia di Veve, nel protendersi al nuovo<sup>324</sup> senza perdere il contatto con il terreno, consolidato.

D'altro canto, in virtù dell'indole che dichiara di possedere, l'opera di Soldati deve rimodulare il tempo storico e insieme le convenzioni del genere principe della tradizione romanzesca italiana. Gli eventi collettivi, nella loro robusta oggettività, sono da conformare alla psicologia di Emilio, insieme bisognerà adeguare la norma con la quale i fatti pubblici venivano di solito

<sup>318</sup> Hamon si occupa della descrizione, in realtà, analizzando l'apparato degli introduttori delle sequenze descrittive, per studiare come vengano motivate in una rappresentazione che si voglia realista.

<sup>319</sup> Ilaria Crotti li ritrova in *America primo amore*, in un saggio proprio sulla funzione simbolica del reale. Ma sono presenti pure nel *corpus* delle novelle.

<sup>320</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 69.

<sup>321</sup> Ecco il testo che precede il passo al presente, con gli enunciati all'imperfetto e l'indiretto libero: «I tubolari della Stucchi di Pierino sfrigoravano sul terreno ghiaioso, Emilio si rizzava sui pedali e spingeva con tutto il cuore, finché ce la faceva, su. Ah! La gioia della fatica, la gioia del lieve dolore dei muscoli che si stirano e comprimono [...] e del respiro che sembra mancare [...] fino alle labbra [...] e degli occhi che bruciano per la polvere e il sole. Ora Pierino non parla più». M. Soldati, *Le due città*, cit., pp. 44-45.

<sup>322</sup> A sostenere l'ipotesi della modifica volontaria, per la quale si propende, i deittici, gli indicatori al presente («Ecco», «Ora», «ecco») e la perizia narrativa - cinematografica di Soldati: si avverte la competenza di regia nella costruzione dell'episodio, nonostante le generiche rimostranze dell'autore contro il nesso cinema-letteratura, di cui si è detto. Al presente la scena risulta più vivida, simultanea, avvincente. D, la distrazione sarebbe favorita dal segmento precedente, al presente perché discorso indiretto libero, e dal successivo costruito partecipiale, più simile però all'accusativo alla greca («La sua figura magra, con la maglia marrone e i calzoncini neri, oscilla ritmicamente: le mani appena appoggiate alla sommità del manubrio»). Ivi, p. 45.

<sup>323</sup> Ivi, p. 58.

<sup>324</sup> Veve saluta con slancio, librandosi in aria «per metà», Emilio e con lui l'inizio dell'avventura d'amore.

ammessi nelle vicende privatamente immaginarie. Istruttiva, ancora, una discontinuità interna che si rileva analizzando il rapporto tra Storia e storia: cicatrice lasciata dalle controversie in cui si imbatte la redazione delle *Due città*, segno dell'ascendenza almeno duplice dalla quale dipendono. Nell'esordio del romanzo, la morte di Amedeo correla la guerra italiana in Libia con i micro accadimenti della famiglia Viotti, secondo un nesso causale: come vuole la formula tradizionale del «componimento misto» (di storia e invenzione), la Storia innesca le dinamiche della piccola storia, offrendone per altro verso il contrappunto veridico. Sarà questo il principio motore della lotta intestina tra Sanfront e Ceroni, ancor più il fomite dell'ambizione smodata che determinerà la vicenda intera di Emilio, irriducibilmente dettata dalla brama di riscatto, sociale ed economico. Dopo, non ci saranno eventi simili, per portata - è ovvio, se questo è totalizzante - ma nemmeno per "tipologia": che Piero sia chiamato al Fronte dall'urgere della Grande Guerra, è particolare poco più che accessorio, procura all'intreccio un'esperienza di iniziazione - non alle armi, all'amore -, comunque limitata a motivo di chiacchiera tra amici<sup>325</sup>.

In effetti, bisogna riconoscere che la prima parte delle *Due città* inclina verso il romanzo sociale ottocentesco, assai meno verso il prototipo manzoniano; fatta salva la scomparsa del cugino, le altre azioni narrative «sono conteste» con «le condizioni politiche e sociali», non tanto con quelle storiche, come accade nel *Rosso e il nero* secondo Auerbach. Né si ometta che qualche critica del libro di Soldati menziona l'interesse sociale delle raffigurazioni (vivide, esaustive) delle prime pagine, per screditare però le restanti; e, soprattutto, non si può tacere che Stendhal fosse sottotraccia al *Giallo e il grigio*<sup>326</sup>: lo si coglie dal titolo e da molto altro («il cuore umano» quale obiettivo del realismo<sup>327</sup> fa eco alla «psicologia» come centro del romanzo; l'ispezione morale; l'ardente desiderio di promozione sociale del protagonista). Nei toni e nei modi, dalla padronanza della voce agli inserti descrittivi, i primi capitoli imitano

---

<sup>325</sup> Fornisce ad Emilio il termine di confronto con la sua avventura con Veve, contemporanea: al massimo permette un parallelismo, ma pur sempre estraneo alla Storia. Di questa si restituisce un sommario concentrato, del narratore, nel quale la datazione "privata" non manca di rilievo: «Dalla gita al Sestrières erano passati sei anni. Sebbene provando [...] la stessa amicizia [...] Vero che Pierino era stato chiamato sotto le armi [...] in principio fatto abile soltanto ai servizi sedentari [...] poi, quasi subito, inviato al fronte come cineoperatore. Due anni di fronte: due anni di guerra, dal '16 al '18. Poco dopo Caporetto, per Natale, Pierino era venuto in licenza a Torino. Era passato a salutare l'amico». M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 65.

<sup>326</sup> Nella medesima intervista citata per la canna di malacca, il Nostro spiega che l'alternativa, «il giallo e il grigio» fosse suggerita dall'opera di Stendhal. Cfr. A. Carella, *Faut-il bruler Rome? Un entretien avec Mario Soldati*, 7 juillet 1966 in APICE, cit., U.A.n.10 "Recensioni *Les deux villes*".

<sup>327</sup> Stendhal, *Ricordi di egotismo*, citato da F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 177.



il modello realistico del secolo precedente. E non basta l'avverbio («curiosamente») a mettere in discussione la decisa consapevolezza con cui questo passo dichiara la sua progenie: «La villa Racagni al tempo della Libia» e «il nodo delle quattro famiglie, che vi soggiornavano durante le vacanze era curiosamente esemplare della società torinese negli ultimi anni prima della grande guerra e del grande sviluppo industriale»<sup>328</sup>. La Storia tuttavia resta un fattore in gioco, dai cambiamenti che subisce nella manipolazione romanzesca indica come il programma creativo delle *Due città* dovesse ancora evolvere, fino a maturare un'autonomia identitaria. Dalla parte due, gli avvenimenti collettivi intersecano la storia inventata, tangenzialmente: entrano nel dominio di parola dei personaggi, trapassando con gradualità nella coscienza del protagonista. Il Biennio Rosso con le rivendicazioni operaie, più tardi la crisi del governo Facta, compaiono nel dialogo tra Piero ed Emilio (non a caso nel medesimo capitolo della chiamata alle armi) nella discussione tra i Sassarini<sup>329</sup> (le comparse, ideate all'uopo, quindi). La diagnosi della condizione politica dell'Italia è formulata dalla voce nasale del Papa, in una sola, indecifrabile battuta. Presentimenti e profezie, deviazioni nello spazio (cap. 2), scalfiscono la compostezza incontrovertibile dei fatti, mentre la meccanica che li dirige s'intoppa, all'emergere di forze irrazionali («Quel paesaggio lo rattristava profondamente. Allo stesso tempo, per qualche motivo misterioso lo affascinava»<sup>330</sup>; «Emilio si sentì attratto. Si unì a loro. Capiva lucidamente che nessuna convinzione rispondeva in lui a questo moto istintivo»<sup>331</sup>). Così l'oggettività si relativizza, si misura alla sensibilità soggettiva, benché il narratore mantenga il diritto alle lucide sintesi contestualizzanti. Quando il delitto Matteotti si consegna alla ribalta interiore di Emilio, il processo è compiuto: la Storia aderisce, con esatta congruenza, alla «psicologia» del protagonista. A partire dalla seconda metà (sezioni tre e quattro<sup>332</sup>) prevale un rapporto simbolico, Emilio diviene *figura* esemplare della decadenza storica, civica e morale dell'Italia negli anni del fascismo, fino al dopoguerra. La genesi del testo ha contribuito ad aprire quella faglia, e forse anche ragioni di

---

<sup>328</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 18.

<sup>329</sup> Ivi, pp. 92-94.

<sup>330</sup> Ivi, p. 90.

<sup>331</sup> Ivi, p. 94. «Forse per la gentilezza del colore, o perché erano in minor numero, o perché le loro facce parevano meno patibolari, Emilio si sentì attratto. Si unì a loro. Capiva lucidamente che nessuna convinzione rispondeva in lui a questo moto istintivo».

<sup>332</sup> Il carattere eterogeneo si rileva anche nella costituzione strutturale dei capitoli: sopra, per esigenze argomentative, non si è specificato che, soprattutto nella terza e quarta parte, la scansione interna dei tagli dice di una composizione meno elaborata: esempio limite il capitolo due della quarta sezione, dove gli stacchi intervengono a segnare le pause, ma l'ordine cronologico viene rispettato.

plausibilità (da piccolo Emilio non può verosimilmente avere cognizione civica: la storia è delegata ai discorsi, anche di altri). *Il giallo e il grigio* si chiude poco dopo l'assassinio del deputato, ma l'obbligo di Soldati di procedere più speditamente con la scrittura appare motivo insufficiente a spiegare la natura composita delle *Due città*. Non è questione di "trascuratezza", per cui l'autore avrebbe mancato di attendere alla minuziosa rappresentazione d'ambiente, socio-economico, politico, né soltanto di urgenza a semplificare in vista della consegna dell'opera, per quanto fosse imperativo cogente per Soldati (era suo interesse sanare la ferita severamente dolente che i tempi lunghi di stesura delle *Due città* gli avevano cagionato, con le contese tra editori - Garzanti e Mondadori -, le rivendicazioni verso di lui, gli "inconvenienti" finanziari). L'eterogeneità dell'opera traccia il tentativo di istituire una forma personale di rappresentazione, dove verità e finzione, storicità oggettiva e interiorità psichica confondano i lineamenti, secondo un realismo ancipite.

La malia illusoria delle *Due città* agisce dalle soglie peritestuali, e fin dalle origini della sua vicenda filologica. Nel progetto primo, Soldati aveva previsto di esaltare la virtù della finzione letteraria contro la sincerità soltanto dimidiata delle memorie, ipotizzando che forse, proprio nella prima, si sarebbe potuta scorgere la verità. Con le testuali parole dall'opera - autobiografica - di Gide, si apriva *Il giallo e il grigio*. Dieci anni prima che Lejeune lo teorizzasse, lo scrittore sceglieva di delineare uno «spazio autobiografico» alquanto insidioso: distanziava da sé il narratore-protagonista, tramite una voce di terza persona e la figura di Emilio, istituiva quindi un «patto romanzesco», non uno «autobiografico», ma lasciava all'esergo di suggerire il contrario. L'indicazione subliminale di genere («memorie»), il prelievo da un'opera *scandalosamente devota* al racconto di vita<sup>333</sup>, soprattutto il trabocchetto retorico insito nel passo<sup>334</sup>, avrebbero convinto il lettore a ricercare le prove dell'affinità di Viotti con Mario Soldati. Avrebbero, se *Il giallo e il grigio* fosse stato pubblicato. L'epigrafe viene soppressa nelle *Due città* ma la polemica si innesca comunque: segno che altri elementi, al di là della cornice, hanno orientato la ricezione in quel verso. A stipulare il contratto

---

<sup>333</sup> «Provocante resoconto autobiografico» riassume la quarta di copertina della recente edizione Bompiani - Giunti 2019.

<sup>334</sup> Nel suo studio, dato alle stampe dopo *Le due città*, Lejeune prende in prestito le stesse righe da *Se il grano non muore*, dimostrando come Gide abbia sapientemente truccato i termini dell'accordo con il lettore, e ideato una formula che produce l'effetto contrario a quanto dichiara. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 44.

narrativo compaiono «Avvertenze dell'autore» moderatamente sobrie, che paiono attenersi al criterio di verosimiglianza classico perché, come nel «componimento misto», ammaestrano a credere alle «figure e agli avvenimenti storici», dichiarando «immaginarie» le restanti «azioni e [...] personaggi». Però l'ascendenza vagamente cinematografica della formula («Eccetto le figure e gli avvenimenti storici a cui ho cercato di riferirmi sempre con esattezza, tutte le azioni e tutti i personaggi qui rappresentati sono immaginari») riporta all'attenzione la finzionalità del romanzo, mentre lo assimila ad un film di cui vengono proiettati i titoli di testa. Spingendo oltre il paragone, la presentificazione intrinseca al codice espressivo del cinema mostra buona attinenza con la propensione a spazializzare ravvisata tra le righe del libro.

Anche vagliando le zone pretestuali, non si ottiene di tracciare linee di demarcazione nette tra rielaborazione fantastica e precisione testimoniale. Nelle interviste, Soldati non sarà meno sibillino: ora difende la verità dei sentimenti, contro l'aderenza ai fatti («*Le due città* non sono memorie», dice, semmai un'«autobiografia sentimentale»<sup>335</sup>), ora tiene a specificare che «per la prima volta dona un grande panorama: quarant'anni di vita italiana»<sup>336</sup> e duplica il ringraziamento a Bassani (già nelle *Avvertenze*) per avergli evitato «errori storici»; ostenta una fotografia, certificando che «Piero» è personaggio esistito veramente, «soltanto» gli è stato «cambiato il nome»<sup>337</sup>, precisa il ruolo del destinatario della dedica romanzesca, poi prende le distanze da Emilio. Si muove però, argutamente, nel dominio finzionale, scansando la palese evidenza del fittizio.

### *1.7 Non poter non dire io. Spazio, tempo, soggettività: Le due città e oltre*

Dentro e più ancora fuori dal testo, Soldati mostra una notevole domestichezza nello spostare il limite tra verità e finzione. L'«espressionismo» esalta la restituzione soggettiva di un mondo che non può essere rappresentato se non nella percezione elastica quanto varia che ne hanno

---

<sup>335</sup> Dalla conversazione in francese, con Mario Soldati. Se ne reperisce una copia di giornale nelle cartelle delle *Due città*, tra la critica, ad APICE. Un appunto in pennarello nero compensa il taglio della pagina, dando notizia della data: 2. 6. 1966. La traduzione è mia.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> C. Stajano, *Ho finito di fare il clown*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1964. Cfr: «Lo scrittore si è subito incupito, apre un cassetto, ne estrae una fotografia: “Guardi, dice. Questo è il Piero del romanzo. È esistito veramente, ho cambiato solo il nome. È morto come nel libro. E il produttore Ponti al quale ho dedicato “Le due città” fu per lui un vero amico, come il Viotti delle “Due città”».

i diversi individui. E sono le forme apparentemente «devianti» dalla realtà, con un quoziente di rielaborazione immaginativa maggiore, come il «sogno e l'arte»<sup>338</sup>, ad avere maggiori possibilità di indovinare l'ordine autentico delle cose. Non è un principio tratto da un'apologia del fantastico, bensì la “deduzione provvisoria” proposta da un appunto di diario, in cui si dice della natura «relativa» del concetto di «tempo» e di «spazio»<sup>339</sup>. La scienza, la ragione, le costanti matematiche sono mezzi insufficienti ad illustrare il funzionamento di un sistema che sovrasta la comprensione umana, si presenta nella sua indeterminazione, ammette quindi lo scarto inventivo, irrazionale. Il taccuino custodisce una versione del relativismo soldatiano che ricalca perfettamente il passo “segreto” delle *Due città* e ribadisce una disposizione al dubbio sulla solidità del mondo esteriore. Non è solo questione di riconoscere l'instabilità delle immagini empiriche, condizionate dalla «psicologia» varia di chi le produce, dallo «specchio della coscienza»<sup>340</sup>; si tratta di riflettere su quelle stesse immagini e sulla loro consistenza. «Il tempo, come lo spazio, è soltanto» un'«apparenza» e in quanto tale, una supposizione, una scommessa; è una «forza», uno «schermo»<sup>341</sup>, aveva aggiunto *Il giallo e il grigio*, non razionalmente definibile. Allora un'ipotetica costruzione artistica vanta di diritto una buona attendibilità mimetica. Nel romanzo grosso, lo scrittore attraversa il realismo dei narratori modernisti, consapevoli che nessuna rappresentazione può dirsi oggettiva<sup>342</sup>, e un poco si protende anche oltre, anticipando alcuni aspetti del postmoderno, con le suggestioni

---

<sup>338</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, cit., p. 403.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> Cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», vol. 39, n. 1, p. 29, 2010, ma la locuzione è assai comune nelle trattazioni storiografiche sul realismo perché è lo specchio la metafora usata da sempre per la *mimesis*. Cfr. anche F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

<sup>341</sup> M. Soldati, *Il giallo e il grigio*, cit., p. 267. Lo si trascrive ancora, il passo che recita: «Secondo una filosofia moderna, il tempo, e lo spazio, sono soltanto delle forze, che un giorno molto lontano l'uomo riuscirà a dominare: apparenze, schermi, attraverso cui riuscirà a vedere».

<sup>342</sup> Cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, cit., p. 29: «Per lo scrittore modernista il mondo esterno esiste, e può essere raccontato solo attraverso lo specchio della coscienza», non viene messo in discussione il mondo stesso, a differenza di quanto si vuole sostenere per Soldati, conducendo l'analisi agli esiti estremi. E a differenza delle premesse che erano state gettate: si era detto che per il Nostro una dimensione altra, una logica nuova, dello spazio e del tempo, esiste, benché non risulti ancora intellegibile. E così è, in linea teorica, cioè stando ai diari e al passo espunto («Secondo una filosofia moderna... un giorno»). Nello specifico, ecco cosa afferma Castellana, sul realismo modernista: «La coscienza della natura convenzionale del realismo non ne diminuisce però la capacità di indagine e di scoperta: paragonare la scrittura ad un vetro opaco e non trasparente non significa, per i modernisti, negare che vi sia qualcosa oltre quel vetro. Non siamo ancora all'esaltazione postmoderna dell'autoriflessività dell'arte». *Ibidem*. Resta inteso che il romanzo di Soldati nel modernismo si inserisce, a pieno (lo attraversa, si è detto), tanto che ne intravede gli sviluppi, per certi versi, in anticipo sulle tendenze culturali-letterarie: penso ai riferimenti metanarrativi e a ciò che significano. E comunque casi di «realismo illusionistico», sostenuto dai rinvii pittorici e artistici presenti nel romanzo, vengono collocati da Bertoni nella temperie modernista.

meta-artistiche e autofinzionali. La ferma convinzione che l'arte non possa prescindere dal "soggetto", non dopo le rivoluzioni gnoseologiche di inizio secolo, permette a Soldati di avvedersi delle conseguenze, anche anzitempo, e di giovare di una "verosimiglianza allargata" per creare un sofisticato gioco di riflessi tra realtà e finzione.

La fedeltà referenziale, a volte persino ostentata - dalla toponomastica delle vie al numero dei tram -, è parte di una strategia di «riproduzione illusiva»<sup>343</sup> del mondo. Soldati imita la realtà, enfatizzandone alcuni tratti, intanto si interroga sulla plausibilità dell'operazione stessa. Mentre dissemina indizi, per manifestare l'artificio che sottintende la sua raffigurazione, alimenta il sospetto che il modello quanto la copia siano in fondo assimilabili, entrambi coinvolti nel processo mistificatorio. Non è adulterazione, del resto, ma «impossibilità» a fare a meno dell'«io», perché è questo l'unico principio residuo, nel «crollo» di tutto. Proprio l'«impossibilità» è la cifra caratteristica «della letteratura moderna», una negazione che Soldati sa però convertire in positivo:

E nel crollo di tutte le fedi, compresa quella della miscredenza, crollo che è il supremo carattere del secolo in cui viviamo, abbiamo perduto il senso della realtà, della storia, degli altri, di tutto. Non c'è rimasta che una certezza, quella che ci fa dire, a ciascuno di noi, individualmente:

«Io...»

E qui il cinema è, naturalmente, più moderno del teatro: perché presenta dei personaggi meno consistenti e più apparenti: dei personaggi non come sono ma come appaiono al regista. Tuttavia, non è ancora accaduto, se non appunto a Chaplin, il quale, come tutti i geni, precorre i tempi, non è ancora accaduto che, nel cinema, si narri come si narra in letteratura da Proust, James e Conrad in poi: con l'autore che in un modo nell'altro, magari trasferendosi in uno dei personaggi, si limiti a dire: «io» e anzi: «Io direi...a me pare...a quanto ricordo...insomma, mi sembra che sia andata così...». Sì, abbiamo dei film a «*narratage*». Ma si tratta sempre di un espediente, un abbellimento, un abbreviamento. Mai di un'impossibilità dell'autore a raccontare diversamente. Mentre questa impossibilità è la chiave della letteratura moderna. [...] tutte le volte che si cerca di filmare un romanzo moderno, pare sia inevitabile, quasi fatale, una corrispondente ed inversa operazione di invecchiamento. Il grosso pubblico, si dice, la massa: che non è intellettuale, non è colta, ed è sempre in ritardo sul gusto. Oppure la forma stessa dello spettacolo, si dice: forma che, necessariamente, prescinde da eccessive sottigliezze psicologiche e, soprattutto, sembra negata all'autobiografia, alla timidezza, allo scetticismo dell'autore veramente moderno, il quale può, sempre e soltanto, dire: «Io...».<sup>344</sup>

La citazione lunga, tratta da *Un prato di papaveri*, supera d'interesse le altre, pur numerose annotazioni di riflessione letteraria, per due motivi: riprende il confronto con il cinema (e non solo: teatro, tv, giornalismo), relegandolo una volta di più in posizione inferiore; avanza le

---

<sup>343</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, cit., p. 247.

<sup>344</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, cit., p. 133.

potenzialità nuove dell'autore, «in un modo o nell'altro» presente, «magari trasferendosi in uno dei personaggi», incline - se «veramente moderno» - «all'autobiografia» e pure ambiguamente «alla timidezza», comunque allo «scetticismo». Per inciso ad un «indovinello retorico» («Come comincia [...] il capolavoro dei capolavori tra i romanzi moderni»), Soldati aveva aggiunto infatti che «i romanzi moderni [...] non sono più romanzi, ma confessioni esami di coscienza, saggi, fantasie»<sup>345</sup>. L'avvio dell'opera di Proust serve da esempio palese («*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*») al diarista che gli contrappone il famoso inizio rigettato da Valéry, per mostrare come sia cambiata la percezione della verosimiglianza insieme ai canoni della narrativa<sup>346</sup>. Un particolare fa la differenza: Soldati include un terzo termine di paragone, meno noto, in onore di un suo maestro, Emilio Cecchi. L'*incipit* delle «cinque di pomeriggio, in una giornata di primavera», con la Marchesa, è soluzione impraticabile; «non meno argutamente», insegna Cecchi, la morte del romanzo viene sancita «dal momento che più nessuno scrittore al mondo ha il coraggio di quest'altro inizio: “*C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans le jardins d'Amilcar*”». Come a specificare, lo spazio oltre che il tempo: avvenuta la rivoluzione egocentrica, non si dimentichi di riparametrare l'intorno, le coordinate del sistema. L'indicazione puntuale dell'ora, del giorno non è attendibile, tanto più se riferita ad un personaggio fittizio, come la Marchesa: i lettori avrebbero diritto di insorgere - ammonisce Soldati-, di reclamare prove che quello fosse davvero un bel pomeriggio, di primavera. Così la determinazione del luogo, del quartiere o della via, necessiterà di una garanzia testimoniale, una prima persona che «in un modo o nell'altro», «magari trasferendosi in uno dei personaggi», abbia vissuto, percepito, dato definizione a quegli spazi. Raffigurandoli e poi, «magari», svelandone l'artificio. Ma questo Soldati non lo dice.

Per quanto centrale, l'io appare sempre curiosamente estroflesso, non può disgiungersi dal luogo, dalle circostanze, dal mondo che modella e dal quale è modellato. Un aneddoto istruisce sul modo del tutto peculiare dell'autore di intendere il soggetto e di declinarlo in una

---

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> Il motto di Valéry è riportato, tra gli altri saggi teorici, anche da Bertoni, che cita pure un passo dalla *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal*. Molto simile infatti è l'esempio formulare (con un trapasso di genere: «Il signor conte si levò per tempo, alle otto e mezza precise. La signora contessa indossò..») che Pirandello inserisce nel *cantuccio d'autore* per dichiarare abolite alcune convenzioni del racconto, obbligato com'è dalla coscienza del ruolo marginale che all'uomo spetta nel sistema-mondo (dalla «nuova concezione dell'infinita piccolezza» che gli provoca l'invettiva a Copernico). Cfr. F. Bertoni, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*, pp. 39-52; 48-49. Per Pirandello invece il testo di riferimento è L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 323.

pluralità di forme, mediatiche e autobiografiche. E dà valore all'ipotesi appena avanzata ma anche alla critica che ha variamente qualificato l'io soldatiano, sempre riconoscendogli una vitalità espansiva. Nel 1959, quando Soldati pensa di lasciare il cinema e inizia a dedicarsi alla stesura del romanzo, viene interpellato dalla Titanus per dirigere il film tratto dal *Gattopardo*. Lui, però, declina l'offerta; il motivo è eloquente: «Ho rifiutato perché non mi sentivo in grado di fare un film del genere: non conoscevo la Sicilia, bisognava entrare in un mondo che mi era estraneo, che sentivo lontano dalle mie attenzioni. Il libro mi piaceva assai, ma ho pensato che portarlo sullo schermo pur essendone così distante significava non rispettarlo sufficientemente»<sup>347</sup>. Fattori decisivi, ancora, sono lo spazio, la psicologia, il bisogno di esperire personalmente ciò che sarà convertito in arte. E questo nonostante il cinema possa benissimo farne a meno, della prima persona (il diario conferma; insieme vengono alla mente gli apprezzamenti di Soldati per l'audacia lirica di certo Antonioni, la sua generale avversione per il neorealismo, un cinema praticato aggirando l'impersonalità del *medium* con segnali traversi di identità: la scelta di fonti letterarie per i suoi film, le scenografie ricalcate dai quadri).

Solo quando potrà averli visitati, da reporter, «i luoghi di Tomasi di Lampedusa» diventeranno materia utile a Soldati e ad una trasmissione, televisiva però, una puntata di «Chi legge?». Tra il «suntuoso palazzo Lanza di Trabia», da cui inquadrare «le sette finestre dei principi di Lampedusa»; il caseggiato popolare, di fronte, dove il portinaio è rimasto lo stesso, proprio quello che vedeva il gentiluomo Lampedusa; e il «caffè», «nel centro [...] moderno», noto ai passanti di «piazza Ungheria» si esercita uno strabismo prospettico. Che cerca di allineare fuori e dentro, certificazione esteriore e testimonianza individuale. Lo spazio, dettagliato con precisione (fino ai particolari, toponomastici o “visivi”: le finestre), definito nella fisionomia socioculturale (il palazzo nobiliare affaccia sul caseggiato popolare), si rapporta alle persone, si sottopone alla verifica di autenticità (il portinaio, lo stesso). Su tutto, il protagonismo di quell'io che per Soldati è impossibile estromettere. È lì, nelle diverse modulazioni, di personaggio-intervistatore, voce narrante, regista-ideatore.

La migliore definizione del pronome soldatiano, oltre i più celebri “io transfuga, l'io centrifugo, l'(io) curioso, l'io-non-so-chi-sono” sotto cui la critica lo aveva schedato, mi sembra compaia tra le righe di un saggio di Guglielminetti. Lo studioso scrive di un io

---

<sup>347</sup> *Mario Soldati tra cinema e letteratura*. Intervista di Jean A. Gili in *M. Soldati e il cinema*, a cura di E. Morreale, Donzelli, Torino 2009, p. 120.

«topico» e «prosopopeico», che necessita di “calcare” il luogo, di essere nel qui ed ora, per protendersi all'esterno, avere la certezza della realtà o l'occasione di conoscerla, e quindi darne certificazione nella scrittura letteraria, che è comunque sempre romanzesca, finzionale. La mancanza di un vero e proprio memoriale tra le opere di Soldati viene ricondotta al disagio che l'io avverte quando è invece obbligato a percepire la lontananza, nello spazio e nel tempo: a partire dal passo di *America primo amore* segnalato nel primo paragrafo, alcuni altri prelievi testuali dimostrerebbero come il ricordo sia precluso ad un soggetto che miracolosamente si ancora a sé propagandosi al di fuori, vive e nel frattempo, ma solo nel frattempo, può guardarsi vivere nei contorni dissimili degli altri, non nel proprio profilo a distanza di tempo (non può rievocarsi); permea il presente e, sapendo quanto sia effimero, prima che si consumi o si cristallizzi, si sposta in un luogo diverso, in un successivo “ora”, travasandosi in un'ennesima forma. La vitalità mobile di Soldati è, in fondo, il tentativo di assecondare il momento, la contingenza.

Queste dunque le insidie in cui devono essere incappate le *Due città: l'impossibilità* (ed è la seconda) all'autobiografia mina alla base il progetto di un libro di memorie, benché romanzesche<sup>348</sup>. Ci si trova così di fronte al dominio di un'inconsueta terza persona, dietro cui tutti individuano Soldati, che inverte qui la formula specifica della sua narrativa («dire io e trattarsi come una terza persona»<sup>349</sup>; perché «non gli importa niente che l'io del quale e col quale egli parla sia il suo»<sup>350</sup>); alla centralità di due luoghi interamente assimilati alla propria identità eppure, a ben vedere, entrambi abbandonati, nel trapassato remoto o prossimo, per dovere (Torino, l'infanzia) o volere (Roma, la carriera cinematografica). Quando attende al suo romanzo grande, l'«io della notorietà» si è ritirato a vita “letteraria”, nella Milano che favorisce la palingenesi professionale e la scoperta di una nuova, accogliente propaggine di sé («nel suo disegno urbano, con le strade a raggiera che si dipartono al centro e altre concentriche che la sezionano in spicchi e anelli [...] è la città madre. Nel vecchio centro, le vie curve mi sembrano braccia materne»<sup>351</sup>). Dismesso il profilo arcinoto da *metteur en scène*, Soldati potrà tuttavia fabbricarsi un'ulteriore personalità pubblica, costruendola giorno per

---

<sup>348</sup> Cfr. *infra*.

<sup>349</sup> C. Garboli, *Introduzione* a M. Soldati, *Opere*, vol. 1, Rizzoli, Milano 1991, p. VII.

<sup>350</sup> Ivi, p. VIII. Cfr. anche ID., *L'io della notorietà*, «Paragone», XXXVIII, 442, dicembre 1986, pp. 62-68; 62.

<sup>351</sup> Soldati, nell'intervista con G. Vergani, «Però vorrei più libertà notturna», *La Repubblica*, 17 giugno 1983. Ne riferisce Falcetto, in un saggio a cui si rimanda anche per approfondimenti sulla “svolta milanese” di Soldati: B. Falcetto, *La scelta di Milano* in AA.VV., *Mario Soldati a Milano: narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, a cura di B. Falcetto, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, pp. IX-XXV; p. XI.



giorno (le collaborazioni ai quotidiani, gli articoli sul «Giorno») e con una prossimità maggiore agli italiani, tramite i programmi ideati per la tv (dal *Viaggio lungo la valle del Po* a *Chi legge*). I tempi, le circostanze sarebbero propizi per un'ipotetica autobiografia, resoconto scritto non allo scadere di una vita<sup>352</sup>, ma in memoria di una maschera di sé. A questo punto, però, l'impossibilità prima (non si può narrare senza un io) deve raffrontarsi, paradossalmente, all'impossibilità seconda (l'autobiografia, non si può narrare esclusivamente di sé, almeno Soldati). Provando a sciogliere quello che pare a tutti gli effetti un *calembour*: stando alla premessa uno, ogni rappresentazione è soggettiva, inoltre i personaggi possono compartecipare, con proporzionalità variabile, dell'autore reale, dunque ogni romanzo è autobiografico e finzionale assieme; se la precettistica di genere obbliga autore narratore e personaggio a collimare, il meccanismo degli «io», congegnato con ammirevole perizia<sup>353</sup> da Soldati, stride. Così Garboli con la sua riconosciuta autorevolezza critica:

Passiamo all'io anagrafico, all'io reale di Mario Soldati secondo l'immagine di uomo di lettere e di cinema che egli ci ha consegnato di se stesso. Il ricordo dell'io dei romanzi non si cancella, ma si ricompone, riassetandosi in pubblico sul versante saggio, ottocentesco: l'io pubblico di Soldati è una funzione della meraviglia, della rivelazione e dell'entusiasmo in un sistema, per così dire, "festivo", di cose genuine e di emozioni "da piccolo mondo antico". I due io nei quali Soldati si sdoppia nelle finzioni romanzesche si ricompongono in un uovo. E così non si capisce più dove stiano l'irrealtà e la finzione, in casa Soldati: è più irreali l'io torbido [...] o l'io che [...] si finge nato prima, molto prima di ottant'anni fa? Sarebbe interessante un'indagine sistematica sul Soldati in terza persona, il Soldati delle novelle, per intenderci, o il Soldati di un romanzo come *Le due città*, romanzo di fangosi materiali novecenteschi ma fatto scorrere come un romanzo-fiume. Quando Soldati non dice "io", la sua letteratura diventa o surreale o opaca, greve, materica, e acquista in spessore quanto perde in lucidità e geometria.

*Le due città* si distinguono per la mancanza dell'io (come forma elocutiva, propria di un personaggio-narratore-testimone, che adotta qualche tratto caratteriale da Soldati e che affianca, interpretandole, le vicende di un protagonista nevroticamente novecentesco) ma declinano lo stesso protocollo narrativo. Emilio e Piero, l'io torbido e l'io saggio, mostrano

---

<sup>352</sup> «Autobiografia? No, questo è un privilegio riservato agli importanti della terra, quando sono giunti al crepuscolo della vita, e realizzato con un bello stile». Cfr. S. Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977. Il testo, capostipite degli studi sull'*autofiction*, si trova citato nella gran parte dei volumi dedicati al tema. In relazione a Soldati, verifica l'applicabilità del concetto Sergio Pautasso (S. Pautasso, *Soldati e l'autofiction* in AA.VV. *Mario Soldati. Lo specchio inclinato*, Atti del convegno internazionale San Salvatore Monferrato 8-9-10 Maggio 1997, cit., pp. 95-104).

<sup>353</sup> Cfr. Garboli: «Mi riferisco al trattamento dell'io, alla funzione dell'io. Il trattamento dell'io è l'arte dove Soldati, per unanime ammissione, è maestro: così maestro che la trasparenza della sua arte ci sembra spesso seduttrice e ingannatrice».

di oggettivare le due componenti psichiche di Soldati, mentre il narratore imita la personalità «anagrafica» che Mario-regista-scrittore ha «consegnato» al pubblico d'allora, impostandosi sui toni di un placido affabulatore<sup>354</sup> *rétro*. Un'attitudine simile torna utile per esaminare con specchiata razionalità se stessi, non è escluso infatti che la convocazione di un narratore di stampo classico sia stata dettata dal proponimento autobiografico. La referenza a sé comunque viene deviata, frapposti i dispositivi distanzianti della flessione pronominale, dei modelli letterari (fin troppo elementare il rimando al *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, visto l'amore spesso sbandierato per Stevenson), della ricreazione immaginifica. Sotto la riluttanza o incapacità all'autobiografia, agiscono il timore di un'introspezione autistica, quindi il bisogno, al contrario, di lontananza: staccarsi da sé per misurarsi con le forme estrinseche del mondo, del luogo, delle circostanze, sempre subordinate al soggetto. Infatti dove la compromissione personale è maggiore, come nelle *Due città*, il profilo storico, collettivo si fa più sporgente, quasi ad offrirsi da controprova oggettiva, ma rimane pur sempre nei pressi di un passato vicino, che non assicura la totale imparzialità. Per Bassani, ugualmente, l'io delle *Due città* si segnala per la sua singolarità rispetto al consueto e sfuggente «essere altrove» perché per una volta si traduce in «termini storici», a prendere responsabilmente coscienza di sé (contro «l'inettitudine morale e intellettuale» di tanti che si effondono nei toni «lirici e sentimentali» e poi teorizzano sull'«inattualità del romanzo»<sup>355</sup>). Quando diventa «topico», il soggetto aderisce personalmente al reale, altrimenti, ed è la ragione per la quale diffida dei ricordi e delle memorie scritte, si stempera nell'irrealtà, rinalzerebbe Guglielminetti, sulla base della tendenza individuata nei racconti, autobiografici o quasi.

Però la tensione luogo-ricordo-soggetto non è ancora chiara; ci si potrebbe anche aspettare una dialettica irrisolta da Soldati, il quale, secondo una massima diventata aforismatica, è impermeabile ad ogni accusa di contraddittorietà perché lui ha ordinariamente esercitato due opinioni, una e la sua opposta. Dalle *Due città* si dipartono almeno un paio di piste: per contrasto similare, si scorge *Lo smeraldo* che l'autore considerava gemellare al primo, perché entrambi, se non scritture fedeli di sé, sono «rappresentativi» della sua identità letteraria; si

---

<sup>354</sup> Salvo il mutamento avvertibile nell'ultima parte, dove la complicità empatica con Emilio trattiene il narratore da qualche nota biasimevole sul suo comportamento (non molti comunque i commenti di tal genere, nella metà precedente del romanzo).

<sup>355</sup> Federica Villa, rileggendo Bassani, si spiega così l'«autobiografia disattesa» (da Soldati). F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Edizioni Kaplan, Torino 2010, disponibile in [openedition.org](https://books.openedition.org/edizionikaplan/117#bodyftn12), <https://books.openedition.org/edizionikaplan/117#bodyftn12>

collega invece al discorso della “terza persona” *El Paseo de Gracia*, altra eccezionalità<sup>356</sup> e in più lascito testamentario, l’ultimo romanzo, con un Eugenio, sul calco di Emilio, e di Mario. Si ottiene, nel primo caso, un futuro distopico anziché un passato recente, un sogno anziché un ritratto storico-sociale.

L’avvio onirico del *Paseo* suggerisce come il relativismo abbia conquistato evidenza maggiore, nella seconda e conclusiva fase della produzione letteraria di Soldati. L’oscillazione dei riferimenti dello spazio e del tempo, in dipendenza della prospettiva soggettiva di chi osserva, vive, architetta il mondo di finzione, si fa più manifesta; l’opera potrà ironizzare, addirittura, sulla puntualità delle ricorrenze, sulla precisione delle date, lasciando in un dialogo grottesco, al dominio dei personaggi (produttori televisivi corrotti), la discrezionalità di “truccare” l’anniversario della morte di Michelangelo per il Kolossal del *Giudizio Universale*<sup>357</sup>. Dall’alto, l’autore stesso manovra i suoi burattini, prendendosi gioco di loro e di sé, e inanella una serie di riferimenti, a me pare, all’io, al luogo, al tempo. Un ritorno mancato, un incontro dal passato (Olga, una storia “chiusa”) non avvenuto, persino la fallacia del mito della Personalità (reso inservibile dall’onnipotenza della logica finanziaria, disumana quanto astratta, freddamente calcolatrice) smentiscono i *topoi* della sua narrativa, mentre il passo dalle *Illusioni perdute* è un’allusione cifrata all’autobiografia non scritta<sup>358</sup>. Potrebbe essere il pessimismo dell’ultimo stadio a configurare così il soggetto e il cronotopo ma, da prima, *Lo smeraldo* sembrava allentare i nessi con la contingenza, proiettandosi nell’avvenire (fantascientifico, secondo i lettori, fantastico, ribatte l’autore) e confessando che tratto specifico di chi scrive, meglio, di quel soggetto, sta nell’annullare il presente: «tutto ciò [...] costituisce il mio modo preferito di vivere, un annullamento del presente che meglio mi permette di meditare sul passato e sul futuro e quasi mi invita a scrivere (ché lo scrivere sta in questo, non in altro)»<sup>359</sup>. Eppure no, il requisito non cambia, aggiunge solo una specificazione “minerale”: se si vuole «superare il tempo», è necessario essere «nello stesso

---

<sup>356</sup> A cui vanno aggiunti *La confessione* (1955) e *La verità sul caso Motta* (1941), di misura minore, tra il racconto lungo e il romanzo breve.

<sup>357</sup> Memorabile, la scena nella quale Peppino e il Dottor Brezzi non riusciranno nemmeno a calendarizzare le puntate. M. Soldati, *El Paseo de Gracia*, Mondadori, Milano 2009, pp. 12-13.

<sup>358</sup> E alla stampa quotidiana, che ha impedito a Lucien di scrivere un’opera che contenesse tutta la sua vita, comprandolo con la promessa di un reddito sicuro. Così nel romanzo di Balzac. La vicenda di Lucien, per il resto, ricorda quella di Emilio.

<sup>359</sup> M. Soldati, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano 2008, p. 51. Porta l’attenzione su questo passo Falcetto, trattando della temporalità nella narrativa soldatiana: Cfr. ID., *Soldati, un «mimetico libero»* in M. Soldati, *Romanzi*, cit., pp. LI-LII.

luogo, sulle stesse pietre»<sup>360</sup> («o almeno nella massima possibile vicinanza delle stesse pietre o della stessa pietra»); rendersi locali, sempre, obbedendo alla formula magica o all'inclinazione identitaria che (se si legge meglio il passo sopra) ha modo di esprimersi in siti curiosamente speculari, dove «sconfinati orizzonti»<sup>361</sup> (della Roya) assimilano vecchio («il vecchio, vecchissimo, cadente paese»<sup>362</sup>) e nuovo (il valico verso il futuro), oppure in casa, dove «gli oggetti [...] rimangono sempre al medesimo posto»<sup>363</sup> e la stabilità prelude all'oblio del presente.

Nei romanzi della maturità, coevi alle novelle del secondo decennio preso in considerazione (anni '69-'79), la relazione tra io e sistema viene a precisarsi nei termini di una «schiavitù spaziale e temporale»<sup>364</sup>, si legge nell'*Attore*<sup>365</sup>, da cui provare a divincolarsi: le escursioni nel fantastico (dello *Smeraldo*, e delle *Storie di spettri*), all'estremo le contestazioni ironiche del *Paseo*, sarebbero tra gli espedienti tentati per sottrarsi al giogo. Tuttavia, fin da subito, da *America primo amore*, appariva come il problema fosse non tanto varcare la distanza del tempo, dunque ricordare, ma piuttosto ridurre, ingannare quella dello spazio, con un'operazione destinata a fallire in partenza. L'esistenza simultanea di due luoghi che abbiamo «riempito» in tempi diversi della nostra presenza, o verso cui fatalmente tendiamo, perché presto avvertiamo che la patria, l'amore materno, e l'io, ci sono insufficienti, obbliga a confrontarci con la nostalgia e il desiderio, e soprattutto ci fornisce la misura dell'autentico limite umano: l'impossibilità di essere ubiqui. Scegliere un posto (un'identità), significa privarsi delle possibilità di vita che l'altro non solo promette, ma dimostra di concretare, vivendo autonomamente («New York esiste: lontano, lontanissimo [...] ma esiste»<sup>366</sup>) e nelle

---

<sup>360</sup> Cfr. M. Soldati, *Lo smeraldo*, cit., p. 28: «E allora per superare lo spazio, sei fusi orari tra l'Italia e uno dei nostri Stati dell'East, occorre che la comunicazione telepatica avvenga nello stesso istante, è chiaro che per superare il tempo verso il futuro o verso il passato occorre che la comunicazione avvenga nello stesso luogo, sulle stesse pietre, o almeno nella massima possibile vicinanza della stessa pietra: può anche essere una sola».

<sup>361</sup> Ivi, p. 50.

<sup>362</sup> Ivi, p. 51.

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> M. Soldati, *L'attore*, Mondadori, Milano 2007, p. 11.

<sup>365</sup> *L'attore* viene pubblicato nel 1971; sul tracciato romanzesco precede *Lo smeraldo*, del 1974. *Le storie di spettri*, inclusi nel *corpus* della novellistica da prendere in esame, sono dei primi anni Sessanta (1962). La vena fantastica accompagna invece la produzione soldatiana addirittura dagli esordi, con *Salmace* (1929), per riemergere in fasi alterne; si evidenzia nel racconto lungo-romanzo breve *La verità sul caso Motta* (1939), dove è il dissenso al regime fascista a spiegare la forma trasposta (manca la prima persona) e allucinata-onirica. Scorrere, per quanto rapidamente, i romanzi «paralleli» ai racconti del ventennio '59-'79, pare opportuno per saggiare se vi sia un sostanziale interscambio tra le due principali direttrici del lavoro letterario di Soldati. *Le due città* occupa, e con un certo ingombro, gli anni Sessanta, per i successivi dieci, si guarda allo *Smeraldo* e all'*Attore*, tralasciando il «secondo capitolo» americano (*La sposa americana*, *Addio diletta Amelia*).

<sup>366</sup> M. Soldati, *America primo amore*, in ID., *America e altri amori*, cit., p. 9.

esperienze delle persone diverse da noi, a cui possiamo, intanto, unicamente guardare. Volgendo al plurale (noi), la prima persona del romanzo-reportage formula massime che hanno validità universale in quanto saggiate, anzitutto, con la propria, singolare avventura, mentre codifica la sua concezione spaziale. Il ricordo è «una salma», che seppur dolorosamente, si può esumare con il pensiero; il «luogo amato», anche se ugualmente «lontano», è una tormentosa realtà, sempre presente, sempre viva, un «fresco, reclamante fantasma»<sup>367</sup>. E forse anche il primo della produzione soldatiana.

*In nuce* compaiono i motivi cardinali dell'universo narrativo di *Soldati*: la letteratura come inconfessata alternativa, balenante dal potere «mimico inarrivabile» di alcuni racconti (la pagina di Lardner ricrea New York con la massima impressione<sup>368</sup> proprio mentre la voce narrante lamenta il *deficit* della natura umana: l'interferenza calcolata si duplica, pure, con il «casuale» prelievo di «due battute» da una prosa italiana<sup>369</sup>), lo spazio del testo come equivalente dello spazio geografico, perché se animata con la propria voce la parola scritta «riproduce» alla perfezione, con un'«illusione più forte che dagli schermi» quella realtà, aggiungendo pure lo scarto inventivo consono alle «allucinanti collaborazioni della memoria»<sup>370</sup>. Alla fine, i morti si lascino dove sono («Seppellire i morti»: eloquente l'explicit del capitolo), più attraente la prospettiva di «ricordare i medesimi luoghi, parlare la medesima altra lingua»<sup>371</sup>, con qualcuno che possa dividerli per comprovata esperienza. Si intuisce che tra le chiacchiere scritte o a tressette, infilando una menzogna o modificando a proprio piacere, così come tornando sullo stesso luogo (io topico), si reinventa, quindi si dà nuova vita, anche immaginaria, e ci si illude di poter avvicinare il non-finito.

A sminuire il ricordo non è il suo carattere «irreale», tutt'altro; anche quando si manifesta in forma iconica (anziché fonica), in un passo dell'*Attore* che rivisita quello di *America primo*

---

<sup>367</sup> *Ibidem*.

<sup>368</sup> Non New York genericamente ma un luogo circoscritto con esattezza, il «Presbyterian Hospital».

<sup>369</sup> A fare perfettamente il paio: due i luoghi di cui si disserta (New York e Torino), due i Paesi (America e Italia), e due i riferimenti letterari, di uno scrittore americano e di uno, ignoto, ma «romanesco» (p.24). Più nel dettaglio, è il suono ad ottenere la massima fedeltà mimetica.

<sup>370</sup> Ivi, p. 24. Cfr.: «Lardner è sempre mimico inarrivabile. I vezzi, le inflessioni del gergo della neviorchina sono *riprodotti* come in un grammofono. Sulla guida di cotesto linguaggio io *rivedevo* il Presbyterian e un letto, una finestra, una ragazza che conoscevo. Illusione più forte che dagli *schermi*, i quali definiscono e impongono troppi elementi per accogliere queste allucinanti collaborazioni della memoria». Corsivi miei.

<sup>371</sup> Ivi, p. 27. Il corsivo è del testo.

*amore* appena esaminato, l'«immagine» del passato «riproduce la realtà da cui ci siamo staccati» e «la riproduce *come era all'epoca in cui ce ne siamo staccati*»<sup>372</sup>. Proprio questo decreta il suo limite; l'obbedienza mimetica, prona ad una realtà che da parte sua risponde all'intima legge del mutamento, evidenzia le criticità della memoria, sempre, per forza, inattuale, ma soprattutto staticamente conclusa, finita, mortale. La seconda invettiva si rivolge a lei, «prova umiliante della nostra meschinità di individui», non perché corruttibile o difettosa nel ritenere, come il senso comune ipotizza, ma perché, si scopre dopo, priva «di immaginazione»<sup>373</sup>. «Non siamo capaci di lasciar vivere, lasciar evolvere e fermentare in noi stessi i nostri ricordi così che *imitino* la vita *lontana*, in qualche modo la sentano e la riflettano»<sup>374</sup>.

Sempre i luoghi, nella variante cristallizzata (lo smeraldo, unico residuo, in sostituzione delle città, polverizzate dalla terza guerra mondiale), dipinta (dei quadri<sup>375</sup>), topografica (le cartine), affabulatoria (le «chiacchiere scritte e stampate» o «a tressette»), forniscono l'impulso realistico per le scorrerie sciolte nel tempo e nella fantasia, tracciano la guida grafica su cui lavora un «pittore», post-impressionista, «simulato». Soggetto e spazio si modellano sulla poetica di un «mimetico libero» che, se deve stendere le sue memorie, si duplica nella copia fittizia e le concede l'indipendenza, così da scongiurare ciò che «di repugnante e funebre»<sup>376</sup> avrebbe altrimenti il ricordo. Penso ad Emilio, sosia imperfetto, e, per altro verso, all'ultima controfigura, un professionista del cinema noto per «le sue invenzioni scenografiche, sontuose, meravigliose, colossali: sia storiche, sia esotiche, sia fantastiche»<sup>377</sup>. Basterebbe quest'unico particolare a notificare l'origine autobiografica e la volontà testamentaria dello scrittore Mario. I luoghi appaiono pertanto estensioni delle personalità molteplici di un io

---

<sup>372</sup> M. Soldati, *L'attore*, cit., p. 10. Il corsivo è del testo.

<sup>373</sup> *Ibidem*. Lavorata, ma in apparenza scorrevolmente piana, la prosa di Soldati, come sempre. Questa volta l'espedito retorico è un'invettiva sospesa: prorompe in apertura di capitolo e posticipa la spiegazione, lasciando intanto lavorare la logica comune, alla ricerca di un motivo plausibile. Poi, con ripresa anaforica («umiliante, è la constatazione dell'individualità rigorosissima della memoria»), approfondisce: «questa nostra pigrizia, inerzia, grettezza! Confessiamolo, amici: non siamo capaci, no, di autentica generosità né di un po' di immaginazione».

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 11. il corsivo è mio.

<sup>375</sup> M. Soldati, *Lo smeraldo*, cit., pp. 25-26. I quadri nel salotto di Count Cagliani sono l'equivalente dello smeraldo, nella medesima pagina si mostrano come «souvenirs» dal passato e vedute di *paesaggio* «dalle [...] trasparenze smaltate» che «diffondevano [...] un senso misterioso, quasi magico».

<sup>376</sup> M. Soldati, *L'attore*, cit., p. 10.

<sup>377</sup> M. Soldati, *El Paseo de Gracia*, cit., p. 9. Mi riferisco al protagonista Eugenio, accomunato all'autore se non altro, da quest'unica, sconcertante somiglianza.

esuberante, ma anche supporti integranti delle sceneggiature narrative<sup>378</sup>, fogge plastiche e cangianti del tempo, oltre che dello spazio.

---

<sup>378</sup> Nelle primissime pagine compare un'indicazione metaletteraria preziosa: denota «intelligenza» comprendere che le scenografie sono interdipendenti alla sceneggiatura: «Adesso, però, Eugene non si ricordava il nome del famoso regista sebbene fosse un amico e *così intelligente da esigere la sua collaborazione di scenografo e costumista a cominciare addirittura dalle sceneggiature*». Corsivo mio. Cfr. M. Soldati, *El Paseo de Gracia*, cit., p. 6.

## Capitolo II

### Non «negare paritatem»: la prospettiva trasfigurante di un dilettante di religione e letteratura

I procedimenti di trasposizione simbolica, la valorizzazione dell'«attimo»<sup>1</sup> in una prospettiva se non mitizzante almeno temporalmente ricca (dove interferiscono di continuo il passato individuale e il retaggio culturale cattolico, proprio di un allievo dei gesuiti ma in generale appartenente alla «Vecchia Europa»<sup>2</sup>), tornano quanto mai utili per l'esegesi della *Messa dei villeggianti*. La raccolta dei “brevi”, vocati all'elzeviro (sono composti in origine per la terza pagina del «Corriere della Sera»<sup>3</sup>) eppure narrativamente robusti, si può infatti leggere come un prontuario figurato di una religione laica. Ogni testo converte un problema di tipo religioso in veste metaforica, e gli costruisce intorno una storia o una riflessione che assume in apparenza i toni di svagata, mondana attualità.

Il tentativo di disamina razionale della fede (*Fuga nella mia città*), l'intuizione di un ordine non casuale degli eventi (*La tentazione*), se sia da preferirsi la vita attiva o quella contemplativa (*I gridi dei bambini*), il sacrificio di un'esistenza spesa per conciliare la cultura classica e i precetti cristiani (*Colazione a Port-Royal*) si scorgono oltre le vicende narrate che sembrano invece circoscritte a fatterelli quotidiani, di esperienza comune (ascoltare una voce nella camera d'albergo attigua, *La tentazione*, scrutare i propri figli al parco, *I gridi dei bambini*) o esaurite in aneddoti curiosi ma marginali, privati (la predilezione per il buon vino sprona ad inchieste di cavalleresca memoria per reperirne la versione autentica). Nel *Vino di Carema* e in altri casi (*Pane di Castello di Annone*) l'intenzione simbolica si coglie intuitivamente, fin dal titolo (del racconto come, prima, della raccolta), ma sottintende una rete di rimandi semici creata in modo tutt'altro che banale; anzi l'immediatezza con cui si

---

<sup>1</sup> «Poiché per un artista tutti gli *attimi* di ispirazione *sono segno* della presenza di Lui», si legge in una delle due lettere, quella di don Vittorio Genta, che fungono da prefazione all'opera. M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, Mondadori, Milano 1959, p. 10. Corsivo mio.

<sup>2</sup> Così il titolo di un racconto della *Messa dei villeggianti*.

<sup>3</sup> Dove compaiono con scandita regolarità tra il 1954 e il 1958, prima di confluire in volume, nel 1959, per un'iniziativa editoriale “di comodo”, che avrebbe permesso a Soldati di mediare tra gli obblighi contrattuali presi con Mondadori e l'impegno soverchiante (oltre ogni previsione) della composizione delle *Due città*. Cfr. S. Ghidinelli *Notizie sui testi*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1708-1712.



comunica il senso secondo è la riprova di quanto intelligentemente sia stato ordito il tessuto dei significati semantici, che gioca su ambiguità lessicali (termini specifici del vocabolario religioso impiegati nell'accezione d'uso comune), su sottintesi culturali per ribaltare, talora in chiave parodica, i principi dogmatici (l'operosità della dottrina di Calvino si traduce nella ricerca di denaro per trascorrere un giorno più in Svizzera, *Le campane di Zurigo*). Il "formato elzeviro", con la sostenuta erudizione che lo caratterizza, viene adattato senza essere contestato: una religione secolarizzata, ossia la ricerca di un significato degli atti anche minimi della vita, garantisce il presupposto di genere della prosa di terza pagina e intanto acquista le credenziali per dialogare con un pubblico più esteso che, complici le origini cattoliche, non può non sentirsi partecipe.

### 2.1 Una strategica disposizione di luoghi

La lettera a firma «Mario Soldati»<sup>4</sup> che introduce la raccolta s'incarica di mettere subito sull'avviso il lettore della disposizione strategica dei luoghi in cui sono ambientati i diversi episodi, prima ancora che lo denunciino le spie testuali, distribuite sistematicamente in ogni "pezzo". Nello scambio epistolare con don Vittorio Genta, che accompagna l'ingresso nella dimensione fittizia, lo scrittore previene le riserve che, immagina, gli verranno avanzate dal portavoce della cristianità: «*Nego paritatem*, risponderà Lei, *nego paritatem*: già i latini amavano chiamare ozii gli studi letterari: e la sua, caro dottor Mario, mi pare soltanto una civetteria. Ma la religione..»<sup>5</sup>. Invece, con la retorica attenuante dell'«*understatement*»<sup>6</sup>, lo scrittore dichiara di considerare la religione quanto la letteratura come attività secondarie, passatempi ricreativi («*otii*»): al di là del fatto che l'ordine d'importanza risulti sminuito dall'astuzia espressiva, conta che le due siano da subito equiparate.

Un'istanza di democratizzazione infatti detta le avvertenze iniziali e muove l'intera opera: se è ancora il caso di erigere barriere, ciò riguarda in modo esclusivo il potere spirituale e temporale, che devono considerarsi nettamente divisi; il principio, di portata storica, torna utile in epoca democristiana, convenendo non tanto alle sorti d'Italia (che potrebbe anche

---

<sup>4</sup> M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., p. 8; 5-8.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

<sup>6</sup> Su questa stessa opzione espressiva ragiona il protagonista-narratore nel preambolo di *I colori di Bondeno*: ivi, p. 115.

beneficiare del lungo governo della Dc), molto più alla credibilità della Chiesa. Così precisa Soldati che, val bene anticiparlo, per le fonti preferisce non attingere direttamente alla storiografia, scova piuttosto una preziosità letteraria, lo Stendhal minore delle *Pages d'Italie* (e ancor più minuto, lo Stendhal nel «primo dei quattordici punti»<sup>7</sup>) al quale demanda anche la «chiusa sospesa» dell'opera<sup>8</sup>; intanto lo fa interloquire con il Salvatorelli editorialista<sup>9</sup>, che nasconde una solida e critica cognizione dei fatti ecclesiastici. Anche dalle citazioni prende forma «l'unità modulare» della *Messa dei villeggianti*, dove letteratura - informata attualità - religione si assimilano.

Occorre parificare, invece, portare al medesimo livello, riconoscere uguale condizione, e l'imperativo concerne espressamente il clero e il resto della cristianità. Il sacerdozio «non dovrebbe essere una *magia* che escluda alcuni privilegiati o predestinati dall'umanità e a questa li opponga sia pure per servirla: ma anzi, una coscienza ancora più *umile* e profonda, una contemplazione ancora più stupefatta del mistero dell'esistenza»<sup>10</sup>. La superiorità, quando vi sia, è di natura chiaramente spirituale, non appartiene agli individui, ma a isolati e imprevedibili attimi in cui s'intensifica il senso della vita: «tutti possiamo, a momenti, essere sale della terra. A momenti: quando la Grazia ci tocca e trasforma. E tutti, sacerdoti o no, imploriamo che questi momenti siano più lunghi e più frequenti possibile»<sup>11</sup>.

In questo modo la riflessione sulla religione, volgendo verso temi ed espressioni non propriamente ortodossi (inizia ad avvertirsi il protestantesimo, nei termini, «privilegiati», «predestinati», come nei contenuti: la Grazia, il sacerdozio e l'entità dei sacramenti, la negazione delle gerarchie ecclesiastiche) viene a coincidere perfettamente con il programma poetico della *Messa dei villeggianti*. L'esaltazione del momento, del contingente, in cui si manifesta l'afflato democratico dello Spirito, corrisponde alla celebrazione del «corto» letterario, dell'occasione, anche dimessa, come fulcro narrativo-saggistico; il tentativo di cogliere l'«ineffabile» («l'istantaneo, l'individuale, l'incorporeo o il momentaneamente corporeo»<sup>12</sup>) chiede soccorso ad un «simbolismo accentuato», come quello della *Messa*. E

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 6.

<sup>8</sup> Nel *Fermacarte*, ultimo racconto. Cfr. M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., p. 340.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Soldati menziona l'articolo di Salvatorelli per «La Stampa» (2 novembre 1958) ma il giornalista è anche considerevole storiografo, della Chiesa per di più. Quindi il sistema di citazioni enfatizza l'autorevolezza letteraria e l'attualità, sorretta però da un robusto sapere specialistico.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 6-7. I corsivi sono miei.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

poi, indice meno trasparente, per questo assai caratteristico, la «magia» di cui si legge nel prologo diviene per conversione letteraria allusione ai modi della «favola»<sup>13</sup> e, in senso ampio, riferimento alla fantasia, che è poi un altro espediente metaforico (di trasfigurazione della realtà).

Pertanto il Mario Soldati mittente della lettera a Don Vittorio Genta assicura alla prima persona a cui passa il testimone nei diversi capitoli della silloge l'autorità necessaria a interpretare le *sacre realtà* che gli occorreranno. Ognuna di queste sollecita un'interrogazione perplessa ma l'assillo maggiore si rivelerà, com'è ovvio, nel racconto eponimo (*La Messa dei villeggianti*) e dapprima, in *Visita a Paul Dotto*. La disparità, estesa fino a coinvolgere il campo dei cristiani e dei professanti di altra fede, compare in entrambi e si concretizza nella questione specifica sui confini del «Regno dei Cieli»<sup>14</sup>, su chi abbia diritto di accedervi (in *Visita a Paul Dotto*), ponendo implicitamente in dubbio il battesimo quale requisito essenziale (un campione di virtù simile a Morpurgo è verosimilmente degno di entrare in Paradiso, nonostante sia ebreo e non battezzato, per dimenticanza<sup>15</sup>).

Il ragionamento che la serie eterogenea dei brani della *Messa* ha poi modo di articolare, viste le ascendenze di genere, non poteva non originare da un evento di cronaca, ma si legge soltanto verso la fine della dedica epistolare. L'elezione del nuovo Papa diventa notizia degna d'attenzione, nonostante le premesse, malgrado l'avversione per l'ordinamento ecclesiastico e soprattutto, si vedrà, per il Vertice di Roma. Ma questo pontefice costituisce una figura straordinaria, Soldati lo capisce quando Giovanni XXIII, misconoscendo gli onori della carica, riduce («bonariamente, scherzava»<sup>16</sup>) la sedia «gestatoria» (che lo ha condotto al soglio) alla seduta che il padre, lui bambino, gli aveva predisposto con le spalle. Nel «balzo della memoria tutto umano e poetico»<sup>17</sup> e nell'immagine itinerante, del piccolo a spalletta «per le campagne natie»<sup>18</sup>, sono codificate le ultime istruzioni per la *Messa*. Nell'insistenza

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 39. Nella *Donna del destino* la favola («così nelle favole antiche il mago mostrava all'eroe in uno specchio le sembianze della Divina») in termini generici è il metro di paragone con la situazione effettiva, enfatizza la forza immaginifica, non richiama propriamente il genere, anche se l'edificazione morale che questo prevede ben si adatterebbe alla *Messa dei villeggianti*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 90.

<sup>15</sup> Il racconto considera la doppia accezione di «altro», nel senso cristiano e non (segnalando in corsivo, nel testo, gli «altri»). Ivi, p. 156.

<sup>16</sup> Ivi, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*. La lettera di Don Vittorio, poi, replica: «E il papa Giovanni XXIII a Roma *porta tanto* della forte schiettezza e della soave bonarietà *della terra bergamasca*: e assai più, dell'eredità di Pio X, santo suo antecessore a Venezia e a Roma». Ivi, p. 11 (corsivi miei).

sul *farsi portare e portare* («Bisogna farsi portare dal Padre [...] bisogna farsi portare dal Signore. E bisogna portare il Signore»<sup>19</sup>) c'è la mobilità odeporica di un'opera in cui un presente dislocato (tanti i luoghi, svariati i pretesti) e a sussulti attraversa «per intima intuizione»<sup>20</sup> il passato e il futuro: «è questo un segno che sto tornando all'ovile, che ho paura della morte, e che comincio ad invecchiare?»<sup>21</sup>. Neanche a dirlo, l'esperienza individuale vale come emblema collettivo («No, forse è la Chiesa che è ringiovanita, una sera di ottobre del 1958»: la risposta alla domanda precedente coinvolge "l'intero per la parte", ossia la Chiesa). Sottoporre alla verifica della ragione i propri ideali, i dogmi passivamente recepiti (l'«insegnamento di quegli antichi miei maestri, che non potrò mai, neanche volendo sradicarmi dal cuore»<sup>22</sup>), perché in questo consiste di fatto la *Messa dei villeggianti*, è lo stesso che rivisitare criticamente i luoghi comuni di un'umanità allargata quanto il cristianesimo (e quanto un continente *vecchio*). Il primo atto, infatti, è una *fuga* rapida che scommette sulla possibilità di «capire perché»<sup>23</sup> di una fede. Una fede che, rispondendo al dettato allegorico, si priva degli attributi astratti per indirizzarsi concretamente verso una «città», la propria<sup>24</sup> e quella delle origini: accuratissime le scelte di nominazione, in uno dei racconti forse più lavorati della silloge, contribuiscono ad universalizzare la città, identificata come Torino soltanto nelle righe conclusive, per il resto designata dal sostantivo generico, con il possessivo («la mia città»). Nondimeno il cronotopo esalta l'estemporaneità, secondo il procedimento che caratterizza la *Messa* con le sue fascinose epifanie; l'incursione, per giunta nel dì di festa<sup>25</sup>, ottiene di far sfilare quasi in simultanea i cambiamenti imposti alla realtà urbana dal trascorrere del tempo, quindi di presentarli al vaglio razionale («riconoscevo la validità *oggettiva* del mio sdegno contro la maggior parte delle modificazioni»<sup>26</sup>).

La religione *s'è fatta*<sup>27</sup> pari alla letteratura ma questa, nei modi di stilizzazione, l'ha superata: Sacro o religioso, per intima intuizione di tutta l'umanità, è soltanto l'ineffabile, l'istantaneo, l'individuale, l'incorporeo o il momentaneamente corporeo. D'altra parte, il cattolicesimo non è, appunto, lo sforzo di negare questa intuizione? Non è il supremo tentativo di rendere visibile

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 7.

<sup>21</sup> Ivi, p. 8.

<sup>22</sup> Ivi, p. 5.

<sup>23</sup> Ivi, p. 18: «Rivedere la mia città. Forse riuscirò a capire, oggi, perché tanto la amo, e perché è tanto misteriosa».

<sup>24</sup> Nel racconto ha un ruolo di prim'ordine la scelta di designazione: nominando Torino soltanto alla fine, Soldati universalizza la città dei natali.

<sup>25</sup> O, meglio, del Signore: molti gli episodi domenicali.

<sup>26</sup> M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., p. 11. Il corsivo è mio.

<sup>27</sup> Espressione biblica per l'Incarnazione.

l'invisibile, eterno l'effimero, razionale l'irrazionale, conservando agli uomini il successore di Pietro, rappresentante di Cristo in terra?<sup>28</sup>

## 2.1 La geografia di un villeggiante pellegrino

Il sistema dei luoghi che ospitano le diverse tappe della *Messa* dice molto degli intenti dell'opera. In particolare la scelta delle località e la loro distribuzione sulla mappa, collimano con il disegno individuato sotto la superficie dinamica dei racconti. Prontuario figurato di una religione laica, lo si definiva: e fors'anche un catechismo che revisioni i dogmi per specificare una nuova dottrina. E infatti dall'esame delle città e dei piccoli paesi, che costituiscono i termini della principale opposizione strutturale, emerge che le prime, ovvero le grandi città, coincidono con i luoghi del protestantesimo. Zurigo (*Le campane di Zurigo*), Bruxelles (*La donna del destino*), seguite a distanza da Port-Royal (*Colazione a Port-Royal*), compaiono subito dopo «la città dei natali» (Torino ed equivalenti) e sembrano continuare il discorso simbolico, iniziato con il riesame delle origini e poi condotto nelle aree di contestazione religiosa: è la scelta stessa di ambientare lì le vicende a significare la volontà critica, perché la trama della storia non la palesa, almeno non in modo limpido. *Le campane*, si accennava già, stendono il velo sottile dell'ironia sulla concezione calvinista della predestinazione, mettendo il protagonista all'opera per un'insolita questua di denaro; risolve il racconto, però, una microspia nominale (ancora), dacché la chiesa di Zurigo, che allestisce il panorama sonoro, dominante nel testo, è intitolata a San Pietro<sup>29</sup>. Nella *Donna del destino*, dove il grado di opacità aumenta, si potrebbe, con un minimo di forzatura, collegare la fallace parvenza della figura femminile, scorta e immediatamente idealizzata dalla copertina di un rotocalco, all'iconoclastia. Ma la lotta contro le immagini sacre, anche della Vergine, è tra gli argomenti della disputa protestante, e Bruxelles (con Anversa, toponimo secondario) appartiene appunto alle zone ostili alla Chiesa Romana. Questi "brevi" formano una sezione abbastanza compatta all'interno della raccolta, ordinata secondo una grande accuratezza. Il complesso macrostrutturale infatti orchestra le risposdenze tra due o più testi scegliendo motivi di affinità diversi, tra cui la musica (il suono, oltre alle *Campane di Zurigo*, qualifica *La*

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>29</sup> Cfr.: «Eran le campane del vicinissimo campanile della chiesa di San Pietro». Ivi, p. 29. Ma il racconto impiega ulteriori strategie figurative e di organizzazione tematica in relazione allo spazio. L'anima astrale ad esempio è l'altro contenuto simbolico attribuito a Zurigo: «Zurigo, città per me delle campane e dell'anima astrale». Ivi, p. 36.

tentazione e *Nel nome di Haydn*), ma la coesione interna è modellata sulla Bibbia. La parabola evangelica, ad esempio, impronta *Germaine, Il benefattore e L'oroscopo* accomunati infatti da alcuni aspetti formali ed enunciativi (il racconto di secondo grado, la cornice onirica) e viene a delineare un'altra serie di brani.

Secondo il criterio topologico, invece, le grandi città uniscono i "pezzi" che metaforicamente rappresentano la *pars destruens* della *Messa*, formando intanto la prima sottoclasse di luoghi. Per questi, a cui si aggiungono Port Royal e Venezia a patto di sottolinearne poi l'autonomia in considerazione di altri tratti specifici, viene utilizzata la medesima soluzione stilizzante: poco o per nulla descritti, sono identificati soltanto con il nome, quasi sempre senza attributi ulteriori. Andranno intesi come «realemi», dove il toponimo è sì marca vistosa di un rimando al referente, ma di esso, del luogo "reale"<sup>30</sup>, intende designare l'immagine culturalmente codificata molto più che la sua esistenza materiale al di fuori del dominio del testo. Quando il referente, sostiene Westphal, si assume nel discorso letterario quale «punto di partenza» (e non come «assoluto»), allora possiede il carattere di «realema», di «indicatore di codici culturali della realtà in un contesto a geometria variabile e non euclidea»<sup>31</sup>.

La precisazione onomastica delle grandi città nella *Messa* non mira a suscitare l'impressione di verosimiglianza, palesa invece la propria natura di segno o «costrutto culturale»<sup>32</sup>, puntando alla competenza enciclopedica del lettore per essere decifrato<sup>33</sup>. Il che non sorprende affatto, considerata la vocazione dell'opera per il simbolo. Appunto in prospettiva

---

<sup>30</sup> La nozione di "luogo reale" è passibile di critica perché soprattutto dopo il postmodernismo (ma a cominciare dalla filosofia kantiana) è sempre più diffusa la consapevolezza di quanto sia anch'esso il risultato di una percezione soggettiva, che dipende dalle strutture cognitive dell'uomo, e all'estremo una figura inconsistente, mendace come la realtà ontologicamente vuota da cui origina. Cfr: Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 127-128. «[Ad essere irreali è piuttosto la percezione di queste "realtà"». Ed è proprio la letteratura postmoderna ad adattarsi meglio a questa versione del "reale derealizzato" [...] Secondo McHale "laddove la realtà si è fatta irreali, la letteratura può guidarci verso la realtà derealizzandosi [...] quale sia la sua forma, la letteratura - come ogni arte mimetica - corrisponde sempre alla rappresentazione di un reale infinitamente plastico la cui "realtà" apparente non costituisce che una delle sue molteplici declinazioni».

<sup>31</sup> B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, cit., pp. 135-136.

<sup>32</sup> I mondi possibili come costrutti culturali: su questa equivalenza si basa il discorso di Eco sull'universo allestito dalla narrazione. «Un mondo possibile è un costrutto culturale», non fosse altro perché dipende dall'enunciazione del suo autore. Con una serie di altre implicazioni. Cfr.: U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 130.

<sup>33</sup> Anche se l'interpretazione potrebbe patire la superiorità del bagaglio di conoscenze in possesso dell'autore. La sua enciclopedia certo sopravanza quella del lettore, ma la leggibilità (e la godibilità estetica) dei racconti non è compromessa: lo sviluppo narrativo, da una parte, è sufficiente a soddisfare una lettura superficiale ma comunque compiuta (di senso compiuto); per altro verso, si è detto, la scelta del cristianesimo come presupposto culturale gioca su un patrimonio quanto mai esteso e condiviso, agevolando la comprensione dei significati secondi.

semiotica, formalizzando i caratteri dei mondi possibili, Eco afferma: «un mondo narrativo prende a prestito - salvo indicazioni in contrario - proprietà del mondo “reale” e per far questo senza dispendio di energie mette in gioco individui già riconoscibili come tali, senza ricostruirli proprietà per proprietà. Il testo ci fornisce gli individui attraverso nomi comuni o proprii»<sup>34</sup>. Se ciò vale per i personaggi («gli individui») dell’universo di finzione, altrettanto si può ritenere dei luoghi, entità che partecipano del «costrutto», recando in sé un corredo di «proprietà» («coaguli di proprietà»<sup>35</sup> si definiscono, secondo Eco, Cappuccetto Rosso e tutti i suoi simili) perlopiù implicite. Per desumerle, l’interprete si affida di solito al complesso di conoscenze, dati di esperienza e nozioni che possiede o ha acquisito, mobilitando un sapere sul mondo che lo accomuna almeno in parte a quanto è socialmente e convenzionalmente pattuito. La stessa operazione compie quando - cioè sempre, perché sta nella fisiologia della lettura - formula previsioni su come si svilupperà la vicenda: si basa sulla conoscenza, empirica e teorica, delle leggi di funzionamento del mondo in cui vive<sup>36</sup>. Se, però, il testo gli detta istruzioni specifiche, allora l’«esplicitazione semantica»<sup>37</sup> sarà orientata ad adempiere la volontà d’autore. Così Zurigo, per tramite delle «campane», viene a significare la «Svizzera di Calvino e di Zuinglio»<sup>38</sup>, ed è Soldati a scriverlo. Diviene quindi lecito, se non ferventemente raccomandabile, identificare le grandi città della *Messa* agglomerando i detriti del loro portato storico-culturale. Per Port-Royal, complice un Pascal idoleggiato, invocato, semirinvenuto nelle reliquie dal protagonista, il trapasso metonimico è semplice, e infatti, quasi a compensare, viene messa in campo l’assiologia dello spazio, altra astuzia della rappresentazione spaziale-simbolica. Per Venezia, come per Bruxelles, molto meno<sup>39</sup>:

---

<sup>34</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 131.

<sup>35</sup> Ivi, p. 130.

<sup>36</sup> E spetterà alla narrazione poi, convalidarle o smentirle. Specifico questo altro aspetto, le inferenze sulla trama, perché si collega al discorso sulle «disgiunzioni di probabilità» dunque ad uno dei fondamenti del «mondo possibile»: Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 111-121. D’altra parte la «prefigurazione» riguarda il cosmo funzionale e - appunto - i suoi individui: il lettore ne ricostruisce la fisionomia, allestendo mentalmente la dimensione dove agiranno i personaggi e le sembianze di questi. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 122-172.

<sup>37</sup> Ivi, p. 131.

<sup>38</sup> «Le campane sonavano a gloria, verso Dio, a gloria della Svizzera di Calvino e di Zuinglio» (ivi, p. 29), si legge; e le campane per sineddoche rappresentano la città: «Zurigo, città per me delle campane e dell’anima astrale» (ivi, p. 36).

<sup>39</sup> Si potrebbe anche approfondire la questione degli indici di referenza sulla scorta delle osservazioni di Pavel circa il nome proprio dei personaggi dei mondi possibili. A differenza di Eco, egli sostiene che il «designatore rigido» serva ad identificare ma non a descrivere (perché non comprende la somma di attributi qualificanti). E una traccia operativa per l’analisi della *Messa* consiglierebbe di valutare come e quanto le sequenze descrittive intervengono nei testi e concorrono con la denominazione massimamente sintetica. Su Pavel e sulle altre posizioni teoriche in merito alla referenzialità dei nomi, di personaggi però, discute Laura Neri, in un articolo

l'inferenza è più mediata, al punto che potrebbe sembrare non necessaria (o addirittura arbitraria). Il materiale da cui prelevare le proprietà caratterizzanti, incluse nel «pacchetto»<sup>40</sup> denominato Venezia, non mancherebbe affatto, dal momento che la tradizione culturale della città è alquanto ricca e presenta per di più elementi coerenti con il discorso simbolico che i luoghi e l'opera vanno costruendo. La propensione per la libertà delle idee (oltre che dei commerci), la compresenza di diverse forme religiose (non propriamente tradotta in apertura confessionale: i ghetti) sono tra gli esempi, né si dimentichi la pretesa di autonomia politica e spirituale che il Doge e il Patriarca hanno vantato nei confronti del Papa. *Non sufficit*, però; tutto ciò non garantisce da suggestionanti sviamenti interpretativi. L'indizio decisivo sta invece nella posizione di Venezia (con il relativo racconto) e nelle relazioni che instaura all'interno del macrotesto. La geografia della *Messa* sembra in questo modo operare una doppia valorizzazione dello spazio, facendo interagire lo spazio della narrazione (i luoghi) con l'intenzione spaziale dell'opera (la scansione del testo). Situata in prossimità delle *Campane di Zurigo* (II)<sup>41</sup> e della *Donna del destino* (III), la Venezia della *Tentazione* (VI) può iscriversi nella medesima sezione della raccolta, dunque appartenere alla stessa area contestatrice, *reformante*. La “meditazione raccontata” s'espande in realtà all'armonia cosmica, con un motivo - si vede - poco attinente alla città lagunare (lo è al monumento del «Verrocchio ai Santi Giovanni e Paolo»<sup>42</sup> - con un'altra sineddoche). Molto significativo appare invece il legame sotteso con il primo e l'ultimo brano della *Messa*. Venezia coincide con l'interrogativo sulla bellezza non appannata dalla celebrità e dall'afflusso turistico, con la ricerca di un fondamento *oggettivo* al fascino spirante dal luogo. E quindi la città è messa

---

recente: cfr. L. Neri, *Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria*, «Comparatismi», I, 2016, pp. 41-51.

<sup>40</sup> Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 130: «combinare pacchetti di proprietà essenziali ed accidentali per delineare diversi individui», questo avviene quando si configurano mondi e individui altrettanto possibili.

<sup>41</sup> Tra parentesi il numero progressivo del racconto nella silloge, iniziando da *Fuga nella mia città* (I) perché le precedenti *Dedica* e *Lettera di Don Vittorio Genta* si considerano preamboli. Complessivamente le prose sono trenta (senza le due iniziali). L'intervallo tra *La tentazione* e i due prima, *Le campane* e *La donna del destino*, è breve, nel mezzo si trovano un corto di intensità lirica (l'io in rilievo) *Disco rosso* e uno di estesa significatività, *I figli a scuola*. Vero che l'ordine complessivo ripropone con fedeltà la cronologia delle uscite sul quotidiano, ma la quantità di rimandi e parallelismi interni rende l'opera compatta, facendo pensare comunque ad una consapevole progettualità; il gusto per le simmetrie già notato per *Le due città*, la cura per gli stadi preliminari di tutti i suoi scritti (da cui il corposo materiale d'archivio), i ripensamenti e la disamina di opzioni alternative, sono tratti riconoscibili di Soldati, attribuibili quindi anche alla *Messa*. E infatti per la pubblicazione in volume vengono introdotte modifiche, lievi: minime scorciature, variazioni di stile, di due titoli. A tal proposito, quello originario della *Donna del destino* era *Avventura a Bruxelles*, in cui viene messo in risalto il luogo e la serialità “città - Zurigo - Bruxelles” dei primi tre racconti. Cfr. S. Ghidinelli, *Notizie sui testi* in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1708-1712.

<sup>42</sup> Ivi, p. 73.



alla prova, visitata quando si trova in condizioni anomale o avverse, per saggiare se abbia consistenza l'immagine con la quale si recepisce, secondo lo stereotipo secolarmente tradito e/o la raffigurazione intimamente mnemonica (di nuovo il realema):

sempre avevo desiderato di passare qualche giorno a Venezia, in pieno inverno per godermi la città quale essa è *veramente*: con la sua pace, i suoi silenzi, l'aristocratica tristezza della sua gloria passata, e la dolcezza, tuttavia del suo presente: incanto nelle altre stagioni distrutto dalle moltitudini forestiere nei commerci, nel chiasso, nel collettivismo, nella falsità<sup>43</sup>

Dal canto suo, *Fuga nella mia città* replica:

Eviterò le strade dove essi sogliono passare. Sarà come se fossi già morto e tornassi, invisibile, a rivedere la mia città. Forse riuscirò a capire, oggi, perché tanto la amo, e perché è tanto misteriosa. Di gran lunga la più misteriosa, e la più bella città che ho conosciuto.<sup>44</sup>

A breve, riafferma: «ciò che mi sfuggiva era piuttosto la ragione profonda di questo amore. E per scoprirlo, non per altro, ero venuto di nascosto nella mia città»<sup>45</sup>; di nascosto o «con l'idea di prenderla di sorpresa, e così finalmente, di capirla»<sup>46</sup>, come il narratore aveva dichiarato nell'esordio, intonando evidentemente uno dei *leitmotiv* (tre almeno le occorrenze) di questo "corto" d'apertura. Perciò quando *La tentazione* accenna alla "fuga" («fuggirvi»), nei primi capoversi per giunta, suona clamorosa l'affinità con il racconto incipitario: «ma sempre [...] le mie occupazioni mi riportavano a Venezia d'estate [...]; e m'impedivano di *fuggirvi*, sia pure per un giorno solo, quando più mi sarebbe piaciuto»<sup>47</sup>. All'estremità opposta della raccolta, Venezia torna non come luogo d'ambientazione, senza che sia menzionato il toponimo: il colloquio con «il vecchio parroco del paese»<sup>48</sup> si svolge verosimilmente nei pressi, se non nella stessa Vezzo, la diocesi del prete dedicatario dell'opera («a don Vittorio Genta, torinese, parroco di Vezzo in provincia di Novara»<sup>49</sup>). Il «viottolo» tra la «cappella di Santa Caterina» e la canonica si trova proprio lì: alla prima inganna la designazione fisico-naturale del posto, ritratto in uno scorcio descrittivo piuttosto oleografico, ma il particolare del «monte Falò» tradisce<sup>50</sup>. Attraverso l'abbreviazione puntata, la «V.» («la parrocchiale di

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 71. Il corsivo è mio.

<sup>44</sup> Ivi, p. 18.

<sup>45</sup> Ivi, p. 22.

<sup>46</sup> Ivi, p. 17.

<sup>47</sup> Ivi, p. 71. Il corsivo è mio.

<sup>48</sup> Ivi, p. 333.

<sup>49</sup> Ivi, p. 5.

<sup>50</sup> «Sul viottolo che dalla canonica conduce alla cappella di Santa Caterina, chiuso a ponente dalle pendici selvose del monte Falò e aperto a levante verso i colli digradanti fino al lago lontano». Ivi, p. 334.

V.»<sup>51</sup>) del pezzo centrale e omonimo<sup>52</sup>, il libro chiude ad anello, implementando la simmetria con la distribuzione equa di *Vezzo* (inizio-centro-fine). E *Venezia*? In sospetta assonanza ma senza giustificato motivo (non teatro della vicenda, non strumento dell'armonia compositiva, già perfetta) compare di nuovo, e in formato ridotto. Il *fermacarte* sotto cui s'arresta la lettura clandestina del protagonista e specularmente quella di ogni lettore della *Messa* è infatti un «fermacarte di vetro di Murano»<sup>53</sup>.

Forse si tratta di un *vezzo*, meglio, di un segno della passione di Soldati per l'artigianato; di prodotti autentici ormai reconditi è affollata la *Messa* (il vino di Carema, quello di Gattinara, la pagliata, il pane ben lievitato di Castello di Annone, la perizia pittorica a Bondeno). E contribuirebbe all'ipotesi anche il gusto per la precisione onomastica, da sempre utile a Soldati per identificare gli oggetti raffinati (nelle *Due città* l'aristocratica canna di malacca, oltre al catalogo delle *veilleuses*) o prelibati (nella vita, l'inventario comprende dai vini al sigaro, per antonomasia il «Toscano Soldati»).

Per altro verso, se il *fermacarte* fosse un *souvenir* della geografia simbolica della *Messa*, fisserebbe in una microscopica Venezia di cristallo l'auspicio di un'autonomia di fede e di giudizio, per una religiosità laicamente rinnovata, indipendente da Roma. L'ultimo racconto, in prossimità dell'elezione del Papa (scritta prima delle lettere di prefazione, in cui si dice di Giovanni XXIII<sup>54</sup>), tematizza l'alternativa tra una vocazione pomposamente vissuta, con gli

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 152. L'indicazione corrispondente del luogo, in questo racconto, dichiara: «scendevo [...] una valletta del Vergante, dalla parte del Maggiore; conducevo di nuovo i bambini alla Messa, e questa volta alla parrocchiale di V., poche case alte sul lago, tre o quattrocento metri sopra Stresa» p. 152. Segue una descrizione più estesa, idillica, della «naturale cornice» (p. 152).

<sup>52</sup> Non viene nominata estesamente, impiegando un dispositivo “di schermo” non nuovo a Soldati (in *A cena col commendatore è senhal* dei personaggi, però). Tuttavia con ogni certezza «V.» corrisponde a *Vezzo*, il lettore lo deduce con minimo sforzo dalla dedica: «ma poi ho pensato che gli scritti qui raccolti erano abbastanza liberi per assolvermi da tale accusa; mentre, facendoli precedere dal Suo nome, avrei manifestato quanto debbo a Lei per la straordinaria predica, ispiratrice del racconto cui s'intitola il volume». L'interlocutore (il Lei) a cui si fa riferimento è - sarà superfluo ripeterlo - Vittorio Genta, parroco di *Vezzo*. Ivi, p. 5.

<sup>53</sup> Ivi, p. 340.

<sup>54</sup> Le indicazioni temporali si allineano: nel *Fermacarte*, con l'espedito della missiva del Cardinale, letta di nascosto dal protagonista, si esplicita la data del «17 ottobre 1958» (ivi, p. 337), nella prefazione la risposta di don Genta è intestata «20 dicembre 1958» (ivi, p. 9).

onori cardinalizi, al centro della Chiesa<sup>55</sup> («“Sua Eminenza il Cardinale”»<sup>56</sup>, «“Un Principe della Chiesa”»<sup>57</sup>) e una dimessamente periferica, nella quotidianità parrocchiale di «paese»<sup>58</sup>. Così infatti si distinguono due esistenze, e due carriere ecclesiastiche, a partire da un’educazione comune e da un sentimento di reciproca amicizia. Le ragioni della scelta del prete “semplice” traspaiono dal contegno, ed è appunto l’impiego metaforico dello spazio ad esprimere la convinzione ideologica: «Vedo, nel suo sorriso mite e luminoso, nei suoi occhi azzurri e perduti, una immensa lontananza da Roma»<sup>59</sup>; poi, per sua stessa voce: «“Creda a me, che sono *fuori da tutto* o, almeno, lontano, *lontanissimo* da tutto: c’è della brava gente anche tra i preti..”»<sup>60</sup>.

La questione sospesa, nella missiva del cardinale, è il riferimento al «primo» dei «quattordici punti» nei quali Stendhal (ma «Stendhal era uno pseudonimo, il suo vero nome era Henry Beyle»<sup>61</sup> soggiunge la lettera) esprime le «condizioni secondo lui necessarie alla sopravvivenza della Chiesa»<sup>62</sup>. Anche la prefazione vi alludeva<sup>63</sup> ma la malizia narrativa di Soldati gioca di reticenza, entrambe le volte evita di enunciare il fatidico “comandamento” primo, riservandosi però di dettagliare con sbalorditiva precisione la fonte (una nota bibliografica vera e propria, nell’introduzione; l’indicazione delle pagine «da pag. 25 a pag. 28»<sup>64</sup> nell’epistola conclusiva). Il lettore della *Messa* sa che l’opera in oggetto è *Pages d’Italie*: passi pure inosservata la presenza della dimensione geografica nel titolo. Ma reperendo il «libretto» («libretto pubblicato dallo studioso Martineau»<sup>65</sup>), assale il dubbio che

---

<sup>55</sup> Forse non nel centro della Chiesa, con permanenza nel Vaticano, perché a Roma il cardinale sostiene di dover andare, per il secondo conclave a cui parteciperà («Caro Adolfo mio, parto domani mattina per Roma e tu sai già con quale animo. È questo il secondo conclave in cui la volontà del Signore ha voluto che io entrassi: e sarà senza dubbio alcuno l’ultimo», ivi, p. 337). L’anonimato del resto investe le città che il porporato ha abitato, come la sua identità («“il Cardinale” e disse un nome che naturalmente non trascrivo»; «“da quando io ho lasciato...” e disse il nome di *una grande città*, la città dove lui e il Cardinale avevano studiato», entrambe le citazioni sono da p. 335, corsivo mio).

<sup>56</sup> Ivi, p. 335.

<sup>57</sup> Ivi, p. 336.

<sup>58</sup> Ivi, p. 333: «Incontrai l’altro ieri il vecchio parroco del paese».

<sup>59</sup> Ivi, p. 334.

<sup>60</sup> Ivi, p. 336.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 339-340. E ancora l’evidenza sul nome.

<sup>62</sup> Ivi, p. 340.

<sup>63</sup> «Né il primo dei quattordici punti che Stendhal (*Pages d’Italie*, Le Divan, Paris 1932; pag. 25) suggerisce *si l’on veut que la religion romaine subsiste*, contrasta all’affermazione del Salvatorelli se non in apparenza. Non arriverei, con Stendhal, a proibire il celibato dei sacerdoti: ma non ho nessun dubbio che (ne ho sempre tanti!) che il loro matrimonio facoltativo sarebbe utilissimo alla Chiesa». Ivi, p. 6.

<sup>64</sup> Ivi, p. 340.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

la coincidenza non sia casuale, che Soldati l'abbia predisposta ad arte. Il ragionamento su religione, e politica, inizia menzionando il «papismo» e pure *tre* città esemplificative, tre grandi città del protestantesimo:

1. Che non entrerò nella questione se sia utile o no per la felicità e la libertà dei popoli che sussista la religione romana. Penso che la religione di Hannover, Dresda e Berlino sia molto migliore. Il papismo ha cattive abitudini<sup>66</sup>.

*Il fermacarte* e la premessa (lettera di Soldati a Don Genta e risposta relativa) vengono composti (le lettere) o aggiustati dopo (*Il fermacarte*), appositamente per la pubblicazione in volume con gli altri elzeviri<sup>67</sup>. E il primo punto di Stendhal è preceduto da un'osservazione sulla modalità elettiva del metropolita a Milano, ai tempi di Ambrogio, secondo un sistema che prevedeva di fatto l'indipendenza della città (i «Cardinali della sancta chiesa *milanese*» nominavano il Vescovo). Che poi le quattordici affermazioni siano seguite dal capitolo «Sur Venice» è piuttosto curioso<sup>68</sup>: su «quella povera Venezia» che pure nella decadenza<sup>69</sup> può fregiarsi di un «titolo di nobiltà» mai eguagliato da «nessuna città conosciuta, nemmeno [dal]l'antica Roma», distinguendosi per «non aver mai obbedito se non alle proprie leggi»<sup>70</sup>. Il realema è trasparente, ora. La triade esatta, speculare ad Hannover-Dresda-Berlino si potrebbe facilmente ottenere, allineando Zurigo-Bruxelles-Venezia (*Le campane di Zurigo*,

---

<sup>66</sup> Stendhal, *Pages d'Italie*, cit., p. 25.

<sup>67</sup> Cfr. S. Ghidinelli, *Notizie sui testi*, cit. pp. 1708-1709. *Il fermacarte* segue la serie dei 29 pezzi sul «Corriere della Sera» di qualche settimana (8 ottobre 1958 l'uscita del *Pane di Castello di Annone*, 26 ottobre *Il fermacarte*) ma si differenzia per la sede editoriale (è l'unico pubblicato su «Epoca»). Specifica per l'inserzione in volume è la modifica al titolo: *Il fermacarte* sostituisce *L'amico cardinale*, fornendo una prova di come l'oggetto di Murano fosse rilevante per *La Messa dei villeggianti*, anche se la sua presenza era già prevista nell'elzeviro. La prima delle due lettere incipitarie esce anche sul «Corriere d'informazione», l'8 aprile del 1959 (con un titolo esplicito: «Soldati scrive a un sacerdote, Don Vittorio Genta: "Perché ho scritto La Messa dei villeggianti"»); nello stesso aprile 1959 viene stampata la *Messa* per i tipi di Mondadori.

<sup>68</sup> L'elenco puntato è compreso nel capitolo «*Le gouvernement de l'Eglise*», pp. 24-28, edizione commentata dal Martineau, proprio come dichiarato nella *Messa*. Segue «*Sur Venice*», pp. 29-33. Cfr.: Stendhal, *Pages d'Italie*, cit.

<sup>69</sup> Tale è secondo Stendhal, che firma l'appunto «5 febbraio 1818». Ivi, p. 29.

<sup>70</sup> Ivi, p. 31. La nota di Stendhal si appunta su elementi storico-politici del profilo identitario di Venezia, contrapponendola a Roma e alla logica predatoria con cui questa ha asservito le altre terre per costituire l'impero. La fiera indipendenza della città di laguna vale anche in senso religioso, si è detto, e in merito al conflitto con la Capitale della cristianità, torna alla memoria la figura di Paolo Sarpi. Non so se ci sia lui dietro alle parole oscure del parroco nel *Fermacarte*: ««Soffriamo per la Chiesa. Ma chi sa che questa sofferenza non sia necessaria. Le cose, come vanno? Forse andranno anche peggio, in apparenza, ma verrà un giorno...» [...] Curvandosi al mio orecchio concluse lo strano discorso [...] con queste parole ancora più strane: "... Insomma io non lo auguro, perché non lo posso augurare, ma ho una grande fiducia nelle persecuzioni». Sarpi, commentando l'ostilità accusatoria della Chiesa contro Galileo, avrebbe usato l'espressione biblica («Verrà il giorno che...») per profetizzare il riconoscimento futuro della validità scientifica e umana di Galileo («Verrà il giorno, e ne sono quasi certo, che gli uomini, da studi resi migliori, deploreranno la disgrazia di Galileo e l'ingiustizia resa a sì grande uomo»). Più plausibile che il discorso del prete abbia significato più generale.

*La donna del destino*, *La tentazione* e il *Farmacarte* finale). Si offrirebbe pure l'alternativa, il corrispettivo nella *Messa* del triangolo nord-europeo, con Zurigo-Bruxelles-Parigi (Port-Royal), tanto più che la Francia (e Parigi) sono un'altra "area calda" della raccolta: il farmacarte di Murano suggella l'opera e la testimonianza che sia possibile anche in ambito italiano contestare l'ufficialità, come accaduto nelle città d'oltralpe; lo attesta Venezia, nella quale è riposto pure l'ultimo augurio per l'Italia. Per l'Italia e per *Les pages* della *Messa*: lo spazio del testo termina proprio *su* «Murano», parola conclusiva. Vuole il caso che la città da cui prende avvio il pellegrinaggio sia anonima, generica, però straordinariamente simile a «una città molto più a Nord»<sup>71</sup>, come si legge nelle prime righe. Quasi a delimitare il territorio entro cui valga l'esemplarità ternaria delle capitali europee.

Ma forse - benché sia forte la tentazione di vedere un disegno aritmetico oltre la varietà geografica della *Messa* - la precisione numerica non era stata calcolata dalla provvidenza d'Autore (nemmeno se l'autore in questione ha dato prova della sapienza compositiva e/o della memoria intertestuale<sup>72</sup>). Tre o più, le grandi città stanno comunque a significare quanto sia necessario l'esercizio dello *spirito* critico, contro la formalizzazione rigida, statica, tradizionalmente rituale, entro cui si pretende di ridurre la religione e la vita. «Una sera dello scorso ottobre, guardavo, sgomento e immobile innanzi a uno schermo televisivo, i riti e le cerimonie che seguivano l'elezione del nuovo Papa. [...] Ciò che mi offendeva, ciò che mi feriva in quei riti, e a volte, me li presentava come empì e blasfemi, era la loro pretesa di codificare quanto è sacro, di fermare e fissare per sempre quanto è religioso»<sup>73</sup>. L'empietà, la

---

<sup>71</sup> «Questo gennaio rigido, sembrava di arrivare in una città molto più a Nord». Ivi, p. 17.

<sup>72</sup> Non sarebbe difficile ricordare che nel primo punto stendhaliano compare una triade di città, e dunque prenderla a modello; se così fosse, Soldati avrebbe dovuto contemplare sin dall'inizio il testo stendhaliano e scrivere i racconti sul suo calco. E "fin dall'inizio" significa almeno dal 1954 -1955, quando vengono pubblicati i pezzi della terna Zurigo-Bruxelles-Venezia (*La tentazione*). Poi lo scrittore avrebbe menzionato il «primo punto» nel *Farmacarte* e nell'*Introduzione*, che sono a ben vedere le ultime prose in ordine di composizione-pubblicazione (ottobre 1958 e aprile 1959), e contigue. Più probabile che sia sorta l'idea di citare *Pages d'Italie* in quel frangente, con il racconto *Il farmacarte (L'amico cardinale)* poi collegato circolarmente alle lettere introduttive, senza badare troppo alla triade, o forse aggiungendo il particolare del «farmacarte di Murano» proprio per quello. Però non è assolutamente certo che *Il farmacarte* sia stato composto pensando all'inserimento prossimo in una silloge, a cui collegare l'introduzione "epistolare". Da ciò che scrive Ghidinelli, l'ultima prosa vede la luce su rivista il 26 ottobre 1958 (con titolo *L'amico cardinale*), mentre la clausola contrattuale tra Arnoldo Mondadori-Soldati risale al 28 ottobre 1958, due giorni dopo: non decide espressamente per la *Messa*, ma dà l'assenso a pubblicare «gli Elzeviri e le Canzonette» (niente altro, causa *Le due città*). Dunque Soldati avrebbe concepito il racconto (con l'indicazione del «libretto» di Stendhal) senza sapere della "collezione in libro". Quando, poco dopo, avrebbe preso forma il progetto della *Messa*, interviene sul titolo (con il più elementare significato simbolico, il farmacarte come chiusura) e aggiunge la prefazione.

<sup>73</sup> Ivi, p. 7.

blasfemia appartengono, capovolgendo le parti, a Roma. La lezione che le altre città offrono è stata assimilata sin troppo seriamente da Soldati, che impiega le potenzialità di un pensiero antidogmatico, aperto e *mobile* per criticare anche i principi dei protestanti<sup>74</sup>: ovvio, nessuno escluso.

I toponimi “primari” della *Messa*, ovvero i luoghi dove si svolgono le vicende, non quelli soltanto menzionati, consentono di individuare un secondo raggruppamento. Ne fanno parte piccoli centri o paesini poco noti, che risultano ancor più modesti dal confronto con le città appena esaminate. Impressione, questa, che l’opera sembra intenzionalmente perseguire, contemplandola accortamente tra gli effetti di lettura; da ciò la serie di dispositivi formali e descrittivo-narrativi con i quali stilizza e costruisce questi piccoli mondi, dotati di un carattere specifico, contrastante con “l’identità vulgata” dei capoluoghi celebri. Anzitutto, la *Messa* li espone nei titoli, con frequenza molto maggiore di quanto non faccia con gli altri: a fronte di Zurigo (e Port-Royal)<sup>75</sup> compaiono, scorrendo soltanto l’indice, Carema, Bondeno, Domodossola, Cannero, Gattinara, Castello di Annone. Con l’eccezione di Domodossola - su cui obliquamente il testo s’interroga, o finge d’interrogarsi, infatti (« -“In un paesello come questo? Ma mi fa ridere!” -“Domodossola, un paesello? È una città, una città importante”»<sup>76</sup>) -, sono nomi che difficilmente appartengono all’enciclopedia del lettore medio, alla memoria culturale-geografica della collettività. Sono inclusi invece, o vengono ad essere inclusi, nel sistema di valori dello scrittore, a formare la sua coscienza morale e ideologica: consapevolmente o per “studiato accidente”, il viandante della *Messa dei villeggianti* giunge nei paesini in cui si custodiscono le vestigia sacre del prodotto enogastronomico che lui cerca ostinatamente (il Gattinara, il vino di Carema ad esempio) o scopre per avventura (il pane di Castello di Annone, i colori di Bondeno: prodotto artistico, in questo caso). Allora i nomi,

---

<sup>74</sup> Si è detto che l’operosità, la predestinazione calvinista (*Le campane di Zurigo*) sono riletti ironicamente, come dileggiata è la teoria dell’anima astrale. L’idolatria (*La donna del destino*, Bruxelles), l’infatuazione per un’immagine “sacralizzata” non restituiscono la stessa impressione parodica, sembrano non suscitare tanto scettico distacco; certo vengono privati di ogni enfasi drammatica, tradotti in una prosaica vicenda (molto più comune e condivisibile).

<sup>75</sup> Come si accennava, Port Royal presenta una certa ambivalenza: ha una risonanza culturale e una notorietà pari alle grandi città, pur essendo un distretto periferico di Parigi (e anche in questo caso la novella dà modo al lettore di saperlo-ricordarlo, indirettamente, per mezzo delle peripezie fuori città, e in autostrada, del protagonista). Per altro verso, la visita all’abbazia si traduce in una complicata inchiesta, intorno alle rovine, quindi la struttura della novella si conforma a quelle “paesane”; inoltre la connotazione del luogo è decisamente positiva, non lascia adito a dubbi, esente da velature umoristiche.

<sup>76</sup> Ivi, p. 189.

prima sconosciuti al lettore e inesperti dallo scrittore, acquistano senso mentre compongono un credo personalissimo. Nella *Messa dei villeggianti* la designazione riveste un ruolo strategico: quando il narratore pronuncia una mite invettiva contro le «etichette» e le «marche» più diffuse, dichiarando la predilezione per «tutto ciò che è ignoto, nascosto, individuale», sta di fatto formulando «la legge» dell'opera, dove programma letterario e religioso, poetica e ragion civile coincidono:

“Se volete trovarvi bene in Italia” spiego ad amici stranieri “dovete scoprirla per conto vostro, affidandovi alla vostra fortuna e al vostro istinto perché una grande legge dell'Italia è proprio questa: che da noi tutto ciò che ha un titolo, un nome, una pubblicità, vale in ogni caso molto meno di tutto ciò che è ignoto, nascosto, individuale”

Lo so che in Inghilterra alcuni ottimi whisky sono proprio quelli delle marche più note. E così in Francia certi Bordeaux e Bourgogne. Ma, in Francia e in Inghilterra, da secoli e non soltanto per vini o liquori, esiste un ponte tra società e individuo, una civiltà organizzata, una gerarchia del costume. La nostra civiltà non è inferiore, ma diversa. È una civiltà anarchica, scontrosa, ribelle. Da noi l'uomo di valore, come il vino prelibato, schiva ogni pubblicità: vuole essere scoperto e conosciuto in solitudine, o nella religiosa compagnia di pochi amici<sup>77</sup>

Non è un caso che questo passo inauguri la novella *Il vino di Carema* (IX), prestandosi quindi come esplicitazione didascalica della corposa sezione successiva (*I colori di Bondeno*, X, *Un caffè a Domodossola*, XVI, *Un sorso di Gattinara*, XXI etc.). L'indicazione dei paesini articola sinteticamente il contenuto mentre definisce l'itinerario esemplare («dovete scoprirli») della *Messa* dà identità propria alle propaggini della Penisola non raggiunte dalla modernità, valorizzando il sapere tradizionale e artigianale (programma socio-economico-politico); corrisponde all'autenticità di fede, «schiva di ogni pubblicità», poco fastosa, intimamente anonima (programma religioso); equivale alla predilezione per l'essenzialità, però ricercata, o alla preziosità sminuita (le citazioni dotte mimetizzate, le scelte di stile, l'understatement; programma letterario e stilistico). Gli angoli d'Italia, di residua civiltà, sono gli stessi «canton» dove «scruciada», «in fond in fond», sopravvive la «religjon santa di mee vicc de cà»<sup>78</sup>. L'esergo rimbalza nel racconto di centro, *La Messa dei villeggianti*: a recitare la preghiera, poi confessionale dell'opera, secondo i versi di Carlo Porta, di un esimio ma vernacolare, di un anticlericale forse pentito<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 105.

<sup>78</sup> Ivi, p. 13 e p. 159.

<sup>79</sup> La quartina appartiene ad un sonetto incompiuto.

Coerentemente con la poetica sottesa alla raccolta, la rappresentazione dei paesini non potrà che enfatizzarne l'isolamento, la posizione appartata, periferica alle superstrade «nazionali»<sup>80</sup>, estranea alle vie asfaltate del progresso (l'«autostrada»<sup>81</sup>). Raggiungibili a stento, spesso unicamente a piedi, per di più tramite sentieri non tracciati («non vi sono né targhe né frecce»<sup>82</sup>), sono essi stessi luoghi solitari o deserti<sup>83</sup>. Quest'ultimo aspetto è molto marcato nei paesi, ma condiziona pure le grandi città, per come vengono ritratte: non è un'incongruenza, tutt'altro. Perché possa essere favorita l'epifania, Soldati deve sintonizzare il cronotopo sulla precarietà dell'attimo e sull'astrazione dal contesto ordinario. Quindi la «domenica» della celebrazione festiva diventa, al pari, una costante della *Messa*, accompagnata di frequente dal sogno, altra modalità di alterazione percettiva e di moderata evasione dalla realtà.

Un clima vagamente sospeso, inoltre, propizia il trapasso al regime della fantasia, secondo ascendente verso cui l'opera inclina di nascosto; osa, una volta, accennarvi quando compara l'esperienza che va raccontando a quella inscritta nelle narrazioni tradizionali: «così nelle favole antiche il mago mostrava all'eroe in uno specchio le sembianze della Divina, o mercanti che venivano di lontano mostravano al giovane principe la miniatura della futura sposa»<sup>84</sup>. In seguito, in uno dei brani d'indole saggistica (forse l'unico dove la dimensione riflessiva prevale nettamente sulla narrazione), in mezzo ad una serrata argomentazione, ne confessa il motivo: «così che il gusto della favola, che è uno dei principi della letteratura, e quindi della cultura umana, si perde, si è già perduto». Dopotutto la «religione laica» dei «vicc de cà»<sup>85</sup> è anche la saggezza antropologica codificata nelle fiabe, custodita nella tradizione popolare, oggi negletta e accantonata.

---

<sup>80</sup> *Il vino di Carema*: ivi, p. 106.

<sup>81</sup> *Colazione a Port Royal*: ivi, p. 163.

<sup>82</sup> *Il vino di Carema*: ivi, p. 106.

<sup>83</sup> Si vedano, a titolo d'esempio: «Il luogo è solitamente deserto, e un poco triste» (*Iride*, p. 199), «La valle Anzasca si fa rapidamente deserta» (*Un sorso di Gattinara*, p. 248). Nella Venezia della *Tentazione*: «Non c'è anima viva» «ogni cosa era come prevista e sognata» (p. 72), «dov'era nascosta tutta quella gente fino a un momento prima?» (p. 48). Nell'altro racconto di «città», *La donna del destino*, i connotati del posto si trasferiscono al tempo: «passare con lei tutta una enorme domenica» (p. 47), enorme e difficile «da riempire», considerando la vicenda e i commenti del narratore. Silenzio, solitudine, isolamento si candidano a diventare i tratti consueti nelle descrizioni della *Messa*, fin da *Fuga nella mia città*: «E, oltre i pochi rumori della stazione semideserta, il silenzio domenicale e provinciale» (p. 17).

<sup>84</sup> *La donna del destino*: ivi, p. 40.

<sup>85</sup> Epigrafe, poi nel racconto eponimo della silloge, a p. 159.



La condizione defilata dei paesi si comunica intensamente sul finire della *Messa*, tra la convalida espressiva, «È qui, è qui, siete arrivati *foeura di pee*»<sup>86</sup>, e la conferma rassegnata del penultimo racconto: «Cosa vuole, caro signore, bisogna capire: passatempo che si spiegano soltanto in un paese come questo, fuori del mondo»<sup>87</sup>. Avviene proprio in concomitanza con l'aperta trasfigurazione non fantastica bensì allegorica: nella *Pagliata* «la vecchia strada fantastica dove [per lui] il passato è presente»<sup>88</sup> è il tramite, guarda caso romano<sup>89</sup>, per l'averno; «rosso [...] scenario di pietra e di mattoni» in cui s'avverte l'«eccitante eppure ferma familiarità con le potenze infernali della corruzione e del fermento, della morte e della vita, un sorriso pio verso ogni male, anche il proprio. Gli Dei...»<sup>90</sup>. Le interiora del piatto (la pagliata) si fanno *natural burella* per l'accesso agli intestini del mondo, regalando un assaggio della potenza simbolica della *Messa*. E mostrando un'eccellente abilità nel conciliare esterno-interno, veduta e visione, nel convertire in immagine i contenuti del pensiero, del sentimento, della morale. Richiama il realismo mitico delle *Due città*, forse con attenzione maggiore per attenersi alla misura breve, implementato nella carica semantica, al fine reso più efficace negli esiti.

A parte l'accensione immaginifica verso la conclusione, in un luogo - la Capitale - disponibilissimo alla memoria personale come all'impiego metaforico, Soldati preferisce conciliare il dato geografico, immanente alla realtà, con il significato ideologico che vuole attribuirgli, senza far prevalere, di netto, l'una o l'altra dimensione. Pertanto i paesini solinghi e spopolati della *Messa* corrispondono ai borghi, piccoli abitati agresti o montani, compresi nella carta fisico-politica dell'Italia ma esclusi dal *boom* economico<sup>91</sup>. In altri termini, la modalità con cui queste realtà si profilano nell'opera, la loro caratterizzazione spaziale e figurativa (sono dislocati, solitari, deserti), la sospensione temporale o onirica che li interessa, sembrerebbero dapprima precludere ad una trasposizione fantastica, o potrebbero comunque agevolarla. E invece i paesi si mantengono sempre un passo "al di qua", perché lo scrittore si avvale della licenza letteraria facendone, però, cauto uso. Ciò importa soprattutto per le

---

<sup>86</sup> *La villa di Cannero*: ivi, p. 229. Il corsivo del testo. Nell'opera però è rarissima la concessione al dialetto.

<sup>87</sup> *Il pane di Castello di Annone*: ivi, p. 327.

<sup>88</sup> *La pagliata*: ivi, p. 318.

<sup>89</sup> La novella è ambientata a Roma. Cfr. *Le due città*.

<sup>90</sup> *La pagliata*: ivi, p. 319.

<sup>91</sup> Bruno Falchetto mette in luce quest'aspetto, raffrontando la *Messa dei villeggianti* al contesto socio-economico, politico dell'Italia. Cfr. ID., *Sviluppare la sensibilità: Mario Soldati sui giornali milanesi negli anni '50*, in M. Prada, G. Sergio (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Ledizioni, Milano 2017, pp. 697-708.

implicazioni formali, strutturali della *Messa*, e permette di sottolineare altri aspetti qualificanti del secondo raggruppamento. Non di rado i paesi si trovano in territorio liminare, come Bondeno: «era al confine di quattro provincie: Ferrara, Modena, Mantova e Rovigo. Barbabietole, canapa, grano, frutta: terre grasse e ricche; terre interamente coltivate; paesi vivi, attivi, allegri; gente di antica civiltà»<sup>92</sup>. Dove l'annotazione geografica declina sottilmente al significato poetico, nell'«antica civiltà», seguendo una disposizione tipica della *Messa*. Le didascalie informative su posizione, natura, cultura dei luoghi (con tanto di ragguagli geo-politici)<sup>93</sup> costellano i “corti” dei paesini, puntualizzando una delle differenze principali rispetto ai racconti con le grandi città, restringendo intanto le distanze con il pubblico, lettore dell'elzeviro, prima che dell'opera. La loro funzione principale, però, è di ordine narrativo: l'attitudine affabulatoria di *Soldati* mira ad assimilare questi corpi estranei, espositivo-informativi, all'organismo del racconto, che assorbe - quasi sempre - le digressioni potenzialmente noiose in una trama piuttosto avvincente. Su una simile capacità, più divulgativa, poggia negli stessi anni il progetto del *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini*, intento a mostrare agli Italiani luoghi di pregio, non solo prodotti, della penisola, attraverso il nuovo *medium* televisivo. Le regioni più a sud saranno, a breve<sup>94</sup>, attraversate dal secondo *Viaggio*, lungo il Tirreno, per «*Chi legge?*».<sup>95</sup> Nelle prose, le glosse esplicitano alcune qualità utili ad «ammobiliare»<sup>96</sup> questi realemi, intanto forniscono indicazioni al protagonista, quando il racconto è in presa diretta e lo segue all'esplorazione del luogo. Invero il narratore, lo scrittore prima di lui, distribuisce le informazioni contando su una pluralità di modi; se per Carema gioca d'anticipo, illustrando nel paragrafo iniziale le particolarità del luogo<sup>97</sup>, nel vino di Gattinara riassume alla fine, nella descrizione del

<sup>92</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p. 115.

<sup>93</sup> Così nel *Vino di Carema*: «Sulla sinistra della Dora, Carema è un comune poco più su di Montalto, dove la Val d'Aosta non è ancora autonoma ma sempre e fortemente piemontese. La nazionale, che si ha occasione di percorrere diretti agli svaghi di Saint Vincent o ai riposi delle celebri valli o agli esercizi delle sublimi vette o alla voga degli scivolanti inverni, non attraversa Carema: la costeggia appena, e appena ne sfiora le estreme abitazioni, le quali, per il semplice fatto di trovarsi sulla strada e quindi a più vicino contatto della vita moderna, oppure per il pudore di mascherare ai nostri sguardi sfuggenti la bellezza di Carema, sembrano case come tutte le altre». Ivi, pp.105-106.

<sup>94</sup> Tra il 1957 e il 1958 sono trasmesse le puntate del *Viaggio lungo la valle del Po*, e nel 1960-1961 quelle della seconda inchiesta.

<sup>95</sup> Anche nella *Messa*, incentrata al Nord - come si dirà tra poco -, c'è un'osservazione, commento sul Sud di Italia: «E l'Italia meridionale, con tutte le sue virtù? Ecco, se ci unissimo ai francesi, andrebbe a posto anche quella. Faremmo, insieme, una nazione da sfidare parecchi altri secoli. Utopie di un letterato? Mah!». Così si conclude il racconto *Un caffè a Domodossola*, p. 193.

<sup>96</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 125.

<sup>97</sup> M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., pp. 105-106.

panorama «di là dalla vetrata»<sup>98</sup> e nel commento<sup>99</sup>, i dettagli dello spazio che il lettore ha potuto prima dedurre, dalla vicenda; per Bondeno, lascia all'amico accompagnatore, conducente dell'auto, introdurre alla meta («andavamo a cenare in campagna, e questa campagna, mi spiegava in viaggio l'ingegnere, era al confine di quattro provincie: Ferrara, Modena, Mantova e Rovigo»), nei dintorni di Cannero e di Port Royal affida alla propria memoria culturale e "affettiva" il ritratto ideale dei posti che poco dopo, per la prima volta, riuscirà a visitare; ancora, alla «Madonna del Sasso» sovrappone la pausa informativa alla sosta ritemprante, alla fine della «salita», faticosa ma liricamente incantata<sup>100</sup>, a Centallo punta sulla sorpresa, incastonando la sintetica apposizione («Centallo, un grosso borgo a circa undici chilometri da Cuneo, sulla strada di Savigliano»<sup>101</sup>) nella verifica su «carta» - «topografica» - del sito sospetto.

---

<sup>98</sup> *Il vino di Gattinara*: ivi, p. 258. «Di là dalla vetrata, l'oscurità del cielo e del lago. Ma sembra tutto cielo. E, torno torno, su una sola linea i lumi di Pallanza di Ghiffa di Maccagno di Luino di Laveno: come se noi, da una vetta eccelsa, li vedessimo sospesi a mezz'aria, nel cielo buio».

<sup>99</sup> «Penso al sole che scalda le colline di Gattinara dalla vastità della pianura padana all'aria vivida del Rosa, altissimo alle loro spalle, e così vicino». Ivi, p. 258

<sup>100</sup> Con tanto di stacco "testuale": il bianco della pagina divide il primo "blocco", con l'ascesa, commentata e descritta, al secondo, introdotto dalla sequenza "documentaria": «La Madonna del Sasso è una cappella su un breve spiazzo erboso, circondato da vecchi castani, a mezza costa sotto uno sperone del Falò, e a picco sulla valletta dell'Arno, che in quel punto è stretta e profonda come un burrone. Subito dopo, un grande ponte moderno, in cemento armato, la cavalca verso il vicino colle, che comunica con la valle dell'Agogna». *Iride*: ivi, p. 199.

<sup>101</sup> *L'oroscopo*: ivi, p. 302. La didascalia è molto breve: è comprensibile del resto, perché Centallo e il luogo sospetto (il cimitero) non sono che il preambolo, il fulcro della novella è la storia vissuta dal personaggio secondo, non dal protagonista-narratore. Questo racconto appartiene alla "terna" che prima ho definito "delle parabole" (*Germaine, Il benefattore, L'oroscopo*) dove l'interesse verte su meccanismi psicologici, più che sui luoghi, sugli angoli di antica fede, costituendo un'eccezione nella silloge. Anche all'interno di questa sezione, Soldati diversifica: il racconto nel racconto, unità modulare comune, è delegato due volte al personaggio secondo, nell'*Oroscopo* assunto essenzialmente dal protagonista-narratore primo. Benché nei narratori "supplenti" i riferimenti allo spazio non manchino, sono chiaramente orientativi, non certo didascalici (il *Benefattore* tenta persino di puntualizzare le vie, di Parigi, ma nella simulazione del parlato, cede al dubbio: «Un giorno [...] un piccolo ristorante italiano di rue de Ponthieu, o di rue de La Boétie, non ricordo bene, non importa, sono due strade vicine. Quello che ricordo bene è che l'incontro avvenne da quelle parti... Aspetti, sì. Sotto la galleria, Les Arcades du Lido, tra la rue Ponthieu e i Champs Elysées». Ivi, p. 293). Interessante il fatto che proprio nella triade dove la geografia sembra passare in subordine compaiono palesi rassicurazioni di veridicità («Non è un paradosso. Ma pura verità. Capitata a me. State a sentire, e poi dimenticatevi di tutto: meno che della morale» *Germaine*, ivi, p. 282; «Si tratta di una piccola storia, tutta vera però. Lei che è scrittore, forse la capirà meglio di me, che l'ho vissuta». *Il benefattore*: Ivi, p. 293; «Voglio raccontare una bella satira. Una storia da film, ma vera, purtroppo» *L'oroscopo*: ivi, p. 305). A provare quanto lo spazio assolva alla funzione di segnacolo di realtà, per Soldati. Cfr. anche *Le due città*. Nella presente parte si è intenzionalmente mancato di sottolineare questo aspetto, perché già discusso in merito al romanzo; pareva più opportuno invece rilevare l'intento didascalico (oltre che narrativo-finzionale) dei toponimi e del loro contorno testuale (le parti più debitorie alla geografia). Intento che sottintende comunque, a maggior ragione, il rinvio alla realtà.

Controllare sulla «mappa» è un elemento abbastanza consueto nelle “novelle di paese”, dove - neanche a dirlo - il paese è il motore stesso della storia: trovarlo, farne esperienza, ritrovarlo in una sua parte simbolicamente rappresentativa (da cui le micro-corrispondenze tra oggetto e paesaggio negli inserti descrittivi) costituiscono gli elementi essenziali della trama-tipo. Altro aspetto caratteristico del *corpus*, più frequente ancora, il ritorno sul luogo: dopo averlo reperito e visitato una prima volta, il protagonista desidera accertarsi o completare quanto visto, intuito, scoperto. Entrambi, la mappa e il ritorno, sono appunto espedienti utili a Soldati per narrativizzare il mondo e il discorso geografico, culturale, in ultima istanza ideologico, che si propone di diffondere al pubblico, colto ma non specialistico (ampio ma non pari a quello dei *Viaggi* documentari). Il racconto ha da guadagnare l'impressione di realtà e la realtà una forma d'espressione comunicativa: comunicativa ma pure plastica, dinamica, creativa, perché la letteratura ha pieno diritto di trasfigurare gli attimi e gli angoli di realtà, affinché siano intensamente, religiosamente percepibili.

A proposito di ideologia e personalizzazione, bisognerà notare che la messe di luoghi, con i dettagli topologici di contorno (citati nelle apposizioni o didascalie esplicative), è riducibile, a ben vedere, ad una regione principalmente, il Piemonte. Esulano Bondeno e la campagna nei dintorni di Arezzo del *Disco Rosso*: questa giustificata dalla memoria privata, che si addensa nella fermata del treno poco lontano dal paesino del nonno («il primo e più profondo maestro della mia vita»<sup>102</sup>), l'altra non espressamente detta ma legata all'arte (“primo e più qualificante apprendistato”, si potrebbe parafrasare: Soldati si laurea in lettere con una tesi su Boccaccio Boccaccino). Forse c'entra anche lui, il “minore” di Ferrara, qui non richiamato; ad ogni modo la scelta del luogo sembrerebbe onorare ancora un ricordo, quello della «grande pittura ferrarese e veneziana»<sup>103</sup>, con la «Scuola di Dosso»<sup>104</sup> e i suoi riflessi nella «nostra migliore pittura moderna»<sup>105</sup>, come si legge tra le righe del racconto.

L'area disegnata dai paesini sulla carta dell'interprete mostra in effetti una notevole elasticità, facendosi capace di accogliere le suggestioni personali insieme a valori potenzialmente unanimi, sovrapponendo all'evocazione del passato la *pars* propositiva di una fede da comporre. Geniale la combinazione di traslati mediante i quali Cannero viene ad essere la

---

<sup>102</sup> *Il disco rosso*: ivi, p. 55.

<sup>103</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p.122.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Ivi, p. 118.

capitale effettiva della “religione laica” di Soldati. Meta e Mecca di una vita («quel punto venerato, amato, e che tuttavia non conoscevo, faro invisibile della mia vita, magnete delle mie opinioni meno incerte e dei miei sentimenti più vivi»<sup>106</sup> nonché oggetto di «devozione»), il «rifugio» sul lago Maggiore possiede nondimeno valore politico, complementare, per la tradizione storica e ideale che alberga. Dalle mura - ma Soldati preferisce dallo «spigolo»<sup>107</sup> della villa, con arguto ammicco al «canton» - pare «quasi naturale veder[ne] spuntare [...] l’Azeglio vivo». Con lui riaffiorano la questione risorgimentale e la polemica antiromana, motivi di affinità con lo scrittore novecentesco che diventano palesi punti di contatto quando è dichiarata la simmetrica specularità tra le due figure (al quadrato, con l’uguaglianza tra i due accompagnatori/amici). Il fiero avversario di Roma capitale del Regno d’Italia, anche pittore e letterato, consente a Soldati la piena immedesimazione: «E anche per Roma, le vicende della mia vita mi hanno portato a sentire non diversamente dell’Azeglio, che l’amava più di ogni altra città, forse anche più di Torino; ma, proprio perché l’amava, e perché vi aveva vissuto a lungo e la conosceva nel profondo, non l’avrebbe mai voluta Capitale, e lottò fino all’ultimo, e con ogni sua forza per impedirlo»<sup>108</sup>. La soluzione appartata, scelta da D’Azeglio per scansare le moine di una facile popolarità, a distanza dai mezzucci e dalla mediocrità («di un popolo di bassi caratteri», «cuori degeneri»), in una solitaria vecchiaia, si presta molto bene a Soldati e alla tesi implicita della *Messa*. La novella conduce ad un passo («dovevamo essere vicini alla meta: ce lo diceva il ragionamento»<sup>109</sup>) dall’ultima conseguenza che si potrebbe logicamente trarre. Contro Roma, Cannero ha tutti i requisiti per occupare una posizione centrale nella periferica geografia dell’opera, e Soldati deve averla tacitamente designata come capitale di questo dominio<sup>110</sup>. Tanto più che nella novella decide di riportare l’iscrizione della lapide davanti alla villa, un’iscrizione che suggestiona, rievocando Pietro e la pietra su cui costruirà: «La villa che ti sta contro - o passeggiere - ha

---

<sup>106</sup> *La villa di Cannero*: ivi, p. 225.

<sup>107</sup> Ivi, p. 231. L’attenzione riservata allo «spigolo», oggetto di «intensa» contemplazione e per ben due volte ribadito, fa credere che sia una precisa scelta stilistica e semantica, per alludere appunto al «canton» dell’epigrafe, rivelando la coerenza interna dell’opera. Cfr.: «Usciamo nella grande luce e nella grande quiete del lago. Lo spigolo vicino e bianco della villa si staglia, netto, sugli alberi del parco e sulle montagne lontane. Guardo quello spigolo intensamente: mi parrebbe quasi naturale vederne spuntare, con la sua blusa, e il cigarito alle labbra, l’Azeglio vivo».

<sup>108</sup> Ivi, p. 227.

<sup>109</sup> Ivi, p. 229.

<sup>110</sup> Cita anche le «leggi Siccardi sul Foro», contro i privilegi del clero, per la separazione di Stato e Chiesa; poi conclude però smorzando i toni con un’allusione licenziosa. Ivi, pp. 232-233.

nome Massimo d'Azeglio - Egli la piantò sul masso - di suo disegno - dolce rifugio - dai clamori del mondo - dalle fallacie della politica»<sup>111</sup>.

È indubbio che *La Messa dei villeggianti* accordi il suo favore non solo ai «siterelli»<sup>112</sup>, ai piccoli centri, luoghi periferici e dimessi, anche quantitativamente preponderanti nella raccolta.

Ma a paventare il rischio di un miope provincialismo, che si potrebbe attribuire all'opera e al suo contenuto ideologico, stanno alcune accortezze dell'autore. Anzitutto la presenza delle grandi capitali del primo gruppo, di cui si è già detto, sposta preliminarmente l'osservazione in punti estranei o stranieri, dov'è consolidato l'esercizio critico, a voler facilitare la Riforma che la *Messa* dovrà intraprendere (penso a Zurigo, Bruxelles - Venezia, anche in coda). Inoltre, dopo la serie "paesana" (a cui manca soltanto l'ultimo, *Il pane di Castello di Annone*, penultimo dell'opera), preceduto da un capitolo spazialmente anonimo (*Il torrente*), compare una novella ambientata a Torino. Nonostante il corpo centrale del racconto provveda di per sé ad estendere la geografia commentata, inserendo nel dialogo e tra le angusta mura del ristorante Roma, Coronata, Genova, Londra, l'Egitto, Oxford, Cambridge, il Piemonte e la Lombardia, la chiusa s'incarica di divaricare notevolmente lo spazio. Dalla veduta eccezionale («Salii in camera mia. Era all'ultimo piano, l'undicesimo. Quasi un grattacielo, per Torino»<sup>113</sup>), di rientro dall'«esilio romano» e dai vagabondaggi di gioventù<sup>114</sup> («dalla finestra vedevo la città come non avevo mai potuto vederla da ragazzo, finché ci ero vissuto»), i «tetti»<sup>115</sup> di Torino allargano nella spirale d'assonanze ai «parapetti»<sup>116</sup>, «vecchi»<sup>117</sup>, del vecchio continente, a cui vengono ad equivalere, grazie all'identità fonica (la ripetizione: «Vecchia Europa! Vecchi parapetti!»<sup>118</sup>). Il capoluogo piemontese diviene il «cuore

---

<sup>111</sup> E continua «I famosi Ricordi - furono meditati e scritti - nella pace di questi luoghi». Ivi, p. 229. L'epigrafe, però, è reale: cfr. C. Ricci, *Napoli habillée. Scenari della Napoli aristocratica nelle lettere di Carolina Ricci (1882-1883)*, a cura di M. Muscariello, Osanna edizioni, Venosa 1997, a sua volta cita il libro edito da Treves, specificando che l'iscrizione non è stata dettata da D'Azeglio ma dal marito della figlia, dotto studioso di Erodoto: R. Barbiera, *Figure e figurine del secolo che muore*, Treves, Milano 1889, p. 413. Quella biblica è solo una suggestione quindi; l'altra, sulla centralità di questa novella e di questo luogo, deriverebbe dal titolo dell'opera, dei «villeggianti».

<sup>112</sup> *La villa di Cannero*: ivi, p. 228.

<sup>113</sup> *Vecchia Europa*: ivi, p. 277.

<sup>114</sup> Plausibilmente esteri (stando alla biografia di Soldati e al cenno a Rimbaud nel testo), anche se non detto: richiamerebbe comunque la parte prima della *Messa*, dunque un ritorno, ora consapevole, dopo il *tour* fuori confine.

<sup>115</sup> *Vecchia Europa*: ivi, p. 277.

<sup>116</sup> Ivi, p. 278.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

dell'Europa»<sup>119</sup>, mentre la regione prediletta della *Messa* ottiene la sua seconda capitale. Qui è sedimentato il passato culturale e personale, l'«empio» rifiuto di «Rimbaud»<sup>120</sup> e l'agnizione illuminata del protagonista, capace ora, dopo la «fuga»<sup>121</sup>, di definire la sua città («la mia città», «com'era bella la mia città!», «Torino ricordava Lione, Zurigo, Parigi, Londra, perfino Nuova York, che in fondo è così poco americana»<sup>122</sup>).

Del resto *le due città* non mancano “in breve”, nel formato adatto alla raccolta del '59; si concretano in una manciata di racconti, *Fuga nella mia città*, *Vecchia Europa*, *La sfida* per quanto riguarda Torino (scelta appositamente per lanciare la sfida all'eternità, tramite la creazione artistica, *La sfida* appunto), per Roma invece si annoverano *I gridi dei bambini*, *I cugini francesi*, *La pagliata*. Divisa tra le due, la briosa controversia dottrinale con Paul Dotto, a chiarimento di un dubbio d'infanzia (*Visita a Paul Dotto*).

Un'ultima area contribuisce a variare la geografia dei paesini, mitigando l'amore per la provincia e il passatismo nostalgico che ne potrebbe derivare. L'obiezione viene addossata alla moglie, quando l'opera si sta per concludere: «E non capivo perché, ed ero quasi tentato di dar ragione a mia moglie che [...] dice sempre che io sono un sognatore, un intellettuale, un lodatore dell'antico, e che in fondo rimpiango soltanto la mia giovinezza. Ma no»<sup>123</sup>. Il protagonista confuta la tesi d'accusa con altri argomenti, più inerenti al tema del racconto e a quel pane che simboleggia il «sacrificio» sì, ma del lavoro (lavoro paziente, onesto, mattutino, perciò associato all'attività intellettuale e militante, durante il giorno: ciò consente al Paese ideale dello scrittore di dirsi «il paese più umano e più giusto del mondo»<sup>124</sup>).

È la Francia a coprire i restanti luoghi della *Messa*: si completa pure la rassegna dei racconti, meglio, lo spazio dei testi, se si contano anche gli “anonimi”, in una località non meglio definita (così *I figli a scuola*, *L'eremita moderno*, *Il torrente*). Per essere precisi, il numero di storie incentrate, situate lì è esiguo (*Colazione a Port-Royal*, *Quattro soldi in tasca*<sup>125</sup>) e,

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Cfr. *Fuga nella mia città*, il primo racconto.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Il pane di Castello di Annone*: ivi, p. 328.

<sup>124</sup> Nell'originale il Paese non è proprio, il dominio ideale di Soldati è un «paese», il suo: «E pensavo che il mio paese è il paese più giusto del mondo». E, dal seguito, si capisce che si tratta di un microcosmo, provinciale appunto, oltre che sprovvisto di “etichette” celebri: «Bisognerebbe girarlo umilmente a piedi, o tutt'al più in bicicletta; e scoprirlo così, conoscerlo così, fermandosi in ogni villaggio senza seguire nessun programma, nessun orario, nessuna pubblicità, nessuna moda: guidati soltanto dalle genuine curiosità, mossi soltanto dall'amore». *Il pane di Castello di Annone*: ivi, pp. 328-329.

<sup>125</sup> Al limite, *Germaine e Il benefattore*.

nonostante ciò, si avverte intensamente la presenza della Francia. A causa di un'assiduità ritmica, perché «Parigi» cadenza le “traiettorie verbali”, essendo spesso il punto di partenza o d'arrivo, secondo quanto si dice (“toponimo secondario” si è classificato, insieme a tutti i luoghi che capitano nel discorso o hanno incidenza minima nello sviluppo della storia)<sup>126</sup>. Per ragioni storico-culturali, ancora, che l'opera preferisce rappresentare mediante figure allegoriche, espressamente risolte: il «signore di mezza età [...] vera immagine della Francia» («quale essa è e quale gli stranieri, siano latini o anglosassoni, si ostinano a negare che sia»<sup>127</sup>) prepara con largo anticipo la definizione della Francia come «seconda patria» di *Un caffè a Domodossola*. Nel racconto i rapporti storici, ideologici, tra la nostra nazione e l'altra sono sceneggiati, tre personaggi emblematici (il vecchietto nel contegno «esattamente come un francese: con la stessa malagrazia [...] dei francesi d'oggi»<sup>128</sup>, il giovane barista, «un concentrato di tanti italiani di oggi»<sup>129</sup>, e il conduttore del vagone, «parigino»<sup>130</sup> somigliante «a De Sica»<sup>131</sup>) e la vicenda (uno scontro dialogico) permettono al narratore di evidenziare un legame gemellare: «Abbiamo sempre venerato e amato la Francia; l'abbiamo sempre considerata la nostra seconda patria. Tuttavia, come non accorgerci, in questi ultimi anni, dei musi lunghi dei francesi? Le cause sono tante, si capisce, e complesse»<sup>132</sup>. Ci saranno pure, in ombra, gli intercorsi politico-religiosi, addirittura lo Scisma d'Occidente di secoli addietro: s'è portati a crederlo perché Paul Dotto e poi il vecchio parroco del *Fermacarte*, in un racconto appositamente dedicato al tema dell'elezione papale, portano la Francia nel piano di discussione. Paul Dotto trascina Parigi nello spazio commentato, volendo forse comparare il clero romano e francese, nei «ritratti paralleli delle due città», iniziando a parlare «di Roma, di Roma e di Parigi, tratteggiando con paradossi alterni e concordi i ritratti paralleli delle due

---

<sup>126</sup> Parigi compare già dalla prima novella: in apertura il narratore spiega di essere arrivato nella sua città, provenendo dalla capitale francese, e ne approfitta per istituire un parallelismo sintattico: «Sono tornato nella mia città di nascosto [...]. Sono partito da Parigi un sabato sera, senza avvertire, senza dirlo a nessuno». *Fuga nella mia città*: ivi, p.17. In generale le occorrenze di Parigi, come toponimo secondario, sono almeno il doppio rispetto a quelle in cui una località francese viene impiegata da ambientazione. E Parigi deve avere una certa affinità con le città “personali” di Soldati, associandosi ancora a Torino (e Roma), in *Visita a Paul Dotto*: «Ma erano due anni che mancavo da Parigi» (ivi, p. 84); l'io narrante insiste nella *Messa* sulla capitale francese, lasciando credere che vi abbia soggiornato a lungo o tuttora vi risieda.

<sup>127</sup> *La donna del destino*: ivi, p. 42.

<sup>128</sup> *Un caffè a Domodossola*: ivi, p. 189.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Ivi, p. 190.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Ivi, p. 192.



città»<sup>133</sup>. Così le chiacchiere, più di quattro, tra il prete del paese e il protagonista comprendono «un po' di tutto: [e] dei tempi, di politica, della Francia, della morte del Papa»<sup>134</sup>. Dall'universale al particolare, la consanguineità ispira *I cugini francesi*, ma dalla parentela tra i personaggi lo sguardo spaziale si allarga di nuovo, fino all'impero coloniale della Francia in Indocina. E nel dettaglio minuto sembra concludere la *Messa*, sigillandosi in un microcosmo ancor più piccolo del paese, la famiglia nel nucleo essenziale, genitore-figlio. Prima di fermarle sotto il vetro di Murano, l'ultima novella svela le carte con la commozione trattenuta del ricordo del padre. Nella declinazione privata del termine, il padre si associa al rimpianto dell'io narrante di non aver potuto usufruire del suo insegnamento, di non aver potuto apprendere da lui l'arte della caccia. Un'attività, a pensarci, quanto mai primitiva, e aggiungendo qualcos'altro all'interpretazione, si può ricordare che l'autobiografia di Soldati contempla un padre trasferitosi in territorio francese, per intraprendere una vita autonoma, da cui anche il parentado esteso (i cugini d'oltralpe tornano in cenni sparsi nella produzione soldatiana). Conta invece la paternità nel doppio senso che la parola assume, secondo un gioco di parole che non poteva certo sfuggire alla *Messa*, forte del carattere religiosamente laico, e della sensibilità onomastica. Ecco allora l'analogia con il padre spirituale, «cacciatore sì, ma di anime»<sup>135</sup>: il narratore confessa che avrebbe potuto, voluto «forse», farsi «prete come lui», umile raccoglitore di anime. Le occasioni mancate, due volte per giunta, forniscono però un'opportunità unica, perché il protagonista può definire la sua identità. Al contempo l'opera può finalmente pronunciare la sua vocazione, tutta paesaggistica e pellegrina: «vado a spasso senza fucile, senz'altro scopo se non quello di andare a spasso, e cioè con una disposizione d'animo miseramente letteraria: di osservare il paesaggio e di prendere note sul mio taccuino»<sup>136</sup>. Chissà che non sia valso il contrario nell'animo del Padre della Chiesa, anche lui sensibile alle «campagne natie»<sup>137</sup>, attento a portare a Roma la sua terra (la «bonarietà della terra bergamasca»<sup>138</sup>), dimentico forse di una segreta vocazione, «miseramente letteraria». Oltre alla specularità tra le due figure, che si è voluta marcare ricordando quanto letteratura e religione siano contrastivamente affacciate nella *Messa*, vi è la certezza di un io

---

<sup>133</sup> *Visita a Paul Dotto*: ivi, p. 89.

<sup>134</sup> «Della stagione, dei raccolti, della nuova strada asfaltata, di amici comuni, parlavamo un po' di tutto: e dei tempi, di politica, della Francia, della morte del Papa». *Il fermacarte*: ivi, p. 334.

<sup>135</sup> *Il fermacarte*: ivi, p. 334.

<sup>136</sup> Ivi, p. 333.

<sup>137</sup> Ivi, p. 8.

<sup>138</sup> Ivi, p. 11.

narrante che mostra di aver fissato i termini della sua personalità specifica. Perciò può confessare un credo altrettanto singolare, mormorandolo appena, incidentalmente: «Ma io credo ai nomi. Credo che, se si va in fondo a un nome, si trova sempre qualche cosa di genuino»<sup>139</sup>. In comunione con lui, e con questa pratica o professione di fede, si è tentato appunto di leggere la *Messa*. Usando la medesima *ingenua ostinazione*<sup>140</sup>.

### 2.3 Angoli espansi, «cantucci» e «planisferi»

Ah fissare quegli istanti ineffabili, arrestare la bellezza che si è intravvista, o che si è creduto di intravedere; fare in modo che anche gli altri la possano contemplare; moltiplicarla, moltiplicare se stessi e prolungare la propria vita così breve, così chiusa, così piccina, prolungarla con le proprie opere un poco, almeno un poco [dopo la morte].<sup>141</sup>

A opera ben avviata, approssimandosi alla metà del lavoro, *La sfida* affronta l'interrogativo insito nell'arte e osa domandarsi quante possibilità abbia la *creazione*, espressione dell'ingegno umano, di competere con la fama, duellando con l'eterno. Scandisce allora un protocollo, stilando un elenco di predicati: arrestare la bellezza di istanti ineffabili, renderla osservabile, soprattutto moltiplicarla o prolungarla. Questo fa il pittore, secondo la novella, ma ancor prima ha inteso fare la *Messa dei villeggianti*. La raccolta infatti ricorre spesso ad immagini, mutuando il procedimento dall'arte visiva allo scopo di fermare («fermava coi colori e coi pennelli su di una tela») i contorni di «qualcosa» che le sia parso «sublime, e tuttavia incomunicabile», con la pretesa di raffigurare «la vera, la intima realtà», sensibilmente diversa da quella immortalata dalla «fotografia». Saremmo ancora nei paraggi della questione del realismo, di una rappresentazione che s'affida all'icasticità visiva, come si era notato nelle *Due città*. Ma *La Messa dei villeggianti* preferisce calcare sulla contingenza, sulla straordinarietà dell'attimo, impegnata com'è a collezionare una serie di epifanie, sostenendo la “singolar tensione” dell'ossimoro (“una serie di epifanie”), del paradosso per cui il miracolo ha da fissarsi e ripetersi. Ingaggiando pure, con temerarietà maggiore, la lotta per divulgare il prodigio (rendendolo “comunicabile”, e non solo),

---

<sup>139</sup> *Un sorso di Gattinara*: ivi, p. 248.

<sup>140</sup> *Ibidem*: «“Ma io credo ai nomi [...] qualche cosa di genuino”. Ingenuo ed ostinato, concludo: “Andremo proprio a Gattinara, e là vedremo un po’”».

<sup>141</sup> *La sfida*: ivi, p. 143.

preservandone la carica singolare, anzi potenziandola. Antagonista e alleata principale degli elzeviri sarà infatti la logica della sineddoche, chiamata a concertare un equilibrio impossibile tra la parte e il tutto.

Come si è già accennato, le circostanze esteriori dell'azione, spaziali e temporali, congiurano alla brevità, all'eccezionalità: la domenica, la semicoscienza della realtà quasi sognata, l'incanto del vecchio e dell'antico (i paesini) opposto alle parvenze inconsuete di luoghi per l'occasione svuotati, camuffati o inediti (Venezia senza i turisti, d'inverno; Zurigo immersa nella fiaba e nello scampanio stordente) tratteggiano la cornice delle varie vicende. E costituiscono gli espedienti tutto sommato classici con i quali si produce l'effetto straniante. Le storie narrate, poi, coprono un arco di tempo piuttosto ristretto: soltanto sei racconti sviluppano l'azione in una giornata intera o quasi, più frequentemente le vicende si esauriscono in alcune ore, quante sono necessarie per trovare o reperire l'oggetto del desiderio, insieme al luogo. Anche la *quête* più difficoltosa non richiede una durata molto maggiore, però non sono pochi i casi in cui si verifica una successiva visita al luogo. Di solito il protagonista vi ritorna per accertare che l'epifania, l'apparizione miracolosa sia «oggettiva», universale, condivisibile da tutti, oppure per sincerarsi che quanto visto non sia legato ad una percezione individuale troppo alterata della realtà («Gherardi era ammirato, non meno di me, la prima volta; e il suo entusiasmo mi confortava, mi persuadeva definitivamente che la bellezza di quei colori fosse oggettiva, non il riflesso o la fantasia di una mia privata e momentanea felicità»<sup>142</sup>). In contraddizione, in questo, con lo scrittore che ha allestito per lui una dimensione dai contorni piuttosto sfumati (o straniati). Così ideato, il cronotopo mostra d'intonarsi alla celebrazione dell'istante, mentre lascia credere che gli scenari, i bozzetti, gli episodi raffigurati nelle proporzioni limitate del testo - la novella - siano altrettanto votati al frammento, alla parcellizzazione. Si è visto d'altronde come gli «angoli», congruenti con i paesi, interpretino la misura ideale della *Messa*, poiché permettono di «difendere [...] fino all'ultimo [...] una bellezza profonda e segreta», nondimeno esposta al dilagare dell'«Italia del neon, del totocalcio e degli americani»<sup>143</sup>. Con la loro distribuzione puntiforme, i paesini e i luoghi d'ambientazione, tra cui non vanno

---

<sup>142</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p. 120. Prima il protagonista si era chiesto: «L'incanto dei colori di Bondeno era forse un fenomeno naturale, anzi casuale? O, addirittura, era una suggestione tutta mia, una contaminazione inconscia, della memoria mia individuale, tra pitture francesi e italiane che avevo visto, e l'euforia del momento, dopo una buona colazione?». Ivi, p. 119.

<sup>143</sup> Ivi, p. 120

dimenticate le città protestanti, modellano una geografia variata che tende però a contenere le spinte centrifughe (europee e transalpine) entro un'area principale (il Piemonte), grossomodo coincidente con la regione sabauda. In un dominio, cioè, coerentemente ristretto.

I toponimi primari, privilegiati dall'analisi per l'importanza che i nomi hanno mostrato di possedere nell'opera, hanno intanto fornito una simile impressione circa il *setting* di cui si è servito Soldati per il libro del '59. Di impressione si tratta, poiché le teorie sullo spazio classificano come «setting» «il luogo dove avviene l'azione - dove sono presenti i personaggi»<sup>144</sup>, suggerendo di considerare dunque anche i luoghi non propri, minutamente interessati dalla narrazione. Marie Laure Ryan li definisce «frames» o cornici spaziali, intendendo con essi «gli immediati dintorni degli eventi effettivi, i vari luoghi mostrati dal discorso narrativo»<sup>145</sup>. Di questi non ci si è occupati direttamente, ma un inventario abbastanza attendibile viene restituito dall'indagine sugli itinerari, parsa più funzionale se, come accade nella *Messa*, l'agente protagonista è un villeggiante pellegrino, del quale si vuole valutare il grado di mobilità. Studiando i percorsi, si può anche verificare se sotto l'apparente dinamismo vi siano tragitti circoscritti e se sia di nuovo legittimo operare una *reductio ad unum*, come quella a cui conduce la pluralità dei paesini. Non da ultimo, *Fuga nella mia città* incombe sul lettore con una perplessità che si trasforma facilmente in un rovello interpretativo, a cui darebbe risposta soltanto una mappatura dei movimenti. La “fuga” suddetta è di fatto un ritorno, il ritorno nella città d'origine: l'inversione si evince dalla semplice lettura del racconto. Vero che il “ritorno” si addice all'ideologia dell'opera e all'empito regressivo che la pervade, addirittura la inaugura con il motto inneggiante alla «religion santa di mee vicc de cà». Ma la chiusura del primo corto suona come una sconfessione, disorienta nel negare che fosse stato possibile «un vero ritorno» («Capii che il mio amore per Torino era troppo intenso, troppo appassionato, per resistere a un vero ritorno»). Questo mette a repentaglio i racconti successivi, non solo perché alcune trame si

---

<sup>144</sup> A. K. Reuschel, L. Hurni, *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, «The cartographical journal», vol. 48 n.4, november 2011, p. 294.

<sup>145</sup> Cfr: «Cornici spaziali: gli immediati dintorni degli eventi effettivi, i vari luoghi mostrati dal discorso narrativo o dall'immagine (cfr. “ambientazioni” di Ronen [1986]; “campi visivi” di Zoran [1984]). I frame spaziali sono scene d'azione mutevoli e possono fluire l'una nell'altra: ad es. una cornice da "salone" può trasformarsi in una cornice da "camera da letto" mentre i personaggi si muovono all'interno di una casa. Sono organizzati gerarchicamente da relazioni di contenimento (una stanza è un sottospazio di una casa) e i loro confini possono essere netti (la camera da letto è separata dal salone da un corridoio) o sfocati (ad es. un paesaggio può cambiare lentamente man mano che un personaggio si muove attraverso di essa)». Traduzione mia. M. L. Ryan, *Space in Huhn, Peter et alii, The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, reperibile al link <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.

costruiscono sul ritorno, nell'accezione comune del termine (così i sopralluoghi doppi, tripli...), soprattutto perché tutti i pezzi si configurano come sospensioni epifaniche, rivelazioni anche di un'istante ma concluse. E corrispondono ad una "missione" che portano a compimento, anche dopo un vagabondaggio avventuroso, tra rotte non battute. Eppure, esaudita la ricerca di denaro, il finale della novella di Zurigo impone al protagonista di passare per la seconda volta sul ponte della Limmat, di rientrare in città: la circolarità sarebbe normale se ancora non fosse guastata dal colpo di scena («passato il ponte sulla Limmat ed entrato in città, provai di colpo il desiderio dell'opposto»), appena riassorbito dalla sentenza ultima («Ma a Zurigo, città per me delle campane e dell'anima astrale, sembrava un desiderio quasi assurdo...»<sup>146</sup>). Quindi, se *Fuga nella mia città* sembrava voler impostare il vocabolario della *Messa* e le peripezie secondo il significato e la direzione opposti a quelle correnti, perché poi i movimenti si articolano diversamente? E come davvero si articolano? Perché non si può nemmeno sostenere che siano compatte nel negare l'inversione di *Fuga nella mia città*.

In parallelo allo studio del «route»<sup>147</sup>, l'osservazione ha contemplato i modi con i quali la geografia finzionale ottenuta dai toponimi primari viene ad espandersi, per effetto delle località soltanto citate (i toponimi secondari, o «markers»<sup>148</sup>) e degli spazi evocati («projected spaces»<sup>149</sup>). Dovrebbe acquistare così evidenza lo «spazio della storia» che, parafrasando Ryan, si definisce «lo spazio rilevante per la trama, come mappato dalle azioni e dai pensieri dei personaggi. Si compone di tutte le cornici spaziali più tutti i luoghi citati dal testo che non sono teatro di eventi realmente accaduti»<sup>150</sup>.

La ricerca svolta opera una sintesi dei modelli teorici: mette al centro la «mappatura delle azioni» correlate agli itinerari che consente di recuperare anche un quadro delle cornici spaziali; guarda agli «angoli», nominalmente indicati, e alla dialettica parte-tutto, affiancando le liste dei toponimi primari, dei toponimi secondari alla tabulazione degli spazi evocati.

---

<sup>146</sup> *Le campane di Zurigo*, in M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., p. 36.

<sup>147</sup> A. K. Reuschel, L. Hurni, *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, «The cartographical journal», cit., p. 294.

<sup>148</sup> *Ibidem*. Cfr.: «Marker: luogo soltanto menzionato. Non ha significato per la storia o per il personaggio. I marcatori indicano l'intervallo geografico e l'orizzonte del luogo finzionale».

<sup>149</sup> *Ibidem*. Cfr.: «Spazio proiettato: i personaggi non sono presenti in questo luogo ma lo sognano, lo ricordano, lo vagheggiano».

<sup>150</sup> M. L. Ryan, *Space*, cit.

Come ci si attendeva, i toponimi secondari allargano la dimensione finzionale. Quasi sempre nella *Messa dei villeggianti*, i luoghi unicamente citati nel testo si riferiscono a tragitti (punti di partenza o d'arrivo) più ampi di quelli effettivamente ritratti dalla vicenda narrata. Le località della Francia sono privilegiate (però, talvolta si fanno *setting* primario) ma sporadicamente compaiono anche terre di oltreoceano, con Saigon e l'Indocina dei *Cugini francesi* o il Venezuela menzionato di traverso, dal narratore "minore" dell'*Oroscopo*.

Ma le zone d'interesse principale rimangono italocestrate, intorno a «Roma, Firenze, Siena», poi a Roma e Parigi, convergono i discorsi dei personaggi, infatti - già si accennava - la seconda modalità con la quale l'opera sceglie di dilatare i suoi orizzonti consiste nell'immettere lo spazio (le città) nelle battute di dialogo, facendolo emergere dalle parole del protagonista e del suo interlocutore di turno. Anzi, due volte su tre<sup>151</sup>, nelle *Campane di Zurigo* e in *Visita a Paul Dotto*, il colloquio avviene proprio in grazia dello spazio, primo argomento e sprone alla conversazione. È questo a rompere il silenzio, tra la misteriosa signora e il protagonista intento a rifocillarsi («Parlavamo dell'Italia, di Roma, di Firenze, di Siena, di tutti i luoghi d'Italia che Miss Hopkins meglio conosceva per avervi più a lungo abitato»<sup>152</sup>), questo ancora a smorzare l'imbarazzo tra Père Dotto e il timoroso confidente («Cominciammo, credo, a parlare di Roma, di Roma e di Parigi, tratteggiando con paradossi alterni e concordi i ritratti paralleli delle due città»<sup>153</sup>, seguono «l'Italia e la Francia, l'Inghilterra e l'America» con «la politica e la letteratura, e il problema del comunismo e il problema del cattolicesimo»<sup>154</sup>). Le città, i Paesi, sono oggetto di conoscenza («tutti i luoghi d'Italia che meglio conosceva»), d'esperienza («per avervi a lungo abitato»), di confronto, vengono plausibilmente commentati, anche se il relativo commento cade nella reticenza. Un procedimento che serve da un lato ad alimentare i rimandi impliciti - si è notato quanti sottintesi nascondano i nomi -, ma anche a replicare nei modi della metanarrazione l'opera, che a ben vedere fa lo stesso: prende avvio dai luoghi, ne parla, ci riflette.

Per potenziare la sua superficie planare, meglio angolare, la *Messa* ripone maggior fiducia nell'impiego degli spazi evocati, ossia quelli che il protagonista narratore non visita

---

<sup>151</sup> La terza occasione è nel *Farmacarte*, con «la Francia» compresa tra le altre chiacchiere («Della stagione, dei raccolti, [...] parlavamo un po' di tutto: e dei tempi, di politica, della Francia, della morte del Papa»). Il *farmacarte*, in M. Soldati, *La Messa dei villeggianti*, cit., p. 334.

<sup>152</sup> *Le campane di Zurigo*: ivi, p. 34.

<sup>153</sup> *Visita a Paul Dotto*: ivi, p. 89.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

fisicamente ma recupera dalla memoria, ricrea con la parola e con il racconto<sup>155</sup>. Una definizione meno sintetica si trova nel saggio di Piatti che non aggiunge molto, però specifica quanto sia utile ricercare le modalità con cui si innesca (e disinnesca) la proiezione spaziale, attraverso quale processo<sup>156</sup>.

Nei racconti è sempre la memoria ad allestire gli scenari ulteriori, secondo un'operazione fortemente sorvegliata e presentata in modo incisivo dall'intelletto: viene marcata formalmente la perentorietà con la quale compare il ricordo («ad un tratto mi ricordo che Emilio Cecchi»<sup>157</sup>; «Un ricordo? Sì, e neppure lontano»<sup>158</sup>), né manca amplificazione retorica della sua rapida imprevedibilità: «mi sono rivisto con l'esattezza spettrale e lacerante che ha la memoria quando è involontaria, istantanea, improvvisa. Cerchiamo ora di ricordare meglio. Cerchiamo, cioè, di analizzare questo ricordo»<sup>159</sup>. Il sussulto mnemonico, che riecheggia Proust («ascoltare il mio cuore e compiacermi di questa sua intermittenza»), si appiana sempre in una considerazione analitica, mirante a tratteggiare con buona precisione l'ambiente, lo spazio. Infatti le escursioni della mente non cedono quasi mai ad un abbandono nostalgico, tendono invece ad offrire i termini di comparazione con il contesto, con il paesaggio, con l'oggetto (spaziale) che viene a trovarsi sotto allo sguardo del narratore. Perciò la razionalità che informa il testo, con la sua componente elzeviristica o saggistica, conduce il paragone e seleziona gli aspetti di affinità su cui costruirlo: la «“V”» della fenditura della valle permette di convocare davanti alla Chevreuse di Port Royal le Carceri di Assisi («dov'è lo stesso disegno, ma più raccolto e più aspro: un “V” più stretto insomma»<sup>160</sup>); se il narratore si decide a visitare la villa venerata di D'Azeglio, si figura nell'immaginazione quella dell'Ariosto, con i dettagli desunti non in uno ma in ben due pellegrinaggi successivi, a distanza di anni, ed esaminandoli a contrasto. Una delle peculiarità della *Messa* infatti sta nell'utilizzare lo spazio proiettato secondo un'articolazione complessa, a due e più strati, come si vedrà tra poco.

---

<sup>155</sup> Così traducendo la definizione di «spazio proiettato», cfr. A. K. Reuschel, L. Hurni, *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, «The cartographical journal», cit., p. 294.

<sup>156</sup> B. Piatti, *Dreams, memories, longings. The dimension of projected places in fiction*, in R.T Tally, *The routledge handbook of literature and space*, Routledge, Abingdon, Oxon 2017, pp. 179-186.

<sup>157</sup> *La tentazione*: ivi, p. 75.

<sup>158</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 68

<sup>159</sup> *I figli a scuola*: ivi, p. 63.

<sup>160</sup> *Colazione a Port Royal*: ivi, p. 168.

Sono spesso aspetti sensoriali, non esclusivamente visivi (una melodia, nella *Tentazione*, racconto tutto musicale<sup>161</sup>) a innescare il trapasso all'altra dimensione, sempre coerente rispetto al significato di fondo del racconto, anche quando viene delineata velocemente. Accade poche volte (due sole), e nei brani ad alto tasso allegorico (*Un caffè a Domodossola* e *La Pagliata*) che una citazione letteraria sunteggi il paesaggio pensato: il paradiso di Butler si innesta sulle espressioni degli operai, omologhe al fondale di Pallanza e dintorni<sup>162</sup>, un verso riassume in forma nobile le «mie valli» vagheggiate<sup>163</sup>. Chiaro, negli articoli di terza pagina, a valenza culturale, è bene che gli indugi personali siano trattenuti, il contenuto della memoria filtrato e rapportato semmai a modelli artistici.

A tal proposito saranno da notare le *ekphraseis* che ogni tanto compaiono, descrivendo monumenti che concentrano gli ideali dell'autore, anche affettivi, in forme ispirate ai canoni di epoche passate: su tutti, la statua del Verrocchio, «ammirata moltissimo sin da bambino»<sup>164</sup>, esempio dell'armonia ottenuta, mai più raggiunta, nel Quattrocento («fusione miracolosa di forza e di grazia»<sup>165</sup>). E proprio all'Umanesimo appartiene, lo si capisce scorrendo le pagine della *Messa*, l'universo valoriale del narratore/scrittore.

Tra quadri e statue, si scorge la serie dei “busti”, di D'Azeglio, di Pascal e di Racine che bastano a sé, senza commento, perché servono a rendere solidamente presente la storia, secondo la preferenza spaziotemporale dell'opera. Anziché aprire parentesi evocative o descrittive (di opere, oggetti dello spazio emblematici, evocativi), l'immaginario dotto, ricco, del narratore può trovare poi la massima sintesi, aderendo alla realtà in modo fulmineo: «non per nulla questa è la terra, questi sono i paesaggi di Cézanne»<sup>166</sup>.

All'estremo opposto, l'evocazione implementa i piani, facendo dialogare lo spazio della rappresentazione con uno spazio artisticamente rappresentato: letterario o pittorico. Il

---

<sup>161</sup> Il rumore sospetto a Cecchi allarga fino all'Atlantico, al Caos primigenio («la melodia delle linfe primigenie circolanti nel caos con la loro esattezza e armonia astronomiche», *ivi*, p. 76), al Creato, dantesco (al «sole e l'altre stelle», *ibidem*). E così anche nell'altro “breve” melodico, *Nel nome di Haydn*, le note introducono uno spazio, un ritaglio a dire il vero, molto generico: «il ritmo balzante e staccato del minuetto [...] apriva uno spiraglio sui paesaggi lontani, sull'infinita malinconia, sul mistero a Lei del passato, a me dell'avvenire», *ivi*, p. 239).

<sup>162</sup> *Un caffè a Domodossola*: *ivi*, p. 193. cfr: «la piccola stazione, tra due immense quinte verdi [...] aveva lo stesso volto degli operai».

<sup>163</sup> «Pensavo sempre alle mie valli, alle mie rocce vere, alle nevi e ai torrenti tra gli abeti, e mormoravo in segreto: *Ah, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!*». *La pagliata*: *ivi*, p. 320.

<sup>164</sup> *La tentazione*: *ivi*, p. 73.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> *Quattro soldi in tasca*: *ivi*, p. 175.



notturno di Reycend, pittore “minore” a cui va il pensiero dell’io narrante, interferisce con il quadro appeso nel salotto borghese, di un compagno promettente ma ignorato dalla fama, e poi con il paesaggio incorniciato dal parabrezza, la «veduta che non era diversa tanti anni fa, e che Dio volendo, non sarà diversa tra altrettanti anni»<sup>167</sup>. Proprio questo scorcio visivo, precisamente descritto («in primo piano la breve discesa del Monte dei Cappuccini...»), nel suo carattere non finito perché non mai trasposto su tela («Mentre attendiamo che il motore si scaldi, vedo davanti a me un altro quadro, un quadro ancora da dipingere»<sup>168</sup>) completa la serie, facendo sì che le tre immagini di spazio ricoprano le tre diverse temporalità, presente passato e futuro.

Analogo meccanismo, con proiezione altrettanto triplice, si trova nei *Gridi dei bambini*, dov’è lo spazio ad assumere una totalità espansa. La «foresta di Epping» del «Giornale della Peste» di Defoe diventa il modo attraverso cui verificare quanto il parco di Londra sia ancora aderente alla descrizione letteraria e a quel mondo finzionale (con cenno metanarrativo rivolto pure al narratore, precisamente «guidato dal desiderio di visitare, quali sono oggi, a Londra, le località di cui parla il De Foe»<sup>169</sup>). Il giardino, la «realtà di ciò che era davanti ai nostri occhi», rispetto alle «pittoresche radure» risulta alquanto deludente, nonostante il protagonista abbia cercato di animarla, guardacaso attraverso la parola, «Epping Forest, Epping Forest: ci ripetevamo ad alta voce queste due parole con gioia infantile. E cercavamo di immaginare»<sup>170</sup>. «Tre o quattro anni» dopo<sup>171</sup> il parco di villa Borghese si sovrimprime ai bozzetti mnemonici, la vista provoca uguale disinganno, ottenendo però di comporre «un’immagine»<sup>172</sup> forse più prosaica ma universale: «villa Borghese», «Bois de Boulogne», «Boboli», il «Valentino», con «le risa e i gridi dei bambini»<sup>173</sup> si equivalgono, modulano iconicamente un linguaggio «uguale in tutte le parti del mondo»<sup>174</sup>.

In fondo, gli spazi evocati funzionano come indica *La carta del cielo*, racconto paradigmatico della *Messa* e mappa che ha guidato la costruzione dell’opera. Qui infatti sono iscritti anche i procedimenti strutturali e la modalità di focalizzazione. Recto e verso del foglio conciliano

---

<sup>167</sup> *La sfida*: ivi, p. 145.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 98.

<sup>170</sup> Ivi, p. 99.

<sup>171</sup> «Giunsi una domenica pomeriggio, tre o quattro anni fa, con l’amico Gabriele alla Foresta di Epping. È un vasto parco pubblico, oltre i sobborghi della città, verso nord-est». Ivi, p. 98.

<sup>172</sup> Ivi, p. 99.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *La carta del cielo*: ivi, p. 130.

gli «infiniti piccolissimi»<sup>175</sup> di «un angolo della costa del Massachusetts»<sup>176</sup> («sono marcati i minimi scogli»<sup>177</sup>) con la rappresentazione in grandissima scala del Planisfero Celeste. Non sorprenderà, a questo punto, che la carta sia «vecchia» e che riesca a duplicare l'«angolo» persino nel lato di massima estensione, con il «cantuccio»<sup>178</sup>, adibito per la firma di chi ha disegnato le costellazioni. Spazio piccolissimo ed enorme, presente della meditazione, passato dell'avventura oltreoceano guardano al futuro delle aspettative che la vita - si conclude- è destinata inevitabilmente a tradire, sempre. La carta descritta è insomma una sorta di *ekphrasis* della *Messa*, oltre che dell'esistenza, perciò è istruttivo che giaccia, nel suo nascondiglio, «piegata»<sup>179</sup>. La moltiplicazione dei piani, di spazio e di tempo, corrisponde anche al meccanismo con cui vengono ideate e assemblate le novelle. I racconti si costruiscono per sequenze, blocchi, che presentano progressivamente contesti, cornici, oggetti spaziali simbolicamente connessi, e saturano via via il significato. Nei *Colori di Bondeno* prima la voliera, con i colori esotici degli uccelli, poi le tinte delicate delle case, infine i cromatismi dei quadri della Scuola di Dosso articolano il tema dell'armonia tra natura, uomo e arte. La meraviglia per le piume accese, «fiammanti, tropicali»<sup>180</sup> segue alla constatazione del contrario (non sono affatto belle perché non sono funzionali al contesto), il fascino dei colori più modesti ma perfettamente adeguati al luogo (alle condizioni di luce, ad esempio) porta alla scoperta che i pittori, storicamente, e gli artigiani, attualmente, s'ispirano alla stessa tavolozza. Alla scoperta, cioè, di un principio unico e unificante, oltre la varietà di espressioni, naturali e umane. In questa novella si coglie bene il procedimento di distribuzione e montaggio delle parti perché anche lo spazio si articola nello stesso modo, anzi enfatizza il principio: i locali conducono al retro, del lato opposto (la «grande voliera» sta «dall'altra parte del cortile»<sup>181</sup>) o un cortile ad un «secondo cortile»<sup>182</sup>, interno. Sono sezionati, combinati, incastonati. Così la ricerca del Gattinara, motivo principale del racconto, viene fatta precedere da una deviazione del tragitto, a Macugnaga, e da tre relativi blocchi testuali, oltre alla premessa nel bosco, durante la quale si profila la missione enologica. A Macugnaga, il Monte

---

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> Ivi, p. 130.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> «La guardai, prima, di fuori: come stava in fondo alla valigia, piegata in quattro». *Ibidem*.

<sup>180</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p. 119.

<sup>181</sup> Ivi, p. 117.

<sup>182</sup> Ivi, p. 121.

Rosa contemplato e poi asceso getta le premesse affinché l'esperienza del sublime sia attribuita al vino quando, alla fine, potrà essere degustato. La «perfezione»<sup>183</sup> che sin dai primordi del mondo ha plasmato la forma della montagna, figura «complessa»<sup>184</sup> e gerarchicamente ordinata («architettura sua», «formata, finita, costruita»<sup>185</sup>), pone dinanzi al senso della «morale» e della «religione»<sup>186</sup>. La sequenza della salita in seggiovia aggiunge il corrispettivo pratico, esperienziale, all'intuizione del sublime: arrivare in vetta, tramite solitaria «meditabonda» preghiera («si direte che preghino»<sup>187</sup>). Il nome del monte fornisce lo spunto per le corrispondenze sensibili, cosicché i «portici soffusi di luce stanca e rosata»<sup>188</sup> dove la preziosa bottiglia si nasconde, sono riflessi nel bicchiere di vino, finanche assorbiti nell'incarnato del figlio, come fa notare il narratore<sup>189</sup>.

In questo modo il nocciolo riflessivo da cui ogni brano trae origine può trovare uno sviluppo narrativo, mentre le descrizioni esemplificano in un paradigma di tratti sensibili il significato profondo della novella<sup>190</sup>. Valgono più degli altri i racconti in cui il circuito simbolico è meno scoperto: è il caso della *Tentazione*, dove la Venezia prefigurata dal protagonista - ancora uno spazio evocato - disegna il «labirinto delle calli bagnate e vuote»<sup>191</sup>; uguali si rivelano le «circonvoluzioni melodiose»<sup>192</sup> a cui si abbandona l'orecchio del protagonista e, studiando meglio, anche il suo piede, nei movimenti «avviluppati» all'interno della ristretta camera d'albergo («una melodia strana [...] che [...] fasci, circonda, avviluppi serpentinamente»<sup>193</sup>). Una delle poche eccezioni, il racconto del *Pane di Castello* non presenta equivalenze sensibili, fa a meno dei brevi inserti descrittivi: dunque l'aneddoto di «Giuseppe Medico» chiamato «d'Corpu» appare dapprima isolato dagli altri paragrafi del racconto, dedicati al pane e al dialogo

---

<sup>183</sup> *Un sorso di Gattinara*: ivi, p. 249.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Ivi, p. 250.

<sup>188</sup> Ivi, p. 254.

<sup>189</sup> Proprio il narratore, nel finale di questa novella, sembra istruire il lettore a cercare i rimandi simbolici, fornendogli intanto un esempio: «ha un colore limpidissimo [...] quando ce ne resta soltanto una goccia in fondo al bicchiere, e lo guardi contro il bianco della tovaglia, ha il colore rosa scuro, rosa oro, rosa antico; la luminosità dei portici di Gattinara» e poi soggiunge: «levo il bicchiere, tocco appena il bicchiere del Carletto, che sorride. Anche la sua faccia, adesso, ha il colore del Gattinara». Si noti come la degustazione sia analiticamente commentata, al pari dell'esperienza descritta al Monte Rosa. Cfr: Ivi, p. 258.

<sup>190</sup> Hamon dimostra come la descrizione consista in un paradigma di tratti che esplicitano un nome, secondo un procedimento semiotico-lessicale (qui adattato in altro senso, semiotico, testuale).

<sup>191</sup> *La tentazione*: ivi, p. 72.

<sup>192</sup> Ivi, p. 75.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

con un autentico panettiere. Ma l'uomo che si dilettava, per passatempo paesano, a saltare il muretto e soprattutto il suo soprannome, si legano al pane, che è «corpo» di Cristo, quindi alla tecnica di lievitazione - di cui si parla - e alla transumanazione eucaristica (tanto più che d'Corpu muore, dopo alcuni salti eccezionali).

Sineddoche e metafora operano a tutti i livelli del testo. Dal punto di vista retorico-stilistico, la metafora e, in modo più assiduo, la similitudine, provvedono ad accostare dimensioni spaziali diverse. Quasi sempre il paragone viene istituito tra realtà artificiale e naturale. Molto suggestiva, in questo senso, la descrizione di Carema che trasfigura le vigne in un «immenso labirinto di gallerie verdi»<sup>194</sup> portando all'iperbole il groviglio di «strade, strade ed altre strade»<sup>195</sup>, congestionate da un traffico anomalo, di «contadini con brente sulle spalle, con tubi di gomma attorno al collo»<sup>196</sup>. Il paesino si eleva al rango di «città», anzi, in virtù del suo carattere straordinario («questa strana, unica città») viene ad equivalere a Venezia Nuova York o Parigi, metropoli arcinote per un aspetto peculiare della loro identità, ragione stessa di un primato mondiale («da qualche minuto stiamo provando quella stessa sensazione violenta e irripetibile che ci colse quando giungemmo la prima volta a Venezia, vedemmo a Nuova York i primi grattacieli, scendemmo a Parigi nel primo métro»<sup>197</sup>). Le risorse espressive restituiscono il carattere urbano di quello che sarebbe effettivamente un cantuccio rurale, perché sia esaltata la «bellezza» che si può raggiungere soltanto quando si riescano a coniugare «ubicazione»<sup>198</sup> e «funzione»<sup>199</sup>.

*La Messa dei villeggianti* offre vari altri spunti legati a immagini spaziali icastiche: la piazza che ricalca l'ansa di un fiume<sup>200</sup>, la fine dell'autostrada simile ad un altopiano<sup>201</sup>, il «miraggio americano» dello Stagno in Francia<sup>202</sup> riportano accanto agli artifici della modernità la memoria del paesaggio naturale. Vi si può leggere l'adesione di Soldati all'Umanesimo, con

---

<sup>194</sup> *Il vino di Carema*: ivi, p. 109.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p. 116. La «piazza di Bondeno [...] suggerisce un'immagine fluviale: ripete la forma di un'ansa del Po»

<sup>201</sup> *Colazione a Port Royal*: ivi, p. 163. «Alla fine dell'autostrada [...] per un viottolo asfaltato [...] sembrava di attraversare un altipiano»..

<sup>202</sup> *Quattro soldi in tasca*: ivi, p. 173. «Il grande Stagno [...] il fumo delle raffinerie e i cilindri di alluminio scintillanti al sole: un miraggio americano».

il suo ideale di armonia. Non a caso, «naturale», nella forma aggettivale o avverbiale, nella locuzione «è naturale che» ricorrono con buona frequenza, a testimoniare la fiducia in un ordine razionale delle cose, del mondo.

La sineddoche, per altro verso, può intervenire nella scelta di elementi del quadro descritto, inserendo un dettaglio anomalo rispetto all'insieme, ma camuffandolo sapientemente. I «vetturini immobili a cassetta»<sup>203</sup> fuori da una stazione che poco prima il narratore aveva constatato totalmente ammodernata, trascinano il passato in una fantasmatica impressione, tra «taxi» fermi e silenzio spettrale. Da *pendant*, il racconto successivo amplia lo spazio, anziché il tempo; immortalata la Limmat di Zurigo in una cartolina valida in ogni dove, e lo dichiara: quei «gabbiani», sogguardati «con gioia», appaiono uno «strano eppur giusto particolare marino in questa città di prealpe»<sup>204</sup>.

Questi primi due racconti, peraltro, indugiano un poco davanti al cannocchiale prospettico di cui si servirà d'ora in poi l'opera, fingono di doverlo aggiustare, anche a vantaggio del lettore, perché sappia quale focalizzazione sarà adottata. «Penso queste due parole: provincia profonda»<sup>205</sup>, si dice il narratore nella novella d'esordio, per rammemorare tra sé e sé che «la mia città, la quale per tanti anni è stata a me il mondo, è soltanto una città di provincia»<sup>206</sup>. Dopo, il lungolago svizzero, «non dissimile da quello di Stresa o di Annecy», diventa «il più bell'albergo del mondo», se balza alla mente la definizione che ne dava il padre<sup>207</sup>.

La *Messa dei villeggianti* mostra insomma una notevole capacità elastica di raffigurazione, dilata o concentra a suo piacimento gli spazi e i piani di realtà. *Un eremita moderno* appartiene totalmente alla proiezione dell'io narrante, lo si capisce dall'attacco: «A quest'ora, mentre scrivo, che cosa fa il Collina?»<sup>208</sup>. La stessa dicitura, perdipiù, compariva nella prima riga di *America primo amore* («In questo momento, mentre scrivo, New York esiste»): a proposito di rievocazione, la spirale mnemonica coinvolge perfino Soldati, nella formula che gli aveva permesso di sanare la lontananza, lì dal continente, qui dall'eremita e dalla sua cattedrale<sup>209</sup>.

---

<sup>203</sup> *Fuga nella mia città*: ivi, p. 18.

<sup>204</sup> *Le campane di Zurigo*: ivi, p. 31.

<sup>205</sup> *Fuga nella mia città*: ivi, p. 17.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> «Mi soffermai sulla riva idillica del lago, non dissimile da quella di Stresa o di Annecy, e davanti al parco del Baur-au-lac, che mio padre (mi ricordai improvvisamente) definiva il più bell'albergo del mondo». *Le campane di Zurigo*: ivi, p. 31.

<sup>208</sup> *L'eremita moderno*: ivi, p. 207.

<sup>209</sup> Il personaggio è ritratto come il «sagrestano» della sontuosa chiesa nella quale la fervida immaginazione di Soldati converte un'angusta centrale elettrica. La raffigurazione dello spazio, in questo caso, punta ad onorare i pochi devoti alla religione del lavoro, come il Collina, distaccandosi sul finale dalle forme estreme di

*Un eremita moderno* è l'unico caso in cui lo spazio immaginato occupa la superficie intera del racconto. Se l'estensione delle singole novelle, però, non fosse come appare? Il racconto sulla soglia, *Fuga nella mia città*, si dispone su un terreno pericolante tra realtà e immaginazione. Quei «vetturini immobili [...] rinvolti nelle mantelle di cerata» come nel secolo scorso, il tempo «incantato» («il tempo mi par che si fermi, come incantato»<sup>210</sup>), le presenze contraddittorie attorno al protagonista (lo riconoscono con eccessiva dimestichezza oppure sono ignoti che l'io narrante vuole credere familiari<sup>211</sup>) abbozzano una scena offuscata. Le diverse figure sembrano recitare tutte la parte che l'autore vorrebbe assegnare loro, sembrano promanare quindi dalla sua nostalgica fantasia (dal barbiere «il lavorante ha intuito che il mio più grande piacere è questo, far finta che io sia sempre lì, anche se è troppo giovane per ricordarsi di quando non ero ancora partito»<sup>212</sup>). Quando la proiezione finisce, i titoli di coda avvertono che «non è un vero ritorno»<sup>213</sup> (sono infatti le ultime parole del racconto). E poi *Le campane di Zurigo* s'avventurano nel fiabesco, tra rive idilliche, montagna incantata e una vecchina benefattrice, scambiata per una giovane avvenente.

Se le soglie sono friabili, l'opera intera potrebbe aver ceduto all'immaginazione. Un'immaginazione retrospettivamente orientata, non troppo fedele alla realtà, soprattutto a quella memorialistica. I quadri evocati, quando recano la data, appartengono quasi sempre allo stesso lasso di tempo, «trenta», massimo «quarant'anni» prima, ma si intrattengono poco con l'io strettamente inteso (pochi i ricordi proprio personali, la traversata nella *Carta del cielo*, ad esempio; ma il paese del nonno, più intriso di affetto, non viene menzionato, *Disco rosso*). Anzi, «fantasma», «spettro» si fanno indici lessicali della discrezione autoriale, perché compaiono nei racconti più privati, nella disputa sulla fama artistica a Torino (*La sfida*) e nel primo testo (*Fuga nella mia città*), oltre che in *Germaine*.

Lo scrittore maturo, sul finire degli anni Cinquanta, dà al ricordo un indirizzo esterno e collettivo, culturale. Con il suo realismo eslege, anima i paesini premoderni, cantucci di fede.

---

dedizione (il Collina si svela integralista e ottuso, nell'ignorare gli aspetti economici e il sistema a cui è asservito).

<sup>210</sup> *Fuga nella mia città*: ivi, p. 19.

<sup>211</sup> «Guardo le facce, se conoscessi qualcuno. Nessuna nota: però tutte mi sono familiari» (ivi, p. 17). Un riconoscimento "reale" si ha soltanto sul treno, di ritorno dalla città («Questi sì mi conoscevano, più e meglio dei miei concittadini. Confesso che respirai di sollievo»); ivi, p. 25).

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Ivi, p. 25.

Ma nasconde, in *Fuga nella mia città*, che gli «angoli» appartengono alla coscienza, non meno che alla penisola («in un angolo più morbido e più stanco della mia coscienza»<sup>214</sup>).

#### 2.4 A passi «alterni e scambievoli»: itinerari e ritorni sospetti

Restano ora da indagare gli itinerari, da accertare anche il grado di mobilità che distingue il villeggiante della *Messa*.

Ad una prima impressione, quanto a forme e dinamica dei percorsi, le novelle tendono ad equivalersi, fatta eccezione per *Fuga nella mia città*, dove il dinamismo pare maggiore. All'estremità opposta della scala, la staticità caratterizza *Disco rosso*, *I figli a scuola*, *I gridi dei bambini*, *La carta del cielo*, *Il torrente*, *Vecchia Europa*.

Nel primo racconto, l'ispezione alla città tocca diversi luoghi: stazione, interno ed esterno; (albergo); barbiere; trattoria; viali; stadio, tribuna e bar; (albergo); (casa chiusa); (albergo); treno per Parigi. L'elenco è piuttosto lungo, e ciò basta a giustificare la percezione di vivacità. Tutti i luoghi sono coinvolti nell'azione ma alcuni, indicati tra parentesi, sono accennati soltanto nei sommari del narratore che, in modi diversi, riesce comunque a caratterizzarli. «L'arredo di pessimo gusto»<sup>215</sup> e la citazione, «sembrava di entrare in una scenografia della *Cena delle Beffe*»<sup>216</sup> bastano a delineare la trattoria; persino per l'albergo, che sembrerebbe punto neutrale, menzionato solo per l'andirivieni («Sono solo all'albergo, e mancano tre ore al treno. Prendo un taxi»<sup>217</sup>; «dopo mezz'ora fui di nuovo all'albergo; e me ne andai a dormire»<sup>218</sup>), si spende invece una qualifica introduttiva, nella stringa iniziale («scelgo l'albergo più nuovo e più lussuoso»<sup>219</sup>).

Gli altri luoghi comprendono gli ambienti che semplicemente ospitano una scena, come dal barbiere, oppure quelli poco più descritti, ad esempio il vagone del treno<sup>220</sup>. Ma la distinzione di questa serie rispetto alla prima non è marcata, infatti il discorso pensato dal narratore,

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 18.

<sup>215</sup> *Fuga nella mia città*: ivi, p. 22.

<sup>216</sup> *Ibidem*. Il corsivo è del testo.

<sup>217</sup> Ivi, p. 24.

<sup>218</sup> Ivi, p. 25.

<sup>219</sup> Ivi, p. 18.

<sup>220</sup> Ivi, p. 25. Cfr.: «Nelle luci brillanti, nel calore dei mogani e delle felpe, il conduttore del vagone letto, i camerieri del vagone ristorante mi accolsero con rumorosa cordialità».

prevalendo, tende ad uniformare il dettato e il modo di raffigurazione; scene (scarsi i dialoghi) e descrizioni sono fagocitate dall'intento riflessivo.

Quindi, nel complesso, le cornici spaziali si somigliano e ammontano a una decina, un numero superiore rispetto a quello riscontrabile nelle novelle successive. I luoghi sono punti di approdo anche ripetuti, lo si vede. L'itinerario è chiamato a scandire la meditazione, animata peraltro dai movimenti (numerosi i verbi di moto) riferiti al protagonista, da subito candidatosi volontario al *tour* nella città.

Predisposti a priori al movimento sono anche altri racconti, quelli d'inchiesta. Però la tensione verso una meta deve apparire insufficiente alla narrazione, e allora - incrementando il dinamismo - la linea del percorso viene infranta, con peripezie variamente motivate: ora non si trova la strada (Carema), ora si devia, sostando, in luoghi vicini (Macugnaga prima di Gattinara), ora si finge di dover ancora maturare la volontà di visitare il posto (Port-Royal; Cannero, ma qui solo la premessa si fa carico degli indugi, mentre in Port Royal le esitazioni si traducono in una meta concorrente, fissata dall'amico, e in una cornice spaziale altra, l'hostellerie). La scoperta del luogo viene ripartita in sessioni diverse, da cui il ritorno o i ritorni plurimi (a Bondeno), d'altronde la distribuzione del tema è legge di costruzione costante (cfr. *supra*). Così si ottiene di duplicare o moltiplicare le cornici: a Carema gli esterni, tra strade e vigne, precedono l'individuazione del locale del vino (l'osteria degli operai), che viene soppresso dall'ellissi, per procurare l'occasione di tornare e descriverlo; ma contravvenendo alle aspettative, il locale è poi raffigurato da un'angolatura diversa, dai campi di bocce all'esterno, guadagnando al racconto un ulteriore *frame*. La prima volta: «A fatica si indovinava sul muro un'antica scritta: Osteria degli Operai. Entrammo. Ci fu subito servita una minestra calda [...] e poi del bollito [...] e gustammo finalmente [...] il lungamente desiderato vino», lo stacco bianco del testo marca la *suspence*; dopo, il protagonista siede «a un tavolo», «sul piazzaleto, all'ombra di tre grandi castani...», «lungamente» ammirando «i giocatori di bocce»; da lì si vede «il fumo delle fabbriche lontane», e la discussione successiva verterà sul progetto di industrializzazione del vino).

Esterno - interno, dintorni, sono impiegati come criteri per la produzione germinata di cornici spaziali, e facilitano anche il loro allestimento, che s'avvantaggia di combinazioni speculari per produrre fogge simili o contrastanti, stringendo comunque i nessi simbolici (il chiaroscuro



della strada per il convento, nella «sera piovosa e sciroccosa»<sup>221</sup>, si ripete nelle «alte volte dell'atrio»<sup>222</sup>, nel «chiostro»<sup>223</sup> e infine nella figura umana, «alta e tutta bianca»<sup>224</sup>, con i «capelli neri e il volto ombrato di una barba nerissima»<sup>225</sup>).

Del resto anche le novelle più “saggistiche” impiegano la medesima strategia: le stanze attigue, le propaggini immediatamente vicine (terrazzi, giardino..), servono ad articolare una speculazione altrimenti sedentaria. Così *Il torrente*, con l'escursione sulla ghiaia, al piano terra<sup>226</sup>; la passeggiata sulla neve intorno all'albergo, con rientro in camera (*La carta del cielo*); “l'ascesa” dalla sala da pranzo alla camera con vista panoramica, nella *Vecchia Europa*.

In effetti, provando a misurare lo spazio percorso, si nota che il villeggiante non copre grandi distanze. Spende notevole energia in andirivieni concitati, che restano però contenuti in una stanza (la stazione, nella *Donna del destino*, la camera d'albergo nella *Tentazione*); all'aperto non va meglio, passa davanti alla meta senza accorgersene e deve tornare indietro (Cannero <sup>227</sup>), ritorna sul posto (Carema <sup>228</sup>, Bondeno <sup>229</sup>, Port Royal <sup>230</sup>), ritorna metaforicamente «sui» suoi «passi»<sup>231</sup> (*Visita a Paul Dotto*), ritorna mentalmente dal Collina (*L'eremita solitario*).

Il sospetto che i movimenti non siano finalizzati comincia a prendere piede, d'altra parte, dai due racconti iniziali, con un ritorno in sospeso (impossibile «resistere a un vero ritorno») e il secondo pure (rientrando «in città, provai di colpo il desiderio dell'opposto»). Qua e là nella *Messa dei villeggianti* sono occultati inserti minimi di discorso, microspie di un moto apparentemente vano: «cominciai a gironzolare nei prati»<sup>232</sup>, «annottava, e ancora noi

---

<sup>221</sup> *Visita a Paul Dotto*: ivi, p. 85.

<sup>222</sup> Ivi, p. 86.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> Ivi, p. 87.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> «Scesi in giardino [...]. Lentamente, facendo attenzione che i miei passi non scricchiolassero troppo sulla ghiaia». *Il torrente*: ivi, p. 263.

<sup>227</sup> «La villa, anzi il villino, ci eravamo passati davanti senza saperlo». *La villa di Cannero*: ivi, p. 228.

<sup>228</sup> *Il vino di Carema*: ivi, p. 111. «Dopo qualche anno da quella prima volta, ho avuto di nuovo fortuna: sono tornato a Carema l'altro ieri».

<sup>229</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p. 117. «Tornai varie volte quell'estate a Bondeno [...] ma sempre di notte. Finalmente, parecchi mesi dopo, ci fui anche di giorno».

<sup>230</sup> *Colazione a Port Royal*: ivi, p. 171. «Non avrei mai detto. Eppure, dopo quel giorno, tornai parecchie altre volte a Port Royal des Champs» (corsivo del testo).

<sup>231</sup> *Visita a Paul Dotto*: ivi, p. 87. «Ebbi un'idea improvvisa: tornai sui miei passi e azzardai»

<sup>232</sup> *Iride*: ivi, p. 203.

ciondolavamo su e giù per la piazza»<sup>233</sup>, «andammo avanti e indietro lentamente»<sup>234</sup> e «giriamo per Gattinara una mezz'oretta»<sup>235</sup>.

Da controprova, si è tentata l'ultima disamina su tre racconti statici, che si assomigliano e occupano posizioni vicine nell'indice (due sono contigui: *Disco rosso* e *I figli a scuola*, dopo un intervallo di due brani, *I gridi dei bambini*).

Il moto a coefficiente zero, almeno del protagonista, è conclamato in *Disco rosso*, dove un espediente narrativo obbliga alla fissità («il treno, rallentando, si ferma»<sup>236</sup>), insito nell'azione principale dei *Gridi dei bambini* («mentre sorveglio le corse e le capriole sui prati dei miei bambini»<sup>237</sup>, si legge nelle prime righe), dichiarato come atto di volontà nei *Figli a scuola* («Guardiamo un po'. Accompagnando i miei bambini a scuola [...] Cerchiamo ora di ricordare meglio. Cerchiamo, cioè, di analizzare questo ricordo»<sup>238</sup>).

Consacrati fin da subito, o quasi, all'argomentazione, i tre brani presentano poi una serie di spazi evocati. Soldati ovvia così alla loro immobilità, chiaro. L'argomentazione stessa, però, segue un percorso articolato, ugualmente o forse più mosso degli itinerari fisicamente attraversati. I fitti parallelismi tra ieri e oggi, nei *Figli a scuola* disegnano una linea spezzata simile alle traiettorie zigzaganti poco fa notate, «avanti e indietro»<sup>239</sup> o «su e giù»<sup>240</sup>. Le anafore ripetute, quasi ossessive, tra parallelismi e antitesi («crede che la via di una città *era veramente*, oggettivamente per se stessa»<sup>241</sup>, nel segmento dopo, «crede che la via di una città *oggi, sia veramente*, oggettivamente per se stessa»<sup>242</sup>; «oggettivamente, per se stessa, bella»<sup>243</sup> - «oggettivamente, per se stessa, brutta»<sup>244</sup>), conducono in una spirale quasi ossessiva il discorso, un ragionare che nelle sequenze prima rimbalzava già tra antico e moderno (bimbi di ieri di oggi), sollecitato da tre motivi di comparazione (le cartelle, il contenuto delle cartelle, le letture, ovvero le cartelle - all'esterno; le cartelle, all'interno; la letteratura).

---

<sup>233</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p.120.

<sup>234</sup> *Un sorso di Gattinara*: ivi, p. 253.

<sup>235</sup> Ivi, p. 254.

<sup>236</sup> *Disco rosso*: ivi, p. 53.

<sup>237</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 97.

<sup>238</sup> *I figli a scuola*: ivi, p. 63

<sup>239</sup> *Un sorso di Gattinara*: ivi, p. 253.

<sup>240</sup> *I colori di Bondeno*: ivi, p.120.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

In *Disco rosso* la stilizzazione in tre tappe<sup>245</sup> consente di mettere a fuoco «il quadro» «una villa, ecco, in cima al colle più alto, è il centro del quadro» che il viaggiatore invecchiato interroga, ricordando le domande che da giovane aveva posto alla medesima immagine di paesaggio. Dubbi, sentimenti, riflessioni si intrecciano qui sottilmente, tanto da «confondersi» («i due ricordi, l'uno di trent'anni e l'altro di qualche minuto fa, si sovrappongono, cominciano a confondersi»<sup>246</sup>).

Nei *Gridi dei bambini* infine lo spazio si triplica, da Villa Borghese, a Londra poco tempo prima, alla figurazione letteraria di Defoe qualche secolo addietro, ma lo «scenario»<sup>247</sup> raggiunge l'universalità senza circonvoluzioni (è già sufficiente la multiplanarietà).

Dunque la soluzione è altrove, non negli itinerari. La triade di brani diversifica la comune matrice riflessiva: in *Disco rosso*, soggetto e spazio non cambiano, interviene solo qualche trentina d'anni; nei *Figli* il tragitto casa-scuola è lo stesso, ma sono mutati gli scenari intorno, il soggetto si sdoppia (figli-protagonista) per identificarsi («posavo allora lo sguardo sulle nuche [...] dei miei due figli»<sup>248</sup>, «riscoprivo la stessa fiduciosa aspettativa, lo stesso entusiasmo di me bambino»<sup>249</sup>, «accompagnando i miei bambini a scuola, ho rivisto me stesso di quell'età [...] mi sono rivisto con l'esattezza spettrale e lacerante»<sup>250</sup>), nei *Gridi dei bambini* il protagonista s'accompagna, ma rimane doppio, cambiano le sedi nello spazio, prima che nel tempo.

Gli stessi fattori ricorrono, però variati. A dire, forse, l'insofferenza per le forme rigide, soprattutto fisse. Serve la mobilità, e la *Messa dei villeggianti* spiega in che senso vada intesa. L'autentico movimento non consiste nel percorrere grandi distanze, bensì nello spostarsi quanto basta per cambiare angolatura, quindi punto di vista.

Le conclusioni dei tre racconti lo dimostrano. Il senso di bellezza struggente e dolorosa che la villa continua a suscitare a distanza di anni, si risolve soltanto se si adotta la prospettiva esistenziale scartata a suo tempo: ipotizzare di non essere il viaggiatore sul treno, ma il padre

---

<sup>245</sup> Corrispondenti a brevi sequenze descrittive, la prima coglie la «bellezza straziante», «magicamente in ordine» (ivi, p. 53), la seconda con le macchie cromatiche riduce tutto a una «geometria segreta, indecifrabile eppure sensibile» (*ibidem*), la terza vede «convergere lassù», alla villa, tutte le linee del paesaggio, ottenendo il «centro del quadro» (ivi, p. 54).

<sup>246</sup> *Disco rosso*: ivi, p. 57.

<sup>247</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 98.

<sup>248</sup> *I figli a scuola*: ivi, p. 66.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

di famiglia stanziato, nella villa<sup>251</sup>. Lo sconsolato confronto tra presente e passato si appiana guardando al futuro<sup>252</sup>. Il dilemma davanti al parco si sbrogia se si considerano le diverse posizioni e ruoli, stare dentro o fuori lo scenario, viverlo attivamente o guardarlo da «esule»<sup>253</sup> (Londra). Da parte sua, Paul Dotto insegna ad invertire i termini del problema, per ribaltarne la percezione: l'esclusione dal paradiso per i non battezzati è al contempo un privilegio, se si pensa che anche l'inferno, allora, è al pari inaccessibile a loro.

Per non scoraggiare il lettore, non si dirà che l'impegno a spostarsi dalla propria posizione, muovendosi anche solo nel breve ma pur sempre muovendosi, non rimuove la contraddittorietà della vita. La struggente nostalgia, alimentata da un senso di colpa indefinito, accompagna il viaggiatore come l'uomo addomesticato; l'invocazione al futuro auspica che il mondo possa somigliare a «quello di una volta»<sup>254</sup>; «il baratro»<sup>255</sup> si scorge sia calcando le scene dell'esistenza, sia seguendole dalla poltrona.

È giusto anche il senso di gratuità, di vanità che si avverte nelle traiettorie, lo ha decretato la vita destinandoci ad essere sempre, ma gradualmente, infedeli: alle aspettative, agli ideali, alle promesse che ci siamo fatti. «La vita non è appunto questo: una graduale e fatale infedeltà?»<sup>256</sup>. Ma, direbbe il letterato a villa Borghese, «davanti a una luce fissa, unica, e viva»<sup>257</sup>, sta a noi «adottare modi alterni e scambievoli»<sup>258</sup>. «Dell'animo»<sup>259</sup> e del passo.

---

<sup>251</sup> «Se, in questo momento, invece di qui, affacciato al finestrino sul treno fuggente, io fossi là, affacciato alla finestra del mio studio tranquillo?». *Disco rosso*: ivi, p. 58.

<sup>252</sup> «Perché, senza dubbio alcuno, verrà un giorno [...] verrà un giorno che», *I figli a scuola*: ivi, p. 68.

<sup>253</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 102. Cfr.: «Lontani io e lui dalle nostre famiglie [...] esuli non soltanto dall'Italia, ma da ogni ricordo che non fosse letterario». Si noti come la letteratura sia serbatoio memoriale dell'io narrante, sostituta dei ricordi personali.

<sup>254</sup> *I figli a scuola*: ivi, p. 68.

<sup>255</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 101.

<sup>256</sup> *La carta del cielo*: ivi, p. 134.

<sup>257</sup> *I gridi dei bambini*: ivi, p. 102.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

## Capitolo III

### *Le novantanove novelle*

#### 3.1 55 novelle per l'inverno. *La cornice della silloge e il sistema degli spazi*

Le 55 *novelle* provano ad aprirsi ad un orizzonte inedito, equoreo. Dopo la rigida alternativa tra *Le due città*, dopo la villeggiatura peregrinante ma liberamente geometrica, tra gli «angoli» della Penisola, l'onda marina promette di attraversare il *corpus* imponente dei racconti 1959-1979. All'inizio dell'opera si trova una città che si scoprirà essere La Spezia, e con essa un'assonante Venezia, dalla quale *Le due Bigliardi* dicono di provenire («Siamo state a Venezia! Siamo appena tornate adesso... siamo arrivate ieri sera, col treno...»<sup>1</sup>) e verso cui il narratore si propone di andare («Mi viene in mente solo adesso. Domani, io, devo partire per Venezia»<sup>2</sup>). E probabilmente ci andrà, prima di aver onorato il secondo intento, scrivere una «novella» prefigurata da tempo, stabilita nel titolo ma priva di «personaggi» e «trama», almeno finché non si palesano le due vecchiette, offrendo allo scrittore la materia per il racconto. Mentre imposta la cornice, infatti, l'autore mette in rilievo il meccanismo narrativo e getta l'amo per la lettura metaletteraria. Eccolo allora giungere, con la fine dell'opera, a Venezia: nell'ultimo capitolo che poi sarebbe il primo in ordine di stesura, perché il ciclo *per l'inverno* inverte la cronologia di composizione (e lo dichiara). Ed eccolo riflettere, grazie alla città lagunare e alla sceneggiatura per il film che lì avrebbe dovuto girare, sulle interferenze tra fantasia e realtà, letteratura e storia. «Un'amicizia di due personaggi, un sentimento, un fatto che avevo, che *credevo* di avere immaginato nel giuoco di una trama letteraria o cinematografica, per la comodità di una vicenda fantastica, era stato, nel passato, realtà»<sup>3</sup>. Si invertono i termini, temporali, mentre l'opera guadagna una partitura speculare: nelle *Bigliardi*, viene prima l'immaginazione, soccorsa poi dalla realtà, che la riempie; nell'*Amico americano* la storia precede il regista-narratore, a sua insaputa: predispose, secoli addietro, l'amicizia tra un letterato (Dal Ponte) e un certo Barton Smith, reincarnato poi in un omonimo turista della Laguna. Questi dà spunto all'invenzione del regista, che modifica la

---

<sup>1</sup> *Le due Bigliardi*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, Mondadori, Milano 1971, p. 13.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>3</sup> *L'amico americano*: *ivi*, p. 744.

sceneggiatura della *Locandiera* di Goldoni pensando di approfittare della licenza fantastica ma scopre poi in una sala d'attesa (spazio quanto mai emblematico dell'opera) che la realtà coincide straordinariamente con la sua immaginazione. Lo scarto fantastico si accompagna misteriosamente alla forma che prendono gli eventi, in un'opera che si installa tutta nello spazio liminare tra ragione e fantasia, scrupolo filologico e libertà artistica.

La «città militare e marinara»<sup>4</sup>, poi «marinara e militare»<sup>5</sup>, con un chiasmo intonato alla classicità letteraria, vale di più nella potenza della congiunzione copulativa, a cui chiede di contenere le due sponde che bagnano la raccolta, il rigore ferreo (militare) e l'imprevedibilità libera dei flutti (marinara). Perciò, forse, la città viene identificata con il nome proprio soltanto a racconto ben avviato (all'incirca come nella *Messa dei villeggianti*, dove il toponimo specifico veniva svelato proprio alla fine). Il rigore della ragione («militare»), la necessità che spesso si traduce in oppressione per le esistenze dei personaggi, vari anche per estrazione sociale, si appella al mare vissuto come desiderio, attrattiva seducente di una vita altra, libera e lontana, come orizzonte cercato o intervenuto a scompaginare gli assetti. Anche quelli artistici, di un Soldati disponibile alla variazione scenografica e proteso, nella maturità, verso Tellaro. Per lui e per numerose novelle, non a caso le ultime (ovvero le prime del libro e poi tante altre dell'*estate*), il mare costituisce uno sfondo creativo, brioso rispetto alle già usate ambientazioni. Per le sagome della sua penna può divenire la meta agognata ma delusa (*I due chirurghi*), la patria di figure potenzialmente salvifiche, eppur sopraffatte dagli interni di una sala borghese e coniugale (*Una donna comprensiva*), il faro di speranza nel «maglione da marinaio» (*La Seggiolina del Florian*), la prova tesa ad un vecchio bigotto tramite l'avvenenza del giovane «marinaio», che smuove un convertito ligio per estremo, ultimo, interesse (*Natale e Satana*). E poi le acque salate invadono pienamente una triade di racconti, *Uomo in mare*, *Il monco*, *Chi ha lo yacht e chi no* dove lo spettacolo marino s'accompagna a prospettive e posizioni differenti.

La focalizzazione ha infatti un ruolo di prim'ordine nell'economia dell'opera, che si costruisce sulle modalizzazioni dello sguardo: l'acuirsi della percezione, divisa tra suggestione e intuizione dell'invisibile, è necessaria alle *Storie di spettri*, ma la raccolta utilizza una gamma più raffinata di gradazioni, per ideare i racconti d'indole psicologica come quelli più sensibili al fantastico: declinano il vedere, il non vedere (*L'oro di Bella Bimba*), il

---

<sup>4</sup> *Le due Bigliardi*: ivi, p. 11.

<sup>5</sup> Ivi, p. 14.

non voler vedere (*I passi sulla neve*), il volere ma non poter vedere (*Il tappeto di felpa, Trattoria Ariosto*). Ad essere precisi, il discrimine tra i due generi, fantastico o realistico, è alquanto labile e gli ectoplasmi molto devono all'esigenza soldatiana di tradurre in immagini i concetti astratti, compresi rimorsi e roveli morali. *Filippo*, intanto, collocandosi quasi nel centro della raccolta, sintetizza l'importanza che lo sguardo assume nelle *55 Novelle*, adottando una focalizzazione variabile. Lo smarrimento del gattino prelevato e immesso nella scatola, è simile a quello dell'uomo, agitato in un mondo governato da «forze ignote, legami lunghissimi, in conoscibili»<sup>6</sup>; la paura di entrambi sarebbe attenuata se si potesse fruire di una visione dall'alto, nel caso di Filippo basta spostare il punto di vista sul narratore, come in alcune parti del racconto. Per l'uomo invece resta l'incognita, anzi il «disgusto», l'«orrore» che deriva proprio da «ciò che non possiamo spiegare [...] illuminare con la ragione»<sup>7</sup>: accentua i toni, Soldati, nell'*Amico americano*, ma si allinea sostanzialmente alla concezione di «fantasia e fantastico» che Calvino ravvisa alla base del genere nella letteratura italiana. «L'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti)», in questo modo la tradizione novecentesca italiana intende il fantastico, presupponendo per il lettore una «presa di distanza, una levitazione», dalla «corrente emozionale del testo»; all'opposto di quanto accade in Francia, dove «il termine fantastico è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve credere a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta»<sup>8</sup>.

In effetti, il novelliere sembra intenzionato a privilegiare la componente psicologica, rilevando lo «strano», il dettaglio che perturba<sup>9</sup> l'esistenza dei personaggi, inceppa il loro ingranaggio psichico. Se loro trovano la soluzione, accondiscendendo ad un *modus vivendi* che pure non appartiene all'ideale o, peggio, segna un abbassamento di un precedente tenore (con qualche eccezione, nelle involuzioni tragiche - Valfleur e l'usuraio di *Vecchie carte* - o

---

<sup>6</sup> *L'amico americano*: ivi, p. 744.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico* in ID., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2017, p. 262; 262-264. L'articolo, dapprima pubblicato per «Le Monde» («15 agosto 1970») riporta l'intervento di Calvino in merito al dibattito sul fantastico che si apre all'indomani della pubblicazione del libro di Todorov.

<sup>9</sup> Sul perturbante all'origine del fantastico secondo la lettura freudiana Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 13-27.

nella rivelazione forse sotterrica di Iride e del Cravesana dell'*Ulivo*), il narratore invece li studia perplesso, esitando tra la spiegazione razionale, comunque insufficiente, e la singolarità imponderabile di ciò che è accaduto loro. Non che prevalga sempre la sospensione dubitante, questa si riserva soprattutto ai personaggi e agli episodi di dignità tragica, seria; con gli sprovveduti, l'incredulità è sogguardata con superiorità ironica, simulando di dividerla (*L'imprudenza*), nei casi moralmente (o socialmente) riprovevoli, nemmeno considerata, anche se il giudizio viene taciuto, lasciando il personaggio al suo destino (*Il monco*, *L'aggressione*, *Vecchie carte*).

Lo spazio accentua gli aspetti sensibili e si dispone ad illuminare la faglia, la crepa nella realtà che apre ad altre dimensioni, tra cui quella del passato, spesso dimenticato o accantonato per interesse. Così obbliga o aiuta i personaggi a vedere il dettaglio rivelatore, passibile di mutare la loro esistenza che assume un nuovo aspetto, guardata in retrospettiva o da una diversa angolatura. Le scelte di rappresentazione convergono quindi verso l'interesse principale dell'opera, anzi permettono di innescare la dinamica. Da qui il rilievo dato agli oggetti, emblemi o indizi del carattere (individuale o sociale, si vedrà), l'attenzione particolare alla provenienza dei personaggi, nella convinzione che la regione o la città d'origine possa condizionarne l'indole. Nell'allestimento degli ambienti si opta spesso per la coerenza simbolica, che è poi la strategia più economica per esaltare il tema di fondo del racconto. La «moquette verde-oliva, spessa e morbidissima»<sup>10</sup> prepara una scoperta sfolgorante per l'ingegnere di mezza età, reduce da un infarto. Contro ogni evento di vita, clamoroso o tragico, contro ogni «verità immateriale e ultraterrena»<sup>11</sup>, Cravesana intuisce l'«umile, semplice, inesprimibile verità dell'ulivo»<sup>12</sup>. E sembra redimersi, anche se il finale resta aperto, al messaggio «fatto di colori e di luce», di «profumo inebriante» della modesta pianta. Pianta modesta ma secolare, realtà pensata e non propriamente esperita, però<sup>13</sup>. La semplicità del nesso simbolico, cioè, viene riscattata dall'architettura più complessa dello spazio, fornendo un esempio della facilità solo apparente delle novelle. Altrove gli spazi si arredano per omologia al carattere del personaggio: nell'*Aggressione* la sala da pranzo, descritta

---

<sup>10</sup> *L'ulivo*: ivi, p. 241.

<sup>11</sup> Ivi, p. 254.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> La scoperta è tutta interiore, anche i particolari sensibili dipendono dalla proiezione immaginaria di Cravesana, fisicamente seduto di fronte al prete "nuovo", sconosciuto, ma rivolto con la mente alla sua infanzia, alla stanza del vecchio prete, e alla fragranza del legno di ulivo scoppiettante nel camino.



attentamente, si accorda all'«alloggetto borghese e torinese fin de siècle»<sup>14</sup> e al provincialismo ottuso che non mancherà di presentarsi in tutta la sua grettezza, al limite patologica, nel vecchio protagonista. Un «pazzo», secondo alcuni, un fantasma, alla vista, un caso di insanità metaforica (il «provincialismo» commenta da ultimo il narratore, è «una malattia: una malattia del cuore»<sup>15</sup>).

Nella raccolta si percepisce una studiata predilezione per gli spazi di soglia, correlativi sensibili, concreti della liminarità che caratterizza la raccolta. È questo l'aspetto con cui lo spazio risponde al temperamento peculiare delle novelle, considerate nel loro insieme, per ascendenza di genere (fantastico o psicologico) e movente strutturante (lo strano e l'ordinario).

La distribuzione dei toponimi, questa volta, non pare subordinata ad un piano congegnato puntigliosamente, anche se manifesta certo consapevolezza, ad esempio nell'ampliare, integrandolo, lo spettro di città, di località (o *settings*) coinvolti. Compare infatti il Sud della penisola, che la *Messa* mancava di coprire (e vi alludeva, in un'occasione)<sup>16</sup>. Ma adesso onora il principio di varietà, piuttosto che obbedire ad un itinerario stabilito in sottotraccia, come poteva darsi per un pellegrinaggio tra «angoli» e centri protestanti.

Con le novelle, però, dev'essere intervenuto un riassetto della geografia finzionale a livello profondo. L'avvistamento con successiva acquisizione di un nuovo panorama esistenziale<sup>17</sup>, a Tellaro, alimenta “naturalmente” l'immaginario marino; occorre ammetterlo, pur volendo resistere a facili biografismi alla Sainte-Beuve.

Da parte sua agisce anche la memoria, con il conto sempre, necessariamente, aperto è lei a dettare le direttive per una virata interiore che qualche influenza esercita sullo spostamento del baricentro narrativo. Si trova una traccia in una delle *Storie di spettri*. Insospettabilmente, quasi. Perché la serie dei venti racconti, anche pubblicati in veste autonoma nel 1962, sembra ancora devota alla prediletta, Torino delle origini, per l'occasione restaurata e acconciata in (sobrio) stile gotico. Adibita, peraltro, a proiettare rimorsi, rimpianti, grovigli della coscienza

---

<sup>14</sup> *L'aggressione*: ivi, p. 618.

<sup>15</sup> Ivi, p. 624.

<sup>16</sup> Con *Le lettere da Capri* del 1954, l'immaginario romanzesco aveva lambito il Meridione, ma nei brevi *Per l'inverno* arriva alle propaggini della Sicilia (*Il serpente*), tocca diversi punti del Sud Italia (*L'ubriacona*, *La macchia nera*, *Una regina*, in successione - peraltro; e prima *Gli occhiali del Presidente*, a Bari).

<sup>17</sup> B. Falcetto, *Cronologia* in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. CXVI. «Il secondo vertice dell'asse topografico della maturità e poi della vecchiaia di Soldati si delinea sul finire degli anni Cinquanta. Alla decisione di salire a Milano si affianca la prima scoperta di Tellaro, ritaglio dei mari del Sud incontrato nella Liguria dell'infanzia [...] Ci tornerà nell'estate del 1961, acquisterà poi nel 1967 la villa “Le Rocce”».

su altri, distinti da un io narrante che pare esentarsi da implicazioni interiori. D'altronde nella silloge delle *55 novelle*, dove questi testi sono inglobati, la prima persona tiene un contegno altrettanto defilato, facendosi preferibilmente uditore, interlocutore, confidente dei protagonisti. Per la rielaborazione memoriale è intanto aperto il cantiere delle *Due città*. Nel *Tocco finale* l'io narrante lascia che il suo «beato e trasognato isolamento»<sup>18</sup> (i «“dieci minuti”»<sup>19</sup> dal lustrascarpe) sia distratto da un'identità misteriosamente doppia; sui casi altrui si concentra nella *Palla da tennis*, dove il campo spettrale di un «Senatore» deceduto monopolizza l'attenzione, in *San Mamete*, in cui la chiesetta ispira una bizzarra selezione prematrimoniale. E poi *Il difetto*, *Gli stivaletti grigi e neri*, *Ada e Resi*, *Trattoria Ariosto*, *Capricci d'inverno*, dove l'io narrante raccoglie le storie del conoscente o amico di turno. Da protagonista compare nell'*Albergo di Ghemme*, *Il tarocco numero 13*, *L'amico americano*, *Le due Bigliardi*, in cui il passato individuale manda qualche barlume (l'ammiraglio Bermond, compagno nel gioco di bocce, rimanda a trent'anni prima<sup>20</sup>) ma in genere il tempo suscita rimpianto per un'epoca, un costume sociale, un sistema perduti (la trattoria di Ghemme, l'orologio di inizio secolo delle Bigliardi).

E invece *La Borsa di coccodrillo* porta a galla un sentimento privato, oscuramente contraddittorio: è la volta di chiarire l'«essenza»<sup>21</sup> di Torino, prospettando l'ingresso di Genova, avamposto dell'«Italia mediterranea delle repubbliche marinare»<sup>22</sup>. Il viaggio d'iniziazione in America, trent'anni prima, è iscritto nella «veduta dalla finestra della camera d'albergo» e ha traghettato in terra straniera non l'«immagine» della città d'origine, bensì quella di Genova. Concedendosi al ricordo, Soldati confeziona un rapido catalogo preziosissimo per chi legge anche perché immortalata la sua Torino nelle tre pose archetipiche che si intravedono effettivamente nella molteplicità degli scorci distribuiti tra le opere: la «Torino barocca, ottocentesca e liberty», la «Torino geometrica, gentile, sfumata nella nebbia», la «Torino capitale di una sognata mitteleuropa dell'occidente».

Con Genova, s'immette nel circuito inventivo «il porto», spazio di transizione per eccellenza a cui si accompagna la soglia della «finestra»; si propaga la suggestione del «Duecento» che affonda nel sonno medievale, propizio ai fantasmi della ragione; si presenta la storia, non

---

<sup>18</sup> *Il tocco finale*: ivi, p. 44.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Il tarocco numero 13*: ivi, p. 735.

<sup>21</sup> *La borsa di coccodrillo*: ivi, p. 662.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

mitologica, delle «repubbliche marinare». Ma a declinare il significato della città Soldati inventa la «chiesa», che dà immediatezza sensibile ai valori astratti: «la chiesa era lì, precisa, massiccia, e allo stesso tempo misteriosa: come un rimprovero cupo, inespresso: come un messaggio confuso, sgradevole, sinistro, che non avessi il coraggio di decifrare»<sup>23</sup>. Altre chiese, campanili o croci, frequentano le pagine del novelliere; nelle «severe pietre grigie» di Genova, altrove nel «romanico snello, schietto»<sup>24</sup>, sono espressione della ragione solida contro il «mistero». E l'antitesi può giocare, ancora in ambito spaziale, con l'azzardo teso alla sorte: per questo il protagonista della *Borsa di coccodrillo* non chiede espressamente una camera piuttosto di un'altra. Il desiderio di avere proprio quella che affaccia sul «porto»<sup>25</sup> e sul «campanile romanico»<sup>26</sup> è lasciato al capriccio del destino, non per inerzia ma per aver prima calcolato: comunque andrà, se ne ricaverà un brivido.

Quando Soldati compone *Le due Bigliardi*, l'ultimo racconto ad essere scritto, benché inserito in prima sede, ha chiara la fisionomia che è andata assumendo l'opera. Allora la città «marinara e militare» viene dotata di una «carica magica» e inserita in un gioco di contrappesi. Il parere esperto serve a stilare la classifica delle città spettrosensibili, e a verificare se La Spezia possa rientrarvi. Sembrerebbe così, applicando una ferrea legge di proporzionalità:

Si, dobbiamo informarci. Ma Giampiero Bona, che è un esperto e studioso di queste faccende, dice che la carica magica di una città è, normalmente, in proporzione inversa della sua fama, turistica, artistica, storica. Per esempio, Lione e Torino sono le città d'Europa più frequentate dai fantasmi .. anche La Spezia, dunque, che risale quasi interamente al 1860 e che non possiede grandi monumenti storici né famose opere d'arte...<sup>27</sup>.

I conti tornano, meglio, lo scrittore trova il modo di farli “quadrare”, anche sulla cartina delle novelle invernali, sistemando Torino, convertita agli ectoplasmi, accanto alla “novità” marittima e portuale, La Spezia. La rima con Venezia, però, suona sospetta. Ridurre tutto a questa coincidenza, sarebbe concedere tanto al significante più che al significato, alla musicalità più che al concetto, al toponimo anziché alla logica spaziale (geografica). Ma

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 663. Non manca la reazione di sgomento, con un perturbante però attrattivo: «Il bello è che la chiesa mi affascina, e allo stesso tempo mi fa quasi paura. Non ho mai cercato di sapere nemmeno il suo nome: a quale Santo sia dedicata» (*ibidem*).

<sup>24</sup> *San Mamete*: ivi, p. 713.

<sup>25</sup> Ivi, p. 661.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Le due Bigliardi*: ivi, p. 15.

lasciarsi adescare da tale ipotesi fino ad assecondarla pienamente contrasta con la cifra tutta vestibolare dell'opera, che è poi la traduzione dello stato di Limbo in cui il mondo ci pone. Alla fine del racconto incipitario il narratore si chiede se «La Spezia» possa in effetti conciliarsi con il cognome Bigliardi, rispondendo affermativamente sorretto da un puntuale rilievo onomastico: «Sono loro, evidentemente. Bigliardi è un cognome di Parma: e [che] quindi, dati i rapporti che ci sono sempre stati tra le due città, può anche essere della Spezia». E aggiunge: «Poi, forse, c'è un'altra cosa ancora più strana. Mi viene in mente solo adesso. Domani, io devo partire per Venezia». Venezia e La Spezia nelle battute delle due vecchine avevano già provocato un malinteso («“Ah”, dico, “è a Venezia”»<sup>28</sup>, «“Oh no, no...siamo di qui, siamo spezzine”»<sup>29</sup>). Insomma, il narratore dà mostra di un assiduo scrupolo geografico, per correggere, ben due volte, uno scambio (Parma - La Spezia; La Spezia - Venezia), e ci riesce nell'ambito dello stesso racconto. Potrebbe essere l'ultimo, anzi il primo, dei trucchi metaletterari: l'attestazione autorevole, un sapere onomastico-topografico coprono, nobilitano o motivano la suggestione scaturita da un'assonanza, di cui ci si accorge per caso. Per caso, o magari completando la stesura di un libro che si vuole armonico, simmetrico, razionalmente disposto, appunto. *Le due Bigliardi* sceneggerebbero allora il principio con cui Soldati, dando prova dell'agile forza della sua immaginazione narrativa, è riuscito a mettere a punto un racconto, persino a rifinire una silloge (*Le 55 novelle per l'inverno*): partendo cioè da un'affinità sonora e dotandola di una dimensione logica e spaziale. Si inizia a comprendere come nelle storie per l'inverno le vicende umane, quindi l'affabulazione, rispondano in ugual misura alla volontà raziocinante e al dispetto dell'imprevisto, il noto e l'incognita, la coscienza e il rimosso.

Sotto questa lente, tutta l'opera nasce da una disquisizione filologica, intenzionata a stabilire se un oggetto (l'Elgin di Bassani) sia stato fedelmente rappresentato o criticato (da Longhi), il primo atto infatti ingaggia un io narrante che obietta l'«analisi» («filologica») dell'amico, dimentico che l'orologio agli inizi del secolo comprendeva una parte altra (*il pendentif*). Se ne ricava una spia dell'importanza che assumono gli oggetti, anche rari, nelle *55 novelle*, e un altro aspetto su cui si concentra il trattamento dello spazio. Il tempo, nondimeno, sembra incluso nel programma di ricostruzione fedele (filologica) delle origini, delle premesse di una modernità controversa.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

### 3.2 Interferenze spettrali

Nella cornice del racconto in una situazione classica, quattro personaggi intorno al fuoco con il crepitio delle pigne, si innesta un segno di modernità, il bancone del bar: lo spazio fisico è polarizzato. Anche quello astratto è bipartito: l'attenzione visiva che si concentra sulla schiena dell'avvenente ragazza al bancone del bar è deviata sul fuoco del camino perché così vuole la regola implicita della convenienza sociale (meglio che quattro sguardi maschili non convergano troppo su una ragazza sola). Il miraggio metaforicamente rappresentato dalla giovane (verde smeraldo, schiena), pur essendo accessibile, vicino, resta irrimediabilmente lontano. È un esempio di come le distanze, all'interno di un ambiente familiare, di uno spazio umano circoscritto, possono modularsi in modi differenti, su scale alternative. La realtà può ospitare allora il "fantastico" messo a titolo in *Storie di spettri*, il libro del 1962 di cui questo racconto fa parte. Se la presenza della cornice introduttiva dove questa scenetta appare e altri dispositivi formali (la duplicazione, la sostituzione, la metanarratività, come espedienti strutturali, di costruzione del racconto) e tematici (i fantasmi), additano al fantastico, anzi lo enfatizzano come fa il titolo, d'altra parte nello sviluppo delle storie l'intervento di una dimensione altra sarà minimo, tenderà ad essere normalizzato o deluso. La ripresa, a tratti l'ostentazione, dei moduli ottocenteschi e tradizionali si adegua alla sensibilità del Novecento maturata in una realtà di per sé friabile, incostante, imprevedibile e dunque minacciosamente prossima a ciò che si vuole o suole definire "fantastico". Lo è non solo per acquisizione generica, impersonale: negli stessi anni in cui componeva queste novelle, Soldati lasciava - come si è visto - che mettesse piede nelle *Due città* la coscienza che «il tempo e lo spazio sono soltanto forze, apparenze, schemi [...]» che un giorno, forse l'uomo riuscirà a imbrigliare, ma ad ora sfuggono al controllo razionale. Senza arrivare ad invertire la realtà con la fantasia, sovvertendo l'ordine dei due piani, *l'avvertenza agli scrupoli* prende la forma di un commento rapido, tagliato da un narratore scaltrito: «Accadde, invece, come quando uno tira a sé, con ostinata violenza, una porta che basta spingere per aprire»<sup>30</sup>. Mentre i quattro personaggi, emblematici nei ruoli di sceneggiatore-regista-assistenti, si «sforza[va]no invano»<sup>31</sup> di trovare

---

<sup>30</sup> *Specchi e spettri* in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 290.

<sup>31</sup> Ivi, p. 289.

un pretesto per approcciare la ragazza, la realtà li vince incaricando il «portiere» di fare da nunzio: «Roma ha rinunciato»<sup>32</sup>. Una defezione, un anonimo sbloccano la situazione, facendo breccia nella muta e arrovellata solitudine in cui nel frattempo ognuno dei quattro si è rinserrato, nell'immobilità crucciata: a dimostrazione, ancora, di quanto possano essere elastiche le distanze, ma sempre nell'ordine "naturale". Per inciso, è difficile che nelle novelle un film si realizzi, segno anche questo, benché minimo, di sospensione. Esemplare, il racconto, lo è sotto diversi aspetti, non soltanto per le *Storie di spettri*, anche per le altre trenta: una volta entrata nel circolo affabulatorio, con i quattro che s'intrattengono novellando, la ragazza coincide presto con il lettore tipo, abilitato a giudicare, persino ad assumere posture differenti (fisicamente, per la ragazza, metaforicamente per il lettore). La competizione tra i contastorie, rintuzzata, produce racconti ma soprattutto quattro sagome sulle quali si sovrascrivono gli altri pezzi. Sono modelli che guardano alla tradizione e si propongono in una scaletta articolata, non per nulla le vicende di fantasia vengono ripartite su temporalità diverse (il passato: le grida dei morti, nel vallone; il futuro: il disco volante; il presente: la rottura della lampada in simultanea alla morte della suocera, ma anche la presenza avvertita di un'attrice che si scopre poi defunta). Delineano una casistica, però, che già il volume dedicato specificatamente agli ectoplasmii aggiorna, interpreta con buon margine di libertà; se ne affranca a maggior ragione il novelliere delle 55. Poca fantascienza, un solo "alieno" campionato (*I tubi*), molti episodi a sfondo psicologico dove l'elemento più inquietante è l'allungarsi delle ombre del passato, evanescenti gli spiriti convenzionali, che risultano depotenziati. Quando popolano/monopolizzano il racconto, con il ticchettio degli stivaletti (*Gli stivaletti grigi e neri*) o il rimbalzo della pallina (*La palla da tennis*), toccano indirettamente l'esistenza del protagonista di turno, checché ne dica o riferisca lui, entrambe le volte narratore, secondario (*Gli stivaletti grigi e neri*) o primario (*La palla da tennis*). L'erede Filippo Tasca può lamentare il mancato trasferimento a Torino e la rinuncia alla villa per il suono molesto in soffitta, ma non convince; pure l'io narrante della *Palla da tennis*, potrà sconcertarsi, però invano: il campo da gioco e la morte "telepatica" appartengono peraltro ad uno sconosciuto. Il rimpianto che si può indovinare per un'abitudine aristocratica perduta insieme a quella classe sociale, non è affatto paragonabile al *pathos*, alla nostalgia d'autore che si percepisce dietro al declassamento di Jean Lafreri e all'imminente scomparsa

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 290.

dei lustrascarpe (*Il tocco finale*), tra la «cerchia invisibile dei Navigli» e il «porto» di pace della «bottega» artigiana. Quelli con i fantasmi veri e propri, sono pezzi di maniera, al massimo omaggi all'Ottocento a cui Soldati deve la metà della sua anima, racconti che condensano gli espedienti del genere. Basti la conclusione sospesa, che non rompe cioè l'esitazione tra strano e meraviglioso, utilizzando lo schema di Todorov. In altre storie di spiriti, il narratore offre una spiegazione plausibile, anche se, lo sa, la credulità del lettore non può che essere relativa. Lo spettro canonico assolve al limite all'ironia, quando lo scrittore vuole canzonare un moderno sprovvéduto (*L'imprudenza*), pure praticante della religione e dello spettacolo, che non riesce a cogliere il monito generoso della sorte, nemmeno se stampato nella cartellonistica stradale. L'altro credente, tra le *55 novelle per l'inverno*, è esposto ad una tentazione addirittura diabolica (*Natale e Satana*) e ad un diletto sottile, non ugualmente motivato, perché l'anziano antiquario è tutt'altro che ingenuo. Lo scetticismo sembra investire però soltanto la religione, forma irrazionale come i fantasmi, ma suscettibile di manipolazione, secondo l'esigenza degli uomini (il primo, sciocco, ne è vittima, l'altro artefice). L'uso strumentale della religione la assimila ad una forma di superstizione, ma su questo le novelle non hanno intenzione di soffermarsi (solo toccato il tema della fede, in queste due occasioni); la *Messa dei villeggianti*, all'incirca contemporanea, può funzionare da sfogo per assorbire la diffidenza soldatiana e metabolizzarla nel riesame critico che si prefigge di condurre. Nel registro serio delle altre *storie invernali*, l'immaginario degli spiriti compone il piano secondo di significazione: vale da metafora - similitudine, spesso esplicitata, per gli eventi, mentre nel suo corredo "classico" fornisce qualche tratto, impiegato con frequenza tale da diventare formulare, per definire l'ambiente circostante: solitudine, deserto, vuoto, silenzio cadenzano le atmosfere e gli oggetti del paesaggio (le case, le ville), combinandosi variamente.

In una stringa descrittiva o distribuiti a distanza nel paragrafo, gli stessi attributi qualificavano i paesini della *Messa*, perché la nostalgia per il passato veniva declinata sul luogo, negli «angoli» forse superstiti, per poco ancora reperibili, ma condannati all'estinzione. Di fronte al rivolgimento economico, e alla sua promessa di innovazione del Paese, sono entità precarie, presenti o appena trapassate, perciò la raffigurazione letteraria le sospende tra verosimiglianza e apporto immaginifico, confondendo i particolari mimetici (i toponimi, le informazioni geografiche, il supporto delle mappe, delle cartine a cui ricorre il protagonista) con aspetti di realtà eccessivamente marcati, stilizzati, tipizzati, per essere veri (sono tutti

siterelli abbandonati, silenziosi). La malinconia detta la vestizione fantasmatica di questi luoghi a cui si deve d'altra parte guardare con smagata lucidità, se si vuole che l'elzeviro, e la riflessione sull'Italia contemporanea, abbiano qualche attendibilità storico-sociale.

In generale *La Messa dei villeggianti* ammicca al fantastico, adocchia il fiabesco, proclama i diritti della letteratura come nuova disposizione di fede, ma viene imbrigliata dal suo autore sul piano del reale. *Le 55 novelle per l'inverno* reclutano gli spettri per segnare la precarietà dell'occasione in cui passato e presente si riaffacciano simultaneamente, questa volta alla coscienza privata dell'uomo. Ogni racconto rappresenta «il turno», unico e imponderabile, nel quale la lucidità si acuisce, la vita pare sospendersi e offrire, con il conto (del passato), lo spiraglio per accedere ad un'altra dimensione (esistenziale). È questa la moderna epifania, che ha modo di manifestarsi anche nel panorama laico e artificiale in cui si sviluppano le vicende di uomini dell'ultimo secolo. Con il piede sul limite, «i pensieri tristi, l'atrocità finale del nostro destino sembrava vera soltanto per quelli, o pochi o molti, qualunque fosse il loro numero che erano colpiti in quel momento: per quelli che, nella organizzazione delle vicende umane, spietata ed arcana come un supremo complesso industriale, erano *di turno* proprio allora»<sup>33</sup>. Nell'edificio del novelliere, non sono più gli «angoli» ad essere valorizzati, ma gli «archetti comunicanti» tra due spazi. La stanza dove si raccolgono gli sceneggiatori di *Specchi e spettri*, che è allo stesso tempo la cornice narrativa del racconto, mostra l'artificio ottico con il quale un oggetto fantasmatico per eccellenza, lo specchio, può diventare un varco: «Attraverso una di quelle cornici, che, nella penombra poteva essere scambiata per un altro specchio e che invece era un archetto a giorno comunicante con l'atrio»<sup>34</sup>.

Su quel vuoto (sotto la volta), potenzialmente positivo, si allunga però l'ombra di uno scrittore, se non anziano, certo smaliziato. Scorrendo *le 55 vicende invernali*, sembra che con maggior facilità siano gli archetti a tramutarsi in specchi, superfici rifrangenti che rimandano indietro i personaggi con i loro fardelli identitari, vanificando l'accesso ad una diversa opportunità di vita. Soldati spesso non definisce la conclusione delle vicende, preferendo rappresentare appunto il «turno», il momento in cui per coscienza propria o per intervento («il portiere») altrui si dischiude la soglia, ma si intuisce che molte delle comparse rimarranno nella stanza iniziale. Bloccate lì, ossia avviate verso una maturità più difficile da emendare: dalla sua, lo scrittore ha preconditionato l'esito, disponendo che l'ingranaggio colga i suoi

---

<sup>33</sup> *Specchi e spettri*: ivi, p. 307.

<sup>34</sup> Ivi, p. 290.



uomini fittizi in età “mediana”. Vero che solo con un credito sostanzioso di esperienza può verificarsi il frangente fatale, possono apparire gli spettri dietro alle figure presenti, ma nella scelta di Soldati si intravedono almeno due altri motivi. Entrambi legati ad un’avvertita consapevolezza del tempo, suo e della sua epoca. Le figure abbozzate nelle novelle sono sincronizzate, anagraficamente, con l’autore ma soprattutto valgono a proiettare, con diverse fogge, l’amara rassegnazione per una modernità che sovrasta il passato, senza essere migliore, lo cancella e non riscatta quanto poteva avere di negativo. Ma non è un passatismo gratuito quello di Soldati, come già si è visto nella *Messa dei villeggianti*.

Il sistema sovraordinato, industriale, cancellava i paesini della *Messa dei villeggianti* svilendo il sapere artigianale (il Gattinara ceduto alla grande azienda), ora fagocita i personaggi, presentandosi nel cinismo della cinematografia (i testi alludono anche all’evoluzione dello spettacolo, cinema-tv) che distrugge le ultime speranze di Valfleur (*Il colpo gobbo*), costringe Federighini al margine, in un supermercato (*Le lacrime di Babbo Natale*). Sensibili anche alla trasformazione dello spettacolo, e al passaggio dal cinema alla tv<sup>35</sup>, i testi ospitano volentieri attori, attricette, promesse deluse nei loro sogni di celebrità o attori bruciati dal piccolo schermo. A dimostrazione di una buona oggettività di giudizio, Soldati varia le loro sorti, tendenzialmente grigie, comunque: alcuni sono sacrificati senza pietà (Valfleur del *Colpo gobbo*), altri costretti al margine, in un supermercato (*Le lacrime di Babbo Natale*), uno si estrania volontariamente dai lavori teatrali, che non suppliscono al «vuoto»<sup>36</sup> interiore (*Il tappeto di felpa*), uno deve adattarsi recitando in costume (*Lo schermitore*); e finalmente il più giovane - non a caso, forse - diventa regista di successo (*Il difetto*).

---

<sup>35</sup> Cfr: *Lo schermitore*. Morelli, il protagonista dello *Schermitore*, vive in prima persona il passaggio: «Alla fine del '45, era tornato a Roma: e aveva trovato un'altra volta nel cinema la sua ancora di salvezza. Poi, era venuta la televisione» (ivi, p. 258). Principalmente maestro di scherma, Morelli ha qualche riserva nei confronti dell’ambiente televisivo: «Non aveva mai recitato. Temeva di non essere all’altezza. E non era abituato al trucco. Se almeno quello, potesse essergli risparmiato...» (ivi, p. 256). Il mondo dello schermo gli appare subdolo e ingannevole: «Morelli ricordò che non era un attore, ma soltanto un maestro di scherma. E che aveva accettato la parte di Stassin in via eccezionale: perché gli avevano garantito che avrebbe dovuto soprattutto tirare, e dare, in scena, lezioni di scherma. Poi, dal copione, invece, era risultato che gli toccava “un sacco di battute”» (*ibidem*). Garantisce però il sostentamento, infatti Morelli: «Viveva dando lezioni private nelle armi, e dirigendo duelli e combattimenti nei film di costume. Ultimamente, era stato assunto in pianta stabile dagli studi televisivi, dove scene di pirati, di crociati e moschettieri, duelli borghesi e ottocenteschi, richiedevano quasi senza interruzioni la sua opera» (ivi, p. 257).

<sup>36</sup> *Il tappeto di felpa*: ivi, p. 381.

In prospettiva sociale, il nuovo liquida l'aristocrazia (*Il lustrascarpe*), s'è detto, mentre promuove la borghesia, che tra le sue fila annovera alcuni grotteschi rappresentanti (l'arricchito esibizionista del *Monco*, la progressista convinta di *Uno spettacolo al Piccolo*). Così l'opera tasta il polso alla contemporaneità, senza indulgere troppo negli aspetti caratteristici del cambiamento storico quando seleziona gli ambienti delle vicende, contorni ancora piuttosto tradizionali, *settings* poco inclini a mostrare le meraviglie della tecnica e della modernità (restano il vagone del treno, ottocentesco, insieme a stanze d'albergo, interni domestici, ville o contorni naturali). Il grande magazzino dove Federighini consuma le sue speranze di attore è solo accennato nel suo racconto<sup>37</sup>; il supermercato si nasconde in una sequenza delle *Due Bigliardi*, principalmente ambientate lungo la strada, cronotopo classico. A pensarci bene, l'atteggiamento dell'autore verso la modernità è codificato in quel paragrafo. L'io narrante si arresta, sulla soglia. Preferisce rimanere fuori, anche se osserva con attenzione:

Eravamo giunti ai cristalli di un supermarket. Filippo entrò. Rimasi fuori ad attenderlo. L'interno, scuro per il contrasto con la grande luce, in cui mi trovavo, del sole a picco, era gremito di una folla che vedevo, tra le forme vaghe degli scaffali e dei banchi, agitarsi indistinta, come immersa in una profondità subacquea, e mescolarsi a me stesso, alla strada, ai passanti, alle immagini sovrapposte e riflesse dai cristalli che, per via del buio dell'interno, facevano specchio<sup>38</sup>.

Ecco gli specchi e spettri del Novecento. Hanno le sembianze di cristalli scorrevoli, che rifrangono la paura della spersonalizzazione in profili confusi, linee smussate, folle amorfe tra cui l'io parrebbe smarrirsi. Il mare, con il suo potere di annullare i contorni, rispecchia metaforicamente una società «indistinta» nell'aderire in modo irriflesso al nuovo.

Che i fantasmi possano abitare le metropoli, gli spazi della modernità, era già confermato in *Specchi e spettri*, il racconto che abbina alla prima "classica" ambientazione fantastica - in montagna, tra le nevi, sull'antico cimitero («proprio qui, dove adesso c'è questo albergo... cioè non si spaventino, non proprio qui sotto di noi, ma appena qui vicino [...] fino a cinquant'anni fa, c'era il cimitero»<sup>39</sup>) - un finale "misterioso" nel cuore di Milano («si

---

<sup>37</sup> Un porticato, peraltro, un altro spazio comunicante: «“E il porticato dei Grandi Magazzini è altissimo...aperto a tutti i venti...proprio alla cantonata di via Pastrengo..”» dice Federighini e l'io narrante replica, con un certo sdegno: «“Ma che razza di lavoro è?”». La risposta, sconsolata: «“Caro Mario, faccio...faccio Babbo Natale!”». *Le lacrime di Babbo Natale*: ivi, p. 68.

<sup>38</sup> *Le due Bigliardi*: ivi, p. 11.

<sup>39</sup> *Specchi e spettri*: ivi, p. 291.

trovava di passaggio a Milano, e precisamente in via Bocchetto angolo via Santa Maria Fulcorina»<sup>40</sup>). «Le storie dei poveri spettri»<sup>41</sup>, che il narratore dice di aver liquidato, insieme al soggiorno e allo scenario invernale, trovano nella città assolata un corrispettivo, in una doppia serie di reminescenze che coinvolgono anche un tale «Mario» (un doppio in versione moderna e antifrastica: «Non è un intellettuale»<sup>42</sup>, soggiunge la ragazza).

L'ectoplasma nel supermercato, però, fornisce un'altra suggestione. Bazzocchi individua in «quella scena di vita cittadina»<sup>43</sup>, nelle *Due Bigliardi*, la presenza di «due modelli abusati: il Baudelaire della città moderna e il Proust della memoria che rinasce come incarnazione di oggetti»<sup>44</sup>. Menziona i due grandi ma preferisce sviluppare il ragionamento intorno al nesso oggetto-ricordo, confrontando il novelliere soldatiano con la poetica della memoria di Proust e rintracciando nelle cose il desiderio di animare il passato. Se si vuole considerare la “collezione reificata” dell'opera, molte osservazioni sono già state avanzate dallo studioso, al quale si rimanda. Invece il calco preciso di Proust permette una breve escursione, per così dire, subacquea. L'immagine del supermercato in “bolla” richiama prepotentemente il ristorante nell'acquario, dalla *Recherche (All'ombra delle fanciulle in fiore)*:

Durante i lunghi pomeriggi, il mare era semplicemente appeso di fronte a loro come un quadro d'un colore gradevole nel *boudoir* d'un ricco scapolo, e solo negli intervalli fra un giro e l'altro capitava che uno dei giocatori, non avendo niente di meglio da fare, vi gettasse un'occhiata per cercarvi qualche indicazione sul bel tempo o sull'ora, e ricordasse agli altri che li attendeva la merenda. E, di sera, non pranzavano in albergo, dove le lampade elettriche inondavano di luce la grande sala da pranzo, la trasformavano in una sorta d'immenso e meraviglioso acquario che chiamava la popolazione operaia di Balbec, i pescatori e anche le famiglie piccoloborghesi, invisibili nell'ombra, a schiacciarsi contro la sua parete di vetro per contemplare, lentamente ondeggiante in turbini d'oro, la vita lussuosa di quella gente, per i poveri non meno straordinaria di quella dei pesci e dei molluschi più strani (una grossa questione sociale: sapere se la parete di vetro proteggerà sempre il festino degli animali meravigliosi, se l'oscura folla che scruta avidamente nella notte non verrà a coglierli nel loro acquario a mangiarseli). Forse, in attesa tra la moltitudine immobile e confusa nella notte, c'era qualche scrittore, qualche appassionato di ittiologia umana, che osservando le fauci di vecchi mostri di sesso femminile richiudersi su un boccone di cibo inghiottito, si divertiva a classificarli in base alla razza, ai caratteri congeniti e anche a quei caratteri acquisiti in forza dei quali una vecchia dama serba

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 307.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 310. Qui l'*alter ego* di Soldati è il ragazzo del furgoncino («Lavora...lavora nella ditta del furgoncino che ha visto», *ibidem*), suo omonimo, ma anche il regista, per via della professione; questi, lasciata la montagna, mesi dopo ritrova per caso la ragazza, insieme al giovane autista, nella zona proibita (al traffico) di Milano. L'autista gli pare molto simile ad un'altra figura intravvista nella sala degli archetti in montagna.

<sup>43</sup> M.A. Bazzocchi, *Quasi un “decameron”*: *Soldati e le novelle dell'Italia che cambia* in B. Falcetto, S. Ghidinelli (a cura di), *Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*, Skira, Milano 2018, p. 15.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

la cui appendice boccale è quella d'un grosso pesce di mare, essendo vissuta sin da bambina nelle acque dolci del faubourg Saint-Germain, mangia l'insalata come una La Rochefoucauld<sup>45</sup>.

Il *flanêur* che lungo la via viene investito dalle fogge della modernità si sovrappone allo scrittore interessato di «ittiologia umana», perciò sensibile allo spettacolo di «animali meravigliosi» che il vetro promette. La diffidenza verso l'attitudine catalogante del determinismo (esaminare e distinguere per «caratteri acquisiti» e «per razza») traspare ma non invalida quella figura di osservatore scrivente. Non so se la critica che Soldati certo condivide per il positivismo (altrimenti non asseconderebbe i fantasmi), per la pretesa a stringere nelle maglie della ragione ogni fatto umano, condizioni in qualche modo anche la formulazione delle «leggi alternative» che nella sua opera legano la psicologia dei personaggi alla città o al paese di provenienza. Regole dello spirito, per ossimoro, espressive nello sbeffeggiare le ambizioni di onnipotenza del sapere scientifico che si vuole onnipervasivo, al quale - ironia o meno - non ci si vuole consegnare. Con o senza asperità polemiche, quelle norme servono comunque a Soldati a creare le premesse affinché il racconto possa infrangerle, mostrando di saper cogliere una faglia in un piano di realtà dato invece per acquisito, spiegato disciplinarmente. Talvolta lo stesso narratore si affida a massime generalizzanti, per cercare di motivare il comportamento dei personaggi, sintetizzando quanto riporta la tradizione e insegna l'esperienza, a riguardo di uomini e Paesi: «Federighini era un marchigiano: come a dire, un toscano di là dai monti e per secoli al servizio del papato: gente che crede nella necessità, quasi nella santità della finzione»<sup>46</sup>. Ma la sua esigenza razionale ammette poi, volentieri, l'eccezione o il cavillo: «Marchigiano [...] dunque non soltanto il culto della finzione [...] Federighini era visceralmente conformista, ligio alle tradizioni, carico di pregiudizi: lo era, tanto da provare il rimorso di aver tralignato dai modelli patrii e famigliari»<sup>47</sup>. Il procedimento è evidente nel *Difetto*, dove il preambolo indugia sulla tipizzazione psicologica dei «francesi» e degli «inglesi», per contraddire, sulla base di una personale verifica empirica, la «leggenda secolare»<sup>48</sup> che attribuisce loro determinati e opposti tratti; salvo correggersi di nuovo, subito dopo, per introdurre la singolarità senza la quale la novella non avrebbe origine.

---

<sup>45</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 2018, pp. 453-454.

<sup>46</sup> *Le lacrime di Babbo Natale*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 62.

<sup>47</sup> Ivi, p. 63.

<sup>48</sup> *Il difetto*: ivi, p. 89.

Sfrondata dai significati polemici, secondi, e corretta sull'attualità, l'immagine proustiana vale a disegnare lo stupore che costringe a fermarsi davanti al supermercato un narratore mosso da una «grossa questione sociale». Anziché il meraviglioso, per artificio retorico, Soldati sceglie il fantastico: pesci deformi contro ombre spettrali, il mostruoso nugolo di aristocratici evolve nella folla di consumatori che appare ancor più sinistra, nell'ammassare gente di ogni ceto. E nel mantenersi inquietamente prossima alla realtà attuale. Il chiaroscuro, un diaframma di cristallo, la posizione liminare, bastano ad estendere il turbamento su una scena quotidiana. Completa decisamente l'effetto straniante una similitudine («come immersa in una profondità subacquea») che non abbisogna di comparativi, zoomorfi o mostruosi, ma soltanto di un elemento naturale, l'acqua, presumibilmente marina.

La trasfigurazione si muove entro il margine tra lo «strano» e il «meraviglioso», nel territorio definito da Todorov<sup>49</sup>; attiene al campo rappresentativo del “fantastico”, inteso duttilmente come «modalità dell'immaginario» che si traduce in un sistema variato di «procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi, aggregazioni tematiche»<sup>50</sup> che agiscono in differenti contesti di genere. Le *55 novelle per l'inverno* ne sono permeate, inclusi i racconti di impianto psicologico - “realistico”, il fantastico torna utile quando si vuole significare il timore dell'alienazione, tradurre uno smarrimento davanti al nuovo, facendo a meno di infervorati criticismi. Come strumento espressivo di una posizione di pensiero comprende le novelle tutte, oltre a quelle di “spettri” per le quali Soldati aveva, anche, un'acuta specifica consapevolezza di genere. L'autore delle *55 novelle* concilia le due istanze, muovendosi con elasticità tra un *corpus* di testi ben definito, prelevato dalla tradizione ottocentesca e intessuto in filigrana alle *Storie di spettri*<sup>51</sup>, e un'attitudine personale a modellare la realtà in una forma che rilevi le sporgenze misteriose, strane, nella superficie apparentemente piatta (acquisita, assestata) del quotidiano. Una propensione tanto radicata nel proprio carattere, individuale e letterario, da prestarsi ad un divertito ritrattino autoriferito. L'«uomo che, la notte di Natale, attraversa la piazzetta di un paese, sepolto sotto la neve»<sup>52</sup> attiva nello scrittore in veste privata una pronta immaginazione romanzesca. Ma aver peccato di deformazione professionale costa una delusione cocente, al contatto con la prosaica spiegazione del «maestro di sci» di

---

<sup>49</sup>Cfr. «Lo strano e il meraviglioso», in T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1988, pp. 45-61.

<sup>50</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 2017, p. 8.

<sup>51</sup> G. Jori, *Addio agli spettri* introduzione a M. Soldati, *Storie di spettri*, Mondadori, Milano 2010, pp. V- XVI.

<sup>52</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, cit., pp. 150-151.

passaggio (era solo l'incaricato di un deposito dell'acqua minerale ubicato nel campanile). Senza l'invocazione finale, così eloquente: «Santo Stevenson, aiutami», la storiella abbozzata potrebbe acclimatarsi bene nelle *Novelle per l'inverno*, a cui dà l'illusione di riferirsi per ragioni genetiche<sup>53</sup>. È suggestiva anche per la sintesi tra modernità e tradizione che ottiene, in modo rapido, designando le due comparse («il maestro da sci» e il «uomo, dall'aspetto scontroso e sinistro»). Il «fantastico» di Soldati è dunque un filtro percettivo, prima che l'adesione ad un canone, sia pure scelto, prediletto e ricreato. E prima di diventare un dispositivo assai duttile per una narrazione che passi dall'invisibile al visibile o viceversa, mostrando la compresenza di ordini diversi nella cosiddetta realtà (il relativismo trapela anche dalle *Due città*).

Nel romanzo di Proust l'acquario-ristorante era compreso in una strategia prospettica attenta ad articolare lo sguardo, variando anche tra esterno ed interno, mutando le angolature; Marisa Verna<sup>54</sup>, che le ha studiate, risale persino al Baudelaire della «finestra chiusa», celebrata come punto di focalizzazione ottimale (per un poeta, perché ne incentiva l'immaginazione).

Nelle *55 novelle per l'inverno* il supermercato in acqua trasferisce in un'immagine programmatica (tanto più che appare per prima) l'atteggiamento che l'autore intende assumere verso la contemporaneità e i personaggi all'interno del libro. La scena di soglia riproduce fedelmente la posizione, calcolando distanze e orientamento dello sguardo, di chi vorrebbe mantenersi estraneo, e lucido al giudizio, ma viene a suo discapito coinvolto («vedevo [...] una folla [...] mescolarsi a me stesso»). Il diaframma cristallino che Soldati inserisce tra sé e il luogo della modernità dovrebbe servire a problematizzarlo, scoprendo all'occhio le insidie celate, adombrando il pericolo dell'uniformazione, dell'appiattimento, suggerendo forse anche una possibile ricchezza riposta («profondità») ma l'espedito rischia di coinvolgere lo stesso osservatore che lo ha disposto.

Nel seguito dell'opera, è curioso il riuso dell'elemento acqua e la malia ottica a cui si presta. L'acqua si manifesterà principalmente nella forma del mare, dove si possono raccogliere le

---

<sup>53</sup> *Il tarocco numero 13* è affine nel delineare la sagoma dell'uomo «sinistro» che cammina o si trascina nella neve, e il contesto spazio-temporale (il paesino, la neve, il silenzio, la vigilia di una festività Natalizia). La nota di diario sembrerebbe un «germe», un nucleo inventivo, della novella del *Tarocco*, anche se le date non lo confermano, perché tra le due intercorre quasi un anno di differenza, ed è precedente la novella (il 1 gennaio 1959, mentre il diario data «Cervinia, Notte di Natale» del 1959). Nel diario si trovano altre possibili filiazioni, verso la silloge e *La Messa dei villeggianti*, o viceversa (*Un sorso di Gattinara, Chi ha lo yacht e chi no*).

<sup>54</sup> M. Verna, *Finestre, serre, telescopi, acquari: lo sguardo dall'esterno* in M. Verna, A. Frigerio (a cura di), *Proust e lo spazio. Atti della giornata di studi 15 ottobre 2009*, EDUCatt, Milano 2009, pp. 37-55.

attese dei personaggi, dirette a quel tipo di orizzonte, come si diceva. L'apertura promettente dello spazio azzurro, però, tende a vanificarsi, il mare si solidifica in una superficie respingente (che ricorda il «mare di scaglie», a «palpitare lontano», di Montale). Con il concorso della luce, avviene la metamorfosi, il mare diventa uno specchio.

Tre passi rivelano il fenomeno: *L'ulivo* («Era forse il sole, allora, che, riflettendosi sul mare come su un immenso specchio, lo allontanava»), *L'ombrello azzurro*, con il fiume anziché il mare («Anzi, il sole, qualche centinaio di metri a monte, scintillava sulla corrente trasformandola in un ruvido specchio»<sup>55</sup>) e *Il riccio*, all'apice della trasformazione, quando lo specchio è addirittura ustorio («il mare riflette il sole come un immenso e dorato specchio ustorio»).

La distesa d'acqua impedisce la visione, non si trasforma in uno specchio cristallino, nitido, tutt'altro: ospita una luce eccessiva persino per allestire inganni ottici o spettrali (l'omofonia specchio-spettro avrebbe potuto condurre dal mare al fantasma per tramite dello specchio). Il mare attiva un'occlusione: anche quando non restringe o non viene ristretto dal campo visivo, in qualche modo contrasta lo sguardo. Così nell'*Ulivo*, nonostante la proporzione aumenti fino all'immensità la misura del mare e del panorama («immenso specchio»), presto intervengono correttivi a rimpicciolire. Una percezione della memoria, uno spazio evocato ora deve raffrontarsi alla realtà, destando una «sensazione curiosa» (ancora lo «strano» in un racconto di «svolta» interiore). «Allora» si apriva uno spazio che, comunque, non permetteva di essere decifrato, al contrario di «adesso»:

Voltandosi, poi, ad ammirare il panorama, l'ingegnere ebbe la sensazione curiosa che il golfo fosse più piccolo e più stretto di come lo ricordava, in gloriose mattine d'estate o del primo autunno. Era forse il sole, allora, che, riflettendosi sul mare come su un immenso specchio, lo allontanava. Erano, adesso, i filari delle viti, trame sottili e appena spruzzate di polvere verde, che lasciavano scoperti e rivelavano nitidamente, in quell'aria tersa e grigia, tutti i particolari della riva, le case, le rocce, i giardini, l'orlo dei frangenti, bianco e ineguale<sup>56</sup>.

Nell'*Ombrello azzurro* accade qualcosa di simile anche se il quadro contiene varianti, secondo la raffinatezza descrittiva dell'autore. Nella vicenda di Saint-Lambert, forse il più illuminato dei personaggi, a cui è concessa infatti un'autentica rivelazione, «il ruvido

---

<sup>55</sup> *L'ombrello azzurro*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 324.

<sup>56</sup> *L'ulivo*: ivi, p. 251.

specchio»<sup>57</sup> della corrente s'inserisce, tra scarti cromatici («e questa differenza di luce») e stacco di piani («primo piano in ombra e secondo piano sfolgorante d'oro»), in un paesaggio infine suscettibile di «straordinaria profondità». Ma la promessa tridimensionale, nella sequenza descrittiva, è sbrigativamente licenziata da Saint-Lambert prima che dal narratore (la descrizione è focalizzata<sup>58</sup>): «Il sole [...] scintillava [...] dava al paesaggio una nuova, straordinaria profondità. L'ombrello azzurro, tuttavia, era sempre la gemma del quadro. Appena in taxi, si sentì vincere dalla sonnolenza». Il personaggio quasi contesta l'indugio lirico del narratore con la breve sentenza, simile ad un indiretto libero («l'ombrello azzurro, tuttavia, era»); testimonianza del resto che l'epifania è già avvenuta: Saint-Lambert lo sa, lo pensa. Il cristallo d'acqua dorata non c'entra, compare a “vision veduta”.

Anche il Cravesana, che all'altezza del passo sopra deve ancora avere la sua rivelazione, affina la vista quando non la concentra sul mare rappreso (o sul ricordo di quello).

Nel racconto *Il riccio* viene sfruttata «l'inclinazione del pendio» per costruire un'architettura ottica che, al convergere delle linee, ribalta la disposizione assiale:

da mezzogiorno fino al tramonto il mare riflette il sole come un immenso e dorato specchio ustorio, che sia drizzato proprio lì in faccia. È un effetto dell'inclinazione del pendio: dopo qualche tempo che si sta in mezzo alle vigne, si ha l'impressione che il mare non sia più sotto, in basso, orizzontale: ma di faccia, in alto, verticale come uno sconfinato muro azzurro attraverso cui, perpendicolarmente, colì una grande striscia d'oro liquido e specchiante<sup>59</sup>.

È l'apoteosi della natura, al massimo della sua capacità metamorfica. La realtà muta per «un'impressione» che rimane entro i domini della fisica. Il mare, «sconfinato» quanto si vuole, si erge a muro: la forma impersonale del discorso («si ha l'impressione») aiuta a credere che nella sequenza sia contenuta la massima interpretativa di questi racconti. Anche perché la descrizione fa parte del paragrafo contestualizzante in cui il narratore simula un serio sforzo documentario, con tanto di cartina, per ottenere informazioni sul paese di Tramonti. Lo muove la curiosità di sapere da dove provengono i due braccianti, novelli “aiutanti” (anche secondo le funzioni di Propp) delle sue velleità di «olivicoltore»<sup>60</sup> :

---

<sup>57</sup> *L'ombrello azzurro*: ivi, p. 324.

<sup>58</sup> Saint-Lambert è alla finestra: «Saint Lambert si era appoggiato alla vetrata, ed era rimasto immobile, prendendo fiato, a occhi chiusi. Quando li riaprì vide» (*ibidem*). Di nuovo, dopo aver guardato, si lascia vincere dal sonno: la sequenza descrittiva è isolata anche dalle discontinuità di coscienza, di visione, del personaggio.

<sup>59</sup> *Il riccio*: ivi, p. 77.

<sup>60</sup> Ivi, p. 74. Cfr.: «Fingo di essere un proprietario e di coltivare gli ulivi, preparandomi a fare l'olio come il mio amico Cesare Garboli» (ivi, p. 73). La finzione scenica, accentuata in molte novelle, in questa investe il



«Tramonti che sulle carte è anche designato col nome Cantine di Biassa, è una località o piuttosto uno stranissimo villaggio di minuscole casette di pietra». Poco dopo arriva anche ad una spiegazione etimologica: «il nome è stupendamente appropriato e bivalente: significa “di là dal monte”, e significa anche i tramonti del sole, perché il precipite pendio di rocciosa terra, tutta scalinata a terrazze con muretti di pietra, e tutta rivestita di vigne, è esposto esattamente a sud-ovest»<sup>61</sup>. L’immagine dello «specchio ustorio» che si sviluppa in questo punto, ingabbia la vista tra il muro marino e il pendio. Crea lo spazio mediano nel quale sono posti i personaggi.

Se rapportata agli aneliti di fuga, all’evasione che diversi uomini fittizi cercano nel mare o nei dintorni<sup>62</sup> la simbologia è piuttosto evidente, allude alla chiusura del varco: l’archetto-specchio è così abbagliante da costringere ad arretrare, ripiegare al sé e alla propria condizione. L’autoanalisi a cui invita, o meglio obbliga, non favorisce tuttavia una sincera disamina identitaria: lo specchio - tra gli oggetti emblematici della raccolta - rimanda l’immagine senza filtri ma i personaggi escogitano quasi sempre il modo per eluderla. Il cristallo si presta ad un inganno dei sensi questa volta ordito dalle 55 marionette, a forza di giustificazioni, autocompiacimenti, considerazioni mistificatorie. E asseconda la poetica dello sguardo obliquo, parziale (anch’esso mediano o mediato) che caratterizza le *Novelle per l’inverno*; desta spesso, specie a confronto con il paesaggio, un senso di clausura, collaborando con l’impressione del «tramonto»<sup>63</sup>, individuale e della società (un «senso di soffocazione» tinge la modernità e lo stile con cui si raffigura nelle tele<sup>64</sup>). D’altra parte, «Tramonti» include nel «nome stupendamente [...] bivalente» anche un’interpretazione

---

protagonista. Poco dopo gli procura il primo ostacolo: «nel mio gioco o capriccio di olivicoltore immaginario, mi sono trovato davanti ad una difficoltà assolutamente impreveduta. E che, sono matto? Falciare l’erba? Da queste parti, non c’è più nessuno che sia disposto a lavori del genere» (ivi, p. 74). Per questo, cerca chi possa farlo, trovando i fratelli di «Biassa» anche detta «Tramonti». Lo scrupolo documentario o sociologico emerge anche dalla riflessione successiva sul nuovo metodo di coltivazione (della vicina Lucchesia, ad esempio) e sulla produzione industriale che sta danneggiando una pratica secolare. Quindi gli accenni alla «fiaba», propri di questo racconto, sono dissimulati nel discorso altrove realistico, di attualità persino.

<sup>61</sup> Ivi, p. 77.

<sup>62</sup> Si vedrà come l’orizzonte marino non sia necessariamente esplicito. Nutre in vario modo l’immaginario dell’autore (similitudini ed espressioni figurate) ma anche dei personaggi: in termini concreti (il mare come ancora di salvezza e «mondo perduto» che si vorrebbe idealmente recuperare, *I due chirurghi*) soprattutto con significato metaforico o traslato (i bagliori del rio su cui proiettare «la memoria» e la promessa di felicità, in uno spazio evocato: *La seggiolina del Florian*; i pini subacquei dello *Schermitore*; il volto prefigurato, sullo sfondo del lago nel *Difetto*).

<sup>63</sup> Cfr. *supra*: «Tramonti [...] significa anche i tramonti del sole». *Il riccio*: ivi, p. 77.

<sup>64</sup> Cfr. F. Tisconi, *Negativo-positivo, Arte astratta e impressionismo*, in *Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*, cit., pp. 127-136. Una nota simile di Soldati sul senso asfittico dell’arte e dell’assurdo moderno si trova in *Un prato di papaveri*, cit., p. 337.

positiva, che spetta contemplare: «significa “al di là dal monte”»<sup>65</sup>. Invita a guardare altrove, mentre indica una faglia, la piega in cui si conserva un’«antichissima» (ma «scorbutica») civiltà. «I due giovani fratelli di Biassa» sono «eccezionali» quanto il «bizzarro borgo medievale nelle gole delle montagne, sul versante opposto alle Cinque Terre»<sup>66</sup>. Il passato non è del tutto perduto, i due significati possono coesistere in un equilibrio precario ma necessario per evitare semplificazioni della realtà<sup>67</sup>.

Il prologo della *Verità*<sup>68</sup> adegua la metafora classica della vita come traversata nel mare, aggiungendo una doppia modifica: il porto a cui si mira potrebbe essere il risultato di una «fantasia folle»<sup>69</sup> (sposata, da «un troppo ostinato guardare»); alle spalle rimane un «desolato magazzino» di ricordi. Questo è, sì, una «massa enorme e immobile»<sup>70</sup>.

### 3.3 Una spazialità dell’intermedio. Stati esistenziali interlocutori ed effetti di evidenza e sospensione

Una spazialità dell’intermedio – dei luoghi di transizione e di soglia – agisce diffusamente nel testo a diversi livelli. Si nota anzitutto dalle scelte dei contesti e degli spazi dove si sviluppano le vicende. Strada, scale, ponte, stazione, banchina, treno, yacht e traghetto sono esempi di uno spazio di passaggio e di frontiera che diventa spesso ambientazione principale, se non unica (*Il subalterno*, *Le quattro note della Sonata a Kreutzer*, *Le due Bigliardi*, *L’avarò*). Luoghi di transizione e spostamento, di cui si percepisce la neutralità: al di là del segno positivo o negativo che li connota<sup>71</sup>, valgono come spazi elastici, duttili, di comunicazione (l’«archetto [...] comunicante»<sup>72</sup>).

Quando, come in molti casi, paiono privi di identità culturale, sociale, verrebbe da accostarli a quelli che Augé denomina non-luoghi, con un fortunato concetto coniato per contesti della

---

<sup>65</sup> *Il riccio*, in M. Soldati, *55 novelle per l’inverno*, cit., p. 77.

<sup>66</sup> Ivi, p. 75.

<sup>67</sup> Per inciso, il racconto specifica che Biassa «oggi è riunito alla Spezia dalla comodità della nuova, grande strada panoramica». La Spezia è la città in cui è installato l’acquario dell’attualità. Ivi, p. 77.

<sup>68</sup> Racconto indebitato con *Le due città*, nelle scene della parte uno, quella del rito serale - Emilio si corica (con qualche eco proustiano) e quella della contemplazione del Cattivo, diurna (nel romanzo).

<sup>69</sup> *La verità*: ivi, p. 655.

<sup>70</sup> Ivi, p. 656.

<sup>71</sup> Sull’interpretazione negativa tradizionalmente attribuita al neutro, come amorfo, si sofferma Cabibbo, per confutarla.

<sup>72</sup> *Specchi e spettri*: ivi, p. 290.

«surmodernità», azzerati nel potenziale antropologico (identitario e storico) dall'impulso uniformante della globalizzazione. Per sottolineare la presenza in questo Soldati di una percepibile ricettività del nuovo che gli suggerisce di ammettere qualche luogo della contemporaneità consumistica (supermercato, bar, pompa di benzina) nel primo ciclo di novelle, e di ampliare questa apertura nelle *44 novelle per l'estate*). Nei racconti invernali questi spazi accennano alla modernità con la cautela di un procedere per sineddoche, per aspetti e dettagli, a cui si dà anche risalto nell'opposizione contrastiva, talvolta operante, con luoghi, figure o piani emblematici del passato: il «banco» con il «kirsch»<sup>73</sup> della ragazza fronteggia il «camino acceso»<sup>74</sup> vicino ai quattro sceneggiatori; il «bar del Columbia»<sup>75</sup> nella cornice della novella contrasta con gli spettri ottocenteschi che abitano il secondo piano diegetico (insieme alla vecchia villa, al «bauletto»<sup>76</sup> in soffitta). Conviene richiamare ancora le *Due Bigliardi*, su cui ci si è soffermati più volte, perché il racconto ben sintetizza il meccanismo rappresentativo all'insegna dell'antitesi: i cristalli del supermercato e le anziane evanescenti, entrambi originati dalla passeggiata in strada.

La strada come attivatore di intreccio: è questa una delle funzioni degli spazi dell'intermedio nelle *Novelle per l'inverno*. L'«ultima rampa [di scale]»<sup>77</sup>, ad esempio, causa l'incontro tra l'*Avaro* e la «figura massiccia, immobile» della portinaia, o meglio innesca una trasgressione presto degenerata in vizio. Non potrebbe essere altrimenti, se ogni storia coincide con il «turno»<sup>78</sup> della vita di ciascuno, ovvero seleziona un solo evento, a questo punto cruciale, tra una catena di altri nuclei. Lo spazio liminare, e la capacità di Soldati di attivarne tutte le potenzialità, contribuiscono in modo decisivo a creare l'effetto di straordinarietà dell'evento che dà forma a quel «turno». E la struttura narrativa coopera, in particolare grazie a una determinata configurazione della soglia testuale, l'*incipit*, che imprime alle sequenze successive un'organizzazione e un ritmo incisivi e peculiari.

I luoghi intermedi assommano il valore evenemenziale e quello «metaforico e simbolico»<sup>79</sup>, messo in dominante quest'ultimo nella lettura bachtiniana:

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 289.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Gli stivaletti grigi e neri*: ivi, p. 149.

<sup>76</sup> Ivi, p. 157.

<sup>77</sup> *L'avaro*: ivi, p. 231.

<sup>78</sup> *Specchi e spettri*: ivi, p. 307.

<sup>79</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 395.

un [altro] cronotopo pregno di alta intensità valutativo-emozionale: la soglia. Esso può unirsi al motivo dell'incontro ma il suo completamento più essenziale è il cronotopo della crisi e della svolta di una vita. La parola stessa "soglia" già nella sua esistenza linguistica (accanto al suo significato reale) ha acquistato un significato metaforico e si è associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia). Nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita<sup>80</sup>.

Per poter conciliare i due piani di realtà su cui si costruisce, il fantastico necessita di un *limes*, dunque l'evento principale o la gravidanza di senso tendono a collocarsi proprio nell'intermedio. Intermedio come condizione, statuto di realtà, in bilico e in attrito fra due regimi di esistenza, ma anche, nella pagina soldatiana, come corrispettivo spaziale concreto: un balcone, una terrazza, un corridoio, una stradina dove s'intensifica la percezione, dove si verifica l'evento che può considerarsi eccezionale, un'epifania, per la coscienza anzitutto. Difficile trovare un passo più eloquente, di questo che s'incontra nelle *Trote*: «la decisione di troncarsi con Moira fu presa da Mulas quella domenica mattina: anzi, proprio in quel momento, sulla soglia di casa, mentre congedava l'ufficiale postale»<sup>81</sup>, con ferma e nitida saldatura di spazio e tempo, di soglia e attimo.

La ridondanza semantica che Campra individua nel fantastico, al punto da identificarlo con un'«isotopia della trasgressione»<sup>82</sup>, agisce anche nel novelliere, a partire proprio dalla dimensione spaziale. Oltre all'immaginazione sensibilmente visiva, l'assetto geometrico e la modularità degli spazi, già attivi nell'intelaiatura della *Messa dei villeggianti*, operano adesso sulle unità liminari. La soglia diventa anche principio strutturante del racconto. Nel *Difetto* la storia del matrimonio adultero di Jacques, che confida all'io narrante la sua indecisione per due donne, viene raccontata essenzialmente in due *tranches*. Vagando per «le montagne dell'Oberland bernese» («ricordo la strada lungo le rive del lago di Thun, sotto una pioggia battente»<sup>83</sup>) il giovane assistente alla regia spiega di preferire l'amante. Si interpone quindi un'ellissi significativa: passa qualche anno, Jacques diventa regista. Segue il secondo incontro, a Cannes, dove la «gradinata» e poi la «balconata» interna al «palazzo del festival»<sup>84</sup> palesano agli occhi del narratore una bellissima donna, al fianco di Jacques. L'equivoco in

---

<sup>80</sup>Ivi, pp. 395-396.

<sup>81</sup>*Le trote*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 527.

<sup>82</sup>R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, pp. 133-140.

<sup>83</sup>*Il difetto*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 93.

<sup>84</sup>Ivi, p. 94.

cui incorre l'io narrante, che non aveva mai conosciuto né l'una né l'altra donna, si risolve nella seconda e speculare passeggiata, adesso «lungo la Croisette»<sup>85</sup>. Due escursioni sulla via, alle estremità del racconto, e in mezzo la scena su gradini/balconata: persino quando la scelta è già avvenuta, e il valore metaforico della soglia serve relativamente, la narrazione viene a snodarsi in spazi liminari.

*Le prime quattro note della «Sonata a Kreutzer»* e *l'Infortunio* si articolano ad incastro perfetto: qui i due piani diegetici e i due cronotopi si producono per duplicazione dello stesso ambiente: il treno (della vicenda raccontata, passato) e il treno (dove avviene il racconto, ora); la camera d'albergo (con il nuovo amante, uditore del bizzarro, intimo caso) e la camera d'albergo (con annessi vestibolari, per l'occultamento del primo ingombrante amante)<sup>86</sup>. *Le prime quattro note della «Sonata a Kreutzer»* raggiungono persino l'esponente di terzo grado, poggiando sul romanzo del «vecchio mugik»<sup>87</sup>.

Nelle *Trote* è alquanto originale, la corrispondenza tra la vasca da bagno e la «vasca di coltivazione»<sup>88</sup> dei pesci, a inizio e sul finire della novella; al centro il motivo spaziale ritorna in proporzioni ridotte nella «valigia», improvvisata a contenitore ittico. Tra i vapori e l'assorta meditazione, la vasca dell'ingegnere Mulas lo distanzia dal mondo di Moira e consente il maturare, nella conclusione ad effetto, della decisione di evitare alle trote l'isolamento a vita nello stesso spazio, in una condanna alla cattività.

Soldati sfrutta tutte le prerogative degli spazi mediani: il carattere transitorio, il loro essere associati ai riti di passaggio (a iniziazioni come qui anche procrastinate all'età matura), il significato metaforico della potenzialità e infine l'indole neutrale, il carattere interlocutorio. Luoghi neutrali, lo sono giocoforza nel novelliere, dove vengono impiegati per raccordare due ambienti, spazi, cronotopi ben connotati, di nuovo mostrando il loro valore strutturante. Il principio inventivo del *Natale di Iride* è essenziale: un asse spaziale, un tragitto che divide un paesino di montagna da una casa-bottega. L'inizio del racconto coglie la protagonista proprio a metà del percorso, sorprendendola tra l'umile casupola della «lontana infanzia»<sup>89</sup> e il dubbio che la «bottigliera», con il suo Carlo, non sia stata una scelta di vita indovinata.

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 96.

<sup>86</sup> In entrambe le novelle, la sovrapposizione è variata da un altro spazio dove si consumano le scene di mezzo, il «pergolato» (*L'infortunio*, p. 422) e il «bar dell'albergo» («Le prime quattro note della Sonata a Kreutzer», p. 551).

<sup>87</sup> *Le prime quattro note della «Sonata a Kreutzer»*: ivi, p. 563.

<sup>88</sup> *Le trote*: ivi, p. 531.

<sup>89</sup> *Il Natale di Iride*: ivi, p. 135.

Con una precisione chirurgica, di uno spazio intermedio si può rimarcare addirittura il punto mediano: è il caso della *Seggiolina del Florian* che prende avvio in cima al ponte. Dietro, le compagne che arrancano (un «piccolo plotone»<sup>90</sup>) e la proiezione mentale della scenetta che Frances ha voluto recitare nei giorni precedenti; davanti, il «progetto»<sup>91</sup>, ripassato a memoria, di recuperare la seggiolina, segno vivido («rosso di sangue»<sup>92</sup>) che il futuro possa cambiare. L'ipotiposi raddoppia: dopo il ponte anche l'oggetto traduce sensibilmente la liminarità, dal momento che la sedia non è soltanto «cimelio»<sup>93</sup> dal passato ma anzitutto «“memento”»<sup>94</sup> per l'avvenire.

Chiaro che la predilezione spiccata per la soglia imponga al racconto di gestire la complessità di piani inizialmente convergenti e sovrimpressi; le scene segnalate sopra, di eccezionale icasticità (altre notevoli si incontrano nell'*Ombrello azzurro*, nell'*Ubriacona*, nel *Colpo gobbo*) devono poi essere dotate di profondità, ossia sviluppate in durata nell'intreccio: da qui una particolare cura nel montaggio delle sequenze e nella sintassi narrativa. Secondo un meccanismo per certi versi simile a quello delle *Due città*, l'inizio immette bruscamente il lettore nel mondo del testo; tanti sono gli avvii in *medias res* nella silloge. La prima sequenza della novella mira a raffigurare intensamente la scena, attraverso la percezione sensibile, acutizzata per aprire al secondo ordine di realtà, grazie a uno sguardo nitido e mobile pronto a cogliere e riunire i diversi particolari che collaborano alla costruzione del quadro. In vari casi, anche la focalizzazione mira ad una precisione microscopica, portando in rilievo un dettaglio. Magistrale l'*incipit* dell'*Ubriacona*:

Quel piccolo rettangolo bianco, per terra, in mezzo al cortile, vicino alla rete metallica dei vecchi, che cos'era? Ottantatré sono molti. Lidia Pericoli se li sentiva tutti. Ottantatré dolori nelle ossa e nelle giunture. Ma la vista l'aveva da falco: sempre era stata buona: e con l'età, da lontano, sembrava addirittura più forte. Che cos'era dunque, quel piccolo rettangolo bianco? Una cartolina, senza dubbio. La vecchia Lidia credette anche di vedere, in uno dei quattro angolini, il francobollo violetto. Una cartolina illustrata, dalla parte bianca<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> *La seggiolina del Florian*: ivi, p. 101. («Un piccolo plotone») «a metà dei gradini» come poco prima «in cima al ponte»: la minuziosa cura di Soldati regala al lettore avido di dettagli simili soddisfazioni.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Ivi, p. 105.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *L'ubriacona*: ivi, p. 465.

La scena iniziale riceve risalto anche dalla disposizione grafica, per cui il primo capoverso spesso viene isolato dalla discontinuità generata dal bianco tipografico. Creato il «magic moment» (secondo la definizione ironica nel *Serpente*), l'autore stacca, contestualizza, per poi ritornare, anche numerose sequenze dopo (sovente con l'anafora esatta della sentenza iniziale). Lo sviluppo della scena iniziale è di fatto un suo corollario, per quanto movimentato: il narratore si tiene la padronanza del discorso, alternando sommari e parti in indiretto libero (come accade in *Iride*), ma spingendo poco avanti l'azione. Se ci sono scene intermedie, servono da commento alla prima, facendo procedere minimamente gli eventi, scandendo atti apparentemente superflui, ma essenziali per acutizzare la percezione: aprire la porta, chiuderla... La conclusione giunge repentina, per il forte squilibrio tra l'asse del presente, anzi il segmento su cui si imposta, e gli innesti articolati di un passato multistratificato. Tanto più che passano sotto ellissi – come nel fantastico, o nel giallo – l'evento cruciale.

Nel *Natale* di *Iride*, la prima metà del racconto, dal ritmo lento, segue il cammino (dopo la battuta d'arresto iniziale) assecondando i pensieri in indiretto libero di Iride, con un frequente andirivieni dal passato al presente. Giunta alla porta dei genitori, la narrazione si arresta, omette la visita<sup>96</sup>. E a questo punto il discorso accelera notevolmente, in accordo con la foga di Iride di tornare dalla sua bambina (sino a un presente attualizzante<sup>97</sup>). Il finale concede una pausa meditativa, quando ormai la conferma interiore alla fedeltà matrimoniale è sancita. L'espedito del percorso soddisfa la liminarietà, e intanto rende verosimile l'apertura ipotetica ad un secondo ordine di realtà, identificandolo con il passato, nel paesino sperduto e arretrato dei genitori. L'ellissi e i balzi tra esteriorità e interiorità completano gli effetti di sospensione.

---

<sup>96</sup> La maglia che si apre nella narrazione, intorno alla visita dai genitori, giustappone rallentamento e acutizzazione di sensi: «Come adesso. Era arrivata, e si era fermata ad ascoltarle, nella semioscurità, sulla strada, accanto alla scaletta di assi e di terra, fango ghiacciato, che sale alla piccola aia davanti alla casa. Era arrivata. [...] Un'ombra appare alla finestra. Iride sale la scaletta, e di nuovo grida, senza più guardare, ma attenta a dove mette i piedi: "Sun mi!". Dopo neanche mezz'ora, pensò che la rete del Rigotti, oltre tutto, le permetteva di andarsene prima. La verità è che aveva fretta [...] Iride camminava rapida, contando di essere a Levo per l'ora di cena». Come si nota, la visita è spostata nel dominio del pensiero, con una nota breve. L'omissione non solo è giustificata dalla suspense, ma è indicativa della scelta di Iride, che non cede alla nostalgia del passato. La dimensione a cui appartiene la casetta, quel passato lontano, si evince dai particolari paesaggistico-ambientali (silenzio, isolamento, arretratezza del paese - in confronto all'altro, pur sempre un paese; suoni attutiti, ombra e arretratezza). Ivi, pp. 141- 142.

<sup>97</sup> «Iride camminava rapida, contando di essere a Levo per l'ora di cena. Era notte completa, ormai: ma lei non sentiva il freddo, e si era perfino slacciata il cappottino. Al ponte, vede una macchina ferma, dalla parte di là: la vede perché le accende e spegne i fari, due, tre volte, come per un segnale, proprio in faccia». Ivi, p. 142.

Anche il racconto statico, prevalentemente in interni, come *I due chirurghi*, riesce a dare sviluppo alla liminarità congegnando una serie di soglie. La notizia che la moglie di Candussi deve operarsi, viene suddivisa negli spazi-scene vestibolari, tra la soglia dell'ambulatorio, il giardino divenuto parcheggio, il corridoio di casa, e poi il corridoio antistante alla camera di degenza. L'«uscio vetrato»<sup>98</sup> nell'esordio della novella, permette di allestire un dialogo muto, tra sagome più che personaggi; necessita della «coda» verbale nella quale i due chirurghi si danno appuntamento; prepara alla scena nel giardino-parcheggio, dove la metamorfosi utilizza dettagli verosimili (le «nuvolette di polvere»<sup>99</sup> sollevate dalle auto, l'isolamento all'interno dell'abitacolo) per creare un'atmosfera «quasi irreale»<sup>100</sup>. Questa esile trama costituisce il presente del racconto; intervengono a sostenerla innesti sostanziosi dal passato recente ad anni addietro. La conclusione, mesi dopo, si esaurisce in due blocchi di testo speculari. Sono due scene vestibolari - in tutti i sensi - che contornano l'intervento chirurgico, sottaciuto: fuori dalla camera, la sera prima («In punta di piedi, Matcovich, Candussi e i tre figli di Candussi uscirono dalla camera, dove Esterina era stata ricoverata poche ore prima») e «l'indomani mattina, nel corridoio»<sup>101</sup>. Il parallelismo tra la banchina del porto («passeggiavano su e giù per le banchine»<sup>102</sup>) e il «corridoio» con lo scaldabagno concentra interno-esterno, passato e futuro. La «piccola luce» della «valvola termostatica»<sup>103</sup> riproduce prosaicamente i «fanali azzurri e vividi»<sup>104</sup> delle navi al porto e la «luce della chiesuola in plancia»<sup>105</sup> in cui si trasfigura nell'andito buio.

Le novelle declinano, con agile abilità costruttiva, il concetto di soglia in modi vari. Scelgono luoghi emblematici per liminarità (terrazza<sup>106</sup>, corridoi, scale, retrobottega<sup>107</sup>, stazione<sup>108</sup>). Di preferenza abbinano scene in esterni e all'interno, movimentate e statiche, allestendo una struttura bilanciata, intermedia. Di rado l'azione si svolge in un unico luogo, quando succede, agiscono alcuni correttivi: la permanenza in movimento, propria di un mezzo di trasporto (il

---

<sup>98</sup> *I due chirurghi*: ivi, p. 27.

<sup>99</sup> Ivi, p. 39.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Ivi, p. 41.

<sup>102</sup> Ivi, p. 33.

<sup>103</sup> Ivi, p. 37.

<sup>104</sup> Ivi, p. 33.

<sup>105</sup> Ivi, p. 38.

<sup>106</sup> Cfr. *Lo schermitore* (ivi, pp. 255-276) che si svolge prima al di fuori degli studi cinematografici, poi al ristorante (ma in terrazza) e nel portone. Con l'incursione in ufficio.

<sup>107</sup> Cfr. *Trattoria Ariosto*: ivi, pp. 719-726.

<sup>108</sup> Cfr. *Il Colpo gobbo*: ivi, pp. 587-604.



treno<sup>109</sup>, il traghetto<sup>110</sup>); l'intervento di un secondo piano narrativo, di uno spazio evocato, in sequenza o distesamente (come racconto nel racconto).

Le soluzioni collaudate per modellare i cronotopi e configurare la strada mediana sono molte e diversificate. Tutto sulle soglie il *Tocco finale*, sul pianerottolo di casa (tra «porticina»<sup>111</sup>, «spioncino»<sup>112</sup>, «andito che funge da anticamera»<sup>113</sup>) di un trasformista per necessità economica. Idealmente l'azione si colloca a metà tra la Londra evocata, dove la miseria è una colpa («nel flat di Park Street» dove «esiste un mondo, un cetto, un "giro" di persone per le quali la miseria in sé è un argomento vergognoso»<sup>114</sup>) e la bottega del lustrascarpe, dove la povertà si può contraffare. Il negozio dal quale si diparte la storia è un luogo "reale" - nella Milano trafficata - ma avulso dal contesto (un «porto di pace»<sup>115</sup>); un «angolo di provincia, quasi un miraggio del passato»<sup>116</sup>, chiosa Soldati, che subito dopo si sofferma sulla modalità d'accesso a quel luogo, fisionomizza la soglia: «Si approda al lustrascarpe de *plain-pied*: senza scendere nel diurno o nel metrò: senza salire un mezzanino. Si entra. Superato l'alto gradino della pedana, ci si siede su una delle quattro poltrone»<sup>117</sup>.

Come si capisce, accanto ai modi espliciti del racconto dello spazio, per cui la connotazione ambientale è piuttosto trasparente, oppure la definizione figurativa abbastanza stereotipa (il grigiore e la serie di tratti dei luoghi redivivi, a simboleggiare il passato), compaiono spunti di intensità inventiva anche alta. Sono accorgimenti lasciati in penombra ma ideati ad arte, che esprimono l'importanza del varco dissimulandolo al contempo nella verosimiglianza di contesti ordinari (o nel tradizionalismo apparente di certi passi).

*L'ultimo torinese* configura lo spazio di soglia servendosi della strada, ma ruotando longitudinalmente l'asse: l'invito a credere nelle promesse dell'avvenire, abbandonando il contegno misoneista, proviene dai «sotterranei», dal basso di quel «palazzo», il «Weil Weiss», che si dice «incrollabile immagine di tutte le memorie, compendio, rifugio estremo di un passato che l'empietà del secolo insidia e cerca di abolire»<sup>118</sup>; la melodia canticchiata

---

<sup>109</sup> Oltre alle *Prime quattro note della «Sonata a Kreutzer»*, esclusivamente in treno, si è già detto, si contano *Il difetto*, *Una regina*, *Il tappeto di felpa* nei quali il tragitto in treno occupa una parte del racconto.

<sup>110</sup> Cfr. *Il subalterno*.

<sup>111</sup> *Il tocco finale*: ivi, p. 53.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Ivi, p. 51.

<sup>114</sup> Ivi, p. 47.

<sup>115</sup> Ivi, p. 43.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *L'ultimo torinese*: ivi, p. 274.

dal giovane custode (un sostituto, per le festività) riesce forse a convincere il professor Comorio a non commiserare più la Torino dei suoi tempi. La metafora scoperta (il giovane, come messaggero del nuovo), riflesso forse troppo marcato della necessità soldatiana di evidenza, si associa però al dettaglio del «custode», e ad almeno altre due storie nei pressi della porta di un palazzo<sup>119</sup> (o storie “sulla” portinaia, *L'avarò*).

Nei *Passi sulla neve* l'angolo tra «corso Vinzaglio e corso Vittorio»<sup>120</sup>, definito con precisione topografica, segna un confine, emblemizza per Torino l'accoglienza del progresso, sociale ed economico, per quanto il protagonista non approvi:

Oltre quell'angolo era l'ultimo tratto, squallido perché senza portici, di corso Vittorio: erano le Carceri, Borgo San Paolo, gli operai, le fabbriche, l'empio futuro. Sorrise a quel vecchio pensiero. Il futuro è sempre empio. Lo è per costituzione. Ora, dopo tanti anni, non sentiva più quel distacco fra la città borghese e la città operaia, tra l'Ottocento e il Novecento. Il vecchio angolo di Corso Vinzaglio e Corso Vittorio, quasi molo che si protendeva in un mare e nella notte verso il futuro, non era più molo, non era più luogo estremo. Il mare, davanti, era diventato terra. Il futuro era diventato presente.

Ma, guardando meglio, lo stesso angolo si presta ad un'inversione (di rotta e di tempo): è il confine che permette al marito infelice di lambire la villa, questa sì fantasmatica, il giardino dove rivivere l'amore vagheggiato nella precedente «rêverie»<sup>121</sup>. Le opzioni retoriche ed espressive collaborano alla sospensione (quasi alla trasmutazione di genere testuale): «finalmente, cammina e cammina»<sup>122</sup>; dopo il passaggio nella «breccia»<sup>123</sup> le riprese «Scorgeva [...] scorgeva [...] E scorgeva»<sup>124</sup>, «Chiuse gli occhi come per ricordarsela meglio [...] Chiuse gli occhi»<sup>125</sup>, «Udì il rumore leggero [...] Sentì che doveva voltarsi [...] Sentì che gli occhi, improvvisamente»<sup>126</sup>, «Si volse, per controllare. / Si volse: e vide»<sup>127</sup>. Le ripetizioni, anche sintattiche e ad inizio di periodo, scandiscono il ritmo che conduce lento alla conclusione. La stoccata finale sta più nell'atto mancato che nell'accelerazione del testo: «Di

---

<sup>119</sup> L'altro è *In fondo ad un portone milanese*. La via «antichissima» divide dall'«oasi» (ivi, p. 221) intravvista da Montù in fondo ad un portone. Anche qui il «miraggio», una facciata sette-ottocentesca visibile nel cortile interno, è ben definito nel suo valore. Ma Soldati aggiunge alla prima antitesi spaziale, strada-interno del cortile, una seconda, ripartendo il cortile interno per mezzo di un «ponticello» (ivi, p. 229) ad uso del cantiere. Altro mezzo di passaggio, calcato da Montù per reclamare contro l'ingegnere e il geometra in procinto di abbattere la “sua” diletta casa.

<sup>120</sup> *I passi sulla neve*: ivi, p. 539.

<sup>121</sup> Ivi, p. 536.

<sup>122</sup> Ivi, p. 538.

<sup>123</sup> Ivi, p. 541.

<sup>124</sup> Ivi, p. 543.

<sup>125</sup> Ivi, p. 544.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Ivi, p. 545.

corsa, affondando nella neve, incespicando, cadendo, continuando comunque, riattraversò il parco deserto»<sup>128</sup>. Un'ellissi, questa volta, dettata dalla coscienza del personaggio. E da una codardia che si indovina dietro alla decisione di non sapere: «Fra pochi minuti la neve le avrebbe cancellate [le impronte], e lui non avrebbe mai più saputo: avrebbe perso, con la prova che non era un'allucinazione e che quelle impronte erano vere, l'ultima occasione di sapere. Ma forse era proprio questo il suo scopo. Non voleva sapere. Aveva paura di sapere».<sup>129</sup>

Tra reticenze, silenzi e ridondanze, il testo e il suo autore predispongono sempre il varco; anche quando lo spazio è unico (o quasi) e il personaggio vuole rintanarsi dalle insidie peccaminose del mondo (*Natale e Satana*, si vedrà). Molto raramente, lo si è detto, il novelliere presenta un racconto in un solo ambiente. In *Uno spettacolo al Piccolo* la vicenda, comunque raccontata in seconda istanza, si svolge principalmente in un salotto borghese, e il protagonista deve stentare per portare la ragazza in camera da letto. Ma in quel caso, il motivo è rappresentare «la profanazione temeraria dell'ambiente familiare»<sup>130</sup>. *Una donna comprensiva*, quasi interamente in salotto, è un racconto a vocazione teatrale, eppure nella conclusione guadagna, rapidamente, un altro locale, il bagno dove le speranze del consorte infedele si scaricano nel pianto<sup>131</sup>. L'integrazione finale del secondo vano, e il particolare eccessivamente realistico («Si chiuse nel gabinetto, aprì il rubinetto più rumoroso [...] Sedette sul water closet e cominciò a piangere disperatamente»<sup>132</sup>) sono percorsi da una lieve ironia dell'autore, plausibile qui, perché rivolta ad un altro personaggio ben poco risoluto.

Certo gli allestimenti di soglia contengono gli indirizzi ideologici dell'autore, che modula l'apertura della breccia con sottile precisione.

In *Natale e Satana* la crescita ipertrofica dei divisori, separé o tende, risponde certo alla volontà del vecchio antiquario di regolare gli accessi e i contatti domestici, tutelando intanto la sua autofinzione (recita) di penitente contrito. In una scena memorabile, le scale assecondano l'apprensione pensosa per «l'espresso» appena ritirato. Ma il peccato potenziale penetra in casa nelle vesti del marinaio e compare nel corridoio «a elle», proprio lì dove il

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 546.

<sup>129</sup> Ivi, p. 545.

<sup>130</sup> *Uno spettacolo del Piccolo*: ivi, p. 21.

<sup>131</sup> *Una donna comprensiva*: ivi, p. 122.

<sup>132</sup> Qualcosa di simile accade nella *Coroncina a cinque palle*, dove il bagno è l'osservatorio segreto di un amante inconcludente (ivi, pp. 703-712: 704); più amaro che ironico i *Due chirurghi*, con la luce dello scaldabagno (ivi, pp. 27-41: 37).

passato peccaminoso ora vorrebbe rinnovarsi: «un andito a gomito, un'elle un po' storta, come ce ne sono in tante vecchie case romane: era la sola parte antica della vera torre, tutto il resto era opera della recente sopra elevazione. Una pesante tenda chiudeva l'andito, separandolo dalla vera e propria anticamera [...] Un giovane di bellezza, ahimé, proprio non comune. Sedeva in un angolo della cassapanca fiorentina»<sup>133</sup>. Malcotti oppone resistenza, ci riesce, ma il costo del sacrificio è rappresentato dalla rapida e articolata sequenza di percorso in cui deve lasciare la sua casa, per andare a Messa:

Dopo quell'attimo si ritrasse. Dopo quell'attimo, dimenticare per sempre ciò che aveva visto. E ci riuscì, tanta era la sua volontà. Ma gli rimaneva un dubbio, un dubbio cominciò a torturarlo mentre scendeva le scale; mentre usciva nell'aria gelida e notturna, come un vecchio della sua età può correre alla stazione dei taxi della Chiesa Nuova; mentre in taxi andava a San Pietro; mentre in San Pietro, nell'immensa ombra popolata di luce di fiamme, e invasa dalla dolcezza delle musiche dal profumo degli incensi, assisteva devotamente alle tre messe, e si comunicava, e pregava; mentre tornava a casa; mentre infilava la chiave nella toppa, e Jole non gli veniva incontro come sarebbe stato naturale; mentre si spogliava e si coricava affranto: un dubbio<sup>134</sup>.

Nella novella *In fondo ad un portone milanese*, Soldati raddoppia la soglia<sup>135</sup>, forse in onore ad un protagonista particolarmente avveduto (e a lui affine), certo per registrare, con lui, l'indignazione. Il «ponticello di assi accostate e traballanti»<sup>136</sup> consuma la lotta di «fede degli intellettuali»<sup>137</sup> contro «il cattivo gusto, [...] la distruzione delle bellezze del passato e la costruzione di bruttezze per l'avvenire»<sup>138</sup>. La sconfitta, amara, appartiene alla società intera (e si esprime in termini marini): «Lo lasciasti approdare sulla riva dell'empietà e del suo ultimo misfatto»<sup>139</sup>. Oltre, ci sono le virtù o le viltà dei singoli, il coraggio intellettuale o la pavida debolezza di chi soffoca i rimorsi e il riscatto, preferendo non sapere; di chi si arrende sconsolato, o riesce a rinserrarsi, con un vero sacrificio, nella recita. Comunque, *Il tappeto di felpa* ammonisce che la vita non permette di allestire un secondo «uscio» da cui poter vedere il «tappeto rosso» che aveva ospitato a suo tempo una precaria felicità. Arredare il locale intorno all'oggetto, come anni prima, sarebbe un'«evocazione forzata, fredda, lontana»<sup>140</sup>.

---

<sup>133</sup> *Natale e Satana*: ivi, p. 179.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>135</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>136</sup> *In fondo ad un portone milanese*: ivi, p. 227.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Il tappeto di felpa*: ivi, p. 398.

Il giudizio di Soldati allora sembra ancora una volta sospeso, perplesso. Come quando il suo io fittizio vede il gatto e il topo in un interstizio tra il frigorifero e la parete. Si chiede perché il gattino non sia fuggito dalla finestra, suggerendosi una risposta da letterato: è rimasto lì perché doveva superare la sua prova, «passare anche lui, come dice Conrad, la sua linea d'ombra»<sup>141</sup>. Salvo dubitare, quasi subito, che sia «un'interpretazione troppo romanzesca»<sup>142</sup>.

### 3.4 44 novelle per l'estate. *Un narrare cordiale e straniante*

Filologi e studiosi di Storia dell'Arte settantenni che salgono le scale a pioli come scimmie e che scavalcano finestre di castelli antichi al quarto o quinto piano! Bellissimo! Ma ti voglio raccontare un piccolo fatto.<sup>143</sup>

Le *44 novelle per l'estate* affrontano da ultimo la condizione dell'arte, anch'essa implicata nell'avanzata modernità con la quale dialoga l'opera nel suo insieme. Studiosi collusi con i ladri di tele, galleristi e direttori di museo facili a cadere in un equivoco e altrettanto pronti, poi, a specularci sopra; editori poco disposti a leggere i dattiloscritti da cui del resto sono soverchiati, a causa del desiderio di popolarità di tanti dilettanti. E, ancora, acquirenti beoti, convinti di poter riscattare il complesso di inferiorità con il sacrificio di cifre esose e l'acquisto di indiscussi, in realtà discutibilissimi, capolavori della contemporaneità. La diagnosi coinvolge tutti, o quasi: fruitori, artisti e mediatori, che si addensano nell'epilogo della raccolta, tra *Il mistero di Nella Conca* e *Due geni e una ragazza*. Si salva forse un critico d'arte, animato dalla volontà di correggere l'errore che però, nel frattempo, ha favorito il commercio lucroso di falsi d'autore. Chiarita l'origine del proprio equivoco, un segno tipografico di troppo, il critico confessa di voler continuare con l'inchiesta chiedendo aiuto all'io narrante, invitandolo a scrivere una novella, mentre suggerisce le questioni rimaste aperte, di cui l'identità reale del genio pittorico è solo la più evidente. «ALBERI - NELLA CONCA<sup>144</sup>»: il trattino, complice il maiuscolo del carattere, lascia lo spazio ad un'autrice immaginaria di esistere, scorciando il titolo. «Resta da spiegare perché mai mi sia tanto

---

<sup>141</sup> *Filippo*: ivi, p. 441.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *La lacuna*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, Mondadori, Milano 1979, p. 357.

<sup>144</sup> *Il mistero di Nella Conca*: ivi, p. 346.

piaciuto il nome Nella Conca<sup>145</sup>» dice, ma l'osservazione passa in secondo ordine rispetto alla storiella ricostruita del bancario che trova evasione nella pittura ma vuole mantenere l'anonimato dei quadri. La suggestione fonica - perché sia tanto affascinante l'appellativo inventato - si arresterebbe qui. Se non fosse seguita, nell'indice, dal racconto *La lacuna*, emblematico nel titolo e metafora di un difetto che può diventare illegittimo, anche se riferito ad un'«erudizione» ammirevole<sup>146</sup>. E dopo, ci sono le porosità dei sugheri agglomerate, moltiplicate, in «accozzaglie casuali<sup>147</sup>» che Struffoli produce con il supporto ermeneutico di un tal Toccafondi.

Insomma, in progressiva scalarità l'ironia raggiunge i piani della satira aperta: buchi, avvallamenti erodono visibilmente l'arte contemporanea che, nella sua inconsistenza, cede con facilità agli agguati del caso. Bisticci di parole, tranelli linguistici, appartengono alle novelle del disappunto, ma danno forma anche a molte altre delle *44 novelle per l'estate*. Si dispongono in modo complementare rispetto alle *55 novelle per l'inverno*, quasi a riempirne i vuoti, nel ventaglio di forme del narrare breve proposte e modulano la loro struttura interna su un altro ritmo. Sono tendenzialmente brevi più di indole riflessiva che narrativa, più di carattere sociale che psicologico o fantastico, mettono in luce il fascino del significante, sensibili alle suggestioni foniche, lo stesso che iniziava ad avvertirsi in *La Spezia-Venezia*, agli estremi della geografia finzionale delle storie per l'inverno. In quelle per l'estate, i «fraseggi» «squillanti»<sup>148</sup> di una lingua straniera scalzano la tentazione del «vocabolario<sup>149</sup>», dissuadono dall'imparare la lingua, perché il senso non escluda l'incanto del suono.

Sembra che *Soldati*, in questa raccolta, si affidi con più trasporto al gioco verbale o al fascino fonico. Nel germe inventivo delle novelle più volte (*La lacuna*, *Era nata a Novi*, *La vocazione*) si annida un «tropo» («“Ladri de cuori”. Sottintendeva, naturalmente, l'altro

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *La lacuna*: ivi, p. 356. «Ora, la fama dell'erudizione dei Colella, nell'ambiente degli studiosi di Storia dell'Arte, in quel tempo, a Roma, era formidabile. Non sapevo capacitarmi di quella lacuna». Il narratore ipotizza che un suo vecchio conoscente, compagno di studi all'Istituto Superiore di Storia dell'Arte a Roma, sia coinvolto con i suoi famigliari, proprietari di un negozio di antiquariato, nel furto di quadri. La prova starebbe nell'ignoranza, l'unica e inspiegabile «lacuna» che già a suo tempo Colella aveva mostrato, delle opere di Monticelli; la stessa che ora avrebbe portato il ladro ad ignorare il quadretto rimasto alle pareti della villa, benché di grande valore.

<sup>147</sup> *Arredamenti navali*: ivi, p. 370.

<sup>148</sup> *Nell'impero del lustrascarpe*: ivi, p. 305.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

termine dell'antifrasi, o piuttosto un'altra briscola: "quadri" [...] e ladri de cuori, quindi, i Colella<sup>150</sup>»), un paradosso, come quello di Novi Ligure che designa una regione e si trova in un'altra, un'espressione criptica, come la battuta della donna al trivio, indecifrabile quando si è ragazzi e si conosce per spregio di classe soltanto l'italiano. Ancora, nella *Tazzina della verità*, la nomenclatura eloquente di due bar, il Toscanini e il Pedrocchino, ordisce un «dilettevole esercizio di enigmistica<sup>151</sup>» con cui sfidare il lettore e aggiungere alla silloge un'altra tipologia di novella. Il racconto-*calembour* si presta alle escursioni di misura e di forma che caratterizzano la raccolta: per rimanere ai titoli citati, genera una novella ad intreccio forte (*La lacuna*), una altrettanto lunga di riflessione civile-impegnata (*Era nata a Novi*), si restringe di poco in un racconto personale celatamente simbolico (*La vocazione*), si concentra nell'esposizione contestuale all'indovinello (*La tazzina della verità*). La «dimensione<sup>152</sup>» non fa la novella, e nemmeno un'«immagine», un «semplice parallelo», un «motivo»<sup>153</sup> preciso sta alla base della sua definizione. Il fatto che il ciclo per l'estate ricorra spesso al «materiale linguistico»<sup>154</sup> come principio strutturante suggerisce in quale modo le assonanze, le rime, i giochi fonetici vadano intesi. Collocano i testi soldatiani nel solco della tradizione («moltissime novelle sono lo sviluppo di calembours»<sup>155</sup>) quasi ad indicare che all'insignificanza di certe espressioni della contemporaneità, non solo artistica, si possa rispondere con l'ausilio delle forme canonicamente consolidate.

Ma non rinunciando a reinterpretarle, le 44 novelle per l'estate infatti alludono ai molti modi della narrazione breve<sup>156</sup>, rivisitandoli: *L'appuntamento col nuovo Direttore* a dominante descrittiva, si assimila ad un bozzetto schizzato con potenza fantastica; *Un fantasma milanese* e *Fantasmii romani*, anche per l'abbinamento nell'indice, si distinguono come «figurine» a

<sup>150</sup> *La lacuna*: ivi, p. 355.

<sup>151</sup> *La tazzina della verità*: ivi, p. 295.

<sup>152</sup> V. Slovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 78. È invece «l'impressione di compiutezza» uno dei tratti caratterizzanti, argomenta Slovskij.

<sup>153</sup> Ivi, p. 73.

<sup>154</sup> Ivi, p. 75

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Carocci, Roma 2019, p. 15. «Nel canone dei generi letterari "maggiori" le più irregolari narrazioni brevi sono spesso catalogate come generi "minori" o "sottogeneri". Ma se il genere letterario ha sempre avuto una funzione normativa e progettuale, la forma è apparsa come anti-normativa e anarchica. Cercare di ricostruire lo sperimentalismo creativo delle forme brevi della narrativa significa mettere sotto la lente d'ingrandimento la sostanza pulviscolare di cui è composta la nostra prosa narrativa di invenzione, dalle sue particelle più piccole (il motto, la facezia, il bozzetto, la figurina) a quelle più grandi (la novella, la fiaba, la favola, il racconto) a quelle ibride (la lettera fittizia, l'istoria inventata, il romanzo epistolare)».

contrasto; la battuta scaltra più che arguta risolve *Il collaudo*, dichiarando intanto la spregiudicatezza dei costumi «americanizzati, glamourizzati»<sup>157</sup> di Bianca. Molto più conciso, *Emmaus* è una visione allegorica e lo ammette: «Resta con noi, Signore, perché si fa sera»<sup>158</sup>, *Il polipo e i pirati* è decisamente una fiaba, lo si intuisce dalla formula iniziale che si concede la libertà di un sintagma: «C'era una volta, e c'è ancora oggi»<sup>159</sup>. Non manca la cronaca, ad esempio in vesti papali, nella *Visita del Padre*; da ultimo, ai confini della novella («si tratta quasi di un piccolo romanzo») l'intestazione ricicla l'epistola nel *medium* più odierno della «registrazione»<sup>160</sup>, inviata dal regista e trascritta, come si premura di avvertire il preambolo di *Regina di cuori*. Insomma le *44 novelle per l'estate* sfruttano la versatilità della «novella» molto più di quanto facessero le 55 complementari, esplorando diverse contaminazioni di genere: romanzo breve, fiaba, fantascienza (frequentata in più racconti, di contro all'episodico *I tubi*, nel primo volume). Anche elzeviro, si potrebbe aggiungere, considerata la ricorrente vena guidata meno dalla volontà di ammaestrare che da quella di esporre la propria opinione, sia pur in modo figurato. L'attualità infatti, anche se dissimulata, è uno degli alimenti delle *44 novelle*, alle quali può fornire una notizia puntuale (la fuga di Kappler nominata distrattamente dall'interlocutore, il dottor Souza) o un tema del dibattito culturale contemporaneo (il femminismo sotteso ai commenti, alle prese di posizione del vecchio regista). L'inclinazione al saggismo di questo ciclo, invece assai contenuta nella raccolta per l'inverno, si lega soprattutto alla presenza forte della prima persona.

Nel suo complesso la raccolta muove da un assetto di scrittura all'insegna della comunicatività, nitidezza, affabilità, per garantire una larga facilità d'accesso dei lettori al racconto; un'impostazione abituale in *Soldati*, in questa fase novellistica tarda gestita in modi anche più diretti e con una pagina di norma meno lavorata stilisticamente. Con il proposito di dar vita ad *una scrittura d'intrattenimento e d'attivazione*, che mira alla godibilità senza

---

<sup>157</sup> *Il collaudo*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 276. La donna progetta insieme al nuovo compagno la riconciliazione con il marito; appena intuisce, dal dialogo con lui, che il pettegolezzo sul tradimento favorirebbe gli affari, blandisce il marito («Allora... [...] allora... quando l'hai comprato questo bellissimo maglione?») fingendo di non interessarsi al fatto, e prepara la stoccata: «È vero però che dobbiamo riuscire a comprare la villa di Portofino. È ancora in vendita, lo sai? Ma io potrei sempre fingere, oh, intendiamoci, fingere di tradirti, fingere per la gente, e così, forse si continuerebbe ad andare meglio». Ivi, p. 278. La risposta del marito, che pare assuefatto, conclude ad effetto, con la punta licenziosa: «E anche... e anche se...anche non fingerai. Perché quello che tu fai...tutto quello che tu fai è ben fatto...ben fatto, sì troia...». *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Emmaus*: ivi, p. 239.

<sup>159</sup> *Il polipo e i pirati*: ivi, p. 241.

<sup>160</sup> *Regina di cuori*: ivi, p. 83.



rinunciare a orientare chi legge ad un'intensificazione percettiva, a un atteggiamento di interrogazione curiosa del mondo.

La scelta di titolazione, che ben sintetizza alcune essenziali coordinate progettuali, muove dalla messa in evidenza della «novella» e da un'icastica e suggestiva indicazione numerica. Innanzi tutto quel 99 che Soldati pensava di distribuire in tre libri, indice al tempo stesso di slancio costruttivo organico e imperfezione, numero doppio e reversibile, a emblema delle ambivalenze e duplicità che costellano l'esperienza asimmetrica degli uomini. (I libri saranno invece due: il corpus delle novelle spartito a metà in quella maniera che il gusto del raddoppiamento consente). Il contrassegno novella, per parte sua, è un vessillo che richiama la vitalità delle forme tradizionali, da dispiegare davanti all'oltranzismo del nuovo (come alcuni intendono la modernità culturale, gli «Struffoli» del caso) o da innalzare per fedeltà alla propria formazione.

D'altronde l'elogio della forma, per il pregio con cui trasforma in disciplinata simmetria la materia più ordinaria, è scritto dentro all'opera, prestatò al critico che plaude alla raccolta in versi in engadinese:

*Cum amiaivels salüds*, secondo me è il suo vero capolavoro. Un'estrema soavità di sentimenti fissati nell'esattezza, nella trasparenza, nel cristallo di un linguaggio glacialmente filologico. Perché “*cun amiaivels salüds*” è anche la più comune, la più banale, la più convenzionale espressione con cui un amico engadinese ti può indirizzare una cartolina illustrata.<sup>161</sup>

Comunque, per quanto non si sappia quale principio avrebbe permesso la ripartizione in tre tomi al di là di quello numerico, i due volumi effettivamente realizzati rivelano il loro temperamento quando vengono messi alla prova con lo stampo novella, calco comune ma diversamente riempito. Lo spazio intermedio dei 55 episodi *invernali*, che si ordiscono sul lembo di vita di ognuna delle personalità fittizie, sul margine del rinnovamento potenziale, aderisce all'«essenza della novella» come viene «presto detta» da Lukacs:

un'esistenza umana espressa con la forza infinitamente sensibile di un'ora fatale. La differenza di estensione tra la novella e romanzo è soltanto un simbolo della vera, profonda differenza che caratterizza i generi artistici, del fatto che il romanzo rende anche il contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa

---

<sup>161</sup> *Cum amiaivels salüds*: ivi, p. 367.

lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue.<sup>162</sup>

In quella raccolta, l'io abdicava a favore della serie di terze persone, per le quali la soglia poteva essere variamente declinata, in base alle condizioni esistenziali e al ceto sociale. Il meccanismo emerge da *Due lettere*, che si segnala nell'anomalia strutturale: più che un racconto è un scambio epistolare, originalmente angolato a tre, deviato (il primo scrive alla corrispondente che commenta con un'amica, allegando il foglio originale dell'amante). L'impulso egocentrifugo viene lì teorizzato, da un portavoce dell'autore, nell'ambito di un'ulteriore versione del racconto di svolta. Lo squarcio presuppone la finzionalità, il tessuto scenico della vita e dei rapporti, in quel caso della relazione d'amore; la rottura, lo strappo si chiama anche «wet blanket»<sup>163</sup>, ad indicare una manifestazione minima, quasi impercettibile, ma «sempre improvvisa» che segnala di ravvedersi e cambiare indirizzo, prima che siano gli altri ad imporre il mutamento. Ecco, la natura teatrale dell'opera, l'intento di allestire i «wet blankets» per le controparti, sono nella vicenda di quell'innamorato amaramente deluso dalla rivelazione della donna («Ricordo le prime parole, con cui sei entrata in argomento, il 28 aprile: “Non si può fare il teatro tutta la vita»<sup>164</sup>) ora lucido esaminatore («dubbi me ne venivano [...] dubbi e sospetti che mi coglievano di sorpresa, molte volte nel mezzo, proprio nel mezzo di un momento, o di un'ora sentimentale, di apparente (o di vero) accordo, [...] una tua improvvisa risata: quello che gli inglesi chiamano wet blanket [...] oppure erano parole strane, fuori luogo, quasi illogiche»<sup>165</sup>). La sua agnizione è accompagnata da un'analisi identitaria che si può agevolmente trasferire sull'autore implicito: «Ebbene vedi, ci sono due specie di egocentrici: gli egocentripeti, e gli egocentrifughi. Gli egocentripeti sono quelli che attirano a sé la realtà e gli altri, e non danno niente in cambio. [...] Io sono un egocentrifugo: cioè parlo di me, parlo di me tutto il tempo, ma così facendo mi abbandono a tutti, mi spendo, mi do senza risparmio»<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> G. Lukacs, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 117.

<sup>163</sup> *Due lettere*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 82.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 85.

Le *44 novelle* invece intendono in modo più sottile l'apertura, la breccia; articolano la sfasatura, la distonia in senso formale, più che contenutistico, e volgendo alla prima persona, ora protagonista. Le quattro decine di testi sembrano oliate per il congegno «novella» così come viene funzionalmente descritto da Slovsikij: «la costruzione di una novella richiede non solo una azione, ma anche una controazione, una certa mancanza di coincidenza. Questa imparenta il “motivo” con il tropo e il calembour»<sup>167</sup>. La non coincidenza, la contraddittorietà, la sfasatura valgono come germe del racconto, stimolo inventivo della singola novella - appunto il gioco di parole su cui si costruiscono alcuni testi - e al contempo come cifra esistenziale diffusa.

La polisemia (*Un freddo traditore*), i nomi equivoci (Novi Ligure), gli oggetti passibili di investimento simbolico (*La passiflora*) permettono all'autore di dissociare significante e significato, di palesare le incongruenze, per ricomporle però, alla fine della disamina razionale, nel suo personale giudizio dando tensione e compiutezza alla novella. Le *44 novelle* mostrano una disposizione a decostruire le forme invalse, date per acquisite nel loro valore, conducendo saldamente il discorso, in un'ottica che però non concilia con il senso comune. Spesso la “nuova” visuale è inedita per l'attualità, che ha smarrito la memoria, ma niente affatto innovativa, anzi assai antica, tradizionale: la passiflora, piantina «umile»<sup>168</sup> che le «bisavole insegnarono»<sup>169</sup> a riconoscere come il «segno della Passione di Cristo»<sup>170</sup>, è indecifrabile per la civiltà contemporanea, addirittura *rigettata* come superstizione. La funzione che classicamente la novella assegna al *calembour*, di mostrare lo scarto semantico, concettuale-ideologico, agisce anche qui, al servizio dello scrittore che adotta uno straniamento cordiale come prospettiva unificante di tutta l'opera, per combattere la percezione assuefatta della realtà. Di frequente, ma non sempre<sup>171</sup>, l'abitudine sensibile della contemporaneità privilegia l'involucro, si attesta sulla forma: nella Chiesa anglicana, le scritte gotiche risultano inintelligibili ai muratori, che le mantengono comunque come fregio; ma più di questo particolare vale il contesto, la costruzione che sottilmente prepara l'equivoco sulla concavità misteriosa. Con la convinzione che si trovi in una chiesa protestante, il narratore mobilita, per

---

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *Il rigetto della passiflora*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 268.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Una prova contraria è il «romantico retrobottega» animato dal dottor Souza. Cfr. *Caffè Costituzionale*: ivi, p.282.

interpretare la nicchia, il codice architettonico-religioso con cui si edificano comunemente le chiese:

Senonché, in fondo, al centro dell'abside stranamente non vidi l'altare. E, ancora più stranamente, incastrato in un angolo, l'angolo sinistro della stessa abside, vidi invece un massiccio parallelepipedo di mattoni, largo e profondo circa due metri e alto uno. Di che cosa si trattava? Un fonte battesimale, forse? A quale setta protestante apparteneva la chiesetta?<sup>172</sup>

Il disincanto potrebbe giungere con la risposta lapidaria di uno dei muratori («Domandai ai muratori e tutti insieme, ridendo, e continuando a mangiare, mi dissero che era un forno»<sup>173</sup>): potrebbe se soltanto il protagonista si arrendesse. Invece la distonia si acuisce, lo mette nella posizione dell'ingenuo di cui sorridere: si agita nelle supposizioni («Fantasie mostruose mi attraversarono la mente. Sacrifici barbarici e cruenti. Peggio ancora, chissà...»), mentre l'avvicinamento graduale all'oggetto rivela il fraintendimento:

“Posso vedere da vicino?”

“Si accomodi”, risposero sempre ridendo.

Mi avvicinai e vidi allora che si trattava proprio di un forno, e anzi, era stato costruito di fresco.

“Ma questa l'avete fatto voi!”

“Certo, siamo qui per questo.”

“Ma un forno, perché?”

“O bella, per cuocere le pizze<sup>174</sup>!”

La chiesa infatti sta per diventare una pizzeria. Né avrà buon esito l'ulteriore tentativo, il sermone che improvvisa il protagonista con le parole di Guicciardini, inteso ad argomentare la necessità di «un po' di fede<sup>175</sup>». L'urto dell'agnosticismo ha l'espressione del giovane muratore che conclude il discorso con l'ostinato augurio che «presto non ci siano più chiese»<sup>176</sup>, ma si verifica nel terreno di un racconto ancora meglio congegnato.

---

<sup>172</sup> *Benedite il Signore*: ivi, p. 263.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 265.

Il luogo in cui si svolge la scena è Viareggio, presentata all'inizio del racconto; la conformazione, «a pianta regolare, rettangolare, a scacchiera», ripete pressapoco lo schema topografico della Torino romanzesca<sup>177</sup> e corrisponde alla razionalità ideale per Soldati. Qui, ancora una volta, serve ad ampliare la prospettiva («sembra vastissima») e propone la visione positiva di un centro urbano quasi esemplare per civiltà (quando non invaso dai turisti<sup>178</sup>): «Viareggio [...] sembra vastissima forse perché le case sono quasi tutte a un solo piano oltre il terreno, ma anche perché, Dio la benedica, si va sempre a piedi»<sup>179</sup>. Il gioco straniante, l'esperienza degli spiazziamenti prospettici, agiscono con maggior efficacia dal momento che poggiano su questa premessa topografica. L'analisi deduttiva dello spazio si dispone ad essere confutata, poco dopo: «un villino era in mezzo a quel verde: tetto aguzzo, vestibolo a pilastri essi pure di cotto, stile inglese rustico [...] più che un villino, sembrava una chiesa, una cappella. Avanzai incuriosito, mi fermai all'ingresso della cancellata [...] scorsi in cima al tetto una croce di ferro battuto... Ma certo! fino (*sic*) al principio del secolo Viareggio era stata un resort, una stazione climatica preferita da certe élite britannica»<sup>180</sup>. Sembrerebbe divertito, Soldati, nello smentirsi, ma lo fa anzitutto per esigenza di scena, perché tutti i livelli del testo collaborino allo straniamento. Il suo commento, implicito nella distorsione a cui partecipa, è comunque rafforzato verbalmente («Un po' di fede, un po' di fede di cavarsela passabilmente? Un po' di fede ci vuole»<sup>181</sup>).

La soggettività può spendersi con maggiore intensità, arrivare a inglobare l'oggetto in una deformazione espressionista, come accade per l'edificio della RAI di Piazza Mazzini in *Appuntamento con il Direttore*, ma di solito l'alterazione è più cauta, meno conclamata e unilaterale. Appunto la sottrazione all'automatismo richiede prudenza e calcolo e soprattutto risulta dalla collisione di piani. Non è un caso che nella raccolta più volte si consideri il mondo animale, valorizzandone le capacità percettive, superiori a quelle umane che pur si dicono progrediti; la «storiella verissima»<sup>182</sup> della gallina, con altri aneddoti animali, mostra

---

<sup>177</sup> Cfr. *Le due città*.

<sup>178</sup> Ossia nei «273 giorni in cui, ogni anno, Viareggio è la più bella città d'Italia», si intuisce dall'introduzione, stilisticamente rifinita anch'essa: l'*incipit* infatti traccia le coordinate spazio-temporali con maestria. Cfr.: «L'altra mattina, il penultimo dei 273 giorni in cui [...] la più bella città d'Italia, per diventare la più brutta nei seguenti 92, l'altra mattina verso le undici avevo lasciato mia moglie dal parrucchiere». Ivi, p. 261.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> Ivi, p. 263.

<sup>182</sup> *Le galline*: ivi, p. 231.

l'inadeguatezza dell'uomo, a cui si sono «atrofizzati» alcuni «organi»<sup>183</sup> (così espressamente scrive Soldati), la vista e l'udito. La focalizzazione non adotta il punto di vista della gallina - come in *Filippo* delle *55 novelle* -, la forza d'impatto sta nel paradosso per cui il «più umile degli animali»<sup>184</sup> si fa salvatore dell'uomo nella più avversa delle condizioni, in guerra, grazie al suo «ultraudito»<sup>185</sup> ossia alla capacità di recepire gli ultrasuoni. Estremizzando, si ottiene il ribaltamento delle posizioni umana-animale, necessario per controbilanciare lo scambio che inavvertitamente si è verificato nella civiltà umana. L'iperbole per cui la gallina diventa superiore è calibrata per proporzionalità inversa sull'involuzione che l'uomo ha subito con il trascorrere dei secoli - mentre delegava alle macchine le sue funzioni, consegnava alla sclerosi i suoi sensi -; quindi l'invenzione letteraria non fa che evidenziare il paradosso primo, insito nella realtà "civilizzata" («l'uomo primitivo possedeva una sensibilità sottilissima, come quella degli animali»<sup>186</sup>). Anche qui sta il suo mandato straniante.

In questa raccolta l'io autoriale sembra travestirsi nel tuffetto, lo si capisce dall'abilità percettiva che meravigliosamente manifesta l'animale (un «periscopio» mobile, «a 180 gradi» espandibili al giro completo<sup>187</sup>) e dallo spazio speso dalla novella a descriverla. La finezza, le gradazioni sensibili di cui è capace lo scrittore si manifesta anche in questo caso: l'impressione comunicata di presunta somiglianza, si regge su una serie di accorgimenti. La precisione costruttiva si manifesta infatti anche attraverso la disposizione delle novelle; l'avvicinamento uomo - animale è affidato a due racconti in sequenza con procedimento simile e opposto: un racconto viene ad essere una variazione prospettica del precedente. Soldati può far suo il tuffetto allontanandolo, fingendo di non saperlo riconoscere, e costruire quindi la novella sulla ricerca dell'identità dell'uccello, con tanto di consultazione dell'enciclopedia (al posto della cartina geografica, più consueta, si veda la *Messa dei villeggianti*) e interrogazione dell'amico esperto, Gianni Brera. Nel testo successivo, agisce in direzione contraria, usa un procedimento opposto, con il titolo "Vecchio fratello" si accomuna subito al protagonista, e già nell'attacco dissipa l'equivoco antropomorfo: il

---

<sup>183</sup> *Ibidem.*

<sup>184</sup> *Ibidem.*

<sup>185</sup> *Ibidem.*

<sup>186</sup> *Ibidem.*

<sup>187</sup> «Voltava lo sguardo di 180 gradi, cioè nella direzione opposta alla prima, e quando tornava a guardare nella prima si sarebbe detto che il collo, anche se in realtà tornava indietro, continuava lo stesso movimento rotatorio e compieva l'intero giro: né più né meno di un periscopio». *Un campione di tuffi*: ivi, p. 255

compare è «bianco, alto, vecchio, di pelo lungo: un setter, credo»<sup>188</sup>. Lo scrittore dà mostra di volersi identificare eventualmente con il protagonista di *Vecchio fratello*, perché il modo che il cane adotta per contemplare il mondo può essergli ugualmente attribuito, per quanto statico, piuttosto che dinamico come quello dell'uccello, e suscita pari ammirazione («Io intanto capivo che non mi sarei mai più dimenticato di lui. Mi sono poi chiesto perché. Mi aveva colpito quella netta, secca, meccanica suddivisione dei suoi atti: primo, guardare a lungo, immobile [...] Vecchio fratello, sei più saggio di noi»<sup>189</sup>).

La graduata sensibilità dell'autore permette di dosare la non-coincidenza, la duplicità contrastiva, nel piccolo e nel grande dell'opera. Dà avvio ad una cornice, con i primi cinque episodi narrati dal vecchio regista, poi la sospende; all'interno accenna a volerla riprendere, *infilzando* altre due serie, una con il dottor Souza, personaggio - interlocutore comune a due racconti, e l'altra tematicamente orientata sulla figura del lustrascarpe ma soprattutto coesa grazie allo spazio, il Portogallo (*Il lustrascarpe, Nell'impero del lustrascarpe, I due menù di Lisbona*). Ma l'irregolarità apparente dell'opera, data da questi segmenti autonomi, viene risarcita dalla simmetria con cui le novelle sono ordinate, per cui possono leggersi specularmente in piccole serie, di solito a due elementi (gli animali sopra; *Un fantasma milanese, I fantasmi romani*) ma anche a tre (*Alla pompa di benzina, La visita del Padre, La Miura e la Ghiera*); le cinque artistiche che chiudono la raccolta replicano infedelmente la prima cinquina del regista. La finezza di costruzione sta nel variare contrastivamente, per mezzo delle scelte formali, l'affinità talvolta macroscopica (dal titolo o tematica) che lega le piccole unità (due racconti). Anche gli abbinamenti propongono angolature sottilmente differenti, collaborano alla legge dello straniamento nitido che regola la testualità delle *44 per l'estate*: intensificare la percezione del quadro di "realtà", gettandola sotto un riverbero ambiguo o anomalo, creando la prospettiva insolita in cui si coglie il giudizio dell'autore e si iscrive l'invito all'attenzione e alla libertà di interpretazione rivolte al lettore: il sistema prismatico, "contraddittorio" è ideato anche per coinvolgere l'io narrante e sottoporlo a posizioni diverse, così da mitigare l'impressione di un giudizio assoluto che si delinea nella sua condotta. Ma la soggettività autoriale predomina comunque, l'indirizzo ideologico è stabilmente definito, lo dimostra se non altro il fatto che scompensi e sfasature sono parte di

---

<sup>188</sup> Ivi, p. 259.

<sup>189</sup> *Vecchio fratello*: ivi, p. 260.

un organismo oculatamente controllato; anzi, rifrazioni e variazioni non fanno che integrare, completare la personalità narrante.

### 3.5 Spazialità di secondo grado e riuso letterario. Traiettorie e distanza

I presupposti culturali dell'autore, letterari e personali, si addensano nello spazio; uno spazio codificato, nutrito di rimandi di sovente espliciti, consente infatti di innescare il meccanismo straniante quando ospita oggetti e situazioni odierne. Accade così per i luoghi generici (il caffè, la strada - la pompa di benzina, il retrobottega della farmacia) come per le terre nominalmente definite, l'Africa di *Regina di cuori*, ben provviste di una forma nell'immaginario europeo, occidentale, e letterario. Il regista della quinta novella ce ne dà un chiaro esempio. Salito sul ponte del piroscafo, ammirata la luminosità straordinaria del sole equatoriale, il protagonista scruta l'orizzonte. Esplora la costa, per confrontarla con l'immagine proiettata dalle righe di un «racconto»<sup>190</sup> di Conrad, fedelmente accolte nel paragrafo della novella. L'espedito narrativo, la ricognizione dell'ambiente per un film ispirato al racconto, mette subito in rilievo le differenze paesaggistiche, d'altronde attese: «Non avrei più trovato (lo sapevo fino dal primo momento che avevo pensato al film) le quattro casupole di fango»<sup>191</sup>. Ma il divario più significativo, sociale e ideologico, è indicato dagli eventi successivi. Il carattere libertino di Trudi e la compiacenza del marito, il pilota integrato a Cotonou, appartengono ad un mondo apparentemente più civilizzato, che supera nel permissivismo il vecchio continente. Alla fine, le posizioni si invertono di nuovo, l'io narrante ha sperimentato come la libertà eccessiva svisciva il desiderio, oltre ogni dettame morale, mentre un territorio per secoli colonizzato ha sopravanzato i suoi colonizzatori. Nella disinvoltura dei costumi dettata da una mentalità che si vuole nuova, progredita, intonata alle mode americane o europee. È tanto urgente il bisogno di assecondarle, che l'imitazione si fa intransigente (s'applica «integralmente»), e giunge all'oltranza:

---

<sup>190</sup> Si lascia al lettore dedurre che sia *Cuore di tenebra* che verrà rinominato alcuni passi oltre nel testo, al momento di introdurre un'altra citazione di Conrad: «trovo per caso, sempre in Conrad, in un altro romanzo, non in quello del film, una situazione analoga». *Regina di cuori*: ivi, p. 94.

<sup>191</sup> *Ibidem*.



Ma figuriamoci allora! Dieci anni or sono, all'epoca in cui si svolgevano i fatti che racconto, il permissivismo era solo agli inizi, e non mi sarei mai aspettato di trovarlo applicato così integralmente da una piccola società di una piccola ex colonia, alla periferia della civiltà dei consumi, lontanissimo dalle grandi metropoli eversive come Londra e New York!<sup>192</sup>

*Regina di cuori* replica così al modello di mondo a cui ha dato forma all'inizio ammettendo Conrad nelle righe del racconto; il «sottotesto imperiale che consente la creazione di opere come *Heart of Darkness*»<sup>193</sup> è ben presente alla novella, che ad esso guarda con un interesse più sociale che storico-politico. La mappa, proiezione bidimensionale del desiderio di Marlow, nonché traduzione del sogno di dominio geo-politico, nel racconto soldatiano non compare altrettanto esplicitamente, ma la terra africana, la realtà etico-sociale che il protagonista comincia a conoscere, agiscono sulla “cartografia interiore”, dacché insidiano il planisfero come tradizionalmente impresso nell'immaginario dell'esploratore europeo e dei suoi epigoni occidentali. «Metropoli» e «periferie» sarebbero da ricollocare sulla carta, essendo cambiati i rapporti di forza e le posizioni nel sistema-mondo (la «piccola ex colonia», ai margini dell'impero, è diventata il centro dove s'intensificano tendenze, mode in fatto di costumi).

Le distanze appaiono sin da subito l'elemento decisivo delle *44 novelle per l'estate*, là dove si estende uno spazio di secondo grado, memore del proprio antecedente culturale, letterario: «volevo almeno ricreare in me il senso delle antiche distanze, rivivere in qualche modo l'epoca del racconto di Conrad»<sup>194</sup>. L'aspetto figurativo conta meno, perché mutevole al tempo, lo sa bene il regista che consulta la descrizione di Conrad con occhio critico, utilizzandola per un esercizio comparativo con la costa che si concretizza davanti a lui. Quel passo però<sup>195</sup> vale a dichiarare il referente del racconto di *Soldati*, che infatti pare intenzionato a seguire il modello testuale, al netto delle modifiche concesse ad un mimetico libero. Per andare «nel Dahomey invece che nel Congo»<sup>196</sup> («necessità di produzione»<sup>197</sup> giustificano lo

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 107.

<sup>193</sup> G. Iacoli, *Il mapping tra teoria e cartografia. Said, Jameson, de Certeau in La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p. 32.

<sup>194</sup> *Regina di cuori*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 84.

<sup>195</sup> Eccolo, segnalato in corsivo nel testo originale: «Non avrei più trovato [...] le quattro casupole di fango che descrive Conrad, *aggruppate a ridosso del bianco frangente, al margine di una giungla colossale, così scura che il verde pareva nero, e la bandiera francese sventolante sui tetti di paglia*». *Ibidem*.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

scambio) il suo protagonista sceglie intenzionalmente di viaggiare in mare, a bordo di «una crociera turistica con un piroscafo italiano»<sup>198</sup>, rifiutando la praticità di una ben più ovvia (e moderna) soluzione aerea. E poi il tragitto, secondo il programma ideale, sembra omaggiare fedelmente *Cuore di tenebra*: («risalire il corso» del fiume, addentro alla terra, per reperire un «villaggio abbastanza primitivo», quasi un nucleo incorrotto di civiltà «risalire il corso dell'Ouemé fino a trovare la location più importante: un villaggio abbastanza primitivo da potervi girare, così com'era, la maggior parte delle scene»<sup>199</sup>). E se non è possibile entrare nel folto, sia la costa ad offrire uno spazio plausibilmente intatto, vergine alla storia: «Bisognava forse noleggiare un motoscafo, costeggiare, cercare un altro villaggio primitivo e se non lo troviamo [...] ricostruire le vecchie capanne?»<sup>200</sup>. La falsariga di Conrad tiene per poco la penna [dello scrittore torinese], l'esuberanza dell'immaginazione soldatiana prima avanza la domanda appena riportata - ovvero se sia logisticamente possibile reperire un *setting* fedele all'originale - e poi si diparte, facendo prendere alla storia le tinte del rosa. La preoccupazione del film, la ricerca dello sfondo ideale sfumano di fronte all'amoreggiamento tra la moglie del pilota e il regista; alla fine la pellicola non si potrà nemmeno produrre ma dopotutto preme assai più sapere se ha modo di realizzarsi l'incontro sensuale, l'unione vagheggiata, elusa, rimandata, che anima il rapporto tra Trude e il regista mentre sostiene la tensione del racconto. Le *avances* velate, le manovre di seduzione della regina di cuori, indirizzate al nuovo arrivato eppure attente all'altra coppia di ospiti<sup>201</sup>, veterani al tavolo della belote del marito, orientano l'avventura nelle rotte immateriali degli sguardi, delle conferme ammiccanti, dei consensi taciti.

Per la verità, l'unico veramente assorto, interamente preso dalla belote, era il pilota. Gli altri due e io, ogni volta che Trude si avvicinava col secchiello del ghiaccio o con la caraffa del punch, alzavamo il nostro sguardo verso di lei: uno spostamento concorde, istantaneo, irriflesso, *come di tre aghi di bussola verso il nord*. Il pilota non poteva non accorgersene, ma evidentemente c'era abituato; e doveva sapere, anche se non si curava di controllare, come sua moglie sorrideva a ciascuno di noi, e come ciascuno di noi sorrideva a lei. Era un gioco dentro il gioco e aveva qualcosa di magico<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Sono Daniel Pariset, «il tecnico della televisione», e Steve Caruso, «l'italo-americano rappresentante di commercio»: *ivi*, p. 92.

<sup>202</sup> *Ibidem*. Il corsivo è mio.

Il motivo della navigazione, l'esplorazione perigliosa, appare palesemente nella similitudine e intesse la rete di isotopie del passo. La missione peraltro si trasferisce tutta negli interni, nel salotto di un bungalow dove, nondimeno, la posizione di «tavolinetti» e annessi («ciascuno col suo portacenere e il suo bicchiere di planter's punch») insieme al moto ondivago di Trude («andava e veniva leggera dal soggiorno alla camera dei due bambini») paiono accortamente studiati<sup>203</sup> per favorire l'avventura (il «gioco nel gioco»). Subito dopo, Conrad raddoppia, la citazione da un «romanzo, non [...] quello del film<sup>204</sup>», sposta la scoperta *in interiore homine* («era una situazione provocante come la scoperta di una nuova qualità in se stesso»<sup>205</sup>), aiutando il narratore a decifrare il significato muto dell'atteggiamento di Trude. I tempi sono propizi, il regista e la donna infatti, essendo usciti dal bungalow, vengono a trovarsi nel fitto del buio («il buio era completo») o bisognerebbe dire, nel cuore delle tenebre.

Ripensandoci, trovo per caso, sempre in Conrad [...] una situazione analoga. ... *vedeva ancora la figura di lei mentre si chinava per salutarlo in un movimento di grazia e di forza, sentiva la stretta della sua mano, udiva gli ultimi accenti della sua voce, i caldi mormorii che venivano da quella gola così bianca nella luce della finestra, e ricordava gli scuri raggi del suo sguardo che lo sfiorarono prima di allontanarsi. Ricordava tutto quanto con estrema vivezza, e non era esattamente piacevole. Era una situazione provocante come la scoperta di una nuova qualità in se stesso.*<sup>206</sup>

Il riuso dei racconti inglesi passa attraverso la spazialità, intesa questa come dimensione e direzione. Soldati disegna il suo spazio artistico tenendo in considerazione traiettorie e distanze («volevo ricreare in me il senso delle antiche distanze»<sup>207</sup>) configurate nel sistema spaziale dei racconti di Conrad, e già propense ad esprimere valori «nient'affatto spaziali»<sup>208</sup>, bensì etici o storico-sociali. È chiaro, lo scrittore novecentesco misura i parametri secondo la sua personale sensibilità e con perspicacia sociologica aggiorna al ventunesimo secolo i

---

<sup>203</sup> Cfr.: «Trude aveva disposto, tra l'uno e l'altro di noi, leggeri tavolinetti, ciascuno col suo...». L'intero episodio si fonda sul traffico di sguardi, comandato da Trude. Lei è anche l'unica a muoversi nella stanza adibita per ospitare la belote ma perfettamente subordinata al suo controllo. *Ibidem*.

<sup>204</sup> Ivi, p. 94.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ibidem*, corsivo dell'originale.

<sup>207</sup> Ivi, p. 84.

<sup>208</sup> Il riferimento è a Lotman e alla sua teoria dello spazio artistico: «In un modello artistico di mondo, lo spazio si assume talvolta il compito, in senso metaforico, di esprimere le relazioni nient'affatto spaziali relative alla struttura modellizzante del mondo. [...] Lo spazio artistico coincide dunque col modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali. Tale lingua [...] presa in sé è assai meno individuale e molto più connessa con l'epoca storica». J. M. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1987, p. 194.

significati da affidare alle strutture spaziali. Il viaggio nel cuore della civiltà e nel cuore dell'uomo è latente ad un racconto che sviluppa però un senso - per quanto superficiale - anche indipendentemente da Conrad: ad un primo livello di lettura *Regina di cuori* è adatto a soddisfare, con l'amore alluso e libertino della trama, un pubblico non specialistico come quello di «Grazia», dove viene inizialmente presentata la serie dei cinque racconti del regista<sup>209</sup>. La destinazione editoriale avrà influito non poco sulla fattura del testo, al quale doveva essere garantita un'autonomia, a prescindere dalle implicazioni intertestuali; e ciò nonostante la scelta di includere le citazioni nel corpo del racconto anche in questa sede di pubblicazione<sup>210</sup>. Se si è insistito tanto sul debito a Conrad di *Regina di cuori*, è essenzialmente per due ragioni. La «linea d'ombra» passata dal titolo conradiano al testo di *Filippo*, segnava all'omonimo gattino il limite da valicare per un'acquisita maturità, ma si prestava ad attraversare tutte le altre novelle dell'inverno, esprimendo nella liminarietà il principio spaziale e semantico dell'intero ciclo di storie. «Presentare certi fatti che indubbiamente si accompagnarono al passaggio dalla gioventù, fervida e spensierata, al periodo più consapevole e patetico dell'età più matura»<sup>211</sup>: il mandato impartito da Conrad al suo racconto - ed espresso nel titolo *Linea d'ombra*, come spiega la nota prefatoria dell'autore<sup>212</sup> - si scopre convenire anche alle “cinquantacinque soldatiane”, che anzi fanno di più. Scelgono luoghi che icasticamente rappresentano il «passaggio» e qui fanno accadere la prova decisiva di una vita, cioè mostrano di intendere propriamente in termini di spazio e tempo (cronotopo) la linea d'ombra che in Conrad sembra avere un'accezione prettamente temporale (i «fatti», gli eventi, una e l'altra età). Si potrebbe provare e ipotizzare una sensibilità maggiore allo spazio e, se così poco bastasse, di un avvenuto cambio nel paradigma

---

<sup>209</sup> Cfr. S. Ghidinelli, *Notizie sui testi*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1722 – 1730.

<sup>210</sup> A riguardo, si potrebbe avanzare qualche osservazione sullo spazio del testo, predisposto dalla pagina patinata, e sui conseguenti effetti di lettura. Caratteristica, ad esempio, la presenza di illustrazioni a colori: mettono in evidenza i motivi principali della novella, facilitando la ricezione che, per altro verso, potrebbe essere invece “disturbata” dalla citazione dotta, per quanto integrata bene o commentata nel testo. Su *Regina di cuori* poi una particolarità: i passi dall'opera di Conrad potevano provocare qualche sussulto se l'autore era, come lamenta Mursia, ancora troppo riservato ad una nicchia di estimatori. Infatti «per decenni in Italia [Conrad] è stato catalogato come uno scrittore d'avventure, quasi un narratore per ragazzi. Da ciò, intorno agli anni Trenta, la fioritura di approssimative traduzioni offerte da editori di libri popolari [...] edizioni talvolta assurde» (U. Mursia, *Nelle tenebre di Conrad*, in *Scritti conradiani*, Mursia, Milano 1983, p. 49). In questo senso, non è escluso che il racconto di Soldati abbia avuto qualche merito nel riproporre e rivalutare l'opera del letterato inglese.

<sup>211</sup> J. Conrad, *Opere. Romanzi e racconti 1904-1924*, a cura di M. Curreli, Bompiani, Milano 2002, p. 1192.

<sup>212</sup> Cfr. la «Nota dell'autore» che introduce l'opera. Nell'edizione a cui si fa qui riferimento, si trova alle pp. 1191-1194.

conoscitivo (non più a dominante temporale) a Novecento inoltrato - gli anni Settanta delle due raccolte di *Soldati di contro* al 1910-1920 delle ultime produzioni dello scrittore anglo-polacco<sup>213</sup>. Comunque sia, il ruolo esemplare della citazione conradiana per le storie d'inverno tenderebbe a ripetersi nella serie complementare: ecco il motivo dell'affondo critico in *Regina di cuori* - il brano più devoto a Conrad tra quelli dell'estate -, nella speranza di trovarvi l'elemento paradigmatico della silloge tutta.

C'è poi un'altra ragione dell'insistenza su questo racconto, una sorta di *déjà vu* che si presenta all'interprete. *Regina di cuori*, come *Le due città* ma con minor clamore, ha tratto in inganno molti lettori facendo credere loro che il protagonista della novella coincidesse, senza ombra di dubbio, con *Soldati*<sup>214</sup>. Quindi il «tentativo abortito»<sup>215</sup> di girare *Cuore di tenebra* nel Dahomey di *Regina di cuori*, è stato associato alla storia della pellicola di *Apocalypse Now*, ultimo e riuscito esito di un rifacimento del romanzo di Conrad, ad opera di Francis Ford Coppola. Dunque Orson Welles, che in principio s'era davvero imbarcato nel progetto di un remake - poi naufragato - viene sostituito con il *Soldati fictus* delle *44 novelle* secondo quanto si legge in «un giornale»<sup>216</sup>. Complici le circostanze, sicuramente, perché la raccolta e il film escono nello stesso 1979, anche se *Regina di cuori* aveva visto la luce tre anni prima, in un circuito forse più ristretto, come quello del settimanale femminile (anche la composizione data al 1976, si legge in calce al testo). Ma il fattore decisivo è nella qualità illusionistica della pagina di *Soldati*, che ancora una volta ottiene di anestetizzare la percezione della finzione letteraria. Nelle *Due città* l'incanto coinvolgeva lo spazio, l'artificio derivava dai modi di rappresentazione della capitale e della sua antagonista, per cui l'antipatia personale verso Roma - ammesso che l'autore avesse voluto calcarla - risultava non affatto irriflessa, ma mediata con la tecnica, con i trucchi del mestiere impiegati per suscitare l'impressione desiderata (fosse anche quella di accendere la polemica). Ora invece il malinteso di *Regina di cuori* sembra dipendere quasi esclusivamente dalla forma della prima persona, l'io scolpito con singolare sincerità autobiografica, secondo Bassani pregevole novità della raccolta. Il suo

---

<sup>213</sup> *Linea d'ombra* appartiene al 1916 per stesura, come dichiara Conrad nella stessa *Nota*.

<sup>214</sup> Il fatto viene riferito da un lettore autorevole di Conrad, Mursia, che rintraccia la *Presenza diretta di Heart of Darkness nell'opera di alcuni scrittori*, nel saggio ora contenuto in ID., *Scritti conradiani*, cit., pp. 63-67.

<sup>215</sup> Ivi, p. 67.

<sup>216</sup> Mursia non specifica quale: «il particolare più curioso è che un giornale [...] ha equivocato tra fantasia e realtà». *Ibidem*.

amico scrittore, con l'antologia per l'estate mostrerebbe di aver trovato la maturità e di aver guadagnato, sopiti gli impulsi di fuga e di travestimento, pure una stabile fermezza:

La consapevolezza in lui d'essere arrivato dove è arrivato, d'essere sospeso *per sempre* tra la luce e l'ombra, tra il sì e il no, conferisce a questo suo libro delle caratteristiche completamente inedite. Gli è bastato identificarsi in modo totale, senza più alcuna riserva intellettualistica di sorta, con l'io scrivente, e subito ha ricevuto in cambio, a compenso, la realtà, la vita, *tutta* la realtà e *tutta* la vita. Queste sue narrazioni sanno oramai parlare di qualsiasi cosa: di ogni più piccola e di ogni più grande<sup>217</sup>.

Bisognerà tornare sulla questione dell'io, e sulla capacità prensile che manifesta nei confronti della realtà intera. Ci si può concedere subito, però, un "corollario spaziale". L'io avrà pur raggiunto una posizione, ma è sul confine («tra la luce e l'ombra, tra il sì e il no», tra pieni e vuoti), sul tracciato di un'ambiguità accolta con una certa dose di accettazione (ma non so quanto intimamente rassegnata, anzi). Forse *oltrepassare la linea d'ombra* significa anche questo, per Soldati (ossia ammettere la duplicità equivoca nel bagaglio dei «fatti» o dei dati di fatto che «indubbiamente» si accompagnano «al passaggio dalla gioventù fervida e spensierata, al periodo più consapevole e patetico»<sup>218</sup> dell'età adulta).

Si fa notare poi, da ultimo, un particolare ricorrente in merito allo spazio del racconto e della rappresentazione. In quattro delle cinque novelle, il vecchio regista esplicita nel suo racconto come all'inizio della vicenda lui si trovasse impegnato «alla ricerca di esterni»<sup>219</sup>, o nel caso il *set* fosse già stabilito, tiene comunque a specificare: «la lavorazione si svolgeva quasi esclusivamente in esterni»<sup>220</sup>. Segno di una premura professionale, indirizzata alla scelta del luogo, oltre che strumento della narrazione. L'ambientazione "naturale" presenta un vantaggio economico e artistico assieme, serve a «sfruttare gratis, nei campi lunghi, il *vero* movimento della *vera* folla sportiva»<sup>221</sup>; può offrirsi perfino al di fuori delle intenzioni d'artista, quando regala una straordinaria fioritura primaverile: accade così con il glicine, prontamente eletto a sfondo delle scene romantiche, secondo un gusto piuttosto evidente per la "classica" omologia personaggio-azione e ambiente. Non si dà però, non si può dare (per

---

<sup>217</sup> Il testo critico viene impiegato da Mondadori come risvolto di copertina per l'edizione delle *44 novelle per l'estate*, 1979 (la stessa a cui si fa qui riferimento).

<sup>218</sup> J. Conrad, *Linea d'ombra*, cit., p. 1192.

<sup>219</sup> *Un freddo traditore*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 31.

<sup>220</sup> *Il momento buono*: ivi, p. 13.

<sup>221</sup> *Un freddo traditore*: ivi, p. 33. Corsivo nel testo.

Soldati) un mimetismo tanto trasparente come quello a cui conduce una simile strategia, ed ecco venire in soccorso, allora, l'inconveniente tecnico, «un incidente non insolito, come sa benissimo chiunque abbia pratica di cinema. Scene rovinate per difetti di macchina [...] si presentò la necessità di tornare a Castelpedra e procedere a tutta una serie di *rifacimenti*»<sup>222</sup>. Occorreranno «quattro ceste di grappoli di glicine artificiali», «fabbricati appositamente copiando i fotogrammi ingranditi della scena»<sup>223</sup>, per ovviare al problema nell'episodio raccontato, per esorcizzare i timori di realismo spicciolo nella coscienza autoriale e per produrre, nondimeno, un'«illusione perfetta»<sup>224</sup> al consumo di ogni spettatore, perché la percezione umana non può cogliere la «differenza» tra «glicine falso» e «glicine vero»<sup>225</sup>. Il trucco risulterà visibile infatti soltanto alla pellicola o all'obbiettivo della macchina da presa, strumenti «più raffinati del nostro occhio»<sup>226</sup>. Siamo in linea con le convinzioni estetiche di Soldati, quelle sinora dedotte dai testi presi in esame e quelle anticipate da Falcetto nella lettura critica del «sottoprodotto magico»<sup>227</sup>; la riflessione di poetica, dietro al discorso cifrato del racconto, appare anzi tanto chiara e coerente da insinuare il dubbio, che è poi uno scrupolo, di aver peccato di semplificazione, in sede interpretativa: lo si è fatto però con intenzionalità, per non dare enfasi ad un'argomentazione che finora non aggiunge granché di nuovo, ma corrobora l'ipotesi di fondo (del mimetismo libero). D'altra parte, è l'autore stesso a concedersi qualche inserto forse eccessivamente didascalico, sulla spinta dell'immediatezza e della sincerità che guidano - se ha ragione Bassani - il dettato delle *44 novelle*. Resta il fatto che il modello, referenziale e letterario, o referenziale e letterario assieme, viene prima convocato, persino compulsato, con libro alla mano anziché con guida del Touring in tasca<sup>228</sup>,

---

<sup>222</sup> *Il colore del glicine*: ivi, p. 79. Il corsivo è del testo.

<sup>223</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>224</sup> Ivi, p. 81.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> Sulla comparazione - competizione tra uomo e macchina, nelle diverse potenzialità sensibili, tornano specificatamente alcune novelle, come *Galline* o *Appuntamento dal Direttore*; il motivo, però, percorre la raccolta intera, che si sviluppa a partire da certi presupposti antropologici: se ne parlerà oltre.

<sup>227</sup> Cfr. B. Falcetto, *Soldati un «mimetico libero»*, in M. Soldati, *Romanzi*, cit. p. XIX- XXII. «Sottoprodotto magico» è il titolo di un saggio di Soldati, portato all'attenzione appunto dal suo esperto interprete, come anche la definizione più precisa dell'arte secondo il Nostro. Conrad compare anche qui, nella galleria dei celebri a cui Soldati si appella per esemplificare la propria concezione artistica. D'altronde l'affinità tra Conrad e Soldati si gioca soprattutto nel piano tecnico, su una complicità di scelte narrative (il narratore di secondo grado e i narratori plurimi a relativizzare il racconto, l'intreccio che sconfessa la cronologia dei fatti, la disubbidienza alle unità aristoteliche: cfr. U. Mursia, *Scritti conradiani*, cit., e M. Curreli, *Invito alla lettura di Conrad*, Mursia, Milano 1984).

<sup>228</sup> Cfr. M. Soldati, *L'attore*, Mondadori, Milano 2007, p. 93. Così fa il protagonista del romanzo ma consultare le cartine del Touring era vezzo e strumento abituale anche dello scrittore (la sua collezione di guide è stata persino esposta alla mostra per il centenario) <https://www.sentieriselvaggi.it/omaggio-a-mario-soldati/>

per essere poi eluso. Il mondo reale, negli «esterni» di un paesaggio potenzialmente ben connotato, e il mondo fittizio, nei contorni decisi di un racconto già scritto, sono evidentemente appigli essenziali alla narrazione, che deve sapersene tuttavia affrancare, al più presto<sup>229</sup>.

«Ricare [in me] il senso delle antiche distanze»<sup>230</sup> significa perlopiù stabilire un distacco, contemplare uno scarto, che è poi requisito necessario all'arte. «Quante volte mi sono dedicato, interessato, seriamente e metodicamente, ai pensieri e agli studi di teoria e di poetica letteraria?» si domanda Soldati, «alle questioni, come si diceva una volta, di “estetica”? Forse mai»<sup>231</sup>. Sarebbe inutile, perché c'è sempre, non lo si può ignorare, una divergenza tra l'«idea generale» di poetica e l'opera effettivamente partorita, anzi ricada l'invettiva su un «romanzo, qualsiasi romanzo» che dovesse «assomigliare ad una perfetta idea del romanzo. Guai se una poesia [...] non si differenziasse nell'intima qualità da tutte le altre poesie che sono state scritte in precedenza»<sup>232</sup>. Identificato il luogo esatto del romanzo di Calandra, Emilio e la produzione spostano il set, «qualche chilometro a valle»<sup>233</sup>; va a monte il progetto del film, invece, al regista in Africa, a cui spetta dunque una peggior sorte, nonostante abbia prestato al testo archetipico la stessa attenzione (cioè in entrambi i casi, nelle *Due città* come in *Regina di cuori*, il passo con la descrizione viene ammesso fedelmente nella spazialità della pagina soldatiana). L'«elemento, appunto, differenziale, scandaloso, imprevisto»<sup>234</sup> in cui consiste l'arte («quello che cerchiamo nell'arte e che l'arte ci dà»<sup>235</sup>) può generarsi con una dislocazione nello spazio (un migliaio di metri), con una deviazione temporale - un evento non calcolato, in circostanze storiche mutate (la rivoluzione nel Dahomey), con un accidente tecnico (*Il glicine*); o, ancora, con un equivoco toponomastico, come nei *Fili d'erba*, dove la Rivoli del «giovane Bonaparte» viene scambiata con una meno insigne, la Rivoli “privata” di Soldati (anche prestata all'infanzia di Emilio nelle *Due città*). Il Chaplin della novella, caduto in disgrazia nella corruzione dei tempi, pensa infatti di trovarsi nel luogo della grande

---

<sup>229</sup> Per la precisione, il supporto iniziale può essere anche una piantina di una casa, abbozzata e anteposta al romanzo, come avviene nell'*Attore*, appunto. Invece il regista-protagonista invece nelle *44 novelle per l'estate* si preoccupa di trovare gli esterni.

<sup>230</sup> *Regina di cuori* in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 84.

<sup>231</sup> M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, Mondadori, Milano 1975, p. 382.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> M. Soldati, *Le due città*, cit., p. 472.

<sup>234</sup> M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., p. 382.

<sup>235</sup> *Ibidem*.



vittoria di Napoleone e con amara ironia constatata come lo stesso posto segni per lui la «peggiore sconfitta», non essendo neppure stato riconosciuto durante la sua esibizione. L'antitesi sarebbe perfetta, se il narratore non confidasse al lettore che il paese inteso da Chaplin era «un altro Rivoli, nel Veneto e non in Piemonte»<sup>236</sup>. Disguidi simili, voluti dalla scaltrezza di Soldati, rientrano nel progetto straniante che le *44 novelle* sembrano voler decisamente attuare. Appare ormai evidente come qualsiasi tentativo di riproduzione - dalla realtà all'opera, da un prodotto artistico all'altro (nei diversi codici espressivi, del cinema e della letteratura) - abbia da contemplare lo scarto, l'incongruenza, l'«imperfezione»<sup>237</sup>. *Cuore di tenebra* si aggiunge alla *Buferà* di Calandra e al *Gattopardo*, andando ad infoltire le fila dei *remake* solo suggeriti, dalle novelle o dai propositi d'autore<sup>238</sup>. Anzi, ve ne sarebbe un altro: l'idea avanza dalla visita alla «vecchia Genova» registrata nel diario, dove la prossimità con l'esperienza dovrebbe essere maggiore, meno mediata. Soldati adotta un metodo ormai familiare, con «carta topografica» e abilità percettiva si fa strada nella «città fatta di macerie, di abbandono [...] ma anche di meravigliosa bellezza, di sublime incanto scenografico»<sup>239</sup>. Ecco dunque profilarsi una somiglianza, e da lì prendere vita un disegno professionale: «una casa, invece, raccolta, sotto un altro di quei voltoni, fa pensare alla locanda di *Suspense*, l'ultimo romanzo di Conrad, che si svolge interamente a Genova, nel 1814: un film che si potrebbe girare qui, *tutto dal vero*, con *gratuita perfezione scenografica*»<sup>240</sup>. Si potrebbe, ma ancora una volta non se ne fa nulla. Perché? A questo punto si capisce, le ragioni dell'arte di Soldati hanno buon diritto di soffocare gli inviti - pur così allettanti - che il «vero» non manca di estendere, di mandare.

La storia delle pellicole disattese porta all'attenzione il problema della traducibilità delle forme espressive, problema che Soldati avvertiva con una certa urgenza, data la sua duttilità professionale e mediatica. «Nel cinema [...] di realtà ce n'è troppa [...] Forse il cinema è così vicino alla realtà da essere dannato a falsificarla, a non raggiungerla mai...»<sup>241</sup>, mentre alla

<sup>236</sup> *I fili d'erba*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 219.

<sup>237</sup> La riflessione di diario continua, aggiungendo: «l'arte [...] dà [...] un'imperfezione, starei per dire, un elemento unico, irripetibile, individuale, che non si trova nelle norme e nelle regole ma soltanto nelle opere, e perciò non può essere codificato». M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, p. 382.

<sup>238</sup> Il *Gattopardo* e la *Buferà* rientravano tra i progetti di Soldati, come lo stesso scrittore ammette nelle interviste o negli appunti di diario: cfr. *supra*.

<sup>239</sup> M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., p. 307. La pagina di diario data «Genova, 28 gennaio 1969», *Regina di cuori* è posteriore, del 1976.

<sup>240</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 397.

letteratura «manca tutto, [...] non ha niente di reale», e ciò in forza della sua costituzione, che è manchevole, carente, come d'altronde si prescrive all'arte.<sup>242</sup> Incrociando gli argomenti di Lessing con la questione del realismo, Soldati spiega: «Nella pittura non c'è movimento. Nella musica, non c'è spazio. Nella letteratura non parliamone: manca tutto, alla letteratura, non ha niente di “reale”»<sup>243</sup>. Il punto critico si palesa però in altra occasione, al turno di Stevenson, quando spetta a lui, anziché a Conrad, proporre un romanzo capace di infervorare il regista-letterato («Se c'era un film, che volevo girare quando facevo il regista, era *The wrong box* di Stevenson»<sup>244</sup>). Si scopre il nervo della faccenda, tutto sta nella differenza delle potenzialità visive proprie dell'immagine e della parola. «Mostrare il cadavere» non equivale all'effetto che si ottiene nominandolo, in uno spazio sintattico e testuale pensato con massima perizia.

La parola accenna: la fantasia del lettore completa, ma completa secondo i suggerimenti che quella parola gli dà, in quel preciso punto della pagina dove è collocata. Quando un grande romanziere come Stevenson scrive “cadavere” lo scrive nel contesto di una frase, e facendolo precedere e seguire dalle parole necessarie a dare a quel cadavere il peso voluto o anche, al contrario [...] la voluta leggerezza<sup>245</sup>

Nei toni consueti, in apparenza modesti, Soldati tocca alcuni dei concetti su cui lavorano teoria della letteratura e semiotica, sembra farsi accosto alle posizioni di Eco (per la natura deficitaria delle descrizioni e la necessità di compensazione del lettore) e di Iser (per la responsabilità del lettore, nella ricreazione dell'opera letteraria). Ne derivano alcune implicazioni riguardanti la spazialità, se si guarda ai modi con cui vengono abbozzati i mondi narrativi delle novelle - quali tratti si offrono e quanto deve integrare il lettore<sup>246</sup>; se si ragiona sul rapporto tra luogo finzionale e referente, geografico e/o letterario - quanto si concede alla licenza immaginativa dell'autore, nel creare-ricreare lo spazio/scenario, ma anche in generale nel recepire-concepire la “realtà”, da cui le questioni di genere (fantastico, fantascientifico). E poi affiora il problema della visibilità: mentre l'efficacia pittorica appartiene estesamente alle pagine soldatiane, che ricevono in dote la capacità di resa icastica per ogni aspetto,

---

<sup>242</sup> *Ibidem.*

<sup>243</sup> *Ibidem.*

<sup>244</sup> E continua: «È un soggetto che ho presentato, varie volte, ai produttori: ma sempre senza fortuna». M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., p. 157. La pagina di diario è del 1966 (Milano, 23 ottobre).

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>246</sup> Oltre a Eco, cfr. M.L.Ryan, *Cognitive map and the construction of narrative space*, in *Narrative theory and the cognitive sciences*, ed. David Herman 2003, pp. 214-240.

oggetto, carattere da rappresentare<sup>247</sup>, la preoccupazione della visibilità (ciò che si vede/non si vede/si intuisce) coinvolge nello specifico le *44 novelle per l'estate*. Complice la componente simbolica dell'opera («Da molti anni, anche se non credo più ai simboli letterali, forse me ne rimane come un senso profondo. Tutto quanto accade e tutto quanto esiste, penso ormai che siano segni, basta saperli vedere»<sup>248</sup>) ma fattore decisivo la presenza forte dell'io, abile nel gestire la regia e graduare la messa a fuoco, esperto nel far uso di una retorica del mostrare-non mostrare. È così che, (permettendoci di liquidare Conrad), possiamo infine ricordare che il giovane Soldati, in un articolo del 1935 sulla scrittura di viaggio, notava come «la pagina più tropicale di Conrad, la più carica dell'angoscioso desiderio della lontananza non è il giardino di *A piece of luck*, non è l'incontro con Lord Jim, non è neppure lo stupendo arrivo a Bangkok (*Youth*): ma un tramonto sul Tamigi (*Heart of darkness*), di carattere addirittura turneriano»<sup>249</sup>. Per plasmare un luogo, un paesaggio o un mondo di carta, perdipiù di buona qualità pittorica («turneriano») non serve necessariamente averlo vissuto, visitato: «Ma andarci non bastava. E non andarci poteva bastare». Perché, conclude lo scrittore sotto l'influenza di un romanticismo un po' veto<sup>250</sup>, «bastava amarle», quelle terre, «e desiderare di andarci con tutta l'anima, come Stevenson o Conrad»<sup>251</sup>.

### 3.6 Sceneggiature spaziali sintetiche fra evocazione letteraria e «passerella sociale»

Vari altri luoghi o ambientazioni sono calcati sui *topoi* della memoria romanzesca e come tali proposti al lettore. Lo dice la premessa, una sorta di nota illustrativa, a *Una pompa di benzina*, dove lo scenario è troppo mutato per essere riconoscibilmente la «stazione di posta» o il cronotopo bachtiniano della strada. Meglio chiarirlo, quindi:

Gli incontri, i riconoscimenti, gli amori o le antipatie a prima vista, le provocazioni, gli alterchi, le sfide che avvenivano alle stazioni di posta, dove si cambiavano i cavalli, sono un luogo comune nella

<sup>247</sup> Cfr. B. Falchetto, *Soldati, una vita a novelle*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. XXX-XXXVIII. Per quanto riguarda la visibilità, cfr. anche U. Eco, *Les semaphores sous la pluie* ora in ID. *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2016, pp. 191-214.

<sup>248</sup> M. Soldati, *Il rigetto della passiflora*, in ID., *44 novelle per l'estate*, cit., pp. 268 -269.

<sup>249</sup> M. Soldati, *Viaggi di letterati*, in ID., *Un viaggio a Lourdes*, Sellerio, Palermo 2006, p. 112, corsivo mio.

<sup>250</sup> L'obiezione appartiene a Soldati stesso, che si autodenuncia, definendo la sua «una disposizione romantica». Ivi, p. 114.

<sup>251</sup> Ivi, p. 112. Sul potere della rappresentazione sintetica ed ellittica, si consideri anche questa osservazione: «le impressioni più vive e precise non le ho notate, o le ritrovo sotto il nome di una via o di una stazione, un numero, due iniziali, ecc.».

narrativa più popolare del primo Ottocento e nelle sceneggiature dei film western: una “situazione di comodo”, che serviva a intrecciare e a risolvere il racconto e che aveva una solida base di verosimiglianza nel costume dell’epoca. La ferrovia relegò questo luogo comune nel passato e lo sostituì con un altro forzatamente un po’ diverso. Ma oggi, sulle autostrade, alle pompe di benzina e agli annessi bar snack e grill, ecco di nuovo quelle antichissime “soste obbligate” del cambio cavalli con tutto il loro repertorio avventuroso. Per esempio, nei giorni di maggiore traffico, la pompa di benzina dell’autostrada è come una passerella sociale<sup>252</sup>.

Sono considerazioni che servono bene a sintetizzare il rapporto complesso con la modernità tipico di Soldati che non si può liquidare in un rifiuto unilaterale e aprioristico, nel quale trovano posto critica serrata e sferzante e attenzione curiosa.

Un immaginario gremito di letteratura condiziona inevitabilmente la visione di uno scrittore appassionato e professionalizzato, mosso per altro verso dall’intento di rendere affabile la pagina; l’inclinazione metadiscorsiva, già viva in altre opere, favorisce e intensifica il dialogo con il lettore, induce a svelare il trucco di costruzione del racconto e mostra il filtro sempre attivo tra realtà e letteratura.

Il passo contiene la prima delle declinazioni dello spazio, impiegato come attivatore di intreccio, meglio, data l’esile trama della novella, come catalizzatore del “fatterello” che supporta la riflessione successiva. In questo caso predispone l’incontro tra i due giovani, emblemi della nuova generazione, e il protagonista con la moglie, «simboli consunti di una civiltà», concluderà lui, «che, purtroppo e malgrado ogni contestazione, è ancora il loro modello»<sup>253</sup>. All’interno di una raccolta con buona componente saggistica, lo spazio serve più frequentemente come “catalogatore” di situazione, per cui la «passerella sociale» di cui si legge qui, potrà verificarsi nel punto di sosta in autostrada come nei pressi dell’«antico caffè dei Docks, sotto i portici»<sup>254</sup> di Torino. Lo stesso cronotopo, nella gamma di aggiornamenti e versioni classiche, permette la proliferazione delle novelle e dei quadri spaziali. Questi ultimi, confrontati, mostrano altri stratagemmi spaziali di diversificazione, variazione della novella, ad esempio il movimento e la posizione. Le due novelle appena considerate, *Torino, amici* e *Ad una pompa di benzina*, optano per soluzioni antitetiche: la contemplazione statica in cui irrompe, mobile e sull’automobile, il nuovo (il Cardinale africano), si oppone all’andirivieni

---

<sup>252</sup> *Alla pompa di benzina*, in M. Soldati, *44 novelle per l’estate*, cit., p. 193.

<sup>253</sup> Ivi, p. 196.

<sup>254</sup> *Torino, amici*: ivi p.147.

incrociato della ragazza e del narratore adulto tra la pompa e il bar. Sono, ancora, gli indici spaziali a dettare le risposdenze simmetriche per ordinare la raccolta. Il valore posizionale dello spazio segna il tracciato al macrotesto, per cui esterno - interno ispirano gli accoppiamenti, ad esempio, di *Benedite il Signore* e *Il rigetto della passiflora*. La profanazione del fiore che addolcisce, fuori dalla “villa cantoniera”, l’oscena architettura paesaggistica, segue alla ristrutturazione del tabernacolo in un forno che evoca «barbarici sacrifici»<sup>255</sup>. Il «dolce pendio», chiaramente, è l’asse che congiunge la passiflora al suo antecedente leopardiano, prima che lo suggeriscano i versi della *Ginestra* inframezzati alla novella.

La scelta dei luoghi o *topoi* è accorta, seleziona quelli che abbiano una funzione narrativamente o saggisticamente rilevante (innescano l’azione o suggeriscono la situazione) per la novella, e persino per la raccolta, a costruire un segmento di cornice. Il retrobottega del dottor Souza («il retrobottega della mia farmacia è rimasto il classico ... Devo dire il romantico? Il romantico retrobottega della farmacia descritto nel primo capitolo di tanti romanzi dell’Ottocento. Solo che adesso c’è la televisione»<sup>256</sup>) è tocco da scrittore esperto che lavorando su uno “scenario” aggiorna il cronotopo, converte il modello spaziale in base al genere (la televisione non quale odierno focolare, che favorisce il racconto, ma come fucina d’opinioni<sup>257</sup>), dà inizio ad una raccolta nella raccolta, poi troncata a due racconti. Il retrobottega dispone al dibattito informale, alla chiacchiera del comune cittadino, rintuzzato e poi moderato dal farmacista Souza, con la sua autorevolezza culturale guadagnata sottobanco (o meglio retrobottega<sup>258</sup>). Come sapiente e esperto conversatore, nel racconto *Il vino dell’assassina* subito successivo, si intrattiene con il narratore che lo consulta riguardo alla materia per lui più nobile, il vino, incappando in un intrigo vinicolo degno di un giallo. La figura del farmacista, qualificata in positivo rispetto a Homais - merito delle proporzioni del paesino in cui si forma<sup>259</sup>-, congiunge i due racconti, già accomunati dal luogo, il Caffè

---

<sup>255</sup> *Benedite il Signore*: ivi, p. 263.

<sup>256</sup> *Caffè Costituzionale*: ivi, p. 282.

<sup>257</sup> «Ecco che cosa mi è venuto in mente quanto la televisione ha dato la notizia della fuga di Kappler», poco dopo la stessa notizia anima il dibattito del retrobottega. *Ibidem*.

<sup>258</sup> Cfr. nota successiva

<sup>259</sup> Per ammissione dello stesso dottor Souza, il contesto fa la differenza: «Be’, dopo tutto, Homais era un farmacista di città. E io sono il solo farmacista d’Italia che guadagna poco, ma anche il solo che lavora poco: ho tanto tempo per leggere!» (ivi, p. 284). Poco prima si definiva così: «il paese dove vivo, tu l’hai visto, sono quattro case in montagna, metà ormai abbandonate». (ivi, p. 282)

Costituzionale. Qui aveva avuto sede anche la prima conversazione, adombrata dal timore del revisionismo sulle dittature. Ma l'origine dell'affabulazione sta nel retrobottega, in una configurazione topica per Soldati, nello spazio delegato a dare l'avvio del discorso. In un interstizio, l'oggetto simbolico del racconto - televisore o camino - si rifrange su un elemento che suggerisce quale sfumatura discorsiva assumerà la parola. La predilezione delle *44 novelle* per l'attualità, per la società, si legge nel contraltare della tv:

il retrobottega della mia farmacia è rimasto il classico [...] adesso c'è la televisione. Vengono i vecchi amici e dopo il telegiornale facciamo lo scopone, anche due tavoli. La sera di Kappler non lo abbiamo fatto. Abbiamo discusso fino alle due di notte. Dovevi esserci tu, saresti stato solo a darmi ragione. Erano tutti contro di me, o da una parte o dall'altra: come la maggioranza degli italiani, del resto...<sup>260</sup>

Nel primo dei *Racconti del maresciallo* la spazialità articolata in «archetti» e «colonnine», rimanda all'incipit di *Specchi e spettri*, ma proietta anch'essa i raggi sinistri, dall'altro lato di Gigi, il carabiniere - raccontatore di storie provinciali:

Gigi si guardò intorno. Le vecchie sale, una dopo l'altra, divise dagli archetti e dalle colonnine, erano deserte. Il neon bluastro e funebre splendeva sulle tovaglie sparecchiate. Là in fondo, al buio, come in un atro, tremolava gracidando il quadretto argenteo di una televisione che pareva prossima a spegnersi, non diversamente da un fuoco moribondo in un caminetto. Il padrone e due clienti, seduti dinanzi, col mento sul petto, sonnecchiavano. Non potevano certo udire. Ad ogni buon conto, Gigi abbasso la voce: "Era d'inverno. Con un freddo polare"<sup>261</sup>.

E la duplicazione dei varchi e delle sale, nell'impianto largo della sala, contrasta con il procedimento per sineddoche, con la parzialità per la quale optano le *55 per l'inverno*:

I quattro sceneggiatori, uno dei quali era il regista stesso del film in preparazione, presero il solito posto davanti al camino acceso. Ordinarono il solito cognac. Intanto, sogguardavano, più discretamente che potevano, la ragazza della camicetta verde smeraldo, che beveva un kirsch al banco, tutta sola. E la distanza da lei era così breve che favoriva, se non proprio scusava, un garbato approccio<sup>262</sup>.

I *topoi* indicano come le *44 novelle per l'estate* impiegano di preferenza lo spazio nelle sue potenzialità implicite: esaltano l'assetto intrinseco e le relazioni spaziali, per l'allestimento dei luoghi contano sulle connotazioni culturali a cui accennano con dettagli, oggetti, più spesso spie contestuali, ma anche soltanto con la denominazione (il caffè, il retrobottega della

---

<sup>260</sup> Ivi, p. 282.

<sup>261</sup> M. Soldati, *Il ricordo*, in ID., *Tutti i racconti del maresciallo*, Mondadori, Milano 2013, p. 6. e in ID., *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1132.

<sup>262</sup> *Specchi e spettri*, in ID., *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 289.

farmacia). Dal massimo didascalico di *Alla pompa di benzina* si passa all'esito opposto della *Tazzina di caffè*, dove l'autore estremizza la tecnica spaziale, posizione («Subito, qui avanti, a sinistra; il bar Toscanini! [...] No. Ce n'è uno meglio un po' avanti»<sup>263</sup>) e nome vuoto del luogo (bar Toscanini e bar Pedrocchino) sono i soli indizi a disposizione di chi vuole decifrare il «doppio scopo»<sup>264</sup> della vita. È un impiego dello spazio che asseconda il modo scorciato dei racconti brevi, ammiccando all'elzeviro. La leggibilità dei racconti, comunque, non ne risulta intaccata: il fatterello, con relativo commento, è comprensibile anche senza le risonanze culturali. Inoltre con questo sistema spaziale, la componente figurativa può essere sacrificata oppure resa massimamente funzionale: la descrizione di Sarzana in *Benedite il signore* (sopra esaminata), il «triangolo di luce lunare»<sup>265</sup> nella visione articolata dalla finestra di Novi Ligure, in un brano peraltro meno breve, si ripete tre volte ad anticipare la riflessione sul «triangolo industriale Torino Milano Genova»<sup>266</sup> di cui fa parte la città, in «una posizione logisticamente ideale»<sup>267</sup>. Nelle parti descrittive, il lirismo si fa molto accentuato, più delle altre opere, a significare la presenza forte dell'io (e compensando la visibilità obliqua, limitata delle *55 novelle per l'inverno*), lo si nota bene da un passo nel testo: «l'insenatura ai nostri piedi, invece di oro liquido, è una chiazza fredda di peltro»<sup>268</sup>. E anche in questo caso, il soggettivismo marcato può giovare [alla causa], perché permette di semplificare, assolutizzando: come lo spazio restituito dal ricordo dell'Africa («Quando penso all'Africa, vedo subito le sue strade: lunghe, dritte, sommariamente asfaltate o anche di terra [...] sembra che quelle strade si somiglino tutte. Ma il fatto è che tutte, nel mio ricordo, si sovrappongono e si confondono in una sola: un unico rettilineo»<sup>269</sup>).

### 3.7 Vuoti e «dialoghi muti» dei corpi

Il protagonismo dello spazio, in questo assetto, inizia a manifestarsi nei cinque resoconti del regista che aprono la raccolta. Costituiscono una sorta di raccordo con le *55 novelle per*

<sup>263</sup> *La tazzina della verità*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 295.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> *Era nata a Novi*: ivi, p. 117.

<sup>266</sup> Ivi, p. 122.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 57.

<sup>269</sup> *Regina di cuori*: ivi, p. 95.

*l'inverno* e aprono al clima delle successive *per l'estate*, pur distinguendosi da queste per lo spiccata indole narrativa che verrà poi riproposta, con più moderazione<sup>270</sup>, dall'ultima cinquina di storie sull'arte. L'intermedio detta silenziosamente al regista l'argomento del novellare, tre volte su cinque i racconti concessi all'intervistatore presentano uno snodo di vita o piuttosto un'occasione persa. Il secondo dei tre amori, o meglio («favola, certo, leggenda»<sup>271</sup>, «sciocchezze»<sup>272</sup>), il periodo in cui l'uomo è massimamente ricettivo all'iniziativa amorosa della donna («è sempre la donna che *sceglie*»<sup>273</sup>), nel *Momento buono*; la fase tra la castità e l'amore che per un arcano fato capita ad ognuno, nell' *Orologino dell'ingegnere*; ancora, la circostanza promiscua in cui le ragioni dell'amore e dell'amicizia confliggono in *Un freddo traditore*, sono declinazioni apparentemente frivole della costante che la saggezza antropologica del regista è giunto a formulare. I «giorni della muta»<sup>274</sup>, quelli del suo esilio involontario nel «paesetto di quattro casupole sul lago d'Orta»<sup>275</sup>, compongono la fase dell'esistenza in cui «ci si sente [...] vicini a rinascere [...] e tutto il mondo ci apparirà diverso, nuovo, anche se simile a come ci era apparso in un lontano periodo precedente a questo che sta per finire»<sup>276</sup>.

La liminarietà in questa raccolta si palesa dapprima nella dimensione temporale, come si accorda nello sguardo retrospettivo del regista. La consapevolezza superiore da cui l'io narrante considera l'io narrato rimarca l'imperizia, l'ingenuità, la scarsa risolutezza del giovane alla prova degli eventi. Le lacune che il narratore simula nel suo discorso («ho perso il vero ricordo. Proprio non posso raccontarle come andò, nei particolari, quella domenica. Ricostruisco, forse invento»<sup>277</sup>) fingendo di cedere alla memoria senile per condurre più liberamente il racconto, ma anche le reticenze che deliberatamente dispone, avendo conosciuto l'eloquenza del silenzio rispetto alla parola («E di nuovo, a anni di distanza, tra noi è il silenzio: ma le parole di cui il silenzio *non ha bisogno* non sono più quelle del treno, piene di vergogna, un rimprovero che ci eravamo rivolto, muto e reciproco: adesso [...] sono

---

<sup>270</sup> Sono più brevi, rispetto alle prime, ma con un intreccio piuttosto sviluppato.

<sup>271</sup> *Il momento buono*: ivi, p. 11.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*. Il corsivo è del testo.

<sup>274</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 40.

<sup>275</sup> Ivi, p. 40.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 54.



parole egualmente reciproche e mute, di perdono»<sup>278</sup>), compongono una scala di vuoti che si riflette, specularmente, sul protagonista. In tutte e cinque le storie, l'attributo «mancato» aleggia su di lui come accusa, sospetto, dubbio, alla fine come scelta consapevole (nell'ultima delle cinque novelle, con Trudi). Nel testo d'esordio (*Il momento buono*) quell'appellativo («“Ciao, mancato”»<sup>279</sup>) risponde a giustizia, vista la pusillanimità dell'amante che si dà alla fuga proprio quando dovrebbe stare accanto alla ragazza, sconvolta dalla morte del fidanzato; nella vicenda successiva il protagonista difetta ancora, perché non aiuta effettivamente il marito di Jolanda, attore disoccupato e suo amico, ma non *manca* di rispondere, seppur con qualche esitazione, alle richieste implicite di lei. Il carico morale addebitato al protagonista tuttavia va riducendosi, la colpa si attenua già da questo brano: e se il terzo segna una sospensione del giudizio - la storia d'amore non si sviluppa proprio, imputato è il destino che annulla l'appuntamento tra i due, con una *mancata* coincidenza - il quarto e il quinto episodio danno all'omissione un'accezione diversa. Sono cresciuti la responsabilità e il senso critico del protagonista, per cui sottrarsi alla pretesa di Valentina diventa una scelta non riprovevole («Tacqui. Non potevo. Dopo tanti anni, non ho ancora capito bene perché non potevo. Forse perché, a pronunciarla, quella frase, mi pareva supremamente ridicola? Non è assurdo, infatti, dire proprio così: il colore del glicine è mio?»<sup>280</sup>). La Trude di *Regina di cuori* chiude il ciclo invertendo i termini della questione, «mancato» può darsi ormai soltanto al pentimento ipotetico di un libertino, quando si accorga di non aver potuto soddisfare la sua vanità: il cruccio, insomma, di aver una tessera in meno nel proprio collezionismo amoroso-erotico. Ora è lei, la donna, che anticipa l'eventualità: «“Non avrete mai una mia fotografia” disse fissandomi [...] Perché non voglio che vi facciate dei rimorsi: che un giorno vi pentiate di avermi mancato”. “Ma io non vi dimenticherò mai, Trude. Non avrò nessun bisogno di una fotografia. [...] E poi chi vi ha detto che vi voglio mancare?»<sup>281</sup>.

Il processo di formazione graduale che si indovina dai cinque segmenti di vita tratteggiati mostra il giovane, poi uomo, in una rete di equivoci, tacite incomprensioni, incapacità di interpretare le intenzioni altrui. Muto e insensibile alle *avances* di Roberta, che potrebbero invece avere significato per la sua vita amorosa, si rivela ugualmente inappropriato alla

---

<sup>278</sup> *Un freddo traditore*: ivi, p. 38.

<sup>279</sup> *Il momento buono*: ivi, p. 28.

<sup>280</sup> *Il colore del glicine*: ivi, p. 77.

<sup>281</sup> *Regina di cuori*: ivi, p. 98.

“seconda iniziazione” sociale, quando nel paesino dagli antichi costumi sovrinterpreta la schiettezza operaia di Ada:

ma io, nel mio pessimismo giovanile non avevo capito il senso di quelle parole chiare. E lei, non vedendo sul mio volto la chiara risposta che in un caso simile le avrebbe dato, col sorriso, con lo sguardo, un operaio, aveva scambiato la mia mancanza di intelligenza e di entusiasmo per una condanna moralistica e borghese<sup>282</sup>.

L'impaccio del protagonista, la sua incapacità di gestire le relazioni o comprendere le dinamiche sociali (nell'*Orologino dell'ingegnere*), la sua indecisione di fronte all'intenzione fedifraga di Jolanda (*Un freddo traditore*) sono compensate dallo spazio che viene appositamente configurato per muovere all'azione, per dare lo sprone al giovane, soprattutto inerte, regista. Nel *Momento buono*, la scenetta-beffa del fantasma sotto le lenzuola, impersonato da Roberta e poi dal manichino caricaturale di un'anziana spasimante, ugualmente “interessata” al protagonista, ha da ripetersi ben due volte, (con il medesimo *setting*: la camera d'albergo) perché il *metteur en scène* si convinca, alla terza finalmente, ad “andare a letto” per davvero con l'avvenente attrice. Lei che, peraltro, fino a quel momento non era stata più che un «fantasma di celluloido»<sup>283</sup> nel sentimento del protagonista, motivo per cui aveva visto fallire la strategia di seduzione. L'espedito spettrale ne risulta così evidenziato da suggerire l'impressione che il racconto stia parodiando le storie di ectoplasmi della precedente raccolta, e non solo; si ottiene un saggio della rilevanza che corpi e fisicità assumono, anzi la plasticità del modellato di oggetti, figure, paesaggi, si mostra in crescendo, coordinandosi alla graduale sensibilizzazione percettiva del personaggio primario, nel processo di *bildung* a cui è sottoposto, e in parallelo all'avanzamento degli episodi nel libro. Nell'opera infatti, benché non fosse stata ideata in origine come prodotto unitario - conoscendo le novelle che la compongono una vita precedente, autonoma - si riescono ad individuare linee di sviluppo, oltre che motivi di coesione, tematici e formali. Tra questi, la confidenza sempre maggiore che il giovane regista guadagna nei confronti del linguaggio non verbale, che fa poi da contraltare alla ritrosia fabulatoria del vecchio, oramai scaltrito nell'utilizzo del non-detto (allude, lascia implicito, sottace: da cui le aposiopesi). Così la prossemia e l'articolazione degli spazi valgono a determinare la vicenda: il fenomeno è

---

<sup>282</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 53.

<sup>283</sup> Ivi, p. 18.

macroscopico in *Un freddo traditore*, dove il treno e il taxi regolano la misura delle distanze, quindi dispongono il personaggio principale all'azione. Il vagone del treno, affollato («nelle scosse del treno eravamo sovente uno contro l'altro, sorreggendoci a vicenda»<sup>284</sup>), poc'anzi la banchina della stazione («premuti, schiacciati dalla folla contro una catasta di sci, eravamo costretti a stare vicini, a toccarci»<sup>285</sup>) si fanno responsabili del primo approccio («ogni volta uno sfiorarsi delle nostre mani»<sup>286</sup>). Completano l'opera i dettagli d'ambiente: con l'interruzione della luce («la luce si spense»<sup>287</sup>) fanno accadere tra il regista e la moglie dell'amico «quello che non era mai accaduto», almeno fino ad «allora»<sup>288</sup>. Medesima situazione si crea nell'abitacolo del taxi - di nuovo il racconto si costruisce per duplicazione strutturale<sup>289</sup>; qui però, le effusioni favorite dalla vicinanza, dal contatto dei corpi, sono spinte oltre dalla presenza dei «cristalli divisorii», che regalano ai due l'intimità necessaria e a Soldati lo spunto per una nota di costume: «a quel tempo sui taxi esistevano ancora, alle spalle dell'autista i cristalli divisorii»<sup>290</sup>. Nelle *44 novelle per l'estate*, in particolare nella cinquina del regista, l'architettura degli spazi è minuziosa, al punto di curarsi dell'inclinazione del ponte levatoio (il «finto ponte levatoio» di Castelpedra) per muovere plausibilmente la ragazza di turno nelle braccia dell'io-narrato: «Ecco Valentina venirmi incontro correndo sul ponte levatoio [...] il ponte era in leggera discesa così che per fermarsi fu costretta quasi ad abbracciarmi [...] era troppo chiaro: dicendomi quello, voleva dirmi qualcos'altro, ben noto»<sup>291</sup>. I personaggi stessi paiono consapevoli delle proprietà dello spazio, Ada eguaglia l'autore per scaltrezza, se il mezzo (la barca) e le posizioni obbligate a bordo appartengono ad un disegno tattico: «Ma la barca era sottile e instabile, come tutte quelle dei laghi. Non potevo alzarmi né avvicinarmi. Che fosse stato proprio per questo che lei aveva proposto la gita in barca? Per evitare? Per rimandare?»<sup>292</sup>. Mentre i «dialoghi muti», le intese di corpi imbastiscono relazioni d'amore, intessendo altrettanti malintesi che finiscono per pregiudicarle<sup>293</sup>, distanze, traiettorie e posizioni - come quelle occupate dai giovani nella sala

---

<sup>284</sup> *Un freddo traditore*: ivi, p. 35

<sup>285</sup> Ivi, p. 34.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> Ivi, p. 36.

<sup>288</sup> Ivi, p. 35.

<sup>289</sup> Triplicazione, nel *Momento buono*.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Il colore del glicine*: ivi, p. 72.

<sup>292</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 56.

<sup>293</sup> Eloquente soprattutto il passo nell'*Orologino dell'ingegnere*, più degli altri, comunque numerosi. Sin dal *Momento buono*, la mano posata «sull'avambraccio» si presenta al protagonista come l'invito ad un esercizio

da ballo - lavorano per esprimere i valori di una società. L'assetto spaziale codifica le informazioni utili al "corteggiamento" tra ragazzi e ragazze, un rituale osservato con severo rigore nelle realtà di provincia e sogguardato dal narratore con la curiosità antropologica di chi esamina una specie non troppo differente da quelle animali. I posti a sedere, la direzione dei movimenti dicono molto della condizione di ognuno all'interno della società, ad esempio indicano nel gruppo il forestiero e la fidanzata "irregolare", promessa a un uomo sposato, e facoltoso<sup>294</sup>. Le distanze nella *hall* del Concordia replicano a loro volta il divario sovrastorico che oppone da sempre femmine e maschi nel gioco di seduzione, la «spaccatura tra i sessi»<sup>295</sup> secondo il passo prelevato da Lawrence torna utile a Soldati nella critica all'attualità del femminismo, che tale divario intende eliminare.

Una volta in più, dopo Conrad di *Cuore di tenebra*, l'intertestualità fa leva sulle distanze, sui parametri dello spazio, oltre le comparazioni paesaggistiche. *Sea and Sardinia* descrive la «Cagliari del 1919», assimilabile per costumi a «quella piccola società alpestre e lacustre del 1936»<sup>296</sup>, d'accordo, Soldati lo chiarisce. Ma dato il carattere del libro di viaggio, intento ad esaltare il «selvaggio» («wild, wild wild» è «la Sardegna scoperta da D. H. Lawrence [...] antica, forte, indomabile, maschia, selvaggia»<sup>297</sup>) oltretutto per una tesi preconcepita<sup>298</sup>, risulta potenziata nelle *44 novelle per l'estate* la tendenza all'esotismo, a spostarsi nell'altrove. L'apparato citazionale amplifica le suggestioni inviate al lettore dalle prime cinque storie. Trovano una ragione plausibile il diaframma impercettibile della prima novella (il «sottile

---

di ermeneutica, per cui considerando ogni particolare (la «decisa pressione» della mano, l'attitudine che la accompagna, «quasi distrattamente») si può giungere a decifrare «quel gesto [...] come un discorso fatto a me» (ivi, p. 21). Nell'*Orologio* il ballo ispira un'indagine sul «linguaggio della danza»: il giovane per voce del narratore sembra dar fondo alle sue conoscenze di semiotica per interpretare il «muto dialogo non di due corpi ma di due anime che si esprimono attraverso il contatto e il movimento ritmico dei corpi invece che attraverso le parole» (ivi, p. 45). Nondimeno quel «linguaggio» attraverso il quale Ada comunica («Ada era viva tra le mie braccia [...] mi diceva tante cose diverse, che forse rispondevano alle affermazioni alle domande che io le rivolgevo in un altro linguaggio»; *ibidem*) appare un «linguaggio a me ignoto».

<sup>294</sup> Cfr. *L'orologio dell'ingegnere*, pp. 46-47: «Che io sedessi vicino ad Ada bionda e Ada bruna col suo fidanzato aveva qualcosa di rivoluzionario, così come rivoluzionaria era la disinvoltura e l'allegria con cui Ada accettava la chiarezza della sua posizione irregolare in quella società». E anche: «Appena riattaccava la musica, i giovanotti rompevano il crocchio, andavano a invitare le ragazze. Era il rito di rigore nei dancing borghesi: in quelli popolari, come qui, lo si praticava molto più pomposamente».

<sup>295</sup> Ivi, p. 47.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

<sup>297</sup> G. Contini, *Introduzione* a D.H. Lawrence, *Mare e Sardegna*, Newton Compton editori, Roma 2002, p. 7.

<sup>298</sup> Cfr. ancora Contini, che puntualizza come la fuga, l'evasione fossero la cifra dell'opera e della personalità dello scrittore inglese: con una somiglianza quasi sconcertante con Soldati (Ivi, pp. 7-8). Il libro tra l'altro riecheggerà ancora tra le righe di *Avventura in Valtellina*, dove «avventura» suona antifrastrico. Cfr. B. Falcetto, *Mutare visuali*, in M. Soldati, *America e altri amori*, cit., p. XXVIII.

velo calato [...] tra me e la realtà»<sup>299</sup> nel *Momento buono*) poi le ambientazioni: il castello artificioso<sup>300</sup>, una grottesca caricatura manzoniana (*Il colore del glicine*), il microcosmo appartato sul lago d'Orta (*L'orologino dell'ingegnere*) ma soprattutto il tenebroso cuore nell'Africa (*Regina di cuori*). Qui la sensazione di trapasso ad altra dimensione è espressa in modo originale: il testo indugia con un'attenzione altrimenti eccessiva sul balzo dell'ufficiale dalla pilotina al piroscifo su cui è imbarcato il protagonista, e gli dedica un intero capitoletto. «Il primo e l'ultimo legame con la terraferma»<sup>301</sup> ha le sembianze di un «pilota»<sup>302</sup> dai movimenti aggraziati e la dotazione di un «borsetto di Hermès» che crei l'urto del nuovo su qualsiasi precedente (letterario: ancora da Conrad il focus sul pilota<sup>303</sup>). Ma il fascino dell'«impenetrabile ignoto» - in versione di primitivo, esotico o selvaggio - risiede nella «spaccatura», l'interstizio che alimenta il mistero e l'ardire di superarlo tramite un «pericoloso salto»<sup>304</sup>.

### 3.8 Mezzi di trasporto: un'eterotopia soldatiana

Lo spazio mediano («la spaccatura») è così radicato nell'immaginario dell'autore da prestarsi in modo versatile all'espressione figurata, metaforica di un'opinione (su fatti di costume<sup>305</sup>) come alla figurazione di mondi per la narrazione. Non solo, alla stessa predilezione per lo spazio dell'intermedio si deve il ricorso frequente ai mezzi di trasporto, vettori tra due sponde, due alternative: l'abitacolo del taxi, il vagone del treno, le banchine gremitte della stazione, circoscrivono porzioni limitate di spazio, sospese dalla necessità di scegliere, ed è qui che

<sup>299</sup> *Il momento buono*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 12.

<sup>300</sup> Sarebbe un edificio allestito ad imitazione dei castelli del Medioevo - con risultati discutibili, considerata la volgarità del proprietario, ma il custode dal nome «spagnolesco» e dai connotati tipici di un bravo («gli stava meglio il bravo, o magari il Griso») trascina la vicenda nei domini manzoniani, quelli di «un'invenzione letteraria». Alcuni luoghi adiacenti al castello poi s'adattano alla perfezione al film in costume (di cappa e spada) settecentesco: insomma lo spazio conduce al di fuori della contingenza, anche accostando epoche e regimi di realtà diversi. *Il colore del glicine*: ivi, p. 67 e p.71.

<sup>301</sup> *Regina di cuori*: ivi, p. 85.

<sup>302</sup> «Il pilota rappresenta il primo e l'ultimo legame con la terraferma, ne porta il benvenuto e l'addio». *Ibidem*.

<sup>303</sup> ««Il pilota è la lealtà personificata»» la citazione da Conrad nel paragrafo analizzato. *Ibidem*.

<sup>304</sup> *L'orologino dell'ingegnere*: ivi, p. 47.

<sup>305</sup> Il paragrafo estratto da *Sea and Sardinia* e riportato nella novella verte su due motivi, appunto, l'«ignoto» conradiano e la «spaccatura»: «L'ardita spaccatura fra i sessi, ciascuno dei due assolutamente deciso a difendere la propria parte dall'assalto dell'altro. Così l'incontro ha un certo sapore selvaggio, salato, piccante. Ciascuno dei due rappresenta per l'altro l'impenetrabile ignoto. Allo stesso tempo, ciascuno e ciascuna, col nativo orgoglio e col nativo coraggio affronta il pericoloso salto attraverso la spaccatura e, se necessario, torna indietro arrampicandosi.

Soldati preordina l'azione, come si è visto. Dopo, oltre la prima cinquina, prevarrà nondimeno l'automobile, con i luoghi annessi - la pompa di benzina e il casello autostradale - persino con il prodotto della sua evoluzione avveniristica, il velivolo leggero destinato a soppiantarla nel futuro. E se si vuole una riprova dell'attitudine diversa ma complementare delle due stagioni novellistiche, basterà raffrontare *L'oro di Bella Bimba*, dalle 55, dove il distributore di benzina concentra tutte le ingiurie di Adriano perché causa fatale delle sventure a seguire («Bastava non incontrare Luciana alla pompa. Bastavano pochi secondi che se ne fosse andato, al cinema o al dancing non importa: ma andato via dalla pompa pochi secondi prima che arrivasse la Luciana»<sup>306</sup>) con una delle 44, *Alla pompa di benzina*, che favorisce il confronto a specchio tra i vecchi torinesi e la nuova generazione degli immigrati dal Sud. Così le conseguenze del boom economico trovano rappresentazione in figure altamente icastiche su cui far riflettere il narratore. Nella conversione da narrativo a saggistico, il casello dell'autostrada scivola dalla contemporanea storia d'Italia alla pagina letteraria<sup>307</sup>, promette di intrecciare destini nello scarto di «mezzo minuto»<sup>308</sup> - quasi un emulo ariostesco - ma dà frutto all'avvenuto incontro con una chiacchierata intorno al desco sui destini della Chiesa, commentando l'affermazione di papa Paolo VI pubblicamente dibattuta (è menzionato anche Pasolini). Il tutto nello stretto giro di una novella (*La visita del padre*). Del resto l'automobile può prendere anche un terzo indirizzo, avviandosi alla fantascienza senza dipartirsi davvero da un presente verosimile: all'inizio del racconto (*La Miura e la ghiera*) nel 2051, staziona nella rimessa diventata ormai un pezzo da museo (irricognoscibile: «lì per lì la scambiai per un frigorifero da formaggi freschi»<sup>309</sup>), ma in retrospettiva - comunque nel XXI secolo, decenni dopo la composizione della novella - è la protagonista di una gita tra i vigneti e soprattutto la custode della memoria di una seconda guerra fredda, tra gli U.S.E (Stati Uniti d'Europa) e la superpotenza russo-americana. La ritrattazione alla fine - era un sogno, «a occhi aperti»<sup>310</sup> - e il parallelo tra la bandiera degli U.S.E. rinvenuta nella macchina e la coccarda garibaldina nella canna di malacca, mantengono il racconto con un piede nella realtà storica. D'altra parte,

---

<sup>306</sup> *L'oro di Bella Bimba*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 443.

<sup>307</sup> L'inaugurazione dell'autostrada, il potenziamento delle infrastrutture nell'Italia degli anni Cinquanta Sessanta, attrae l'interesse di Soldati, che al fenomeno dedica diverse annotazioni nel diario.

<sup>308</sup> *La visita del padre*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 197.

<sup>309</sup> *La miura e la ghiera*: ivi, p. 208.

<sup>310</sup> Ivi, p. 212.

in una sede testuale piuttosto appartata<sup>311</sup> e in un'altra fase letteraria, annessi e connessi della macchina erano persino chiamati a testimoniare di un'esperienza di levitazione, dell'io narrante come della scrittura letteraria: il punto di ritrovo, per il lettore che non credesse alla prodigiosa metamorfosi in gabbiano (comunque temporanea) era fissato proprio al «distributore di benzina»<sup>312</sup>.

Il fatto è che l'automobile esprime l'interesse di Soldati per il nuovo, analizzato nei risvolti sociali e culturali potenti che andavano modificando il Paese: l'autostrada, la rete di infrastrutture, la promessa subito intercettata dallo scrittore di spostarsi più velocemente, anche di perfezionare la democrazia se - si domanda lui - tutti potessero permettersi un mezzo simile<sup>313</sup>. Molti gli appunti di diario in merito, nell'ultimo di quelli qui riportati con l'accensione immaginativa a prefigurare il diretto pronipote della macchina, l'ARMOR:

Con l'autostrada, è più facile saltare qualunque posto, ma è anche più facile arrivarci, in qualunque posto»<sup>314</sup>; Con il tratto della nuova autostrada inaugurata adesso, si fa quello che resta del Bracco in mezz'ora<sup>315</sup>;

Questa lietezza, però, che non avevo trovato a Borghetto, mi domandai se per caso fosse dovuta non tanto alla vigilia della festa quanto ai nuovi destini del paese, che il 1969 annunciava per i suoi abitanti: l'ultimo anno, certo, prima dell'apertura dell'autostrada!<sup>316</sup>;

Armatura individuale, semovente, volatile, sopracquea e subacquea, e, in certi modelli, anche scavatrice o sotterranea, di cui tutti gli esseri umani sono oramai dotati, ed entro cui si spostano dovunque, comodamente seduti e assolutamente sicuri<sup>317</sup>.

Ma il pregio maggiore sta nel portato simbolico di un mezzo che, comunque cambi di foggia, mantiene l'essenza o la parvenza di uno spazio altro, inserito nel mondo eppure affrancato da quello, per regole di funzionamento sue proprie. L'automobile, come paradigma di tutti gli altri veicoli (taxi, treno, libra - una sorta di aereo ..) e di molti altri spazi delle *44 novelle*, è soldatianamente un eterotopia. «Frammento» non «galleggiante» ma mobile, «luogo senza

---

<sup>311</sup> Ci si riferisce a un racconto minore, *Il gabbiano*, pubblicato in appendice alla *Verità sul caso Motta*, ora compreso in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 503- 507.

<sup>312</sup> Ivi, p. 504.

<sup>313</sup> Cfr. M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., pp. 355-356.

<sup>314</sup> Ivi, p. 331.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> Ivi, p. 303. Cfr. anche pp. 326-329.

<sup>317</sup> Ivi, p. 278. Tra le note più curiose, quella relativa alla «carcassa bruciata di un'automobile», utile come segnale stradale, «alla svolta di Stresa», e come indice di una «profonda rivoluzione», nella natura dei rottami (ivi, p. 290-291). Poetica poi la correlazione tra l'Appia Antica e la Great West Road (ivi, p. 82).

luogo che vive per se stesso»: senza solcare l'infinità del mare, spalanca però alla visione di ogni paesaggio attraversato, lo srotola dinanzi agli occhi, lo rende accessibile ma non appartiene davvero a nessuno. Nell'ipotesi teorica di Foucault l'«eterotopia per eccellenza»<sup>318</sup> è la nave; facile intuire quindi come una semplice commutazione con l'automobile serva al caso della raccolta per l'estate. Peraltro proprio come il vascello, la vettura ha saputo essere un «serbatoio d'immaginazione» portentoso per Soldati. Perché quell'oggetto, meglio quella cellula di spazio, esemplifica straordinariamente in un orizzonte di borghesità contemporanea, il concetto di liminarietà, che coincide con l'anelito alla libertà e con l'intuizione del mistero delle cose, della vita, in ultima sede con la felicità. Anelito e intuizione devono rimanere tali, nella potenzialità della zona franca, della «spaccatura» di cui sopra, sta la speranza della felicità, che è poi l'ambigua sospensione dal mondo offerta dalle eterotopie. Stare in una dimensione con la straordinaria possibilità di svincolarsene, osservando da un'altra angolatura: preferibile all'ipotesi di valicare il confine, passando in un altro regime, forse migliore ma pur sempre univoco e integrato nella realtà, essendo una o l'altra parte del mondo. L'autovettura, «meraviglia del soggetto umano» e del «suo prendere coscienza di un mistero religioso: *macchina!*»<sup>319</sup>, dal *deus ex machina* latino, equivale nel significato al luogo di frontiera:

C'è sempre un incanto, per me, nei luoghi di frontiera. [...] In quel momento non mi sfiora neppure lontanamente il pensiero che, in fondo, superato il confine, niente sarà cambiato. Una volta al di là, una volta “fuori”, sarei egualmente costretto a sottomettermi a [...] un altro conformismo [...] più forte dell'esperienza [...] è in quel magico istante il richiamo dell'“altrove”, e con esso l'illusione, la gioia di sconfinare, di “uscire”, di contraddire [...] il segreto della libertà mi è sempre parso consistere [...] nella capacità di muoversi in uno spazio, in quella zona franca che è data dall'esistenza, al di sopra di noi, di più autorità contigue e diverse<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> M. Foucault, *Utopie eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, p. 28.

<sup>319</sup> M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., p. 279. L'appunto di diario, molto simile all'*incipit* della novella, con la disquisizione etimologica, e la proiezione nel futuro, è precedente alla data di stesura del racconto (1969, anziché 1971 del racconto “d'estate”)

<sup>320</sup> Ivi, p. 394.



### 3.9 Una poetica della visibilità sghemba

A differenza delle navi di Conrad, assimilate all'alterità estrema del mare, prima lusinghiere mete del sogno poi perturbanti legni dell'estraneità<sup>321</sup>, gli altrove delle *44 novelle* si tengono entro i ranghi di una quotidianità lievemente sfalsata. Infatti, dopo la cinquina iniziale, la geografia dei racconti si "normalizza", abbandona l'esotismo o il travestimento smaccato di luoghi "domestici"<sup>322</sup>, ruotando intorno ai poli consueti di Soldati: Torino, Roma, la Liguria; poche eccezioni, tra cui il Portogallo, ma in un microciclo compatto di episodi, integrato con i precedenti "autoctoni" per modalità narrative e sviluppo tematico (il problema della "visione"). Non a caso, è lo straniamento il dispositivo essenziale al favellar dell'estate: strumento utile a rinnovare la percezione del contesto ordinario, permette di guadagnare la «zona franca» dell'esistenza senza bisogno di impegnative escursioni tropicali. Con buone probabilità, anzi, l'Africa e il Portogallo sono approssimativamente agli estremi dell'opera a demarcare la cornice straniante da cui osservare i pezzi della collezione; inseriscono un orizzonte marino - privo di legami con la terraferma - che sintetizza il desiderio di evasione (infatti nelle *55 novelle* la trama metaforica sovrapponeva spesso il mare al grigiore della realtà) e concentra un sapere superiore sui fatti di terra, oltre che di mare (in *Variazioni venatorie*, la pratica della caccia pertiene anche all'uomo di mare<sup>323</sup>). Il policentrismo delle *55 per l'inverno*, che sottoponeva a variazione anche topografica, fino alle propaggini meridionali d'Italia<sup>324</sup>, il motivo uguale della prova di iniziazione seconda, alla maturità, poteva assecondare il principio soldatiano dell'allotropia<sup>325</sup> nell'alta disponibilità dell'io a

---

<sup>321</sup> Nello studio di Paolo Lago, le navi letterarie vengono confrontate con il concetto teorico di eterotopia, verificando se possano intendersi come declinazioni effettive dello "spazio altro", nell'accezione data da Foucault. Le navi di Conrad, nella modalità con cui si configurano lo spazio a bordo, e il mare contiguo, accentuano i loro caratteri in direzione del perturbante, diventando domini dell'estraneo, dello straniero, addirittura della morte, in contrapposizione alla terraferma. L'avventura prende le rotte della tragica discesa agli inferi, con un intento polemico verso l'ideologia colonialista. Cfr. P. Lago, *La nave lo spazio e l'altro*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

<sup>322</sup> Penso al castello di Castelpedra del *Glicine*, che pur trovandosi nei pressi di Piacenza (p. 66), appare decisamente fuori dal tempo e dallo spazio (un'eterocronia e un'eterotopia nette).

<sup>323</sup> E in opposizione a *Regina di cuori*, che scioglieva ogni legame con la terraferma («il pilota rappresenta il primo e l'ultimo legame con la terraferma», ivi, p. 85), questo racconto, verso la fine del libro, raccoglie «l'anelito» di «tutti i veri marinai [...] alla terra» (ivi, p. 323).

<sup>324</sup> Per esattezza, anche le *44 novelle*, con *Le galline*, lambiscono il meridione, San Giorgio del Sannio, ma è un caso sporadico rispetto ad *Una regina*, *L'ubriacona*, *La macchia nera*, *Il serpente*, *Gli occhiali del Presidente* nella stagione narrativa dell'inverno.

<sup>325</sup> Uno dei fondamenti della poetica di Soldati, approntato in alcune paginette agli inizi della carriera di scrittore, durante la traversata americana. Cfr. B. Falchetto, *Soldati un «mimetico libero»*, in M. Soldati, *Romanzi*, cit., pp. XXVII-XXXVIII.

travasarsi in forme, luoghi, personaggi diversi da sé. Qui, nelle 44 storie estive, la prima persona fermamente protagonista deve presupporre in effetti la padronanza di sé e della realtà (nel giudizio di Bassani, ciò avviene conseguentemente all'identificazione dell'io-scrittore con l'io Soldati), se può permettersi di inclinare a suo piacimento lo specchio sul mondo. Il proposito accarezzato nel diario, da cui il nome - *Lo specchio inclinato* -, sembra inverarsi proprio nel libro per l'estate, come esercizio quotidiano (quasi letteralmente, data la pubblicazione prima su testate giornalistiche) di "contemplazione obliqua". «La felicità consiste sempre in un senso di ubiquità, di libertà, di liberazione: liberazione dal tempo e dallo spazio che ci costringono. E sarebbe una grande fortuna, una meravigliosa magia, saper tenere un diario proprio così<sup>326</sup>». Infatti gli scambi tra materiale diaristico e novelle sono cospicui, e non soltanto nella direzione più facilmente ipotizzabile, perché accade talvolta che la novella anticipi una nota, un nugolo di note a tema, oppure un raccontino appuntato nel quaderno semi-pubblico dello scrittore. Il *Novellino*, con il commento filologico della citazione, passa direttamente ai *Fili d'erba*<sup>327</sup>, l'incontro con l'operaio a San Giorgio del Sannio e la rievocazione del '43 interagiscono con l'antecedente le *Galline*, la serie dei fantasmi nella Roma umbertina<sup>328</sup> e con l'equivoco del detenuto<sup>329</sup>, per impianto narrativo richiamano un *Fantasma milanese* e *Fantasma romani*, ma anche la riflessione sul diritto di proprietà nella *Capanna nel bosco* delle 44 si lega al *Riccio* delle 55 novelle e al commento sulla coltivazione dell'ulivo, nella Versilia adiacente a Treggiano della storia d'inverno<sup>330</sup>.

«La sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione»<sup>331</sup> si verifica nell'opera dell'estate anzitutto evidenziando la prospettiva non consueta con la quale si guardano i "soliti" e familiari spazi: Piazza di Spagna dal basso, invece che «"dall'alto" in proiezione assonometrica» come impressa nella memoria dagli anni del soggiorno romano dell'io

---

<sup>326</sup> E continua appunto: «uno specchio in cui, ogni mattina, trovandolo diversamente inclinato, si veda noi stessi e la realtà sempre da un nuovo angolo». M. Soldati, *Lo specchio inclinato*, cit., p. 90.

<sup>327</sup> Ivi, p. 403-405 (nota del 3 aprile 1971; la novella è del maggio 1973); ivi, pp. 323-326 (nota del 1 luglio 1969, la novella è antecedente, agosto 1978).

<sup>328</sup> Ivi, p. 122 -123 (nota del 23 aprile 1966; *Un fantasma milanese* è dell'aprile 1968).

<sup>329</sup> Ivi, p. 297 (nota del 17 dicembre 1968). *Fantasma romani* è dell'ottobre 1970, ma la filiazione è meno diretta.

<sup>330</sup> Ivi, pp. 93-100 (nota del 9 gennaio 1966; *Il riccio* del novembre 1965; *La capanna del bosco* settembre 1977). Dalle 55 novelle, *Chi ha lo yacht e chi no* (dell'agosto 1962) trova un corrispettivo nella pagina di diario sulla ricchezza, simbolicamente rappresentata dagli yacht: ivi, p. 45 (nota del 7 giugno 1965).

<sup>331</sup> V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 13.

narrante<sup>332</sup>; nel futuro fantascientifico «le vigne dal basso, dalla loro altezza»<sup>333</sup> invece che dal velivolo in uso comunemente; meta nuova, Lisbona, comunque problematizzata per l'altezza e il modo con i quali farne esperienza, ci si chiede da dove lanciare il «colpo d'occhio» che, secondo la fama della capitale, dovrebbe farne «la città più grande del mondo»<sup>334</sup>. La visione inedita lavora su un'immagine del luogo precostituita e per quanto essa serva a contestarla o verificarla nell'esattezza, produce un'altra effigie del posto, ad ogni modo intrisa di valori simbolici e ideologici. Sono spazi mediati, adatti al taglio critico di pezzi di genere elzeviristico, ma rispondenti ancor prima alla decisa preferenza di Soldati per l'ipotiposi, che gli consente di tradurre concetti e opinioni in materiale visivo. I connotati culturali e storici di un luogo vengono a trovarsi contemporaneamente nel quadretto abbozzato dalla novella, con la simultaneità propria dell'arte pittorica o di uno spazio che prevalga sul tempo. La scalinata di Piazza di Spagna citata poco fa, sorge come proiezione nello spazio di una misura metrica, l'endecasillabo corrispondente all'indicazione a prima vista prosaica del luogo («*la scalinata di piazza di Spagna...*»<sup>335</sup>), raccoglie le suggestioni poetiche (dal «poema paradisiaco» alle «poesie scritte col lapis»), nonché l'esperienza della *Fuga in Italia* durante l'occupazione degli Alleati nel Sud (e infatti le prime righe del racconto recitano: «Ma sì, amico Steno, è un nostro endecasillabo napoletano, un endecasillabo del '43»). I versi - ce ne sarà un secondo («*bada, son sempre dodici i gradini...*») - scandiscono i movimenti dell'io narrante e quelli del testo, dividendolo in due blocchi, corrispondenti a salita-discesa lungo le scale. Sbozzato il plastico della piazza, del luogo, sono allora gli oggetti, i dettagli a definire il significato della vicenda, e allora non potranno che essere emblematici: «la vecchia barcaccia sfondata» perde la maestà della maiuscola e con gli attributi in aggiunta si modella allo sguardo di chi ci vede «verdastrì e cinerei riflessi [...] di un simbolo di eterna e viva decrepitezza»<sup>336</sup>; mentre «l'insegna della Barclays Bank»<sup>337</sup>

---

<sup>332</sup> «Avevo sempre avuto, di Piazza di Spagna, quando abitavo a Roma, una visione prospettica, dall'alto, in proiezione assonometrica. Da molti anni a questa parte, invece, costretto come sono percorrerla senso unico, in taxi, in colonne di automobili, ne ho una visione opprimente, confusa, dal basso, in un montaggio di particolari. Tuttavia se si eccettuano i capelloni il grottesco, insensato intrico delle automobili, Piazza di Spagna non è troppo cambiata negli anni della mia ultima giovinezza». *Fantasmì romani*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 167.

<sup>333</sup> *La miura e la ghiera*: ivi, p. 209. Cfr.: «giravo in auto, perché mi ero stancato dei libra, e poi volevo vedere le vigne dal basso, dalla loro altezza, da vicino, da uno strada: solo così le si possono vedere bene».

<sup>334</sup> *I due menù di Lisbona*: ivi, p. 315.

<sup>335</sup> *Fantasmì romani*: ivi, p. 165.

<sup>336</sup> Ivi, p. 167.

<sup>337</sup> Ivi, p. 168.

collabora con il fantasma esterofilo (un rivenditore compiaciuto di tabacchi e giornali esclusivamente stranieri) per evocare al lettore rischi e potenzialità di intese politiche strette. Infatti, il racconto prima - ancora tramite uno spettro ma con soluzioni narrative speculari<sup>338</sup>, a variare - portava una critica indiretta al nazionalismo nelle espressioni storiche, dalla massoneria agli eccessi bellici del fascismo alleato ai tedeschi («tutti i miti dall'Italia vittorina [...] la massoneria, la Cavalleria, la mantenuta, la spider» e, citata, la «carica di Isbuscenski»<sup>339</sup>). La tecnica straniante si applica altresì all'attualità, Soldati allude a fatti e fenomeni correnti inquadrandoli da lunghezze storiche e regimi di realtà diversi (verosimile, fantastico, fantascienza). È un modo per distanziare apparentemente la cronaca, potenziando al contempo lo sguardo su cause storiche e conseguenze ipotizzabili: ne risulta sollecitato il pensiero critico del lettore, mentre quello dell'autore s'affida ai virtuosismi della narrazione e dell'immaginazione. Anche nelle altre novelle, la notizia entra di soppiatto, correlata ad altri fatti storici, con qualche scarto creativo, e i portati letterari: «Willy Brandt inginocchiato nel ghetto di Varsavia»<sup>340</sup> porta alle lapidi dei partigiani di Sarzana, al commento di un farmacista flaubertiano ora a Sarzana ma proveniente da un «borgo» di cui si tace il nome<sup>341</sup>. In archivio rimangono fogli dattiloscritti di un racconto intitolato «Caffè Costituzionale», singolare nel suo atteggiamento frontale, più diretto verso la politica italiana - in prossimità delle elezioni del '76 - e mondiale, calcolando le pressioni strategiche delle due superpotenze. Ma, come pertiene alla novella "classica" del Tolstoj indagato da Sklovskij, il gioco linguistico sdrammatizza e strania: la paronomasia Yale-Yalta accende la metafora, dove confluiscono il marchio americano e la Conferenza storica; insieme rappresentano le due chiavi per aprire, determinandoli, i destini dell'Italia. La novella è interessante per due ragioni almeno, da una parte nell'indicare quanto sia stato produttivo il «Caffè Costituzionale»<sup>342</sup> per l'ideazione di ben tre racconti, due pubblicati; dall'altra, per il trattamento dello spazio. La condizione dell'Italia informalmente assoggettata dalle due potenze è congruente con un triangolo isoscele, nel lato più breve; quindi Soldati recupera per l'insero descrittivo iniziale la «piazza

---

<sup>338</sup> Il fantasma è agente, quasi aggredisce l'io narrante, mentre in *Fantasmii romani* è il protagonista a guardare insistentemente il tabaccaio fantomatico; nel primo caso la novella è statica, benché il protagonista tenti di fuggire, l'incontro si consuma all'incrocio tra due strade del centro di Milano, con tanto di lampione puntato sulla scena, con evidenza teatrale.

<sup>339</sup> Ivi, rispettivamente a p. 163 e p. 161.

<sup>340</sup> *Caffè costituzionale*: ivi, p. 281.

<sup>341</sup> Ivi, p. 279.

<sup>342</sup> Si fa riferimento al materiale consultabile presso il Centro APICE. Archivio Soldati, Serie 2.1., *Singoli Racconti*, U.A.n.1. «Caffè Costituzionale».

Alfieri di Asti», dotata di pianta triangolare e dettagli altrettanto verosimili (il Palazzo della Provincia, “recente” costruzione) e, non soddisfatto, la proporziona alla piazza di Sarzana, dove intuisce una forma triangolare, più piccola. Sono magie della prospettiva, e convenienti di uno strabismo geografico. Altrove, il relativismo prospettico modifica le distanze, ma lo fa essenzialmente per allontanare i cedimenti patetici: come in *Un deca per Natale*, in cui l’invito a considerare gli emarginati della società mette in evidenza la sfasatura tra lontananza geografica (dello Yucatan) ed effettiva (i detenuti di San Vittore). Le *44 novelle* giungono raramente ad adottare un punto di vista altro rispetto a quello umano, ma si adoperano per spostamenti lungo l’asse temporale e spaziale, tenendo quali cardini i luoghi dell’immaginario soldatiano: lo si deduce anche dall’articolazione predisposta da Soldati per raccogliere in volume i vari pezzi. Contrassegnati da un colore e da un criterio, i racconti si dividono in serie: bianco-cinema, beige-antico, blu-moderno, rosa-fantascienza, celeste-Tellaro, avorio-Portogallo, verde-arte<sup>343</sup>.

Il dispositivo straniante più frequente nelle *44 novelle* è l’analogia, strumento attraverso cui l’oggetto focalizzato nel presente viene rapportato ad un antecedente (la villetta moderna e la vecchia cantoniera dell’Anas; la passiflora e la ginestra leopardiana<sup>344</sup>), al prodotto immaginario di un’evoluzione futura (la miura e la ghiera<sup>345</sup>), oppure confrontato ad un elemento di un contesto anche sensibilmente lontano (il forno-tabernacolo<sup>346</sup>). Soldati ottiene così di evidenziare l’oggetto nella sua singolarità, facendolo percepire come un «novum»; per altro verso, lo scrittore avverte la necessità di spiegarlo, inquadrandolo razionalmente, dunque s’affida ai modelli della tradizione oppure ai paradigmi scientifici, che gli consentono di prefigurarne gli sviluppi in modo del tutto plausibile.<sup>347</sup> Di fondo agisce la tendenza a ricomporre ogni aspetto della realtà secondo l’ordine immutabile della natura e le costanti della conoscenza antropologica; le eccezioni e i casi individuali dell’esperienza umana sono infatti correlati alle leggi di funzionamento del mondo animale. Perciò il termine di paragone dell’uomo spesso è l’animale (il fenomeno della «muta» spiega il cambiamento radicale di

---

<sup>343</sup> Cfr. le *Notizie sui testi* a cura di S. Ghidinelli riguardo alle *55 novelle per l’inverno* e alle *44 novelle per l’estate*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., pp. 1726-1730.

<sup>344</sup> *Il rigetto della passiflora*, in M. Soldati, *44 novelle per l’estate*, cit., p. 267, p. 269.

<sup>345</sup> *La miura e la ghiera*: ivi, pp. 207-212.

<sup>346</sup> *Benedite il signore*: ivi, pp. 261-265.

<sup>347</sup> Sul «novum», lo straniamento e la fantascienza, cfr. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Il Mulino, Bologna 1985.

vita<sup>348</sup>; *Un campione di tuffi*, *Vecchio fratello* esemplificano le posture dello sguardo; *Il polipo e i pirati*, *Le galline* insegnano come fronteggiare le avversità<sup>349</sup>). E riguardo all'atteggiamento equilibratamente tradizionalista di Soldati, si noti come *Le galline*, classificate tra i racconti fantascientifici, indicano per presagire il pericolo (l'allarme delle bombe) una soluzione atavica, a disposizione dell'uomo nell'era primitiva. Di rado l'elemento nuovo rimane irrelato, isolato perché incomprensibile, o meglio in segno di biasimo; quando questo accade, il dettaglio scombina l'armonia della sintassi descrittiva, tipica di Soldati, con un timbro fortemente dissonante: «le cartacce, i barattoli, [...] le incivili scorie pellucide della nostra civiltà della plastica»<sup>350</sup> nella distesa raffigurazione di un «paesaggio sempre più vasto, di valli e declivi, con l'armonioso variare di misure e dimensioni, foreste e colture»<sup>351</sup>.

Altro espediente straniante è l'indugio sull'oggetto, per la «creazione di una particolare percezione» dello stesso, «la creazione della sua “visione” e non del suo “riconoscimento”»<sup>352</sup>: così viene congegnato *Appuntamento col nuovo Direttore*, che insieme a *Di qui a quaranta* sembra denunciare una tendenza alla corrosione del racconto, a vantaggio della dominante descrittiva, illustrativa. Entrambi significano la liminarità in una doppia accezione, se si guarda alle tipologie testuali e alla scelta degli spazi. Il vestibolo del «nuovo Centro della televisione a viale Mazzini»<sup>353</sup> è sufficiente ad allestire due serie di metafore che ne rivelino la natura di «meravigliosa allegoria dell'imbecillità verso cui si avvia il genere umano» a causa delle «esagerazioni del progresso tecnologico»<sup>354</sup>, «nell'Italia del consumismo, del benessere, del boom»<sup>355</sup> degli anni Sessanta e Settanta. L'edificio assume sembianze antropomorfe, è trasfigurato mediante metafore scientifico-anatomiche che illustrano il funzionamento interno di un corpo mostruosamente disumano, nelle sue ferree

<sup>348</sup> *L'orologino dell'ingegnere*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 40.

<sup>349</sup> Cfr.: «Intelligente bontà del Polipo o cieca fortuna del caso». *Il polipo e i pirati*: ivi, p. 245.

<sup>350</sup> *Era nata a Novi*: ivi, p. 124.

<sup>351</sup> *Ibidem*. Significativo, anche, il ritrattino del bambino, fuggevole comparsa: «un ragazzino sui dodici anni, magro, biondo, occhi celesti: ci sorride attraverso lo scintillio metallico dell'apparecchio che è destinato a raddrizzargli la dentatura» (ivi, p. 126). Il ruolo dell'intruso solitamente è lasciato ad un oggetto di marca: «il salterello Signorini, made in Florence» contrasta con la modernità profana (*Benedite il Signore*, p. 261), al contrario del già nominato «borsetto di Hermès» che grida al mutamento dell'immagine tradizionale del capitano (*Regina di cuori*, p. 86).

<sup>352</sup> V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 19.

<sup>353</sup> *Appuntamento col nuovo Direttore*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 175.

<sup>354</sup> Ivi, p. 176.

<sup>355</sup> Ivi, p. 175.

compartimentazioni interne e nel suo ordinamento gerarchico (i piani bassi, la divisione delle sale asseconda il sistema di potere del «Leviatano» che è «l'informazione radiotelevisiva»<sup>356</sup>). Il grado di abiezione si misura dalle distanze e dalle proporzioni, calcolatissime, tra i vani del pianoterra, la reception<sup>357</sup> e gli ascensori - come la Roma vista per la prima volta da Leopardi dava la prova della corruzione nelle «moltiplicate distanze», nei «tanti spazi gittati tra gli uomini»<sup>358</sup>. Quindi il secondo ordine di paragone mira alla reificazione, la RAI diventa uno «scatolone»<sup>359</sup>, con le «cubature»<sup>360</sup> pianificate, simile alle «gabbie»<sup>361</sup> o alle «camere della morte per le anguille»<sup>362</sup>, adatto negli «spazi angusti [...] verticali» ad ospitare null'altro che «feretri»<sup>363</sup>. L'epilogo non lascia dubbio che l'interesse della novella stia nel limbo, si consuma nel breve tratto dall'ingresso della palazzina all'ufficio del Direttore, deviando dall'oggetto nel titolo (l'appuntamento e la proposta del progetto televisivo). *Di qui a quaranta* crea l'attesa per le celebrazioni del centenario della Rivoluzione Russa, ragguaglia minuziosamente sullo spettacolo (muto e mimico), salvo poi non assistervi - anche perché la storia non si può ripetere<sup>364</sup>. Qui il tempo e prima lo spazio si arrestano alle soglie; si collocano nell'interstizio, nell'eterotopia.

La focalizzazione sghemba, l'omissione dell'evento, la visione celata, si inseriscono all'interno di una poetica della visibilità che innerva la raccolta. Il massimo dominio dello sguardo (quello di un «periscopio», nell'«intero giro dell'orizzonte»<sup>365</sup>), che giustifica la carica espressionistica di alcune descrizioni<sup>366</sup>, si sottopone alle modulazioni che l'io narrante

---

<sup>356</sup> Ivi, p. 182.

<sup>357</sup> «L'atrio» assomiglia «all'atrio di un grande albergo, dove, però, la disposizione dei servizi [...] curiosamente decentrata» costringe movimenti, relazioni, rapporti gerarchici. Ivi, p. 176.

<sup>358</sup> S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia, Annali*, vol. 5 Il paesaggio, Einaudi Editore, Torino 1982, pp. 450-451.

<sup>359</sup> *Appuntamento col nuovo Direttore*, in M. Soldati, *44 novelle per l'estate*, cit., p. 175.

<sup>360</sup> Ivi, p. 177.

<sup>361</sup> Ivi, p. 178.

<sup>362</sup> Ivi, p. 177.

<sup>363</sup> Ivi, p. 178.

<sup>364</sup> Il protagonista e la moglie non saranno ammessi alla rappresentazione teatrale dello Stalétie, «esposizione vivente» della giornata della famiglia imperiale (ivi, p. 234), bensì potranno visitare gli oggetti inermi («mobili antichi, porcellane preziose, quadri d'autore») del museo (ivi, p. 236).

<sup>365</sup> *Un campione di tuffi*: ivi, p. 255.

<sup>366</sup> Cfr. *supra*, accensioni dell'io lirico, ad es.: «tra queste meravigliose colline, [...] attraversiamo un continuo sconfinare di molli conche e rotondeggianti alture che sembrano variamente rivolvere in lente spire l'una intorno all'altra [...] mammelloni incoronati da alti, folti, boschi» (*Era nata a Novi*: ivi, p. 129); «i Tellarini cenarono presto, alla strana luce del tramonto burrascoso: una striscia quasi di zolfo che sembrava minacciare tra le nuvole livide, sulle montagne nere di là dal golfo» (*Il polipo e i pirati*: ivi, p. 243); «da una di quelle case che s'indovinavano laggiù, chiuse, pallide di un rosa e di un giallino stemperati nell'umido grigiore

impara a regolare. Dopo aver condotto all'agnosticismo, a causa di un'ingenuità eccessiva del protagonista («è probabile, cominciai a dirti allora, che non esista nulla, nulla assolutamente se non ciò che vediamo, tocchiamo, possiamo sperimentare»<sup>367</sup>), *L'inganno e la certezza* istruisce a credere che i sentimenti si esprimano attraverso prove tangibili («le bretelle»). Ma circa a metà del libro, l'affascinante rivisitazione dell'episodio biblico, *Emmaus*, segna la rivalsea dell'intuizione oltre la conferma dei sensi: straniando il modello, di nuovo, perché la visita di Gesù ai discepoli in cammino perde il carattere itinerante e si arresta «sotto il pergolato di un'osteria»<sup>368</sup>, alla «contemplazione di un tramonto»<sup>369</sup> disturbato da profani dettagli della modernità<sup>370</sup>. Del resto, l'eucarestia del XXI secolo si celebra con «una bottiglia di quella barbera», «trovata buonissima»<sup>371</sup>. All'altro margine dell'opera, il misticismo rovescia le gerarchie sociali, promuove l'umiltà del lustrascarpe e la sua visione del mondo, forte della parzialità percettiva: «il lustrascarpe, curvo sul suo panchetto, [...] vede davanti a sé che cosa? Vede le scarpe, le caviglie, i calzoni di un uomo: niente di più. Il resto della figura sfugge verso l'alto, verso un infinito ignoto. [...] Per il lustrascarpe il cliente [...] fa parte di una trascendenza, è il simbolo di una divinità»<sup>372</sup>. Così l'«emblema della civiltà»<sup>373</sup> si trova nell'accortezza di nascondere alla vista (particolari grettamente materiali come il prezzo di un menù<sup>374</sup>), parimenti la saggezza dell'io narrante si manifesta nella capacità di «annullare il mondo, tutto quanto» si possa «vedere davanti» per privilegiare un dettaglio (i «due cartelloni di Bristol rigido» del menù<sup>375</sup>). L'arbitrio prospettico opera sulla raffigurazione degli spazi, il significato simbolico che l'Oceano ha per il Portogallo impone allo scrittore di vietarne la vista, nonostante il desiderio dell'io narrato; nelle acque vaste infatti è avvolta la «nascosta grandiosità, forse il ricordo ormai inconsapevole dell'Impero,

---

dell'universo» (*Vecchio fratello*: ivi, p. 259); tra impressionismo ed espressionismo, comunque in regime di soggettività forte dello sguardo, la lunga descrizione della laguna africana («Contro la luce accecante del sole la superficie liquida e ferma rifletteva come un'immensa lastra d'argento. E i sottilissimi scafi delle imbarcazioni che galleggiavano qua e là e come sospesi nell'aria erano nere pennellate di inchiostro di china: così pure le siluette dei pescatori, ritti a prua...») (*Regina di cuori*: ivi, p. 97).

<sup>367</sup> *L'inganno e la certezza*: ivi, p. 137.

<sup>368</sup> *Emmaus*: ivi, p. 237.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> «Il settimanale illustrato» (*ibidem*) poi «giornaleto» (ivi, p. 238) che cade di mano alla ragazza colpita dall'apparizione di un «misterioso» uomo.

<sup>371</sup> Ivi, p. 239.

<sup>372</sup> *Il lustrascarpe*: ivi, p. 300.

<sup>373</sup> *I due menù di Lisbona*: ivi, p. 319.

<sup>374</sup> Ivi, p. 318.

<sup>375</sup> *Ibidem*.



della passata gloria sugli oceani»<sup>376</sup>. Le novelle dell'estate si approssimano alla «mitologia basata sul Mistero dell'Assenza, della Morte e Resurrezione artistica»<sup>377</sup> che Andrea Rondini ravvisa nel *Vino di Soldati* (*Vino al vino*); lì paesaggi e riflessione sociologica sono sottoposti all'idealizzazione regressiva di chi celebra l'antico tramite «l'atto disforico della vista»<sup>378</sup>. All'impossibilità di vedere o alla scelta di non vedere («non solo vedere è male ma quello che caratterizza gli eden claustrali è la loro capacità di mettere il vino nella condizione di non essere visto»<sup>379</sup>) si coniuga l'ineffabilità del mistero. Si ha la prova che, nell'ottundimento generale dello sguardo a cui si destinano le comparse delle *55 novelle*, il protagonista dell'*Ombrello azzurro* è privilegiato, e la simpatia dell'autore traspare. Lui, Saint-Lambert, tra l'altro letterato sceneggiatore, sa regolare focalizzazione minuta («attraverso la finestra aperta vedeva, dal letto, il sole giallo sui vasi di erbe e sulla piccola pergola [...] di fronte, nel cortile»<sup>380</sup>, addirittura si accorge che «durante gli ultimi giorni, le foglie erano cresciute rapidissime»<sup>381</sup>) e visione mistica del paesaggio. La bellezza di una raffigurazione si verifica «quando, per tentare di descriverla, è necessario in ultimo ricorrere non più ad immagini ma a riflessioni o supposizioni morali: quando cioè lascia trasparire l'anima»<sup>382</sup>. Serve saper inclinare lo sguardo perché risulti sensibilmente visibile un oggetto («la sicura bellezza dell'ombrello azzurro, la si vedeva coi propri occhi»<sup>383</sup>) che al contempo tradisca l'«incorruttibilità»<sup>384</sup> di uno spirito oltre la materia. Il miracolo di una verità che non si ha mai davvero l'occasione di constatare<sup>385</sup> si sfiora nelle adiacenze, sulla soglia, nell'eterotopia. La materia né raffinata né angolata determina il trionfo dei “buchi”, l'apoteosi del cavo si discerne indubitabilmente nei coacervi porosi dei sugheri, spacciati per opere d'arte contemporanea. E se il tratto flesso, nel contorno di Roma, aveva mostrato le potenzialità metaforiche della cavità per l'espressione critica, dalle *Due città*, adesso, con la silloge dell'estate, il vecchio regista ostenta una maestria notevole nel pianificare le lacune. Le

<sup>376</sup> *Nell'impero dei lustrascarpe*: ivi, p. 306.

<sup>377</sup> A. Rondini, *Mitologia, politica ed estetica della Vita al tramonto. Vino al vino di Mario Soldati*, in B. Falchetto, S. Ghidinelli (a cura di), *Raccontare, riflettere, divulgare. Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*, Skira, Milano 2018, p. 105.

<sup>378</sup> Ivi, p. 110.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> Corsivo mio. *L'ombrello azzurro*, in M. Soldati, *55 novelle per l'inverno*, cit., p. 313.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Ivi, p. 322.

<sup>383</sup> Ivi, p. 323.

<sup>384</sup> Ivi, p. 328.

<sup>385</sup> «Oh, la scoperta folgorante di una verità, non la si faceva mai nella vita». Ivi, p. 323.

adopera nel discorso (calcolate reticenze), nell'articolazione degli spazi (le soglie, gli interstizi, gli "altrove"), nella raffigurazione dei paesaggi e degli oggetti.

## Appendice A

### LA MESSA DEI VILLEGGIANTI

#### *Esperimento di visualizzazione*

Quello che segue è un esperimento di visualizzazione condotto sul testo integrale della *Messa dei villeggianti* con semplici strumenti grafici. Risponde ad un duplice intento: marcare le occorrenze verbali e supportare l'analisi quantitativa dei capoversi e della loro articolazione (si indicano numero progressivo di capoversi e unità di parole per ciascuno). La prima linea di indagine si concentra sull'io, per individuare come abiti il testo: in azzurro sono riportate le voci verbali in prima persona, in verde le altre persone, in rosso scuro le voci verbali indefinite. Secondo una diffusa lettura critica, aperta da Garboli, l'io dei romanzi si differenzia sensibilmente dall'«io autobiografico del Soldati narratore e viaggiatore». L'evidenziazione dei verbi in prima persona permette di considerare l'attitudine e il grado del dinamismo dell'io, a seconda che prevalgano i verbi di movimento o quelli di riflessione, aspetto a maggior ragione significativo in un'opera che sottolinea la sua natura itinerante. Offre un orientamento, anche, circa l'appartenenza di genere della *Messa dei villeggianti*, dove il racconto è accompagnato o supportato da una componente elzeviristica. L'esperimento ha costituito il supporto per il *close reading* e per l'analisi qualitativa, aiutando a esaminare in profondità, anche visivamente, lo spazio del testo. La suddivisione in capoversi e la misura della loro estensione, nella prospettiva di una computazione sistematica da estendere a altre opere, potrebbe meglio rivelare come si costruiscono aspetti rilevanti della micro e macrostruttura delle prose brevi soldatiane, dando opportuno risalto analitico e interpretativo alla loro agile, scorrevole, vivacità.

Legenda:

- azzurro/azzurro evidenziato: voci verbali in prima persona
- verde: voci verbali, altre persone rispetto alla prima
- rosso scuro: modi indefiniti

## LA MESSA DEI VILLEGGIANTI

### FUGA NELLA MIA CITTÀ

1. Sono tornato nella mia città di nascosto. Chissà, forse con l'idea di prenderla di sorpresa, e così, finalmente, di capirla. 20 parole
2. Sono partito da Parigi un sabato sera, senza avvertire, senza dirlo a nessuno. Questo gennaio rigido, sembrava di arrivare in una città molto più a nord. 26 parole
3. Alla stazione, subito, respiro profondamente l'aria, la stessa aria che ho respirato bambino e che è ancora la sola con cui mi sembra di poter riempire i miei polmoni completamente, senza riserve, senza rimorsi. Il freddo, la neve gelata. E, oltre i pochi rumori della stazione semideserta, il silenzio domenicale e provinciale. Penso queste due parole: provincia profonda. Amarezza e tenerezza, come tutte le altre volte che torno, di riscoprire, di ripetermi che la mia città, la quale per tanti anni è stata a me il mondo, è soltanto una città di provincia. 93 parole
4. Nella nebbia e nel gelo, le fila dei fanali ancora accesi. Al buffet della stazione, un caffè. Gruppi di ferrovieri, sciatori, qualche operaio. Il buffet non è più quello di una volta. Tutta la stazione è cambiata. Ma la gente, il dialetto, le facce sono le stesse. Oneste, malinconiche e ironiche. Un parlare basso, quieto, discreto, e rari gesti. Guardo le facce, se conoscessi qualcuno. Nessuna nota: però tutte mi sono familiari. Io, a loro, sembrerò forestiero. Vorrei lo stesso salutare qualcuno, stringere una mano, scambiare una parola, provare, a loro e a me, che parlo ancora il dialetto. Poi penso che avrò tempo tutto il giorno, fino a sera, e che è meglio, i primi minuti, mi contenti di guardare. Ho davanti tutto un grande, lungo giorno nella mia città. Un'intera domenica. E nessun obbligo di far visite a parenti, a conoscenti o amici. Neppure a mia madre. Neppure all'amico più caro. Essi mi pensano a Parigi. Eviterò le strade dove essi sogliono passare. Sarà come se fossi già morto e tornassi, invisibile, a rivedere la mia città. Forse riuscirò a capire, oggi, perché tanto la amo, e perché è tanto misteriosa. Di gran lunga la più misteriosa, e la più bella città che ho conosciuto. 207 parole
5. Vado a piedi all'albergo. Sotto le grandi volte nere del porticato della stazione sostano pochi taxi, e poche vetture di piazza, piccoli coupé bagnati e lucidi, i vetturini immobili a cassetta, ravvolti nelle mantelle di cerata. Non ci sono viaggiatori che partono e che arrivano. Non c'è movimento. Ciò mi accora. Vorrei, per quegli chauffeur, per quei vetturini che amo, vorrei ci fosse un gran lavoro. Tuttavia, in un angolo più morbido e più stanco della mia coscienza, sono tentato di preferire così. Sì, visto che non ho potuto vivere nella mia città, sono tentato di preferire che la mia città senza di me a poco a poco s'immobilizzi, si dissanguia, si estingua, fedele alla sua nobiltà, alla sua grigia bellezza e ai suoi ricordi. 125 parole
6. Scelgo l'albergo più nuovo e più lussuoso, l'unico dove non sono troppo conosciuto. 13 parole
7. Dopo un bagno, esco. Le otto meno cinque. Alle otto precise sono davanti alle vetrine del mio vecchio barbiere: nell'aria ancor buia tutte bianche, illuminate, appannate dal calore interno. Esito. Romperò dunque la consegna che mi sono dato? Svelerò la mia presenza in città ai quattro lavoranti chiacchieroni? Poi mi dico: se mai, questa è l'unica ora in cui sono sicuro di

non trovare persone di conoscenza; e i lavoranti parleranno ma stasera sarò già partito. Entro, avanzo, mi tolgo cappello e capotto e li appendo al solito attaccapanni, con gesti abituali, e salutando per primo i lavoranti con tono di voce abituale, come se, dopo trent'anni, non avessi mai cessato di vivere nella mia città. I lavoranti, pronti, gentili e intelligenti, capiscono subito e rispondono al mio saluto con eguale disinvoltura, con voce sommessa e frasi tronche, come se entrassi a farmi radere tutte le mattine a quell'ora. Secondo l'abitudine (un'abitudine che si ripete da anni; ma una, al massimo due volte all'anno) mi fa la barba il più giovane, il nipote del padrone. Nessuna domanda. Nessun come va e come sta. Un sorriso d'intelligenza, nei suoi occhi, sorprendente, quasi magica. Il lavorante ha intuito che il mio più grande piacere è questo, far finta che io sia sempre lì, anche se è troppo giovane per ricordarsi di quando non ero ancora partito. Egli mi ha conosciuto, ahimè!, soltanto nei miei rari e saltuari ritorni: ma sa che io sono e sarò fino alla morte suo concittadino e suo fedele cliente. Che cosa c'è, in fondo alla profonda pace e alla gioia di farmi radere nel negozio del mio barbiere nella mia città? Sdraiato sulla poltrona, gli occhi chiusi, il tempo mi par che si fermi, come incantato: odo come una volta il vibrar musicale dei rasoi, odo la gentile cadenza del dialetto e i vecchi scherzi e i lazzi, e i pronostici della partita... 316 parole

8. "Non ci va al football quest'oggi?"  
"Certo che ci vado, vorrei vedere."  
"È vero che il tifo scalda; ma stia attento a coprirsi bene." 24 parole
9. Ecco le sole parole che ho scambiato col mio barbiere. Una volta fuori, ebbi paura di aver esagerato in riservatezza. Avranno creduto di vedere un fantasma, mi sono detto. E volevo quasi tornare indietro per correggere l'impressione. Ma già si era fatto giorno, e la città, con le sue vie diritte e infinite, mi invitava a camminare. 57 parole
10. Commozione, fino alle lacrime, davanti a tutto ciò che è rimasto uguale. Rabbia impotente, odio sordo per quasi tutto ciò che è nuovo e mutato. "Quando muore una fede," dice Proust, maestro dei ricordi e dei ritorni, "le sopravvive - e sempre più vivace, per mascherare la mancanza del potere, che abbiamo perduto, di conferire realtà alle cose nuove - un attaccamento feticista alle vecchie che essa aveva animato, come se il divino fosse in loro e non in noi e come se la nostra incredulità attuale avesse una causa contingente, la morte degli dei." Ma, e se invece questa decadenza fosse reale, oggettiva, delle cose in sé? Se fosse proprio la nostra attuale incredulità a chiamare feticismo ciò che ci resta di fede? Se il nostro sdegno per il nuovo fosse legittimo? Se, in una parola, la decadenza fosse della nostra città, del nostro mondo: ma anche nostra solamente quando, come Proust, la riflettiamo, la sentiamo e ce ne accusiamo? 159 parole
11. "Il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo istante; e le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè!, come gli anni." Mi ripetevo le parole della sublime e straziante conclusione, camminando svelto, nell'aria nebbiosa e gelida, per i grandi viali deserti. E, ancora una volta, ammiravo il Poeta; ma non ero d'accordo con Lui. Mi sentivo giovane e felice perché distinguevo, chiaramente, dentro di me, da una parte i guasti naturali e inevitabili degli anni, i problemi sempre più difficili della vita, il peso sempre più grave delle responsabilità e degli affetti; dall'altra la fede in tutto ciò in cui avevo creduto da giovane e in cui ancora credevo, non come allora ma molto di più, allora con lo slancio ignaro e istintivo della giovinezza, adesso con la forza dell'esperienza e con la gioia ragionata che l'esperienza abbia confermato quello slancio. E insieme alla fede, una sola cosa con la fede: l'amore e l'ammirazione per la mia città che sentivo sempre identici. 169 parole

12. **Riconoscevo** la validità oggettiva del mio sdegno contro la maggior parte delle modificazioni, proprio dall'entusiasmo che **provavo** per le poche novità benfatte. I segnali del traffico, per esempio: più chiari, più precisi, più meticolosi che non in qualunque altra città italiana. L'abbattimento di un palazzo che **impediva** il naturale **congiungersi** di due vecchie vie. Certi bar modernissimi e razionali, dove il servizio è fulmineo e tuttavia umano. **Vedevo** sui volti dei baristi e della cassiera l'orgoglio provinciale per codesti moderni dispositivi. E se in parte **rimpiangevo** il vecchio fumido caffè della mia giovinezza, come **potevo**, **amando** queste persone che qui **vivono**, **non essere** orgoglioso con loro? **106 parole**
13. Ciò che **mi sfuggiva era** piuttosto la ragione profonda di questo amore. E per scoprirlo, non per altro, **ero venuto** di nascosto nella mia città. **25 parole**
14. **Giunta** l'ora della colazione, **evitai** di proposito, e benché **mi costasse** sacrificio, tutte le piccole osterie o i ristoranti di qualche antico albergo del centro, dove **sapevo** che **avrei mangiato bene e bevuto meglio**. **Immaginavo** quei cari ambienti, certi piatti domenicali, certe conserve, certi sottaceti, certe bottiglie insuperabili, e **conoscevo** in anticipo la tenerezza, la commozione che **mi avrebbero dato**. **Era** troppo facile. **Mi sentii**, per una volta, **indegno**. **Volevo capire** la ragione di quella tenerezza che **era lì**, in agguato, e **sapevo** che **se mi fossi abbandonato non avrei capito più nulla**. **Consumato** il pasto, **finita** la prima bottiglia, **avrei giocato** a bocce, **avrei giocato** a scopone, e il pomeriggio **sarebbe passato così**, appena in tempo a **prendere** il mio treno per Parigi, che **partiva** alle venti. **128 parole**
15. **Scelsi** una trattoria nuova, dal nome e dall'arredo di pessimo gusto. **Sembrava** di **entrare** in una scenografia della Cena delle beffe. **Mangiai** poco, male, in fretta, e **ordinai**, in una serie di vani tentativi, vari vini che **non potei bere** tanto erano cattivi. Proprio quello che **avevo voluto**. **48 parole**
- 
16. Alle due, **ero già** al campo di football. **8 parole**
17. I borghesi della tribuna **erano** la stessa gente tra la quale **ero nato e cresciuto**. **Incerto e diviso** nel mio animo, come fin dal primo momento, quando **ero arrivato** alla stazione, **desideravo** e **non desideravo di essere riconosciuto** e di **riconoscere** qualcuno. Quasi tutte le loro fisionomie **mi erano note**. Ma, per uno strano caso, nessuna alla quale **potessi ricordare** un nome. **Imbacuccati** nei loro paletò di lana buona e pelosa, alcuni con le ginocchia e le gambe fasciate di coperte scozzesi, **sedevano** pazienti in attesa, immobili, indifferenti al freddo che **cresceva** con l'**avanzare** del pomeriggio, e **chiacchieravano** nelle pacate intonazioni dialettali. **102 parole**
18. **Ero solo**; ma, in mezzo a loro, **mi sentivo** a casa mia. **Entrarono** in campo i giocatori. **Urlai**, con tutti gli altri, il mio entusiasmo. E la partita **cominciò**, e tutto fu come una volta. Anche se i giocatori **erano** altri, e **potevano ormai essere** i figli di quelli che **avevo adorato** una volta, **non provai nessun rimpianto**, **non feci**, neppure per un momento, paragoni nostalgici. La mia squadra **era quella**, **era lì** con la sua casacca, e **giocava**, esattamente come allora, nella neve e nel fango indurito, fino all'estremo delle forze. **92 parole**
19. Nell'intervallo, per vincere in qualche modo il freddo, **scesi** a bere un paio di cognac. Il piccolo bar **era gremito**. **Bisognava farsi avanti** a gomitate per **raggiungere** il banco e poi per **uscire**.

Fu per me un momento di assoluta, assurda felicità. Tutti, eccitati dalla partita che **volgeva** a favore della squadra cittadina, **parlavano** ora ad alta voce, **ridevano**, **ordinavano** quasi **gridando** i punch e i graini. **Ero** tra loro, **confuso** a loro, uno di loro. Che cosa **volevo** di più? **81 parole**

20. **Uscendo** sullo spiazzo gelato, proprio in quel momento in cui **non mi aspettavo** più nulla, **mi trovai** di faccia un uomo della mia età, vecchio mio amico, vecchio giocatore e ora allenatore di football. Da quanto tempo **non lo vedevo**! Poco più in là **c'era** anche suo fratello, anche lui giocatore e allenatore. Abbracci, manate sulle spalle, entusiasmo di **ritrovarci** così, e proprio a una partita. **66 parole**

21. **Ho assistito** al secondo tempo della partita tra i due fratelli. I quali **commentavano**, or l'uno or l'altro, ogni azione, ogni incidente, ogni minimo e per me invisibile colpo del gioco, con l'esattezza tecnica, la vivacità, la gioia di uomini che **hanno dedicato** al football la propria vita. **48 parole**

22. E **furono** quarantacinque minuti tra i più belli della mia vita. **Avevo sempre sognato**, **vedere** una partita, e una partita nella mia città, accanto a un vecchio appassionato giocatore. Certo, **avrei potuto procurarmi** questa gioia anche prima. Ma **avrei dovuto cercarla**, **organizzarla**. Questo dono del destino **era** come una prova, un segno che **non ero stato pazzo a fuggire** quella domenica nella mia città. **64 parole**

-----

23. Melanconico ritorno, nel precoce crepuscolo, verso il centro, con la macchina guidata dal maggiore dei due fratelli. **17 parole**

24. **Sono solo**, all'albergo, e **mancano** tre ore al treno. **Prendo** un taxi, **faccio** una visita, oh non a persone di conoscenza; una visita, come dire? **religiosa**, la stessa visita che **fanno** Frédéric e Deslauriers alla fine dell'Education. Anche quella, se **ben ricordo**, era di domenica, pendant qu'on était aux Vêpres. Ma quella, diversamente dalla mia, **terminò** con una **precipitata** rinuncia. **60 parole**

25. Dopo mezz'ora, comunque, **fui** di nuovo all'albergo; e **me ne andai a dormire**, avvertendo il portiere di **svegliarmi** in tempo per il treno. **23 parole**

26. Ma sì, perché **non dormire**? Ormai **avevo capito**. **Capito** che **non c'era niente da capire**. **Era** bello così. **Amare, vivere, è sempre misterioso**. E che cosa **potevo fare**, ormai, di più bello se non **dormire** nella mia città, **dormire** dove **pregavo** Iddio, un giorno, di **farmi morire**? **47 parole**

27. Alle otto **salivo** sul treno di Parigi. Nelle luci brillanti, nel calore dei mogani e delle felpe, il conduttore del vagone letto, i camerieri del vagone ristorante **mi accolsero** con rumorosa cordialità. Questi sì **mi conoscevano**, più e meglio dei miei concittadini. **Confesso** che **respirai** di sollievo. Finalmente, **ricominciavo ad allontanarmi** dalla mia città. **Ricominciava** la mia vita solita. **Era stata** una giornata estenuante. Chi può **vivere** senza tregua dentro la follia di un solo amore? **76 parole**

28. Quando il treno **si mosse**, nei momenti di quel distacco, che pure **mi fu**, come tutte le altre volte, dolorosissimo, **ringraziai** ancora **il destino**. **Capii** che il mio amore per Torino **era troppo** intenso, troppo appassionato, per resistere a un vero ritorno. **42 parole**

## LE CAMPANE DI ZURIGO

1. Un enorme clangore **mi destò**. Eran le campane, le campane del vicinissimo campanile della chiesa di San Pietro. **Ero arrivato** la sera prima a Zurigo, e **avevo preso** alloggio in un piccolo albergo. Adesso **erano** le cinque e mezza di mattina, un giorno verso la fine di settembre: e le campane **suonavano**, suonavano a distesa, profonde, rotonde, lunghe, cantanti, tante campane tutte insieme, e continuavano, continuavano sempre più forti, **riempiendo** tutto, perfino il pensiero, perché dopo **avermi svegliato mi impedivano di pensare**, e **non finivano** più. **86 parole**
2. Il cuore **mi batteva**, come spesso **accade** quando **si è svegliati** di soprassalto. **Andai** alla finestra, **l'aprii**, e **fui investito**, ancora di più, dal fragore esaltante delle campane. **28 parole**
3. Nel crepuscolo, l'alta severa chiesa grigia, coi suoi tetti aguzzi, col suo campanile di cui **non potevo vedere** la vetta, **era lì**, davanti a me, a pochi metri, muraglia immane e tranquilla. Intorno, prati d'erba verdissima, pulitissima, rasa; e vialetti di cemento. Nessun essere umano, nessuna vecchina che si affrettasse alle funzioni. Le campane **suonavano** a gloria, verso Dio, a gloria della Svizzera di Calvino e di Zwingli, per non so quale festività. Ma **suonavano** certamente anche per **scuotere** le coscienze, per **liberarle** dal male dei fantasmi notturni, per eccitarle al bene, per **avviarle** alla diurna operosità. **97 parole**
4. **Ero lì**, alla finestra, senza fiato, esterrefatto, sopraffatto, disturbato fino all'incanto. Anche per me **avrebbe dovuto essere** una giornata operosa. **Ero arrivato** a Zurigo la sera precedente, e **avevo in tasca** un franco e sessantacinque centesimi. **Avevo cenato** con salsicce, formaggio e birra. **Mi restavano** pochi soldi. **Dovevo**, nella giornata, in un modo o nell'altro, **procurarmi** del denaro. Del denaro **per vivere** in Svizzera ancora qualche giorno. Duecento franchi, almeno. **Avevo** alcuni nomi, alcuni indirizzi; molte speranze; nessuna certezza. **79 parole**
5. Fino alle nove, però, **non potevo**, naturalmente, **telefonare** a nessuno. D'altra parte, **non avevo più nessuna voglia di dormire**. Infine le campane **tacquero**. **Indossai** il paletò sul pigiama e **sedetti** sul letto, con le finestre aperte, al freddo. **Ascoltavo** l'eco delle campane che **sembrava** interminabile. **Pensavo** al loro significato, profondo come **era stato** il loro suono, scuotente e religioso. **59 parole**
6. Alle nove **telefonai** a Ignazio Silone. **Non era a Zurigo**. **Telefonai** a Carlo Bianchi, industriale, e vecchio amico di mio padre. **Non c'era** neanche lui. **Telefonai** a Miss Hopkinson, una ragazza inglese, buona amica di un mio buon amico americano che **mi aveva dato** una lettera per lei. **48 parole**
7. Miss Hopkinson **aveva una voce** incantevole: lievemente rauca, lievemente incrinata, dolcissima. Bene, **andassi** pure a trovarla, **aveva già sentito parlare** di me dal nostro comune amico; ed **era disposta**, **era pronta** alla cortesia di cui **la pregavo**. Naturalmente, **precisai**, **avrei restituito** i duecento franchi al nostro comune amico **appena rientrato** in Italia. Miss Hopkinson **rispose che andava bene**; e che **mi aspettava** alle cinque per il tè. **67 parole**



8. Dissi di sì, ringraziai, e non osai dire altro. Se Miss Hopkinson era bella come la sua voce, un po' di stile, pensai, valeva qualche ora di digiuno. 28 parole

-----

9. Come passai quelle ore? Passeggiai su e giù per la Bahnhofstrasse, nel sole appena tiepido, nell'allegria dei negozi e del traffico; andai lungo la Limmat, e contemplai con gioia, nei loro voli, i gabbiani, strano eppur giusto particolare marino in questa città di prealpe; mi soffermai sulla riva idillica del lago, non dissimile da quella di Stresa o di Annecy, e davanti al parco del Baur au lac, che mio padre (mi ricordai improvvisamente) definiva il più bell'albergo del mondo. 80 parole

10. Finché giunsero le quattro del pomeriggio, e fu tempo che mi mettessi in cammino per il Sonnenberg, dolce collina alla periferia della città, dove abitava, in una grande pensione o sanatorio per convalescenti, la desiderabile Miss Hopkinson. 37 parole

11. Nulla sapevo di lei se non che era inglese. Nulla conoscevo, se non la sua tenera voce. Tuttavia, per me, essa era desiderabile. Desiderabile perché ormai ero sicuro che mi avrebbe dato i duecento franchi, e perché immaginavo che fosse carina. E che cosa c'è di più desiderabile, per qualsiasi uomo, di una simile combinazione? 55 parole

-----

12. Giunsi al Sonnenberg poco prima delle cinque, trafelato per la lunga salita. Tirava un venticello fresco. E come giunsi sul piazzale inghiainato dell'albergo, mi rialzai il bavero della giacca, timoroso di qualche malanno. A ogni buon conto m'infilai subito nel piccolo atrio: Miss Hopkinson? 44 parole

13. "La voilà." 2 parole

14. Mi attendeva nella sala di lettura. Mi venne incontro, vestita di seta grigia e celeste, tra le mani un paniere, un libro, e qualcosa che sembrava una reticella di lana. 30 parole

15. Aveva i capelli tutti bianchi. Settanta, forse ottanta anni. 9 parole

16. Gli occhi le scintillavano come diamanti, e con una tale forza, con una tale vitalità che anche fissandoli non riuscivo a vederne il colore. 24 parole

17. Mi tese la mano; una mano, un polso, un braccio magrissimi, nervosi, delicati e forti allo stesso tempo. 18 parole

18. Le avevo porto la lettera del nostro amico americano. Guardò la soprascritta: "Questa non è per me," disse ridendo. "È per mia nipote, che si chiama esattamente come me. È la figlia di un mio fratello. Io non sono sposata. E la mia figlioccia. Si chiama come me; ma ha quasi sessantanni meno di me. Credete che possa leggerla in vece sua?" 62 parole

19. "Forse è meglio," risposi pensando ai miei duecento franchi. Aprì la lettera, decisa; e lesse, senza bisogno di occhiali, allontanando appena il foglio, e girandolo appena per fargli prendere luce dalla vetrata d'ingresso, la luce del giorno che già incominciava ad attenuarsi. 42 parole

20. E io **guardavo ammirato**. Per nulla **deluso** di **non aver trovato** la giovinetta che **mi attendevo**. Tanto era, in quella vecchia, un aspetto di vita e di simpatia. **28 parole**
21. “Va bene,” **mi disse** piegando la lettera e poggiando la mano sul mio avambraccio non senza civetteria, e non senza ottenere, stranamente, lo stesso risultato che ottiene, di solito, con uguale civetteria, una donna bella e giovane. “Ora **prendiamo** il tè. Poi **vi darò** ciò di cui avete bisogno e per cui siete venuto fino quassù. Oppure **non vi fidate? Temete** di far compagnia a una vecchia inutilmente? Li volete subito? Perché devo salire in camera a prenderli. You know.” **80 parole**
22. “Per carità,” **dissi rispondendo** alla sua risata con un'altra risata. E **feci** per avviarmi, istintivamente, verso la sala di lettura, dove, attraverso le vetrate, **vedevo** tre o quattro vecchiette che appunto **stavano prendendo** il tè. **35 parole**
23. “Ma no, dove **andate?**” **mi fermò** con accento autoritario; e afferrando il mio braccio, e stringendolo: “Di qui. Venite. Fuori in giardino. **Prendo** sempre il tè fuori. **Ho** ottantatré anni. **Potrei essere** vostra nonna. Ma **sono** inglese. **Spero** che non **avrete** paura di **prendere** il tè fuori!” “Per carità,” **risposi cercando di sorridere** ancora, e **di nascondere** un brivido istintivo. “Fuori? Benissimo.” **62 parole**
- 
24. **Faceva** un freddo cane. **Eravamo seduti** vis-à-vis; e tra di noi c'era il tavolo col tè, i toast, il burro, la conserva di arancio, tutto. **Eravamo su** un giardino-terrazza, accanto al parapetto. E lei **aveva insistito per cedermi** il posto migliore, quello da cui **potevo vedere**, mentre **prendevo** il tè, l'immensa conca dei colli che cingono Zurigo, e Zurigo laggiù fumosa, con le officine, i tetti, le chiese, i campanili, e il lago dorato e lucido come una lama, al sole del tramonto. **86 parole**
25. Miss Hopkinson **si era messa** attorno alle spalle quella reticella di lana. **Era** di color lilla, e della forma di una cortissima pellegrina; ma così lieve che, con quella sizza che **tirava**, e **pareva** ogni momento **voler rinforzare**, **non si capiva** proprio di quale utilità **potesse riuscire**. **47 parole**
26. “Avez-vous froid, mon cher?” **disse** a un tratto **fissandomi** con quei suoi occhi indiatolati, e **passando** improvvisamente, **per accentuare** la tenerezza della domanda, o **per attenuarne** l'ironia, dall'inglese al francese. **31 parole**
27. **Negai**. Ma sì, **sentivo freddo**; e probabilmente **non riuscivo a nascondere**. **11 parole**
28. **Se ne accorse**; e non ci fu verso: **si tolse** la pellegrina e **mi obbligò a mettermela**. **Si alzò**, anzi, dal suo posto, e **me la accomodò** intorno al collo con le sue mani. **Sentii** che la soffice lana **odorava**, tenuemente, e non spiacevolmente, di bergamotto. “**Mangiate. Mangiate** molto,” **insisteva**. “**Vedrete** che vi scaldereà.” **54 parole**
29. **Non avevo**, infatti, **toccato cibo** dalla sera precedente. Forse per questo **pativo** il freddo più di quanto **sarebbe stato** normale. **20 parole**
30. A poco a poco, mentre **mangiavo**, **mi sentivo** meglio. **Parlavamo** dell'Italia, di Roma, di Firenze, di Siena, di tutti i luoghi d'Italia che Miss Hopkinson meglio **conosceva per avervi** più a lungo **abitato**. Quanti anni prima? Dopo la guerra, **non era più tornata** in Italia. E un po' del

colore e del sole di quei luoghi sembrava che giungesse fino a noi, e quasi vi si stabilisse, intanto che il sole di quella giornata d'autunno era già tramontato di là dai colli, il lago era divenuto di lavagna, e una bruma azzurrina incominciava a velare la città lontana. 98 parole

31. Finimmo tutti i toast e tutta la conserva. E finimmo tutti i discorsi. In silenzio, da qualche secondo, ci fissavamo, io di qua e lei di là dal tavolo. I suoi occhi, simili a diamanti, ridevano vivi nel viso bianco, sotto i capelli bianchi che il vento aveva graziosamente spettinato, e ora muoveva, una ciocca leggerissima, su una tempia. 59 parole
32. In questo silenzio, improvvisamente, si udirono suonare, lontane, le campane di Zurigo. Non erano soltanto quelle della chiesa di San Pietro, adesso. Erano tutte, le campane di tutta la città, e suonavano insieme, festosamente; e per l'aria, per l'ora e per la distanza, il loro suono era completamente diverso da quello che mi aveva svegliato la mattina; era un concerto festoso, quasi languido, dolce, sereno, pieno di speranza. 68 parole
33. Ascoltavo rapito, guardando laggiù verso i tetti e le chiese di Zurigo che intravedevo nella bruma azzurrina; finché a un tratto avvertii qualche cosa di strano dentro di me, qualche cosa che sembrava, e pur sapevo che non era, un dolore grande e disperato. 44 parole
34. "Non capisco perché," dissi a Miss Hopkinson cercando inutilmente di trattenere, e poi di nascondere le lacrime. "Non capisco perché!... Mi sento così felice! Non sono mai stato così felice come in questo momento." 34 parole
35. "Semplicissimo, my boy fece" la vecchia, sorridendo sempre e fissandomi, " voi in questo momento avete uno slancio verso la vostra anima astrale, le siete vicinissimo, cercate di raggiungerla. E siccome siete ancora vivo e non potete raggiungerla, così siete felice e soffrite allo stesso tempo. Semplicissimo." 46 parole
36. Cominciò a parlare di teosofia. E così l'incanto, forse proprio perché era spiegato, svanì. Quando venne l'ora di andar via, si scusò, salì in camera, ridiscese rapidissima, con una busta. Dentro c'erano due biglietti da cento franchi. La ringraziai, le baciai la mano benché fosse signorina. Essa, ridendo, lasciò fare. 50 parole
37. Era quasi notte quando arrivai al ponte della Limmat. Piovigginava. Sebbene ora ne avessi avuto i mezzi, non volli prendere taxi né tram. 23 parole
38. Ero ancora felice. Per la strada avevo pensato tutto il tempo all'anima astrale. 13 parole
39. Passato il ponte sulla Limmat ed entrando in città, provai di colpo il desiderio dell'opposto. Ma a Zurigo, città per me delle campane e dell'anima astrale, sembrava un desiderio quasi assurdo... 31 parole

## LA DONNA DEL DESTINO

1. A tutti gli uomini, credo, è successo almeno una volta nella vita di provare un'improvvisa e straordinaria commozione davanti al ritratto di una donna ignota; e di contemplarlo, almeno per pochi attimi, col dubbio assurdo e trepidante che quella, e nessun'altra, sia la donna del loro destino. 47 parole

2. Non mi vergognerò dunque di confessare una follia. 8 parole
3. Ho voluto, per una volta, andare in fondo: scoprire chi fosse l'ignota, conoscerla, e interrogare direttamente il destino. 18 parole
4. La fotografia era a colori, sulla copertina di una rivista belga. Non starò a descriverla. L'importante fu l'effetto di quell'immagine su di me. Vedevo, come per un sortilegio, riprodotte e radunate in un rettangolo di carta lucida tutte le qualità che più amo in una donna. Così nelle favole antiche il mago mostrava all'eroe in uno specchio le sembianze della divina, o mercanti che venivano di lontano mostravano al giovane principe la miniatura della futura sposa. 76 parole
5. Un particolare, soprattutto, mi commuoveva fino a travolgermi: le mani. Erano di quella forma, colore e proporzioni che, senza sapere perché, adoro. 22 parole
6. Non era la fotografia di un'attrice né di una donna famosa o comunque nota. Non v'era, sotto, alcun nome né alcuna didascalia. 22 parole
7. Riposi la rivista in uno scaffale, tra carte e giornali vecchi. Inconsciamente, volevo forse fare una prova: non avere più sott'occhio quell'immagine per qualche tempo, dimenticarla, e controllare poi se ancora mi avrebbe colpito. 34 parole
8. Così fu. Dimenticai la bella ignota, e passarono alcuni mesi. Un giorno, per caso, rovistando tra le mie carte, salta fuori. E il colpo, il coup de photo foudre, si ripete. Come resistere alla contemplazione di quelle mani? 38 parole
9. Scrisi allora alla redazione della rivista. Domandai nome e indirizzo dell'ignota, la quale, dissi, mi interessava come eventuale interprete di una parte secondaria, in un prossimo film. 23 parole
10. La redazione della rivista comunicò la mia lettera alla signorina; costei mi rispose, e cominciò allora, tra me e lei, una lunga corrispondenza 23 parole
11. Abitava ad Anversa, faceva la mannequin, e desiderava ardentemente diventare attrice. Io non mi sentivo di illuderla né di rinunciare alla speranza di un incontro. Così seguivo a scriverle di "piccole parti" e, poiché era chiaro che per una piccola parte non avrei potuto chiamarla in Italia, dell'eventualità di un suo prossimo viaggio per ragioni di diporto. 57 parole
12. L'ignota, ancora più onesta, mi avvertì che la famosa fotografia era stata eseguita qualche anno prima. Dalle sue lettere, però, ebbi una piccola delusione. Avevo pensato a una calligrafia degna della mano, e in qualche modo simile alla mano: slanciata, elegante, sinuosa, nervosa. Invece erano caratteri piccini, esitanti. 48parole
13. Alcuni mesi passarono, e dimenticai; finché, trovandomi un inverno a Parigi per ragioni di lavoro, e tornandomi a mente, nella solitudine domenicale, la bella ignota, ebbi l'idea di telefonarle ad Anversa.31 parole

14. Ecco, ora **udivo** la sua voce al telefono: calda, lievemente rauca, con quelle durezza gutturali e quelle cadenze musicali che **fanno** l'incanto del francese parlato dai fiamminghi. Ma **non poteva venire** a Parigi; e **mi pregava** con insistenza **di andare a trovarla** io a Bruxelles. **Fissammo** per la prossima domenica. Lei **mi sarebbe venuta a prendere** in macchina alla stazione di Bruxelles-Midi, à midi et dix minutes, l'ora dell'arrivo del diretto di Parigi; **l'avrei riconosciuta** facilmente perché lei... qui **disse** una frase, sempre **parlando** in francese, una frase che **finiva** con bianche. **93 parole**
15. "Une fourrure blanche? " Una pelliccia bianca? **dicevo io**. **8 parole**
16. **No, diceva lei**. No. Niente pelliccia. La sua voce **parlava, diceva** qualcosa che **non afferravo**, e di nuovo **finiva** con bianche. Comunque, **conclusi**, **l'avrei riconosciuta** dalla fotografia. **27 parole**
17. E quanto a me, le **dissi, avevo** gli occhiali, i baffi, il basco, e un paletò blu scuro. **18 parole**
18. **Venne** la domenica. Il tempo **si mise** al freddo. **Fui obbligato a rinunciare** al paletò blu per uno color nocciola, che **era** più pesante. **24 parole**
19. Il treno **uscì** da Parigi e **apparve** finalmente la campagna. Una giornata gelida e limpida. Il cielo, in alto, **era** azzurro grigio, e **sfumava** tutto intorno, regolarmente e gradatamente, in un grigio rosa. I campi **divisi e arati** secondo perfette geometrie. Foreste compatte **si disegnavano** all'orizzonte, talvolta con taglio netto **attraversavano** i campi, **raggiungevano** la strada ferrata, la **fiancheggiavano** per qualche chilometro, poi **si riaprivano** come sipari. **67 parole**
20. **Ero** solo nello scompartimento con un cacciatore, un signore di mezza età, dai capelli a spazzola e dai baffi all'americana, solido, tarchiato, serio, vera immagine della Francia quale **essa è** e quale gli stranieri, siano latini o anglosassoni, **si ostinano a negare che sia**. **Aveva** certamente **fatto** una buona colazione, café au lait e croissants. Adesso **rovistava** in un suo sacco di tela e cuoio, colmo di cartucce, e con un temperino ne **apriva** alcune, **rovesciava** i pallini sul palmo della mano, li **considerava**, infine **tirava fuori** grandi fogli con cifre e progetti, probabilmente resoconti di consigli d'amministrazione, li **leggeva** attentissimo. Di tanto in tanto, mentre **leggeva**, **rialzava** per un attimo il labbro superiore e **succhiava** l'aria tra i denti con un fischio strano ed esasperante. **126 parole**
21. E **io pensavo** alla ragazza belga che **sognavo** da più di un anno e che tra poco finalmente **avrei incontrato**. **Sarebbe stata**, davvero, pari alla fotografia? E se sì, che cosa le **avrei detto?** **Avrei avuto** il coraggio **di svelarle**, o almeno di **farle sospettare** il mio interesse più umano che professionale? E lei, in tal caso, come **si sarebbe comportata?** **61 parole**
22. Il cacciatore **fischia**, a intervalli regolari, inesorabilmente. E strano che, pure **ammirando** la sua solida figura provinciale e borghese, quel fischio **mi desse** tanto fastidio. A un certo momento, dopo un fischio più forte e più deciso, **dovetti trattenermi dal balzare** in piedi urlandogli sul viso di smetterla. **Uscii** nel corridoio. Il treno **rallentava**. **Era** Compiègne. Il cacciatore, con mia sorpresa, **raccoglieva** di scatto cartuccera, sacco, cappello, fucile, e **scendeva**. **70 parole**

23. Rimasto solo cedevò a una tentazione irresistibile. Estraevo dalla valigetta che avevo portato con me la rivista con la fotografia, e mi abbandonavo un'ultima volta all'assurda contemplazione. 27 parole
24. Se ha questo sguardo, mi dicevo, questo sorriso, questo corpo, ma soprattutto se ha queste mani, io cadrò innamorato. E se cadrò innamorato saprò, mi dicevo, vincere ogni resistenza. Non sono più un ragazzino. Non esiterò a promettere anche un ruolo di protagonista. L'importante è che essa sia come la fotografia! 51 parole
25. Bruxelles-Midi. Sollevai lo sguardo dalla fotografia soltanto quando capii che il treno, rallentando, entrava nella stazione. Gli occhi mi dolevano per lo sforzo fatto di fissare così a lungo una figura alta venti o trenta centimetri, e intanto di ingrandirla con l'immaginazione e di animarla al naturale. 48 parole
26. Mi levai, preparandomi a scendere. Sul sedile davanti a me era rimasto il temperino del cacciatore. Un bel temperino. 19 parole
27. Dopo una breve esitazione (nessuno mi vedeva) lo presi e lo intascai. 12 parole
28. Bruxelles-Midi. 2 parole
29. Scesi dal treno prima ancora che si fermasse. Superai, correndo, i viaggiatori che erano scesi dalla vettura precedente. Volevo cambiare franchi francesi in belgi e presentarmi all'uscita prima che tutti i viaggiatori del mio treno avessero finito di sfilare. Temevo, altrimenti, che la ragazza, non vedendo più nessuno, se ne andasse delusa. 52 parole
30. Attraversando di corsa il grande rettangolo della stazione verso l'ufficio dei cambi, guardavo a sinistra la frotta dei viaggiatori che molto più rapidi di quanto avrei voluto si dirigevano all'uscita. Oltre le basse cancellate e le piccole edicole vetrate dei guichets, era la folla in attesa, scura contro lo sfondo soleggiato di alti casamenti, che si levavano dall'altra parte della strada. In quella folla, certo, era lei ad attendermi. Mi parve di notare, in prima fila, qualche cosa blanche: una giacca o un corto paletò bianco tipo Montgomery, e mi dissi che senz'altro doveva essere lei. Così che, entrando nell'ufficio dei cambi, alzai la mano verso la direzione di quella giacca bianca, in un gesto di richiamo e di entusiasmo: gesto, però, insulso e inutile se non nel caso, assai improbabile, che essa mi avesse riconosciuto a quella distanza, nella vastità della stazione e con un paletò che non era blu. 151 parole
31. Quando uscii dall'ufficio dei cambi, cercai subito con lo sguardo: la giacca bianca era scomparsa. 15 parole
32. Arrivai al guichet d'uscita con gli ultimi viaggiatori del treno di Parigi e, mentre mostravo al controllore il mio biglietto, che doveva servirmi quella sera stessa per il ritorno, mi alzavo sulla punta dei piedi e coglievo con un solo colpo d'occhio tutti coloro che erano ancora in attesa alla cancellata. Ma erano pochi, ormai, una decina di persone in tutto, e fra di esse, inutile illudermi, bianca o non bianca, lei non c'era. 74 parole

33. **Uscii** sulla strada. Era lunga e diritta, percorsa da rotaie di tram. Casamenti grigi che a sinistra si allineavano verso la periferia, a destra finivano fronteggiando il piazzale della stazione. Gli ultimi viaggiatori arrivati col mio treno s'allontanavano a piedi o in auto, o verso i tram che sostavano sul piazzale, tra i banchetti di un mercato. Ma anche il mercato era finito, ormai. Alcuni uomini smontavano i banchetti e le tende, e caricavano la mercanzia su camioncini. **78 parole**
34. Per il resto, la strada davanti a me era deserta e domenicale. Cinque o sei automobili erano ferme al marciapiede di contro. **Pensai** che la ragazza **mi attendesse** in una di queste auto. **Pensai** perfino che bianche fosse l'auto. Ma bianca, non ce n'era nessuna. Soltanto una gialla, decisamente gialla, che proprio non poteva essere chiamata bianca. Comunque, **attraversai** la strada e **ispezionai** l'una dopo l'altra le automobili. Erano tutte vuote e chiuse. **73 parole**
35. **Rientrai** nella stazione, non senza difficoltà da parte degli impiegati. **Spiegai** a un vecchio controllore, glabro, magro, occhialuto e bonario, come attendessi una signorina che doveva venire da Anversa e che **non conoscevo**. Il vecchio, sorridendo, **mi lasciò passare**. **39 parole**
36. Appena dentro, **mi accorsi** che in fondo, all'estremità opposta della stazione, c'era un'altra uscita che prima, nella fretta, **non avevo notato**. **Mi slanciai** di corsa. Forse era questione di secondi. La mia vita (incontrare la donna del mio destino) poteva dipendere da un attimo di ritardo. La ragazza, forse, **mi aveva atteso** a quell'altra uscita e ormai, **disperando di vedermi**, se ne andava; e io, forse, **sarei giunto** sul posto con una frazione di secondo sufficiente a lei per sparire dietro una cantonata, o per **risalire su** una macchina che partiva. **91 parole**
37. Ma si trattava di un'uscita secondaria, un'uscita per merci e bagagli. Rampe elicoidali in cemento per auto e per furgoni salivano ai piani superiori. Tutto era deserto, immobile e senza vita. Da quella parte, anche nella pubblica via, non passava nessuno. **41 parole**
38. **Tornai indietro**, **rientrai** un'altra volta nella stazione e **andai diritto** all'ufficio telefonico. **Ebbi subito** la comunicazione con Anversa. **Parlai** con una persona di servizio. La signorina era partita per **venirmi incontro**. Non era possibile **che non l'avessi vista**. Soltanto una panne dell'auto poteva averla attardata. L'auto, sì, una Cadillac bianca. Finalmente! E, **appendendo il ricevitore**, **vedevo** attraverso il cristallo della cabina **venire verso di me**, figura rapida, snella e assolutamente solitaria nella grande stazione ormai vuota, una donna con pelliccia di leopardo. **83 parole**
39. Era lei. **2 parole**
40. Il vecchietto dagli occhiali, che aveva seguito di lontano ogni mia mossa, le aveva detto che **ero entrato** nell'ufficio telefonico. **20 parole**
41. **Si cavò il** guanto per **darmi** la mano: la mano, carica di braccialetti tintinnanti e pendagli dorati, la mano lungamente sognata e che adesso **mi bastò** un lievissimo sguardo sfuggente, mentre **la stringevo**, per giudicare nella sua realtà. Non era la stessa mano della fotografia. Forse una deformazione ottica, forse un aggiustamento delle lenti e della focalità con cui era stata eseguita la fotografia, aveva causato il mio errore. Non era la stessa mano. E non era, **non poteva essere**, la donna che **avevo vagheggiato**. **85 parole**
42. **Ripeto** che **capii** tutto ciò in un attimo, mentre **sbirciavo**, e **stringevo**, e **sentivo** nella mia quella mano. Un'altra volta, dunque, **avevo sbagliato**. Il mago (l'editore belga che mi aveva mandato

la rivista con la copertina della donna per me ideale) **mi aveva ingannato**. Non c'era niente da fare. **49 parole**

43. Mentre **ci scambiavamo** le prime frasi convenzionali e **ci dirigevamo** all'uscita, **guardai** un momento la ragazza in volto, per un'estrema riprova o con un'estrema speranza. Simpatica, carina, begli occhi marroni, bel sorriso... era la donna fotografata, sì, **la riconoscevo**; ma non era lei, non era quella che la fotografia **mi aveva fatto sognare**. **53 parole**
44. "E dimagrita?" **le dissi** subito. **5 parole**
45. "Sì," rispose lei, inorgogliata come se le facessi un complimento. **10 parole**
46. "Nella famosa fotografia," **insistei**, "era molto più grassa." "**Gliel'ho scritto**, no? E una **fotografia presa due anni fa**." "**A me piaceva** più allora," **precisai**. Ma non era questione di grassezza o di magrezza. Era una donna che, comunque, **non avrei mai potuto amare**. **Sentii** questa impossibilità con assoluta precisione. E il problema, adesso, era di **passare con lei** tutta una enorme domenica, e di **parlare con lei** per tante ore, e anche, si capisce, della sua parte in un prossimo film. **81 parole**
47. **Raggiungemmo** la Cadillac bianca, ferma davanti alla stazione, ai margini del mercato, vicino alle bancherelle che i forains finivano di smontare. **21 parole**
48. La ragazza **siede** al volante, **io accanto a lei**. **Avvia** la marcia. Nonostante la mia scarsa competenza in proposito, **mi accorgo** subito che **non sa guidare**. O è l'agitazione di avere incontrato il regista che potrà realizzare i suoi sogni? **40 parole**
49. "Sono stata Miss Belgio," **mi spiega**. "E anche Miss Ostenda. Sì, sette anni fa." E **sorride**, e **cambia marcia**, e **arriva** fino sotto le bancherelle, nella confusione delle mercanzie sparse per terra, e del movimento di quelli che smontano i tendaggi. La Cadillac dovrebbe passare, c'è tutto il posto: ce libero lo spazio per il tram, ed è segnato dalle rotaie. Ma la mia ospite **non osa**. **Preferisce**, **mi spiega**, **tornare indietro**, e **fare il giro** della piazza. **78 parole**
50. Nervosamente **poggia la mano** carica d'ori sulla leva dei cambi. **Tenta** la marcia indietro. Il cambio **stride**, **frigge**, **s'impenna**. **19 parole**
51. Finalmente **ripartiamo** a marcia indietro. Pochi metri, **frena di colpo**, appena in tempo per **non urtare** un camion. **Riparte in avanti**, **cercando di girare attorno** a un tram che **è lì davanti** a noi, fermo al capolinea. E una manovra semplicissima, **mi pare**. Ma la Cadillac **balza in avanti**, **urta** col muso nella portiera del tram. Un piccolo schianto, un guizzo di qualche cosa lucente davanti al cofano, un clangore metallico sull'asfalto. **72 parole**
52. "**Ce n'est rien**," **fa lei**, rossa di confusione, **cercando di sorridere**, "**excusez-moi!**" **13 parole**
53. Ma **scendevo a vedere**. E mentre **raggiungevo** il cofano della macchina, dalla quale uno dei fanali ciondolava appeso a qualche filo elettrico, una folla **sbucava**, improvvisa e tranquilla, da tutte le parti, e **circondava** la Cadillac bianche. Dov'era nascosta tutta quella gente fino a un momento prima? Non un grido, non un commento, non un gesto. Tutti, questi, sorridenti, biondi, gote rosee, occhi cilestrini, **guardavano**, **senza dir** nulla, **attenti e divertiti**, la Cadillac, il fanale pendulo, la ragazza al volante, e me che **mi davo da fare** attorno al fanale. **Cercavo di rimmetterlo**, **diciamo** così, nella sua orbita, anche provvisoriamente, quanto bastava perché **non si trascinasse** per terra e **potessimo così raggiungere** un'officina meccanica. **114 parole**



54. Due gendarmi **si erano avvicinati calmissimi** alla ragazza e **le avevano chiesto** i documenti. Con la coda dell'occhio **vidi** dal libretto di circolazione che la Cadillac **non apparteneva a lei**, ma a un certo Williams, americano. **36 parole**
55. La poveretta **si affannava a dar spiegazioni** che i gendarmi **non le chiedevano**, a tratti **sorrideva** sempre più confusa verso di me, infine **firmava** complicati foglietti e verbali. **28 parole**
56. Io intanto, sempre più **vergognoso** per la folla tacita, **sorridente e immobile** che **si era radunata** intorno, **lottavo** col fanale, **tentando inutilmente di fissarlo**. Quando **alzavo lo sguardo**, **incontravo** quelle facce rosee, quegli occhi celesti, quelle dentiere ridenti: facce di meccanici, di tecnici, tutti, quasi tutti, **ero sicuro**. Tutti, o quasi tutti, **avrebbero saputo fare** in un secondo ciò che io goffamente **tentavo** da più di dieci minuti. **68 parole**
57. **Tornai indietro** dalla ragazza. **Le domandai dove fossero** i ferri. **Non lo sapeva**. **13 parole**
58. **Mi venne** allora **in mente** il temperino del cacciatore. Trionfalmente **lo estrassi**. **Era** un temperino **complicato e bellissimo**. **C'era** anche il cacciavite. Sotto gli sguardi di cinquanta meccanici divertiti, **avvitai** alla bell'e meglio e con grande fatica il fanale. Mentre **avvitavo, davo** qualche occhiata in tralice alla ragazza che **attendeva**, con la sua pelliccia di leopardo, e le sue belle mani, belle ma non più belle per me, **abbandonate** sul volante. E già **pensavo** con ansia a quando, **passato bene o male** il pomeriggio, **sarei tornato** alla stazione; **sarei**, finalmente, **rimasto** solo; **avrei ripreso** il mio treno. Mezzanotte! Gare du Nord! **Era** un miraggio, una meta dolcissima. **Vi avrei sacrificato** ben altre Dulcinee di quella, pur così graziosa, che **doveva stare**, tutto il giorno, al mio fianco. Ormai **avevo fatto** la grande prova. Per quanto tempo **ero immunizzato**? **138 parole**

## DISCO ROSSO

1. Il treno, **rallentando**, **mi sveglia**. **Alzo** la tendina, **vedo, riconosco** la campagna toscana, poco dopo Arezzo. **16 parole**
2. Nella luce dorata del tardo pomeriggio estivo, i campi, i prati, i frutteti, i boschi, le strade, i sentieri, le fattorie, le case sparse, le ville alte sui colli, tutto ciò che **vedo è** magicamente in ordine, di una bellezza suprema e straziante. **43 parole**
3. Ecco, il treno **rallenta** sempre più, ora **si ferma** in mezzo alla campagna. **Ricordo** improvvisamente. **Si era fermato** allo stesso modo, press'a poco nello stesso luogo e nella stessa stagione e nella stessa ora del giorno, tanti anni fa, più di trent'anni fa. **Ero molto giovane**, quasi un ragazzo. **Andavo** a Roma, anche allora. Per gli studi, come oggi per il lavoro. **62 parole**
4. **Mi sorprendo affacciato** al finestrino come allora, a **guardare angosciato** quella bellezza e a **cercar di capirne** il perché prima che il treno **riparta**. **24 parole**
5. Un vento leggero **sfiora** l'erba ai margini delle rotaie. Voci sparse, allegre, **giungono** dal treno, e, più lontane, dalla campagna. **Guardo** quei colori dolci, tutti i verdi di tutti gli alberi, quello

degli ulivi, quello dei cipressi, quello delle querce, quello dei castani, quello dell'erba; le terre giallastre, rossastre; le case bianche, rosate, grigie; il cielo teso e azzurrino. Guardo quella geometria segreta, indecifrabile eppure sensibile, onde l'intero paesaggio appare costruito come il paesaggio nel quadro di un sommo pittore. Non c'è dubbio: la felicità, la bellezza, il senso della vita sono davanti a me. E come allora, quando ero giovane, mi ero chiesto: che cosa devo fare, per essere degno di questa bellezza, per toccare questa felicità, per capire quale sia questo senso della vita? Così ora mi chiedo, con la medesima ansia: che cosa ho fatto, in tutti questi anni, per essere fedele al ricordo di quel momento? 150 parole

6. Nulla, non ho fatto nulla. Sono andato in lungo e in largo per il mondo. Ho spiato in tutti gli angoli, senza dirmelo, senza nemmeno saperlo, i riflessi incerti, più confusi, più alterati di quella bellezza. A tutte le ore del giorno e della notte, sono stato pronto a rincorrere, disperatamente, la meno probabile speranza di quella pace. 58 parole
7. Signore Iddio, come è possibile gettare una vita così? 9 parole
8. Una villa, ecco, in cima al colle più alto, è il centro del quadro. Le linee delle strade e dei sentieri, i limiti dei boschi e dei campi, sembrano naturalmente convergere lassù. Quella villa, che ha dietro un grande bosco di querce, bianca, a due piani, con le sue persiane verdi, sette per piano, e sormontata dal triangolo di un semplice frontone, quella villa oggi avrebbe potuto, avrebbe dovuto essere la mia casa. La stanza d'angolo, il mio studio. E avrei visto, dalla finestra, giocare i miei bambini nel parco. Perché non è così? Perché sono stato così sciocco, così debole, così fatuo? Guardo i colli toscani, guardo lassù la mia villa, angosciato dalla certezza della mia colpa. 118 parole
9. Ma, ecco, subito, riflettendo meglio, mi sovviene un'altra certezza. Questa: che anche trent'anni fa, davanti allo stesso paesaggio, e come oggi per il passato allora per il futuro, ero stato colto da angoscia. 33 parole
10. Forse presentimento delle colpe che non sarei stato capace di evitare? Forse coscienza della mia piccolezza, della mia incapacità? 19 parole
11. Ero giovane, allora, forte, allegro! Di solito, l'intero mondo mi appariva meraviglioso, misterioso, avventuroso, invitante. Trovavo più facile contemplare, e contentarmi di contemplare, allora avido e povero, che non oggi, sazio e agiato. 33 parole
12. Tuttavia, quella volta, oltre la meraviglia, il mistero, l'avventura e l'invito che allora vedevo, come in tutto il mondo, anche in quel paesaggio toscano e in quel tramonto d'estate, avevo provato un sentimento nuovo e unico di angoscia. 38 parole
13. In un paese non lontano dal luogo dove si era fermato il treno sapevo che era nato il mio nonno materno, e che ne era originaria la sua famiglia. Non avevo, e non ho ancora, neppure oggi, nonostante il lungo desiderio, visitato quel paese. Così mi spiegai, allora, il turbamento strano che mi aveva assalito. Era forse una nostalgia del sangue, la pietà di un passato che era mio e che non conoscevo, tutta una realtà di immagini, di persone, di abitudini, di clima che mi era cara e che, tuttavia, avevo perduto. Oh!, perché non possiamo ricordare e continuare a far vivere in noi il passato, almeno il passato più vicino, quello delle persone che abbiamo amato? 118 parole
14. Il mio nonno materno, militare e letterato, era stato il compagno più assiduo della mia infanzia e della mia adolescenza; era stato il primo e il più profondo maestro della mia vita. Egli mi aveva molte volte raccontato della Toscana, del Valdarno, del suo paese. Nel suo volto bello,

nobile, virile, sereno, nella sua parlata precisa e pacata, nella sua intelligenza vivissima, nella dolcezza del suo carattere, nella sua umanità, nella sua cultura, nel suo amore per le tradizioni, **avevo imparato** tutto quanto di meglio **so** ancora oggi. Vera pietà e vera religione, se un poco me ne rimane, **sono ancora** quelle che **mi insegnò** lui, non quelle per cui **avevano**, e famosa, la veste altri educatori. **117 parole**

15. Forse **era** questo, **mi ero detto** allora, **era** la memoria di mio nonno, **spentosi** soltanto qualche anno prima, che **mutava** per me in rimorso l'incanto di quel paesaggio. **28 parole**
16. Eppure, oggi **mi sembra** di **capire**, **non era** così. Semmai, la memoria di mio nonno **non era** che una parte, la più personale, una punta, la più acuta, di un sentimento molto più vasto. **34 parole**
17. A un tratto, come **sorgendo** dall'ampiezza stessa e dalla tranquillità della natura, e da quelle grida lontane e sparse di uccelli, di bambini, di campagna, **si era levato** nell'aria un canto di ragazze. **33 parole**
18. Voci fresche, franche, **cantavano** una canzone popolare, antica o nuova **non ricordo**, ma comunque perfettamente naturale, e **si avvicinavano** adagio, con un effetto così struggente che **pareva** quasi insostenibile. **29 parole**
19. **Era** la canzone della felicità, che **cresceva** e **si propagava** nell'aria, la felicità di tutta la vita che **sembrava** ora vicinissima, a portata di mano, e **restava** tuttavia inafferrabile, **nascosta** forse tra gli alberi, in qualche piccolo sentiero lungo la ferrata. **Dov'erano** le ragazze che **cantavano**? **Venivano** forse in bicicletta? O **camminavano tenendosi** per mano e **avanzavano** verso il treno che **vedevano** tra le fronde e **cantavano** così forte anche perché noi le **sentissimo**? **74 parole**
20. In quella il treno, **obbedendo** al suo segnale che **parve coincidere** con un altro segnale, misterioso e tempestivo, quello della fine dell'incanto, **incominciò** pianissimo a **muoversi**. A poco a poco, lentamente, insensibilmente, **accelerò**. Presto il canto delle ragazze, senza che esse **si svelassero** al mio sguardo **frugante** da ogni parte la campagna, **fu coperto** dal fragore del convoglio. **58 parole**
21. Anche adesso come allora, il treno, dopo la lunga sosta, **riprende** adagio a **muoversi**. I due ricordi, l'uno di trent'anni e l'altro di qualche minuto fa, **si sovrappongono**, **cominciano a confondersi**. Le ragazze, questa volta, **non hanno cantato**; e **mi pare** di **udirle** tuttavia. **44 parole**
22. Il treno **va** veloce. **Guarderò** fino all'ultimo, in cima al colle, la villa che **avrebbe dovuto essere** mia, **illuminata** dal sole del tramonto. **23 parole**
23. Il rimorso, **mi pare** finalmente di **capire riflettendo** all'identità del mio sentimento di adesso e del mio sentimento di allora, il rimorso **non è mai** per azioni che **abbiamo commesso** o che **non abbiamo commesso**; non è per ciò che facciamo; bensì per ciò che fummo, siamo e fatalmente saremo: **non riguarda** soltanto il passato, ma anche il futuro. E così, quando **riusciamo a vedere** la bellezza, essa **è sempre perduta**. **71 parole**
24. **Mi immaginai** un carattere, una fortuna, un destino diversi. **Se avessi** davvero **comprato** quella villa? Se, in questo momento che, malinconico e stanco, **la vedevo** ancora, lassù sul colle; se, in questo momento, invece di qui, **affacciato** al finestrino sul treno fuggente, **io fossi** là, **affacciato** alla finestra del mio studio tranquillo? **52 parole**

25. Non meno malinconico e non meno stanco, **leverei** lo sguardo dallo scrittoio e **vedrei**, giù nella valle, il piccolo treno che **si allontana**. **Mi sentirei** egualmente colpevole. **Mi rimprovererei** la troppa quiete e la troppa cautela delle mie giornate. Ah, **mi direi; io sono** un idillico egoista! Il mio **dovere era** un altro, **mi direi: viaggiare, vedere** il mondo, **soffrire** la vita varia, dura, tumultuosa delle città e delle compagnie. **70 parole**
26. E quel treno che **va**, invece della villa che **sta** (ancora **la distinguevo**, lontanissima, e sempre più alta, in cima al colle, nella luce del tramonto) **sarebbe**, contrario ed eguale, il mio rimorso. **33 parole**

## I FIGLI A SCUOLA

1. Sì, anche allora, appena svegli la mattina, la cosa più difficile e più importante **era** la stessa: **non arrivare** in ritardo; e, per **non arrivare** in ritardo, **lavarsi, vestirsi, far colazione, uscire** in tempo. **34 parole**
2. Anche l'ora **era** la stessa. Anche allora, anche quaranta anni fa, i campanelli delle classi **suonavano** alle otto e mezzo. **20 parole**
3. Ma il tragitto da casa a scuola, il tragitto... **9 parole**
4. ... **Accompagnando** i miei bambini a scuola, l'altra mattina, **mi accorsi** improvvisamente di **soffrire** come per un dolore grande e disperato, e di **non capire**, lì per lì, che cosa **fosse** questo dolore. **Guardavo scorrermi** ai fianchi, di qua e di là, nei finestrini dell'automobile, l'eccitazione fredda e quasi meccanica della città mattutina: i volti seri, grigi, **preoccupati** della folla, operai, impiegati che **andavano** al lavoro; il nervoso **scattare** e **superarsi** o l'impaziente, insofferente **accodarsi** di moltitudini d'auto ai crocicchi; il sole che pure **brillava** ma **brillava** come senza gioia e, in ogni modo, senza pace su tutti quei cristalli e metalli troppo lucidi e troppo guizzanti; e i cartelloni réclame, enormi aggressivi offensivi, e certi loro caratteri, certi colori di nuova invenzione, vivissimi, fosforescenti, che le mie pupille, **ritraendosene** indolenzite, **continuavano** per qualche secondo a vedere, anche quando **erano passati**, quasi **sovraimpressi** alle facciate dei palazzi. **146 parole**
5. **Posavo** allora lo sguardo sulle nuche delicate e bionde di due miei figli, **muti e intenti** ai finestrini, allo spettacolo delle vie e della folla e delle auto e di tutta l'epoca e la città moderna: e, nel dolore profondo e ancora inspiegabile che **provavo, incominciavo** a **distinguere** pietà per loro, **nati** per mia volontà e forse per mio capriccio, proprio in questa epoca. **64 parole**
6. Ma che cosa **c'era**, dunque, di così straordinariamente nuovo e di così orribilmente diverso, nel loro **andare** a scuola di oggi dal mio **andare** a scuola d'allora, quarant'anni fa? **29 parole**
7. Il mio dolore, la mia pietà, il mio rimorso **non potevano forse essere spiegati** con un semplice, umano rimpianto della mia fanciullezza irrimediabilmente **perduta**? **24 parole**
8. **Non era** forse come un lampo che **squarcia** l'oscurità della memoria, l'improvviso paragone tra la mia vita di cinquantenne, ormai ben **chiusa** e **definita** nelle sue aspirazioni, e la mia vita di bambino, **aperta** alla vaghezza di tutto l'**avvenire**, **non era** forse questo improvviso e crudele paragone, e non altro, che **mi feriva**? **53 parole**
9. Oh certo, se ora, invece di **ascoltare** il mio cuore, e di **compiacermi** a questa sua intermittenza, **consideravo** un momento, con calma, i volti attenti dei miei figli, **riscoprivo** in quelli la stessa fiduciosa aspettativa, lo stesso entusiasmo di me bambino. Lo spettacolo della

vita era diverso, e per me straziante. Ma i loro occhi lo osservavano puri, tranquilli, pieni di stupore e di speranza. 65 parole

10. I miei bambini, certo, andavano a scuola come c'ero andato io alla loro età, scoprendo e amando una vita che pareva sorgere con loro e intorno a loro, animata dalla loro stessa fede. 33 parole
11. Per non fare che un solo esempio e il più evidente: l'affannoso traffico cittadino, il trambusto e il groviglio delle auto e dei motori, si spiegavano certo davanti alla loro fantasia bambina con lo stesso gaudio che un tempo davanti alla mia le vie spaziose e semideserte, percorse a rari intervalli da un tram sferragliante, da una vettura di piazza, da una solenne limousine. 64 parole
12. Eppure... Eppure, se la realtà conta per qualche cosa, se lo spirito umano è indivisibile, se le società e i costumi delle varie epoche hanno un rapporto qualsiasi con la psicologia degli individui (e certamente lo hanno), non è possibile che anche la vita di un bambino di oggi non sia in qualche modo diversa dalla vita di un bambino del principio del secolo: tutto sta a vedere fino a che punto sia diversa; e se questa diversità non sia essenziale, e non denunzi una decadenza di costumi troppo grave. 90 parole
13. Guardiamo un po'. Accompagnando i miei bambini a scuola, ho rivisto me stesso, di quell'età, che andavo a scuola, e mi sono rivisto con l'esattezza spettrale e lacerante che ha la memoria quando è involontaria, istantanea, improvvisa. Cerchiamo ora di ricordare meglio. Cerchiamo, cioè, di analizzare questo ricordo, nella cui luce e durata di lampo i miei bambini mi sono apparsi come dei disgraziati. 64 parole
14. Andavo a scuola con la cartella a tracolla. 8 parole
15. Sì, con la cartella a tracolla. Perché i bambini di oggi non portano più la cartella a tracolla. Anzi, che dico? cartella! I bambini di oggi non usano più la cartella, non portano più i loro libri e quaderni in una cartella, bensì, a cominciare dalla prima elementare, in una borsa da avvocato: in una borsa di cuoio o di pelle, con fibbie, passanti, cinghie, e scompartimenti vari, che noi non ce la siamo mai sognata, neppure in terza liceo. 80 parole
16. No, alle elementari c'era la cartella, la cartella a tracolla, dura, a forma di parallelepipedo, di cartone e tela cerata, e magari bordata di pelo finto, e magari, invece che a tracolla, portata addirittura a spalle, a zaino, secondo la vecchia, giusta, santa forma di zaino che essa aveva. E così, andando a scuola, noi ci pensavamo tutti un po' soldati, e imitavamo, in un gioco che pure era vivo di amore per la nostra patria, le figure dei nostri soldati in Libia che vedevamo sulle copertine della Domenica del Corriere. Oh, non si rida, non si pensi che queste siano sciocchezze. La patria si comincia ad amare anche così. Guardate in America, in Inghilterra, in Russia, come sono vestiti i bambini, i bambini piccoli che vanno, oggi, alle scuole elementari. La foggia dei loro abiti e delle loro cartelle è sempre in qualche modo militare, evoca e arieggia in qualche modo la divisa e lo zaino o il tascapane dei soldati di ciascuno di quei grandi paesi. 168 parole
17. Più tardi, in ginnasio, e specialmente nel ginnasio superiore, si sostituiva allo zaino-cartella un bel quadrato di tela cerata dentro cui, rapidamente e praticamente, s'involtavano i libri e poi si legavano con una cinghia: ci si fermava sulle piazze di periferia a giocare al football, e i pacchetti dei libri così involtati si gettavano per terra, in un mucchio, magari sotto la pioggia, che non pativano. All'idea militare, come si conviene col crescer degli anni, si era sostituita

l'idea sportiva, sbarazzina, libera, e magari un po' canagliesca, dello studente vero e proprio.  
93 parole

18. Ma oggi no, oggi, in Italia, dalla prima elementare alla terza liceo, questi poveri bambini, ragazzini e ragazzi **devono avere** tutti l'aria, secondo i tipi, di tanti avvocati o procuratori o contabili o commessi viaggiatori, che **si affannino a campar** la vita **sorreggendo** le loro pesanti borse colme di pratiche, registri, campionari. 52 parole
19. Se poi **guardiamo** l'interno di queste borse, **c'è** da **rabbrivire**. Un bimbo della seconda elementare **ha** più libri di testo, più quaderni, più matite, più penne, che non uno studente del Politecnico. 32 parole
20. E **non parliamo** di come **sono compilati** quei libri di testo, **non parliamo** dei programmi, delle materie e dei metodi di studio: **temiamo**, altrimenti, di **lasciarci trasportare** dall'ira. **Basti dire** che anche questa volta, come sempre, alla forma **corrisponde** la sostanza. Alla moda strampalata, goffa, pesante, pretenziosa, immodesta, delle borse d'avvocato, per questi fanciulli che vanno alle elementari, **corrisponde** un insegnamento enciclopedico e superficiale: di tutto un po' e di nulla sul serio: ogni cosa in fretta, in furia, senza ordine, senza calma e senza amore. 86 parole
21. Così per le letture di svago. Il male **è grave**, **è generale** e **non riguarda** soltanto la scuola. Il magico poetico delizioso Verne, più nessun ragazzino **lo legge**. Perfino Salgari, che, grazie alla sua elementarità, **diresti** più vicino ai nostri tempi, **è finito** o quasi: **è troppo ingenuo**, forse, o, più probabilmente, **è ancora troppo costruito**, **sviluppato** e, in certo modo, classico, con i suoi racconti che **hanno sempre** il loro capo e la loro coda, e **ci vuole** qualche tempo, qualche **raccoglimento** per leggerli. 85 parole
22. **Imperano** i libretti con i fumetti. Il bambino **non deve** neanche più **fare** la fatica di **leggere**. E l'illustrazione, la rara illustrazione, una per capitolo tutt'al più, sulla quale un tempo noi lungamente **fantasticavamo**, è ormai **ammannita** a chilometri di vignette, una vignetta per periodo, una per frase, una per battuta di dialogo. Così che il gusto della favola, che **è** uno dei principi della letteratura, e quindi della cultura umana, **si perde**, **si è già perduto**. Le menti dei nostri fanciulli sono regredite a quelle dei villani analfabeti che una volta, nelle fiere, **si affollavano** ad **ammirare** le povere immagini di qualche leggenda o fattaccio: un cantastorie **le sciorinava** loro dinanzi e le sue spiegazioni **non erano** più sommarie né più rozze di queste dei fumetti. 127 parole
23. **Si potrebbe continuare**. Purtroppo **non è** un effetto della mia memoria e del mio rimpianto. **Non è perché io sia vecchio**, e **lodi** il tempo passato. 26 parole
24. Perché **è sciocco**, certo, ed **è ridicolo** **predicare** senz'altro l'eccellenza di tutto ciò che **è antico** o **passato**, e **disprezzare** per sistema il nuovo e il presente. Ma **bisogna** anche **guardarsi** dall'errore opposto: dal **credere**, cioè, che una decadenza, un avvilimento da noi **osservato** e **sofferto** nella vita e nei costumi di oggi, **sia** soltanto un effetto ottico dei nostri cinquanta o sessanta anni, sia soltanto un riflesso malinconico, un risentimento, un rancore della nostra vita che **avanza precipitosa** verso il suo fine. Per carità! **Credersi** vecchi, e **amare** meno il mondo **non perché sia peggiore**, ma semplicemente perché **non è più** quello di una volta: ecco la sola, vera, colpevole vecchiezza. 112 parole
25. Chi, al contrario, con freddo ragionamento, e con oggettiva analisi della realtà che **lo attornia**, **constati** il progressivo **decadere** dei costumi e di una civiltà, e **vi paragoni**, e **vi anteponga** un'epoca **passata**, e **lo dichiari** alto e forte, e **illumini** così in qualche modo coloro che **non**

ricordano perché **sono nati** più tardi, e così **contribuisca** in qualche modo a una rinascita anche se lontana, ebbene costui **è giovane**, non vecchio. **72 parole**

26. Giovane perché **crede** anche oggi nel valore oggettivo ed eterno di certi aspetti umani, che **lo avevano riempito** di gioia e di pace quand'egli **era** bambino. **26 parole**
27. Giovane perché anche a cinquant'anni **crede** che la via di una città **era** veramente, oggettivamente, per se stessa, bella in quanto deserta e tranquilla, e non come una proiezione, nel rimpianto, di se medesimo bambino. **35 parole**
28. Giovane perché anche a cinquant'anni **crede** che la via di una città, oggi, **sia** veramente, oggettivamente, per se stessa, brutta in quanto **affollata e tumultuosa** e non come un rancore di se stesso anziano verso un mondo **che abbia progredito**. **40 parole**
29. Giovane perché anche a cinquant'anni **non crede** nel miglioramento necessario continuo e fatale di tutte le cose, **non crede** nelle magnifiche sorti e progressive; ma **crede** in un **avvicinarsi**, per la cultura e la civiltà, di periodi gloriosi e periodi vili. **41 parole**
30. Periodi vili, sì, epoche basse, secoli in cui, sia pure temporaneamente, una nazione, un popolo, una razza, **sembra declinare** per stanchezza; e il compito di chi **è rimasto** giovane e forte **è proprio** quello di **lamentarsi**, di **denunciare** coraggiosamente tale stanchezza, di **lodare** il passato, di **sperare** nell'avvenire e di **affrettarlo**. **51 parole**
31. Perché, senza dubbio alcuno, **verrà** un giorno (auguriamoci per i nostri figli, o almeno per i nostri nipoti, **che non sia** troppo lontano), **verrà** un giorno che le strade e le città **torneranno** per artificio e per decisione volontaria dei popoli quelle di una volta: le automobili e i motori **saranno banditi** dai centri urbani, anzi **non saranno più necessari**, e i bambini **potranno** di nuovo **andare** a scuola come è bene che ci **vadano**, con la cartella a tracolla, a piedi, l'occhio sereno e **fidente** nelle prospettive diritte di strade tranquille e giustamente popolate, ossia quasi deserte. **98 parole**
32. E dentro la cartella, ai piccoli della prima, catechismo, sillabario, un quaderno, niente di più. **15 parole**

## LA TENTAZIONE

1. Sempre **avevo desiderato** di **passare** qualche giorno a Venezia in pieno inverno, per **godermi** la città quale essa **è** veramente, con la sua pace, i suoi silenzi, l'aristocratica tristezza della sua gloria **passata**, e la dolcezza, tuttavia, del suo presente: incanto nelle altre stagioni **distrutto** dalle moltitudini forestiere nei commerci, nel chiasso, nel collettivismo, nella falsità. **56 parole**
2. Ma sempre, e ormai da molti anni, le mie occupazioni **mi riportavano** a Venezia d'estate, o nel primo autunno, o nella tarda primavera; e **m'impedivano** di **fuggirvi**, sia pure per un giorno solo, quando più **mi sarebbe piaciuto**. **38 parole**
3. Così, 11 gennaio dello scorso anno, allor che l'amico americano W. H. **mi diede** appuntamento a Venezia, dov'egli **si sarebbe trovato** di passaggio, per **espormi** un suo progetto editoriale, **colsi** l'occasione e **accettai** con entusiasmo, senza **riflettere** che W. H., dopo Venezia, **sarebbe** molto probabilmente **venuto** anche a Roma, dove **avrei potuto** benissimo **aspettarlo**. **54 parole**

4. L'appuntamento era per una domenica, verso l'una del pomeriggio. Decisi di arrivare prima di lui, anzi di passare a Venezia la notte dal sabato alla domenica. Sbrigai quanto avevo da fare a Roma nella mattinata del sabato, e presi un rapido che partiva a mezzogiorno. 45 parole
5. Il treno giungeva a Venezia verso le nove di sera. Resistetti all'appetito e rinunciai al vagone ristorante, pregustando la gioia di una cena solitaria in qualche deserta trattoria. 28 parole
6. Mi ricordai d'un piccolo locale dove, tempo addietro, avevo trovato del pesce straordinariamente buono e certe lumachine di laguna, chiamate, mi pare, bovoleti, che non avevo mai più potuto assaggiare né dimenticare. 32 parole
7. La pioggia batteva sui cristalli dello scompartimento. Scrutavo fuori nell'oscurità, dove apparivano e sparivano lumi di piccole stazioni, fari di camion fermi ai passaggi a livello, paesi, regioni, un mondo che volentieri mi fingeva senza nomi e senza forme, spazio misterioso che il treno attraversava per portarmi diritto al mio piacere: il labirinto delle calli bagnate e vuote; due gatti che fuggivano a salti tra le pozzanghere; il frusciare fasciame della pioggia; e il ritmo allegro del mio passo sui lastricati. 81 parole
8. Fortunatamente, pioveva anche a Venezia. Presi il vaporetto fino a S. Marco. Volevo, prima di avventurarmi nelle calli alla ricerca della trattoria, passare all'albergo, lasciare la valigetta e fissare una camera. 31 parole
9. Ogni cosa era come prevista e sognata. Ecco il campo Morosini, ecco il ponte dello Speziale, ecco la calle Larga. Piove. Le luci dei fanali, e rare insegne di negozi rimaste accese, si riflettono sulle lastre. Non c'è anima viva. Laggiù, la facciata di San Moisè appare, attraverso la sottile pioggia, come attraverso un fumo. Istintivamente, ritrovo la strada; svolto a sinistra, poi a destra, poi un ponte, poi ancora a destra, e giungo alla trattoria. Entro. Come speravo, non c'è nessuno: soltanto due svizzeri in viaggio di nozze che proprio non danno fastidio. Mi abbandono alla voluttà del cibo e del vino, replico i piatti e le portate... 109 parole
10. Quanto tempo è passato? Ho acceso un sigaro. A un certo momento, guardandomi intorno, vedo che gli sposini non ci sono più, e rifletto che non mi sono neanche accorto di quando si sono alzati per uscire. 37 parole
11. La porta sulla calle è aperta, vedo. Non piove più. Sembra perfino che faccia meno freddo. Le luci della trattoria sono quasi tutte spente. E rimasto un solo cameriere: mi guarda fisso, dalla soglia della cucina, e ha un pezzo di carta in mano. Ordino un altro grappino con la ruta, e pago il conto. 55 parole
12. Esco col cappotto aperto, le mani in tasca; cammino respirando profondamente la buona aria umida e notturna. 17 parole
13. Faccio un giro in piazza. Cammino fino a vedere il Verrocchio, ai santi Giovanni e Paolo. Gli giro intorno piano piano, mi allontano, mi avvicino, guardando in su, finché la nuca mi duole. Mi sforzo di osservare questo monumento, che ho sempre ammirato moltissimo fin da bambino, mi sforzo di osservarlo come se lo vedessi per la prima volta. 59 parole
14. Lucido dalla pioggia il bronzo, le spalle rotonde, la corazza, l'elmo: qualche cosa di eccezionalmente robusto nelle forme dell'animale e dell'eroe, e qualche cosa, insieme, di stranamente prezioso in tutto quel lavoro delle armi, della bardatura, degli schinieri... ed ecco, davanti a questa fusione miracolosa di forza e di grazia, davanti a questo amalgama di cui si è perduta ahimè! anche la meno esatta ricetta, ho per un attimo il senso preciso, fisico,



inarticolato (inarticolato se non per un breve, fondo sospiro) di quello che dev'essere stato il nostro Quattrocento. 90 parole

15. Torno all'albergo adagio adagio, salgo in camera, mi corico. 9 parole
16. Ho appena spento la luce e sono appena rimasto qualche minuto, o qualche secondo? senza pensieri con gli occhi aperti nel buio, che mi par di udire come una voce, pianissima e dolcissima, che canti o, meglio, moduli una cantilena non lontano da me. 44 parole
17. Alzo la testa sul cuscino, tendo gli orecchi nel silenzio. 10 parole
18. E dal silenzio che sembrava essersi riformato, ricomincia, ma ora quasi insensibile e come più lontana, la voce, la cantilena, la canzone. 22 parole
19. Più lontana? Dove? Da una stanza attigua? No, sembrerebbe da una stanza lontana, forse da una stanza di sopra. 19 parole
20. Mi levo a sedere, accendo la luce, trattengo il respiro. 10 parole
21. Sì, una donna canta. In una camera dell'albergo, quasi certamente in una camera attigua alla mia, una donna canta con voce dolcissima. 22 parole
22. Vedo, nell'angolo, alla parete di faccia, un uscio di comunicazione chiuso a catenaccio. Scendo dal letto, in punta di piedi attraverso la stanza. 23 parole
23. Il pavimento di legno, come tutti i pavimenti di legno a Venezia, scricchiola maledettamente, cigola, e copre la voce. Mentre cammino, non la odo più. 25 parole
24. Per riudirla, quando giungo in mezzo alla camera (e ancora qualche passo mi separa dall'uscio) mi fermo e ascolto. Ahi! la voce ha smesso. Forse la donna ha udito i miei passi. 32 parole
25. Piano piano, con lunghe fermate tra un passo e l'altro, raggiungo l'uscio. Guardo attraverso la serratura. Non vedo nulla. Probabilmente si tratta di un doppio uscio. Accosto l'orecchio. Nulla. 29 parole
26. No, ecco, mi par di udire, di là, un passo, un passo cauto che tuttavia fa cigolare il pavimento, come qualche momento prima il mio. Ora il passo si avvicina, si ferma, riprende, si allontana, si allontana finché non lo odo più. E in quel medesimo istante, quasi dando il cambio al passo, con sorprendente tempismo, la soavissima voce ricomincia. 60 parole
27. È una melodia strana, che turba, che scuote: sale, ondeggia, sale di nuovo, s'arresta su una nota lunga, poi digrada cromaticamente con straordinaria mollezza verso le stesse note dell'inizio, a poco a poco vi si avvicina, le raggiunge, le riprende, ricomincia a salire, a ondeggiare, con l'effetto di un moto che non abbia inizio né fine, e fasci, circonda, avvolge serpentinamente. 61 parole
28. La donna canta con parole, non c'è dubbio. Ma non ne riesco a capire neanche una. Non sembra italiano. Potrebbe essere inglese o anche russo. Penso vagamente a una canzone di Rimsky, nel Coq d'Or. Ma penso anche un po' alle circonvoluzioni melodiose dell'inizio dell'Oro del Reno; soltanto con un ritmo molto più libero, e un disegno molto più morbido. 60 parole

29. A un tratto, **mi ricordo** che Emilio Cecchi, tanti anni fa, **mi raccontò** di aver udito una strana melodia, simile appunto a quella dell'inizio dell'Oro del Reno, un pomeriggio in mezzo all'Atlantico, mentre se ne **stava seduto a sonnacchiare** sulla sua deckchair. **Era** una musica paradisiaca, **mi disse**, e **non riusciva a capire** quale strumento **la producesse**. L'orchestrina di bordo **taceva**. Non **v'erano** radio accese. Nessuno **cantava**. "Per un momento," **mi disse** Cecchi, "**ebbi l'impressione** che **fosse** l'oceano stesso, tranquillamente **scorrente** lungo la murata e scintillante nel sole, a **produrre** quella musica. Una musica... oh, gli **era** Wagner! Finché, **alzatomi e girando** per il piroscampo, **scoprii** che in un salone accanto al posto dove **riposavo**, **c'erano** dei grandi ventilatori: ventilatori che col loro molteplice ronzio, in quell'aria sonnolenta e incantata, quasi **riproducevano** la melodia delle linfe primigenie circolanti nel caos con la loro esattezza e armonia astronomiche:  
 Si come rota ch'igualmente **è mossa** L'amor che **move** il sole e l'altre stelle. **161 parole**
30. Nulla di esatto però nella melodia misteriosa che io **udivo** quella notte nella mia stanza d'albergo. **Era** una voce di donna, intanto, e non uno strumento. E, circolando, e cioè finendo e ricominciando senza tregua perché il principio e la fine della frase musicale sempre coincidevano, **non suggeriva** affatto la calma originaria del caos come i ventilatori di Cecchi; ma, ahimè, piuttosto la squisitezza del piacere dei sensi, e tutti i colmi della dolcezza femminile, ai quali **sembrava** instancabilmente **voler invitare**. **81 parole**
31. **Mi riscossi**. No, **non sognavo**. **5 parole**
32. **Era** una donna che **cantava**. E **cantava** molto bene. Probabilmente era una cantante professionista. E il motivo, ora **mi sembrava** di **esserne** certo, era proprio quello del Coq d'Or. **29 parole**
33. Ma **dov'era** questa donna che **cantava**? Dove? **7 parole**
34. Accostando di nuovo e più volte l'orecchio all'uscio di comunicazione con la stanza attigua, **riuscii a capire** che la donna **andava e veniva**, probabilmente mentre **si spogliava**, in giro per la camera, e così facendo **non cantava** più: poi **pareva allontanarsi e fermarsi**, e ogni volta che **si fermava** (in un angolo lontano, **avrei detto** dal rumore dei passi) **ricominciava a cantare**. Soltanto, **non riuscivo a spiegarmi** come mai la voce allora **non mi giungesse** più attraverso l'uscio, come i passi, ma **parebbe** diffondersi nell'aria stessa della mia camera o, se mai, **venire** proprio dalla direzione opposta, e cioè da quella del mio camerino da bagno. **106 parole**
35. **Era** una voce paradisiaca e invitante. **Sembrava** una magia; ma **sapevo** che magia **non era**. L'estasi, in cui per un lungo momento **ero stato trasportato**, adesso **era finita**, e all'estasi **era succeduta** una frenesia di **scoprire** chi **cantasse** e dove: e possibilmente **vederla e conoscerla e parlarle**. **47 parole**
36. **Sapevo** che nel mio bagno **non c'era** nessuno, naturalmente. Tuttavia, guidato dall'unica direzione che, dopo lungo ascolto, **mi parve** di **poter attribuire** alla voce, **andai** all'uscio del bagno, **lo aprii**. **30 parole**
37. Immediatamente, **udii** la voce vicinissima, chiarissima, come se la donna **si trovasse** lì. **13 parole**
38. **Accendo** la luce. Le piastrelle gialle **scintillano** di una luce quieta, e il camerino **è riempito** di quella voce cullante. **Mi guardo intorno**. **Vedo**, in alto, presso il soffitto, e coperto da una

piccola grata di ferro, un foro rotondo di quelli per l'aerazione di locali, come il mio bagno, senza finestra. **52 parole**

39. Salgo su una seggiola, cerco di issarmi verso il foro. **10 parole**
40. Non c'è dubbio, la voce viene di lassù. Nel suo bagno, e forse mentre è immersa quietamente nella vasca, la cantante straniera (perché tale doveva essere) canta il Gallo d'Oro in inglese, mi sembra, in inglese con accento americano. Di tanto in tanto, accompagna la dolcissima melodia un lento sciacquo. **50 parole**
41. Quanto tempo rimasi lì, in piedi, seminudo, intirizzito, ad ascoltare? Dopo quanto tempo la voce smise di cantare? **18 parole**
42. Tornai all'uscio di comunicazione. Riudii i passi sul pavimento che cigolava: lenti, più lenti. Infine udii il clic di un interruttore, e un lieve sospiro. **25 parole**
43. La donna della voce si abbandonava al sonno. **8 parole**
44. Anch'io tornai a letto, e mi coricai. **7 parole**
45. Ma tardavo ad addormentarmi. Pensavo e ripensavo alla stranezza e alla dolcezza della voce. **14 parole**
46. L'indomani mattina, è vero, avrei chiesto a Tortorella, il portiere dell'albergo, nome e cognome dell'ignota cliente, avrei saputo tutto di lei, avrei rotto definitivamente l'incantesimo. **25 parole**
47. Ma intanto, nel silenzio notturno dell'albergo e della vecchia città deserta, ero tentato anch'io, come Cecchi sulla nave ai ventilatori, di attribuire alla voce un valore magico, se non per la sua origine fisica, almeno per la coincidenza col mio sospirato viaggio veneziano. Sarebbe stato bello che la voce avesse cantato per me, soltanto per me; che il destino mi avesse dato appuntamento a Venezia, in quella notte d'inverno, in quella camera d'albergo, con quella voce di sirena, e proprio in quel modo. **83 parole**
48. Che tentazione crederci, nonostante tutto! **5 parole**
49. Nonostante tutto, era sempre una grande tentazione. **7 parole**

## VISITA A PAUL DOTTO

1. Confesso la mia ignoranza. Fino a pochi giorni fa non sapevo chi fosse Paul Dotto. È vero che il nome o, meglio, il cognome (pronunciato alla francese, con l'accento sull'ultima, Dottò) non mi era nuovo. Ero anzi sicuro di averne letto o udito parlare più di una volta. Ma non ricordavo chi fosse. Uno scienziato? Un politico? Un uomo d'affari? Un boxeur? Così, quando, l'altra notte, a Torino, scendendo i portici di via Po verso piazza Vittorio in compagnia del mio caro e, come sempre, informatissimo amico Enzo Giachino, questi accennò di passaggio all'ultimo romanzo di Paul Dotto, "Dunque Dotto è uno scrittore, un letterato!" avevo pensato tra me e me; ma mi ero vergognato di svelare la mia ignoranza, frutto di colpevole pigrizia, e avevo finto, almeno su questo argomento, una cultura che non avevo. **135 parole**

2. **Tirando a indovinare:** “No,” **dissi**, “purtroppo **non conosco** l’ultimo romanzo di Paul Dotto. Com’è **intitolato**?” “L’Examen. È la storia di un disgraziato che **non può vivere senza offendere**, giorno per giorno, ciò che più **stima e ama**. **Traveste** da cameriera una donna di malaffare, e **la introduce** a servizio nella propria casa. **Ricattato**, **anela** alla libertà. Tuttavia, **non ha** la forza di **svelarsi** alla moglie e neppure di **rinunciare** alla vita coniugale. La storia è **raccontata** da un frate da cui il protagonista continuamente **corre a confessarsi**... Come **tu sai**, Dotto è lui stesso un frate, un frate dell’Ordine...” Enzo **disse** il nome dell’Ordine. Ma **non sono autorizzato** a **trascriverlo**. “E per questo, forse, il libro ha un sapore strano, genuino, fortissimo. Anche se **ricorda** Bernanos e Mauriac, è, invece, così matter of fact: tutto cose, tutto avvenimenti, tutto cronaca spietata ed elegante. Qualche cosa come un Mauriac o un Bernanos senza aggettivi...” **152 parole**
3. Frate? Un Dotto frate? **Non l’avevo**, certo, **mai sentito dire**. **Ammetto** che **fui stupito**. Ma **erano due anni** che mancavo da Parigi; e il mio mestiere **non mi lascia** il tempo di **tenermi** al corrente, **non mi consente di leggere** riviste e settimanali letterari. Questa volta, tuttavia, **non nascosi** a Enzo la verità. **Gli dissi** francamente che **non sapevo** che Dotto fosse frate: comunque, **mi meravigliavo** come la chiesa e l’Ordine religioso, a cui egli **apparteneva**, **permettessero** che egli **scrivesse** e **stampasse** romanzi, e romanzi così spinti. **87 parole**
4. “Perché?” **fece** Enzo sbalordito. “**Non c’è** niente di spinto in Dotto. Soltanto i fatti. Ma il tono è **casto, magro, freddo**. Gide? Ma che Gide, **sembra** addirittura Diderot!” “Già, già... **hai ragione**,” **balbettai** arrossendo, perché **non mi ricordavo** di **aver letto** neanche una pagina di Dotto e, ormai, **non potevo più confessare** la mia troppo grave lacuna. Lo strano **era** che **non mi ricordavo** neppure il titolo di un altro dei suoi libri, neppure di uno. Ma Enzo, come **se avesse intuito** e come se, senza **offendermi**, **volesse informarmi**, intanto **continuava**: “Prendi, per esempio. Le Repas sans Faim. Oppure Les Pauvres Ancêtres. Oppure Disque et Vertu, che **è** il suo primo libro. Dappertutto, la stessa spietatezza che **sfiora** la grazia. La stessa luce viva e fredda che **attraversa** le tenebre e i grovigli del peccato senza mai **perdere** nulla del proprio splendore...” **142 parole**
5. Ma ormai **eravamo in vista** delle giostre di piazza Vittorio, simili, in tutto, a quelle che **gremivano** la stessa immensa piazza i carnevali della nostra lontana giovinezza. Sotto i portici la folla sempre più allegra e sempre più fitta, il fragore crescente delle macchine ruotanti e delle musiche, le risa, le stelle filanti, i coriandoli, le maschere: presto, nel ricordo, o nell’illusorio ritorno della giovinezza, i nostri discorsi **presero** un’altra strada. **Dimenticai** facilmente l’improvvisa e tardiva scoperta, che **avevo fatto**, di questo importante scrittore cattolico francese, e la curiosità di conoscerne le opere. **207 parole**
6. L’indomani **ripartii** per Roma. Alla stazione, sui carretti, **cercai** invano qualche libro di Dotto. Era ben strano che almeno uno **non fosse ancora stato** tradotto in italiano! A ogni modo, da quanto **mi aveva detto** Enzo, la figura di Paul Dotto **mi interessava** straordinariamente. La sera successiva al mio ritorno a Roma, **era** il mercoledì delle Ceneri, **decisi di andare a trovare** il Padre X, francese come Dotto e frate dello stesso Ordine. Il Padre X **è** una mia vecchia conoscenza, e **lo frequento** di tanto in tanto, seppure raramente: egli **mi avrebbe dato** tutte le informazioni che **potevo desiderare** e, ne **ero certo**, **mi avrebbe** anche prestato qualche volume di Paul Dotto, che egli **non poteva non possedere**. **119 parole**
7. Nella sera piovosa e sciroccosa **salii** da Magnanapoli all’antico, severo convento. **Erano** le otto passate, forse l’ora del pranzo. Ma **sapevo** che il vecchio studioso sovente **abbreviava** il pasto, o **rinunciava** alla ricreazione che segue il pasto, **non amando interrompere** i suoi pomeriggi e le sue mattine, dedicati quasi interamente alla stesura di una grande opera teologica. **57 parole**

8. Una luce fioca **splendeva** quietamente attraverso le vetrate smerigliate. Nella guardiola, a destra, il fratello portinaio **parlava** piano, in francese, con un signore vestito di scuro. **Attesi** il mio turno (io che ormai smanio per il breve minuto in cui il barista mi prepara l'espresso) con volenterosa, quasi compiaciuta pazienza. **50 parole**
9. Le alte volte dell'atrio **si perdevano** nell'oscurità. **S'intravedeva**, da una vetrata socchiusa, un corridoio, e il chiostro, immerso anch'esso nella notte, umido di pioggia, perfettamente silenzioso, se non per il tranquillo chioccolio di una invisibile fontanella. Il frastuono del traffico cittadino **giungeva** confuso, attutito, quasi un ronzio. Era dunque bastata quella salita di pochi passi per distaccare la città, per allontanare il secolo, per velare gli orrori della vita, per placarne le angosce quotidiane. **Pareva**, per un istante, che anche l'anima **toccasse** il suo porto. **85 parole**
10. **No, il Padre X non c'era; non era** a Roma; **era fuori** per gli esercizi spirituali, e **sarebbe tornato** soltanto nella prossima settimana. **Volevo** forse lasciare qualche commissione? **28 parole**
11. **Ringraziai** il fratello e **dissi** che **non importava**, **sarei ripassato**. E già **mi avviavo** all'uscita deluso, triste, e a un tratto stanchissimo sotto il peso di tutta una vita che **mi avrebbe ripreso** tra qualche secondo, e cioè un po' più presto di quello che **avevo sperato**, quando **ebbi un'idea improvvisa**: tornai sui miei passi, e **azzardai**: **57 parole** "Vous ne connaîtriez pas par hasard l'adresse du Père Dotto?" "Le Père Dotto? mais oui," si capisce, il Père Dotto **era** a Roma, anzi **era** lì, in quel momento **era** in casa. E il fratello, che **mi conosceva** di vista, **mi domandò** gentilmente se per caso **non volessi vederlo**. **49 parole**
12. Il cuore **mi era balzato** in gola. Certo, certo, **desideravo vedere**, **desideravo conoscere** Paul Dotto. Ma **avrei voluto**, prima, **prepararmi** all'incontro, rimediare anche soltanto in parte alla mia colpevole ignoranza, leggere almeno uno dei suoi romanzi. **Non avevo**, però, il tempo di riflettere. **Dovevo decidermi** sul momento per il sì o per il no. E quando, **se decidevo** per il no, **avrei ritrovato** una sera libera per tornare al convento? E se poi Dotto, com'era probabile, **ripartiva** per Parigi? **79 parole**
13. **Mi feci coraggio**, e **dissi di sì**, **lo avrei visto** molto volentieri, se **non disturbavo**. La cosa **era possibile**, **rispose** il fratello; i padri **uscivano** in quel momento dal refettorio. **Telefonò**. E dopo qualche momento, nel corridoio buio, tra l'atrio e il chiostro, attraverso la vetrata socchiusa, **vidi** la figura alta e tutta bianca del Père Dotto **venirmi** incontro con espressione aperta, sorridente e interrogativa. **65 parole**
14. **Era** alto, magro, giovane, i capelli neri e il volto ombrato di una barba nerissima, benché accuratamente rasa. Capelli e guance **parevano** così neri forse per contrasto con la bianchezza del saio. **32 parole**
15. Appena **lo vidi**, **mi fu**, non so perché, estremamente simpatico. **C'era**, nella sua fisionomia dritta e forte, nel riso dei suoi occhi, neri anch'essi e lucentissimi, qualche cosa che **rassicurava**, che **placava**, qualche cosa di fraterno e di paterno insieme. **Provai** un improvviso, quanto assurdo, desiderio di abbracciarlo. **48 parole**
16. **Mi presentai**, **gli spiegai** chi ero e perché **venivo**: che **avevo cercato**, prima, del Padre X, del quale **ero** vecchio amico, e così via. **24 parole**
17. **Mi condusse** per una scaletta di pietra, che **sembrava scavata** dentro le grosse mura del convento, a una stanza del mezzanino: lunga, stretta, col soffitto basso, il pavimento di legno

lucido e chiaro e le pareti rivestite fino a mezza altezza di uno zoccolo anch'esso di legno chiaro. Banchi di scuola, per bambini molto piccoli, occupavano quasi tutto l'ambiente. In fondo era una cattedra e, dietro la cattedra, alla parete, un planisfero e una lavagna. Il parlatorio è troppo vasto e troppo triste, specialmente a quest'ora notturna, mi spiegò il Père Dotto. Questa era una piccola aula dove i padri insegnavano la dottrina ai piccoli del quartiere. Sedemmo su due poltrone di vimini che erano in un angolo, vicino alla cattedra. Mi offrì subito da fumare, erano belle Gauloises autentiche, non di quelle importate dal monopolio italiano: le sigarette che io preferivo, neanche a farlo apposta. 146 parole

18. "Avant de sortir, on ouvrira les fenêtres," disse; e cominciammo a chiacchierare come se ci fossimo sempre conosciuti, due vecchi amici che si ritrovano dopo una lunga separazione: non sentendoci, cioè, obbligati a entrare subito negli argomenti che ci stavano a cuore; ma godendo della nostra reciproca e semplice compagnia e, prima di tutto, dello stare seduti uno vicino all'altro in silenzio, fumando e assaporando lentamente il fumo. 68 parole
19. I discorsi vennero a poco a poco, l'uno dopo l'altro, senza sforzo e quasi senza riflessione. Cominciammo, credo, a parlare di Roma, di Roma e di Parigi, tratteggiando, con paradossi alterni e concordi, i ritratti paralleli delle due città. Di tanto in tanto, a una battuta più arrischiata, a una definizione più coraggiosa, scoppiavamo a ridere insieme, ad alta voce: poi ci interrompevamo bruscamente, e ripigliavamo a discorrere sottovoce, temendo udir salire per la scaletta il passo, e veder apparire alla porticina il volto desolato del fratello portinaio. 88 parole
20. L'Italia e la Francia, l'Inghilterra e l'America, la politica e la letteratura, e il problema del comunismo, e il problema del cattolicesimo, e la questione dei preti operai, e paragonare il clero francese a quello italiano, e chi siano veramente l'Abbé Pierre o il sindaco La Pira, e se si possa sperare qualcosa non già da Montherlant e dal suo dramma, ma dal suo attuale successo a Parigi, e Mauriac, e Bernanos, e Graham Greene... insomma, su ogni argomento la pensavamo allo stesso modo o, se non proprio allo stesso modo, con piccole differenze e sfumature che rendevano ancora più vivo e valido il nostro accordo. 106 parole
21. E io, mentre parlava, ascoltavo la sua bella voce profonda, ascoltavo il suo bel francese cantante (hanno voglia a dire, non esiste al mondo lingua più musicale e più bella del francese), mentre parlava lo ascoltavo e lo guardavo: e pensavo che quando la mia ora sarebbe venuta, avrei voluto, potendo, avere al mio capezzale proprio questo prete. 58 parole
22. Nulla egli sapeva ancora della mia vita; ma ci saremmo rivisti, ormai; e a poco a poco gli avrei raccontato tutto. Egli, del resto, a differenza di me che non conoscevo i suoi scritti e ancora non osavo dirglielo, aveva letto tre dei miei volumi: se li ricordava perfettamente e mi aveva, tra le righe, indovinato. 56 parole
23. Di una cosa almeno, gli dissi a un certo momento, di una cosa almeno i miei maestri gesuiti non mi avevano mai convinto, mai, neppure quando ero piccolo. Non avevo mai potuto credere che le infinite popolazioni degli infedeli, tutti quei milioni d'uomini che non nascono cristiani e non hanno il battesimo, non siano degni del Regno dei cieli. Mi ricordo che fino da piccolo, e posso dire fino dall'infanzia più tenera, appena ebbi l'uso della ragione mi ribellai con estrema violenza contro questo insegnamento. Fino d'allora ho sempre pensato, dissi, che esistono senza alcun dubbio innumerevoli anime oneste, pie e virtuose, anche presso, per esempio, i buddisti o i musulmani. 111 parole
24. Dissi questo con tutta chiarezza e grande decisione, e fissai Dotto. Non parve minimamente scosso. Mi guardò con l'inalterabile riso dei suoi occhi; e con la sua inalterabile dolcezza mi

rispose: 31 parole “Ma non avete mai pensato all’altro lato del problema?” 9 parole “E cioè?” feci sorpreso, senza riuscire a indovinare. 8 parole “Non avete mai pensato che i cristiani, quelli che hanno il battesimo, meritano (meritano anche se poi non ci vanno) l’inferno molto più facilmente dei musulmani e dei buddisti e di tutti gli altri infedeli? Non avete mai pensato che, appunto perché la religione di Cristo è la sola vera religione, i soli veri peccatori potrebbero essere i cristiani? Io dunque, in caso, capovolgerei la vostra ansia. Invece di dubitare che gli infedeli non possano andare in Paradiso, cercherei piuttosto di concentrarmi su quest’altra interrogazione, su questa probabilità: che soltanto i cristiani, per non dire addirittura i cattolici, possono andare all’inferno. Che cosa ve ne pare?” 106 parole

25. Confesso che rimasi come folgorato, e incapace di qualsiasi risposta. 10 parole
26. Intanto si era fatto tardi, e io dovevo andare perché a casa mi aspettavano. 14 parole
27. Paul Dotto aprì le finestre della piccola aula per far uscire il fumo e mi accompagnò giù per la scaletta fino all’uscita. 22 parole
28. Quando fummo nell’atrio, e i discorsi seri ormai erano sospesi, gli domandai come mai egli avesse un cognome italiano. 19 parole
29. Non è un cognome italiano, mi spiegò, è un cognome del Midi, del Mezzogiorno della Francia. 16 parole
30. Mi ricordai allora improvvisamente che esisteva un altro Dotto, un corridore ciclista, noto per aver partecipato agli ultimi Tour. Forse era questo il Dotto che, quando Enzo l’altra sera a Torino mi aveva parlato per la prima volta del romanziere Paul Dotto, mi pareva di aver già sentito nominare. 49 parole
31. Accennai, dunque, anche al ciclista. Era suo parente per caso? “E mio cugino,” rispose, “figlio di un fratello di mio padre. Siamo dello stesso paese: Veynes, nel dipartimento delle Hautes-Alpes.” “Alors vous êtes des grimpeurs tous les deux!” gli dissi afferrandogli la mano per salutarlo. 46 parole
32. Dotto scoppiò a ridere. Mi restituiva, prolungava la stretta con la sua grande mano ossuta da montanaro, e rideva, rideva fino alle lacrime: “Oui, je suis un grimpeur, c’est bien vrai! Merci, monsieur. C’est le plus joli compliment que j’aurai reçu de ma vie!” 44 parole
33. Ancora, scendendo verso Magnanapoli per i selci lucidi e sdruciolevoli, avevo, nelle orecchie e nel cuore, l’eco della sua franca risata. 42 parole

#### Nota dell’Autore

Venuto a conoscenza del presente racconto, il Padre X non esitò a scrivermi che, secondo lui, Dotto è un eretico. E, prevenendo la mia obiezione che Dotto non afferma nulla, ma semplicemente suppone e si domanda qualcosa, conclude: “On ne peut pas faire des hypothèses contre la Foi, et ce serait le cas si l’on parle de l’impossibilité de pécher pour les non chrétiens. Il y a une proposition condamnée sur ce point et d’après laquelle ceux, qui ignorent Dieu ou ne pensent pas à Lui, ne l’offensent pas par leurs désordres si graves soientils. Cfr. Denzinger, Enchiridion Definitionum Ecclesiae, n. 1290.” 102 parole

Che cosa rispondere al Padre X? Non trovo di meglio che rimandarlo a tutti quegli scrittori cattolici i quali, anche se nella fattispecie pensano come lui, sentono in generale molto

diversamente. Nel recente bellissimo dialogo di Giacomo Noventa, Il Vescovo di Prato (il Saggiatore, Milano 1958), il Padre X **troverà discusso** un problema molto vicino al nostro; **troverà** la definizione (p. 25) delle tre Chiese; e soprattutto **troverà citate** (p. 43) queste parole di Pio IX, che **non dovrebbero lasciare** più dubbi: "... nessuno **può salvarsi** fuori della Chiesa... ma davanti a Dio **non hanno colpa** di sorta quelli che **soffrono** di ignoranza della vera religione, se tale ignoranza è invincibile. E chi **presumerà designare** i limiti di tale ignoranza secondo le varie differenze di popolo, di regime, di ingegno, e di molte altre circostanze..." **134 parole**

## I GRIDI DEI BAMBINI

1. Nel sole e nell'ombra della domenica primaverile, ai giardini pubblici, mentre **sorveglio** le corse e le capriole sui prati dei miei bambini che in questo momento **si sono allontanati** (a fatica li **distinguo** ancora, tra la libera prospettiva dei tronchi, le macchie mobili di altri bambini e i gruppetti di borghesi seduti sull'erba) **mi ferisce** un'improvvisa coscienza dolorosa, come una pugnalata a tradimento: noia, angoscia, dubbio, riconoscimento di troppe mie debolezze, peso di immani responsabilità: e tutto in un nodo unico, saldo, insolubile, di sofferenza. **85 parole**
2. Finché siamo giovani e soli, le nostre idee e i nostri sentimenti **sono confusi e complicati**, ma la nostra vita **è semplice**. **Non conosciamo** ancora bene i nostri gusti, **siamo tentati** da infinite esperienze, **ci disperdiamo** in tutte le direzioni; ma il nostro compito è generalmente chiaro, preciso, limitato: **dobbiamo bastare** a noi stessi, **imparare** un mestiere **che ci dia** da vivere, ecco tutto. **64 parole**
3. Man mano che **andiamo** avanti con gli anni il problema **si capovolge**. Le esperienze a cui **ci siamo abbandonati** con leggerezza **hanno creato** altrettanti legami o, almeno, altrettante abitudini. Le nostre responsabilità **si sono moltiplicate**, complicate, **contrastando** fra di loro. Frattanto, in queste prove, il nostro cuore è giunto a distinguere il gioco dalla passione: a furia di palpiti, ora **conosce** quali siano gli oggetti per cui **vale** veramente la pena di palpitare, e quali no. Ma **è troppo tardi**. Semplice, ormai, **è** la nostra idea della vita: ma la vita stessa, per nostra colpa, disperatamente sempre più imbrogliata. **99 parole**
4. Così che, se all'improvviso **guardiamo** nella realtà di noi stessi e dei nostri rapporti con le persone che **ci sono** più care, **siamo assaliti** dall'angoscia. **25 parole**
5. Dove **sono** i bambini, adesso, che **non li vedo** più? Dove **andranno**, nella loro vita? Come **potrò** io, così debole e stanco, **educarli, aiutarli** a trovare la loro strada? **29 parole**
6. **Guardo** il parco di Villa Borghese, che è dinanzi a me con la sua folla domenicale, i prati in declivio, le chiazze gialle di sole, le ombre verdi e brune, i tronchi neri degli alberi, **odo** il cicaleccio romanesco (timbro aggressivo e cadenza fiacca) di tutta questa gente, le risa e le strida dei bambini che **giocano e corrono**: e questo, che **dovrebbe essere** uno scenario di festa e di quiete, **mi pare** invece, almeno in questo momento, un sipario insulso, piatto, menzognero, che un giorno, **alzandosi, rivelerà** ben altro spettacolo. **91 parole**
7. Tuttavia, mentre **guardo** e **ne provo** tanto tedio e tanto gusto amaro, **avverto** anche come una sottile, nascosta dolcezza. Quasi un sospetto, un ricordo di felicità. **26 parole**
8. Un ricordo? Sì, e neppure lontano. **Guidato** dal desiderio di visitare, quali **sono** oggi, a Londra, le località di cui parla il De Foe nel suo Giornale della Peste, **giunsi**, una domenica pomeriggio,



tre o quattro anni fa, con l'amico Gabriele, alla foresta di Epping. È un vasto parco pubblico, oltre i sobborghi della città, verso nord-est. 58 parole

9. Nella dolce luminosità e nel tepore della primavera nordica, passeggiavamo tranquillamente per quei vialetti, chiacchieravamo, fumavamo squisiti sigari di Birmania. Lontani lui e io dalle nostre famiglie e dalle nostre preoccupazioni abituali, liberi almeno per quel giorno dal nostro lavoro, esuli non soltanto dall'Italia, ma da ogni ricordo che non fosse letterario, palpitavamo contemplando gigantesche querce che forse il De Foe aveva visto arbusti. 64 parole
10. Epping Forest, Epping Forest: ci ripetevamo ad alta voce queste due parole con gioia infantile. E cercavamo di immaginare, nelle pittoresche radure che si aprivano fra quinte e fondali di altissimi alberi, lambite da ruscelli e laghetti, le carovane, le tende, i bivacchi dei londinesi che, per fuggire la peste, si erano appunto accampati nella foresta di Epping... 58 parole
11. La realtà di ciò che, invece, era davanti ai nostri occhi, ci condusse subito ad altre considerazioni. Era la solita folla domenicale, in tutto simile, atteggiamenti e sentimenti, a quella di Villa Borghese. E se ci scostavamo di qualche passo dai paraggi più frequentati in modo da non udire più il chioccio, nasale, gaio cicaleccio cockney dei grandi, ma soltanto, che attraversavano l'aria tranquilla, le strida e le risa dei bambini in gioco, pareva proprio di essere a Villa Borghese o al Bois de Boulogne, a Boboli o al Valentino. Le risa e i gridi dei bambini, osservava commosso Gabriele, sono uguali in tutte le parti del mondo. 108 parole
12. Del resto, lo spettacolo che avevamo sotto gli occhi non era particolarmente esotico se non nelle forme degli alberi e nel colore dell'erba: era un'immagine di pace, di lietezza, di umana felicità buona per tutti i popoli. 37 parole
13. Brava gente che aveva lavorato la settimana e oggi si godeva la primavera, l'aria pura del parco, famiglia per famiglia, i mariti con le mogli sedute accanto sull'erba, e i bambini che scorrazzavano per i prati. 36 parole
14. Com'è, dunque, che questo identico spettacolo, ora che non lo guardavo più da turista straniero, ma che ci ero dentro, e che ero io stesso uno di quei bravi papà, non aveva più nulla di idillico né di felice? 39 parole
15. Forse che la felicità e l'idillio non era di quella brava gente, ma un riflesso della pace intima a noi due, Gabriele e me, che a Londra eravamo liberi e soli e quel pomeriggio di primavera sollevati da ogni ansia, da ogni cura, e come fuori dal mondo e dalla vita? In altre parole, forse la felicità è più nel contemplare che nell'agire; più nel non essere o nella finzione dell'essere che nell'essere; e l'essere, necessariamente, è sempre crudele. 79 parole
16. Pare che vada proprio così anche nell'amore. La immagine più struggente del quale non è mai nei ricordi personali, sempre misti al rimorso di conseguenze o al rimpianto di un abbandono, ma, per esempio, in una coppia di innamorati che, rincasando, scorgiamo di spalle, stretti l'uno all'altra, appoggiati alla spalletta di un fiume, nella luce del crepuscolo. 57 parole
17. Viene sempre il momento che ciascuno di noi fa parte di quella coppia. Cerchiamo di ricordare, con esattezza, con lucidità: era poi l'amore così bello, era così sublime come ci apparve talvolta, come di tanto in tanto ci continua ad apparire, fuori di noi? 44 parole
18. Stamane, col caffè, svegliandomi, la cameriera si è dimenticata di portarmi il giornale. Ma io attesi dieci minuti, sveglio, a letto, ripreso un'altra volta dai pensieri angosciosi che mi avevano assalito domenica ai giardini. 34 parole

19. Il giornale la mattina, appena **mi sveglio**, è più importante ancora del caffè. Se **non ho** il giornale, **mi sento** come sull'orlo di un baratro immenso e vuoto. Questo baratro è la vita, il futuro, la realtà. **Guardare** questa realtà è per me (e credo che sia lo stesso per molti) un dolore lacerante. Il giornale, in quell'attimo del risveglio, è un anestetico sovrano: **aiuta a riprendere** la vita, presentandocela, in quella mezz'ora di trapasso dalla morte del sonno, come in uno specchio dolcemente deformato; e al tempo stesso **ci dà** l'illusione di **ricominciare a vivere**, suscitando ricordi, progetti, programmi, precauzioni ecc. **102 parole**
20. **Posso fare** a meno del giornale soltanto quando **sono obbligato** a **levarmi** subito: per **andare** a caccia, o a una gita, o al lavoro molto presto la mattina. In questo caso il dolore **c'è** sempre, ma **dura** soltanto l'attimo dello sforzo che **devo fare** per alzarmi. Immediatamente la vita **riprende** con violenza e **non ho più** il tempo di **guardarla**, né di **esserne atterrito**. **64 parole**
21. Dunque, al contrario di quanto **era sembrato** prima, la felicità **sarebbe** nel **vivere**, nell'**agire**, nell'**essere**: l'infelicità nel **contemplare**. **18 parole**
22. Ma è una contraddizione **apparente**. **5 parole**
23. Gli stati d'animo contemplativi **possono essere**, secondo le volte, più o meno tristi e gai. Felicità e infelicità **non sono** che come lastre colorate e trasparenti davanti a proiettori che **illuminano** una scena. **33 parole**
24. Se Gabriele e io **fossimo rimasti** a Londra, **stabiliti** a Londra, **esuli** e **celibi** per la vita, un giorno, molto probabilmente, **ci sarebbe capitato** di **tornare** alla foresta di Epping e di **guardare** ai giochi dei bimbi e alle merende dei buoni cockneys non con la gioia di affettuosi turisti, ma con la tristezza, il rancore degli esclusi. **58 parole**
25. E così, inversamente, domenica a Villa Borghese. Quando **riapparvero** i miei figli in corsa sfrenata sul prato verso di me, e **li riabbracciai** ansanti e **li guardai** negli occhi che **ridevano guardandomi**, **capii** di **essere travolto** dalla stessa vita, più o meno, di tutti quelli che **erano**, lì intorno, al giardino pubblico come me; **capii** che ciascuno di quelli, come me, **doveva avere** i suoi rimpianti, le sue ansie, le sue preoccupazioni per il futuro; ma che anche io, come ciascuno di loro, **avevo** la mia parte di felicità; ecco, **la avevo** adesso, adesso mentre **riabbracciavo** i miei bambini che per un attimo **avevo perso di vista**. Ed **era** la stessa felicità che **avevo immaginata** alla foresta di Epping e che poi, in un momento di sconforto, **mi era persa** possibile soltanto se **immaginata**. **133 parole**
26. **Immaginare** o **patire**, **contemplare** o **agire**: anche questi, come la felicità e l'infelicità, **sono** modi alterni e scambievoli dell'animo, variazioni, trasparenze colorate davanti a una luce fissa, unica, e viva. **30 parole**
27. Chissà, non troppo diversamente le infinite lingue e dialetti del mondo **trattengono**, **piegano**, **modulano**, **mascherano** i primitivi gridi dei bimbi. **20 parole**

## IL VINO DI CAREMA

1. “Se volete trovarvi bene in Italia,” spiego ad amici stranieri, “dovete scoprirla per conto vostro, affidandovi alla vostra fortuna e al vostro istinto, perché una grande legge dell'Italia è proprio questa: che, da noi, tutto ciò che ha un titolo, un nome, una pubblicità, vale in ogni caso molto meno di tutto ciò che è ignoto, nascosto, individuale. Le bottiglie di vino con etichetta sono quasi sempre cattive; le bottiglie senza etichetta e il vino sciolto quasi sempre buoni. Lo so che in Inghilterra alcuni ottimi whisky sono proprio quelli delle marche più note. E così in Francia certi Bordeaux e Bourgogne. Ma, in Francia e in Inghilterra, da secoli e non soltanto per vini o liquori, esiste un ponte tra società e individuo, una civiltà organizzata, una gerarchia del costume. La nostra civiltà non è inferiore, ma diversa. È una civiltà anarchica, scontrosa, ribelle. Da noi, l'uomo di valore, come il vino prelibato, schiva ogni pubblicità: vuole essere scoperto e conosciuto in solitudine, nella religiosa compagnia di pochi amici.” 170 parole
2. Dove, quando, da chi, avevo udito parlare del vino di Carema? Forse in Val di Susa, presso Borgone, a Villarfocchiardo, ne bevvi tanti anni fa una bottiglia. Ma forse perché preceduta e seguita da altre bottiglie di altri vini, ne avevo poi dimenticato il gusto, il tono, perfino il tipo; e adesso ne ricordavo soltanto il nome. 57 parole
3. Sulla sinistra della Dora, Carema è un comune poco più su di Montalto, dove la Val d'Aosta non è ancora autonoma ma sempre e fortemente piemontese. La nazionale, che si ha occasione di percorrere diretti agli svaghi di Saint Vincent o ai riposi delle celebri valli o agli esercizi delle sublimi vette o alla voga degli scivolanti invernali, non attraversa Carema: la costeggia appena, e appena ne sfiora le estreme abitazioni, le quali, per il semplice fatto di trovarsi sulla strada e quindi a più vicino contatto della vita moderna, oppure per il pudore di mascherare ai nostri sguardi sfuggenti la bellezza di Carema, sembrano case come tutte le altre. 110 parole
4. Non vi sono targhe né frecce. Nulla che indichi l'esistenza del paese, o metta in risalto i viottoli che deviando dalla nazionale vi conducono. 24 parole
5. Per trovare Carema occorre, come abbiamo fatto noi la prima volta, studiare bene la carta topografica; e poi, giunti in quelle che si suppongono essere le vicinanze, fermare la macchina, scendere, affacciarsi a una di quelle casette grigie e indifferenti, e domandare. 42 parole
6. La prima volta fu sul finire di un'estate, e pioveva. Non volevo lasciare la Val d'Aosta, dove il lavoro, secondo il solito, mi aveva prepotentemente sbalzato, senza gustare il vino di Carema. 32 parole
7. Pioveva a torrenti, erano le prime piogge dell'autunno, dopo un'estate torrida e asciutta. Le montagne nere erano immerse nelle nuvole e nella nebbia fino a qualche decina di metri dalla strada. Andavamo avanti adagio in un grigiore ruscillante, in una luce subacquea, col naso schiacciato contro i finestrini per poter leggere i numeri dei chilometri sui paracarri. 57 parole
8. Sulla carta, il viottolo che deviava dalla nazionale era tracciato con una semplice linea sottilissima: difficile trovarlo comunque; ma figuriamoci con l'acqua che veniva giù sempre più violenta, sempre più fitta che pareva quasi mettere alla prova la nostra fede e difendere così fino all'ultimo anche lei una bellezza profonda e segreta. 52 parole
9. D'altra parte, quando avremmo di nuovo avuto un'occasione come questa? Se, fatti savi dalla pioggia, continuavamo per la nostra strada fino a Torino, non era anche questo progetto, come tanti altri della nostra vita, destinato a continui e sempre più melanconici rinvii, e forse a

una definitiva rinuncia? **Saremmo mai entrati** in Carema? **Avremmo mai saputo** il sapore del suo vino prima che la morte **ci togliesse**, ahimè per sempre, tutti i sapori se non quello atroce della terra o la speranza del nettare? **84 parole**

10. **Apparvero**, infine, alcune casette squallide sulla sinistra, e una stradina di terra, che, **dipartendosi** appena dall'asfaltata e proseguendo poi parallela e anch'essa in piano, **pareva condurre** a brevi orti e vigne che **si intravedevano** intorno. **35 parole**
11. Ma poiché i calcoli dei chilometri e i confronti con la carta topografica **suggerivano** che proprio questa stradina **fosse** quella di Carema, **c'inoltrammo** pieni di speranza e di trepidazione. **29 parole**
12. A una fontanella di ghisa, una bambina **stava prendendo** acqua e **riparava** sé e il secchio con un grosso ombrello. **20 parole**
13. **La chiamò** Raf, con gentilezza piemontese e col suo sorriso da divo: **12 parole**  
"Dis, cita, a le bel'e sù Carema?" **7 parole**
14. La bambina **lo guardò** senza riconoscerlo e **rispose** al sorriso; bionda e bella, benché sfigurata dall'acqua che **grondava** attraverso l'ombrello tutto strappato, **indicò** un vicolo sassoso, tra due muretti bassi, **che cominciava** ad angolo retto, proprio lì accanto alla fontanella, e **disse**:  
**42 parole**  
"La strà per Carema a l'è cousta." **7 parole**
15. "Si può andare su con la macchina?" **fece** lo chauffeur che **era** romano e che **guardava** spaventato quel torrente dentro e contro il cui corso egli **avrebbe dovuto salire**. **29 parole**
16. La ragazzina **rispose** accennando di sì più volte con la testa, ma intanto, a labbra chiuse per **non far entrare** la pioggia, **rideva** divertita e ironica. **26 parole**
17. Con qualche pugno scherzoso sulla schiena Raf e io **persuademmo** il pavido romano. Ed eccoci ingaggiati su per una strada, che **è** quasi una mulattiera, tra due muretti stretti e tortuosi che la macchina **sfiora** rischiosamente ogni metro, ora con il fianco destro ora con il sinistro, rombante, lanciata in prima **per superare** la ripidissima salita e **per vincere** il fondo, grossi ciottoli viscidati tutti sparsi d'erba, su cui l'acqua **corre** come un grosso ruscello. **75 parole**
18. Ma ecco, a destra e a sinistra, improvvisamente, su tutta la lunghezza dei muretti **appaiono** grosse colonnine di pietra; e su queste, attraverso la strada e parallelamente ai muretti, travi di vecchio legno nero; e da qui, diramandosi per tutta la campagna, da una parte e dall'altra, aggrappate e drappeggiate su un complicatissimo intrico di colonnine di travi e di travicelle, le vigne di Carema. **65 parole**
19. **Continuiamo a salire**: un'altra strada, in tutto simile a questa, e cioè anch'essa **incassata** tra muretti, **fiancheggiata** da colonnine e sormontata dal pergolato delle viti, **taglia** perpendicolarmente la nostra; e **pare** che **si prolunghi**, nelle due opposte direzioni, all'infinito. **39 parole**
20. Poi alcune case, strette, scure, pulitissime; poi una piazzetta con il municipio e la chiesa, dove lasciamo la macchina e **seguiamo** a piedi; infine strade, strade e altre strade per ogni verso, in salita, in discesa, o pianeggianti a mezza costa del monte, e tutte muretti colonnine e

pergolati, vera città rustica e vinicola, coi suoi crocicchi, le sue vie, i suoi corsi, le sue piazze, i suoi larghi e le sue circonvallazioni. **73 parole**

21. Sotto la pioggia, che batte strepitosa e allegra, **continua** il traffico proprio a questa strana, unica città: **passano** contadini con brente sulle spalle, con tubi di gomma attorno al collo. Dagli scantinati delle rare casette, che **incontriamo inoltrandoci** in questo immenso labirinto di gallerie verdi, **ci investe**, nella pioggia, profumo di vino giovane. **53 parole**
22. Finché **comprendiamo** il motivo della nostra gioia, e **ci diciamo** che da qualche minuto **stiamo provando** quella stessa sensazione violenta e irripetibile che ci colse quando **giungemmo** la prima volta a Venezia, **vedemmo** a Nuova York i primi grattacieli, **scendemmo** a Parigi nel primo métro. **45 parole**
23. Carema **ha** una struttura strana e meravigliosa, che **le deriva** dalla sua ubicazione e dalla sua funzione, appunto come Venezia e Nuova York. Non diversamente da queste città, la sua bellezza **è unica**. **33 parole**
24. Altri due amici **erano** con Raf e con me, e mentre noi due si girava **osservandoci rapiti** intorno per le vie verdi e luminose, essi **cercavano** dove **si potesse** finalmente assaggiare il famoso vino; poiché il vino era il vero scopo della gita, e con tutta questa pioggia, che **cominciava a passare** impermeabili e abiti, diventava ormai urgente e necessario. **60 parole**
25. In fondo al paese, scendendo per una strada diversa da quella che **avevamo percorso** in salita, **c'era** l'unica osteria. A fatica **s'indovinava** sul muro un'antica scritta: Osteria degli Operai. **29 parole**
26. **Entrammo**. **Ci fu** subito servita una minestra calda, che, **si vede** **era pronta** per la famiglia dell'ostessa. Poi del bollito con patate e sottaceti. E **gustammo** finalmente, nell'ordine dovuto, prima sciolto e poi in bottiglie, il lungamente desiderato vino. **39 parole**
27. **Dire** del gusto di un vino buono forse **è impossibile**, perché il vino buono **è** come una musica e una poesia in cui l'armonia, la misura e la sapienza che **presiedettero** alla loro creazione **non siano più rintracciabili**, ridotte allo schiocco della nostra lingua contro il palato, magari chiudendo gli occhi e **perdendoci** in quei successivi attimi deliziosi quando **non sappiamo se gustiamo** un vino o **sogniamo**; e che cosa **sogniamo?** **71 parole**
28. **Sogniamo** un sogno che **è**, sempre, subito, dimenticato: e più **ci sforziamo** di **ricordarlo**, più **sfugge** e **si allontana** vertiginosamente da noi. **È inutile**, **non possiamo tentare di definire** e di riferire i sogni che **suscita** il gusto del vino buono: **sono inafferrabili**, ineffabili; e se appena ti sforzi di **ghermirli**, **svaniscono**. **52 parole**
29. Quello che possiamo **dire** **è** quasi nulla. **Possiamo scegliere** tra i pochi aggettivi che qualunque linguaggio umano **ha** per il gusto. **21 parole**
30. Dopo qualche anno da quella prima volta, **ho avuto** di nuovo fortuna: **sono tornato** a Carema l'altro ieri. Alle sei del pomeriggio, un bel sole **scaldava** ancora teneramente la collina e la città con le sue colonnine e i suoi pergolati. La pietra delle colonnine **era tepida**. L'aria **era tranquilla**, il cielo sereno. **53 parole**
31. L'incanto che, nel ricordo, per scetticismo, **avevamo attribuito** anche al temporale, **si replicò** miracolosamente. **14 parole**

32. E **sono tornato** all'Osteria degli Operai, gli evangelici operai della vigna. E sul piazzaleto, all'ombra di tre grandi castani, contro lo sfondo ampio e lucente della valle e il fumo delle fabbriche lontane, **mi sono seduto** a un tavolo, e senza pensieri **ho lungamente ammirato** i giocatori di bocce e le sorti della partita, e **ho mangiato** pane e salame, e di nuovo **ho gustato**, sciolto e stuppo, il vino di Carema. **72 parole**
33. **Era** sempre lui. Appena appena aspro, appena appena allappante, appena appena amaro: forte e simpatico come un gusto di sole e di roccia. Ed **è** vino, **mi spiega** fiera l'ostessa, fatto con uva di sua proprietà e col lavoro dei suoi familiari. **42 parole**
34. Ma, ahimè, che **ascolto** adesso? Che cosa **mi raccontano** qui? Pare che una grande azienda industriale e progressiva **stia meditando** la costituzione di un ammasso del vino di Carema, una lavorazione in grande del vino di Carema, e la creazione del vino "tipico" di Carema con etichetta, turacciolo stampigliato e stagnola. In paese, mi si dice, sono contrari. Fanno il vino da sé; se lo fanno per berlo loro; e non vogliono ammassi di sorta. Ma pare che se l'azienda industriale e progressiva la spunterà, per un gioco di domanda e di offerta (gioco troppo complicato perché io potessi comprenderlo dopo vari bicchieri di Carema) praticamente il privato, anzi il particular, come dicono qui, sarà obbligato a portare all'ammasso la propria uva o il proprio vino. **126 parole**
35. Vino all'ammasso? Ma il vino, specialmente in Italia, **è** la poesia della terra. E la poesia **non si porta** all'ammasso. E i nostri vini **sono schietti** e **squisiti** soltanto quando **sono** un prodotto artigianale: **sono preziosi** soltanto quando **non sono pregiati**. **41 parole**
36. **Capisco** le buone intenzioni dell'azienda. E **devo dire** che io **non m'intendo** di enologia e **non ho voluto** neanche informarmi fino in fondo della questione. Soltanto, il dubbio che tra qualche anno, **se tornassi** qui coi miei figlioli, **troverei** allineate in vetrina bottiglie con etichette variopinte e il nome di Carema **riprodotto** su ognuna... **54 parole**
37. Perché, è inutile che **me laentino**. Se **verrà fatto** l'ammasso, se la produzione **sarà organizzata**, se **si spenderà** denaro per cose inutili come le etichette e la pubblicità, il gusto del vino immediatamente **sarà artefatto**: come quello di tutti gli altri vini che in Toscana, nel Veneto o in Piemonte **hanno subito** questa triste sorte. **56 parole**
38. E certo **non avrei mai offeso** il pudore caremese che **ammiro**; **non avrei mai osato scrivere** di Carema. Ma **mi sono illuso**, con la mia prosa pur così lontana dalla poesia di quel vino, se non di **preservarne** l'esistenza, almeno di ritardarne di qualche anno la fine. **47 parole**

## I COLORI DI BONDÉNO

1. "Stasera **andiamo a cenare** in campagna, **vuoi?**" **mi aveva detto** l'ingegner Lodi appena mi ero presentato, puntuale, all'appuntamento. **18 parole**
2. Oh, l'understatement **non è** una qualità soltanto degli inglesi. Noi **la chiamiamo** modestia, buongusto, buona educazione. Ma i migliori di noi (un piccolo gruppo di italiani, e per sincerità **escludo** me da questo gruppo) **hanno in sommo grado** questa bella qualità. Con vantaggio sugli inglesi, **ce l'hanno** senza vantarsene, senza saperlo, senza poterle nemmeno dare il nome. **57 parole**

3. Da qualche giorno l'ingegner Lodi **mi aveva invitato**, per quella sera. **Credevo** che **mi avrebbe portato** a casa sua, o in qualche trattoria della città. Ora, all'ultimo momento, **mi annunciava** una gita in campagna: ma **me l'annunciava** con la sua solita voce pacata, col suo sorriso eguale, come di sfuggita; così che la partenza e il viaggio, nella notte estiva, nei lunghi tunnel verdi fulmineamente precorsi dai fari, tra gli odori della canapa alta e delle barbabietole, **mi furono** dolci, scivolanti, senza strappi, secondo le regole della vera ospitalità. **89 parole**
4. **Andavamo a cenare** in campagna, e questa campagna, **mi spiegava** in viaggio l'ingegnere, **era** al confine di quattro provincie: Ferrara, Modena, Mantova e Rovigo. Barbabietole, canapa, grano, frutta: terre grasse e ricche; terre interamente coltivate; paesi vivi, attivi, allegri; gente di antica civiltà. **43 parole**
5. Dopo mezz'ora l'auto **rallentava** e l'asfalto sfociava sul selciato della piazza di Bondéno, larga, sghemba, lunghissima, quasi sconfinata: una di quelle piazze della bassa emiliana e lombarda, che a prima vista, allo straniero nazionale, **sembrano** squallide e anonime, ma subito dopo il primo attento esame rivelano un'armonia sicura e delicata. Perfino la loro forma, allungata allargata e irregolare, ha la sua ragione e la sua bellezza: **serve** agli immensi mercati e, imitando la natura più vicina, suggerisce un'immagine fluviale: **ripete** la forma di un'ansa del Po, padre, appunto, di tutta questa prosperità. **92 parole**
6. L'auto, adagio, sobbalzando sul vasto selciato, **percorreva** la piazza deserta, tra le case basse e quiete, in tutta la sua lunghezza. A un angolo, un caffè **scintillava** di luci e, ai tavolini, dei giovanotti **prendeivano** il fresco **guardando** la televisione. L'ingegner Lodi **rallentò** ancora di più, perché **potessi notare**, ritto sulla soglia, in giacca e grembiule bianchi, un bell'uomo dallo sguardo vivo e dai capelli grigi: Arnaldo, il padrone del caffè. **71 parole**
7. E infine **entrammo** nel cortile del ristorante, tra un pergolato e una veranda, dove **avremmo cenato**. **16 parole**
8. Cet imbécile était un grand clinicien: disse Proust del suo Cottard. **Può** anche darsi che per i medici **sia** così. Non lo **è** di certo per chi **offre** una cucina di genio, **si tratti** del padrone di un ristorante o di una padrona di casa. Ed Enzo Tassi, padrone del ristorante di Bondéno, **conferma** la mia regola. **57 parole**
9. **È** un uomo alto, magro, nero, ossuto, cortese e mobilissimo; nerboruto e nervoso allo stesso tempo; che **vive** di due passioni: la cucina, per gli altri, e la caccia, per sé. **31 parole**
10. In attesa che i caplàzz **cuocessero**, **ci portò** a **visitare**, dall'altra parte del cortile, una grande voliera. V'era una quantità di uccelli di ogni genere, nostrani e foresti, dai più bizzarri ai più comuni, dall'ignicolore brasiliano a pappagalletti azzurri gialli e verdi, alle quaglie, allo stornello, alla tortora, al passero solitario. Ogni passione veramente profonda **contiene in sé** il suo contrario; ed Enzo Tassi, come tutti i veri cacciatori, **ama** le sue vittime. **73 parole**
11. A lungo ammirai le varie specie, **facendomi ripetere** ogni nome e paragonando i vivacissimi colori degli uccelli tropicali, che meglio **erano visibili** nel tenue cerchio di un flashlight, agli smorti grigi e marroni dei nostrani; finché **furono pronti** i caplàzz, e coi caplàzz, coi tartufi, coi cotechini, coi brasati, coi fagiani, coi nervetti, con le insalate, e soprattutto con i discorsi e la simpatica compagnia, **si passò** senza **accorgercene** la mezzanotte. **71 parole**
12. **Tornai** varie volte quell'estate a Bondéno; varie volte da Enzo **pranzai**, **bevvi** il caffè da Arnaldo; ma sempre di notte. Finalmente, parecchi mesi dopo, **ci fui** anche di giorno. **Arrivai** da Roma in auto, verso l'una. **36 parole**

13. Era un tempo grigio; il cielo, tutto nuvoloso, minacciava temporale. Dopo colazione, stanco del viaggio, chiesi a Tassi una stanza per riposare. Salii. Ma, prima di coricarmi, come credo sia naturale a chiunque entri in una nuova stanza, andai alla finestra, aprii le persiane e guardai fuori. Vidi allora uno spettacolo straordinario. Nonostante il pasto e il vino e il tempo grigio, ogni sonnolenza, mentre guardavo estasiato, presto dileguò. 69 parole
14. Lo spettacolo, erano semplicemente i colori delle case che avevo di faccia, sulla piazza di Bondéno. Mi pareva che avrei potuto continuare a guardarli senza fine: come le onde del mare, o come le fiamme del caminetto; ma con, in meglio, la pace e la dolcezza della loro viva immobilità. 50 parole
15. Contro il cielo nuvoloso, grigio scuro, nella luminosità quasi fosforescente che precedeva lo scatenarsi del temporale, le case, basse, a due o tre piani, appena appena irregolari, appena appena diverse l'una dall'altra nel disegno e nella struttura, si allineavano là, davanti a me, ciascuna con la sua delicatissima tinta, che vedevo per la prima volta: crema, giallo paglierino, grigio chiaro, cenere, rosa, verde pisello, avorio, avana. Dove avevo già visto simili colori? Forse nei quadri di Morandi? 77 parole
16. Anche il disegno, modesto, semplice, rozzo, delle case; anche le simmetrie e i larghi spazi di nudo muro tra porte e finestre, ricordavano la nostra migliore pittura moderna, Rosai, Carrà, Semeghini. Ma non v'era traccia, non v'era sospetto di bamboleggiamento, nei colori delle case di Bondéno: erano toni sicuri e sommessi, architetture nitide e riservate. Tornava a mente il buongusto e la buona educazione, l'understatement dell'ingegner Lodi. 67 parole
17. Né, d'altra parte, i locali pittori, gli artigiani che avevano materialmente dato l'intonaco a quelle case e che, quindi, avevano inventato quelle tinte delicatissime, conoscevano gli impressionisti francesi o i postimpressionisti italiani, la tonalità degli accordi cromatici o la moda di strapaese. Come mai, dunque, erano stati così bravi? A chi il merito di quella squisita bellezza? L'incanto dei colori di Bondéno era forse un fenomeno naturale, anzi casuale? O, addirittura, era una suggestione tutta mia, una contaminazione inconscia, della memoria mia individuale, tra pitture francesi e italiane che avevo visto, e l'euforia del momento, dopo una buona colazione? 99 parole
18. Poiché il sonno, ormai, era svanito, scesi a passeggiare nel cortile e, così facendo, mi ritrovai senza accorgermene davanti alla voliera. Feci subito un'altra scoperta. I bei colori fiammanti degli uccelli tropicali, lo scarlatto dell'ignicolore, lo smeraldo l'ocra il celeste il bianco il fucsia il nero dei colibrì e dei pappagalietti, non erano affatto colori belli: necessari forse laggiù, perché gli individui si richiamino l'un l'altro entro il cupo spessore verde di immani foreste senza sole, ma qui inutili, volgari, esagerati, falsi. Al paragone, il nocciola delle quaglie, il mauve della tortora, il lavagna del passero solitario, quanto più ricchi, quanto profondi e vivi, e come simili, in tutto, ai colori delle case! La natura, la natura dalla quale altro negli atti suoi che nostro male o nostro ben si cura, segue tuttavia le nostre stesse sorti: in climi temperati, in paesaggi aperti, sotto cieli dolci, trova anch'essa l'incanto di questi colori tenui e delicatissimi. 155 parole
19. La conclusione sarebbe allora più semplice. Che fanno, i locali artigiani, se non, per un istinto pio, imitare sempre la natura? 21 parole
20. L'ultima volta che fui a Bondéno, pochi giorni fa, non avevo ancora risposto a questa domanda. Non ero più con l'ingegner Lodi, anche lui così simile ai colori delle sue case, ma con un pittore casentino, Piero Gherardi, uomo antico, avido di ogni vista, curioso fino alla violenza. 48 parole



21. Gli avevo parlato dei colori di Bondéno, e lo avevo persuaso al viaggio con la promessa dell'eccezionale spettacolo. Ma arrivammo in una giornata serena, sotto un sole limpidissimo, e la bellezza dei famosi colori era invisibile: nella forza della luce le delicate varietà si perdevano; tutte le case sembravano della stessa tinta, un chiarissimo giallogrigio. Aspettammo pazientemente. Al tramonto, puntuale se pur molto più breve, l'incanto si rinnovò, Gherardi era ammirato, non meno di me la prima volta; e il suo entusiasmo mi confortava, mi persuadeva definitivamente che la bellezza di quei colori fosse oggettiva, non il riflesso o la fantasia di una mia privata e momentanea felicità. 108 parole
22. Osservammo che c'erano delle case, anche nuovissime, i cui colori erano altrettanto belli di quelli delle antiche. E molte, antiche, dovevano essere state ridipinte più volte e, ogni volta, con la stessa delicatezza originale. Ma come mai ancora tanto gusto, tanta arte spontanea, in questo paese, in questa Italia del neon, del totocalcio e degli americani? 56 parole
23. Annottava, e ancora noi ciondolavamo, su e giù per la piazza, bevendo con lo sguardo i colori delle case, gustandoli come il più raffinato degli aperitivi, allorché un breve cortile, davanti al quale eravamo passati tre o quattro volte senza notarlo, attrasse tutta la nostra attenzione. 46 parole
24. Due muri verdini: uno di fianco e uno di faccia, nudi e nitidi, ma di due sfumature leggermente diverse, uno più pallido, quasi bianco, e l'altro appena più scuro, di un verde pisello più deciso. L'accordo dei due colori, l'angolo retto che i due muri facevano fra di loro ma senza toccarsi, con un breve passaggio nel mezzo, le proporzioni, la quiete misteriosa del luogo e del momento ci trattenevano, lì innanzi, taciti e come senza respiro. Una lampadina sospesa a un filo, sotto il suo piatto bianco, già brillava nel mezzo del cortiletto, all'aria bruna; e brillavano, contro il muro di fondo, delle biciclette, fitte a una rastrelliera. 109 parole
25. Entrammo, avanzammo in punta di piedi. Passando nello stretto spazio tra un muro e l'altro, ci affacciammo a un secondo cortile, alberato e molto più grande, e tutto pieno di biciclette, qualche centinaio, ordinate nelle rastrelliere. 36 parole
26. Nero contro la luce di una porta terrena, alle nostre spalle, un uomo ci guardava in silenzio. Aveva l'aspetto di un operaio o di un artigiano. Per obbligo di cortesia, cominciammo a scambiare con lui qualche parola. Era domenica, ci spiegò, e tutte quelle biciclette erano di ragazzi e ragazze, venuti dalla campagna intorno, al cinema e al ballo. Mentre parlava, ci eravamo accostati di più a lui, e anzi Gherardi, mosso dalla sua abituale curiosità o, questa volta, da un istinto più preciso, aveva fatto un passo nell'interno della casa. 91 parole
27. Era una stanza dalle pareti interamente coperte di quadri, antichi e quasi tutti senza cornice. 15 parole
28. "O come mai lei ci ha questa roba che qui?" fece Gherardi. 12 parole
29. "Eh, faccio andare la custodia delle biciclette ma sono anche restauratore," rispose l'uomo tranquillo, e cominciò a mostrarci i quadri a uno a uno, dicendone con naturalezza, scienza e amore. Una scuola di Dosso, due Garofalo, uno vero e uno attribuito, un Boccaccino, un disegno del Cossa, e così via. Qualche pezzo era suo di proprietà, altri gli erano stati affidati per il restauro. In un angolo c'erano cavalletto, tavolozza, pennelli, tubetti e vernici. 74 parole

30. Ci colpì soprattutto la scuola di Dosso, una figura femminile con un grande mantello verde: verde di un verde dove fu naturale, per Gherardi e per me, scoprire la primissima origine di tutti i colori di Bondéno. 37 parole
31. Erano proprio i colori della grande pittura ferrarese e veneziana, era certo quel gusto, quella scuola, il ricordo ancor vivo di quell'antica bellezza che creava, ancor oggi, la bellezza da noi tanto ammirata nelle case. Il Settecento veneziano aveva schiarito quei toni, li aveva ingrigiti, raffinati, rastremati; ma gli accordi fondamentali erano ancora quelli: verde smorto, tabacco, rosa... 58 parole
32. A questo punto, volevamo chiedere al padrone della custodia biciclette se era stato lui a dipingere almeno qualcuna delle facciate delle case, o chiedergli chi era che le dipingeva. Ma non osammo. In fondo, avevamo avuto la spiegazione che desideravamo. Se non era lui, era un altro, erano altri come lui: artigiani che, ancor oggi, sapevano chi era Dosso Dossi e come dipingeva. 63 parole
33. E la natura? Ma anche l'uomo e la sua storia e la sua cultura fanno parte della natura, seguono il corso della natura, i climi e i tempi, come le piume degli uccelli e le foglie degli alberi. Perché pensare l'uomo staccato e diverso dalla natura? 46 parole
34. Un giovanotto entrò. Era il figlio del restauratore, e ce lo presentò. Veniva da Bologna. Insegna disegno a Bologna in una scuola professionale, ci disse con orgoglio il padre, ed è pittore. Ci mostrarono, infatti, alcuni suoi quadri. Composizioni, abbozzi nello stile di Rouault. Meno belli, ahimè!, dei colori delle case del suo paese, ci consolarono tuttavia con una speranza. Anche il figlio, bene o male, era pittore! Per qualche decennio, almeno a Bondéno, non tutto, forse, sarebbe cambiato. 79 parole

## LA CARTA DEL CIELO

1. Poco prima di mezzanotte, sono uscito dall'albergo. Silenzio, solitudine, neve, ghiaccio. Freddo violento, almeno dieci sotto zero. Ma, dopo essere stato tante ore al chiuso, nei saloni troppo riscaldati, nell'aria arsa, tra le compagnie leziose e faticose dei villeggianti invernali e l'implacabile frastuono dell'orchestrina jazz, una pace profonda, improvvisa, quasi insperata. 51 parole
2. Ho cominciato a passeggiare così, senza pensieri, godendo la montagna e la notte invernale, sulle piste che circondano l'albergo. Il silenzio era assoluto, se non per lo scricchiolio dei miei passi sulla neve ghiacciata. Mi fermavo e ascoltavo, temendo udire ancora, ovattata dalle mura e dai doppi vetri, l'orchestrina jazz. Fortunatamente, nulla. Soltanto, e appena percettibile, un fruscio sommesso, lontano, misterioso, come di un torrente, ma, capivo, più vasto e più solenne del fruscio che avrebbe fatto un torrente. Riprendo a camminare. Ecco la terrazza del garage, che si affaccia, a picco, sulla vallata. 94 parole
3. Qui il fruscio, sempre vasto uguale e misterioso come prima, si udiva più forte, più vicino: era il vento, il vento nei grandi boschi di larici che coprivano tutto il fianco della montagna, sotto il colle, e il cupo dorso dall'altra parte della valle, su fino dove i pendii alberati erano bruscamente interrotti da un'alta parete rocciosa. 57 parole
4. Quella montagna di fronte, così alta, nera, informe nel buio, eppure così vicina, aveva il fascino, misto d'angoscia, di tutto ciò che è selvaggio, non umano. 26 parole

5. Giù a mezza costa, e in fondo alla valle, i lumi di Champlas e di Cesana scintillavano, per il vento, così vivi, come se si accendessero e spegnessero rapidissimi. Poco più su, s'intravedeva la spaccatura di Clavières e s'indovinava, un po' più in alto e un po' più in là, incerto e diffuso tra nevi e nebbia, il chiarore degli alberghi, a Montgenèvre. La Francia, era là! Perché arrivare alla Gare de Lyon, o atterrare a Orly, era sempre meno che fissare quel chiarore lontano? Forse per un ricordo infantile, delle prime volte che mi era stato indicato il confine? O forse per gli anni del fascismo e della guerra, quando non potevamo andare all'estero e ci era concesso contemplarlo soltanto così, in fondo a una vallata, di là da un colle, come una terra promessa? Penso piuttosto alla Siepe di Leopardi, che è poesia, non un trucco. 148 parole
6. Levo lo sguardo al cielo, adesso. È blu cupo, tutto pieno delle stelle bianchissime. Come sempre, comincio a cercare le costellazioni che conosco. Prima di tutte, Orione, che in questa stagione è alto, e Sirio; poi i Cigni, Cassiopèa, le due Orse, il Toro con Alfa, il Sagittario, il quadrato di Andromeda, i Gemelli, Alphard, Procione... Come sempre, melanconicamente, mi fermo lì. E come sempre, anche questa volta mi dico che sono un pigro, un ozioso, che dovrei tornare a studiare le costellazioni, per conoscere meglio quelle poche, e per imparare a conoscerne delle altre, molte altre. Ho portato con me la carta? Sì, l'ho portata. Da venticinque anni, prima di ogni viaggio, non dimentico di mettere la carta nella valigia. 121 parole
7. A ogni partenza mi dico: chi lo sa, forse questa volta troverò la notte buona per rimettermi a studiare le costellazioni. In venticinque anni, non l'ho mai trovata. 28 parole
8. Quasi sempre, mi sono dimenticato di avere la carta nella valigia. Anzi, per essere sincero, mi sono dimenticato, quasi sempre, di guardare il cielo. Se l'ho guardato, è stato di sfuggita: per un sospiro affaticato, cercando un attimo di sollievo, distogliendo un attimo l'attenzione da qualche compagnia odiosa e obbligata; oppure, ma molto meno sovente, per un sospiro voluttuoso, ringraziando di una gioia lungamente desiderata e improvvisamente concessa: nell'uno e nell'altro caso, ho guardato il cielo di sfuggita, e senza pensare alle costellazioni. 83 parole
9. Quelle poche volte, poi, che ho guardato il cielo più a lungo: coraggio, mi sono sempre detto, torniamo all'albergo, torniamo in camera, prendiamo la carta, e studiamo. E sempre, nel breve o lungo tragitto, qualche altro pensiero mi distraeva, qualche incontro, qualche preoccupazione o qualche nuovo desiderio: dimenticavo le costellazioni. O anche, giunto in camera, tiravo fuori dalla valigia la carta, la spiegavo, la guardavo per un momento; ma ero troppo stanco per mettermi alla finestra, e rimandavo all'indomani sera. 80 parole
10. Questa volta... Quale notte più propizia? In alta montagna, con un cielo così limpido, e senza lavoro per domani né per dopodomani. Che cosa mi impediva, questa volta, di mettermi finalmente a studiare? 33 parole
11. Riflettei un momento, e capii con amarezza che non l'avrei fatto: che non l'avrei fatto né questa volta, né mai più. 21 parole
12. Non ne avevo più voglia, questa è la verità. 9 parole
13. Le altre volte, mi ero sempre illuso, avevo sempre trovato, nel mio segreto, una scusa: la stanchezza, il lavoro, il freddo, le nuvole; e rimandavo all'indomani. Adesso, finalmente, fui

sincero con me stesso. Come se **mi dichiarassi** vinto: presto **ho** cinquant'anni, **mi dissi**, morirò **senza sapere**, delle stelle, niente di più. **51 parole**

14. **Tornato** in camera, **presi** tuttavia la carta, e **la guardai**. **La guardai**, prima, di fuori: come **stava** in fondo alla valigia, piegata in quattro. Così, **era** un'altra carta: una carta di navigazione americana, molto particolareggiata, al 25.000 o forse al 10.000. **Rappresentava** un angolo della costa del Massachusetts, tra Dennis Port e il faro di Chatham, con in mezzo la lunga lingua sottile di Monomoy Island. La parte del mare **è** tutta costellata di infiniti piccolissimi numeretti, ognuno dei quali **segna** in fathoms una diversa profondità. **Sono marcati** i minimi scogli, e i banchi di sabbia, e le boe galleggianti con le campane per la nebbia, e il colore dei loro segnali luminosi e il tempo di accensione in secondi. **120 parole**
15. Sul rovescio di questa vecchia carta, una mano paterna e amica **aveva** pazientemente disegnato per me, venticinque anni fa, proprio di questa stagione, con inchiostro di china nero e rosso, un planisfero celeste. In un cantuccio, in fondo, **c'è** la data, il nome di un piroscapo, un piccolo piroscapo mercantile, e il nome del suo primo ufficiale, perché era lui che **aveva disegnato la carta** e che nella lunga traversata (più di un mese, da Nuova York a Trieste) **mi aveva dato**, ogni notte, quelle che io, nel mio entusiasmo, **credetti** le mie prime lezioni di astronomia. **97 parole**
16. **Furono** le sole. Il piroscapo, da molti anni, **è distrutto**. E il primo ufficiale? Capitano Mario Gladulich di Lussinpiccolo, grande cuore, **dove è lei ora?** E cosa **c'era**, nel mio cuore, le lunghe notti d'inverno, quando **le facevo** compagnia, sul ponte scoperto, nel suo turno di guardia, e lei **m'indicava** una dopo l'altra le costellazioni, e **mi diceva** la grandezza e la distanza di ogni stella più importante, e io **la ascoltavo** reverente e rapito? **75 parole**
17. **C'erano** i miei venticinque anni, sicuro; **c'era** la speranza di tutta la vita, che **si apriva**, davanti a me, vasta come il cielo stellato; **c'era** la sicurezza che, ormai, **non avrei più dimenticato** le sue lezioni, che **avrei sempre gioito della vastità** di tutte le notti e di tutti i cieli, e che **avrei continuato a studiare la sua carta**; ma **c'era** anche, mista e unita all'entusiasmo, alla speranza, e alla vastità del mio sentimento, come una diffusa tristezza che prima **non avevo mai provato**, un gusto amaro e misterioso di cui **non sapevo darmi ragione**, né sapevo se fosse un gusto del passato, del presente o dell'avvenire. **108 parole**
18. **Era** forse, a **farmi sentire** quel gusto, la voce pacata e sommessa, che **parlava** delle stelle, al mio fianco, e il suo aspro e tenero accento istriano, e il viso sofferente e serio che, **volgendomi appena**, **intravedevo** nell'oscurità al riflesso tenue della chiesuola? **43 parole**
19. Eccola qui, la carta, Declinazione +, e declinazione -. L'orizzonte, le linee ideali delle costellazioni, i nomi arabi o latini, le stelle di prima grandezza coronate di punte a inchiostro rosso, le altre segnate con un circoletto nero. **La guardo**, e **penso**. **Posso dire di essere stato**, secondo la frase di Noventa, fedele al più bel ricordo della mia vita? **58 parole**
20. Piccolo, magro, forte, biondo brizzolato, un viso rugoso e rosso da marinaio, occhi celesti e sorridenti, ma con un che di triste e di austero in tutto il suo comportamento, il capitano Gladulich **mi accolse** umanissimo fin dal primo momento del mio imbarco, a Nuova York. **Non ero passeggero**. **Fui imbarcato** sul piccolo mercantile con un biglietto dell'armatore al comandante. Il biglietto diceva: "Egli naturalmente **deve lavorare** a bordo. **Lascio** al Suo buon giudizio che cosa **debba fare**. Come alloggio e come mensa, gli si dia quella dei sottufficiali." **89 parole**

21. Il comandante **era un padovano**, non marinaio all'aspetto, né, **seppi** dopo, nell'animo. **Mi trattò** subito bruscamente: "Contrariamente a quello che dice qui il biglietto, la metto alla mensa degli ufficiali. Spero che non avrò a pentirmene. Vada." **37 parole**
22. Tra il comandante e Gladulich, primo ufficiale, **c'era** un odio sordo. **Non si rivolgevano mai** parola. L'equipaggio **era diviso** in due partiti. La maggioranza **era** per il capitano Gladulich. Il terzo ufficiale, e pochi altri, **stavano** dalla parte del comandante. Gladulich **non rivolgeva** parola nemmeno al terzo ufficiale; e alla mensa del mezzogiorno, siccome **capitavano insieme**, per tutta la traversata **non parlò mai**, né con lui né con gli altri, neanche con me. Alla sera, il terzo ufficiale **era di guardia**, e Gladulich **parlava sempre** gioialissimo. Il comandante e il capo macchinista **avevano** una mensa separata, per loro due soli. **100 parole**
23. Gladulich **era colto**, anche di letteratura e di storia. **Aveva**, naturalmente, **fatto** gli studi sotto l'Austria-Ungheria. E **ci teneva a persuadermi** come, sotto l'Austria-Ungheria, nelle scuole governative, gli irredenti italiani **studiassero**, a fondo, la nostra letteratura. **Conosceva e citava** Dante, Petrarca, Ariosto, Metastasio, Monti, Leopardi, Foscolo e Carducci. **Sapeva a memoria** perfettamente tutti i Sepolcri. **57 parole**
24. Quale **fosse** il motivo del suo dissidio col comandante, **non disse mai**. **Seppi**, dalle confidenze degli ufficiali più giovani, che il comandante **aveva**, in quest'ultimo viaggio, **combinato** un grosso pasticcio. Gladulich **non voleva denunciarlo**. **Lo giudicava**, e **lo puniva** così, ignorandolo. D'altra parte, il barba, cioè il comandante, sul ponte **non lo si vide mai**, neanche agli approdi, e neanche quando **ci fu**, sotto le Azzorre, un grosso fortunale. Chi **mandava** avanti la carretta era Gladulich, lui solo. **78 parole**
25. Sovente, in tutti questi anni, **desiderai** di scrivere di quel viaggio: il mese più felice, il ricordo più bello della mia vita. Per una specie di pudore, forse, **non ho mai voluto**. E adesso **non mi ricordo quasi più di nulla**, se non dei pochi accenni che **ho fatto**, e dei rossi bàcoli che **passeggiavano** per la mia cabina; delle aringhe e cipolle che il cambusiere **mi somministrava** regolarmente **per aiutarmi a vincere** il mal di mare; della gioia di vivere, tutto un mese e più, senza portare scarpe ai piedi né soldi in tasca; e del cielo grigio, dell'odore salato, degli spruzzi dei marosi; del continuo stordimento di cui **soffrivo**, durante i fortunali, ma di cui, allo stesso tempo, **godevo** come di una forte ebbrezza. **126 parole**
26. Il vento **faceva**, contro i picchi di carico e i fianchi del piroscavo, lo stesso uguale e misterioso fruscio che questa notte nei boschi dei larici. **26 parole**
27. **Posso dire**, dunque, di **essere stato fedele** al più bel ricordo della mia vita? **14 parole**
28. Oh no, certo no. Ma chi vi **è fedele**? La vita **non è** appunto questo: una graduale e fatale infedeltà? **20 parole**
29. E quella vaga tristezza che **provavo**, mista e unita alla gioia, mentre il capitano Gladulich **mi spiegava** le stelle, quel profondo gusto amaro, **non era** appunto presentimento dell'infedeltà? **28 parole**
30. **C'è** una sola differenza: che mentre allora **toccavamo**, per così dire, la gioia, e l'amarezza **ci angosciava** confusamente, misteriosamente, ora, invece, ci par di toccare, di gustare soltanto questa, e la gioia **è** sempre più vaga, sempre più lontana. **39 parole**
31. Ma **siamo sicuri**, allora come adesso, dell'una e dell'altra. Basta ascoltare, per un momento, il vento nei larici; basta guardare, senza stancarsi proprio subito, il cielo stellato. **27 parole**

## LA SFIDA

1. Una voce con l'erre francese, strascicata, ironica e gentile, certo una voce amica ma, forse, una voce che **non avevo più udito** da chissà quanti anni, **mi chiamò** improvvisamente per nome. **31 parole**
2. **Era** un signore seduto due poltrone più in là. **Aveva** l'asciugamano al collo, il volto insaponato. **Potevo** anche, senza colpa, **non averlo riconosciuto**. Tuttavia **gli rispondevo** festosamente. Poi, al barbiere che **mi radeva**, **accennavo** di **curvarsi** un po' di più, e **mi informavo**. **43 parole**
3. Un amico, sì! Un caro, affettuoso amico che **non frequentavo** da quasi trent'anni, cioè da quando **avevo lasciato** Torino. Poi **lo avevo visto** di rado, e sempre di sfuggita. **Era** avvocato, alpinista, amico di Gobetti e di tutti i giovani letterati e pittori, in quegli anni, a Torino. Il suo volto magro, simpatico e sorridente, di un sano colore rosso bruno, **era rimasto**, nel mio ricordo, come un'immagine giovanile sullo sfondo di una via di Torino in un giorno di marzo: via Cibrario, via Duchessa Jolanda, corso Francia, le lunghe grigie diritte prospettive fino al bianco e al viola delle Alpi, alle creste nitide e vicine. **106 parole**
4. Non era troppo cambiato: appena un po' di embonpoint, le guance appena meno scavate. **14 parole**
5. "Cosa **fai** questa sera?" col suo solito sorriso ora **mi invitava**: **era** domenica, e tutte le domeniche sera i vecchi amici, quelli che **erano rimasti** a Torino, **si radunavano** a casa sua. "Giochiamo a scopone, **facciamo** quattro chiacchiere, ho un Barolo che **devi assaggiare**. **Viene** anche... e anche..." **diceva** i nomi di due famosi pittori, amici, anche loro, della mia giovinezza. **61 parole**
6. **Ringraziai** e **dissi di sì**, che **sarei venuto**; ma intanto, subito, dentro di me, istintivamente, irragionevolmente, **stabilivo** il contrario. **19 parole**
7. **Egli si accorse** che **mentivo**. Ma, **temendo** forse **che io** a mia volta **mi accorgessi** ch'egli **si era accorto**, **continuava a sorridere** e a insistere: "Ti aspettiamo!" e **mi precisava l'ora**, e l'indirizzo. **33 parole**
8. Perché **avevo stabilito di non andare**? Che cosa **c'era**, sotto la mia istintiva ripulsa? **14 parole**
9. Mah! **Non avevo** neppure troppa **voglia di indagare**. Forse **era** il passato. Il passato, che **fa sempre paura**. Certo, **avrei rivisto** con grande piacere i miei amici pittori. Ma, chissà?, **temevo**, **rivedendoli** per la prima volta dopo il tempo di un'intera breve vita (quasi il tempo che **bastò** a Masaccio e a Keats per diventare grandi), di ricordare qualcosa che **avevo dimenticato**, e che **avevo fatto male a dimenticare**: me stesso ventenne, forse: un aspro, scattante rimprovero. **77 parole**
10. **Accadde**, però, l'imprevisto. Proprio perché **mi ero messo l'animo in pace** e perché, intanto, la domenica **passava senza che mai ritornassi** sulla decisione presa, quando **fu** sera, ed **ebbi pranzato**, e **uscii**, al vivido gelo, nel grande rettangolo di piazza San Carlo, tranquilla, deserta, nebbiosa, decorata a intervalli regolari dagli aloni dei fanali e al centro la sagoma nera e frastagliata del suo cavallo, il desiderio di una visita borghese, nell'affettuoso calore e nella compagnia di amici, **mi parve irresistibile**, come la più dolce delle consuetudini. **86 parole**

11. La casa dell'amico **era** oltre Po, sotto il Monte dei Cappuccini; e anche via Maria Vittoria, anche via Ospedale, che col loro lieve declivio e colle loro luci digradanti e presto perdute nella nebbia **scendevano** da piazza San Carlo verso Po, **parevano invitarmi...** Il passato **non mi faceva più paura**, il passato **continuava** nel presente. **Era** la tranquilla e regolare conclusione di una domenica come un'altra: una serata ben torinese. **70 parole**
12. **Non immaginavo che ci potesse ancora essere** un salotto così; in fondo, **non osavo più sperarlo**. **16 parole**
13. I signori e le signore non sdraiati, ma seduti dritti, torno torno, su divani e poltrone, in animata e ordinata conversazione. Le signore col cappello e il tailleur, i signori con l'abito scuro. **Tirai un gran sospiro di sollievo**: eccetto il padrone di casa, **non conoscevo nessuno**. Gli amici pittori, incontrando i quali **avevo temuto** di rivedere, come uno spettro, il mio passato, **non c'erano**. **65 parole**
14. "Oh, ma **verranno, verranno!**" **si affretta a rassicurarmi**, senza sospetto, la moglie del mio amico. "Ritardano sempre un poco. Sa, Felice la domenica va in campagna..." **26 parole**
15. Ed eccoli quasi subito, infatti. Ecco Felice, ed ecco Francesco. Ecco i due ribelli, i due rivoluzionari, i due antichi giovani pittori. **22 parole**
16. Ormai, e da tempo, **sono** professori all'Accademia. **Sono succeduti**, e perché no?, a quei vecchioni contro il gusto dei quali essi da giovani tanto predicarono. **25 parole**
17. Professori, ma non cambiati. E come oggi essi, non più giovani, **sono** ancora giovani: così, **sono sicuro**, quei vecchioni là, da giovani, **erano** già vecchioni. **25 parole**
18. Felice **ha** i capelli bianchi. Francesco il viso grinzo. Ma è vero che Felice, già da giovane, il grisonnait; e che già da ragazzo Francesco **era pieno di rughe**. I loro occhi **sono identici a** quelli di allora. Brillanti, eccitati, maliziosi, vivissimi. Neri quelli di Felice, ridenti, come divertiti fino allo stupore dalla stranezza dello spettacolo del mondo. Grigi verdi marroni quelli di Francesco (non si riesce mai a vederne bene il colore) e ridenti anch'essi, ma come offesi fino al sarcasmo dalla miseria dello spettacolo del mondo. **88 parole**
19. **Mi aggrediscono**. Cioè, **ho**, subito, **l'impressione** che **mi aggrediscano**. Perché **sono** cordiali, gentili, affettuosi; **mi chiedono** della mia vita, della mia famiglia, del mio lavoro, con espressioni amichevoli e bonarie, e senza malizia, senza ironia, senza neppure l'insinuazione di un rimprovero: ma, nella loro presenza stessa, nel loro sguardo spavaldo, brillante, quasi febbrile, e diritto nel mio, c'è qualcosa che **mi fruga, mi scruta**, e insomma **mi aggredisce**. **68 parole**
20. Chissà, **rivedendomi** all'improvviso (**non si sognavano d'incontrarmi lì**, quella sera) **mi hanno trovato diverso**; peggiore, forse, del ricordo che avevano di me; inferiore, forse, alle speranze che **avevano avuto** per me: e così, involontariamente, di colpo, e senza appello, mi hanno giudicato. **42 parole**
21. **C'è** anche Ottavia, la moglie di Francesco; e anche in lei, anche nella sua espressione dolce e intelligente, **mi pare** sia lo stesso improvviso giudizio di me, sebbene più umano e più rassegnato: come se **dicesse**: "Ma **si capisce**, è così, **non poteva essere** che così, che cosa ci eravamo messi in testa?" **53 parole**

22. Quando, ragazzo, mi **accolsero** tra di loro, **scrivevo** articoli di critica d'arte, e **scrivevo**, con l'entusiasmo dei vent'anni, anche su loro. Chissà, adesso, mentre mi **guardano**, **pensano** che **ho tralignato**. E se, invece, **fosse tutta una mia fantasia? Se fossi io che mi sento in colpa, io che penso di aver tralignato? Se fossi io, ritrovandoli** soltanto oggi, che rien ne va plus, io che **li vedo** aggressivi e giudici mentre in realtà essi **non sono** tali? E se essi **mi guardassero** con quegli occhi pungenti e fruganti semplicemente perché i loro occhi sono sempre tali, occhi di pittori, e tutto quello che **vedono lo guardano** proprio così? **108 parole**
23. Comunque, **rimprovero** loro o rimorso mio, **sono imbarazzato**. **Cerco** in qualche modo **di scusarmi, di essere gentile**. E per essere gentile, a poco a poco, **arrivo a dire** delle bugie. **30 parole**
24. "Quando **c'è** una tua mostra a Roma," dico a Felice, "ci **vado** sempre!" **13 parole**
25. E invece **ci ero andato una volta sola**, e più per il capriccio di un'oziosa ora romana che per vivo interesse critico e amichevole. **24 parole**
26. "**Non ho comprato** quel ritratto **che mi avevi fatto** nel 1927," dico a Francesco, "perché il mercante che **me l'offrì** l'anno scorso, a Bologna, **ne voleva un** prezzo esagerato." E facendo la cifra, **la raddoppio**. **35 parole**
27. Ora **è passata** la mezzanotte, le signore e i signori **se ne sono andati: siamo rimasti soltanto noi**, coi padroni di casa, al tavolo dello scopone. **Beviamo** il Barolo, **mangiamo** la fonduta, e **parliamo, parliamo** di tutto, allegri, maligni, amici, come una volta. **43 parole**
28. Felice **racconta** aneddoti col suo stile preciso, limpido, levigato. Francesco **ride e beve** più di tutti e intanto **mangia** avidamente, convulsamente, come un ragazzo. Intanto, sotto la calma dell'uno, e sotto l'ardore dell'altro, **continuo a sentire** quel tono aspro, caparbio, che prima **credevo** diretto contro di me e che adesso, a poco a poco **comincio a capire**, era soltanto provocato da me: come una volontà, una violenza, un'affermazione di se stessi, in cui forse consiste tutta la loro esistenza. **79 parole**
29. Certo, appena **mi hanno visto, mi hanno aggredito** e ancora **mi aggrediscono**: ma non con le loro parole, né coi loro silenzi; non coi loro sguardi e neppure coi loro pensieri... **31 parole**
30. Eccoci, **mi pare** che essi parlando ridendo bevendo giocando **mi dicano**, eccoci: come vedi, siamo sempre qui. Cosa **siamo? Siamo** due uomini che **hanno dedicato** la loro vita a fare quadri. Ecco che **cosa siamo**. **35 parole**
31. A un tratto, **li guardo, mi paiono** due pazzi. La vita a fare quadri? Un tempo, **si poteva** ancora **capire**: non **c'era** la fotografia! Il pittore **poteva essere creduto**, dal volgo, un mestierante che **ritraesse** la realtà, paesaggi, figure, oggetti; e **fornisse** un documento di ciò che tutti **potevano vedere**, o anche soltanto immaginare, come nel caso di pittori sacri e mitologici, arrangiando fantasticamente la realtà. Oggi **non ci sono più** equivoci. Il pittore **è** uno che cerca di ritrarre la vera, la intima realtà, ossia la realtà dello spirito, quella che **egli vide** in un attimo o anche in una lunga stagione di rapimento, di estasi: qualcosa che **gli sembrò** sublime e tuttavia perduta per sempre e tuttavia incomunicabile se lui **non la fermava** coi colori e coi pennelli su di una tela. **134 parole**
32. Ah! fissare quegli istanti ineffabili, arrestare la bellezza che **si è intravista**, o che **si è creduto** di intravedere; fare in modo che anche gli altri la **possano contemplare**; moltiplicarla, moltiplicare se stessi, e prolungare la propria vita, così breve, così chiusa, così piccina,



prolungarla con le proprie opere un poco, almeno un poco dopo la morte. Perciò, l'ambizione, nell'artista, **non è** un difetto: **è** una necessità, **è** la paura stessa di fallire. **73 parole**

33. Ma la legge dell'arte, come la legge dell'amore, è una sfida straziante. L'artista, come l'innamorato, **non è mai sicuro** di essere corrisposto. La prima ispirazione, nei due casi, **nasce** proprio dal dubbio, da un pericolo, da un atto di fede. Neppure le opere compiute e riconosciute e famose **confortano**; perché, se l'ispirazione **continua**, se l'artista **vede** e **sente** ancora, **vede** e **sente** in modo sempre diverso, e ciò che **sentì** e **vide** in passato **non lo interessa, non gli basta** più. **81 parole**
34. Quei vecchioni forse, a cui i miei amici pittori **succedettero** nella cattedra accademica, ecco, quelli forse **erano sicuri**, e **credevano** di sedere sulle proprie opere come monumenti su piedistalli. **29 parole**
35. Ma Felice e Francesco, altro che monumenti! Fremono, adesso come trent'anni fa. E quando **mi hanno visto hanno tremato**, forse, di loro stessi; e **mi hanno guardato** coi loro occhi lucidissimi, quasi folli, come se **si aspettassero** da me, in quell'istante, un grido assurdo: "Sì Francesco, sì Felice, tu sei immortale!" **51 parole**
36. E, **si capisce, lo sapevano** anche loro, io quel grido **non potevo lanciarlo**. Se non altro, perché **lo aspettavo** anche io, da loro. E poi perché non c'è dubbio, sono degli artisti, sono, oggi, tra i migliori pittori italiani. Ma come grandi, in nome di Dio, come grandi? Chi può sapere? **51 parole**
37. A notte alta, mentre **usciamo**, e mentre **mi metto** il cappotto, **sono colpito** da un piccolo quadro, un paesaggio appeso in un angolo, a una parete dell'anticamera. **27 parole**
38. **Non è firmato**; e **non indovino** di chi sia. Forse è di Felice, forse è di Francesco stesso: ma non recente: da molti anni, ormai, l'uno e l'altro **non dipingono** più così. **32 parole**
39. È un quadro che, appena **si guarda, commuove**: e soltanto dopo un po' **si capisce** che commuove perché è bello. **20 parole**
40. Un viottolo a mezza costa, in primo piano, e una quercia nel sole. Il bruno rossastro della terra e il verde delle fronde prendono, nel sole, un tono caldo, dorato; e **si staccano** sulla grande oscurità di una valle stretta e profonda: una forra tutta in ombra, tutta in controluce, fino alla cresta del versante opposto, dove **riappare**, come in una frangia luminosa, il sole. **65 parole**
41. Ottavia, uscendo, **si è fermata** anche lei un momento, e **mormora**: "Sempre bello, quando si guarda, quell'Anticoli di Gigi." **19 parole**
42. Adesso anche Francesco, Felice e i padroni di casa **si sono fermati** davanti all'antico quadro di Gigi Chessa, e per qualche momento **lo osservano**, in perfetto silenzio. **27 parole**
43. E quel silenzio, **mi pare**, ha qualche cosa di solenne e di angoscioso, ha della meditazione e della preghiera. È pure bello il quadro del povero Gigi. Di Gigi che era il più giovane, il più sbarazzino, e che **noi credevamo, confessiamocelo**, meno bravo di noi. È pure bello... Ma fino a che punto bello? Fino a che punto degno di ammirazione e consegnato alla fama fino a quale tempo? **70 parole**
44. Fuori, la strada è gelata, e le macchine stentano a partire. Felice e Francesco hanno ciascuno la sua, e si offrono tutti e due di **accompagnarmi**. **Andrò** con Felice, perché è più di strada col

mio albergo. Mentre **attendiamo** che il motore si scaldi, **vedo davanti a me** un altro quadro, un quadro ancora da dipingere, questa volta: in primo piano la breve discesa del Monte dei Cappuccini, poi la vasta oscurità del Po tra i fitti alberi della riva, e, laggiù, le luci bianche azzurre nebbiose, e uno squarcio della geometria di piazza Vittorio. Un notturno di Torino, una veduta che non era diversa tanti anni fa, e che, Dio volendo, non sarà diversa tra altrettanti anni, quando tutti **saremo morti**. Ecco, questo momento, Torino una notte d'inverno, questa oscurità, questo gelo, in mezzo il Po che non si vede, e piazza Vittorio lontana e luminosa: poter fissare questo momento, fare che non finisca proprio subito ma duri, come per una grande o almeno una piccola magia, il più a lungo possibile, o almeno un pochino di più! **179 parole**

45. **Ne accenno** timidamente a Felice che **mi sta accanto** al volante. Forse **è preoccupato** del motore che **non parte**. O forse **non gli piace**, non è un soggetto per lui: **capisco**. **Sarebbe stato** un bel soggetto per Reycend, il vecchio pittore piemontese morto senza gloria e quasi senza nome e che oggi rivalutano a gara. **Vidi** in casa di Longhi un quadretto di Reycend, che era proprio un notturno torinese, e aveva proprio questi colori, e queste distanze. **78 parole**
46. Ma al nome di Reycend, Felice **storce** la bocca. Anche questo **è naturale**, e **non mi offende**. Ecco, per Felice, Reycend **non è** un grande pittore. Per altri magari sì. La sfida continua, anche dopo la morte. Soltanto quando **si è** sommi... Ma per quanti secoli la grandezza di Piero **rimase sconosciuta** o quasi? La sfida **continua** nei secoli. **59 parole**
47. E mentre per le vie deserte e illuminate la macchina di Felice **mi riporta** a casa, a un tratto la nostra vita **mi pare** così breve che **penso** già di essere morto. Senza accorgercene, con un addio frettoloso **siamo usciti** dalla vita così come **ci siamo allontanati** dalla casa del nostro amico avvocato. E ora sono soltanto i nostri spettri che attraversano Torino di notte. La macchina **mi stringe** come una bara. Né Felice né io **parliamo**. Spettri muti, angosciati; perché **abbiamo lanciato** la sfida, ma **siamo già** morti, e **non sappiamo ancora niente**, proprio niente, di come sia andata a finire. **102 parole**

## LA MESSA DEI VILLEGGIANTI

1. "Papà, perché non vieni anche tu a Messa con noi?" **Tacqui**. Che **cosa potevo rispondere?** **15 parole**
2. E non fu già cedendo all'irresistibile grazia di uno dei miei bambini mentre mi poneva tale domanda, che **andai a** Messa con loro. Ci **andai** soltanto perché **non sapevo** come rispondere. **31 parole**
3. Papà, **avrei voluto dire**, ha ascoltato già tante Messe in vita sua, tante e tante, ne ha fatto una grossa provvista, e ora non ne ha più bisogno. Ma sarebbe stato uno scherzo, e non una risposta, perfino per i miei bambini. Così **fui costretto a tacere**, e ad **andare alla Messa** con loro. **54 parole**
4. Non educare i bambini religiosamente? Si fa presto a dire. Educarli religiosamente e, tuttavia, non dar loro l'esempio di praticare noi stessi la religione? È quello che **facciamo**; ma l'incongruenza salta perfino ai loro occhi innocenti, e in qualche modo ne soffre, e s'indebolisce, il nostro caro prestigio paterno. **49 parole**

5. **Non so che cosa consigliare**, a me stesso o a chi si trovi in una situazione simile alla mia. Tirare avanti così, forse, un colpo alla logica e uno al sentimento; e andare, nonostante tutto, qualche volta a Messa con i propri bambini, almeno in tempo di villeggiatura. **48 parole**
6. Le ore più liete della nostra villeggiatura borghese, piccolo-borghese e, ormai, popolare, sono senza dubbio quelle del sabato sera e della domenica mattina. Babbi e mariti, raggiunta la famiglia, resteranno fino al lunedì, forse fino al martedì. C'è ancora tempo da perdere, non occorre decidere subito nemmeno il programma dei divertimenti. E la fatica della vita pare miracolosamente sospesa per tutti: anche per albergatori, servitori, conducenti, gente il cui lavoro, in quelle ore, pare, anche se non è, più gaio, più volenteroso, quasi mitigato dal riflesso della pacifica festa che senza di esso non sarebbe possibile. **97 parole**
7. Comunque, il momento supremo di tale vacanza nella vacanza non è forse mai un piacere, né uno svago; non è la partita alle bocce, né l'euforia dell'aperitivo. Il momento supremo è, anzi, la domenica mattina, quando i villeggianti ascoltano la Messa e la spiegazione del Vangelo. Sarà l'immobilità, il raccoglimento e il silenzio in cui, costretti per poco tempo, meglio assaporano la libertà di quelle ore. Sarà la soddisfatta convinzione, con sì lieve sacrificio, e tutt'al più con una breve pena delle rotule contro l'assicella degli inginocchiatoi (ma quanti ancora si inginocchiano, alla Messa dei villeggianti, e per quanti minuti?) di adempiere a tutto il dovere verso Iddio e guadagnarsi così, nei prossimi divertimenti, tutto il diritto a un cuore leggero. Sarà, infine, il piacere di un'abitudine da cui, nonostante la novità del luogo e del clima, non si deroghi; il sicuro conforto, contro timori morali e sociali, di una formalità a cui si ottemperi seppure in braghette e magliette, le donne in prendisole appena dissimulati nell'ampiezza di gonne trasformabili. **170 parole**
8. Invano, frattanto, i monotoni accenti nasali del parroco, o dell'officiante che lo sostituisce, recitano dalla balaustra o dal pulpito le divine parole del Vangelo del giorno. Invano, accenti appena più mossi e più vari ne abbozzano la spiegazione. I villeggianti non possono udire. Accalcati nella piccola chiesa che non fu eretta per loro e che a mala pena li contiene (molti prendono Messa fuori della porta, sulla scalinata e fino a metà del sagrato), guardano le nuche dei fedeli che hanno davanti e tra instabili spiragli assistono a frammenti di una funzione la cui santità, il senso e la bellezza ormai loro sfuggono. Aspirano intorno, nell'aria calda e affocata, i profumi delle signore misti all'odore sudaticcio della folla. Si appoggiano ora su un'anca ora sull'altra; si segnano, si genuflettono, mormorano un amen quando tutti gli altri lo fanno; sbadigliano; sonnacchiano; a volte, infine, e per tutta la durata della Messa e della predica, con una sola breve tregua, compunta e convinta, ai campanelli dell'Elevazione, chiacchierano e ridacchiano tra di loro, più apertamente ahimè, e più rumorosamente, che non abbiano fatto fino a ieri nell'anticamera di un ministro o di un amministratore delegato. **192 parole**
9. In quest'atmosfera distratta, di devozione superficiale e formale, gli unici a osservare un contegno severo sono proprio i bambini: forse perché la religione, per loro, ha comunque un incanto naturale, un fascino quasi favoloso; o piuttosto perché durante l'anno, alla scuola, sono tutti, più o meno, educati religiosamente. **48 parole**
10. E **si esce** nella vampa scottante del sole, nell'ombra chiara delle pinete, nella brezza che viene dal mare, il mare che si vede in fondo alla strada, specchio accecante di sole; e il frastuono altissimo allegrissimo delle cicale, vera voce delle vacanze e dell'estate, cancella subito l'eco della voce nasale del povero prete, e di quelle Parole, che egli non aveva saputo, nonché spiegare, pronunciare in modo che fossero intese. **70 parole**

11. **Scettico, sfiduciato, preparato così poco** devotamente dalle domeniche in cui per tutto giugno e luglio **avevo visitato** la mia famiglia in una spiaggia del Tirreno, **scendevo** dunque la prima domenica d'agosto una valletta del Vergante, dalla parte del Maggiore; **conducevo** di nuovo i bambini alla Messa, questa volta alla parrocchiale di V., poche case alte sul lago, tre o quattrocento metri sopra Stresa. **63 parole**
12. Com'era diverso, intanto, lo spettacolo del paesaggio e della natura! Nei declivi dolci dei prati convergenti alla conca che attraversava la strada da noi seguita, nei frutteti carichi di pesche e di prugne, nei monti lontani, azzurri e bianchi, nel grande fiordo argenteo del lago che s'apriva a settentrione e sfumava e si perdeva in un infinito che, già lo sapevano anche i bambini, si chiamava Svizzera, nei quieti trilli dei merli e nel pigolio dei passerii, era qualcosa di mite e di santo, senza asprezza e tuttavia, assolutamente, senza tristezza: qualcosa che si sposava all'estasi di quell'ora supremamente felice, alla lietezza di quella vacanza nella vacanza, e anzi ne pareva la più naturale cornice. **115 parole**
13. Naturale, così, a un certo momento, la fresca campanella che annunciò l'imminenza della Messa: e **affrettammo** il passo, padre, madre e bimbi, come un tempo i nostri nonni lo avevano affrettato, e come se il timore di arrivare dopo il Vangelo fosse di nuovo un vero timore. **47 parole**
14. La chiesa, si capisce, era una chiesa di campagna. Ma, altissima di volte, le pareti verdi chiare e i fregi barocchi argentati anziché dorati, pareva molto più vasta di quello che non fosse: tranquilla, solenne, il sole entrava dai finestrini ovali intorno l'abside, e la folla di villeggianti e di paesani che gremiva i banchi, pareva, da quella chiarezza e da quella vastità, fatta come più piccola e tenuta più quieta. Le bambine dell'oratorio, inginocchiate alla prima fila dei banchi, recitavano ad alta voce, in un italiano non sguaiato e non strascicato, le preghiere stesse della S. Messa; e non si sa come, i villeggianti che anche qui gremivano il portale e occupavano metà del sagrato, avevano un'apparenza, se non devota, almeno corretta: non parlavano tra di loro, né sbadigliavano distratti: ascoltavano, seri, le cantilene delle bimbe, tenevano le mani incrociate e gli occhi bassi. **145 parole**
15. Che cosa era successo? Forse la pietà dei costumi religiosi nell'Italia settentrionale non era in nessun modo paragonabile a quella dell'Italia centrale o meridionale? Sì, certo, un po' più di contegno e un po' più di stile era dovuto all'aura nordica e lacustre, tra piemontese e lombarda, rosminiana e manzoniana, propria di quei paesi e di quella gente. E laghi, colline e monti sono per se stessi più favorevoli, se non al sentimento religioso, almeno alla severità del culto, che non spiagge estive, popolate dalle nudità pagane dei bagnanti. Ma quante volte, a Cortina, a Lanzo, a Bardonecchia, avevamo assistito a Messe di villeggianti poco meno scandalose e frivole di quelle tirrene o adriatiche. Occhiate al di sopra delle spalle, tra ragazzette e bellimbusti, colpi di tosse, flirt che riprendono le fila del mambo notturno e le preparano per il tennis, il golf, la caccia al tesoro. **147 parole**
16. Nulla di tutto questo nella piccola chiesa di V. Come mai? Alla ricerca di una spiegazione, **osservavamo** le serie espressioni dei fedeli, uomini e donne, adulti e bambini, ritti durante la lettura del Vangelo. Ma ecco, il Vangelo era finito, e il celebrante, dopo essersi chinato a baciare la pagina del messale, ora tornava al centro dell'altare, scendeva rapido i tre scalini, si genufletteva lento e profondo, e poi di nuovo rapidissimo, quasi di corsa, veniva alla balaustra. **78 parole**
17. Era un vecchietto piccolo, tozzo, con i capelli bianchi ricci, e gli occhiali. Prima ancora che **udissimo** la sua voce, il suo aspetto deciso, le sue mosse nervose avevano attratto la nostra attenzione. **33 parole**

18. Aprì le braccia: **3 parole** “Miei cari,” disse, “vi leggerò adesso il Vangelo di questa domenica.”  
**11 parole**
19. Un Santo? **2 parole** Oh, è molto difficile, è forse temerario, senza cercare il concorso dell’opinione generale, senza indagare nei fatti e nelle testimonianze, soli soletti con la propria coscienza ancora commossa al ricordo di alcune prediche e di un breve incontro, proclamare un Santo! Così, alla lettura di Versi e Poesie di un contemporaneo che il bel mondo della cultura ufficiale si ostini a ignorare, temerario, difficile, proclamare un Poeta. Ma i poeti e i santi riconosciuti dai contemporanei quasi sempre mi delusero, mi irritarono, e presto, quasi sempre, vidi quanta ragione avessi di diffidarne. **92 parole**
20. Perciò, che volete? ormai scelgo i miei poeti e i miei santi ascoltando soltanto le loro parole, e il mio cuore. **21 parole**
21. Il parroco di V, commentando il Vangelo di quella domenica, parlava della carità cristiana. Era giunto a quella parte della predica che precede immediatamente la conclusione e che, di solito, è dedicata a un esempio. E l’esempio, ch’egli portava quella volta, era questo: durante la guerra di Spagna, cappellano di una formazione militare italiana, egli aveva stretto amicizia col tenente colonnello Morpurgo...**62 parole**
22. “... Morpurgo? Ebreo? Sissignori, miei cari, ebreo! E perché, miei cari? C’è qualcuno forse tra di voi che si stupisce? Si stupisce che un sacerdote stringa amicizia con un ebreo? Ah, miei cari, io mi auguro che tra di voi non ci sia proprio nessuno che si stupisca. Ma se sventuratamente ci fosse, questo qualcuno non deve mai aver letto il Vangelo, o, se lo ha letto, deve averne capito ben poco! Che cosa cercava, Gesù, negli uomini? Cercava forse la razza la religione la nazionalità la ricchezza la professione l’intelligenza? Voi sapete bene di no. Voi tutti ricordate almeno qualche parola del Vangelo dov’è chiaro, lampante come la luce del sole, che Gesù dell’intelligenza della professione della ricchezza della nazionalità della religione della razza non faceva nessun conto. E di che cosa faceva conto Gesù? Che cosa cercava Gesù negli uomini? **141 parole**
23. “Perfino una di queste bambine, che **sono qui** davanti in prima fila, sono sicuro che saprebbe rispondere: Gesù **faceva** conto dell’anima, Gesù **cercava** l’amore. **24 parole**
24. “Ebbene, miei cari, io vi dico che il tenente colonnello Morpurgo era una delle più belle anime che io abbia conosciuto nella mia vita ormai lunga. Era uno degli uomini più buoni che io abbia incontrato. Degradato da tenente colonnello a semplice caporale per motivi politici e forse già razziali, egli continuò, in caserma, in trincea, a riposo, in combattimento, a fare il proprio dovere di militare senza proteste, senza un lamento, con entusiasmo ilare e giovanile. L’unica cosa che lo preoccupava, dalla mattina alla sera, era gli altri; ed era lo studio e lo sforzo di venire, con ogni suo potere, in aiuto ai compagni, essere loro di conforto e di sollievo. Quante volte, attento a non farsi scorgere da nessuno, egli mi chiamò in disparte e mi suggerì un’opera buona, morale o materiale, per qualcuno dei suoi compagni. Mi dava dei denari per i più bisognosi di essi, che li mandassero a casa; e voleva appunto che fossero consegnati per tramite mio, affinché il soldato non ne conoscesse la provenienza. Oppure: ‘Il tale, mi diceva, ‘il tale, reverendo, oggi mi pare molto abbattuto; io l’ho osservato, ha ricevuto una lettera da casa, forse qualche brutta notizia. Gli parli lei, reverendo, guardi che cosa può fare.’ **207 parole**

25. “E una brutta sera, stavo dicendo il rosario nella mia baracca subito dietro la prima linea del fronte, entra un soldato affannato: ‘Reverendo, venga subito, il colonnello Morpurgo è ferito, ferito grave.’ **32 parole**
26. “Sono corso, miei cari, voi potete capire con quale animo. Era un amico caro, era il mio amico, era l’uomo più buono, era l’anima più bella ch’io conoscessi: io gli volevo bene, e pensavo alle sue sofferenze, e correndo sotto il cielo stellato attraverso i campi deserti e sconvolti dalle bombe e poi nelle trincee, correndo più in fretta che potevo, pensavo al pericolo della sua vita e pregavo. **69 parole**
27. “Ed ecco, laggiù in fondo a un camminamento, vedo venirmi incontro i portafiniti con la barella, e capisco subito che è lui, e mi precipito, e lo abbraccio. Stava per spirare. Lo scoppio di una granata gli aveva squarciato il ventre. Già il maggiore medico lo aveva visto, lo portavano all’ospedaletto, ma senza nessuna speranza. Fece ancora in tempo a riconoscermi e a sorridermi. **64 parole**
28. “E io? Io piangevo, miei cari, piangevo come piango in questo momento... Perché era il mio caro amico tenente colonnello Franco Morpurgo che stava per morire...” **26 parole**
29. Qui il parroco si fermò improvvisamente e volse il capo, con mossa viva, verso un angolo lontano della chiesa, come se, laggiù tra i fedeli, qualcuno avesse parlato e avesse detto qualcosa, interrompendo la predica. **35 parole**
30. Ma nessuno aveva parlato, nessuno parlava. Nella piccola umile chiesa gremita di villeggianti, tutti trattenevano il fiato, e con gli sguardi e con gli atti pendevano dal volto commosso e corruciato del vecchio prete che pareva scrutare lentamente, a uno a uno, i propri fedeli, quasi a scoprire l’immaginario interlocutore. **50 parole**
31. Nel silenzio improvviso, giungevano di fuori, col sole che entrava, quieto, per il portale e i finestroni, il pigolio e il trillo degli uccelli, il canto di un gallo, le campane lontane di un altro villaggio, il rapido rombo di un’auto sulla strada. **43 parole**
32. “... Che cosa? Qualcuno di voi ha forse detto qualcosa?” riprendeva finalmente il parroco, e seguiva adagio, a voce bassa: “Ah, no, mi pareva. Forse è stato soltanto che qualcuno di voi, dentro di sé, ha voluto rivolgermi una domanda. E la domanda, forse, era questa: ‘Era ebreo, stava per morire: ma come è morto? Lei avrà pensato, naturalmente, a dargli in tempo il Battesimo?’ **64 parole**
33. “Ebbene no, miei cari!” esclamò il parroco allargando le braccia. “No, non ci ho pensato! Cosa volete, non ci ho pensato! ‘Ma perché? Come mai? Lei è un prete, come mai non ci ha pensato? ‘Ma perché sì, sono un prete, ma anche come prete gli volevo bene, e vedevo che moriva, e avrei voluto che non morisse perché era così buono e gli volevo tanto bene e in quel momento, cosa volete?... al Battesimo, in quel momento, non ci ho pensato! Mi sono dimenticato, signori, mi sono dimenticato che egli era, come si dice ancora, come forse qualcuno di voi dice ancora, un ebreo, o anche un giudeo... Era un amico che moriva, e basta, e certo vedendolo morire pregavo per lui e con lui, e basta!” **128 parole**
34. **Devo dire** che, a questo punto, nella piccola chiesa, tutti erano commossi e tutti avevano capito. Il parroco aggiungeva ancora qualche parola sul Battesimo di desiderio (“Sì, Battesimo di desiderio, chiamatelo pure così se volete, l’importante è la carità, l’amore per i propri simili”) e poi aveva ripreso la celebrazione della S. Messa. **53 parole**

35. La quale fu ascoltata da tutti, e dai miei bambini e anche da me, molto meglio che non d'abitudine. Ascoltata senza tedio, e senza distrazioni, ma con facile commozione, rivolgendo naturalmente ciascuno di noi in sé le parole del parroco, e forse pregando Iddio che spezzasse i nostri egoismi e ci riempisse tutti e soltanto di amore. 57 parole
36. Uscii con i miei bambini per mano e risalii la verde valletta, tra i frutteti del Vergante, con serena allegria. Una volta tanto, non sentivo dentro di me la amara discordia di ogni domenica, la tristezza di una perdita irrimediabile, l'ormai antico rimpianto:  
*Religion santa di mee vice de cà,  
 Che in mezz ai tribuleri di passion  
 No t'èe faa olter che tiratt in là,  
 In fondo in fond scrusciada in d'on canton...* 73 (43 e 30)parole
37. La religione, nella quale ero stato educato e nella quale avevo pur voluto che fossero educati i miei figli, era di nuovo, una volta tanto, viva anche per me. 29 parole

## COLAZIONE A PORT-ROYAL

1. Avevo appuntamento all'una da Fouquet's con Jacques Becker, per far colazione insieme. Becker arrivò qualche minuto prima; e, senza nemmeno scendere dalla macchina: "Hai tempo?" mi domandò. "Perché, se hai tempo, andiamo a far colazione fuori città. Oh, soltanto una cinquantina di chilometri, e quasi tutta autostrada. C'è un piccolo albergo, dove si mangia benissimo. Per essere sincero, io dovrei andarci in ogni modo: a vedere se hanno una stanza libera. Ho promesso di finire la sceneggiatura in pochi giorni, e cerco un posto tranquillo." 85 parole
2. Alla fine dell'autostrada, Becker prese a sinistra, per un viottolo asfaltato, in mezzo a campi aperti, vastissimi, e dolcemente ondulati, da una parte e dall'altra, fino all'infinito: sembrava di attraversare un altipiano. Davanti a noi, la lista verde e compatta di una foresta chiudeva l'orizzonte. 45 parole
3. "È là," disse Becker indicando verso la foresta. "Siamo quasi arrivati." Così dicendo, per superare un crocevia, rallentava; e io intanto facevo in tempo a leggere un rozzo cartello, con una freccia puntata nella stessa direzione della nostra corsa: Port-Royal des Champs. 43 parole
4. Il cuore mi aveva dato un tuffo. Andavamo dunque nella direzione di Port-Royal! Ma non dissi nulla a Becker, non gli domandai nulla. Probabilmente ci saremmo fermati molto prima: a quanto aveva accennato or ora, l'alberghetto non doveva essere lontano. 41 parole
5. Non ero mai stato a Port-Royal des Champs. E la verità, a dirla, era che non ci avevo mai voluto andare. Perché? Mah, un rifiuto istintivo, irragionato, che, ogni volta, avevo spiegato a me stesso con la semplice pigrizia. Adesso solamente (e mentre Becker guidava e parlava del suo prossimo film e di un'attrice che non aveva ancora trovato, e io vedevo, al passaggio, un secondo, un terzo e un quarto cartello con la scritta che tanto mi commuoveva e la freccia sempre nella direzione della nostra corsa) adesso solamente capivo che non era stata pigrizia: o che, piuttosto, la pigrizia aveva mascherato, nella mia coscienza, un'esitazione, un pudore,

un timore reverenziale. Come se **mi fosse sembrato troppo facile**, troppo a buon mercato, con la sola spesa e la sola fatica di un'oretta di macchina da Parigi, visitare quei sacri luoghi, toccare quelle pietre, contemplare quello stesso orizzonte dove soffrirono, prepararono, divennero santi, o filosofi, o poeti, l'eroico e aspro Saint-Cyran, la vecchia e la giovane Angélique, il grande Arnauld, il delicato M. de Sacy, il sereno Nicole, e Pascal, e Racine. **184 parole**

6. Ecco, **dissi a me stesso** ora, prima di vedere con i miei occhi il convento di quelle sante suore, e le Granges dei solitari che seppero unire l'amore di Dio e la spietata esplorazione del cuore umano allo studio dei classici greci e latini e alla suprema eleganza letteraria, **dovrei almeno rileggere** i sei volumi di Sainte-Beuve: così forse **sarei degno, sarei preparato** alla visita. Ma erano passati più di venti anni da quella lettura; e i volumi, che **avevo segnati e chiosati**, erano andati perduti durante la guerra: **li avevo ricomprati**, con l'idea di riprenderli un giorno tra le mani: poi anche questo, come tanti altri buoni propositi, **non avevo avuto la forza di mandare a effetto**. **119 parole**
7. E ora **mi avvicinavo** a Port-Royal in compagnia di un collega regista, grande, serio regista certamente, un artista, un poeta vero... ma che forse non aveva mai letto tutto il Port-Royal di Sainte-Beuve, o che, se lo aveva letto, non provava, e non era obbligato a provare, il rimorso di non averlo riletto. **59 parole**
8. **Fermammo** davanti a una villetta circondata da ombrelloni colorati e terrazze di cemento con ringhiere di ferro. Una grande scritta: Hostellerie de l'Abbaye de Port-Royal. Dunque l'abbazia, o meglio le rovine dell'abbazia, e le famose Granges, dovevano essere vicine. **Non dissi** tuttavia ancora nulla a Becker, e **lo seguii** nell'interno della villa, che era una delle solite esasperanti osterie di campagna dei dintorni di Parigi. **67 parole**
9. Tutto ricco e tutto artificiale. Falso antico e falso confortevole e falso campagnolo. Il gusto più profondo delle odierne moltitudini francesi. Cioè il gusto di una vastissima e sempre più vasta piccola borghesia, secondo i desideri e l'opinione della quale il denaro sarebbe sufficiente, nel giro di una mezza generazione, non soltanto ad acquistare l'utilitaria, il frigidaire e il televisore, ma anche ad appropriarsi i costumi e i diritti di una aristocrazia e di un'alta borghesia moribonda. **77 parole**
10. Mobili antichi ridecorati di tutte le loro borchie di ottone e lucidati a nuovo; maniglie, ringhiere e paralumi, ai camini parafuochi e giochi di molle, tutti ancora di ottone; pareti coperte di rami specchianti, di maioliche, di peltri; padrona e cameriere in costume, con cuffie bianche di mussola inamidata; e l'enorme menu scritto in gotico e su pergamena con il solito pâté, i soliti gamberetti, filets de sole, coq au vin, specialità della casa... E ahimè: con buona pace dei miei migliori amici francesi e dello stesso Jacques Becker, la sostanza segue l'apparenza. Il cibo è altrettanto falsificato e imbrogliato dell'ambiente e del servizio. **104 parole**
11. Siamo sinceri. Non si mangia, e non si beve più bene in Francia. Soprattutto non si mangia e non si beve più bene in tutti quei ristoranti di Parigi e della provincia dove i turisti, francesi e stranieri, in copia sempre maggiore affluiscono. **43 parole**
12. I riti sono rimasti quelli di un tempo, con tutte le sfumature, le precedenze, le susseguenze e le concomitanze obbligate. **20 parole** Il vin bianco sul pesce; il Bourgogne vecchio sull'arrosto; il beaujolais sui formaggi, ma, attenzione, beaujolais dell'annata perché è più fruité; e così via. Peccato che e formaggi e arrostiti e pesce e vini di tutte le qualità e le età siano, ormai, e sempre, un trucco, una manipolazione industriale, il frutto di un'organizzazione, che deve



fronteggiare il numero enorme e ognora crescente delle richieste, e che è, perciò, inevitabile.  
70 parole

13. Meglio allora mille volte la franchezza della scialba cucina americana: le scatolette, le cafetière, l'automat, che almeno denunciano apertamente cotesta origine industriale. 22 parole
14. Ciò che irrita e disgusta, nella moderna cucina francese, è appunto l'industria che si truca da artigianato, un artigianato che non esiste più; la fabbricazione in serie che cerca di nascondersi sotto i riti patriarcali della douce France, che è morta; le ranocchie, servite in una hostellerie del Morvan o della Normandia come la pesca della notte prima nello stagno o nel ruscello accanto, mentre arrivano due volte alla settimana, in vagone refrigerato, dal vercellese. 75 parole
15. Ma, mentre facevamo colazione, non parlavamo, Jacques e io, di cucina, né tanto meno di Port-Royal. Parlavamo di cinema, e soprattutto di un'attrice tedesca che, per caso, conoscevo meglio di lui, e lui, prima di prenderla nel suo film, voleva sapere bene com'era. 44 parole
16. Alla frutta, però, non mi trattenni dal domandargli se le rovine dell'abbazia fossero lontane. Vicinissime, rispose, e leggendo forse nel mio volto quanto non osavo dire, propose, prima di ripartire, di fare due passi a piedi fino lì. 38 parole

17. Era un sentiero solitario, nascosto in una folta macchia di noccioli, di acacie, di giovani querce. A destra, tra gli spiragli delle fronde, mentre salivamo lenti e improvvisamente taciti, vedevamo prati di alte erbe che parevano declinare verso stagni o pozzanghere, nel fondo della valle, anzi del vallon:

Port-Royal et son doux rivage,

Son vallon calme dans l'orage,

Refuge propice aux devoirs;

Ses châtaigniers aux larges ombres;

Au dedans, les corridors sombres,

La solitude des parloirs... 77 parole

18. Ci accorgevamo, infatti, di inoltrarci in una poco profonda valle, interamente rivestita di boschi, interamente verde, senza la macchia chiara di una sola casa o di un solo campo. Alle nostre spalle, il "V" molto divaricato della valle si disegnavo, nitido, contro la lontananza appena un po' meno verde, ma egualmente intatta e compatta, ed egualmente alta nel cielo, della valle maggiore, la Chevreuse. 64 parole
19. E ripensai alle Carceri, presso Assisi, dove lo stesso disegno, ma più raccolto e più aspro: un "V" più stretto, insomma, e di un verde quasi nero, e violentemente staccato contro l'infinità grigiazzurra del cielo e della valle del Tevere. 40 parole

20. Sarebbe bello, **mi dissi**, approfondire questo paragone naturale tra i due romitaggi, e così, forse, capire meglio quanto di simile e quanto di diverso abbiano due delle più grandi forme cattoliche, la francescana e la giansenista. **36 parole**
21. Ma perché questa, e altre idee, che **avrei potuto benissimo comunicare a** Jacques, le rimuginavo in silenzio dentro di me mentre salivamo il polveroso, chiuso sentiero? E perché, intanto, anche Jacques, di solito così loquace, continuava a tacere? **38 parole**
22. Arrivammo davanti al recinto vero e proprio di Port-Royal: uno steccato segna il perimetro della distrutta abbazia; un quadrato di bassi platani ripete la forma del chiostro sul luogo esatto dove esso sorgeva; più su, ecco il tracciato delle fondamenta della chiesa, muretti scalcinati che affiorano tra erbacce e rovi; infine, una cappella non consacrata, di stile gotico e dall'aria vagamente protestante, eretta qualche decennio fa dalla Società degli amici di Port-Royal... **74 parole**
23. Jacques e io ci eravamo fermati e, senza entrare nel recinto, guardavamo silenziosi. Laggiù, nel vialetto dei platani che dovrebbe ricordare il porticato del chiostro, un ometto vestito di azzurro, la sigaretta alle labbra, pare stia facendo un discorso a quattro o cinque che lo ascoltano, fermi davanti a lui: un cicerone, certo, intento alla sua spiegazione, e un gruppo di turisti. **62 parole**
24. Dovevamo attenderlo, che finisse il suo giro, e poi entrare anche noi nel recinto, e ascoltare a nostra volta il discorsetto? **21 parole**
25. Forse sia Jacques che io avevamo appunto tale intenzione; ma, forse, ciascuno di noi, temendo che l'altro vi si annoiasse e magari acconsentisse soltanto per gentilezza, non osò avanzare la proposta; e così ce ne rimanemmo fuori, tutti e due indecisi, silenziosi e immobili, per un tempo altrettanto lungo di quanto sarebbe occorso per la visita regolare. **57 parole**
26. Facemmo qualche passo più su. Il cortile di una ferme si apriva proprio davanti alle rovine della chiesa: bassi caseggiati grigi, e un antichissimo granaio cilindrico, una tourelle; disordine, sudiciume, abbandono; dei porci grufolavano nel letame; una vecchia ragazza, magra, lacera, dai capelli gialli stopposi, andava e veniva per le sue faccende, dandoci occhiate ostili. **Rattristato, mi voltai** di nuovo a osservare le rovine e, scorgendo ora, di qua e di là della cappelletta gotica, sotto due pergole di bosso, due busti di bronzo sulle loro colonnine, e parendomi di poter distinguere, pur così di lontano, la foggia dei parrucconi secenteschi: "Quei due busti?" **dissi** a Jacques rompendo il lungo silenzio. "Pascal e Racine, non credi?" **116 parole**
27. Becker non è miope come me. "Aspetta," **mi disse**, e corse lungo la proda erbosa, poi scese nel fossato, poi si arrampicò sullo steccato. Tornando verso di me sorrideva e annuiva: "Pascal e Racine. Questo a sinistra Pascal, e quello a destra Racine." Poi, più nulla. Per un momento ancora, come angosciati, guardammo le rovine. E finalmente ("Torniamo?" "Torniamo.") rieccoci in macchina, a centoquaranta all'ora, verso Parigi. **67 parole**
28. Come dal fondo del vallon risalimmo sull'altipiano, Becker, senza rallentare, **mi indicò** una stradina a sinistra: "Ecco, qui a cento metri, sono Les Granges." **24 parole**
29. **Mi voltai**, e **guardai** il paesaggio che retrocedeva fulmineo. **Capii**: le sante suore vivevano in basso, nel vallon; e il loro convento era un umido, cupo, tragico eremo di penitenza. Ma ces messieurs, i Solitari, abitavano, più su, ai margini dell'altipiano, quelle Granges dove, a quanto potevo intuire in quella fuggitiva, istantanea ricognizione, l'aria era salubre, ventilata, e donde

l'occhio si ricreava fino all'infinito per le vaste ondulazioni: per foreste e radure spaziate, alternate, e disposte, pieni e vuoti, in immense simmetrie, come scenari del Poussin. **86 parole**

30. **Non avrei mai detto.** Eppure, dopo quel giorno, **tornai** parecchie altre volte a Port-Royal des Champs. **Ci tornai subito**, per cominciare, la domenica seguente. **Ero rimasto solo a Parigi**, e preferii naturalmente quella gita a qualunque spettacolo, convito e compagnia. **41 parole**
  
31. **Visitai** così l'abbazia in ogni angolo; **lessi** e **copiai** la bella lapide del Silvy; **contemplai** a lungo la maschera mortuaria della vecchia Angélique; **constatai** che i due busti erano proprio di Pascal e di Racine; **fui** alle Granges. Qui (l'aria e la veduta quelle che avevo immaginato) meditai nella piccolissima cella di Pascal, davanti al povero scrittoio di ardesia, sotto la finestra aperta sul paesaggio poussiniano; **scesi**, attraverso il bosco, dalle Granges all'abbazia, i cento gradini che ces messieurs salivano talvolta sulle ginocchia per penitenza; pensai a M. de Pontchateau, l'umile giardiniere, e al fratello del grande Arnauld, a quel M. Lemaitre, famoso avvocato parigino, che un giorno si ritirò qui e fece e mantenne per venti anni il voto del silenzio assoluto; osservai attentamente ogni volume e ogni stampa dell'esposizione, inaugurata di recente, proprio nelle sale terrene della nuova ala delle Granges, per commemorare il centenario delle Provinciales, 1656-1956... Tuttavia, eh, tuttavia **devo confessare** che, davanti alle reliquie di quelle vite eroiche, **ero curioso**, **ero interessato**, **ero triste** per la mia ignoranza, ma freddo e non mai partecipe. Chissà, forse non fui irrimediabilmente lontano dallo spirito di **Port-Royal** soltanto la prima volta, quando risalii tacito con Becker il solitario vallone, e ci fermammo a contemplare le rovine dell'abbazia senza osare visitarle e senza dirci una parola. **219 parole**
  
32. Soltanto allora, forse, dopo aver fatto colazione nella falsa hostellerie, simbolo del costume e perché no? della cultura moderna, ci eravamo resi conto, Becker e io, della infinita, disperata distanza che c'è tra quella umanità e la nostra: tra il rigore eroico di quei Grandi che vissero, lottarono e furono perseguitati per una sfumatura nella fede, e la nostra debolezza, il nostro confuso e incerto scetticismo, ormai, e sempre più, votato alla superstizione. E verrà, senza dubbio, il giorno della rinascita: ma quando? Il mondo ha sete e fame di religione: ma quale? **93 parole**
  
33. Intanto, concludiamo, sarebbe sincero, sarebbe lecito commuoversi nella cella di Pascal, se poi questa commozione non ci illumina, e non ci aiuta a vivere e a operare più degnamente? **29 parole**
  
34. No. Meglio fermarsi fuori del recinto, e meditare, meditare più a lungo possibile. **13 parole**

## QUATTRO SOLDI IN TASCA

1. Tutti hanno sentito parlare del mistral; ma per sapere davvero che cosa sia, bisogna averlo provato. Freddo anche d'estate, e d'ogni altra stagione gelido, soffia violentissimo, continuo, teso: in mezz'ora spazza di ogni nuvola il cielo, che rimane azzurro terso, e il sole di una luce accecante. Chi non avesse da lavorare, potrebbe anche goderne: marciare di buon passo per qualche viottolo di campagna, tra i campi arati, di una terra color rosa, e le prospettive, nere e tratteggiate, delle vigne: intorno, all'orizzonte, o sul rialzo di brevi colline, le macchie bianche delle rocce calcaree, e le macchie verdi delle pinete che paiono, per la continuità del vento, altrettanto immobili delle rocce. Rosa, nero, verde, bianco, e il cobalto del cielo: quale meraviglioso accordo di colori! Non per nulla questa è la terra, questi sono i paesaggi di Cézanne. E nel vento che soffia, freddo e forte, potrebbe, chi non avesse da lavorare e

passasse per diporto, fiutare, fermandosi un momento e chiudendo gli occhi, un'aria lontana e diversa dalla salmastra o paludosa che si respira ogni altro tempo qui, un'aria sottile, salubre, rigeneratrice, misteriosa: l'aria delle Alpi, dove il mistral nasce, e dei ghiacciai, sui quali passa, prima di invadere la vallata del Rodano e tutta la Provenza fino al mare. **212 parole**

2. Ma chi deve stare fermo all'aperto per ore e ore, è un altro discorso. Non valgono abiti, cappotti, giacche a vento, impermeabili. Il gelido soffio sembra, secondo la frase dei nostri vecchi, penetrare nelle ossa. E se si deve lavorare insieme, un gruppo di persone; e se questo lavoro, come avviene quando si gira un film, consiste di ordini e contrordini, proposte, discussioni, prove, errori e correzioni continue, si immagini quale influenza, e quale effetto, possa avere il mistral sui nervi di ognuno. **83 parole**
3. **Ero** dunque, un giorno di mistral, alla Farigoulette: un povero bistrò, una baracca di legno che sorge isolata in cima a una collina, sulla strada da Marsiglia ad Arles. La scena rappresentava la fermata di una corriera davanti al bistrò. Il conducente e i viaggiatori della corriera erano, naturalmente, attori del film. **52 parole**
4. Sul cocuzzolo pelato di quella collina il mistral aveva una forza ancora maggiore, e piegava fino a terra i due grossi pini che fiancheggiavano, solitari, la baracca. In quelle condizioni, sembrava impossibile poter lavorare: gli abiti degli attori svolazzavano, le loro labbra faticavano a pronunciar le battute, i loro occhi a star aperti. I proiettori oscillavano, e bisognava tenerli fermi a forza di braccia, tre elettricisti ciascuno. Tuttavia, bene o male, si cominciò. E andai avanti arrabbiato, forzato alla rinuncia di ogni esattezza e delicatezza. **85 parole**
5. Sulla nazionale che passava davanti alla baracca, a una cinquantina di metri dal luogo dove si svolgeva la scena, **vedevo**, mentre **lavoravo**, trascorrere nei due sensi, quasi senza interruzione e a grande velocità, automobili, pullman, camion e cisterne che andavano e venivano dalle non lontane raffinerie dello stagno di Berre. Quei pochi curiosi che, attratti dal nostro gruppo e dai grandi proiettori accesi, rallentassero e fermassero la macchina e magari accennassero a scendere per assistere alla ripresa, venivano prontamente fatti proseguire da due motards, ossia da due gendarmi motociclisti che stavano di sentinella lungo la strada. **96 parole**
6. Poco più in là, anche lui sul ciglio della strada, un uomo con un sacco in spalla camminava adagio avanti e indietro e ogni tanto, alle macchine che passavano, faceva il cenno che si usa per chiedere di essere trasportato. **40 parole**
7. **Preso dall'attenzione** del lavoro, **dimenticavo** quell'uomo; ma tutte le volte che, per caso, **tornavo a guardare** verso la strada, ecco, oltre la barriera dei tecnici schierati lungo un lato della "inquadratura", e fra l'intrico dei cavi, dei riflessi e dei treppiedi, **lo rivedevo**. E **mi interessava**: fosse pure soltanto come istantanea distrazione, fuggevole sollievo dall'ingrato lavoro. **Mi domandai** perché, con occasioni tanto numerose, la sua richiesta non fosse ormai esaudita. A un certo momento, **cominciai** un gioco tra me e me: la prossima volta che **guardo**, **scommettevo**, **non lo vedrò più**. Invece, ogni volta, era sempre là. **Cercai**, sebbene a distanza, di osservarlo meglio. **Mi parve** malvestito, semistracciato, sporco. Ecco forse, **mi dissi**, il perché della sua poca fortuna. 119 parole
8. Finché, procedendo nella scena, **mi avvenne** di dover spostare l'obbiettivo proprio verso la strada. I tecnici e i motards fecero largo, di qua e di là, mantenendo libero il campo, salvo per

le macchine che trascorrevano nello sfondo. E il vagabondo andò a passeggiare più in là, per non entrare nel “campo”. A un certo momento, però, **ebbi l'impressione che si avvicinasse**, che volesse curiosare. Ecco forse perché, **pensai**, non se ne va. E quasi **avrei voluto** che così fosse: **avrei avuto** un pretesto per accorrere, per vederlo da vicino, invitandolo a retrocedere o magari pregandolo di passeggiare proprio nell'inquadratura. Perché no? Non ci sarebbe poi stato male. Realismo: una strada con delle macchine, un vagabondo... **116 parole**

9. Ma no, non voleva curiosare. In quel momento, di nuovo alzò il braccio verso una macchina che veniva, agitò il pugno chiuso e il pollice nella direzione di Berre. Anche quella volta, invano. **33 parole**
10. Fu data la pausa. Tutti, attori assistenti tecnici entrarono di corsa, quasi si scagliarono dentro il bistrò, più che avidi di cibo, ansiosi di un riparo, per un'ora, dal vento. Ero così irritato, e così scontento di me stesso, che **non mi sentivo di far colazione**, né comunque di chiudermi con gli altri nella baracca. **Approfittai** della confusione immediata che segue il segnale della pausa **per nascondermi** dietro un gruppo di camionette ferme; e, appena tutti furono scomparsi, **uscii** nel sole e nel mistral. **84 parole**
11. Lo spiazzo era deserto. E deserta ogni cosa intorno: la collina, la campagna, l'immenso paesaggio, dalle rocce bianche su in alto e dalla fascia scura delle pinete, giù fino alla pianura che digradava da un lato verso il mare e dall'altro verso lo stagno di Berre. Soltanto, sulla strada, le macchine, fulminee, e improvvisamente molto più rare, adesso, perché era scoccata l'ora, in Francia sacra al déjeuner. E il vagabondo, sicuro, il vagabondo che era sempre là, sebbene ancora più lontano. **81 parole**
12. A ponente, la strada scompariva scendendo in curva verso il grande stagno, specchio azzurro, dorato e accecante. In fondo, sull'altra sponda, si vedevano, minute per la lontananza ma nitide nell'aria pulitissima, le travature, le fiamme, il fumo delle raffinerie, e i cilindri di alluminio scintillanti al sole: un miraggio americano. In primo piano, uno sperone roccioso, con un pino sulla cima, sporgeva a strapiombo sulla strada. E la strada, curvando e sparendo in quel punto, pareva condurre, oltre lo stagno, verso quel miraggio. **83 parole**
13. Là era il vagabondo, solo sotto il sole. Un po' stava fermo, pareva guardarsi intorno come indeciso. E un po' ricominciava a camminare, adagio, ma ormai sempre nella stessa direzione, allontanandosi ogni volta di più. **35 parole**
14. **Guardavo** immobile questa immensità, e quell'uomo lontano. Da qualche momento non passavano più macchine: **mi parve di accorgermi**, soltanto adesso, del rombo e del fischio, continui, del mistral. **28 parole**
15. Ed ecco, lentamente, istintivamente, senza nessuna idea, senza nessun proposito, **avevo incominciato a scendere** verso il vagabondo. **17 parole**
16. Forse era soltanto curiosità. Forse era la speranza, irragionevole ma naturale, di trovare, in un volto ignoto, uno sguardo amico. **20 parole**
17. **Camminavo adagio**, fissando la sagoma del vagabondo, che adagio, con ogni mio passo, era meno lontana. **Cominciai a vederlo meglio**. Era molto alto, e molto magro; età, cinquantanni forse; vestito di una tela giallognola, che svolazzava nel vento come stracci; e proprio stracciato e sporco. Aveva, ora **lo vedevo**, la barba incolta e rossastra. **54 parole**

18. **Mi fermai. Pensai:** i casi della vita sono tanti; e se il caso volesse che tutta la mia vita, d'ora innanzi, dipenda da quest'incontro?, dipenda da quest'uomo? **27 parole**
19. **Devo dare a** quell'uomo tutto il denaro che **ho in tasca, mi dissi.** Ma perché? Nessun perché: una superstizione, senza dubbio. **21 parole**
20. In quel momento, passò un'auto. Il vagabondo fece il solito cenno, e l'auto non fermò. Il vagabondo, quasi scorato, s'incamminò: questa volta rassegnato a fare la sua strada a piedi, almeno così **mi parve**, da una mossa che fece, come per assestarsi il sacco sulle spalle. È vero che, in quella mossa, aveva, senza parere, anche guardato indietro, verso di me. Per forza, nell'assoluta solitudine del luogo, doveva già avermi visto. **71 parole**
21. Si era incamminato, comunque. Fra poco sarebbe scomparso oltre la curva. Ricominciasti, perciò, **a muovermi** anch'io, seppure non con la speditezza necessaria a raggiungerlo. **24 parole**
22. Ma ecco, accorgendosi forse con la coda dell'occhio che **avevo ripreso a camminare**, egli si fermò nuovamente. Era chiaro, mi attendeva. O forse si ostinava nella vana speranza che una macchina lo accogliesse? **33 parole**
23. **Continuavo ad andare verso di lui;** ma, ormai, non senza un certo timore, altrettanto assurdo e ridicolo della prima idea, che quell'uomo avesse, per me, un'importanza decisiva. E se fosse un pazzo? **32 parole**
24. **Giunsi a una trentina di metri. Mi fermai, lo guardai ancora** un momento in silenzio, poi **gridai:**
- “Où allez-vous?”
- “À Paris!”
- “Et d'où venez-vous?”
- “D'Espagne.”
- “À pied?”
- “J'ai fini tout mon argent...” E il suo accento era parigino pretto; la sua voce fresca, allegra, la voce di un ragazzo. **59 parole**
25. Non aveva cinquantanni; ma diciannove, diciotto, forse meno. Era brutto, sporco e lacerato; ma aveva un bel sorriso, e i denti bianchi e sani. **24 parole**
26. Studente, pittore, intellettuale, era, a farla breve, uno dei tanti giovanotti, o giovinastri, che s'incontrano la notte a Saint-Germain-des-Prés, seduti al Café Flore o al Café Bonaparte, uno di quelli che dal dopoguerra si usa chiamare esistenzialisti, e per i quali non ho mai avuto troppa simpatia. Fosse sfortuna, fosse la bruttezza, era solo e senza un soldo. Tornava a Parigi a piedi, cercava invano un passaggio, non sapeva dove e come avrebbe mangiato e

dormito: e rideva spensieratamente. Come non vincere, dentro di me, il primo moto di ripulsa? Come non superare la delusione di **non trovarmi dinanzi** a un autentico vagabondo, ma a un intellettuale in cerca di avventure, a un clericus vagans che aveva quasi certamente una comoda casa, una mamma e una nonna che lo attendevano e ch'egli avrebbe presto raggiunto? Come **non invidiare** la sua giovinezza, la sua allegria, la sua provvisoria libertà? E come, soprattutto, **non ammettere** che **ero deluso** perché **avevo vagheggiato** un vagabondo misterioso, pericoloso e fatale, il cui incontro in qualche modo mi liberasse dal lavoro e dalla tristezza, almeno di quel giorno? **185 parole**

27. **Cavai fuori** tutto il denaro che avevo, e che non era poi molto, per essere sincero: **mantenni** la promessa che mi ero fatta, **lo offrii** al giovanotto. Assolutamente non voleva. **Dovetti persuaderlo, pregarlo, forzarlo**. In cambio, alla fine, volle che prendessi qualche suo disegno; aprì il sacco, cavò una cartella; e mi fece scegliere. **54 parole**
28. **Presi** il primo che mi capitava: la facciata di un caffè di Arles, quello stesso, mi pare, che fu dipinto da Van Gogh. Ormai, liberatomi del denaro, **avevo fretta di andarmene** e di non pensarci più. Col mistero e col timore, ogni incanto del vagabondo era scomparso; e **capivo**, non senza vergogna, di aver adempiuto a un rito superstizioso. **59 parole**
29. **Riattraversai** contro la furia del vento, lo spiazzo deserto; **salii** su fino al bistrò, dove finalmente **mi decidevo a entrare**, e mangiare un panino. Nello spingere l'uscio vetrato **mi voltai**, per un istante, verso la strada, in tempo per vedere il ragazzo, che faceva il solito cenno a una macchina di passaggio, e la macchina, una grossa americana, bianca e azzurra, che, questa volta, guarda caso, si fermava. Il ragazzo, trionfante, vi saliva su; all'ultimo momento guardava verso di me, mi faceva un grande, gioioso, esagerato saluto. **87 parole**
30. La macchina ripartì velocissima, scomparve nella curva. Al finestrino, per un attimo ancora lo vidi, il ragazzo continuava a salutarmi. **20 parole**
31. Come mai, questa volta, una macchina, la prima che era passata dopo il nostro incontro, si era fermata e lo aveva raccolto? **22 parole**
32. Il ne faut jamais être pauvre diable, disse Talleyrand. Forse, quattro soldi in tasca gli avevano dato coraggio, e un'altra espressione, un altro gesto, un altro sorriso: quanto bastava, nonostante l'aspetto, a rassicurare l'automobilista. **34 parole**
33. A meno che anche quest'idea derivasse dalla mia fantasia incorreggibilmente romanzesca; e che si trattasse di una semplice combinazione. **19 parole**

## UN CAFFÈ A DOMODOSSOLA

1. Il Simplon Orient Express, che parte dalla Gare de Lyon ogni sera alle otto, ferma ogni mattina a Domodossola dalle cinque e ventisette alle cinque e quarantanove. Ma **ero sveglio**, e **vestito**, perché **dovevo scendere** a Stresa, pochi chilometri dopo. **40 parole**

2. Quando si passa una frontiera, sia per uscire dal proprio paese, sia per rientrarvi, i primi minuti sono sempre, come dire? rivelatori, religiosi. **Non credo** che ci facciano l'abitudine neppure i conduttori dei vagoni letto. Quest'anno **sono andato** in Francia, per lavoro, almeno una dozzina di volte. Ebbene, ogni volta, puntualmente, si rinnovava lo "choc". **55 parole**
3. Si tratta dei primi minuti, molto pochi. Poi, rapidissimamente, **ci immergiamo** nella vita del paese nel quale **ci troviamo**; e **ne vediamo**, soltanto più, infiniti particolari staccati, che possiamo analizzare, collegare, comporre in un giudizio complessivo, ma che non sono, essi stessi, tutto quel paese. **45 parole**
4. I primi minuti, appena passata la frontiera, il paese ci balza incontro vivo, definito, come un volto umano. Anzi, meglio e più di un volto umano. Perché ognuno di noi, nel profondo, sente di essere uguale alla persona che ha davanti. Ma, passata la frontiera, il viaggiatore si avverte, per quei pochi minuti, solo davanti a un'intera nazione, con la sua lingua, con i suoi costumi, con le sue tradizioni. E la contempla, sgomento e affascinato, paragonandola con la nazione che testé lo ospitava, e meravigliandosi che tante differenze siano possibili. **91 parole**
5. Magari provassimo lo stesso sentimento, ogni volta che **conosciamo** un altro essere umano, oppure ogni volta che **ritroviamo**, anche se è un vecchio amico! Uguale; ma anche diverso da ciascuno di noi: con la sua storia, come tutto un popolo. **40 parole**
6. Albeggiava, pioveva. **Scendo** a prendere un caffè. **7 parole**
7. Il barista era un ragazzo, che non avrà avuto vent'anni. Piccolo, pallido, bruno, magro, era un fulmine, un portento. **Penso** che, in meno di venti minuti, stesse facendo cento caffè. Il buffet era affollatissimo: viaggiatori, ferrovieri, conduttori, impiegati. Tutti intorno alla macchina. Lui serviva tutti, l'uno dopo l'altro, senza sbagliare i turni, tenendo a mente le raccomandazioni di ognuno, corto, lungo, senza zucchero, con un po' di latte: ridendo, frattanto, chiacchierando; pronto alla battuta come al colpo di leva; delicato quando immergeva il misurino nella polvere; attento a premere, più o meno, secondo i casi, la polvere sul filtro; lesto ad acchiappare le tazze appena vuote e a immergerle nel secchiaio. E il caffè, quello che più conta, era straordinariamente buono. **121 parole**
8. **Gustavo** quel caffè, paragonandolo con enorme, seppure ormai ovvio vantaggio, a tutti i caffè che **avevo sorbito** in Francia per un mese, e **mi pareva** di trovarci dentro, fusi e concentrati, i sapori dell'Italia: calda, forte, dolce e amara insieme. **Ammiravo** quel ragazzo nel suo lavoro: e anche lui, paragonandolo ai baristi dei bistros parigini, generalmente uomini anziani, corpulenti, lenti, con la Gauloises all'angolo delle labbra serrate, e più che lenti pigri, taciturni, sdegnosi, malinconici, anche lui **mi pareva** un concentrato di tanti italiani di oggi: giovani, allegri, cordiali, chiacchieroni, lavoratori, rapidi, abili. **93 parole**
9. Il caffè era così buono che, per poterne poi prendere un altro, **mi accostai** a una vetrina, in fondo al banco, dove **avevo visto** delle brioche. **26 parole**
10. "Sono fresche?" **domandai** al padrone del buffet, che era dietro la vetrina: un signore sulla sessantina, ma con la faccia rosea, sbarbato, capelli grigi, occhiali, una faccia da impiegato. **29 parole**
11. Mi guardò, aprì la vetrina per prendere una brioche, e non rispose. **12 parole**  
"Perché, se non sono fresche, non ne voglio," **disse**. **9 parole**



“Che pretesa!” fece allora il vecchietto, richiudendo con stizza la vetrina. “Alla mattina a quest’ora, le brioche fresche!” **18 parole**

“Ma ferma un treno internazionale,” **osservai**. “Guardi la gente che viene al buffet. Mi pare che si potrebbe...” **18 parole**

“In un paesello come questo? Ma mi fa ridere!” **9 parole**

“Domodossola, un paesello? È una città! Una città importante!” **9 parole**

12. Lui alzò le spalle, non mi diede più retta. E io intanto, riflettendo che in Francia, a quell’ora, i croissant appena sfornati arrivano dappertutto, **mi dicevo** che, in compenso, il vecchietto si era comportato esattamente come un francese: con la stessa malagrazia, con lo stesso fare dispettoso e inasprito della grandissima maggioranza dei francesi di oggi, almeno a giudicare da quelli con cui si ha comune commercio: padroni e camerieri di caffè, commessi di negozio, giornalisti, tabaccai, impiegati delle poste ecc. Tanto che **mi voltai**, divertito; **vidi** al banco, tra la folla, il conduttore del mio vagone letto; **mi accorsi**, dalla sua espressione ridente, che aveva seguito il battibecco; e gli **dissi**, accennando verso il vecchietto: **116 parole**

“Il est plus enragé qu’un français!” È più rabbioso di un francese. **12 parole**

Il conduttore si illuminò a un aperto sorriso, levò un dito con scherzosa solennità e sillabò ad alta voce, ammirando la mia battuta: **23 parole**

“Ah! ça, c’est ex-cep-tion-nel!” **7 parole**

13. **Gli avevo già dato** la mancia, **non sospettai** della sua approvazione ammirata. E come mai **non avevo esitato** a dir male dei francesi, pur sapendo che lui stesso era francese? **30 parole**

14. Era parigino di nascita, come **avevo ben capito** dal suo accento; ma di padre siciliano, e di madre napoletana. All’aspetto, assomigliava a De Sica: un De Sica genuino, scabro, non levigato dalla gloria e dall’arte. **35 parole**

15. Mancava più di un quarto d’ora perché il treno ripartisse. **Passeggiammo** sotto la pensilina e chiacchierammo, poi, fino a Stresa, facendo amicizia. **Mi raccontò**, in quattro parole, la sua vita. E mi disse, in altre quattro, la sua opinione sulla Francia d’oggi. **42 parole**

16. Impiegato, già da ragazzo, nelle carrozze ristorante. Con la guerra, prigioniero in Germania, lavora in un paese della Baviera. S’innamora d’una ragazza del luogo, dopo la guerra la sposa e la porta a Parigi. Gli ridanno il posto: anzi, per la sua conoscenza dell’italiano e del tedesco, lo mettono nei vagoni letto. Ha figli. Guadagna benino; ma non da scialare. Alla fine del mese, è molto se riesce a mettere da parte cinquemila franchi. Perché, la moglie, lui non ha mai voluto che lavorasse: “La femme, au foyer!” Al focolare: è sempre stata la sua idea. **96 parole**

17. I francesi? eh, i francesi, oggi, sono su una brutta strada. Sempre più egoisti, sempre più avari. Ciascuno pensa, sempre di più, soltanto a se stesso, soltanto alla sua famiglia. Chiuso nel suo guscio, bada unicamente al proprio interesse. Il caffè, per esempio, perché è così cattivo a Parigi? L’avarizia dei padroni. Sono originari dell’Auvergne, molte volte. Preparano già, dalla sera prima, i loro sacchetti: che dovrebbero essere da un chilo; ma, per risparmiare, levano, da ciascuno, cento o anche centocinquanta grammi. Col suo sacchetto di ottocentocinquanta grammi, alla mattina il padrone scende giù e dice al garzone, o alla

ragazza: “Fai il caffè.” Poi siede alla cassa. Vengono i clienti, il caffè si consuma. Dopo un po’ il padrone teme che sia necessario salire su, andare a prendere altra polvere. E allora, il guadagno della giornata? Si avvicina in punta di piedi al grosso bricco del caffè, col cucchiaino lo assaggia. Scuote la testa, mormora: “Mi pare troppo forte, oggi, questo caffè. Aggiungi acqua, aggiungi acqua.” Perché si vergogna della propria avarizia anche di fronte al garzone. **178 parole**

18. Era il mio turno, di ammirare. Il ritrattino del padrone avaro era perfetto. Ma era soprattutto la sottigliezza dell’ultima osservazione, che definiva il carattere francese. Avaro; ma sempre con decoro, con dignità. Salvare, a ogni costo, la forma. Un avaro italiano non si vergogna del proprio garzone. Figuriamoci. **48 parole**
19. Con tutto questo, prosegue il conduttore, il francese di oggi è cambiato. Una volta erano avari e lavoratori. Oggi sono ancora avari, ma vogliono lavorare il meno possibile. Molti negozi sono chiusi dal venerdì sera al lunedì pomeriggio, qualcuno fino al martedì mattina. Tutti si vogliono riposare, e divertire. Una volta risparmiavano per risparmiare. Adesso risparmiano per spendere, per i propri piaceri. Guardi questa mania delle vacanze. Ci sono delle famiglie, che, per avere la macchina, fanno privazioni ridicole. Stanno, la sera, senza mangiare. Ma devono avere la macchina e devono andare in vacanza anche loro! Vedono questi americani, questi turisti, che vengono qua da noi a passar l’estate. Dicono: “E perché noi no?” Non pensano che noi non abbiamo le risorse degli americani. E così, quando tornano dalle vacanze, si trovano senza un soldo e sono incattiviti, acidi, sgarbati con il cliente... **143 parole**
20. **Dovevamo riconoscere** che il conduttore aveva ragione. **Abbiamo sempre venerato** e amato la Francia; **l’abbiamo sempre considerata** la nostra seconda patria. Tuttavia, come non accorgerci, in questi ultimi anni, dei musi lunghi dei francesi? Le cause sono tante, si capisce, e complesse. Il conduttore parlava soprattutto di un difetto, l’egoismo; e, per il solo fatto che sapeva vederlo con tanta chiarezza, doveva soffrirne meno degli altri. Era, e si sentiva, francese anche lui; ma corretto da tutte le virtù native dell’Italia meridionale. **82 parole**
21. A Pallanza Fondotoce, il treno ferma per un minuto. Pioveva sempre. Giovanotti e ragazze, probabilmente operaie operaie che si recavano al lavoro, attendevano l’accelerato. Parlavano e scherzavano tra di loro. I loro volti erano allegri e fiduciosi. Nella luce argentea della pioggia e del primo mattino, anche la piccola stazione, tra due immense quinte verdi, di prati e di frutteti, e contro lo sfondo aperto e nebbioso del Maggiore, aveva lo stesso volto degli operai. **74 parole**
22. **Sapevo vederlo**. I minuti rivelatori e religiosi che seguono il passaggio della frontiera non erano ancora completamente trascorsi. **18 parole**
23. E va bene che Ticino, Ossola, Maggiore, Orta e Valsesia servirono da modello a Samuel Butler per il paradiso terrestre e per la gente felice del suo Erewhon; ma questo, insomma, era il volto ottimista e laborioso dell’Italia d’oggi: almeno di gran parte dell’Italia settentrionale e centrale. **47 parole**
24. E l’Italia meridionale, con tutte le sue virtù? Ecco, se ci unissimo ai francesi, andrebbe a posto anche quella. **Faremmo**, insieme, una nazione da sfidare parecchi altri secoli. **28 parole**
25. Utopie di un letterato? **4 parole**
26. Mah! **1 parola**

## IRIDE

1. Il primo ottobre fu il giorno più bello dell'anno. Esiste sempre, il giorno più bello dell'anno. Soltanto che, vivendo in città, molte volte non ce ne accorgiamo. **27 parole**
2. Qui, invece, **mi svegliai, aprii** la finestra, e **lo capii** subito. **11 parole**
3. Era l'alba sul lago. Immensità, Veli di lievissime nebbie. Colori del cielo, dei monti e dell'acqua: crema, lilla, rosa, grigio perla. E, dai villaggi dell'altra sponda, campane liquide, lontane, quasi sospese e diffuse in quella opalescenza. **36 parole**
4. **Uscii presto**, e **cominciai a salire verso** la Madonna del Sasso. L'aria era tersa, leggera, né calda né fredda, e giustamente mossa dalla brezza. **24 parole**
5. Davanti a me, mentre **salivo**, era la montagna, folta di boschi e di parchi. E qua e là per la vasta erta, luminosa e variata dai verdi del primo autunno, le ville dei signori, già abbandonate. Ma, a ogni svolta del sentiero, **mi fermavo**, e **guardavo alle mie spalle**. **49 parole**
6. Il cielo, che allo zenit era ormai di cobalto, sfumava tutto intorno con una gradazione delicatissima, diventando sempre più chiaro: finché laggiù, sulle creste lontane dei monti, era quasi bianco. **30 parole**
7. Il contorno delle creste, netto. La forma delle rocce, gli spigoli: marcati come vertebre, e tuttavia, appena velati, appena addolciti dalla lontananza. Il colore, violetto nelle ombre, mauve al sole. Ma i canaloni, le fenditure più profonde, azzurre quasi nere. E bianchi, simili a piaghe, gli scoscendimenti di frane o di cave. **52 parole**
8. I pascoli erano di un cenere biondo; più giù, il verde dei boschi si perdeva in un bruno, in un cenere cupo. E si vedevano chiaramente tutti i villaggi sparsi nelle valli e sui pendii, le chiese, le case, dalle capanne isolate in alto fino ai fitti paesi che orlavano quasi senza interruzione, per tutta la lunghezza, le rive frastagliate e sfuggenti del lago. **64 parole**
9. Il lago: pervinca e argento. A destra, verso Varese, brume leggere ristagnavano ancora nelle conche e nelle brevi pianure, e si scioglievano adagio, confondendosi coi fumi delle officine. **28 parole**
10. Bello, bello. Ma perché, **più guardavo** e **più ne provavo dolore**? Era, forse, un rimorso dentro di me? la coscienza di essere, ormai, indegno di quella bellezza? era, insomma, il lamento di Verlaine: u'as-tu fait de ta jeunesse? **39 parole**
11. Oh, no. **Ricordavo** di aver provato, in giornate come questa, l'identico dolore anche quando **ero ragazzo**. **16 parole**
12. E poi, adesso, mentre **guardavo**, **non pensavo** a nulla della vita, a nulla di mio, a nulla di nulla. **Mi pareva**, proprio, di vedere nella bellezza della natura il dolore. Qualche cosa di sofferente era nella rugosità delle montagne, nel taglio delle rocce, nella morbidezza dei declivi, nella fatalità stessa del loro scendere. Tutto il paesaggio **mi pareva** splendido e straziato: tendente invano all'alto e, insieme, dolorosamente stirato verso il basso. Veniva, naturale, il pensiero della morte: del giorno in cui **non potremo** più godere di questa, né di altra bellezza. E

bastava, questo pensiero, con la sua certezza atroce, a cancellare ogni rimorso. La morte era giusta. Ma perché? **110 parole**

13. La Madonna del Sasso è una cappella su un breve spiazzo erboso, circondato da vecchi castani, a mezza costa sotto uno sperone del Falò, e a picco sulla valletta dell'Erno, che in quel punto è stretta e profonda come un burrone. **41 parole** Subito dopo, un grande ponte moderno, in cemento armato, la cavalca verso il vicino colle, che comunica con la Valle dell'Agogna. Il luogo è solitamente deserto, e un poco triste. **30 parole**
14. Ai piedi del castano più vicino al sentiero, una bambinetta, sola, dell'età di tre o quattro anni, piangeva. Aveva le trecchine bionde, annodate con due nastri; pantaloncini di velluto marrone, e una spessa maglia grigia. Cercava inutilmente di togliersi la maglia, e piangeva. Appena **mi vide** avanzare sul sentiero, fece una piccola corsa verso di me e, singhiozzando forte, con una manica infilata e l'altra no, **mi disse: 68 parole** "Signore... signore... ho paura..." **4 parole**
15. **Mi curvai** su di lei. Era sporca; ma non stracciata. **10 parole**
16. Era, certamente, una figlia di contadini; ma con le scarpe e le calze, tutto per bene. Bionda, pallida; ma sana e grassottella. I lacrimoni le rigavano le gote, il moccico le scendeva dal nasino. **44 parole**
17. "Hai paura?" le **domandai.** "E perché?" **6 parole** "Perché sono sola..." **3 parole** "Sei sola?" **dissi,** stupito, **guardandomi** intorno. Fin dove **potevo** vedere, non c'era nessuno. Né **udivo** richiami lontani, né voci dal bosco, nulla se non lo stormire dei rami alla brezza. "Ma, e la mamma, dov'è?" **35 parole**
18. Non rispose dov'era la mamma. Cominciò a piangere più forte e a parlare in modo quasi incomprensibile. **17 parole**
19. "Dove abiti, dove è la tua casa?" **7 parole**
20. Con la manina, accennò oltre il ponte: là, tra gli alberi, si vedeva qualche casa e qualche fienile. **18 parole**
21. "Ma come sei venuta fino qui?" **6 parole** "La Iride... la Iride..." disse, e dalle parole che seguirono, tra i singhiozzi violenti, mi parve di capire: la Iride... l'ha mangiata lo zio... e io, a casa... ho paura..." **30 parole**
22. Improvvisamente, **ebbi paura** anch'io. Guarda un po' in che guaio **sono capitato, mi dissi.** D'altra parte, **non potevo abbandonare** la bambina, che sembrava veramente atterrita. **25 parole**
23. "Vuoi che ti accompagni a casa?" le dissi. Ma lei, decisa, fece cenno di no, di no. Allora **pensai** di restare lì, e aspettare, almeno per qualche tempo. C'erano dei rozzi sedili di pietra, sotto i castani. **Tirai fuori** il giornale, e **mi sedetti, tenendomi accanto** la bambina. **48 parole**
24. "Come ti chiami?" "Marisa." "Quanti anni hai?" **7 parole**
25. Alzò verso di me una manina, e aiutandosi con l'altra ripiegò a fatica il pollice e disse: "Così." "Ho capito, quattro." **21 parole**

26. Sì, fece lei con il capo; e tentò, nuovamente, di togliersi la maglia. Ormai il mezzogiorno era vicino, e faceva caldo. Gliela **tolsi** io; poi le **asciugai** le lacrime. Allora mi mostrò, piagnucolando, che i pantaloncini, su un fianco, non chiudevano. **41 parole**
27. “Si è staccato il bottone,” le **dissi**. **Cercai** tranquillità in questa riflessione: una bambina che si lamenta di un bottone mancante non può essere molto trascurata dai genitori, o da chi la tiene. **33 parole** “Stai buona,” le **dissi**. “Qui, vicino a me.” E **cominciai** a leggere il mio giornale. **15 parole**
28. Dopo circa un quarto d’ora, **mi riscosse** un fruscio, un trepestio. Veniva dall’alto, da un folto di giovani castani e noccioli, che si arrampicavano tra le rocce, per un pendio ripidissimo, dietro la cappella. **Guardai** in su. Anche la bambina, **vidi**, guardò subito: ma di sfuggita, come presa in fallo. Eran passi di qualcuno che scendeva a precipizio, attraverso il bosco, verso di noi. Mentre si avvicinavano, la bambina guardò ancora in su, due o tre volte, e sempre con la stessa espressione timorosa e colpevole. **86 parole**
29. “Chi è?” le domandai sottovoce. **5 parole** Rispose pianissimo: “La Iride.” **4 parole**
30. Ed ecco, Iride apparve tra i fitti rami, con due salti fu giù. Era una ragazza giovanissima, non più di vent’anni. Bionda, forte, grassa, e rossa in volto. Vestita da contadina moderna, con un golf e una sottanella molto corta sulle gambe polpacciate. Aveva le braccia nude fin quasi alle spalle e, a un polso, l’orologino, con un cinghietto bianco che bastava a dare grazia a tutta la persona. Un modello di Rubens o di Renoir: salvo lo sguardo, che era decisamente torvo e cattivo. **85 parole**
31. Ho sempre avuto una gran debolezza per le donne dall’aria cattiva. Cosa **posso** farci? E forse questa, la mia colpa. Fatto sta che, appena vidi Iride, provai subito la tentazione di tradire la bambina. **Sentivo** che **non avrei dovuto parlare**. Ma **fu** più forte di me. E dopo un’esitazione troppo breve, e, quello che è peggio, con il tono ipocrita del rimprovero, **dissi**: **63 parole** “Ma scusi, come si fa a lasciare sola una bambina così?”
32. Iride non parve neanche udire il rimprovero, e non si curò di me. Se la prese soltanto con la bambina. Si scagliò su di lei come per batterla, e urlando inferocita: **42 parole** “Brutta cattiva, adesso te le do io! Vergognati! Vergognati!” “No, non la sgridi,” **dissi**, con un pronto rimorso. Il mio rimprovero era servito soltanto ad aggravare la posizione della bambina. Ma subito **peccai** di nuovo, rincarando la dose: “Non la sgridi... Che cosa vuole? Era sola, piangeva.” **47 parole** “Ah sì, anche! Piangevi? Cattiva! Brutta! Hai voluto venire, eh? Perché non sei rimasta a casa?” **16 parole**
33. Tremenda la violenza, la brutalità con la quale parlava alla bambina. E la sua bocca era bella e grande: **avrei dato** non so che cosa per vederla ridere. **28 parole** “Dov’è la casa?” **domandai** a Iride, **osservandola** attentamente. **8 parole** “Ma è lì, è solo lì,” rispose, dura, accennando anche lei oltre il ponte. I suoi occhi erano azzurri, cupi e freddi, come senza luce. Le sopracciglia parevano sempre corrugate. I capelli, biondissimi, lunghi e in disordine, completavano, col rosa acceso della carnagione, quell’aspetto nordico e barbarico. Domandai ancora: **49 parole** “E a casa, c’era qualcuno?” **5 parole** “No, nessuno. Ho dovuto portare da mangiare a mio papà, che lavora su, alla costruzione del canale.” **17 parole** “E perché non è venuta anche la bambina?” **8 parole** “Perché la strada è troppo diritta, nei sassi. L’altro giorno sono caduta anch’io. La bambina non può.” **17 parole** “È sua sorella?” “No, cugina. Buongiorno. Vieni, te bestiaccia!” Afferrò la bambina per mano, e se ne andò. **15 parole - 157 parole.**

34. La bambina non mi aveva più guardato. **7 parole**
35. Avevo finto di rimettermi a leggere il giornale. Anch'io, come prima la bambina, mi sentivo colto in fallo. E non avevo neppure osato, con lo sguardo, seguire le due oltre il ponte, per vedere esattamente dove andavano, verso quale casa. Ma, ora, il mio pensiero tornava a Iride. Ora, mi rincresceva di non averla trattenuta, cercando di farla parlare molto più a lungo. **63 parole**
36. Scesi fino al ponte, lo attraversai. **6 parole**
37. E cominciai a gironzolare nei prati, sotto gli alberi, davanti a quelle case, con la speranza di scorgere lei, o la bambina, a una porta, a un poggiolo, a una fontana. Probabilmente, avevo l'aria di chi medita un delitto... **39 parole**
38. Ma tutto, nel sole del mezzodì, era immobile, deserto, silenzioso. Le case sembravano disabitate. Dove stava Iride, se avessi voluto ritrovarla? **21 parole**
39. Tornai finalmente sui miei passi, riattraversai il ponte. All'ultimo momento, prima di prendere il sentiero, mi voltai. Anche così di lontano, se Iride si fosse affacciata a una finestra, avrei potuto vederla. **32 parole**
40. Le case, tra gli alberi e i prati, parevano tranquille e serene: un quadretto idillico, fermo, incantato. Ma, come le montagne i boschi e il lago, dovevano anch'esse contenere il mistero e l'angoscia. Una, lo sapevo, albergava il dolore della bambina, e il dolore di Iride; perché, certo, la sua malvagità, la sua brutalità, erano conseguenza di un dolore. **59 parole**
41. Capii, allora, che nel dolore e nella malvagità è forza vitale, è bellezza. Allo stesso modo che, nella bellezza del giorno più bello dell'anno, segreta angoscia. **26 parole**
42. Mi domandai: il rimorso e la pace sono, dunque, nel profondo, così vicini? **13 parole**

## L'EREMITA MODERNO

1. A quest'ora, mentre scrivo, che cosa fa il Collina? L'ultimo tram, che scende dalla cima della montagna fino al lago, è già passato. **23 parole**
2. Ecco, adesso, un segnale elettrico avverte che la corsa è finita. Il Collina fa il giro dei quadri, stacca i coltelli l'uno dopo l'altro. **24 parole**
3. Le dinamo, l'una dopo l'altra, rallentano rapidamente: sono ferme. E da questo momento, per tutta la sera e per tutta la notte, la Centrale sarà invasa dal silenzio della montagna invernale, che interrompono, a quando a quando, soltanto i rari, veloci fruscii delle auto sulla strada. **46 parole**
4. Il Collina spegne anche le lampade che brillano sui quadri, sulle dinamo, sui trasformatori: resta una luce fioca e azzurrina, diffusa da quattro brevi tubi di neon, dal centro dei quattro lati dell'altissima volta. **34 parole**

5. La Centrale, così, pare anche più vasta. Gli angoli si perdono nel buio. Le masse nere e curve delle dinamo, nel centro della sala, sembrano catafalchi senza ceri. I quadri di marmo bianco, spazati alle pareti, sembrano altari. E il quadro centrale e più grande, dove una luce rossa, entro un finestrino, è rimasta accesa, sembra l'altare maggiore. **58 parole**
  6. Il Collina, ora, si dirige a un piccolo uscio vetrato, laggiù nell'angolo, come a una porticina di sagrestia. Ma il suo passo non ha nulla del passo del sagrestano che attraversa la chiesa dopo aver chiuso le porte. Non è strascicato, né stanco, né troppo lento. Rimbomba, in quella vastità vuota, sicuro, deciso, normale. E il passo di un sagrestano vivo di fede, di buona fede. **66 parole**
  7. Anche il suo aspetto, subito, ha qualche cosa di religioso, ma senza unzione e senza sentimentalismo. Una religione laica, esatta, positiva; e perciò incrollabile e indiscutibile. **26 parole**
  8. Piccolo, ben proporzionato, testa rotonda, capelli a spazzola, occhiali, baffetti all'americana, pulito, ordinato. Bolognese di nascita, e ancora moltissimo nella parlata, benché viva qui da più di trent'anni. Sempre occupato, e mai indaffarato. Sempre ilare, e mai abbandonato all'allegria. **39 parole**
  9. Il piccolo uscio vetrato comunica col suo alloggio, dov'egli abita, da più di trent'anni, con la moglie e i figli. La figlia più grande è impiegata, ormai: lavora a Pallanza, e torna a casa tutte le sere con la corriera delle otto. Il ragazzo ha quindici anni, e studia alle scuole professionali. **52 parole**
  10. L'alloggio si compone di una stanza da pranzo e di una cucina, al pianterreno; e, al primo piano, di tre stanze da letto. La piccola scala di pietra, chiusa tra le pareti, scende anche verso il sottosuolo, a una cantina; e, all'altezza del pianterreno, ne difende l'accesso un cancelletto di legno munito di lucchetto. Tra una punta e l'altra del cancelletto, a cavalcioni della traversa, sono otto o dieci ombrelli, ben arrotolati e in bell'ordine. **75 parole**
  11. "Perché tanti ombrelli, Collina?" **4 parole** "Sa com'è, qui delle volte piove per settimane intere." ([Prego di immaginare](#) l'accento bolognese!) "Noi siamo quattro, e ciascuno di noi ha il suo. Poi, nel caso di una dimenticanza o di uno smarrimento, c'è subito il rinalzo." **38 parole**
  12. In cucina, appese al soffitto, alte quanto basta per non urtarle col capo, sono delle collane di frutta secca: fettine di mela, accartocciate, raggrinzite, di un colore bruno dorato. **29 parole**
  13. "Noi li chiamiamo i tiroun, appunto perché, a causa della loro elasticità, si tirano con i denti. Fanno la stessa funzione del chewing gum, soltanto che sono molto migliori! Provi." **30 parole**
  14. Ne strappò qualcuno, e me lo offrì. Un gusto acidulo, appena dolce, gradevolissimo. **43 parole**
  15. "Sa com'è, io non ho vizio di fumare. E allora, per passare il tempo senza guastarmi lo stomaco, di tanto in tanto mastico uno di questi." **26 parole**
- "E che cosa fa, Collina, tutte le sere dopo le sei, quando è passato l'ultimo tram? Non si annoia?" **19 parole**

“Non abbia paura, che io la noia non so neanche dove stia di casa. Io non ho vizi, non fumo, non bevo... bevo un mezzo litro per pasto, un bicchierino di grappa dopo il caffè. E sono sempre occupato.” **39 parole**

“Ma che cosa fa?” **4 parole**

“Tutto. Tutto quello che lei vede qui, quasi tutto, è opera mia. Ho costruito i mobili, uno per uno. Ho cucito i materassi. Ho montato la stufa. Ora, in una casa, c'è sempre qualche cosa da fare: una riparazione, una modifica, un miglioramento. Vede quest'orologio a pendolo? Quando si guasta, lo riparo da me. Stia pure tranquillo, che se c'è da fare una scarpina ortopedica per una mosca, il Collina gliela fa! Così, le sere passano presto. Come vuole che abbia tempo per annoiarmi?” **84 parole**

“E a che ora riprende servizio?” **6 parole**

“Do corrente tutte le mattine dell'anno alle cinque e quarantacinque precise. Mi alzo alle cinque, accendo la stufa, mi faccio la barba. E alle cinque e quaranta, non un minuto più tardi, mi trova in Centrale. Sono solo e unico. Quindi, tra la sorveglianza, la manutenzione e la pulizia, il lavoro, se voglio farlo bene, non mi manca. Soltanto d'estate, quando c'è grande afflusso di turisti e magari raddoppiano le corse, allora devo mettere in funzione anche il trasformatore di riserva, e mi mandano un aiutante, o due. Ma si tratta di qualche giorno.” **94 parole**

“Quanti anni che lei è qui, a questo posto?” **9 parole** “Trentadue.” **10p**

“E la Centrale è quella che fa funzionare tutta la tranvia, non è vero?” **14 parole**

“La forza gliela do io, per l'intero percorso.” **8 parole**

“A chi appartiene la tranvia?” **5 parole**

“Ma, sa, è una società.” **5 parole**

“Sì, ma i principali proprietari delle azioni... lei li conosce, immagino?” **11 parole**

16. Il Collina esitò, sorrise piegando il capo, infine ammise, ma a bassa voce, come turbato, e come a malincuore, di conoscerli. **21 parole**

17. Ed ecco, vedendo quel suo turbamento **provai** un improvviso desiderio, quasi la smania irresistibile di profanare qualche cosa, e **non sapevo** che cosa. **23 parole**

18. “**Immagino**,” dissi, “che gli azionisti saranno contenti di lei, no? Lei è il pilastro dell'azienda, a quanto **vedo**. Come vanno gli affari della società? Rendono molto? Che capitale rappresentano, in cifra, le installazioni della tranvia? Che dividendo hanno dato, quest'anno, le azioni?” **42 parole**

A tali domande, il Collina arrossì, e mormorò che non sapeva. **11 parole**

19. Certo, **avevo** una spiegazione: la riservatezza naturale a un ottimo impiegato come senza dubbio era il Collina. Ma, insomma, i verbali delle assemblee delle società anonime non sono segreti; i bilanci vengono depositati ogni anno in tribunale. Le mie domande, dunque, non peccavano di indiscrezione. **45 parole**

20.



No, il Collina aveva arrossito per un altro motivo, più profondo e più irragionevole. E io, con le mie domande, avevo deliberatamente provocato il suo rossore, cercandovi appunto la rivelazione di quel motivo. **33 parole**

21. Intendiamoci. La figura del Collina non aveva nulla di straordinario. Eppure, **mi affascinava**. Quando parlava, **stavo incantato** a guardarlo. **Lo ammiravo**. **Lo invidiavo**. Perché? **24 parole**
22. Forse perché abitava, tutto l'anno, isolato in campagna e proprio nell'orizzonte di quei monti e di quel lago, che **prediligeva**? **20 parole**
23. Sì, senza dubbio, **lo invidiavo** anche per questo... **8 parole**
24. Ma egli aveva, ai miei occhi, un fascino intimo, proprio, connesso con la sua persona e non con le circostanze. Egli, in qualche modo misterioso, rappresentava per me un ideale. **38 parole**
25. Ora, questo mistero **mi irritava**, **mi esasperava**. **7 parole**
26. Chissà, si trattava di un ideale che **avevo tradito**. **Volevo ricordarmi**. **Volevo scoprire**. **20 parole**
27. **Ebbi**, perciò, il lampo di quell'idea maligna e intelligente. **Intuii** che se, a quest'uomo imperturbabile, metodico, sereno, chiuso e devoto nel lavoro, **avessi** improvvisamente **parlato** di una realtà economica, che pure doveva esistere, dietro la sua Centrale, egli si sarebbe turbato, come offeso e ferito da una profanazione. **48 parole**
28. E **non mi ero ingannato**. La Centrale per lui era più di una chiesa. Era una religione. Nulla è più bello, più alto, più invidiabile, più felice di un uomo che viva credendo nel proprio lavoro. La civiltà dei popoli e il benessere delle nazioni sono, in fondo, affidati al grande cuore di questi uomini piccoli e ignorati. E anche l'Italia d'oggi, che letteratura e cinema in gara dipingono come un paese di scettici e di oziosi, vive e prospera quanto può grazie a persone religiose e operose come il custode della solitaria Centrale, al quale, tante volte, la sera, **mi sorprendo a pensare**. **104 parole**
29. A quest'ora, mentre **scrivo**, che cosa fa il Collina? **9 parole**
30. **So**, che cosa fa. Lo **vedo**. Egli è un esempio, anche per me, un rimorso, un incoraggiamento. Nella nostra vita esitante e oscura, è un punto lontano, ma fisso, di luce. **31 parole**

## **I CUGINI FRANCESI**

1. Mio cugino Guy, con la figlia Marielle, è arrivato stasera a Ciampino da Saigon. **14 parole**
2. Per circa ventanni è stato direttore, laggiù, di una grossa azienda commerciale. Ora ha lasciato l'Indocina per sempre. **18 parole**
3. Si ferma qui qualche giorno, e finalmente rientra a Parigi, a casa sua, dove la moglie e altri due figli più piccoli lo hanno preceduto e lo attendono. **28 parole**

4. Né lui né Marielle erano mai stati a Roma; e hanno stabilito di approfittare della breve sosta per visitare la città. Appena arrivati, vanno all'albergo a cambiarsi, e poi vogliono uscire. Con mia moglie, li **accompagnerò**. **36 parole**
5. Piove disperatamente, come soltanto a Roma d'inverno. Le vie sono deserte. Non ci sarebbe che restare in casa, e coricarsi il più presto possibile. Il fruscio della pioggia, mezzo litro di vino giallo, il sonno, l'oblio. Ma bisogna scuotersi, farsi forza, è dovere di ospitalità. Dove andiamo? Qualche trattoria di Trastevere? **51 parole**
6. Ed ecco, quasi per sfuggire al tedio della notte piovosa, e all'angoscia di aspetti sempre uguali nel loro secolare squallore e così noti, ormai, da parere morti, naturalmente **mi sorprendo a vedere** Roma come la vede Guy per la prima volta, tornando dall'Indocina. **43 parole**
7. **Immagino**, perciò, di avere il suo occhio: di aver visto, finora, i luoghi che ha visto lui. Mio cugino ha press'a poco la mia età; e ha vissuto a Parigi, in Savoia, in Alta Italia, e in Oriente. **38 parole**
8. Via Condotti, il Corso, corso Vittorio: attraverso i cristalli della macchina, nella pioggia nera e luccicante, sfilano di qua e di là delle strette vie gli alti foschi rossastri palazzi. Palazzo Altieri, piazza del Gesù, facciate di chiese con grosse decorazioni grigie, volute, bugnati di travertino, scritte al neon, appaiono e scompaiono nella notte. I viali del Lungotevere in curva, gli alberi spogli, fitti, arruffati, color di ferro. Il fiume giallo sporco. E finalmente i vicoli storti, le piazze dell'antico quartiere, sbilenche e in pendio, il reticolato a piccolissimi quadratini, selci nere lavate da tutta quell'acqua che vi scorre sopra. **100 parole**
9. **Fermiamo** in piazza Santa Maria in Trastevere. La fontana, nel mezzo, gronda altra acqua. Sono quattro grossi, violenti getti lucidi, e il loro fragore si confonde con quello della pioggia. **Scendiamo** dalla macchina. Mia moglie e Guy a destra. Mia cugina Marielle e io a sinistra. **Sono l'ultimo** perché **mi attardo** a cercare l'ombrello tra i sedili, e **non riesco a trovarlo**. Alzando lo sguardo, **vedo** un uomo magro, curvo, stracciato, che sta già riparando mia cugina... **77 parole**
10. Sempre e inutilmente, **sono geloso** dei miei ombrelli: **li smarrisco** l'uno dopo l'altro, tre o quattro all'anno; cosa che **mi irrita** e **mi preoccupa** oltre ragione. **26 parole**
11. Per questo, forse, vedendo quel poveraccio, **ho l'impressione**, per un attimo, che egli **stia riparando** Marielle col mio ombrello. E **mi lancio** su di lui, a strapparglielo di mano, con un movimento istintivo ed esagerato di possesso. **37 parole**
12. Ma l'uomo, per un attimo, **mi resiste**. Il suo volto è secco, scavato, devastato da malattie e dall'età; la sua bocca senza denti; le sue pupille, che **mi fissano**, appannate. E subito egli cede. **Mi porge** l'ombrello che ricopre Marielle e, quasi tremando di paura e di ossequio: **48 parole**
13. "Lo tenga pure lei," **mi dice**, "signorino, lo tenga pure lei..." **11 parole**
14. **Capisco** allora di avere sbagliato. **Vedo**, infatti, Guy e mia moglie che sotto un altro ombrello, il mio, attraversano la piazza verso il ristorante illuminato. **Chiedo scusa** al poveruomo. Tuttavia, sarebbe troppo complicato spiegargli il perché del mio errore e della mia arroganza. **Do** il braccio a Marielle. Ed egli **ci segue** premuroso riparandoci dalla pioggia: resterà con l'idea che

io **sono** un vecchio innamorato, geloso di quella splendida ragazza, non di un ombrello. **74 parole**

15. Ma il suo sguardo atterrito, in quell'attimo, la sua pronta e totale gentilezza, come dimenticarli? Ancora **mi feriscono**, di pietà e di vergogna. A Milano o a Torino, sarebbero stati possibili? Come non pensare all'Oriente? **35 parole**
16. Il locale è deserto. **Pranziamo** in un angolo, in una luce abbagliante, tra alti zoccoli di legno chiaro e verniciato, di color arancione. Le fettuccine, il fritto di carciofi, l'abacchio, il vino giallo. **33 parole**
17. Marielle annuncia che, prima di partire, si è fidanzata. E che tornerà in Indocina. Sposa un giovane di cui ci mostra la fotografia. Un ragazzo alto, biondo, atletico. Ha una piantagione di gomma a nord di Saigon. **37 parole**
18. "Appartiene a una famiglia di vecchi coloniali," spiega con orgoglio il padre. "Ci rincresce che starà lontana per molti anni. Ma, a parte questo, siamo tutti molto contenti." **28 parole**
19. Mentre così parla, **guardo** mio cugino. È la prima volta che **ci ritroviamo**, dopo tanti anni. E, naturalmente, **lo vedo** invecchiato. Il suo volto, ancora più fine e più magro; la pelle quasi grigia. Le labbra sottilissime, senza sangue. **39 parole**
20. Di otto tra fratelli e sorelle, era l'unico birichino: e l'unico, perciò, con cui **andavo d'accordo**. **16 parole**
21. Adesso i suoi occhi, dietro le lenti, ridono ancora come quando **eravamo** ragazzi. Ma l'austerità di tutta la sua famiglia, il senso del dovere, la disciplina del lavoro, insomma l'esempio e l'educazione di suo padre, pare che abbiano vinto la partita. Guy è diventato, chissà da quanto tempo, serio. Forse lo è sempre stato. Quel riso degli occhi è soltanto un ricordo, uno scherzo. Come se mi dicesse: "Oui, Mario... je suis devenu un homme sérieux, un vrai père de famille. Ma, di tanto in tanto, faccio delle eccezioni, e scherzo come una volta. In ogni modo, capisco te e gli altri liberi: e stai tranquillo che non vi condanno come vi condannava il mio povero papà." **117 parole**
22. **Rivedo**, allora, l'alta, magra, austera figura del vecchio zio. Nel giardino della villa, che è attigua alla grande officina, avanza lento tra i tavolini da tè e le poltrone di vimini. Ha lavorato fino adesso, anche se è domenica. Siede tranquillo, assiste sorridendo, senza parteciparvi, alla conversazione delle sorelle e delle cognate. Osserva, con lo stesso sorriso, i giochi dei ragazzi e dei bambini. Dice, ogni tanto, qualche cosa: ma parla così sottovoce, che per udirlo bisogna curvarsi su di lui. Anche a lui, forse, scintillavano gli occhi di orgoglio e di gioia, contemplando intorno a sé i suoi otto figli nei loro giochi, e tra le siepi del giardino, più alti del grigio tetto acuminato della villa, i fumaioli della sua officina. Tutta la sua vita, tutta la sua opera era lì, davanti a lui. Ed egli ne era contento. Era un uomo sicuro di aver fatto sempre e soltanto il proprio dovere. **154 parole**
23. Ecco, a questo ricordo, **mi dico** che lo sguardo di Guy non è diverso dallo sguardo di suo padre. Quel riso birichino? Anche Guy è contento di aver lavorato. Contento di tornare finalmente a casa, e che Marielle si sposi con un figlio di vecchi coloniali. **46 parole**

24. **Gli chiedo** se ha letto il romanzo di Graham Greene sull'Indocina, e se la situazione politica che vi è dipinta, la diffidenza e l'ostilità degli americani per i vecchi coloni francesi, il loro assurdo appoggio agli ambigui gerarchi indigeni, corrispondano alla realtà. **42 parole**
25. "Tutto vero," mi dice. "Vero e sacrosanto. Gli americani hanno cominciato a commettere in Indocina lo stesso errore che oggi commettono in Egitto. Speriamo che quando se ne accorgeranno e vorranno rimediare non sia troppo tardi." **36 parole**
26. Così concludendo, non crolla la testa, non sospira nemmeno. Ha detto, e tace. Egli è pieno di amarezza e di tristezza; ma, ancora più, di dignità. **26 parole**
27. L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot. **8 parole**
28. E, benché l'avvenire sia incerto, benché l'esistenza del colono francese in Indocina sia sempre più pericolosa, egli è fiero che Marielle ritorni laggiù per tutta una vita. **27 parole**
29. Nel suo silenzio, nella sua compostezza, **riconosco** lo stile e la forza del vecchio zio. **Taccio, pensoso**. Finché la Francia avrà di questi cittadini, chi oserebbe parlare di decadenza? Chi, se non certi americani con la loro improntitudine e la loro tremenda buona fede, oserebbe, in nome di un principio astratto, preferire la viltà, la falsità, la corruzione delle razze locali? **61 parole**
30. Ma intanto, a un cenno incuriosito e infantile di mia cugina, tre posteggiatori che si erano affacciati, esitanti, nella sala vuota, entrano e avanzano verso il nostro tavolo. **28 parole**
31. Quello della chitarra, e quello del mandolino, si fermano a qualche passo, e attaccano, preludiando. Il cantante ci viene vicino, oh! molto, troppo vicino: e chiude gli occhi, e sorride come se entrasse in estasi, e comincia a fior di labbro, con un filo di voce: **46 parole**
- Stai sempre cca, 'mpuntato cca 'mmieizo a 'sta via, **9 parole**  
Nu 'mange cchiu, nu 'duorme cchiu, chepecundria... **7 parole**
32. E il suo viso! Roseo, rotondo, i tratti così leggeri, che sembrano senza rilievo, dipinti. Forse è un viso rifatto con la plastica. Le sopracciglia, il naso, i baffetti: appena accennati, appena sfumati, come la voce. La bocca semiaperta, a cuoricino, con lo scintillio di un dente d'oro. E l'espressione trepida, continuamente, leggerissimamente variata, tutta una gamma di sorrisi, sottintesi, ammiccamenti, allusioni. **62 parole**
33. Egli non canta. Soffia. E intanto ci fissa con gli occhi socchiusi quasi a fessura, quasi tagliati a mandorla come quelli degli orientali, e ci sorride misteriosamente. Ma che cosa diavolo ci vuole dire? L'espressione del suo volto, ora capisco, è soprattutto quella di un'offerta. Un'offerta generica e generale: di tutto quanto egli possa offrire, senza scrupoli, senza limiti, favorendo qualsiasi nostro desiderio, capriccio, vizio. Un'offerta oscena, forse lievissima, ma forse (dipende soltanto da noi, non certo da lui: lui è pronto a tutto), forse anche mostruosa. **87 parole**
34. E passe e spasse
- Sotto a 'stu balcone,
- Ma tu si 'guaglione!

Tu nu 'conosce 'e femmene,

Si 'ancora accusí giovane! 21 parole

35. Le parole non contano. Conta il tono: il sussurro, il sorriso, il sospiro. 12 parole
36. Sembra che, servendosi della canzone, egli accenni a piaceri misteriosi, inviti a lussurie finora ignote, insinui quanto sia facile, dopo tutto, entrare nei paradisi proibiti... 25 parole
37. Quali paradisi? Oh, tutto resta nel vago: se non la nostra vergogna, e lo strazio di vedere, davanti a noi, un essere umano con il quale non comunica il nostro intelletto, ma soltanto il nostro istinto e le nostre immaginazioni meno ragionevoli. 42 parole
38. E non vorrei essere frainteso. Naturalmente il poveretto si limita a cantare, e a ricevere una piccola mancia. Parlo, appunto, di nostre immaginazioni; e del suo viso e del suo modo di cantare, che turbano, affascinano e disgustano insieme. Ecco, adesso, il dente d'oro, anche lui ha un sottinteso: sembra che ammicchi anche lui. 54 parole
39. Marielle, bambina, non capisce, si diverte, ride senza pensieri. Così mia moglie. Ma Guy, imbarazzato, come se assistesse a uno spettacolo sconveniente, abbassa le palpebre e guarda nel piatto vuoto... 30 parole
40. E io, a volta a volta, guardo Guy e guardo il cantante. Senza volerlo li paragono. 16 parole
41. Per ora, mi dico amaramente, per ora non sono tornato a casa nemmeno io. 14 parole

## LA VILLA DI CÀNNERO

1. Appena tornavo, ogni volta, e salivo su al rifugio che, se Dio m'aiuta, ancora vorrei raggiungere, mi affacciavo all'immenso panorama del lago, e istintivamente guardavo là. 26 parole
2. Di giorno e di notte, poi, se interrompendo la faticosa dolcezza degli studi più cari, andavo alla finestra e l'aprivo; o quando scendevo per la colazione e il pranzo, e passeggiavo sullo spiazzo ch'è un balcone naturale verso nord: l'occhio e il pensiero correvano ogni volta là. 47 parole
3. Là era quel punto venerato, amato, e che tuttavia non conoscevo, faro invisibile della mia vita, magnete delle mie opinioni meno incerte e dei miei sentimenti più vivi. Là era Cànnero, la villetta di Cànnero, il rifugio di Massimo d'Azeglio durante gli ultimi anni "della varia e sbattuta sua vita"; là in fondo al lago, a sinistra del mio sguardo ansioso, una delle ultime case che biancheggiavano lungo la riva curva e diruta. 73 parole
4. E quante volte, in festiva familiare compagnia, diretti per gita e per gioco al facile estero della vicina Locamo, avevo sorpassato le casette di Cànnero, tutte raggruppate tra la strada e il lago, e dalla velocità dell'auto le avevo invano scrutate se, un attimo, vi scorgessi una lapide. Geloso della mia devozione, non osavo rallentare, spiegare: neppure, per ora, ai miei figli. 62 parole
5. Insomma, in tanti anni, con tante occasioni, non mi decidevo mai. Rimandavo, ogni volta, ostinatamente, ma come senza volerlo, e quasi senza dirmelo. Mi tratteneva forse qualche

ragione vaga e profonda, che si mascherava, a me stesso, di pigrizia. Ora **so** che cos'era: in parte il rispetto di quella grandezza, la coscienza di **esserne** io troppo lontano; e in parte come il timore che la realtà **mi deludesse** o rattristasse. **70 parole**

6. Trent'anni fa, **visitai** in contrada Mirasole, a Ferrara, la casa dell'Ariosto. **Ne serbavo** un ricordo luminoso e struggente: la via larga e serpeggiante come un fiume, deserta sotto il sole, silenziosa; l'acciottolato e le guide di pietra; la casetta di cotto, appena un po' più alta, appena un po' più solenne delle altre nella stessa via; e lo studio del Poeta, abbandonato, polveroso, vecchio ma ancora vivo: vecchio e non antico. Dalle finestrelle quadrate sugli orti entrava un sole giallo e caldo, e il canto degli uccelli, e lo stormir delle fronde: sicché **sarebbe ancora a noi parso naturale sederci** a quel tavolo fratino e con olio di gomiti lavorar ottave. **111 parole**
7. **Ho voluto tornarci** adesso, e **avrei pianto** dal dispiacere. L'asfalto, le case alte intorno, palazzi, stabilimenti, officine. E l'orto, che una volta continuava e si perdeva in altri orti, all'infinito, per quella straordinaria campagna dentro le mura: tronco, e adombrato dalle nuove costruzioni. La casa dell'Ariosto, ormai, era morta. O viva, come un cimelio, come un museo, soltanto alla nostra scienza e alla nostra fede, non più ai nostri occhi, ai nostri sensi umani. **74 parole**
8. Comunque, **andai** a Cànnero. Un giorno bellissimo dello scorso autunno, **mi feci coraggio**, e **ci andai**. **16 parole**
9. **M'era** compagno, e certo la sua compagnia **mi aveva aiutato** a prendere finalmente la decisione del breve e temuto viaggio, il conte Carlo F., romano. **25 parole**
10. Per un caso straordinario, l'amico più fedele di Massimo d'Azeglio, colui che negli ultimi anni gli fu sovente così vicino, tra le cui braccia egli morì, era anche lui romano; anche lui si chiamava Carlo, il marchese Carlo Stefanoni; ed era anche lui di qualche lustro più giovane dell'Azeglio, come F. di me. **53 parole**
11. F. è uomo di cultura antica, intelligenza lucida, temperamento calmo, animo profondamente gentile. Le stesse virtù, per quanto finora **lessi** nell'epistolario dell'Azeglio e nelle testimonianze contemporanee, dello Stefanoni. Tanto che, a volte, **mi sorprendo a fantasticare**, con fatuità e compiacenza non troppo lodevole, che il suo Carlo e il mio siano la stessa persona. E anche per Roma, le vicende della vita **mi hanno portato a sentire** non diversamente dell'Azeglio, che l'amava più di ogni altra città, forse anche più di Torino; ma, proprio perché l'amava, e perché vi aveva vissuto a lungo e la conosceva nel profondo, non l'avrebbe mai voluta capitale, e lottò fino all'ultimo, con ogni sua forza, per impedirlo. **113 parole**
12. F. fermò la sua macchina targata Roma a metà del vialetto di platani, lungo il lago. **Scendemmo**, e **cominciammo a passeggiare**, nella speranza di trovare la Villa d'Azeglio senza doverne domandare a nessuno. **33 parole**
13. Il cielo era limpido; l'aria tepida, appena ventilata; il lago fermo come uno specchio. **Sporgendoci** dal muretto, **vedevamo** nell'acqua azzurra e profonda scivolare una moltitudine di pesci. Anitre, oche e cigni scherzavano intorno al pontile. **35 parole**
14. Il vialetto di platani lungo il lago era la passeggiata dei villeggianti e dei turisti, in quella stagione per nostra fortuna già rari, ed era, insieme, la via principale del paese. Si chiamava

corso Massimo d'Azeglio. E una lapide grigia, nella piccola piazza che chiude verso Cannobio la passeggiata, ricordava l'Azeglio non volgarmente. Ma la villa? **56 parole**

15. F. vinse il ritegno, che **avevo finito** per comunicare anche a lui, e interrogò il tabaccaio. La villa, anzi il villino, ci **eravamo passati** davanti senza saperlo: era a qualche distanza sulla strada di Ghiffa, e precisamente, per chi tornasse da Cannerò, tra Cassino e Ponto, prima di Rèsega di Barbé. **51 parole**
16. Diceva infatti l'Azeglio in una lettera alla moglie: "... un siterello, non di spesa, per ragioni mie, ma di gusto; casetta da artista; poi d'esser sito de spuà in dellagh, e non distante." **32 parole**
17. E in un'altra lettera: "E un pezzetto di terra in riva al lago, piantato di castagni, faggi d'alto fusto, con sorgenti di acqua perenne, e foeura dipee di tutte le corti e le cancellerie." **34 parole**
18. Così che fu difficile anche per noi trovarlo. **8 parole**
19. **Andammo** a piedi. Il tabaccaio aveva parlato di una lapide, di un cancello, di un campanello, di un custode. Ma **provammo**, l'uno dopo l'altro, ai cancelli di sei o sette ville, per la strada indicata, tra questa e il lago: o non esisteva campanello, o il suo tintinno si spegneva presto nella quiete e nel sussurro di quei giardini: e **attendevamo** a lungo, ogni volta, inutilmente, un passo sulla ghiaia, una voce lontana. Nulla. Non c'erano scritte. Non passava nessuno. Non si vedevano pescatori né contadini. Il sole, ch'era quasi al mezzogiorno, brillava e abbagliava, tra i neri tronchi e il cupo fogliame dei sempreverdi, riflettendosi sul lago. **108 parole**
20. Pure, **dovevamo essere vicini** alla nostra meta: **ce lo diceva** il ragionamento. E intanto quella stessa solitudine che cresceva col cammino, quella pace sospesa, l'ombra folta degli alberi e il tranquillo scintillio del lago intravisto tra di essi, **parevano mormorarci** sempre più chiaramente: è qui, è qui, siete arrivati, siete arrivati foeura di pee. **54 parole**
21. Al prossimo cancello **mi fermai**, indicando a F. tra le sbarre, seminascosto da siepi di bosso, un busto di marmo. Forse l'Azeglio? **22 parole**
22. **Mi pareva di non riconoscerlo. Mi pareva** una testa dalla forma tozza, goffa, troppo diversa dalla sua. Di chi era dunque quel busto? **23 parole**
23. Ma F. **aveva già visto**, alle nostre spalle, incastrata nella roccia, dall'altra parte della strada, la lapide: **17 parole**

LA VILLA CHE TI STA CONTRO O PASSEGGERE HA NOME MASSIMO d'AZEGLIO EGLI LA PIANTÒ SUL MASSO DI SUO DISEGNO NELL'ANNO 1856 VI DIMORÒ SPESSO E A LUNGO DOLCE RIFUGIO DAI CLAMORI DEL MONDO DALLE FALLACIE DELLA POLITICA I FAMOSI RICORDI FURONO MEDITATI E SCRITTI NELLA PACE DI QUESTI LUOGHI **50 parole**

24. Per un viottolo che correva in riva al lago, prima tra vigne, e poi sotto una fila di altissimi cipressi, il custode **ci condusse** alla villa. **26 parole**
25. Il luogo è ancora quello descritto nelle lettere. C'è la cascata tra le rocce, il ruscello che scende dalla valletta di Ponto, passando sotto alla strada: arbusti contorti si slanciano dalle pietre e fanno volta, come in una illustrazione del Doré, e come in tanti paesaggi dell'Azeglio. **46 parole**

26. E la villa... La prima impressione, stranissima e lieta, è quella di una villa moderna. Non di una costruzione alla Le Corbusier, naturalmente. Ma di una villa di trentanni fa. Rosa salmone i piani superiori, bianco il pianterreno. Fasce, lesene, e spigoli bianchi. Cornicette di mattone, rosse vive, a tutte le finestre e le porte. Piccola, armoniosa, pratica, viva. Una villa da starci volentieri, anche oggi, per chiunque. E infatti è abitata, ci spiega gentilmente il custode. Ogni anno, per la villeggiatura, vengono da Como i proprietari, i signori Comolli, che, attraverso i Coronar e i Ricci, discendono per via femminile, ma direttissima, da Alessandrina Ricci, figlia di Massimo. **109 parole**
27. L'interno è come l'esterno: vivo. Pavimenti lucidi di cera, bei mobili solidi, pareti chiare, tutto in ordine, pulito, spazioso. Ecco, in una stanza terrena, il suo cavalletto. Ecco alle pareti, alcuni suoi quadri. Una battaglia cinquecentesca, sotto le mura di una città, con i cavalli imbizzarriti, e il fuoco e il fumo degli archibugi dagli spalti. Oppure, daH'amatissimo, congeniale Ariosto, il duello di Rinaldo e Ferrau, piccoli su una strada alpestre, accanto a un precipizio, nella luce di un tramonto tempestoso. **81 parole**
28. Sono quadri bellissimi. **Restiamo** a lungo, in silenzio, **ad ammirarli**. **10 parole**
29. "E pensare," **mormoro** tristemente a F., "che da ragazzo **ho commesso** la sciocchezza di scrivere che dell'Azeglio erano buoni soltanto i bozzetti! Come potrò perdonarmi?" **25 parole**
30. **Usciamo** nella grande luce e nella grande quiete del lago. Lo spigolo vicino e bianco della villa si staglia, netto, sugli alberi del parco e sulle montagne lontane. **Guardo** quello spigolo intensamente: **mi parrebbe** quasi naturale vederne spuntare, con la sua blusa, e il cigarito alle labbra, l'Azeglio vivo. **49 parole**
31. **Compiamo** lentamente il giro del parco, **torriamo** verso l'uscita. **9 parole**
32. Anche oggi egli, che è grande, non è riconosciuto grande da nessuno, o quasi da nessuno. Senza la bella cretomazia di Mario Bonfantini (Treves, 1936) e la sua appassionata conversazione, io stesso **avrei ignorato** il vero Azeglio. **37 parole**
33. Anche oggi egli è impopolare. La moglie gli rimproverava, addirittura, l'amore dell'impopolarità. **12 parole**
34. Egli rispondeva:
- Il mio amore dell'impopolarità devi considerarlo per quella figura di retorica che si chiama l'iperbole: ma è tanta la servilità generale verso chi più schiamazza, che un po' d'iperbole, in opposizione, mi pare stia bene. **35 parole**
35. Beata te, che vedi Italia e Italiani in rosa! non vorrei levarti l'illusione, ma bisogna pure che ti domandi se, assimilandoli agli inglesi e ai francesi, hai pensato alla loro storia, e alla nostra? [...] Potresti trovare un punto di paragone meno rassicurante, cioè i greci. Meno la guerra Medica, i poeti, i letterati, e gli artisti - in tutto, appena un paio di secoli - del resto, guerra civile, giogo straniero, servitù sempre! per esser gente di molto talento, poco giudizio, meno carattere, vana, quindi invidiosa e incapace di sacrificio senza una platea che li applaude. Il sacrificio che conta è il sacrificio ignorato, costante, al proprio dovere. A chi ti pare che somigliamo? ai francesi e inglesi, o ai greci? [...] Credi pure, il più grande dei fatti umani, il risorgimento di un popolo non può essere il risultato di bassi caratteri, e di cuori degeneri. Dopo di che, se vogliamo sperare, speriamo pure: è il lusso dei falliti. **157 parole**



36. E la lettera ai suoi elettori di Strambino concludeva: “Abbiate almeno il coraggio di sentirvi dire queste parole, o Italiani: ho ben il coraggio io di pronunziarle!” **27 parole**
37. Come poteva essere popolare chi parlava così? **7 parole**
38. All'uscita del parco, **mi trovo davanti** al busto che **avevo intravisto** dal cancello. Ora **capisco** perché **non lo avevo riconosciuto**. I mustacchi, i grandi mustacchi grigi da generale invalido che vide l'Abba, sono tronchi, mozzati agli angoli delle labbra. Chi ha compiuto questo scempio? Durante la guerra, ci spiega il custode, qualche mascalzone. **53 parole**
39. “Ma perché,” **dico io**, “perché i signori Comolli, che pur tengono così bene la villa, non provvedono a far restaurare il busto?” **22 parole**
40. Il custode si stringe nelle spalle, non sa rispondere. **9 parole**
41. E io **ripenso** a quella sera del maggio del 1850, quando il parlamento subalpino approvò finalmente le leggi Siccardi sul Foro e le immunità ecclesiastiche, leggi contro cui le donne erano state particolarmente accanite. La sera vi doveva essere una dimostrazione di giubilo, ma l'Azeglio (che era allora primo ministro) sospettò che si volesse cogliere quell'occasione per creare dei disordini: montò a cavallo in grande uniforme e, con un reggimento di lancieri, fece sciogliere la dimostrazione. **76 parole** Poi, sempre in grande uniforme, invece di tornarsene a Palazzo Carignano, scese a una casa sospetta di via Po. **19 parole**
42. Oh, restino pure i mustacchi del busto di Cànnero come sono. Restino così. Noi ne bacciamo le punte ideali con lo stesso entusiasmo con cui furono bacciate le vere, in quella notte felicissima per la nostra storia. **37 parole**

## NEL NOME DI HAYDN

1. Molto Reverendo e caro Padre, spero che, vedendo la mia firma in fondo a questa lunga lettera. Lei si ricorderà di me. Sono passati molti anni, è vero, quasi quaranta; ma una lontana primavera siamo stati amici, almeno come possono esserlo un ragazzo di quindici anni e un sacerdote già anziano. Era l'amore della musica, e in particolare della musica di Haydn, che, nonostante l'età e tutte le altre differenze, ci faceva amici. **73 parole**
2. Ricorda la piccola casa di campagna, modesta dimora di contadini, che i Padri possedevano a mezza costa, tra vigne e frutteti, sulla collina di Chieri? **25 parole**
3. Dal collegio di Sant'Antonio **vi andavamo** a piedi. Lei e io, partendo subito dopo la colazione, nelle prime ore di quei pomeriggi di maggio. Due o tre chilometri per viottoli di terra rossa, tra alte siepi profumate di biancospino, e filari di acacie e di gelsi. L'aria, la luce, il tepore del sole, gli odori inebrianti della primavera erano tutti insieme una dolcezza al cuore così acuta che **mi veniva da piangere**, e **non sapevo bene** se per la riconoscenza di questa felicità che **gustavo** la prima volta, e per la speranza che da allora in poi **avrei continuato a gustarla**, oppure per il dolore e per il segreto presentimento che ore e stagioni così liete sarebbero state anche nella mia, come sono nella vita di tutti gli uomini, estremamente rare. **131 parole**
4. Ecco, in alto, oltre le acacie, apparivano i due leoncini di terracotta, poi i pilastri barocchi dell'ingresso, sgretolati dal sole e dal tempo. **154 parole**

5. Un contadino stracciato, e che pareva stordito dalla luce e dai profumi in mezzo ai quali lavorando passava le sue giornate, **ci salutava** attraverso le trame ancora gracili delle viti. **30 parole**
6. **Salivamo** quasi di corsa il vialetto in fondo a cui sorgeva la piccola casa, e già Lei, Padre, impaziente estraeva dalle profonde tasche dell'ampia sottana una grossa chiave rugginosa. Apriva, al pianterreno, un uscio sgangherato... Ricorda il buon odore malinconico e misterioso di quella stanza? Polvere, muffa, e mele cotogne che, in un angolo del pavimento di mattoni, maturavano accatastate... **90 parole**
7. Di furia, a gara, **spalancavamo** sulla campagna le pesanti porte-finestre e le persiane. **14 parole**
8. Il pianoforte era presso una di queste finestre. **Lo aprivamo** subito e, posato sul leggio l'oblungo spartito delle Sinfonie ridotte a quattro mani, subito **c'immergevamo** nel divino Haydn. **28 parole**
9. Di solito, Lei prendeva la chiave di violino, che richiedeva maggiore agilità, e io quella di basso. Era anche questo, ora che **ci penso**, un contrappunto felice, un giusto e reciproco compenso alle nostre dispari età: per Lei i registri infantili e acuti, i maturi e profondi per me. **49 parole**
10. Le mie mani, benché magre e slanciate ("mani da pianista!" **mi diceva** Lei osservandole, quasi ogni volta, prima di attaccare) arrivavano a prendere gli accordi di decima con grande difficoltà. Però il tempo lo **sapevo tenere**: ed era, per la chiave di basso, ciò che più importava. **47 parole**
11. Sul finale degli allegri, quando, in fondo alla catena degli incisi e delle modulazioni, riesplodeva il tema principale, o sull'inizio degli adagi, quando la percussione del pianoforte è meno atta a suggerire le lunghe note della melodia proposta dagli archi, Lei cantava: in falsetto, certo, con voce stridula e velata, ma che pareva tale soltanto perché incrinata e venata dalla passione stessa della musica. **64 parole**
12. E poi che il ritmo balzante e staccato del minuetto ci raccoglieva davanti alla tastiera come in una vera danza; poi che la parentesi del trio (Lei ripeteva le frasi e imitava il timbro nostalgico dei corni a bocca chiusa e con voce di basso, ora) apriva uno spiraglio sui paesaggi lontani, sull'infinita malinconia, sul mistero a Lei del passato, a me dell'avvenire, ecco il rondò tornava a **travolgerci** nella gioia, nella grazia, nello slancio, nella foga: **sentivo** il Suo gomito sinistro **urtarmi contro**, **sentivo** Lei **danzarmi accanto** come fatto leggero da tutti quei trilli, quei gruppetti, quelle scivolote: e **giungevamo** così al crescendo e all'accelerando finale felici e uniti nell'ebbrezza della velocità. **113 parole**
13. Ansante, Lei si rialzava dall'ultimo accordo. Col volto tutto rosso, con gli occhi ridenti dietro gli occhiali, Lei si rivolgeva allora verso di me per complimentarmi. Tirava fuori una grossa pezzuola gialla e si puliva gli occhiali, si asciugava il sudore e le lacrime. **44 parole**
14. "Vedi, caro," **ricordo** che una volta **mi disse**, "vedi, caro, la musica ha anche un gesto, una movenza tutta sua, particolare, inconfondibile." E ricantava il tema del rondò. "Non è soltanto qualche cosa che si ode. È qualche cosa che si vede, ecco, si vede: proprio come un gesto: come gli atteggiamenti successivi, rapidissimi ed esatti di una scultura mobile. Basta fare bene attenzione, e ti accorgerai che la musica racchiude in sé anche la danza, ed è, quindi, anche la vera ispiratrice della scultura e della pittura. È l'arte per eccellenza, l'arte di tutte le

arti. La musica è il più grande dono che Iddio abbia fatto all'uomo. Dono terreno, intendiamoci. Perché... dono celeste, il vero dono, tu lo sai, è la Grazia. Ecco, la musica, è come un'immagine, come un simbolo della Grazia." **135 parole**

15. Caro Padre, forse è per questa parola, rimasta in fondo al mio cuore, che dopo tanti anni oggi **Le scrivo. 20 parole**
16. E **scrivo** proprio a Lei, piuttosto che al Padre G. o al Padre V., coi quali tuttavia **ebbi** una consuetudine molto più lunga, e una confidenza molto più profonda. **29 parole**
17. Questi due furono, l'uno dopo l'altro, i miei Padri Spirituali. Quando, al secondo anno di università, **abbandonai** la pratica della nostra religione, mi **parve** di poterli giudicare: bravissimi tutti e due, senza dubbio, e pieni di zelo apostolico; ma forse non abbastanza intelligenti, o forse troppo ligi alla lettera anziché allo spirito del cattolicesimo. **54 parole**
18. E il caso della mia vita, il problema personale che **mi angoscia** e **mi spinge** a chiedere aiuto, è forse troppo bizzarro, troppo diverso dalla maggioranza dei problemi consimili, perché il Padre G. o il Padre V. possano offrirmi se non quella soluzione convenzionale e ortodossa che **conosco** da sempre e che invano, in buona fede, **ho tentato** questa volta di applicare. Dicono: **63 parole** "Bisogna essere santi! Bisogna essere eroi! Vita hominis militia est. E se uno non ha la forza, non c'è che pregare il Signore perché ce la dia." **27 parole (90)**
19. Ma per pregare fino a questo punto, bisognerebbe che **io credessi** in Dio come... ecco, come credo nella musica. **19 parole**
20. **Mi rivolgo** dunque a Lei nel nome di Haydn, al quale Lei e io, con tutta la nostra anima, **crediamo. 20 parole** Oh, lo **so**, che cosa dirà Lei. Anche Haydn, che nell'ordine naturale dei fenomeni è sommo, che cos'è nell'ordine dei noumeni? Un'eco lontana della voce di Dio, come la frase dei corni nel trio del minuetto, un'eco gonfia di nostalgia, carica della tristezza di essere, appunto, un'eco. **47 parole (67)**
21. Tuttavia, io **non ho più** nessuna fiducia se non in Lei. **Mi ascolti**. La prego, come **mi avrebbe ascoltato** allora, se uno di quei pomeriggi, dopo che gli ultimi trionfanti accordi del rondò si erano spenti nel silenzio della campagna intorno, io **scoppiando in lacrime** alle Sue ginocchia le **avessi confidato** una pena segreta. **54 parole**
22. **Ho compiuto** un mese fa cinquantasei anni. **Sono**, posso dire, alle soglie della vecchiaia. Vorrei, finalmente, vivere in pace anche con la mia coscienza, e **prepararmi** alla morte. **28 parole**
23. **Mi ascolti**, La prego, caro Padre. **6 parole**
24. **Stavo** per voltare pagina, quando il padre **mi fermò** con un gesto cortese, ma deciso, e **mi tolse** dolcemente di mano i fogli, che erano ancora molti. **27 parole**
25. Era un vecchio alto, robusto, dai radi capelli bianchi, e occhi ridenti, vivissimi, dietro le lenti d'acciaio. Il suo volto, nonostante la grande età, esprimeva forza e salute. Il modo di fare, l'intera persona tradivano ogni momento il suo naturale entusiasmo per la musica, e

ispiravano una simpatia irresistibile. Ah! se tutti i gesuiti fossero stati come lui (mi sorpresi a pensare) forse **non li avrei mai abbandonati. 68 parole**

26. Nella piccola stanza pulita e moderna, dalle pareti rosa chiaro, c'erano un pianoforte verticale, un armonium d'arte e un'arpa. Attraverso la finestra aperta **vedevo** l'immenso cortile dell'istituto, alti alberi lontani, il cielo bianco di Milano d'estate: giungevano le grida e le risa di alcuni ragazzi che giocavano al football, i rimandati a ottobre in ricreazione. **55 parole**

27. "Ma perché," **dissi** al padre P., "non mi fa leggere il seguito della lettera? **Mi interessa** molto, creda." **18 parole**

"Mi dispiace, caro, ma non posso," rispose il padre, e continuò ridendo con una furberia fresca, quasi infantile: "Sei scrittore. Immagina il seguito come ti pare. Fantasia! Ho voluto mostrarti queste prime pagine soltanto perché contengono quella definizione, sì, quelle parole sulla musica, che cadono così a proposito col nostro discorso di poco fa..." **54 parole**

"E il seguito? E forse un segreto di confessione?" **9 parole**

"No. Ma trovi che sarebbe bello da parte mia tradire la confidenza di un antico allievo? È un tipo strano. Sempre lo stesso, sempre così in agitazione..." **27 parole (108)**

28. Così dicendo **mi fissava, mi strizzava l'occhio**, con quella sua espressione allegra e infantile, quasi vedesse in me, proprio in me, assurdamente, chi aveva scritto la lettera. **27 parole**

## UN SORSO DI GATTINARA

1. Notte nebbiosa e umida. Salutati gli amici, **ero uscito** dalla villetta e **avevo preso**, per rincasare, il sentiero del bosco. Dopo qualche passo **mi ero fermato, avevo spento** il flash. Buio, quasi completo. Oltre il nero dei rami e delle foglie, soltanto il grigiore smorto ed eguale della nebbia, appena un po' più scura dalla parte del monte, appena un po' più chiara dalla parte del lago: o, forse, era mia immaginazione, perché **sapevo** il lago là. Nel silenzio assoluto, **udivo** però come degli scricchiolii, dei leggerissimi tonfi, spazati, tranquilli. Non c'era vento. Gocce che cadono dai rami? **Ripresi a camminare** tendendo la mano per sentirle. Ma no, quei piccoli tonfi non erano gocce, erano le prime foglie secche. Poi, subito, **incominciai a incontrare** le ragnatele. Sospese attraverso il sentiero, invisibili, **mi si appiccicavano** al viso a ogni passo. **Alzai** il braccio col flash, e **continuai** così, trinciandole nel buio davanti a me. **153 parole**

2. **Arrivato** a casa, **trovo** il Carletto ancora alzato, con il suo mezzo whisky. Dice: **14 parole**  
"Ragnatele? Indizio sicuro. Aria secca. Domani, tempo bello." **8 parole**

3. "Così, finalmente, andremo a Gattinara," **dico** io. "E lei, per tutto l'autunno e per l'inverno finché proprio non gela, avrà qualche cosa di meglio del whisky." **26 parole**

4. "**Speriamo,**" mormora il Cadetto, non troppo convinto. "Il vero Gattinara non esiste più. È un nome, così, come un altro. Un'etichetta. Roba truccata. Vino fatto coi fichi secchi e le carrube, che gli danno quel gusto maderizzato." **37 parole**

5. Ma **io credo** ai nomi. **Credo** che, se si va in fondo a un nome, si trova sempre qualche cosa di genuino. Ingenuo e ostinato, **concludo**: **26 parole** “Andremo proprio a Gattinara, e là vedremo un po’.” **9 parole**
6. Poi, a notte alta, **mi svegliò** il vento. Levatosi d'improvviso, soffiava tra gli alberi e contro la casa, squassava le persiane. Sembrava di essere a bordo di una nave. **29 parole**
7. Al mattino, il cielo era terso. L'aria fresca, finissima. La giornata si annunciava così bella che, una volta in macchina, **decidemmo**, invece di Gattinara, di andare a Macugnaga. **Non c'ero mai stato**; e un amico del quale mi fido mi aveva sempre detto che a Macugnaga il Rosa è “eroico”. **50 parole**
8. Non **fui deluso**. Anzi, **sbalordito**, **colpito** in pieno da quella bellezza. **11 parole**
9. Superato il paesello di Pontegrande e il bivio per Bannio, la Valle Anzasca si fa rapidamente deserta, e, senza più case in vista, neppure una baita lontana, appare, per chi escluda dallo sguardo lo stradone davanti a sé, tutta verde di foreste, disabitata, selvaggia, identica a quella che doveva essere nei secoli passati. **53 parole**
10. Finché, a tradimento, in pochi secondi, svoltato uno sperone boscoso, e tra le quinte di due altri speroni egualmente verdi e più lontani, verticale, immane, alto fino a metà del cielo, ecco tutto il massiccio del Rosa, coi suoi bianchissimi ghiacciai e le sue pareti di roccia nere. **48 parole**
11. Non diverso, certamente, era tale spettacolo nelle epoche della preistoria. Non diverse sono alcune immagini, che **ammiriamo** nelle fotografie, dell'Himalaya. **Guardiamo** tra le lacrime. Il petto pare che ci si allarghi, il cuore si gonfi di riconoscenza. Che cosa c'è di più bello su questa terra? **46 parole**
12. Oh, anche il mare, senza dubbio, l'alto mare, l'oceano in un giorno di sole e di calma, sollecita la fantasia ai tempi per sempre perduti quando l'uomo o almeno la civiltà umana non esisteva ancora. Ma direi che la sollecita troppo in là, troppo indietro. **45 parole**
13. Lo spettacolo dell'oceano in un giorno di calma e di sole è una semplice spartizione di due immensi campi, cielo e acqua. Cielo semisfera intatta, acqua disco liscio e lievemente increspato dove la vita è invisibile e, diresti, ancora informe. **41 parole**
14. Lo spettacolo della montagna **ci commuove** infinitamente di più perché la montagna è complessa, formata, finita, costruita, già ricca di una vita e di un'architettura sua, esempio di una perfezione che poi l'uomo potrà soltanto imitare e non raggiungere. **39 parole**
15. Insomma, l'indifferenziato oceano sembra ignorare o precedere morale e religione. La gerarchica montagna contenerle e raffigurarle come noi non sapremo mai. **21 parole**
16. La seggiovia ha almeno due grandi pregi: è silenziosa; e costringe il passeggero, per il breve tempo del tragitto, alla solitudine. **21 parole**
17. **Scivoliamo** lentamente su, verso il ghiacciaio, sfiorando le cime degli abeti. **Udiamo** lo stormire delle loro cime alla brezza. **Udiamo**, passandovi sopra, il fragore, la voce, l'una dopo l'altra, di ogni torrente. Lontano, sparso, e commisto a questi suoni dolcissimi, lo scampanio degli armenti. **44 parole**

18. Incrociamo, a intervalli regolari, e a pochi metri da noi, i passeggeri che scendono sulle loro sediole. Siccome ciascuno è solo, hanno espressioni serie, meditabonde. Guardano intorno con occhi sognanti, riflettono, si direbbe che preghino. Sono gli stessi gitanti che poco prima e poco dopo, in folta comitiva, ridono, cantano, mangiano e bevono senza misura e senza contegno, quasi sempre senza decoro. **62 parole**
19. Ora la seggiovia li obbliga, per un quarto d'ora, per venti minuti, a starsene soletti. E tutti ci guadagnano: all'apparenza, e anche, sono sicuro, nella sostanza del proprio pensiero. **29 parole**
20. Su all'albergo-rifugio, **facciamo** colazione. Al bar, ordinando l'aperitivo, **adocchiamo**, seminascode in uno scaffale basso tra i sifoni di seltz e le aranciate, due bottiglie di Gattinara. **27 parole**
21. Ma quando, una volta a tavola, le **chiediamo**, l'oste, un ometto grigio, occhialuto, fra il burocrate e il sacrestano, ci risponde: **21 parole**
- "No, non abbiamo nessun Gattinara. Guardi, le do del Chianti che è buonissimo." **13 parole**
- "Come? Se ne abbiamo viste due bottiglie nel bar!" **9 parole**
- "Ebbene... è vino cattivo... non glielo do. Prenda il Chianti, vedrà." **11 parole**
22. "Meglio un Gattinara cattivo che un Chianti buono!" **grido** allora io, **arrabbiato**. **È mia** ferma **opinione**, infatti, che si debba sempre, fin che si può, mangiare e bere prodotti del paese in cui ci si trova, o almeno dei luoghi più vicini. **42 parole**
23. Va da sé che ormai questa regola è sempre più fuori moda. La grande maggioranza della gente vuole sempre più mangiare e bere dappertutto le stesse cose. Il menu di un albergo alpino è disperatamente lo stesso menu di un ristorante della costa tirrena o adriatica: spaghetti al sugo, bistecche, insalata, Chianti. A Macugnaga, per esempio, non avevano trote. Ma come mai? "Nessuno le chiede." **65 parole**
24. **Insistiamo** tuttavia per le due bottiglie di Gattinara. **Litighiamo**. Finché interviene a nostro favore il figlio dell'oste. E **ce le portano**. E **le beviamo**. Senza speranza, poiché **conoscevamo** il vino già dall'etichetta. Ma è l'unico, o quasi l'unico Gattinara che si trovi in commercio. **44 parole**
25. Profumo troppo denso; gusto maderizzato, spesso, come polveroso; e, in fondo al gusto, un fortore dolce che sfiora l'acidità: vino, senza alcun dubbio, truccato. **24 parole**
26. Il Carletto storce la bocca, sorride, e, dopo essersi assicurato che l'oste si allontana, azzarda: "Forse aveva ragione lui..." **19 parole**
27. **Non mi do per vinto**, figuriamoci. Ma insomma, bisognava, una volta per tutte, trovare una bottiglia, assaggiare un sorso di vero Gattinara. **22 parole**
28. Il sole calava dietro la Dufour e i ghiacciai sfumavano in un pulviscolo d'oro quando, risaliti in macchina e troppo guasti, forse, per contentarci più a lungo della bellezza della montagna, **lasciavamo** Macugnaga. **33 parole**

29. Non per tornare direttamente a casa, si capisce. **8 parole**
30. Era notte, ormai, quando **entrammo** in Gattinara. **7 parole** È un lungo paese con una sola strada principale, che lo traversa da un capo all'altro, fiancheggiata di qua e di là da basse case con bassi portici. **28 parole**
31. Piuttosto buio, e proprio per questo, forse, molto più caldo, simpatico, accogliente di tanti paesoni illuminati dalla luce dei modernissimi tubi, livida, lilla, abbacinante. **24 parole**
32. No, qui il neon non offende. Rosso, verde, giallo, è soltanto alle insegne dei negozi ancora aperti, osterie, bar, drogherie, salumerie (è sabato sera) e rallegra. Le luci stradali, debolissime: come se non ci fossero. Una luminosità dolce, rossastra, giallina, diresti di vecchie lampadine al filamento di carbone, rischiara l'interno dei portici, rivestiti quasi senza interruzione dalle mostre di legno di ottocentesche botteghe. **63 parole**
33. Poca gente in giro; ma animazione alle soglie delle osterie, alle finestre, ai portoni. Un'aria di benessere, di confidenza, di vita gentile e antica. Il sapore... eh be', il sapore pensato, immaginato, sognato in un sorso del vino che danno le colline intorno. È notte, e non si vedono. Ma **le ricordo** benissimo. Ripide e lunghe come bastioni, terre rosse e aride a picco sui ghiaioni della Sesia, e tutte crespe di vigne, tutte esposte a mezzogiorno, ben difese dai venti del nord. Una volta, il ghiacciaio del monte Rosa avanzava fino qui: una volta, queste colline, oggi coltivate a vite, erano gli orli estremi che lo contenevano. E nel sapore del Gattinara **dovremmo** anche trovare... **116 parole**
34. Ma intanto **bisognava trovare** una bottiglia, subito. **Eravamo** lì per questo. **11 parole**
35. **Non chiediamo** del produttore X, né del produttore Y. **Finiremmo** col rivedere le note etichette, marchio infallibile di affatturazioni; e **ci toccherebbe** soffermarci fino alla mezzanotte nel laboratorio annesso a qualche cantinone, tra filtri e mosti e macchine (macchina che tappa le bottiglie, macchina che v'incolla le suddette etichette, macchina che incapsula i colli) ad ascoltare, annuendo e approvando, la parlantina tra piemontese e lombarda, simpatica ma, appunto per questo, ancora più ingannatrice, di un rosso grosso padroun, simpaticissimo ma, appunto per questo, ancora più ingannatore: e intanto, quello che è molto peggio, **sentirci obbligati a rispondere** all'inganno con la commedia: **fingerci** così babbei da assaporare adagio, per sublime, con estatiche occhiate ed esclamazioni rapite, quella tintura di liquirizia. **119 parole**
36. No. E neppure **giudichiamo** saggio entrare in un'osteria, in una bottiglieria. La gente si affollava intorno alle televisioni, ai tavoli da gioco, ai biliardi: il momento non poteva essere meno propizio alla nostra delicata inchiesta. Che fare, allora? **38 parole**
37. **Andammo avanti e indietro** lentamente, col motore al minimo, per il buio budello, tra i portici soffusi di luce stanca e rosata, scrutando bene le vecchie mostre di quelle botteghe, molte delle quali, comunque, erano già serrate. **37 parole**
38. Che cosa **speriamo**? Che cosa **cerchiamo**? Una bottiglia di vero Gattinara. Ma dove? Ma come? **Non lo sappiamo**. **Sappiamo** soltanto che ci guida un istinto, a noi stesso segreto e forse infallibile. **32 parole**
39. Ecco, là.
40. Avevamo già notato, al primo passaggio, un vecchio caffè-pasticceria con vetrine dalle cornici di noce scolpito a grossi rilievi, foglie e fiorami, tra l'umbertino e il liberty. Pochi tavolini

davanti, nella semioscurità, e ancora meno clienti: due o tre vecchietti che parlano sottovoce molto tranquilli. L'interno è deserto, in penombra: tutto rivestito, però, di vetrine, che scintillano sommessamente, e piene di bottiglie di liquore; in mezzo, un gran banco, anch'esso di noce scolpito, e ricoperto di cristalli, con paste, torte glassate, vassoi di fondants, confetti bianchi rosa e celesti. **90 parole**

41. In un angolo, presso l'ingresso, una vecchia grossa, sformata, scarmigliata, fruga dentro una ghiacciaia bianca e modernissima. Estrae, l'uno dopo l'altro, come a gran fatica, dei gelati già preparati nei loro bicchierini di cartone e li dà a una bambina che attende. Ci guardiamo attorno. Nessun altro è nella bottega. Del resto, l'operazione della vecchia è così lenta che ci crediamo autorizzati ad accostarci e a mormorare: "Scusi, signora, vorremmo... cerchiamo una bottiglia di Gattinara... Ce l'avrebbe?" **77 parole**

42. La vecchia scatta, come morsa da una vipera: **8 parole**

"Non lo vede che ho da fare? Aspetti il suo turno. Un po' di educazione!" **15 parole**

"Allora ci dica soltanto, per favore, per non farci aspettare inutilmente, ci dica soltanto se l'avrebbe..." **16 parole**

"Sì, c'è," replica secca, senza voltarsi. E riprende, sembra, a scavare nella ghiacciaia. **13 parole**

43. **Aspettiamo** impazientemente parecchi minuti, passeggiando intorno nella bottega, guardando le bottiglie alle vetrine, caso mai... no, tutti liquori o vini esteri e italiani, più e meno noti: nessuna bottiglia di Gattinara. **31 parole**

44. La vecchia ora chiude la ghiacciaia con un gran colpo. **Ci avviciniamo**. Ma non è ancora il momento. Ha tirato fuori un blocchetto, comincia a fare il conto dei gelati. **Ci avviciniamo** di più. Si interrompe, alza il viso dal conto, ci guata di tra i cernechi, borbottando esce nei portici, chiama uno dei clienti che sono seduti fuori, gli dice in dialetto, e dal tono pare quasi che gli ordini, di andare in cantina a prendere una bottiglia così e così. Specifica: "C'è scritto sopra Spanna Stravecchio." "Quattro bottiglie," **mi affretto a correggere**. **94 parole**

45. Ma quando il cliente ritorna dalla cantina (è un uomo anziano anche lui, umile e servizievole in vista) la vecchia, che intanto si è trasferita dietro la cassa ed è ancora impegnatissima nel conto dei gelati, dà un'occhiata alle bottiglie e lo investe furibonda: no, ha sbagliato, non era di quello che doveva portare, non ha capito niente, doveva esserci scritto Spanna Stravecchio. **63 parole**

46. **Facciamo in tempo** a fermare l'uomo e ad afferrare una delle bottiglie: una vecchia etichetta paesana, di formato piccolo, oblungo, insolito, stampata da legno, con le colline di Gattinara tutte di un solo e bellissimo colore verdino, e una data scritta a penna: 1947. **44 parole**

47. "Perché non questo?" **diciamo** indispettiti alla vecchia. "Questo va benissimo, **ci lasci provare** questo." **14 parole**

"Questo non si vende. Il signore qui non è pratico. Ha sbagliato." **12 parole**

"E invece **io voglio** proprio questo." **6 parole**

"Ma se le dico che non si vende! Non so neanche quanto costi. Torni quando c'è mio marito." **18 parole**



“Lo pago di più, Le do mille lire a bottiglia. Duemila. Tremila.” 12 parole

“Non si vende!” urla la vecchia, e ci strappa la bottiglia dalla mano e con uno spintone rimanda l'uomo in cantina. 21 parole

Il quale ritorna subito con quattro bottiglie dall'etichetta molto meno rustica e allettante, dove è scritto Spanna Stravecchio. 18 parole

48. Insistiamo per l'altro vino. 4 parole

49. “Torni quando c'è mio marito. Io non glielo posso dare,” è l'ultima risposta della vecchia. 15 parole

50. Usciamo. Giriamo per Gattinara una mezz'oretta. Infine torniamo alla pasticceria. 10 parole

51. Il marito è lì. Un vecchio col berretto da ciclista, il viso magro, serio, tutto rugoso, con un mozzicone di sigaretta tra le labbra, alla francese. Parla poco, secco, sottovoce, sempre con la sigaretta tra le labbra. 37 parole

52. E pronto a venderci il vino che vogliamo. Il produttore è lui in persona. Lo fa nei suoi terreni, nelle sue vigne, dietro il paese. 25 parole

53. Gli chiediamo che differenza c'è tra le due qualità. 9 parole

54. “Lo stesso vino. Solo, quell'altro è più vecchio. Costa cinquanta lire di più a bottiglia.” 15 parole

55. La vecchia, dietro il banco, traffica coi conti e tace. 10 parole

56. Compriamo dodici bottiglie, sei di quello giovane e sei di quello vecchio, per provare. Chiediamo: 15 parole “Patisce il trasporto?”

57. Il vecchio non ci risponde a parole. Capovolge una bottiglia e ce la mostra contro la luce del lampadario. Ecco tutto. Se ce ne intendiamo, dobbiamo capire, così, che il vino, travasato e filtrato più volte a regola d'arte, non ha fondo, e quindi non patisce. 46 parole Incarta le bottiglie, le mette in una scatola di cartone, carica la scatola sulla nostra macchina. 16 parole

58. Sulla soglia, controluce, salutandoci con due dita al berretto, dice, ma così sottovoce che dobbiamo fare uno sforzo di immaginazione per ricostruire la frase: 24 parole “Questo è l'unico vero Gattinara che si fa ancora.” 9 parole

59. Dobbiamo credergli?

60. Un sorso, a fior di labbro, sulla punta delle labbra. Isolarsi, intanto, concentrarsi, restare immobili, lasciare che il sapore salga al cervello, lo spirito si faccia spirito e si possa, tranquillamente, pensarlo. 32 parole Un sorso: ma neppure il più piccolo sospetto di sapore zuccherino: un asciutto, un amaro tutto amaro, di un amaro gradevolissimo. 21 parole

61. Avrebbe del Porto, un Porto smagrito, prosciugato, fatto fluido, quasi etereo. Ma pensare al Porto è, tecnicamente, un'eresia. 18 parole

62. Gli enologi chiamano Spanna il vitigno con cui si fa il Gattinara, il Nebiolo, il Barolo, il Barbaresco. Dicono che fu importato dalla Borgogna. Altri dicono che fu importato dalla Spagna. Donde il nome: Spagna, Spanna. **36 parole**
63. Ha un colore limpidissimo: rosso marroncino, che tira al giallo: ma quando ce ne resta soltanto una goccia in fondo al bicchiere, e **lo guardi** contro il bianco della tovaglia, ha il colore rosa scuro, rosa oro, rosa antico; la luminosità, a notte, dei portici di Gattinara. **47 parole**
64. E perché il Borgogna, anche il migliore Pommard, sembra, al paragone dell'ultimo gusto, più fiacco? **15 parole**
65. **Penso** alla terra, alla morena degli antichi ghiacciai. **Penso** al sole che scalda le colline di Gattinara dalla vastità della pianura padana all'aria vivida del Rosa, altissimo alle loro spalle, e così vicino. **33 parole**
66. **Levo** il bicchiere, **tocco** appena il bicchiere del Cadetto, che sorride. Anche la sua faccia, adesso, ha il colore del Gattinara. **21 parole**
67. Di là dalla vetrata, l'oscurità del cielo e del lago.
68. Ma sembra tutto cielo. E, **torno torno**, su una sola linea, i lumi di Pallanza di Ghiffa di Maccagno di Luino di Laveno: come se noi, da una vetta eccelsa, li vedessimo sospesi a mezz'aria, nel cielo buio. **48 parole**
69. Un sorso di Gattinara. Purché vero, s'intende. **Non chiedo** di più. **11 parole**

## IL TORRENTE

1. **Sognavo**, **non ricordo** che cosa. **5 parole**
2. Intanto, attraverso il sogno e il sonno, **udivo** piangere Giovanni, il più piccolo dei miei figli. Forse si era scoperto, aveva freddo. Bisognava che **mi alzassi**, **andassi** di là a ricoprirlo. Ma per fare ciò bisognava, prima di tutto, che **mi svegliassi**: e **facevo** sforzi enormi, e **non ci riuscivo**. **50 parole**
3. Ecco, adesso **ero sveglio**: e **mi ricordavo** di colpo che **ero solo**, in un albergo, alla fine della villeggiatura: i bambini, la mia famiglia, erano partiti il giorno prima per la città: le scuole si riaprono domani... E un gatto miagolava, si lamentava, forse nel giardino di qualche villa vicina, chiuso fuori di una porta: attraverso il sonno, **lo avevo scambiato** per il pianto del mio bambino. **67 parole**
4. Comunque, **ero sveglio** nel cuore della notte, con la mente riposata da un sonno breve e profondissimo, lucida, attenta, viva. **20 parole**
5. **Accesi** la luce. **3 parole**
6. Il gatto s'era quietato subito. **5 parole**

7. Immobile, **seduto** sul letto, **ascoltavo** il silenzio. **7 parole**
8. È la notte, **pensavo**, la notte in campagna. **15 parole**
9. Un silenzio denso, compatto: **mi pareva** quasi, alzando un braccio, tendendo una mano (e se **non avessi temuto** di infrangerlo, in quest'atto, col solo strisciar della manica del pigiama), di poterlo toccare: come un muro invisibile, tutto attorno a me. **40 parole**
10. **Svegliandomi, vi avevo** urtato. **4 parole**
11. **Ascoltavo** il silenzio, quasi trattenevo il respiro. **Ero vicino** al mistero. E alla spiegazione. Della vita, della morte, di tutto. **Avrei detto** che **mi bastava** niente, una piccola spinta, un attimo, un soffio: **avrei saputo. Attendevo. 36 parole**
12. Perché il silenzio, quando assoluto, è come il buio. **9 parole**
13. Il buio suggerisce infinite immagini, ruote che girano, colori che variano, folli trofei; così il silenzio infiniti suoni, echi, armonie che continuamente cambiano e dissolvono angosciose una nell'altra. **28 parole**
14. Per qualche istante **rimasi** così: immobile, seduto sul letto, quasi paralizzato in quest'incubo, in questa angoscia, in quest'attesa enorme, assurda, e astratta. **22 parole**
15. Attesa, infatti, di che cosa **non avrei saputo dire**, e **non me lo chiedevo** nemmeno. **15 parole**
16. Finché **cominciai a capire** che non sarebbe accaduto nulla: **non avrei udito** nessuna voce, nessuna idea **mi avrebbe folgorato. 19 parole**
17. L'unica idea e l'unica voce erano mie, vecchie come la mia vita e la mia coscienza. Senza suono articolato, **tornavo a ripetermi**: perché? **23 parole**
18. Perché la vita? Che cos'è la vita? **7 parole**
19. Due o tre esseri cari, due o tre pensieri, due o tre luoghi: e poi? Poi, tutto il resto: vanità e menzogna. **22 parole**
20. E non finiva qui. Quegli esseri, quei pensieri, quei luoghi erano, sì, una certezza. Ma perché **erano** così cari? Che cosa c'era in fondo al nostro attaccamento per loro? **30 parole**
21. E se fosse stato un ultimo disperato inganno che **facevamo** a noi stessi? Una breve isola che **ci fingevamo** per salvarci dall'oceano della vanità e della menzogna? Un ultimo, disperato tentativo? **31 parole**
22. Era stato con fede assoluta e autentica che **avevamo messo al mondo** dei figli? Il nostro amore, adesso, non mascherava piuttosto il rimorso di una colpevole leggerezza? **27 parole**
23. **Mi levai, mi rivestii** alla meglio, **aprii** la pesante porta-finestra, **uscii** sul poggiolo: subito **sentii** il fragore del torrente nella valletta cupa e selvosa sotto la casa; il vento leggero ma teso e freddissimo; l'aria limpida; la luna piena, bianco azzurra e alta in mezzo al cielo blu. **48 parole**

24. Le notti d'estate, il rumore del torrente si distingueva appena: un fruscio, attraverso il frinire dei grilli. L'aria era ferma, fresca e dolce. **23 parole**
25. Oh, adesso non era più l'estate. Era una notte dell'autunno già avanzato. Le ville ormai quasi tutte deserte, e io l'ultimo ospite dell'albergo. **23 parole**
26. **Scesi** in giardino. Una luce filtrava da una delle finestre terrene: da una finestra della cucina. **16 parole**
27. Lentamente, facendo attenzione che i miei passi non scricchiolassero troppo sulla ghiaia, **mi avvicinai**. Erano le tre passate: le cameriere, il cuoco, e il Cadetto e la Rosina, e perfino il Giancarlo, un loro nipote per qualche giorno ospite dell'albergo, perfino il Giancarlo nonostante la sua baldanza e i suoi venticinque anni, andavano tutti a dormire subito appena finita la televisione. Chi, dunque, poteva essere ancora alzato? O avevano dimenticato la luce accesa? **73 parole**
28. Le imposte erano accostate; ma restava una larga fessura, quanto **mi bastava** per vedere comodamente quasi tutta la cucina. In un angolo, una delle cameriere, la sola carina, anzi molto carina e molto giovane, Anna, in sottoveste traforata nera, con le braccia e le forti spalle interamente nude, stava accovacciata sui calcagni e sporgeva una scodella di latte verso un gatto che non avevo mai visto: e con parole affettuose, sottovoce, in dialetto, lo esortava a bere. Ora spezzava del pane dentro la scodella. Il gatto esitava ancora. Anna lo accarezzava, ecco, lo trascinava fino alla scodella, gli metteva il muso sopra. Finalmente il gatto si decideva, e incominciava a lappare. **111 parole**
29. E Anna si rialzava; e restava a guardare, soddisfatta, con le mani sui fianchi potenti. **15 parole**
30. D'improvviso, si passava una mano tra i capelli nerissimi, tutti spettinati dal sonno, li ricacciava indietro dalla fronte, con una mossa rapida e spavalda: e tornava immobile, guardando il gatto che mangiava. **32 parole**
31. Era una bresciana: allegra, simpatica, intelligente: e anche di animo gentile, come pareva indicare la generosità di levarsi per dar da mangiare a un gatto sperduto. O era stato un ordine dei padroni, svegliati dall'insistente miagolio? **36 parole**
32. Anna era avventizia al servizio dell'albergo, soltanto per la stagione della villeggiatura. E a un tratto **mi parve** di ricordare che proprio quel giorno era l'ultimo, aveva finito il suo impegno, e se ne sarebbe tornata al suo paese, o a lavorare a Milano, non so. **46 parole**
33. **Devo confessare** che questa considerazione rassicurante, e la visione che **avevo davanti** agli occhi, e la spontanea e candida (almeno fino a quel momento) simpatia che **avevo provato** per la ragazza, **mi fecero** trascurare subito ogni pensiero saggio, **persuadendomi** che **mi trovavo** in presenza di una fortunata occasione, e che non c'era motivo per non approfittarne... **56 parole**
34. **Esitai** ancora un momento. **4 parole**
35. Un po' **attutito** adesso, ma **udivo** sempre il torrente. Com'era bello stare ad ascoltarlo! Nella notte fredda e limpida, con quella luna così chiara e luminosa, il suo fragore incessante pareva

persuadere a qualcosa. Ma **non capivo** bene a che cosa. A contemplare? Oppure ad agire? **46 parole**

36. **Alzai** una mano, per battere delicatamente ai vetri, quando l'Anna si voltò di scatto: non verso me, ma da un lato, verso la porta del corridoio; e dopo qualche istante entrava nel mio campo visuale la figura ridente e arruffata del Giancarlo, in canottiera e pantaloni: **46 parole**
37. "Ho fame," disse forte, "Annetta, fammi delle uova al burro..." **10 parole**
38. E Anna, lesta, accennandogli di parlare più piano, corre al fornello, accende, prende le uova, il burro: il Giancarlo la interrompe, baciandola sul collo, tra i capelli. **27 parole**
39. **Più rapido**, ma sempre attento a non fare rumore, **riattraversai** il giardino, **salii** la scala per rientrare in camera mia. Ma **non avevo sonno**. Il poggiolo, con la sua rustica ringhiera di ferro, correva lungo tutta la facciata del primo piano. Ne **raggiunsi** subito l'estremità verso la montagna, **allontanandomi** così dalla luce del solitario fanale che ondeggiava all'angolo della strada. **Affondai** lo sguardo dentro il buio, giù, nella valletta che celava il torrente: **mi protesi** ad ascoltare il fragore, che qui era fortissimo, e chiaro, e variava continuamente, cresceva, diminuiva, tornava a crescere, misterioso e affascinante all'udito come un fuoco alla vista, suggerendo tutte le infinite piccole cascate e rivoletti di cui si componeva, tra ghiaia, ciottoli, massi, lastroni, e balzi, gore, scivoli: e pareva, così variando, avere un senso, e quasi nascondere un discorso, promettere una risposta, un'idea rivelatrice, una spiegazione. Allo stesso modo che, prima, il silenzio della camera. **151 parole**
40. Quanto tempo **rimasi** ad ascoltarlo? **5 parole**
41. Ma non era come il silenzio della camera. Nulla di angoscioso, nel fragore del torrente. Il torrente stesso esisteva, era vero, era lì: **mi commuoveva**, **lo amavo** come una creatura viva. **31 parole**
42. Lì, nella valletta, meno di un mese fa, esso era soltanto un ruscello. Ora, tra il fitto fogliame del bosco che già schiariva e tra poco si sarebbe spogliato completamente, scorreva impetuoso, rumoroso, balzante. Poi, di nuovo, sotto il ghiaccio e la neve, nella pace e nel sonno dell'inverno, il suo corso si sarebbe ristretto, la sua voce arrochita. **59 parole**
43. E **se pensavo** a questa sua vicenda, o anche soltanto **se ascoltavo bene**, **sporgendomi** dalla ringhiera e **affondandomi** nella notte autunnale, se **ascoltavo** bene il suo fragore modulato incessante, **mi pareva** che... ecco, **mi pareva** che, come il silenzio della camera era stato angoscia, attesa, domanda, così il fragore del torrente fosse, da solo, la fine di quell'angoscia e di quell'attesa, la risposta a quella domanda. **Non ne decifravo** ancora il senso; ma **mi placava**, e **non mi stancavo** di ascoltarlo. **81 parole**
44. **Ero** solo in campagna. E i bambini in città per le scuole. Tutto, per il momento, **mi era sembrato assurdo**. La loro lontananza, e la loro esistenza. **27 parole**
45. Ma ora, continuando senza stanchezza ad ascoltare il torrente, che invisibile scorreva nella notte, **capivo** che il desiderio di avere dei figli, e di educarli e di istruirli, e quindi la società e la civiltà e la cultura, non erano invenzioni assurde dell'uomo, erano soltanto sviluppi, manifestazioni naturali e necessarie come lo scendere del torrente dall'alto della montagna alle acque del lago. **62 parole**

46. L'istinto paterno non era che la continuazione dell'istinto amoroso. Era l'amore stesso alla vita, il bisogno di seguitare a vivere, di correre, di scorrere: come il torrente. **27 parole**

## VECCHIA EUROPA

a Giovanni Ansaldo

1. Alla mia età, caro Ansaldo, nulla è così triste come pranzare, e passare la sera, da solo. **Evito** anch'io, **finché posso**, questa piccola sciagura. Ma l'anno scorso, a Torino, una notte d'inverno, **avevo dovuto rassegnarmi**. **35 parole**
2. **Ero lì** da qualche settimana, **impegnato** in un lavoro televisivo nelle campagne, e **abitavo** all'albergo. **Non vivo più** nella mia città da tanti anni: ormai la casa di mia madre è piccola per ospitarmi. **Passavo** abitualmente le sere col mio amico più caro, dal quale **mi divide** l'esilio romano. Ogni rara volta che **stiamo insieme**, il tempo fugge sempre troppo veloce alle confidenze, agli sfoghi, ai ricordi, ai progetti, agli scherzi: perfino i silenzi sono vivi e chiari come parole. Quella sera, all'ultimo momento, egli fu preso da non so più quale obbligo familiare. E io **rimasi solo**. **98 parole**
3. Un bagno, un whisky. Stanco per la lunga giornata di lavoro all'aperto sulle colline, affamato, assonnato: erano già le dieci, e **non mi sentivo più di uscire** dall'albergo. **Scesi** nel grill-room. Tovaglie rosa, sedie e pareti di legno chiaro. La sala era calda, accogliente, deserta: se non due signori, seduti a un tavolo lontano dal mio. **57 parole**
4. **Ordinai** un menu da convalescente: sedano crudo, brodo, paillard, barba di frate, una scaglia di grana con due pere. Tutto chiaro, tutto leggero. E il vino? **Esitavo**, consultando invano la lista dei bianchi, sia alla pagina dei nostrani sia a quella degli esteri. Non andavano bene, né gli uni né gli altri. Gli italiani erano leggeri ma dolci, o non abbastanza secchi. Gli stranieri, secchi; ma, come quelli del Reno, troppo forti e profumati. Forse un vino del Vallese, un fendant? Non c'era. **Avrei voluto** un bianco secchissimo, leggerissimo, quasi senza sapore, quasi... **93 parole**
5. ... Una voce, e quella cadenza strana e forte, che va sempre diritta al cuore di ogni italiano più di ogni altra, **mi distrassero** per un attimo. Era il signore anziano, al lato opposto della sala, che parlava col maitre. Ora diceva; **41 parole**
6. "Perché... se scià va a Lundra, int'u quartédjafari, int'u ciu grande centru di afari de tiit'o mundu... scià troeuva una strada ca a se dama LombardStreet..." **26 parole**
7. **Non badai** molto, lì per lì, al senso di quelle parole. La loro musica improvvisa **mi aveva suggerito** la soluzione del piccolo problema: vino genovese! Vino di Coronata, ecco quello che **cercavo**! E **avevo** anche la fortuna e la sorpresa di leggerne il nome nella lista a piè di pagina, scritto a penna, così in piccolo che prima **mi era sfuggito**. Fortuna e sorpresa, perché il Coronata, fuori della Liguria, è ormai introvabile. Secondo alcuni, neppure esisterebbe più. Anche quello che si può bere a Genova, sarebbe una mistificazione. Il motivo è semplice: arida e pietrosa come tutte le altre che circondano la città, Coronata è una breve collina oggi quasi completamente coperta di costruzioni, palazzi e villini. E **ricordai** come, appunto per

questo motivo, uno dei primi armatori di Genova, che **avevo conosciuto** per caso qualche mese prima, si fosse proclamato l'unico e ultimo produttore di vero Coronata. **149 parole**

8. Mentre **attendevo** il vino, **osservai** meglio il vecchio, che seguitava a discorrere ad alta voce col suo commensale e col maître; esaltava, sempre in genovese, la grandezza del nostro Rinascimento, da cui oggi siamo decaduti, diceva, fino a uno stupido provincialismo: **41 parole**
9. "Alua, i banchee daa Lombardia aveivan int'e man a bursa de Lundra! E ben, d'urante a guera, i inglexi han sempre ciamou Lombard Street Lombard Street. Nu se sunavan manco de cangià! Ma a Ruma... a Ruma, o giurnu de sansuin, han cangiau o nume finn'a l'hotel Eden!" **48 parole**
10. Era magro, alto; i capelli tutti bianchi, e pettinati con la riga, un corto ciuffo ordinato a coprirmi metà della fronte; il viso sbarbato, rugoso, ma di un bel colorito sano, rosso rame. Un abito di lana, chiaro, sul nocciola. E scarpe di cuoio marrone, robuste, alte fino alle caviglie, quasi stivaletti, di quelli che usavano una volta. Pensai alle scarpe del vecchio zio, come le descrive Stevenson nel Wrong Box. Chi è che riconosceva le persone, e sapeva dirne il carattere, la professione, la vita, osservandone le scarpe? Sherlock Holmes? Comunque, il vecchio era proprio un tipo da Conan Doyle. Se non fosse stato per la parlata, lo avrei preso per un ufficiale della marina di Sua Maestà Britannica in pensione. E che cosa faceva a Torino, in quella notte d'inverno? E chi era mai? **136 parole**
11. A questo punto, **confesserò** la mia debolezza, la mia maleducazione, la mia curiosità: in una parola, la mia incapacità, così poco britannica, di restar solo. **Disapprovo**, e **detesto** per primo, quelli che, in simili occasioni, senza pretesto, senza invito, s'intromettono a forza nella compagnia di persone che non conoscono. Tant'è: tutta la mia melanconia, a cui **ero già rassegnato**, di pranzare in solitudine, si trasformò di colpo nella mania violenta e irresistibile di attaccar discorso col vecchio genovese. Anche il suo compagno, adesso, **mi pareva** un tipo interessante. Era giovane, bruno, magro, coi baffetti. Parlava ora in italiano, e ora in inglese. Parlava dell'Egitto moderno, diceva di venire dall'Egitto. Poteva essere un egiziano. Eppure, mi era simpatico anche lui! **119 parole**
12. Arrivò il vino. Prima ancora di assaggiarlo, **comunicai** al cameriere i miei dubbi sulla sopravvivenza del vero Coronata. Ma era soltanto un pretesto per pronunciare con voce più alta possibile il nome di quell'armatore genovese, che, secondo ogni probabilità, non doveva essere ignoto al vecchio signore. Ma no, purtroppo. **Ripetei** quel nome tre o quattro volte, fino all'assurdo. Invano. Il vecchio signore certamente lo aveva udito: e non reagiva. **69 parole**
13. **Continuai** allora a mangiare senza gusto, **attento**, **teso** solamente **a non lasciarmi sfuggire** tutto quanto **potevo** dalla conversazione dell'altro tavolo. **Me ne giungevano** brandelli, frasi staccate. Parlavano in inglese, in italiano, in francese. E il vecchio, per un momento, sostituì al genovese un perfetto piemontese. Gli argomenti erano i più vari; ma sempre (o almeno così pareva alla mia esasperata solitudine) interessanti e intelligenti. **64 parole**
14. Il vecchio parlava di Wagner. Diceva di sapere tante lingue, anche lo spagnolo benissimo; ma non il tedesco, e che gli rincresceva, soprattutto perché ormai era tardi per impararlo. Poi diceva di essere disgustato degli italiani: ma non dell'Italia. Faceva eccezione per gli abitanti di due sole regioni: **48 parole**
15. "Piedmont and Lombardy! Piedmont and Lombardy!" **6 parole**

16. E i liguri? **avrei voluto dirgli**. I liguri, dei quali parlava così bene e con tanto gusto il dialetto che non poteva non amarli? **24 parole**
17. “Fra gli italiani, quella c’u manca a l’è l’educassion sudale,” diceva. “Manca a fiducia reciproca. Int’i afari a parola a l’è a parola. Besògna manteneila, a l’è sacra. Se nu, l’è finiu tuto. Io entro a Londra al Savoy, entro al Ritz. Nessuno mi conosce, io sono una persona modestissima. Parlo inglese, sono inglese. Ma potrei anche non esserlo. Chi ne sa niente? Il mio nome è piemontese. I miei nonni erano piemontesi, di Carrù. Dunque, entro al Ritz. Dico: ‘Sono il tale. Ho bisogno di denaro. Tiu foeua u mè libretu de chèques, firmo, cento sterline, duecento: atto. Nessuno pensa che io possa essere un truffatore. La dignità umana è rispettata. Scia l’à captu? Questa è l’educassion sudale. Ma anche la Svissera l’è un paese bene educato!’ **128 parole**
18. L’egiziano... non era un egiziano, era italiano: a un certo momento confessò di temere gli arabi. **16 parole**
19. “Non c’è più salvezza per l’Europa,” disse. “Le popolazioni sono in continuo aumento, spaventoso. Guardi la Cina, l’India, l’Egitto, l’intera Asia e l’Africa. Controllo delle nascite? Sì; ma allora per tutti quanti, nessuno escluso. E come è possibile? Massacrare tutti quelli che non sono bianchi? Impossibile, anche questo. Dunque, non c’è salvezza.” **52 parole**
20. “La Science!” esclamò allora il vecchio. “Moi, vous voyez, fai une grande confiance dans la Science! La Scienza progredirà, progredirà sempre di più: e verrà il giorno che metterà il fermo lei, la Scienza, a tutte le politiche, alle guerre, a tutto!” **Avrei voluto interloquire**, molto meno ottimisticamente, citandogli l’ultima pagina, la conclusione apocalittica, e fino a oggi profetica, della Coscienza di Zeno. Il vecchio **mi commuoveva**; ma **non ero d’accordo** con lui. **73 parole**
21. “Che cose quella cravatta?” gli domandò a un certo punto il giovane. “Oxford? Cambridge? Perdoni la mia ignoranza.” Era una cravatta a strisce rosse e blu. Il vecchio rispose in piemontese, questa volta: **33 parole**
22. “Ma che Oxford, che Cambridge! Chiel per chi c’a m pja? Ah, i l’ai capi! A l’è perché chiel a l’è trovarne bel’e sì, dans un hotel de premier ordre! Ma mi, ipeuss dijló, i son pover. Sono povero: vengo qui quando le mie finanze me lo permettono. Molto di rado. Questa è una cravatta di engineering.” **57 parole**
23. Engineer non vuole dire necessariamente ingegnere: vuol anche dire macchinista navale, meccanico specializzato, tecnico. **14 parole**
24. E così, **ero giunto** al termine del mio pranzo. **Indugiai** ancora, a lungo, fumando, e consumando il Coronata, che dopo tutto non era male, e aveva quel sapore asciutto e appena appena salato, che doveva avere: finché vidi i miei due lontani di tavola alzarsi e uscire, non senza accennare verso me un corto inchino, cui **risposi** adeguatamente. **58 parole**
25. **Seppi** dal maitre che il vecchio anglo-piemontese era vissuto in Liguria gran parte della sua giovinezza, tecnico di un grosso stabilimento industriale: poi in Argentina, poi nel Canada. Ora lavorava come traduttore presso una ditta di Torino; ma proprio in quei giorni lo avevano licenziato, forse a causa dell’età. Di qui l’amarezza dei suoi discorsi. Si preparava di mala voglia a tornare per sempre in Inghilterra, dov’erano i suoi figli, ormai sposati e sistemati, e la moglie, con la quale, naturalmente, non era mai andato d’accordo. **87 parole**



26. **Salii** in camera mia. Era all'ultimo piano, l'undicesimo. Quasi un grattacielo, per Torino. Dalla finestra **vedevo** la città come **non avevo mai potuto vederla** da ragazzo, finché **ci avevo vissuto**. **30 parole**
27. Nella diffusa bruma della notte di gennaio, i tetti azzurri di neve, a scomparti regolari e quadrati. Le vie diritte, parallele, intersecate ortogonalmente, a eguali distanze, da altre vie anch'esse parallele tra loro e diritte: e le une e le altre tracciate dai fanali o dal riflesso dei fanali, come una scacchiera tutt'intorno infinita di linee bluastre, fosforescenti, lievemente sfumate nella nebbia. Distinguevo laggiù l'immenso arco di Porta Nuova, il chiarore più vivo di corso Vittorio, la massa scura del Tempio Valdese, la Sinagoga, San Massimo, San Giovannino... Com'era bella la mia città! **93 parole**
28. **Ripensavo** senza volerlo ai discorsi del vecchio tecnico. Ora **capivo** così bene tutti i suoi sentimenti e risentimenti: la sua ostinazione a parlare genovese o piemontese, proprio perché non si sentiva più completamente italiano; il suo amore per il Piemonte, la Lombardia, la Svizzera, l'Inghilterra, la Francia, la Germania, tutta la vera Europa. **53 parole**
29. E questo amore **mi pareva** una cosa sola con il mio amore per Torino. Torino, che **guardavo** appassionatamente nella sua azzurra bellezza notturna e invernale, come per serbarne più precisa l'immagine fino al momento della mia morte. **37 parole**
30. **Ero**, sì, nel cuore dell'Europa. Torino ricordava Lione, Zurigo, Parigi, Londra, perfino Nuova York, che in fondo è così poco americana. Vecchia Europa! Vecchi parapetti! cui empio e disperato Rimbaud volge ancora le spalle, o troppo orgoglioso per riconoscere in questa bellezza e in questa grandezza, supreme ma comunque mortali, il segno dell'eterno. **53 parole**

## GERMAINE

1. **Sdraiato sul sofà**, tra due signore che parlavano d'arte, Piero della Francesca e Giambellino, **stavo per addormentarmi**. **Mi riscosse**, dal salone attiguo, una voce acuta, sgradevole, penetrante: il duca di L. Certo, raccontava qualche aneddoto della sua vita. **Mi alzai dal** divano adagio, quasi scivolando, per non disturbare la conversazione delle signore, e **passai di là**. **56 parole**
2. "Il guaio è," diceva il duca seduto di faccia al caminetto, in un cerchio di soli uomini, "il guaio è che ci si ostina a prendere, come punto di partenza per il matrimonio, l'amore. Non si riflette mai abbastanza che la più profonda necessità umana, dopo il mangiare, il bere e il dormire, non è quella di amare: ma quella di non annoiarsi. Una forza misteriosa, a una certa età, pur di scacciare la noia, ci fa rinunciare alle nostre idee più care; più sacre. L'amore? Ma l'amore, a un dato momento, se non è interrotto dalla morte di uno dei due coniugi, e fissato così per sempre in una venerazione immobile e irrealistica, finisce. Comincia, allora, il fastidio, l'insofferenza reciproca, la noia. Poi, è la separazione, il divorzio, l'annullamento: nel caso di coniugi troppo poveri per aspirare a tali soluzioni, o troppo delicati per sacrificare alla propria felicità quella dei figli, è, almeno, il desiderio segreto di non vivere più insieme. Se dovessi darle un consiglio..." **167 parole**

3. Qui il duca si rivolse al più giovane del piccolo gruppo: un ragazzo sui vent'anni che stava ascoltando a bocca aperta. e dovessi darle un consiglio, si ricordi, figliolo, che non bisogna mai sposare la donna che si ama. Piuttosto la donna che si odia. Perché con l'andar del tempo, lei, caro ragazzo, si annoierà anche dell'odio. A poco a poco, tanto per cambiare, comincerà ad andar d'accordo con sua moglie. E un bel giorno, senza accorgersene, la amerà." **79 parole**
4. Qualcuno rise. Il duca protestò:
5. "Non è un paradosso. Ma pura verità. Capitata a me. State a sentire, e poi dimenticatevi di tutto: meno che della morale. Poco prima dello scoppio della guerra, ero stato trasferito da Santiago a Marsiglia, al consolato. A Juan-les-Pins, nel luglio del 1941, durante la disgraziata epoca della nostra occupazione, facendo parte della Commissione d'armistizio, conobbi una signorina, irlandese di origine, francese di educazione, e britannica di nazionalità, che qualche mese dopo divenne mia moglie." **77 parole**
6. Con un gesto vago, accennò verso l'altra sala. E continuò sorridendo: **11 parole**
7. "Se mi sente, dirà che non è d'accordo con me. Ma non importa. Sono alienatissimo. Le circostanze del primo incontro determinarono i miei rapporti successivi con Germaine. **27 parole**
8. "La vidi la prima volta nel mio ufficio, dove entrò piangente, tremante, affannata, spaventata, una mattina verso mezzogiorno, dopo qualche ora di anticamera, in una folla di apolidi e di cenciosi. **31 parole**
9. "Mi disse che suo padre e sua madre, vecchi e malati, abitavano in una villetta sull'Esterel, cioè nei dintorni di Nizza. Lei era stata fidanzata con un inglese, un aviatore che era morto in combattimento pochi mesi prima. Era chiaro che essa apparteneva a una famiglia molto per bene. I suoi modi erano raffinatissimi. Il suo tailleur, benché sgualcito, estremamente elegante. Il suo francese e il suo inglese, perfetti. **69 parole**
10. "Tutte le sostanze dei vecchi genitori erano rimaste in Inghilterra. Essa aveva una buona educazione; ma non aveva mai lavorato, e non sapeva neppure scrivere a macchina. **27 parole**
11. "Allora era bruna, magrissima, pallida, con due grandi occhi verde chiaro, spaventati. Piangeva, e con un fazzolettino minuscolo si asciugava il rimmel all'angolo degli occhi. **25 parole**
12. "Del resto, il suo cognome non mi suonava proprio nuovo. A furia di fare, scoprimmo qualche conoscenza in comune. La invitai a colazione, poi la condussi in macchina alla casa dei genitori. Provvidi a pagare immediatamente gli arretrati dell'affitto e un debito di qualche decina di migliaia di franchi che essi avevano con una donnetta del posto che faceva loro la cucina. **62 parole**
13. "La sera, scesi con Germaine a Nizza. Pranzammo da Reynaud, al Pont Magnan. Ormai era fatta: senza saperlo, non potevo più staccarmi da lei. Ero innamorato? Mi dissi che era soltanto pietà, e che quindi non correvo nessun pericolo. Un capriccio, insomma, un'avventura che avrei potuto troncare, mi dicevo, troncare in qualsiasi momento, perché Germaine non mi piaceva. Non mi piaceva assolutamente. **62 parole**

14. “Ma vedere le sue scarpette! Le sue scarpette bianche, tutte consumate, mezze rotte, con i tacchi sbrecciati! (E la sera, quando si cambiò per scendere a Nizza, si era messa le stesse perché evidentemente non ne possedeva un altro paio.) Vedere quelle povere scarpette, mi aveva dato come una stretta al cuore, una sofferenza acutissima... **55 parole**
15. “Affinché Germaine potesse avere un nuovo paio di scarpette, se, per un assurdo, non ci fosse stato altro mezzo che sposarla... ebbene, ero pronto! Tuttavia, lucidissimamente, sapevo di non amarla. **30 parole**
16. “Un paio di scarpette rovinare? Durante la guerra, e proprio durante quei mesi di miserie, orrori, atrocità? **17 parole**
17. “Non c’è dubbio, la mia pietà era strana. Era come tenerezza, mista di ferocia. Contemplavo quel volto squisito e smunto, e intanto lanciavo occhiate furtive alle scarpette. Mi ripetevo che avevo davanti a me una povera creatura umiliata e sofferente: e la coscienza che io potevo, volendo, alleviare la sua sofferenza, il pensiero che, date le sue miserevoli condizioni, potevo, anche senza amarla e senza essere amato da lei, prenderla, conquistarla quando e come volevo, mi inebriava fino alla follia. **80 parole**
18. “Avevo avuto, fino a quel giorno, parecchie occasioni di sposarmi. Ma mi era sempre stato facile resistere alla tentazione proprio perché avevo, ogni volta, provato affetto, stima, simpatia fisica, e perfino amore per la donna che mi si offriva. Sposare una donna che amavo e che mi piaceva, una donna che stimavo e che ammiravo, una donna che giudicavo capace di farmi felice, mi era sempre parso troppo semplice, troppo banale. E tutto qui? mi dicevo. Esaurivo con l’immaginazione l’amore, e prevedevo la noia che, presto o tardi, lo avrebbe rimpiazzato. **91 parole**
19. “Ma per Germaine, che sollecitava soltanto la mia pietà e il mio orgoglio caritatevole, e mi lasciava libero il cervello, liberissimo il cuore, e i sensi in uno stato di completa indifferenza, per Germaine provavo una tentazione irresistibile. **38 parole**
20. “Questa poveretta, mi dissi; anzi, mi dissi: questa miserabile che mi chiede soltanto un po’ di cibo, un po’ di aiuto, tutt’al più qualche mese di vita per lei e per i suoi vecchi genitori malati, ebbene, la voglio sorprendere, la voglio sbalordire, voglio farla ricca, voglio farla mia moglie. **50 parole**
21. “E c’era qualche cosa, in Germaine, che sembrava fatta apposta per aizzarmi proprio a questa stranezza. Magra, debole, malaticcia: poteva essere l’effetto transitorio delle circostanze. Ma essa aveva, allora (e ce l’ha un po’ anche adesso, dopo tanti anni, e una vita agiata, senza fatiche, senza grandi dolori) un’aria perennemente annoiata e scontenta: quella smorfia triste delle labbra, che non l’abbandonava mai, se non nei momenti meno prevedibili e meno giustificabili. Cosicché si era tentati, o, almeno, io ero tentato a forzare quella melanconia, a provocare, coûte que coûte, su quel volto il sorriso: in una parola, a farla felice. **100 parole**
22. “Fu con questo animo volontario e disperato che poche sere dopo il nostro primo incontro cercai da lei qualche cosa di più. E lei non si oppose. Ma ebbi l’impressione di essere, anche in quei momenti, solo. Solo con un mio fantasma della povera Germaine che pure stringevo furiosamente tra le braccia. Quando mi calmai, rimasi lungo tempo in silenzio: ero deluso della sua, almeno apparente, freddezza. Finché essa si voltò dolcemente verso di me, e mi fece una carezza, così, e fissandomi negli occhi mi sussurrò: **87 parole**
- “Oh Tony! Tu saresti l’uomo che io adoro. Ma è inutile. Tu non sarai mai mio...” **16 parole**

“Perché, Germaine? Perché?”

“Essa non rispondeva. Il suo silenzio mi esasperava. “Rispondi, in nome di Dio! Perché non dovrei, perché non potrei essere tuo?” 21 parole

“Perché è impossibile.”

“Impossibile? Perché?” Tot 45 parole

23. “Ma sì, ”disse finalmente, ‘sì: perché tu non mi ami.” ‘Aveva ragione, certo. Ma avrei voluto urlare dalla rabbia, e dirle: che cosa ne sai tu se io ti amo o non ti amo? Il tuo istinto ti avverte, lo so, e ciò che è avvenuto tra di noi, il modo stesso con cui è avvenuto, triste e convulso, ti dimostra che io non ti amo. Certo, certo. Ma, e se io intendessi ribellarmi a tutto questo? Forse che non potrei? Non sono forse libero di fare proprio il contrario di ciò cui il mio animo e il mio corpo mi persuadono, cioè il contrario di abbandonarti per sempre? 109 parole

24. “Non sarò mai tuo, Germaine, non ti amo, quindi non potrò più darti del denaro, non potrò più aiutarti: tu ripiomberai nella tua miseria, nelle tue sciagure, e io non potrò fare nulla per te... Così tu pensi, non è vero, Germaine? 42 parole

25. “Ebbene, piuttosto, io ti sposo. Se vuoi, ti sposo. 9 parole

26. “La sposai dopo qualche settimana. Cominciammo a litigare. Per qualche anno non ci fu giorno in cui non pensassimo: a questo modo non possiamo andare avanti; bisogna finirla, e pararci, se no crepiamo; eccetera eccetera. Ma, intanto, mai, mai, mai un solo momento di noia. E così oggi, che siamo quasi vecchi, litighiamo sempre: ma ci siamo accorti, in segreto e senza dircelo, che forse un giorno, prima di morire, ci vorremo bene.” 73 parole

27. Il duca finì il suo whisky, e tacque. Tacevamo anche noi, piuttosto imbarazzati, e temendo veder spuntare la moglie dalla sala attigua. Si fece coraggio il ragazzo: 27 parole

28. “Mi scusi,” disse. “Al principio lei aveva parlato di odio. Invece, lei per sua moglie...” 15 parole

29. “Sentivo pietà. Ebbene, che cos’è la pietà? Ci pensi bene, ragazzo mio. Che cos’è la pietà se non odio?” 19 parole

30. Ci guardammo trasecolati. 3 parole

31. E lui vinse anche questa volta:

32. “Ma sì,” concluse versandosi un altro whisky, “la pietà è l’odio per la sofferenza altrui.” 15 parole

## IL BENEFATTORE

1. Mi svegliò, sfiorandomi una spalla con la punta delle dita, il nostro ospite. Guardai intorno, sorpreso: dunque mi ero addormentato su quella chaise-longue, in un angolo dello spazioso portico, annoiato dalle sciocchezze di una conversazione tra mondana e moraleggiante, di cui avevo già dimenticato l’argomento. Intanto, mentre dormivo, i giocatori di bridge e di biliardo

avevano finito le loro partite, le signore avevano bevuto l'ultima camomilla, e a poco a poco tutti si erano ritirati nei propri appartamenti, **lasciandomi** solo con il padrone di casa. **86 parole**

2. L'una e mezzo! **Mi levai** di scatto, **chiedendogli** scusa, e **mormorando** alcune frasi cortesi che preludevano a un commiato, e a un augurio di buona notte. **26 parole**
3. "**Non l'ho** mica svegliata per questo," sorrise pronto lui, estraendo adagio dal taschino un altro Virginia. "Io non ho sonno, mai, e anche da solo, quando la stagione è bella, sto su a fumare fino all'alba. Non si spaventi, caro Soldati, non l'obbligherò a farmi compagnia: lei è padronissimo di andare a letto subito, se vuole. Ma l'ho svegliata perché a quest'ora comincia un po' di freschetto: dormire qui nel portico può farle male. L'immobilità attira l'umidità. E con tutte queste piante, sa, non si scherza..." **86 parole**
4. Sfilò la pagliuzza dal sigaro e continuò il gesto, allargandolo appena, verso l'immenso parco. Oltre lo spiazzo di ghiaia, oltre il grande parterre concavo e ovale, le masse e le cupole nere degli alberi si levavano, tutto intorno, fino al cielo stellato. Nella tranquilla notte di prima estate, si udivano chiarissimi gli usignoli, e a quando a quando, durante le pause del loro canto, il fruscio del torrente, turgido ancora di vigore primaverile, e un abbaiare lontano di cani, dalla montagna. Un domestico, laggiù, attraversava la sala del biliardo, spegneva le luci sul rettangolo verde. Ora incominciava a chiudere, luna dopo l'altra, le porte-finestre. **105 parole**
5. **Dissi**, com'era vero, che per il momento **non avevo più sonno**. L'ospite, acceso finalmente il Virginia alla fiamma di una candela, **mi versò** un altro bicchiere di champagne gelato. Poi, strascicando ancor più la sua parlata aristocratica e lombarda, riprese: **40 parole**
6. "Ho notato che lei, caro Soldati, si è addormentato proprio quando quella brava donna di mia cognata aveva iniziato l'esposizione della sua teoria sulla bontà e la felicità umana... Chi è buono è sempre contento, ha detto a un certo momento mia cognata. Io non sono intervenuto perché intanto, si sa, con mia cognata non parlo mai, se non per dirle buongiorno, buonanotte, che score hai fatto giovedì a Menaggio, insomma i soliti discorsi scemi. Ma a proposito di quell'affermazione 'chi è buono è contento', avrei avuto qualche cosa da dire di molto preciso. Soltanto che nessuno dei qui presenti mi poteva capire. Eccetto lei, caro Soldati. E lei si era addormentato." **112 parole**
7. **Mi scusai** di nuovo; e non per cortesia, ma sinceramente incuriosito, **lo pregai** di comunicarmi adesso il suo pensiero. Assenti: "Si tratta di una piccola storia, tutta vera però, Lei, che è scrittore, forse la capirà meglio di me, che l'ho vissuta." **42 parole**
8. Chiuse gli occhi, come per riordinare i propri ricordi, e tirò qualche boccata di fumo in silenzio. Vecchio, alto, magro, elegante, malinconico, ironico. Banchiere di professione, ricchissimo, senza figli, si era ritirato dagli affari qualche anno prima, dedicando la sua superstite attività a opere di beneficenza, ospedali, orfanotrofi, case di ricovero. Divideva la sua vita tra Milano, la Costa Azzurra, e questa villa sull'Appennino, che era l'acquisto più recente e forse per ciò, ormai, la sua dimora preferita. **78 parole**
9. "Mi è capitato a Parigi, una decina d'anni fa, o giù di lì. Ero già vecchio: ero già, come dire? incattivito dalla vita: già dall'altra parte, insomma. Un giorno, credo che fosse una domenica pomeriggio, non avevo niente da fare, nessuno da vedere, esco da un piccolo ristorante italiano di Rue de Ponthieu, o di Rue de La Boétie, non ricordo bene, non importa, sono due

strade vicine. Quello che ricordo bene è che l'incontro avvenne da quelle parti... Aspetti, sì, sotto la galleria, les Arcades du Lido, tra la Rue de Ponthieu e gli Champs Elysées. Vedo una donnina... donnina non soltanto per modo di dire: ma donnina, anche, perché era piccola e magretta e bruna, molto bruna. Scura di pelle e nera di capelli, di un nero quasi blu. Occhi a palla, grandi, marroni, ma duri, come di una pietra dura e trasparente... Sa quei diaspri, quelle agate? Era una mezzo sangue: padre francese, e madre negra, della Martinica. Molto carina, comunque. **164 parole**

10. "Si ferma a una vetrina, sotto les Arcades. Mi fermo anch'io, di fianco a lei. E incontro un istante il suo sguardo, quegli occhi duri e a palla. Intuisco subito il tipo: fredda, egoista, calcolatrice al cento per cento. In Francia, si sa, le donnine allegre sono le più calcolatrici del mondo. Si capisce: si modellano sulla loro borghesia. Da noi, si modellano sulla nostra: e infatti sono molto meno esose. In ogni modo, anche per una francese, questa mi aveva l'aria eccezionalmente venale e antipatica. Inutile dire che mi attrae proprio per quello. Facciamo la conoscenza. Andiamo a bere un tè in un bistrò. Parliamo del più e del meno. Dopo un quarto d'ora, dice che ha un appuntamento eccetera, e che se voglio che resti eccetera... Insomma, mi significa con le frasi sacramentali che se non le do subito qualche biglietto da mille, lei si alza e se ne va. **152 parole**
11. "Stavo per lasciarla andare. Ma pensai subito, con vigliaccheria, che così, di lì a un minuto, ero di nuovo al punto di prima: solo, e davanti a me il pomeriggio della domenica... D'altra parte, mi seccava tirar fuori del denaro, e metterglielo così, sul tavolo, stupidamente, per comprarle un altro quarto d'ora di compagnia nel bistrò. **56 parole**
12. "Ho avuto, allora, un'idea diabolica. Non so neanche io come mi è venuta, quell'idea. Mi sono finto cretino. Mi sono finto provinciale. Le ho fatto credere di non aver capito che genere di donna lei fosse. Ho mostrato di prendere alla lettera, per buone, tutte le sue parole. Hai bisogno di denari per pagare l'affitto? Ma certo, ecco qua, te li impresto. Di più? Pronti, di più. Però, in compenso, resta qui a chiacchierare con me, e dimmi tutto di te, che cosa fai, chi sei, tutta la tua vita. **90 parole**
13. "Da quel momento, Gina... si chiamava Gina, Gina Delagarde... cominciai a dirti delle bugie. La mia espressione beota, le mie domande ingenua, tutti i miei discorsi la invitavano, la costringevano a mentirmi: le impedivano di essere sincera con me, anche se lei lo avesse voluto. Che lavoro fai durante la settimana? **51 parole**
14. "Che lavoro? Ripeteva a se stessa la poveretta, prima di rispondere alla mia sciocca e perfida domanda. Che lavoro? Ma sì, sì, faccio, faccio la pettinatrice. Dove? seguito io inesorabile. E lei, vedevo che pensava, pensava, e finalmente si decideva, e mi dava, con ogni probabilità, l'indirizzo del proprio parrucchiere, nel quartiere de La Villette. **55 parole**
15. "Hai un fidanzato? Si capisce, si capisce che ce l'ho, rispondeva Gina, facendosi forza. E come si chiama? Charles, Chariot. **20 parole**
16. "Vedevo che inventava tutto. Le feci, dopo mezz'ora, un regalo assurdo: certamente essa non aveva mai avuto tra le mani una somma così grande. E io gliela consegnavo, gliela mettevo nella borsetta, lì sul tavolino di marmo, nel deserto bistrò domenicale, senza chiederle in compenso niente, proprio niente: ma con una semplice condizione... Era spaventata, tremava leggermente, aveva abbassato le pesanti palpebre sui magnifici occhi duri e le rialzava appena, di tanto in tanto, come se temesse di vedere in me un pazzo. **83 parole**
17. "Dandole quel denaro, le avevo detto: **6 parole**

18. “Gina, ricordati, da oggi in poi, per tutta la vita, tu avrai da me una somma come questa, una volta al mese. Io sono ricco, molto ricco, e odio la ricchezza, e voglio liberarmene. Però, ricordati, c’è una cosa che odio ancora di più: le bugie. Ora, se scopro che mi hai detto, o che mi dirai in futuro, anche una sola piccola bugia, non ti darò più niente, e non ti vedrò mai più.”  
**75 parole**
19. “A queste mie parole, sbarrò gli occhi e mi guardò, senza fiato. Gliela faccio breve, caro Soldati. Perché io non scoprissi che lei mentiva, e perché seguitassi a darle il mensile, da quel giorno la Gina Delagarde, a poco a poco, fece puntualmente tutto quello che mi diceva di fare. L’una dopo l’altra, tutte le sue bugie le trasformò in verità. **61 parole**
20. “Avevo incaricato un’agenzia di pedinarla; e dopo due o tre giorni scoprii che nei suoi racconti non c’era niente, o quasi niente, di vero. Per esempio, non era mai stata pettinatrice, né commessa in un negozio di parrucchiere per signora. Non aveva mai lavorato, insomma: se non, l’inverno precedente, in qualche boîte di infimo ordine. Va bene: non era ancora passata una settimana dal nostro primo incontro, ed ecco, già essa si era effettivamente impiegata da un parrucchiere. Questo, perché avevo insistito per venirla a prendere al negozio. Non era, naturalmente, l’indirizzo del parrucchiere a La Villette che mi aveva dato la prima volta. Era un altro, al Levallois. Mi spiegò che aveva cambiato: più lontano da casa, ma a condizioni migliori, ecco. **123 parole**
21. “La mia relazione con Gina durò poco più di un anno. Trovò un fidanzato da presentarmi: prima un fidanzato finto, poi uno vero. Finse, cioè, di litigare con il fidanzato finto, e dopo, per non perdere il mensile, pensò che tanto valeva fare sul serio. Finalmente si sposò. Oggi è madre di tre o quattro figli, e moglie fedelissima. Non l’ho più rivista, ma sono informato, e le passo sempre il mensile. Suo marito lo sa, lo sa anche mia moglie. Perché no? Tra me e Gina Delagarde non c’è mai stato niente di male. Eppure, con buona pace di mia cognata, non è bontà questa che mi fa generoso. Non è bontà. Piuttosto, è cattiveria, è malignità.” **118 parole**
22. “**Non capisco,**” dissi, stupito, e **guardandolo** anch’io come si guarda un pazzo. **12 parole**
23. “Ma semplicissimo, caro mio,” rispose. “Gina Delagarde è molto infelice. Non era una ragazza nata per fare la brava moglie e la brava madre. Tuttavia, il suo amore per il denaro e il suo terrore di perdere il mio sussidio sono più forti di tutto. E io... io sono soltanto un benefattore che gode della sofferenza di quella povera ragazza. Sono un uomo crudele e malvagio. Ecco tutto.” **68 parole**
24. Il Virginia non tirava più bene. Gli fece fare un volo attraverso il portico: la piccola brace rossa tracciò una parabola sul buio del parco. **25 parole**
25. **Tornai a guardare** il mio ospite. Gli occhi socchiusi, sorrideva leggermente, come se non credesse neppure lui alla storia che aveva raccontato. **22 parole**

## L'OROSCOPO

1. **Mi svegliò** la frenata. **4 parole**
2. Aperta campagna. Sole, calore del primo pomeriggio. **7 parole**

3. Fioretti doveva tornare a **Cuneo**: aveva dimenticato in albergo la valigetta dei filtri. Uscii dalla macchina, e lo lasciai andare solo. Tra venti minuti, ripassando, mi avrebbe trovato all'ombra di quei salici là, non lontano, dove **speravo di riprendere** sull'erba il sonno interrotto. **43 parole**
4. Ma prima ancora di raggiungere i salici, **m'era passata la voglia di dormire**. Il sentiero, in cui **mi ero inoltrato**, improvvisamente si biforcava: sulla destra, in mezzo alla campagna, vedevo un muretto lungo e basso, di colore tra il bianco e il rosa, e di là dal muretto obliqui tettucci di pietra, forme segnate da ombre sghembe, sagome strane... **Capivo** con un certo ritardo di che cosa si trattava. E subito dopo, **faticavo a ricostruire l'impressione** labile e incerta, tra la sorpresa, la curiosità e l'ignoranza, che avevo provato, qualche attimo prima, vedendo il muretto e le strane forme racchiuse nel suo geometrico recinto. L'aria tepida della prima estate, a breve distanza dalle Alpi che chiudevano intorno, per tre quarti di cerchio, la ricca pianura, era piena del canto delle cicale e degli allegri fischi degli uccelli. Spirava una brezza giusta, leggera. L'erba tagliata di fresco, verdissima; le messi alte. Una bialera gorgogliava lì accanto, sotto i salici, limpida, veloce. Tutto era vivo, puro e lieto. Che cos'era dunque quel muretto, quel recinto, che cos'erano quelle forme, quelle pietre, quelle ombre sghembe? Proprio un cimitero? **185 parole**
5. Un cimitero, sì. Ridicolo e commovente. **Guardai** sulla carta topografica, che **avevo** in tasca. Doveva essere il cimitero di Centallo, un grosso borgo a circa undici chilometri da Cuneo, sulla strada di Savigliano. Era chiaro che tra breve quel cimitero non sarebbe più esistito. Brevi, infatti, erano i secoli paragonati alla dolcezza del luogo, della stagione, dell'ora: e al desiderio, che ne nasceva, di una vita senza fine. **68 parole**
6. Tuttavia i centallesi lo avevano costruito con tanto amore, e avevano scelto un luogo così bello come se, dentro le tombe, sperassero di continuare a vivere, almeno in parte; o come se quel muro e quelle pietre, in mezzo a quella dolcissima campagna e nell'orizzonte di quei monti da loro così amati durante una vita in ogni caso atrocemente breve, valessero in qualche modo a prolungarla, farla durare un poco di più. **72 parole**
7. Un cimitero. **2 parole**
8. Ridicolo e commovente... **3 parole**
9. **Ero**, così meditando, **arrivato** al muretto. Il sentiero lo seguiva, probabilmente girava tutto attorno al cimitero. **Continuai**, in cerca del cancello che doveva essere dalla parte opposta, verso il paese. **30 parole**
10. Camminando, **sfiavo** con la mano l'intonaco scrostato (l'intonaco rosa e le macchie biancastre) e su in alto, oltre il bordo di tegole curve, **vedevo** ormai da vicino spuntare le croci, le tettoie di zinco e i modesti fastigi. **38 parole**
11. Appena girato l'angolo, **mi fermai sbalordito**: una colossale lucente automobile americana, di color nero e di tipo modernissimo, era ferma nel piazzale semicircolare, davanti al cancello, all'ombra dei cipressi, e un grosso signore vestito di grigio era seduto per terra sulla ghiaia del piazzale, con le spalle appoggiate alla macchina e un fazzoletto di lino bianco, ben stirato e piegato in quattro, che gli scendeva sulla fronte e quasi gli copriva gli occhi. **73 parole**
12. Dormiva? **1 parole**



13. Non dormiva, perché aveva udito il mio passo o, comunque, si era accorto della mia presenza: e ora, adagio, delicatamente, con la punta delle dita, sollevava il fazzoletto dagli occhi per vedere chi fossi. **34 parole**
14. Rimase, così fissandomi, immobile per qualche secondo. Poi mi chiamò per nome: **12 parole**
- “Vieni, vieni, Mario. Scusa se non mi alzo. Sono così stanco. Vieni pure, sono Gervasoni.” **15 parole**
15. “Gervasoni? Cosa fai qui?” E **correvo da lui**, e **gli stringevo la mano**: la mano bianca, grassa e sudaticcia. Intanto, senza volerlo, **mi accorgevo** della sua espressione affaticata e sconvolta: i rari capelli biondo-grigi in disordine sulla grande fronte convessa, le occhiaie peste, gli occhi rossi, le gote rigate di lacrime recenti che quasi egli non sembrava preoccupato di nascondermi, asciugandole lentamente con il sudore o come se fosse soltanto sudore. **72 parole**
16. Gervasoni era un mio vecchio amico. **Gli avevo passato i compiti** di latino e di greco agli scritti della maturità classica. **21 parole**
17. “Caro Mario,” mi disse sottovoce, con un sospiro profondo. “Se non fosse che non credo più a niente, proprio più a niente, eccetto che... eccetto che a questo...” e indicò verso il cimitero, “... ebbene, se non fosse che non ci credo più, direi che il nostro incontro è voluto dalla Provvidenza, prestabilito da... da... Ma non c’è niente di prestabilito. La vita è tutta una combinazione, un seguito insulso di combinazioni!” **71 parole**
18. Non aveva fatto il liceo dai gesuiti come me. Suo padre odiava le scuole pubbliche. Ma odiava ancora di più “i preti”. Così, Gervasoni aveva studiato in privato, con lezioni individuali, e aveva molta paura degli esami. Tutto andò bene, grazie anche al mio aiuto, e da allora, per la vita, fummo amici. Ma ci vedevamo di rado. Lui veniva a Roma, o io a Torino, senza che ci cercassimo. Era miliardario, ancora celibe a più di cinquantanni. Aveva fatto fortuna con l’esercizio cinematografico: n mestiere che, nonostante l’apparenza, non aveva nulla a che vedere col mio, ossia con la produzione dei film. Infatti, eravamo rimasti amici. **107 parole**
19. “Cosa faccio qui? Mia povera maman era di qui, di **Centallo**. Eh, sì! Abbiamo qui la nostra tomba di famiglia. Quella là, vedi, quella più grossa di tutte le altre. Lì a destra, con la mezzaluna a mosaico. Dieci milioni. Cosa fai tu qui, piuttosto?” **45 parole**
20. **Gli spiegai** che **giravo il Piemonte e la Lombardia** con l’operatore Fioretti e una piccola troupe di tecnici per una serie di riprese televisive. **Avevo lavorato** la mattina a **Peveragno**, dovevo lavorare l’indomani sul **lago d’Orta**. **36 parole**
21. “Resta con me. Ti porto io a Orta questa sera con la Cadillac. Fai un viaggio più riposato, anche. E la prima volta nella mia vita che sono libero in un giorno feriale. Voglio raccontarti una bella storia. Una storia da film, ma vera, purtroppo. E tu mi darai un consiglio disinteressato, come soltanto tu mi puoi dare.” **58 parole**
22. I beneficati sono sempre simpatici ai benefattori. Ecco, un’altra volta, a trentacinque anni di distanza dalla prima, mi si presentava l’occasione di venire in aiuto, o almeno di essere di conforto, al mio amico Gervasoni. Perciò **lo amavo**, e **non esitai ad acconsentire**. **43 parole**

23. Quando Fioretti ripassò, Gervasoni era già innanzi nel suo racconto. Un clacson, un urlo attraverso i campi. Fioretti ripartiva senza protestare, impressionato forse dalla Cadillac che, più acuto e più sensibile di me, era riuscito a scorgere fino dalla strada. **40 parole**
24. Dunque, l'anno scorso, proprio di questa stagione, Gervasoni andava ad Acqui, ogni domenica, per una cura di fanghi. **18 parole**
25. Aveva rinunciato al matrimonio per dedicarsi meglio alla madre, che adorava e con la quale viveva. Gran bevitore, gran mangiatore, fervido gaudente, aveva sempre considerato la madre come l'unico freno e l'unica spiritualità della sua vita: il resto era passione di guadagno e avidità di piaceri. **46 parole**
26. Ma poi la madre era morta. Troppo tardi, ormai, per mutare le proprie abitudini di scapolo. Così, tirava avanti da due anni vivendo, diceva lui, "come un porco". Scontento di sé e di tutto; ma incredulo di qualsiasi miglioramento. **39 parole**
27. Finché, ad Acqui, nuotando una domenica nella piscina, aveva urtato in una scaletta sott'acqua, e si era fratturato l'alluce. Fu necessario il gesso fino al polpaccio. E capitatogli sottomano, proprio mentre lo ingessavano, il giornale della sera precedente, aveva letto, nella rubrica degli oroscopi per quella domenica, sotto il suo segno zodiacale, lo Scorpione, la predizione esatta del piccolo incidente. Attenti all'acqua e attenti alle estremità inferiori. Possibilità di fratture. **70 parole**
28. "Mio padre era un libero pensatore, tu lo sai, Mario, l'hai conosciuto. Eccetto quello che vediamo e tocchiamo, non credeva che esistesse niente. E mi aveva educato così; e mi aveva comunicato, diciamo così, la sua fede: neanche povera maman, che invece era religiosa e io le volevo tanto bene, riuscì mai una volta a farmi entrare in una chiesa. Mah! povera maman, fino alla fine, è sempre stato il suo cruccio." **72 parole**
29. Insomma, leggere quell'oroscopo e dubitare di tutto quanto egli aveva tenuto per certissimo fino dalla fanciullezza, fu per Gervasoni un punto solo. **22 parole**
30. Esisteva dunque una scienza del futuro! Esisteva qualche cosa di immateriale! Esistevano verità che non si vedono e non si toccano! Fu tale il suo entusiasmo che, seguendo la naturale esuberanza del proprio carattere, non si trattenne dal parlarne immediatamente con tutti quelli che gli furono vicini: a cominciare dagli ortopedici delle terme fino ai suoi impiegati principali, accorsi in macchina da Torino, e a una sua amichetta, una biondina, la preferita del momento, che lo aveva accompagnato ad Acqui nella trasferta domenicale. La biondina si chiamava Ines, forse l'avevo conosciuta anch'io. Me la ricordavo? **95 parole**
31. Il giorno dopo era un lunedì, e il lunedì il giornale della sera esce la mattina. Prima cosa, Gervasoni corre con l'occhio all'oroscopo e legge una frase un po' vaga, ma che tuttavia si attaglia di nuovo perfettamente al suo caso: Occorre pazienza, rassegnazione e serenità, un poco di riposo non vi farà male. Approfittatene per studiare a fondo coloro con i quali avete a che fare e per imparare a distinguere i veri dai falsi amici. **77 parole**
32. Gervasoni conservava ancora nel portafogli i ritaglietti di giornale, tutti piegati e ingialliti. Gli oroscopi erano firmati da uno pseudonimo: Mago Melisso. Me li mostrò sospirando e passò alla parte dolorosa della storia. **33 parole**
33. Riassumo. Fra i suoi dipendenti egli aveva assunto da poco un giovane giornalista, certo Anselmi, e gli aveva affidato a titolo di prova l'organizzazione della pubblicità, benché il

ragionier Battelli, che era il più vecchio collaboratore dell'azienda, non fosse d'accordo. **40 parole**

34. Gli oroscopi successivi erano ogni volta di argomento diverso, come naturale: ma in varie altre occasioni si adattarono alle circostanze della sua vita con altrettanta precisione della prima. Per esempio, dopo cinque settimane, alla vigilia del giorno stabilito per la rimozione dell'ingessatura, l'oroscopo diceva: Sarete liberati in giornata da un fastidioso impaccio. Vi si presenta una vita più bella di prima, soltanto se saprete guardarvi dai nemici e scegliere gli amici. **71 parole**
35. E questi nemici e questi amici, l'oroscopo, di giorno in giorno, con frasi più o meno sibilline, con allusioni più o meno velate, pareva designarli all'appassionata fantasia di Gervasoni con sufficiente chiarezza: mettendolo in guardia contro i primi nella persona del ragionier Battelli e di tutti gli impiegati che traverso gli anni erano stati assunti col consenso o addirittura col consiglio di Battelli (guardatevi da un uomo piccolo bruno nervoso e da tutti quelli che stanno dalla sua parte) e persuadendolo sempre più vivacemente ad affidarsi ai secondi, che erano poi sempre due, cioè un giovane alto, magro e distinto, i recente conoscenza, nel quale Gervasoni non poteva non ravvisare l'Anselmi, e una donna bionda e gentile, che con altrettanta evidenza era Ines. **123 parole**
36. Naturalmente, queste frasi non si ripetevano mai tali e quali. Anzi, ogni indicazione esatta e inequivocabile (uomo piccolo e bruno; giovane alto e magro; donna bionda e gentile) comparve nella rubrica degli oroscopi una volta sola. Ma e prima e poi allusioni più discrete e segrete alle stesse persone avevano la stessa portata, e sembravano invitarlo a prendere la stessa decisione: licenziare Battelli, mettere al suo posto Anselmi, e dire di sì a Ines che parlava sempre più insistentemente di matrimonio. **81 parole**
37. "Fatto sta che a un certo momento, per colpa di questo maledetto oroscopo, ho perso la testa. Ho licenziato Battelli. E fin qui pazienza. Ho messo Anselmi al suo posto. E passi ancora. Ma ho sposato Ines: e questo, non me lo saprò perdonare mai. Vengo qui sovente, sai? e piango, e chiedo perdono davanti alla tomba dei miei genitori, e mi domando come ho fatto a essere così cretino." **70 parole**
38. "Ti sei sposato, e non mi hai nemmeno avvertito?!" **esclamai** con stupore. **12 parole**
39. "Ma si capisce, tu la conoscevi, sapevi che genere di ragazza era. Di fronte a te, mi vergognavo. Speravo, non so, di nasconderti sempre che ero sposato, o almeno di non farti mai più incontrare con lei. Facilissimo, vieni a Torino così di rado." **44 parole**
40. "Quando ti sei sposato?" **4 parole**
41. "Due mesi fa. Per fortuna non mi sono sposato in chiesa, ma soltanto in municipio. Al ritorno dal viaggio di nozze, tracciate lei scompare. Scompare con lei anche Anselmi e parecchi e svariati milioni che sarebbe troppo lungo e noioso spiegarti come abbiamo fatto a metterci su le mani. Questura, telegrammi, eccetera. La coppia ha raggiunto il Venezuela in aereo. Per i soldi mi rincresce, si capisce. Ma sono solo, non ho grandi bisogni, gli affari nonostante la crisi non mi vanno male, e insomma per me non è stato quello che si dice un danno grave. Dirai che c'è il ridicolo: a Torino lo sanno tutti. Ma anche del ridicolo, io me ne infischio. Mangio bevo eccetera e me ne infischio. Quello che mi fa male è un'altra cosa. E questa, non la sa nessuno. **136 parole**

42. “Il giorno in cui scoprii la fuga dei due, il 18 maggio scorso, l’oroscopo diceva: Tutto bene, nessuna novità, guardatevi dalle correnti d’aria. Questo, non lo crederai, mi aveva infuriato più di tutto il resto. Perché in fondo, Ines, non l’amavo; mi ero già pentito di averla sposata; fin dal primo momento la sua fuga mi aveva fatto piacere. Ma ce l’avevo su con quel Mago Melisso dell’oroscopo, che mi aveva ingannato per tanti mesi, e non aveva avuto neanche la più piccola allusione per ciò che mi sarebbe successo il 18 maggio. **93 parole**”
43. “Andai al giornale. Chiesi l’indirizzo e il nome vero di Mago Melisso. Volevo vederlo in faccia, insultarlo, sfogarmi. Ma Mago Melisso non c’era più, aveva lasciato gli oroscopi per tutto l’anno, ed era partito per un lungo viaggio. Indovina dove era andato, quel mascazone?” **44 parole**
44. “Nel Venezuela.” **2 parole**
45. “Bravo. Nel Venezuela anche lui. Adesso dimmi, cosa devo fare? Denunciarli tutti e tre?” **14 parole**
46. Gli consigliai di no. Tanto, i milioni non li avrebbe ripresi. E la storia dell’oroscopo era troppo ridicola per non danneggiarlo, se conosciuta. **23 parole**
47. Non rispose. Ma **vedevo che mi dava ragione**. Avrebbe seguito il mio consiglio. Restammo in silenzio per qualche momento. **Mi chiedevo** come mai un uomo così astuto e così abile negli affari non avesse fiutato a tempo la truffa. Un bisogno non soddisfatto di religione? Quell’educazione che il padre gli aveva negato?... Chissà. **53 parole**
48. Il sole cominciava a calare dietro i cipressi. Guardavamo, attraverso il cancello, il tranquillo cimitero di campagna. Le ombre delle croci e dei piccoli monumenti si erano dolcemente allungate sull’erba, fra le tombe. L’aria era serena, appena un po’ più fresca. Si stava d’incanto. **44 parole**
49. “Ci sono casi peggiori dei tuoi,” gli dissi mettendogli con affetto una mano sulla spalla. “Ti piace ancora giocare alle bocce?” **21 parole**
50. “Altro che! Boce e vin, ajè niente d’aut!” rispose, finalmente in dialetto, e finalmente con la sua abituale vivacità. “C’è un gioco bellissimo qui a due passi, verso la Stura.” Mi fece salire sulla Cadillac accanto a lui. E mentre partivamo scivolando con un fruscio leggero sulla ghiaietta: “Non hai idea come sono felice. Abbiamo ancora il tempo di fare tre partite prima che venga notte.” **66 parole**

## LA PAGLIATA

1. Ogni anno, quando l’estate è al colmo, accade, contro mia speranza, e nonostante miei minuti progetti e preparativi anche estremi, che il lavoro mi trattenga a Roma. **27 parole**
2. E **sono qui** solo. Abbandonato dalla famiglia, abbandonato dagli amici e dalle compagnie consuete. La giornata passa nel lavoro, rapida, senza pensieri. Ma ecco il golfo della sera, ecco la voragine della notte estiva romana, calda, ventilata, sconfinata di ore e di secoli; gli strati confusi delle antiche civiltà sembrano riaffiorare, rifermentare, chiuderci con misteriosa

naturalizza in questa giungla di case rosse e di monumenti giallastri, sotto un cielo violaceo: lunghe vie storte, vicoli fetidi e bui, quasi cunicoli, fessure tra palazzi enormi; e improvvisi slarghi in cui, sbucando, ci si ferma a guardare incantati; piazze vaste, sbilenche, in pendio, dove gorgoglia una fontanella tranquillissima, e le case di qua e di là sono come quinte di una scena, e tutto è come una scena: i tre giovinastri all'angolo, con le magliette chiare e le motorette, il prete che passa lento, le tavolate di gente fuori dell'osteria con i boccali luminosi di topazio. **153 parole**

3. **Vivo a Roma** da trent'anni; eppure non v'è notte d'estate, **se esco** in giro per i vecchi quartieri, **che non scopra** una di queste strane piazze: **voglio** dire, una che **non avevo mai visto**, dove **non avevo mai messo piede**. **40 parole**
4. Trastevere? Trastevere, ormai, non c'è più. La voga, le insegne al neon, le masse ogni anno crescenti dei turisti, ma soprattutto gli americani e il costume americano hanno profondamente guastato Trastevere, che si atteggia e semplifica sempre più quale gli americani possono pensarlo. **43 parole**
5. No, per ritrovare il Trastevere di prima della guerra, bisogna battere altri quartieri: il rione Monti per esempio, quei solenni e squallidi vicoli cinquecenteschi, rammemoranti addirittura le fazioni medievali dei Frangipane e degli Annibaldi, e che tuttavia la fronte umbertina e piemontese dei palazzi di via Cavour maschera e sottrae alla curiosità dei turisti, preservando così dalla corruzione livellatrice, semplificatrice, utilitaria del nostro secolo lo spettacolo di ben altra corruzione, antichissima, tragica, funebre e sublime. **75 parole**
6. Al Cardello, in via del Cardello angolo via Frangipane, Nino Rota e l'amico professor Verginelli mi avevano invitato a gustare la pagliata una notte dello scorso anno: nel colmo dell'estate, come adesso. **32 parole**
7. Adesso **ci sono tornato** e, **me l'aspettavo**, **ho ritrovato** tutto uguale: identiche luci solitarie e spaziate, identiche immense ombre su per le fiancate dei palazzoni. **25 parole**
8. Ecco lassù, altissimo, sospeso in cima alla quinta della casa d'angolo, rossastra, scabra e nuda, senza una finestra, senza una feritoia, l'assurdo ricamo ferreo di un balconcino barocco. **28 parole**
9. Ecco l'ostessa del Cardello. È padrona e cuoca; e i suoi figli sono i camerieri: biondi, pallidi, magri, sorridenti, intelligenti, raffinati, tanto diversi dall'abituale cliché del trattore romano. **56 parole**
10. Ecco, verso le dieci, le tre sorelle che passo passo rincasano dopo aver chiuso il loro negozio di mercerie a via dei Serpenti. Passo passo non è un modo di dire: la più vecchia è quasi paralitica, e le altre due la sorreggono, una di qua e l'altra di là, nella lentissima deambulazione. Sono vestite allam oda di cinquant'anni fa, tutte e tre con i cappellini di paglia grigi o neri, nastri, veli, fiocchetti. Una ha la parrucca bionda, di stoppa. Non guardano nessuno. Procedono parlottando tra di loro, discutendo serie ma, forse, non preoccupate. I loro volti sono bianchi di cipria, gli occhi semichiusi, le espressioni indecifrabili. Sono giunte alla cantonata, sembra che si siano fermate: no, stanno svoltando. Scompaiono. **103 parole**

11. Ecco, poco più tardi, una ragazza bruna, nervosa, vestita di rosso: accorre alla fontanella con un fiasco. Il professor Verginelli, che era seduto di spalle alla fontanella, non poteva averla vista. Ma fu lui a indicarmela, interrompendo un momento il discorso e alzando in silenzio la testa come ad ascoltare un suono lontano. **53 parole**
12. E non era un suono. **5 parole**
13. “Quella ragazza è sordomuta dalla nascita,” spiegò Verginelli con uno strano lampo negli occhi neri, diabolici. “Sordomuta. Ed emana dal suo corpo un profumo naturale, come di rose. Non sente il profumo, Soldati? Io lo sento.” **36 parole**
14. No, non sentivo il profumo. Ma è certo che Verginelli fu misteriosamente avvertito della presenza della ragazza e, ora che lei, riempito il fiasco, di nuovo correndo era scomparsa, ripigliava il discorso interrotto contro i Frangipane, in favore degli Annibaldi, e tracciava nell’aria bizzarri segni con la sua mazza di legno speciale, cerchiata in tre o quattro parti da larghe ghiere d’argento. **62 parole**
15. “Questa mazza ha una storia,” confessò. “Queste ghiere hanno un significato.” **11 parole**
- Ma quale storia? Quale significato? **5 parole**
16. Verginelli, che da moltissimi anni ha la sua casa proprio in questo rione, non diceva di più. Guardava intorno nella vecchia strada fantastica, dove per lui il passato è presente, e sorrideva. Insieme a lui, sorrideva anche Nino Rota, indicandomi, dalla parte opposta, due preti che salivano il lungo piano inclinato verso via degli Annibaldi, la stradina che fiancheggiava il palazzo del Collegio internazionale degli Oblati, difesa da un muretto a picco su via Frangipane. **75 parole**
17. Ecco, anche quest’anno, puntuali, i due preti. Come allora, chissà da dove, sono apparsi: li vedo. Adagio adagio si allontanano, immagine esatta, in quella prospettiva colossale e deserta, di un tempo fuori dal tempo comune. **35 parole**
18. Ed ecco, sul tavolo rustico e comodo, accanto al vino di Grottaferrata, secco quanto un vino romano può esserlo, ecco finalmente la famosa pagliata. **24 parole**
19. La pagliata è un piatto tradizionale, antichissimo, della cucina romana. E l’intestino tenue secondo del manzo, detto la digiuna o il digiuno perché sempre vuoto se non del chimo, e cioè di quella pasta omogenea, viscosa, lattiginosa, che è come il sugo ultimo della digestione, il vero e puro elemento nutritivo. **51 parole**
20. La pagliata va mangiata soltanto il giovedì sera, e cioè soltanto la sera dello stesso giorno in cui si macella. Va accuratamente liberata dal grasso in cui è immersa, e dalla sottile pelle che avvolge. Poi tagliata a ciambelle, e legata da un capo e dall’altro, così che, cuocendo, il chimo non esca. **53 parole**
21. Può essere cucinata in vari modi. Ma soprattutto in umido o al forno. Meglio al forno, o sulla gratella, con brace di carbone di legna. **25 parole**
22. È un sapore straordinario: come se un formaggio, invece di esservi sparso sopra per condimento, fosse naturalmente racchiuso nel cibo stesso: quel chimo gustato di sorpresa, nella sua vita fermentante. **32 parole**

23. Sale, pepe, olio e un goccio di vino completano la preparazione della pagliata arrosto: che, se freschissima, è tenera, croccante, profumata: un piatto prelibato, una delicatezza, o, per dirla con Apicio, una polytéleia, una sontuosità, un lusso. **37 parole**
24. **Chiudo gli occhi** mentre assaporo, e penso al mio vecchio maestro Ettore Stampini, alle lezioni su Persio, al calidum sumen, mammella di scrofa ripiena del suo latte. **27 parole**
25. **Riapro gli occhi**: ciò che vedo, il colore rosso delle mura, questo scenario di pietra e di mattoni, si accorda perfettamente con ciò che assaporo: qualcosa di fermentato, di forte, di bruciante e tuttavia piacevolissimo: come una eccitante eppure ferma familiarità con le potenze infernali della corruzione e del fermento, della morte e della vita, un sorriso pio verso ogni male, anche il proprio. Gli dei... **66 parole**
26. A questo punto, consumata la pagliata, sentendomi forse già cedere in qualcosa, o sentendo nascere anche in me come il principio di quella mostruosa familiarità, senza farmene accorgere dai gentilissimi miei commensali, **sospirai**. **33 parole**
27. Ormai **capivo** a che cosa essi sorridevano. Stavo forse per sorridere anch'io? No, o non ancora, almeno. Pensavo sempre alle mie valli, alle mie rocce vere, alle nevi e ai torrenti tra gli abeti, e mormoravo in segreto:
- Ah, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts! **48 parole**
28. Così quest'anno. **3 parole**
29. Ma anche quest'anno, al Grottaferrata, troppo lieve per reggere fino in fondo un pasto così robusto, l'ostessa sostituisce da ultimo un passito violento, molto alcolico. **25 parole**
30. **Bevo, e mando** Giancarlo, il minore dei tre figli, a comprarmi due toscani. **13 parole**
31. Giancarlo, balzando, va e torna. E i toscani, scelti da lui o dal tabaccaio stesso, sono ottimi: caso rarissimo, segno di un'educazione lunga e perfetta. Ricordo che Cesare De Lollis abitava da queste parti, e fumava toscani anche lui. Quanti signori, quanti letterati, o quanti funzionari piemontesi di via Cavour, dal 1970 a oggi, insegnarono quest'arte ai tabaccai e ai figli degli osti circonvicini? **64 parole**

## IL PANE DI CASTELLO DI ANNONE

1. Sempre di più, **viviamo** semplificando, schematizzando. Le comodità del progresso **ci persuadono** insensibilmente a fissare in precedenza, e cioè quasi a meccanizzare, anche i nostri movimenti più liberi. **28 parole**
2. Per esempio, quando **viaggiamo** in automobile, volentieri **calcoliamo** una media chilometrica, **prestabiliamo** un percorso, un orario, le tappe: **faremo** colazione a X, **pranzeremo** a Y, **pernotteremo** a Z. E invece di osservare lo spettacolo della natura, come pure sarebbe facile e bello, con occhio curioso e animo abbandonato; invece di approfittare della velocità della macchina, e di correggerne così in qualche modo la tirannia, seguendo il nostro improvviso

capriccio o gli inviti del paesaggio, **consultiamo** continuamente cronometro, tachimetro, carta geografica, e **concediamo** a ciò che **vediamo** uno sguardo freddo, annoiato, o appena divertito, come se nei riquadri del parabrise e dei finestrini si svolgesse il fulmineo scenario di un'opera senz'altra musica che il monotono ronzio del motore. **117 parole**

3. Avete mai riflettuto che, subitamente confrontato all'occhio e al pensiero umano, il mezzo più veloce non è già l'automobile e tanto meno l'aeroplano, ma proprio le nostre gambe? Quante volte, percorrendo in auto anche adagio una via cittadina, accade che **intravediamo** una figura femminile che ci interessa, che forse conosciamo, che comunque **vorremmo seguire**, **vorremmo guardare** meglio e da vicino, ma **ce lo vieta** la esasperante lentezza della macchina a fermarsi a retrocedere a cambiare direzione! Oh, le nostre idee, invece, cambiano: cambiano, per fortuna, con una rapidità a cui nessun meccanismo si adegua, e mai potrà adeguarsi. Si direbbe, anzi, che più veloce il mezzo, più lunga sia la sua inerzia, più lenta la sua facoltà di capriccio. **119 parole**
4. **Venivo da** Viareggio, **diretto a** Torino. **Avevo deciso** di far colazione ad Asti, al famoso Salera, ed ero in orario. 20 parole
5. Pochi chilometri prima, attraversando un paese, anche questa volta come tante altre **mi colpì** un nome strano: Castello di Annone, certamente ricordo medievale, feudale; e, appena passato il paese, sulla sinistra dello stradone, una profonda brevissima spaccatura nell'argine, che **mi rivelò**, o piuttosto **mi lasciò intuire**, un fiume: alti alberi sulla riva di là, e oltre le loro cime, sfumata per la lontananza, una catena di altissime colline. **68 parole**
6. **Guardai** la carta: **vidi** che quelle colline erano, senza dubbio, le Langhe: quel fiume, il Tanaro. Ora, **conoscevo** il Tanaro in molti altri punti del suo percorso: tra i monti dove nasce, e là dove non si chiama ancora Tanaro ma Tanarello; poi a Ormea, a Ceva, a Carrù, a Cherasco, ad Alba, a Govone; poi ancora, molto più giù, ad Alessandria, e alla confluenza con la Bormida; infine dove si butta nel Po, a Bassignana. **Non lo conoscevo** in quel tratto, e la curiosità fu irresistibile. **87 parole**
7. **Tornai indietro**, **rientrai in** Castello di Annone, **lasciai** la macchina davanti alla prima trattoria. C'era un bel pergolato; e una terrazza, sostenuta da un alto muretto. Nel centro del muretto, una lapide. Il ricordo di un'inondazione del Tanaro, **pensai**, non può essere altro. Quasi di corsa, per un corto tunnel che passava sotto l'argine e la ferrovia, raggiunti la riva del fiume. **62 parole**
8. Nella luce estiva e meridiana, le acque azzurre scintillavano e, già vaste ma ancora velocissime, correvano con larghe curve tra i ghiaietti bianchi e boschi di pioppi di salici e di querce, tranquilli sipari verdi, all'infinito. In una breve insenatura, presso il luogo dove **mi ero affacciato**, tre o quattro barche di pescatori, tirate a riva. Il paese, alle mie spalle, completamente nascosto dall'argine. Tutto intorno, verso qualunque direzione **mi voltassi**, non una casa, non una persona, non un segno di vita. **Sostai a lungo**, immobile nel sole e senza pensieri, se non un'attenzione estrema e meticolosa a tutto ciò che **vedevo**, e che **udivo**: il mormorio della corrente, il cinguettio degli uccelli, i rombi lontani delle macchine sulla strada. **120 parole**
9. Quando **tornai alla** trattoria per far colazione, costeggiando il muretto che sosteneva la terrazza col pergolato, **mi fermai** naturalmente davanti alla lapide. Lessi: **23 parole**



GIUSEPPE MEDICO D’CORPU QUI SPICCÒ INSUPERABILE SALTO in profondità anno 1926 **11 parole**

ESPATRIATO POI FECE RIPROVA RITORNATO IN PATRIA **7 parole**

ANNO 1954 “NON SALTÒ PIÙ” **5 parole**

10. Giuseppe Nebbia Scalarmi, una volta applicato di seconda in comune, e ora pensionato, è un cugino di Giuseppe Medico d’Corpu. **Mi fa compagnia** a tavola, e **mi spiega tutto**. **29 parole**
11. Dunque, Giuseppe Medico è un omone alto uno e ottanta, e pesante centoventi chili, e per questo, come tutti gli altri Medico della sua famiglia, è detto d’Corpu. Nato a Castello nel 1891, figlio di un ferroviere; meccanico specializzato a Torino, alla Spa; nel 1923 emigrò in Argentina, dove fece rapidamente fortuna mettendo su uno stabilimento riparazioni auto. Tre anni dopo tornò, già ricco, per le vacanze estive: e in quell’occasione, una sera, dopo un pranzo alla trattoria, scommise cento lire con gli amici che, prendendo la rincorsa, avrebbe superato di un sol balzo il muretto, alto dalla parte della terrazza circa un metro, e circa quattro dalla parte della strada. **111 parole**
12. Durante un periodo di trent’anni, tornò molte altre volte, sempre d’estate, e ogni volta ripeté l’exploit, pagando poi cena a tutti. Finché, nel 1954, a sessantatré anni, “non saltò più”, e volle la lapide, e la dettò egli stesso. **39 parole**
13. Mentre Scalarmi parlava, un signore di mezza età, roseo, biondo, occhi celesti, dalla fisionomia simpatica e intelligente, si era avvicinato: e confermava il racconto dell’applicato sorridendo finemente. Alla fine, rivolto a me, disse: **33 parole**
14. “Cosa vuole, caro signore, bisogna capire: passatempi che si spiegano soltanto in un paese come questo, fuori del mondo... Lei, se non erro, ha avuto la bontà di lodare il pane che ha mangiato a questa tavola...” **37 parole**
15. “Squisito,” ripetei. Infatti, avevo trovato il pane croccante, leggero, gustosissimo. **10 parole**
16. Il signore continuò:
17. “La ringrazio, e permetta che mi presenti: Perlino Ettore. Sono il panettiere del luogo. Questo che lei ha mangiato, è pane di oggi. Ma se lei fosse venuto qui fra due giorni, lo avrebbe trovato, questo stesso pane, ancora migliore.” **40 parole**
18. “Non mi pare possibile.”
19. “Eppure è così. Perché, vede, io il pane lo faccio soprattutto per i contadini qui dei dintorni, i quali vengono in paese a prenderlo, una, al massimo due volte per settimana. Perciò, non posso farlo come si usa adesso, col forno a rotazione, ossia tenendo il forno continuamente acceso. Ma sono obbligato a farlo al modo antico, accendendo il forno e lasciandolo spegnere ogni volta, a ogni infornata. Soltanto così il pane si conserva parecchi giorni: continua a vivere. Col metodo moderno, oggi universalmente adottato, del forno a rotazione, succede questo, caro signore: l’umidità che trasuda, o meglio che evapora dalla pasta mentre cuoce, non ha il tempo di scire, ma resta imprigionata nel forno, e così si deposita sul pane e vi si stende sopra come una vernice. Una vernice, sì, che impedisce al pane di respirare, di vivere. Il pane ha, o per lo meno dovrebbe avere i suoi pori, come una creatura umana.” Mi illuminai. **158 parole**

20. “Per questo,” **dis**si, “il pane, oggi, è croccante soltanto la mattina a mezzogiorno, e la sera è subito molle e insipido!” “Per questo.” **23 parole**
21. “E io che la sera mi lamento sempre del pane molle! E **non capivo** perché, ed **ero quasi tentato** di dar ragione a mia moglie, che ha quindici anni meno di me, e dice sempre che io **sono un sognatore, un intellettuale, un lodatore dell’antico**, e che in fondo **rimpiango** soltanto la mia giovinezza. Ma no. **Mi ricordo perfettamente** che **quando ero** ragazzo, cioè quarant’anni fa, il pane la sera era buono come la mattina!” “Se le dico che il pane vero raggiunge il miglior sapore addirittura dopo due giorni! Pan ’ddoudi, bouta ’ddouiani, fija ’d vint’ani! Il nostro è un mestiere serio, caro signore. Il panettiere non s’improvvisa. Ci vuole spirito di sacrificio. Su dieci che provano, soltanto due riescono. Lo sa che dei vecchi socialisti, dal 1900 al 1910, molti erano panettieri? Finivano di lavorare la mattina presto, leggevano i giornali, anche quelli francesi, si tenevano al corrente, erano all’avanguardia del progresso civile...” **155 parole**
22. Sotto l’ombra verde e gialla del pergolato, nella quiete pomeridiana e campagnola, davanti alla tovaglia lietamente macchiata di Barbera, **guardavo negli occhi** azzurri, nel volto del mio interlocutore, luminoso di onestà e di intelligenza. **34 parole**
23. E **pensavo** che il mio paese è il paese più umano e più giusto del mondo. E che bisognerebbe girarlo umilmente a piedi, o tutt’al più in bicicletta; e scoprirlo così, conoscerlo così, fermandosi in ogni villaggio, senza seguire nessun programma, nessun orario, nessuna pubblicità, nessuna moda: guidati soltanto dalle genuine curiosità, mossi soltanto dall’amore. **55 parole**

## IL FERMACARTE

1. Unico rimprovero che **muovo** alla memoria per tutto il resto carissima di mio padre: cacciatore appassionato, nonostante il mio desiderio e le mie richieste, non volle mai portarmi a caccia con sé. Così, **non diventai** cacciatore. Col passar del tempo, con l’avanzare dell’età, ne **provo un dispiacere**, quasi un dolore, sempre più grave: e ogni anno, di questi giorni, più acerbo. Ecco l’ottobre: cieli grigi, castani d’oro e di ruggine, mattine pure e fredde: **vado a spasso** senza fucile, senz’altro scopo se non quello di **andare a spasso**, e cioè con una disposizione d’animo miseramente letteraria: di **osservare il paesaggio** e di **prendere note sul mio taccuino**. L’incontro di un solitario cacciatore col suo cane, un colpo lontano, **un rimbombare di ferree canne**, che **viene** di laggiù, dal folto di quella macchia misteriosa, **mi fa trasalire** nostalgicamente... **137 parole**
2. Sul viottolo che dalla canonica conduce alla cappella di Santa Caterina, chiuso a ponente dalle pendici selvose del monte Falò, e aperto a levante verso i colli digradanti fino al lago lontano, **incontrai** l’altro ieri il vecchio parroco del paese. **40 parole**
3. Dall’anno scorso **non lo vedevo**: è più curvo, più magro, **cammina** con un bastone. Roseo nonostante le rughe, occhi azzurri chiarissimi, occhiali d’oro, una papalina di seta nera. Sereno come sempre, ecco **tiene** la mia mano tra le sue, asciutte e calde, **mi accoglie** con la solita gentilezza affettuosa e con quella curiosità di me e delle mie vicende che **è**, ne sono sicuro, **istintiva, disinteressata**, tutta umana. A distanza d’anni, ogni volta che **lo incontro**, **penso** con una nostalgia più seria e più profonda che forse **avrei voluto essere** cacciatore, sì, ma di anime: prete come lui. **98 parole**

4. **Lo accompagnai** fino a Santa Caterina, adagio adagio, poi **tornammo indietro**. Della stagione, dei raccolti, della nuova strada asfaltata, di amici comuni, **parlavamo** un po' di tutto: e dei tempi, di politica, della Francia, della morte del papa. **Siamo giunti** alla canonica, **mi invita a entrare**: il solito bicchierino di amaro Bairo, così raro e così buono. **57 parole**
5. La stanzetta terrena, che tanto **amo**: il solo luogo dove la parola pace **mi pare** abbia un significato. Libri tutto intorno; la tavola rotonda nel mezzo, con il tappeto di peluche, la scrivania in un angolo, col paralume verde e, di fianco, la poltrona per me. **46 parole**
6. “Chi **sarà** il nuovo papa?” Il parroco **sorride** alla mia ingenua domanda, **sorride e tentenna** il capo bianco, silenziosamente. **Vedo**, nel suo sorriso mite e luminoso, nei suoi occhi azzurri e perduti, una immensa lontananza da Roma. E **taccio** anch'io, **imbarazzato** tutt'a un tratto: **mi rimorde**, con quella stupida domanda, che paragona la sua pochezza e la sua piccolezza alla potenza della chiesa, di **averlo umiliato**. **66 parole**
7. E **volevo dire qualcosa**, **cercavo** un diversivo, un altro argomento. Ma, quando **mi sembra di aver trovato**, **vedo** che lui per primo, seppure **esitando**, **si appresta a rompere** il lungo silenzio che **era sceso** tra noi. **36 parole**
8. “Sono amico... sì, sono compagno di scuola, di seminario...” mormora, “sono compagno di seminario di sua eminenza il cardinale...” e disse un nome, che naturalmente non trascrivo. Esitò ancora un attimo, fissandomi col suo dolcissimo sorriso, e tuttavia, forse per la prima volta da quando ci conosciamo, con un'ombra di sospetto, come se, per la prima volta, mi scrutasse. Infine ricominciò: **61 parole**
9. “Sì, il cardinale... Non ci vediamo quasi mai. In cinquantacinque anni, sì... da quando io ho lasciato...” e disse il nome di una grande città, la città del seminario dove lui e il cardinale avevano studiato. “In cinquantacinque anni, ci saremo visti, sì e no, forse una dozzina di volte. Ma da ragazzi eravamo così amici, e siamo rimasti egualmente amici tutta la vita, una lunghissima vita. Bontà sua, perché io... Che cosa gli ho dato io, in tutti questi anni? Che cosa gli potevo dare? Ho risposto alle sue lettere, ecco tutto. Ci siamo sempre scritti regolarmente. Un epistolario, ormai. Una lettera al mese! Ma forse ho sbagliato, dicendo che non gli ho dato niente. Non gli ho mai, mai chiesto niente. E così, forse, gli ho dato, per quel poco che può valere, la mia amicizia. Ecco, vede? Ho ricevuto una lettera anche ieri...” E con la mano un po' tremante indicò appena, sullo scrittoio, una piccola busta i cui angoli sporgevano di sotto un fermacarte di vetro di Murano. **172 parole**
10. Che cosa **avrei dato** per leggere quella lettera! Tuttavia, **finsi** quasi di non averla vista: **la guardai**, per un attimo, senza volgere il capo. Intanto il vecchio continuava, sospirando: **29 parole**
11. “Eh! Le assicuro che quando mi accade... come in questi giorni, per forza di cose... Quando mi accade di paragonare il mio povero tran tran alla vita del mio amico, non lo invidio. Penso alle responsabilità di un principe della chiesa in questi giorni. È lui che invidia me, oh questo sì!” **81 parole**
12. “Insomma,” dissi scherzando: “È un cardinale di quelli buoni!” **9 parole**
13. Il parroco dolcemente replicò: “Lei, caro Soldati, è molto intelligente. Ma avrebbe il dovere di esserlo ancora di più. Conosco le sue idee, ho letto i suoi libri. L'errore più grave, che una persona come lei possa commettere, è quello di sottovalutare i propri avversari. Creda a me,

che sono fuori da tutto o, almeno, lontano, lontanissimo da tutto: c'è della brava gente anche fra i preti..." **67 parole**

14. "Ma io **non ho mai detto** che non ce ne fosse!" **11 parole** "... anche fra loro i capi. Brava gente, quando si parla di capi, non vuol dire soltanto persone di cuore o di buon cuore. Vuol dire: persone molto, ma molto più in gamba di quello che lei forse immagina. Uomini che hanno... hanno del genio e anche della santità." **48 parole**
15. "Ma allora perché questo genio, questa santità non si vedono? Perché le cose vanno come vanno?" **esclamai** violentemente. **18 parole**
16. Il parroco sospirò di nuovo, ma più profondo, e guardandomi con affettuosa compassione rispose: **14 parole** "Ma che cosa vuol vedere, lei? Le opere vere della grazia sono molto spesso nascoste all'occhio umano. Noi vediamo le opere del mondo. Ecco ciò che vediamo. Soffriamo per la chiesa. Ma chi sa che questa sofferenza non sia necessaria. Le cose, come vanno? Forse andranno anche peggio, in apparenza. Ma verrà un giorno..." **54 parole**
17. In quella entrò Arturo, il vecchio sagrestano: due persone, che volevano confessarsi, attendevano in chiesa. Il parroco si levò, e pregò che **non me ne andassi**: era questione di dieci minuti, tutt'al più un quarto d'ora. Curvandosi al mio orecchio concluse lo strano discorso, che Arturo aveva interrotto, con queste parole ancora più strane: **54 parole**
18. "... Insomma, io non lo auguro, perché non lo posso augurare, ma ho una grande fiducia nelle persecuzioni. Oh, non tanto presto, si capisce. Io certo non le vedrò, e neanche lei, caro Soldati! Le vedranno i suoi bambini, quando saranno grandi. Torno subito." **43 parole**
19. **Rimasto solo**, col cuore che **mi batteva allungai** una mano e **sfilai** dal peso del fermacarte la lettera del cardinale. Era scritta a caratteri fini fini, come formichine, su quattro paginette di carta rigata. Subito, dopo una rapida scorsa, **cominciai a ricopiare** nel mio taccuino. **45 parole**
20. ... Alli 17 ottobre 1958.
21. Caro Adolfo mio, **parto** domani mattina per Roma e tu già sai con quale animo. E questo il secondo Conclave in cui la volontà del Signore ha voluto **che io entrassi**: e sarà, senza dubbio alcuno, l'ultimo. Se **penso** al marzo 1939, **mi sembra** ieri. Il tempo passa con una velocità ormai fulminea, e **non avrei**, per quanto concerne la memoria, il pensiero e perfino i sentimenti, chiara percezione della mia età, se non fosse questo compagno, che ci portiamo dietro fin dalla nascita, ma del quale, con la Grazia di Dio, abbiamo fatto pochissimo caso in tutta la nostra giovinezza, e nell'età matura, cosicché fino a venti, e magari anche fino a dieci anni fa, possiamo addirittura dire che non ci siamo accorti della sua assidua e inesorabile vicinanza, e ora invece ci tormenta giorno e notte, infliggendoci crescenti torture: voglio dire il corpo, che tuttavia dobbiamo benedire e benediciamo, perché anch'esso è dono divino. **156 parole**
22. Ti ricordi quando (avevamo ventuno o ventidue anni, credo) siamo stati insieme a farci visitare dal professor Perroncito? Soffrivamo tutti e due press'a poco degli stessi disturbi: qualche mal di capo, insonnia, bazzecole, insomma, effetto del surmenage, dello studio eccessivo per le nostre tesi. Ebbene, ti ricordi che cosa ci disse Perroncito? Che le nostre due nature fisiche erano similissime tra di loro: molto sane, molto robuste ambedue; nature magre e nervose, un fascio di nervi ambedue; dotate, ambedue, dei così detti campanelli di allarme. E che questi campanelli di allarme, sarebbero stati, per tutta la nostra vita, la nostra difesa, la nostra salvezza e la nostra forza. Perché ci avrebbero avvertito, sempre in tempo, di ogni abuso, di ogni eccessivo sforzo a cui avessimo per avventura sottoposto il nostro organismo; e ci

avrebbero con ciò stesso persuaso a sospendere detti sforzi prima che fosse troppo tardi. Ora, da qualche tempo (e credo che sial o stesso per te) i miei campanelli di allarme suonano sempre più di frequente, con una progressione, in questa loro frequenza, veramente angosciata. Prima, suonavano una o due volte all'anno. Vent'anni fa, quattro o cinque volte. Dieci anni fa, una volta al mese, due. Adesso suonano una volta alla settimana, che dico? Una volta al giorno, due, tre, quattro volte al giorno: e la notte... Ahi! Dove sono le notti di un tempo, le notti solutae curis? **232 parole**

23. **Vado** a Roma in queste condizioni, che non sto a descriverti nei particolari per non tediarti. Porto con me Antonio e il teologo B\*, che faranno certamente tutto quanto è possibile. **31 parole** B\* è anche bravissimo a praticare le iniezioni. **8 parole**
24. Quanto al resto, vidisti cor meum: e tu sai quali siano i miei pensieri anche più riposti. Quindi **non ti dico** nulla. **Ti confermo** soltanto, per tua assoluta pace, che il mio nome, fortunatamente, è fuori di qualsiasi discussione, e probabilità. Tuttavia è impossibile che, di tanto in tanto, non mi si affacci alla fantasia il pensiero tremendo. Che cosa **farei**, in tale (per fortuna, **ti ripeto**, quasi matematicamente impossibile) caso? Che cosa **sarei** capace di fare? Nulla, ahimè, assolutamente nulla. **Mi sentirei** come un granellino di sabbia schiacciato da una montagna. Ti ricordi i nostri discorsi la sera dopo la Benedizione, quell'estate che andammo, per quindici giorni, in villeggiatura a Salbertrand? L'estate del 1898. Sessant'anni fa, esattamente. Quanti progetti! Quante idee! **122 parole**
25. A proposito, **ho trovato** una di queste idee, precisa, identica, in uno scrittore francese. Probabilmente non lo conosci; ma forse ne hai sentito parlare. È uno scrittore del principio dell'Ottocento. È abbastanza famoso, credo. Lo Stendhal. Stendhal era uno pseudonimo, il suo vero nome era Henri Beyle. Da pag. 25 a pag. 28 di un suo libretto, pubblicato dallo studioso Martineau col titolo Pages d'Italie, egli fissa quattordici punti, che sono altrettante condizioni secondo lui necessarie alla sopravvivenza della Chiesa. E il primo e principale di questi quattordici punti è proprio quello nostro, quello, cioè, che ben sai... **98 parole**
26. Un passo sulla ghiaia del giardinetto **mi avvertì: feci appena in tempo** a infilare la lettera nella sua busta e a rimetterla dov'era, sotto il fermacarte di vetro di Murano. **30 parole**

## LA MESSA DEI VILLEGGIANTI

*a don Vittorio Genta, torinese,  
parroco di Vezzo in provincia di Novara (29 novembre 1958)*

1. Caro don Vittorio,
2. **Le confesso** che, prima di **dedicarLe** il presente volume, **ho esitato** a lungo. **13 parole**
3. Per chissà quanti anni ancora l'Italia **avrà** - **mi dicevo** - Governi democristiani: con la dedica a un sacerdote può sembrare ch'**io vacilli**, e metta le mani avanti, e **voglia ingraziarmi** la simultanea benevolenza delle nostre due massime autorità. **37 parole**
4. Ma poi **ho pensato** che gli scritti qui raccolti erano abbastanza liberi per **assolvermi** da tale accusa; mentre, facendoli precedere dal Suo nome, **avrei manifestato** quanto **debbo a Lei** per la straordinaria predica ispiratrice del racconto La Messa dei villeggianti, e quanto **debbo all'insegnamento** di quegli antichi miei maestri, che **non potrò mai**, neanche **volendo**, **sradicarmi** dal cuore. **58 parole**

5. **Vado** a Messa soltanto quando villeggio. **Scrivo** soltanto nelle pause che **mi consente** il mestiere: un libro tra un film e l'altro. Come dire che **non professo** né la religione né la letteratura? e che, semplicemente, me ne diletto? **39 parole**
6. **Nego** paritatem risponderà Lei, nego paritatem: già i latini **amavano chiamare** ozii gli studi letterari: e la sua, caro dottor Mario, **mi pare** soltanto una civetteria. Ma la religione...**29 parole**
7. La religione, **non è** lo stesso? **6 parole**
8. E perché mai, allora, **avrei tanto esitato** prima di **decidermi** a questa dedica?**13 parole**
9. Oh, è anche possibile che Governi democristiani **giovinò** al benessere o, se non altro, alla tranquillità della Repubblica italiana: è certo, però, che **nuocciono** al prestigio della Chiesa, **rimpicciolendone** l'orizzonte, **caricandola** di un peso, **gravandola** un'altra volta, in qualche modo, dell'antico potere temporale. **43 parole**
10. A questo proposito, Luigi Salvatorelli recentemente **affermava** (La Stampa, 2 novembre 1958) che "**non si può aspirare a essere** il sale della terra **facendosi** terra". Né il primo dei quattordici punti che Stendhal (Pages d'Italie, Le Divan, Paris 1932, p. 25) **suggerisce**, si l'on veut que la religion romaine subsiste, **contrasta** all'affermazione del Salvatorelli se non in apparenza. **Non arriverei**, con Stendhal, a **proibire** il celibato dei sacerdoti: ma **non ho nessun dubbio** (ne ho sempre tanti!) che il loro matrimonio facoltativo **sarebbe utilissimo** alla Chiesa. **86 parole**
11. Molti, infatti, **si allontanano** dalla Chiesa, o **non le si accostano** come forse **vorrebbero**, soltanto perché **vedono**, **errando**, il clero cattolico quale esso **non è**. Tuttavia, in questo errore, **c'è** una parte di vero. Una parte del nostro clero **tende a distinguersi** dal resto dell'umanità: come se i sacerdoti **non fossero** comuni mortali, ma creature dotate di potere magico; e come se la Grazia, nell'atto dell'Ordinazione, **trasformasse** permanentemente la loro natura. **71 parole**
12. Ora, il Signore stesso, per amore degli uomini, **si fece** uomo. Il Verbo, **per vincere** la carne, **si fece** carne. Come si può pretendere che i sacerdoti, sale della terra, **siano diversi** da noi?**34 parole**
13. Il sacerdozio **non è**, o almeno **non dovrebbe essere**, una magia che **escluda** alcuni privilegiati o predestinati dall'umanità e a questa **li opponga** sia pure per servirla: ma anzi, una coscienza ancora più stupefatta del mistero dell'esistenza; una vita che **si dedica** alla vita degli altri; un cuore straziato; una mente perplessa. **52 parole**
14. Il sale della terra esiste, dunque. Ma non è un carattere indelebile di alcuni fra noi. Tutti **possiamo**, a momenti, essere sale della terra. A momenti: quando la Grazia **ci tocca** e **trasforma**. E tutti, sacerdoti o no, **imploriamo** che questi momenti **siano** più lunghi e più frequenti possibile. Non altro. **51 parole**
15. Una sera dello scorso ottobre, **guardavo**, sgomento e immobile innanzi a uno schermo televisivo, i riti e le cerimonie che **seguivano** l'elezione del nuovo Papa. Qualcosa, dentro di me, dolorosamente **si ribellava**. **Ero**, allo stesso tempo, affascinato e inorridito. E **mi domandavo** con angoscia in che cosa **consistesse** questa mia confusa ribellione, e se mai **avesse** qualche fondamento di giustizia. **60 parole**
16. Dopo attenta meditazione, **mi parve** di poter azzardare una prima risposta. Ciò che **mi offendeva**, ciò che **mi feriva** in quei riti, e, a volte, **me li presentava** addirittura come empi e

blasfemi, era la loro pretesa di **codificare** quanto **è sacro**, di **fermare** e **fissare** per sempre quanto **è religioso**. **51 parole**

17. Sacro o religioso, per intima intuizione di tutta l'umanità, è soltanto l'ineffabile, l'istantaneo, l'individuale, l'incorporeo o il momentaneamente corporeo. **19 parole**
18. D'altra parte, il cattolicesimo **non è**, appunto, lo sforzo di **negare** questa intuizione? **Non è** il supremo tentativo di **rendere** visibile l'invisibile, eterno l'effimero, razionale l'irrazionale, **conservando** agli uomini il successore di Pietro, rappresentante di Cristo in terra? **38 parole**
19. Alcuni giorni dopo, **leggendo** il discorso di Giovanni XXIII ai pellegrini di Venezia e di Bergamo, improvvisamente i miei dubbi **si scioglievano** e il mio animo **si riapriva** alla speranza. **30 parole**
20. Il Papa stesso, in qualche modo, **mostrava** di essere stanco e oppresso dai riti. Il Papa stesso, bonariamente, **scherzava parlando** della sedia sulla quale **era stato portato**: finché a un tratto, con un balzo della memoria tutto umano e poetico, **ricordava** di **essere stato portato**, bambino, a una festa dell'Azione Cattolica per le campagne natie (con un dondolio forse non troppo dissimile da quello della sedia gestatoria) sulle spalle del proprio genitore. **72 parole**
21. "Bisogna **farsi portare** dal Padre," **concludeva**. " **Bisogna farsi portare** dal Signore. E **bisogna portare** il Signore." **16 parole**
22. **Ero vinto, ero commosso**. Giovanni XXIII **ha capito** che il primo dovere del Vicario di Chi **si fece** uomo fra gli uomini **è** il dovere di **restare** un uomo. **29 parole**
23. Ahi, don Vittorio, dove **mi ha portato** il discorso! In principio **confessavo** la mia esitazione a **dedicarLe** questo libro perché Lei **è** un sacerdote: ed ecco, **sono giunto a nominare** addirittura il Papa. È questo un segno che **sto tornando** all'ovile, che **ho paura** della morte, che **comincio a invecchiare**? **50 parole**
24. No, forse **è** la Chiesa che **è ringiovanita**, una sera di ottobre del 1958. **14 parole**
25. Mi voglia credere, caro don Vittorio, il suo aff. mo **10 parole**

Mario Soldati

#### LETTERA DI DON VITTORIO GENTA

Parrocchia dei SS. Giovanni e Paolo  
Vezzo sopra Stresa (diocesi e provincia di Novara)  
20 dicembre 1958

1. Ottimo e caro dottor Mario Soldati, **6 parole**
2. Ella **vuole dedicarmi** il Suo libro? E **desidera** il mio consenso? Glielo **do**, a una condizione affidata al Suo cuore buono per me, e con due precisazioni. **27 parole**
3. La condizione: che Ella, alla Sua tanto lusinghiera dedica, **faccia seguire** questo mio scritto. **Sono sicuro** che **se ne avvantaggeranno** Ella nella Sua sensibilità di artista, e io nella mia condizione di prete. **33 parole**

4. Due semplici precisazioni, poi: **4 parole**
5. La prima. Che io, a settant'anni suonati, **seno di credere** con il cuore e con la mente tutto quanto **mi propone** a **credere** la mia Chiesa Cattolica Apostolica Romana, senza **togliervi** una sillaba, anche se talora il mio atto di fede **mi costa** atto di umiltà fiduciosa e serena; inoltre, che io **ammiro** la costanza della Chiesa attraverso i secoli nel **mantenere** certe disposizioni disciplinari, nonostante le infrazioni palesi e occulte dei suoi ministri - preti, frati, religiosi - tanti o pochi Dio solo sa: tutt'al più, **posso essere grato** a Essa per tanta sua comprensione e smisurata bontà usata opportune et importune verso i colpevoli, al solo intento cristiano resurget frater tuus. **111 parole**
6. E questo Sacerdozio Cattolico, carissimo dottor Mario, **è** un sacramento: qualcosa, sì, di "temporaneo ed eterno, visibile e invisibile", che **non muta** la natura umana, ma le **dà possibilità di elevarsi...** **Mi fermo** qui: altrimenti **dovrei scrivere** un breve trattato di dommatica sacramentaria: non est hic locus. **47 parole**
7. La seconda precisazione. **Mi compiaccio** che Ella **sia rimasta** commossa e conquisa alla parola del papa nostro Giovanni XXIII. **Non è segno** di incipiente vecchiezza, né di paura della morte: alla Sua età, grazie a Dio, tale segno **non può sussistere**. E segno... oh, sì! **me lo lasci scrivere**, che il buon Dio le **è vicino** sempre: poiché per un artista tutti gli attimi di ispirazione sono segno della presenza di Lui sensim sine sensu\ e poi, nella mia chiesetta montana, sulla lapide marmorea, tra i nomi dei generosi oblatori per il totale restauro, non c'è forse il Suo, proprio dinnanzi al tabernacolo dove sta l'eucaristico sacramento, visibile invisibile, corporeo incorporeo, temporaneo eterno? **113 parole**
8. "Forse la Chiesa **è ringiovanita**, una sera di ottobre del 1958?" **11 parole**
9. No, e sì.
10. No, se **si ammette** che la Chiesa **possa invecchiare** nelle sue divine istituzioni datele dal suo divino Fondatore. **18 parole**
11. Sì, se si riconosce che anche la Chiesa, nel suo elemento umano di persone e di cose, può talora **deviare** dall'ideale prefissole da Cristo Gesù: sono gli uomini in sacris e i laici cosiddetti cattolici che **possono**, con le loro purtroppo immancabili debolezze deficienze e grettezze, **portare** la Chiesa sino all'orlo del precipizio: ma **precipitarvela**, mai: **c'è** il Cristo Dio, Gesù, che **non lo permetterà** mai. **66 parole**
12. E il papa Giovanni XXIII a Roma **porta** tanto della forte schiettezza e della soave bonarietà della sua terra bergamasca: e, assai più, dell'eredità di Pio X, santo suo antecessore a Venezia e a Roma. **10 parole**
13. **Non si offenda**, carissimo dottor Mario, se io **insisto** per **avere pubblicato** questo mio scritto dopo la Sua cara lettera dedicatoria: tanto più che io **non conosco** il contenuto del Suo nuovo libro. **33 parole**
14. Un augurio ora a Lei: che nel Suo lavoro letterario e di regista - ozio nel pieno significato latino - Ella **guardi** sempre a questa povera terra con cuore colmo di comprensiva bontà, e... **guardi** al Cielo con quella Fede, che **è mia** grazie al buon Dio, e che **è Sua**, in quell'anelito nostalgico, seminatovi da "l'insegnamento di quegli antichi Suoi maestri, che non potrà mai, neanche volendo, sradicarsi dal cuore". **69 parole**



15. Mi permetta di chiudere questo scritto mio come chiudeva i suoi l'apostolo Paolo di Tarso: in osculo sancto. 10 parole

Suo  
don Vittorio Genta

## Appendice B

### LA MESSA DEI VILLEGGIANTI

#### *Griglie e modelli per l'analisi*

Si allega una fra le griglie predisposte, come strumento di lavoro, per l'analisi dello spazio nei testi soldatiani. Il sistema dei luoghi della *Messa dei villeggianti* ha un'articolazione piuttosto complessa, conta un numero cospicuo di siti, delineando uno spazio della storia ulteriormente esteso, per la rilevanza degli spazi evocati. La modalità con cui questi vengono introdotti mostra le diversificazioni minime, anche stilistiche, del meccanismo dell'evocazione.

Nella prima colonna (“toponimi primari”) sono indicati i luoghi dove si svolgono le vicende; vengono riportate le varie forme di loro designazione nel testo, più circostanziate e puntuali o più sintetiche e generiche.

Nella seconda (“toponimi citati”) si riportano i toponimi menzionati nel discorso, dall'io narrante principalmente; tra parentesi sono indicati i dettagli che differenziano e completano l'informazione.

Nella terza compaiono gli spazi evocati; la quarta vuole analizzare il modo in cui il discorso, la parola dell'io narrante apre ad altre dimensioni spaziali (similitudini, metafore, espedienti retorici, colorate in azzurro).

Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
Dedica - lettera a Don Vittorio Genta	Vezzo, in provincia di Novara			
Replica di D Vitt	Vezzo sopra Stresa (diocesi e provincia di Novara)			
Fuga nella mia città	«Una città di provincia» - solo alla fine « <b>Torino</b> »	Parigi	(I luoghi, citazione di Proust). (Torino-mondo, provincia)	(È stata a me il mondo, è soltanto una città di provincia p.17)
				(Sembrava una città molto più a Nord). p.17
Le campane di Zurigo	Zurigo p.36		Stresa o Annecy	Riva idillica del lago [...] non dissimile da quella di Stresa o Annecy. Il più bell'albergo del mondo p.31
	Sonnemberg p.31		Tutte le campane di tutte le città	[dalle campane di San Pietro, la chiesa a Zurigo]
	Ponte della Limmat p.36		Italia, Roma, Firenze, Siena, tutti i luoghi d'Italia	Parlavamo dell'Italia, di Roma, Firenze, Siena, di tutti i luoghi d'Italia che M.H meglio <b>conosceva</b> per avervi più a lungo abitato p.34  Argomento primo di conversazione, permette al dialogo di iniziare. Lo spazio evocato non si dissolve, «un po' del colore e del sole di quei luoghi sembrava che giungesse fino noi, e quasi vi si stabilisse»
La donna del destino	Bruxelles	Parigi - p. 40 Anversa (telefonata a) p.41	(La Francia, l'immagine di)	Il cacciatore: vera immagine della Francia quale essa è p.42
Disco rosso	Poco dopo Arezzo, campagna toscana p.53	Verso <b>Roma</b>	Toscana, Valdarno	(Il nonno) Egli mi aveva molte volte raccontato della Toscana, del Valdarno, del suo paese.
			Paese del nonno	In un paese non lontano dal luogo p.55. Sapevo che era nato il nonno materno/ non lo avevo visitato

Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
I figli a scuola	Nessuno	Nessuno		
La tentazione	Venezia			
			Atlantico	Ad un tratto, mi ricordo che Emilio Cecchi, tanti anni fa mi raccontò di aver udito una strana melodia simile appunto a quella dell'inizio del Reno pp.75-76 — era una musica paradisiaca [...] linfe primigenie del caos p.76
Visita a Paul Dotto	<b>Torino</b> , portici di Po verso Piazza Vittorio			Giostre di piazza Vittorio, simili, in tutto a quelle che gremivano la stessa immensa piazza i carnevali della nostra lontana giovinezza p.85
	<b>Roma</b> , Magnanapoli	Parigi (dieci anni mancavo da) p.84		
			Roma e Parigi	(parlare di - confrontare) p.89
			Il regno dei Cieli	E la letteratura [...] il regno dei Cieli. Pareva, per un istante, che anche l'anima toccasse il suo porto p.86
I gridi dei bambini	Parco di Villa Borghese ( <b>Roma</b> )		Foresta di Epping (da fonte letteraria)_ [Londra]	Un ricordo? Sì, e neppure lontano. <a href="#">Guidato dal desiderio di visitare, quali sono oggi, a Londra, le località di cui parla il De Foe</a> nel suo Giornale della Peste, giunsi, una domenica pomeriggio, tre o quattro anni fa, con l'amico Gabriele alla Foresta di Epping p.99 [...] Esuli non soltanto dall'Italia ma da ogni ricordo che non fosse letterario [...] contemplando gigantesche querce che forse il De Foe aveva visto arbusti p.99
				Epping Forest [...] ci ripetevamo queste due parole [...] e cercavamo di <a href="#">immaginare</a> , nelle pittoresche radure che si aprivano tra quinte e fondali di altissimi alberi. La realtà [...] ci

				condusse subito ad altre considerazioni p.99
			Villa Borghese, Bois de Boulogne, Boboli, Valentino p.99	Era la solita folla domenicale, in tutto <b>simile</b> [...] a quella di Villa Borghese. E se ci scostavamo di qualche passo [...] pareva proprio di essere a V .B, al Bois [...] i gridi dei bambini [...] sono uguali in tutte le parti del mondo
				Lo spettacolo che avevamo sotto gli occhi non era particolarmente esotico: [...] <b>era un'immagine</b> di pace...buona per tutti i popoli [...] era la stessa felicità che avevo immaginata alla Foresta di Epping e che poi, in un momento di sconforto, mi era parsa possibile soltanto se immaginata. [...] Le infinite lingue e i dialetti del mondo trattengono, piegano modulano mascherano i primitivi gridi dei bimbi p.102
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
Il vino di Carema	Carema (Dora, Montaldo, Val d'Aosta) - piemontese	(Sain Vincent)	Parigi Venezia Nuova York p.109	ricordo e paragone razionale_ Infine strade, strade ed altre strade per ogni verso [...] e tutte muretti colonnine e pergolati, vera città rustica e vinicola, coi suoi crocicchi, le sue vie, i suoi corsi [...] le sue circonvallazioni [metafora, apposizione] p.109
			Val di Susa, Borgone, Villarfocchiardo p.105	Continua il traffico proprio a questa <b>strana, unica città</b> : passano cittadini con <i>brente</i> sulle spalle [...] questo immenso labirinto di gallerie verdi [metafora] finché comprendiamo [...] <b>quella stessa</b> sensazione violenta e irripetibile che ci colse la prima volta a Venezia, vedemmo a Nuova York i primi grattacieli, scendemmo a Parigi nel primo <i>métro</i> . Carema ha una struttura strana e meravigliosa, che le deriva dalla sua

				ubicazione e dalla sua funzione, appunto come Venezia e Nuova York. [similitudini]
				Un'antica scritta: Osteria degli Operai p.110
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
I colori di Bondeno	Bondeno, campagna, al confine di quattro provincie_ Ferrara, Modena, Mantova e Rovigo		Ansa del Po p.116	Piazze della bassa emiliana e lombarde [...] perfino la loro forma, allungata allargata ed irregolare, ha la sua ragione e la sua bellezza: serve agli immensi mercati e, imitando la natura più vicina, <b>suggerisce un'immagine fluviale: ripete</b> la forma di un'ansa del Po, padre, appunto, di tutta questa prosperità. p.116
				Dove avevo già visto simili colori? Nei quadri di Morandi? p.118 Ricordavano la nostra migliore pittura moderna, Rosai, Carrà, Semeghini p.118 Bisogno di accertamento: era una suggestione tutta mia, una contaminazione inconscia, della memoria mia individuale, tra pitture francesi e italiane che avevo visto, e l'euforia del momento, dopo una buona colazione? p.119
				I quadri del restauratore (restaurare): la scuola di Dosso, il "grande mantello verde" del suo quadro, <b>evocano</b> la bellezza autentica, sintesi di natura cultura arte e storia (e scienza) soprattutto la primissima origine di tutti i colori di Bondeno. Verde: «verde di un verde dove fu naturale, per Gherardi e per me, scoprire la primissima origine di tutti i colori di Bondeno. Erano proprio i colori della grande pittura ferrarese e veneziana, era

				certo [...] il ricordo ancor vivo di quell'antica bellezza» p.122 [metafora]
		<b>Roma</b> (arrivai da) p.117		
		(Bologna - veniva da) p.123	La Francia o meglio il confine	Confine, "la Francia era là!" p.128, la Gare de Lyon o Orly _ il confine, la terra promessa e la Siepe di Leopardi p.128
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
La carta del cielo				Forse per un <b>ricordo</b> infantile delle prime volte che mi era stato indicato il confine? p.128 O forse per gli anni del fascismo e della guerra [...] quando [...] ci era concesso contemplarlo (il confine) soltanto così, in fondo a una vallata, di là dal colle, <b>come una terra promessa?</b> [similitudine] p.128 Penso piuttosto alla Siepe di Leopardi, che è poesia non è un trucco p.128
	Montagna, vicino al confine con la Francia, Clavieres, Champlas, Cesana		Da New York a Trieste p.131	
	Camera d'albergo, la carta		CARTA_ Planisfero Celeste _p.130; Massachusetts_ Dennis Port e Chatham p.130	"Vecchia carta" p.130 Presi tuttavia la carta, e la guardai. La guardai, prima, di fuori p.130 Sul rovescio di questa vecchia carta.. in un cantuccio, in fondo, c'è la data, il nome di un piroscifo [...] il nome del suo primo ufficiale. p.131 C'erano i miei venticinque anni [...] Eccola qui, la carta. p.131 La guardo e penso [...] di essere stato secondo la frase di Noventa, fedele al più bel ricordo della mia vita? p.132 _ stacco

				tipografico_ inizia analisi (passato remoto e imperfetto, torna al presente in breve)
				La carta illustra il confine, ciò che intravediamo appena, la speranza per noi del futuro (la speranza di tutta la vita, che si apriva davanti a me, vasta come il cielo stellato p.131) e il rimorso del passato
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
La sfida	<b>Torino</b>			
	Po, Monte dei Cappuccini, via Maria Vittoria, via Ospedale		Torino, le vie	Il suo volto magro [...] era rimasto nel mio <b>ricordo, come un'immagine</b> giovanile sullo sfondo di una via di Torino in un giorno di marzo: via Cibrario, via Duchessa Jolanda, Corso Francia, le lunghe grigie diritte prospettive fino al bianco e al viola delle Alpi, alle creste nitide e vicine. Non era troppo cambiato p.137
	Piazza S.Carlo	Bologna_ p.141	Notturmo di Torino_p.145	Un <b>notturmo</b> di Torino, una veduta che <b>non era diversa</b> tanti anni fa, e che, Dio volendo, non sarà diversa tra altrettanti anni [...] Ecco, questo momento, Torino una notte d'inverno, questa oscurità [...] poter fissare questo momento p.145
				Un <b>quadro</b> ancora da dipingere, questa volta [...] un <b>notturmo</b> di Torino [...] sarebbe stato un bel soggetto per Reycend, il vecchio pittore piemontese morto senza gloria - la veduta sintetizza presente - passato- futuro.



Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
La Messa dei villeggianti	Una valletta del Vergante, dalla parte del Maggiore , alla parrocchiale di V. p.152	Spiaggia del Tirreno p.152	Cortina Lanzo Bardonecchia p.154	Le messe tirrene o adriatiche: descritte e rappresentate nella parte riflessiva del narratore - nel discorso (luoghi e culto)
		Svizzera p.152		
Colazione a Port-Royal	Port—Royal des Champs	Chevreuse p.168	Le Carceri di Assisi_ p.168	Alle nostre spalle il “V” molto divaricato della valle si disegnava [...] E <b>ripensai</b> alle Carceri, presso Assisi, dov’è lo <b>stesso</b> disegno, ma più raccolto e aspro: un “V” più stretto, insomma, e di un verde quasi nero [...] p.168
		Parigi (verso) p.170	Scenari del Poussin p.170	Per foreste e radure spaziate, alternate, e disposte, pieni e vuoti, in immense simmetrie, <b>come scenari</b> del Poussin. p.170
Quattro soldi in tasca	(Mistral)	Alpi (dove il Mistral nasce), Rodano, Provenza p.176	Paesaggi di Cezanne	Questa è la terra, questi sono i paesaggi di Cezanne p.176
			Il miraggio americano p.179	A ponente, la strada scompariva scendendo in curva verso il grande Stagno, specchio azzurro [...] in fondo [...] si vedevano, minute per la lontananza ma nitide nell’aria pulitissima, le travature, le fiamme, il fumo delle raffinerie, e i cilindri di alluminio scintillanti al sole: <b>un miraggio americano</b> p.179 [equiparazione netta, senza comparativi]
	(Farigoulette p.176) sulla strada tra Marsiglia ed Arles	Parigi (verso, il vagabondo ) p.181 / Dalla Spagna	Caffè di Arles, quadro	Cavai fuori del denaro [...] In cambio, alla fine, volle che prendessi qualche suo disegno [...] Presi il primo che mi capitava: la facciata di un caffè di Arles, <b>quello stesso</b> , mi pare, che fu dipinto da Van Gogh. p.182

Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
Un caffè a Domodossola	Domodossola	Da Lyon a Stresa		
	Pallanza Fondotoce		Il paradiso terrestre	Ticino, Ossola Maggiore, Orta e Valsesia servirono da modello a S. Butler per il paradiso terrestre [...] ma questo, insomma, era il volto ottimista e laborioso dell'Italia d'oggi. Almeno di gran parte dell'Italia settentrionale e centrale. p.193
Iride	Madonna del Sasso, valletta dell'Arno, monte Falò	(Verso Varese ) p.198		
L'eremita moderno		Pallanza (lavora a) p.208 _ Bologna (nato a)		
I cugini francesi	<b>Roma</b> , via Condotti, il Corso, Corso Vittorio (p.216) _ Ciampino	da Saigon _	Parigi, Savoia, alta Italia, Oriente p.216	Immagino di avere il suo occhio: di aver visto, finora, i luoghi che ha visto lui p.216
	p.zza S. Maria, Trastevere p.216	a Parigi (i cugini, diretti a)		(A Milano o a Torino, sarebbero stati possibili? Come non pensare all'Oriente) p.217
		Indocina	l'Indocina, la Francia	Romanzo su (Graham Greene) p.219 La Francia, di questi cittadini, come parlare di decadenza ? p. 220
			La villa dello zio e dintorni	La villa dello zio _ attigua all'officina p.218 (lo sguardo) _ <b>“rivedo”</b> p.218
La villa di Cannero		Locarno p.225	Cannero	Il primo luogo citato non ha toponimo ma è un “rifugio”, “rifugio” di M. d'A che il protagonista cerca nell'orizzonte, da lì. Cannero: meta immaginaria di devozione (vista dalla finestra del rifugio o sorpassata, per Locarno) p.225

	Cannero p.227		Ferrara, contrada Mirasole, casa Ariosto p.226_ trent'anni fa e oggi	<b>Trent'anni fa visitai</b> [...] la casa dell'Ariosto. Ne serbavo un <b>ricordo</b> luminoso e struggente: la via larga e serpeggiante <b>come un fiume</b> , deserta sotto il sole, silenziosa: l'acciottolato e le guide di pietra; la casetta di cotto, appena un po' più alta, appena un po' più solenne delle altre nella stessa via; e lo studio del Poeta abbandonato, polveroso, vecchio ma ancora vivo: vecchio e non antico. [...] Ho voluto <b>tornarci adesso</b> e avrei pianto [...] La casa dell'Ariosto, ormai era morta. O viva, come un cimelio, come un museo, soltanto nella nostra scienza e alla nostra fede, non più ai nostri occhi, ai nostri sensi umani. p.226
		Cassino, Ponto, prima di Resega di Barbé p.228	Le lettere di D'A descrivono il luogo (servono da cartina) pp.228 - 230 ("il luogo è ancora quello descritto nelle lettere"); come un'illustrazione del Doré e i quadri di paesaggio dell'Azeglio p.230	La crestomazia di Bonfantini, da cui fare la conoscenza di D'Azeglio. p.231 - Senza la bella crestomazia di Mario Bonfantini, io stesso avrei ignorato il vero Azeglio p.231
		Como (gli ereditieri)		
		<b>Roma</b> _ (Torino) p.227		
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
Nel nome di Haydn	Milano (cornice) p.242		Chieri (lettera, racconto). Dal collegio di sant'Antonio alla casa di campagna_ Ricorda (anafora): molto	Ricorda la piccola casa di campagna, modesta dimora [...] Due o tre chilometri per viottoli di terra rossa, tra alte siepi [...] di <i>biancospino</i> [...] <b>Ricorda</b> il buon odore malinconico e misterioso di quella stanza?" p.238

			maggiore lo spazio evocato. Ancora diversi piani: la cornice, la lettera, nella lettera la rievocazione	
				Il ritmo ..la parentesi del trio.. <a href="#">apri</a> va uno <a href="#">spiraglio</a> sui paesaggi lontani, sull'infinta malinconia, sul mistero a Lei del passato, a me dell'avvenire. p.239
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
Un sorso di Gattinara	Macugnaga - invece di Gattinara	Pontegrande, bivio per Bannio, valle Anzasca		
	Monte Rosa		Himalaia p.249 (Imalaia, <i>sic</i> )	<a href="#">Non diverso</a> , certamente, era tale spettacolo nelle epoche della preistoria. [...] Che cosa c'è di più bello su questa terra? Oh anche il mare [...] sollecita la fantasia, [...] la montagna è complessa, formata, finita e costruita [...] di un 'architettura sua, esempio di perfezione che poi l'uomo potrà soltanto imitare e non raggiungere. Insomma l'indifferenziato oceano, sembra ignorare o precedere morale e religione. p.249
	Gattinara		Il ghiacciaio del Monte Rosa una volta comprendeva anche Gattinara p.253	Gattinara: le vigne non si vedono (ma "me le ricordo benissimo" p.252) "Una volta queste colline, oggi coltivate a vite, erano gli orli estremi che lo contenevano. E nel sapore del Gattinara, dovremmo anche trovare..." p.253
Il torrente	Nessuno	(Milano)		

Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
Vecchia Europa	<b>Torino</b>	<b>Roma</b> (“esilio romano”)	Coronata p.272	“Il Coronata, fuori della Liguria” , è ormai introvabile. Il motivo è semplice: arida e pietrosa [...] Coronata è una breve collina oggi quasi interamente coperta di costruzioni, palazzi e villini. E ricordai come, appunto per questo motivo, uno dei primi armatori di Genova [...] si fosse proclamato l’unico e ultimo produttore di vero Coronata. p.273
		Carrù - Piemonte p.275 (mio nonni, il mio nome) / Egitto/ Svizzera Europa/ Cina India, Egitto, Asia, Africa (Oxford, Cambridge) / Liguria Argentina Canada/ Germania, tutta la vera Europa	Londra, Lombardia p.273	Centro di affari di tutto il mondo p.272, con Lombard Street (Londra vs Roma)
			Lione Zurigo Parigi Londra New York	Torino ricordava Lione Zurigo Parigi Londra, New York. L’amore per la vera Europa è “una cosa sola con” “l’amore per Torino”p.278
Germaine		Nizza Marsiglia Santiago (da, a Marsiglia)		
		Juan-les-Pins		Nella cornice non ci sono indicazioni di luogo_ discussione su Piero della Francesca e Giambellino
Il benefattore	Parigi - il racconto	Rue de Ponthieu o		

		rue de La Boétie p.293		
	“villa sull’Appenino”, cornice p.293	Menaggio, Milano, Costa Azzurra (cornice)		
L’oroscopo	Centallo	Cuneo (meta), sulla strada di Savigliano p.302		
		verso Orta // Torino e Roma i due luoghi dei due amici		
	Acqui (racconto nel racconto)	(Venezuela )		(Acqui = Alessandria) ; fiume Stura, alla fine del racconto- lo Stura nasce sul confine italo-francese e si getta nel Tanaro (vedi Pane di Castello di Annone)
<b>Racconto</b>	<b>Toponimi primari</b>	<b>Toponimi citati</b>	<b>Spazi evocati</b>	<b>Come vengono introdotti gli spazi evocati</b>
La pagliata	<b>Roma</b> (toponimi precisissimi: zone e rioni, Trastevere, via del Cardello, rione Monti, via Cavour)		No toponimi: “le mie valli, alle mie rocce vere, [...] nevi, [...] torrenti tra gli alberi”	Con citazione di Racine, dalla Fedra, per confortare il pensiero delle valli, opposto all’infernale, “esperienza mostruosa”, delle viscere (della terra e del piatto)
Il pane di Castello di Annone	Castello di Annone	Da Viareggio diretto a <b>Torino</b> - colazione ad Asti		Un “paese fuori del mondo” p.327 ma “il paese più umano e più giusto del mondo” p.328
		Tanaro_ Ormea, Ceva, Carrù, Cherasco, Alba Govone p.324		

Racconto	Toponimi primari	Toponimi citati	Spazi evocati	Come vengono introdotti gli spazi evocati
Il fermacarte	Monte Falò [provincia di Novara]			
		Murano, il fermacarte p.335/340 explicit		
		[Hannover, Dresda, Berlino]		

## BIBLIOGRAFIA

### OPERE DI MARIO SOLDATI

*Salmace. Novelle*, Edizioni La Libra, Novara 1929; con una nota di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1993, «Fabula»; con introduzione di Alba Andreini, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2009, «Oscar scrittori moderni»

*America primo amore*, Bemporad, Firenze 1935, «Frontiere»; Nuova edizione aumentata, Einaudi, Roma 1945, «Saggi»; Garzanti, Milano 1956, «Saggi»; Mondadori, Milano 1959, «Narratori italiani»; Emme, Milano 1975, «I pomeriggi»; con introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1976, «Oscar classici moderni»; con introduzione di Laura Barile, Mondadori, Milano 1990, «Oscar»; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2003, «La Memoria»

Franco Pallavera [Mario Soldati], *24 ore in uno studio cinematografico*, 40 tavole fuori testo, Corticelli, Milano 1935; con una nota di Guido Davico Bonino, Sellerio, Palermo 1985, «La Memoria»

*La verità sul caso Motta. Romanzo seguito da cinque racconti*, Rizzoli & C., Milano-Roma 1941, «Il sofà delle muse»; in *I racconti*, Garzanti, Milano 1957, «Racconti moderni»; in *I racconti (1927-1947)*, Mondadori, Milano 1960, «Narratori italiani»; Mondadori, Milano 1967, «Oscar»; con introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1973, «Oscar»; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004, «La Memoria»

*L'amico gesuita. Racconti*, Rizzoli, Milano-Roma 1943, «Il sofà delle muse»; con introduzione di Lalla Romano, Mondadori, Milano 1979 «Oscar narrativa»; con prefazione di Cesare Garboli, Interlinea, Novara 1996, «Nativitas»

*Un viaggio a Lourdes*, a cura di Marziano Guglielminetti, Interlinea, Novara 1999, «Biblioteca di narrativa»; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006, «La Memoria»

*Fuga in Italia* seguito da varie poesie, Longanesi, Milano 1947, «I Marmi»; *Fuga in Italia e altri racconti*, a cura di Mario Bonfantini, Edizioni Scolastiche Mondadori, Verona 1969, «L'Airone»; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004, «La Memoria»

*A cena col commendatore*, Longanesi, Milano 1951 [contiene: *La giacca verde*; *Il padre degli orfani*; *La finestra*], «La Gaja Scienza»; Mondadori, Milano 1961, «Narratori italiani»; Mondadori, Milano 1964, «I libri del Pavone»; Club degli Editori, Milano 1977; con introduzione di Enzo Siciliano, Mondadori, Milano 1977, «Oscar»

*La finestra*, prefazione di Natalia Ginzburg, Rizzoli, Milano 1991; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005, «La Memoria»

*La giacca verde*, prefazione di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1993; a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005, «La Memoria»

*Il padre degli orfani*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006, «La Memoria»

*L'accalappiacani*, Atlante, Roma 1953, «Biblioteca minima»



*Le lettere da Capri. Romanzo*, Garzanti, Milano 1954, «Romanzi moderni»; Mondadori, Milano 1961, «Narratori italiani»; Mondadori, Milano 1964, «I libri del Pavone»; con prefazione di Anna Banti, Club degli Editori, Milano 1968, «I grandi premi letterari italiani: I premi Strega»; Pem, Roma 1969; con introduzione di Alcide Paolini, Mondadori, Milano 1976, «Oscar»; Mondadori-De Agostini, Milano 1993, «Grandi premi della letteratura italiana»; con introduzione di Luigi Baldacci, cronologia e bibliografia di Cesare Garboli, Bompiani, Milano 1996, «I grandi tascabili»; Mondadori, Milano 2005 (poi ristampato con una introduzione di Emiliano Morreale e nota al testo di Stefano Ghidinelli), «Oscar scrittori del novecento»; con introduzione di Maria Rosa Bricchi, Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2018, «Tascabili narrativa»

*La confessione*, Garzanti, Milano 1955, «Romanzi moderni»; Mondadori, Milano 1959, «Narratori italiani»; con introduzione di Edoardo Sanguineti, Mondadori, Milano 1980, «Oscar narrativa»; Adelphi, Milano 1991, «Piccola biblioteca»; con introduzione e nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2009, «Oscar scrittori moderni»

*Il vero Silvestri*, Garzanti, Milano 1957, «Romanzi moderni»; Mondadori, Milano 1959, «Narratori italiani»; con introduzione di Geno Pampaloni, Mondadori, Milano 1971, «Oscar»; con introduzione di Enrico Testa, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2011, «Oscar scrittori moderni»

*I racconti*, Garzanti, Milano 1957, «Racconti moderni»; *I racconti (1927-1947)*, Mondadori, Milano 1961, «Narratori italiani»

*La Messa dei villeggianti*, Mondadori, Milano 1959, «Narratori italiani»; Mondadori, Milano 1982 «Oscar narrativa»; con introduzione di Stefano Verdino, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2007, «Oscar scrittori moderni»; Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2019, «Tascabili narrativa»

Contiene: *Dedica* [«a don Vittorio Genta, torinese, / parroco di Vezzo in provincia di Novara»]; *Lettera di don Vittorio Genta*; *Fuga nella mia città*; *Le campane di Zurigo*; *La donna del destino*; *Disco rosso*; *I figli a scuola*; *La tentazione*; *Visita a Paul Dotto*; *I gridi dei bambini*; *Il vino di Carema*; *I colori del Bondéno*; *La carta del cielo*; *La sfida*; *La Messa dei villeggianti*; *Colazione a Port-Royal*; *Quattro soldi in tasca*; *Un caffè a Domodossola*; *Iride*; *L'eremita moderno*; *I cugini francesi*; *La villa di Cànnero*; *Nel nome di Haydn*; *Un sorso di Gattinara*; *Il torrente*; *Vecchia Europa*; *Germaine*; *Il benefattore*; *L'oroscopo*; *La pagliata*; *Il pane di Castello di Annone*; *Il fermacarte*

*Canzonette e Viaggio televisivo*, con disegni di Mino Maccari, Mondadori, Milano 1962 «Narratori italiani»

*Storie di spettri*, Mondadori, Milano 1962, «Narratori italiani»; Club degli Editori, Milano 1962, «Un libro al mese»; con introduzione di Giacomo Jori, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2010 «Oscar scrittori moderni»

*Le due città*, Garzanti, Milano 1964, «Romanzi moderni»; Garzanti, Milano 1970 «I Garzanti»; Garzanti, Milano 1976 «I Garzanti»; Garzanti, Milano 1979, «I Garzanti romanzi»; Garzanti, Milano 1985, «Gli Elefanti»; La Stampa, Torino 2005 «Collezione d'autore» (pubblicato in allegato al quotidiano il 1° maggio 2005); con introduzione di Massimo Raffaeli e nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2006, «Oscar Scrittori del Novecento»; con prefazione di Piero Gelli, Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2019, «Tascabili narrativa»

*La busta arancione*, Mondadori, Milano 1966, «Narratori italiani»; con introduzione di Claudio Marabini, Mondadori, Milano 1984, «Oscar narrativa»; con prefazione di Cesare Garboli, Rizzoli,

Milano 1992, «I grandi narratori contemporanei»; con introduzione di Massimo Onofri, cronologia e bibliografia essenziale di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2006 «Oscar Scrittori del Novecento»

*I racconti del maresciallo*, Mondadori, Milano 1967, «Narratori italiani»; con una nota di Ermanno Paccagnini, Sellerio, Palermo 2004, «La Memoria»

*Fuori*, Mondadori, Milano 1968, «Narratori italiani»

*Vino al vino. Viaggio alla ricerca dei vini genuini*, con 51 fotografie a colori di Wolfango Soldati, Mondadori, Milano 1969, «Varia Grandi Opere»; *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale*, con disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1977, «Libri illustrati»; con disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1981, «Oscar Manuali»; con introduzione di Domenico Scarpa, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2006, «Oscar Grandi Classici»; Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2017, «Tascabili saggi»

*Fuga in Italia e altri racconti*, a cura di Mario Bonfantini, Edizioni Scolastiche Mondadori, Verona 1969, «L'Airone»

*I disperati del benessere. Viaggio in Svezia*, Mondadori, Milano 1970, «Narratori italiani»

*L'attore. Romanzo*, Mondadori, Milano 1970, «Scrittori italiani e stranieri»; Mondadori, Milano 1975, «Oscar»; Mondadori-De Agostini, Milano-Novara 1986, «I grandi bestseller»; con introduzione di Salvatore Silvano Nigro, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2007, «Oscar scrittori moderni»; Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2017, «Tascabili narrativa»

*55 novelle per l'inverno*, Mondadori, Milano 1971, «Omnibus»

Contiene: *Avvertenza*; *Le due Bigliardi*; *Uno spettacolo del Piccolo*; *I due chirurghi*; *Il tocco finale*; *Le lacrime di Babbo Natale*; *Il riccio*; *Due lettere*; *Il difetto*; *La seggiolina del Florian*; *Una donna comprensiva*; *Tubi*; *Il Natale di Iride*; *Gli stivaletti grigi e neri*; *Uomo in mare*; *Natale e Satana*; *Il monco*; *Chi ha lo yacht chi no*; *Gli occhiali del Presidente*; *In fondo a un portone milanese*; *L'avaro*; *L'ulivo*; *Lo schermitore*; *Il verme*; *Specchi e spettri*; *L'ombrello azzurro*; *L'imprudenza*; *Natale di rabbia*; *Il tappeto di felpa*; *La palla da tennis*; *L'infortunio*; *Filippo*; *L'oro di Bella Bimba*; *L'ubriacona*; *La macchia nera*; *Una regina*; *Le trote*; *I passi sulla neve*; *Le prime quattro note della "Sonata a Kreuzer"*; *Il serpente*; *Il colpo gobbo*; *L'aggressione*; *Vecchie carte*; *Un paese in O*; *La verità*; *La borsa di coccodrillo*; *La fotografia*; *Ada e Resi*; *Il traghetto*; *L'albergo di Ghemme*; *La coroncina a cinque palle*; *San Mamete*; *Trattoria Ariosto*; *Capricci d'inverno*; *Il tarocco numero 13*; *L'amico americano*

*Vino al vino. Seconda serie*, con 45 fotografie a colori di Wolfango Soldati, Mondadori, Milano 1971, «Libri illustrati»; *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale*, disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1977, «Libri illustrati»; con disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1981, «Oscar Manuali»; *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale*, introduzione di Domenico Scarpa, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2006, «Oscar Grandi Classici»

*Il polipo e i pirati*, illustrazioni di Alberto Longoni, Emme, Milano (s.d. ma 1971); Emme, Milano 1981, «Il nano rosso»; *Baia delle Favole. Premio Sestri Levante Hans Cristian Andersen*, Feguagiskia'studios, Genova 1993; *Cartedit Junior*, Monte Cremasco (Cremona) 1998, «Racconti del castello senza tempo»

*Da spettatore*, Mondadori, Milano 1973, «Varia»

*Un prato di papaveri. Diario 1947-1964*, con 16 disegni di Felice Filippini, Mondadori, Milano 1973, «Varia Grandi Opere»

*Lo smeraldo. Romanzo*, Mondadori, Milano 1974, «Scrittori italiani e stranieri»; Club degli Editori, Milano 1975, «Un libro al mese»; edizione riveduta e corretta dall'autore, con una recensione di Pier Paolo Pasolini e una lettera di Enzo Giachino, Euroclub, Bergamo 1980, «Euroclub narrativa»; edizione riveduta e corretta dall'autore, con una recensione di Pier Paolo Pasolini e una lettera di Enzo Giachino, prefazione di Claudio Marabini, Mondadori, Milano 1985, «Oscar narrativa»; con introduzione di Valerio Evangelisti, con una recensione di Pier Paolo Pasolini e una lettera di Enzo Giachino, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2008, «Oscar scrittori moderni»; Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2017, «Tascabili narrativa»

*Lo specchio inclinato. Diario 1965-1971*, Mondadori, Milano 1975, «Varia Grandi Opere»

*Vino al vino. Terzo viaggio*, Mondadori, Milano 1976, «Libri illustrati»; *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale*, disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1977, «Libri illustrati»; con disegni di Francesco Tabusso, Mondadori, Milano 1981, «Oscar Manuali»; *Vino al vino. Alla ricerca dei vini genuini. I tre viaggi in edizione integrale*, introduzione di Domenico Scarpa, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2006, «Oscar Grandi Classici»

*La sposa americana*, Mondadori, Milano 1977, «Scrittori italiani e stranieri»; *La sposa americana e America primo amore*, Euroclub, Milano 1979, «Omnibus»; Mondadori, Milano 1980, «Oscar narrativa»; cde, Milano 1986; Mondadori-De Agostini, Milano-Novara 1994, «Gli indimenticabili. Grandi Romanzi d'Amore»; Mondadori, Milano 2007, «Oscar classici moderni» (l'introduzione, non firmata, è di Domenico Scarpa); Bompiani - Giunti, Milano - Firenze 2021, «Tascabili narrativa»

*Piemonte e Valle d'Aosta*, con Folco Quilici, Silvana editoriale d'arte, Milano 1978

*Addio diletta Amelia*, Mondadori, Milano 1979, «Scrittori italiani e stranieri»

*Lettere di Mario Soldati (dal 3.11.78 al 12.8.79)*, Mondadori, Milano 1979

*44 novelle per l'estate*, Mondadori, Milano 1979, «Omnibus»

Contiene: *Il momento buono; Un freddo traditore; L'orologino dell'Ingegnere; Il colore del glicine; Regina di cuori (1. Il capitano; 2. Il pilota; 3. L'apparizione; 4. La belote; 5. La laguna; 6. Regina di cuori; 7. La rivoluzione; 8. Idillio; 9. L'addio); Era nata a Novi; L'inganno e la certezza; La vocazione; Torino, amici; Una bottiglia di Chambave Rouge; Un fantasma milanese; Fantasma romani; Riconciliazione diabolica; Appuntamento col nuovo Direttore; Un deca per Natale; Alla pompa di benzina; La visita del Padre; La Miura e la Ghiera; I fili d'erba; Dopo la torrescenza; Le galline; Di qui a quaranta; Emmaus; Il Polipo e i Pirati; La capanna nel bosco; Un campione di tuffi; Vecchio fratello; Benedite il Signore; Il rigetto della passiflora; Il collaudo; Caffè Costituzionale; Il vino dell'assassina; La tazzina della verità; Il lustrascarpe; Nell'impero dei lustrascarpe; I due menù di Lisbona; Variazioni venatorie; Canzone elettorale; Il buon sapore del cosmo; Il mistero di Nella Conca; La lacuna; Cun amiaivels salüds; Arredamenti navali; Due geni e una ragazza*

*La carta del cielo*, antologia per la scuola media a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1980 «Letture per la scuola media»

*L'incendio*, Mondadori, Milano 1981, «Scrittori italiani e stranieri»; Euroclub, Milano 1982, «Narrativa club»; con introduzione di Raffaele Manica, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2007, «Oscar scrittori moderni»

*La casa del perché*, Mondadori, Milano 1982, «Scrittori italiani e stranieri»

*Nuovi racconti del maresciallo*, Rizzoli, Milano 1984, «La Scala»; Euroclub, Milano 1984, «Narrativa club»; con prefazione di Giorgio Montefoschi, rcs Quotidiani, Milano 2003, «I grandi romanzi italiani», 50. Allegato al «Corriere della Sera»

*L'architetto*, Rizzoli, Milano 1985, «La Scala»

*L'avventura in Valtellina*, Banca Popolare di Sondrio-Laterza, Roma-Bari 1985; Laterza, Roma-Bari 1986, «i Gulliver»; con prefazione di Piero Melazzini, Banca Popolare di Sondrio – Laterza, Roma-Bari 2006

*ah! il Mundial! Storia dell'inaspettabile*, disegni di Antonio De Rosa, Rizzoli, Milano 1986; con una nota di Massimo Raffaeli, Sellerio, Palermo 2008, «La Memoria»

*El Paseo de Gracia*, Rizzoli, Milano 1987, «La Scala»; cde, Milano 1987; con introduzione di Massimo Onofri, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2009, «Oscar scrittori moderni»

*Regione regina*, Laterza, Bari 1987

*Rami secchi*, Rizzoli, Milano 1989, «La Scala»

*Opere I. Racconti autobiografici*, a cura di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1991, «Classici Contemporanei»

*Opere II. Romanzi brevi*, a cura di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1992, «Classici Contemporanei»

*Le sere*, postfazione di Giovanni Bonalumi, Rizzoli, Milano 1994

*Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Sellerio, Palermo 2006, «La Memoria»

*Amori miei. Ricordi di Carlo Fruttero, Claudio Gorlier, Bruno Gambarotta, Nico Orengo*, a cura di Alberto Sinigaglia, La Stampa, Torino 2006

*Natale e Satana e altri racconti*, Interlinea, Novara 2006, «Nativitas». Scelta di Giuseppe Viola e Roberto Cicala

*Un sorso di Gattinara e altri racconti*, a cura di Giovanni Tesio e Roberto Cicala, presentazione di Giovanni Tesio, Interlinea, Novara 2006, «Biblioteca del Piemonte orientale»

*Romanzi*, a cura di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2006, «I Meridiani»

*Orta mia e altre pagine novaresi e piemontesi disperse*, Interlinea, Novara 2008  
«Biblioteca del Centro Novarese di Studi Letterari. Saggi e testi»

*Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2009, «I Meridiani»

*Boccaccino*, a cura e con introduzione di Giacomo Jori, Aragno, Torino 2009, «Biblioteca Aragno»

*Madre di Giuda. Pilato*, a cura e con introduzione di Giacomo Jori, Aragno, Torino 2010, «Biblioteca Aragno»

*America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2011, «I Meridiani»

## STUDI CRITICI SU MARIO SOLDATI

Il rimando imprescindibile è alle bibliografie curate da Bruno Falchetto e Stefano Ghidinelli contenute nei tre volumi dei «Meridiani» soldatiani. Per le singole opere interventi significativi sono le introduzioni alle diverse edizioni («Oscar» Mondadori, «La Memoria» Sellerio) segnalate nella sezione precedente, le *Notizie sui testi* per i «Meridiani» e le *Note al testo* per le ripubblicazioni dei volumi negli «Oscar scrittori moderni» curate da Stefano Ghidinelli.

Ricche interpretazioni complessive sono le introduzioni di Cesare Garboli all'edizione Rizzoli delle *Opere I e II* (*Prefazione*, pp. VI-XIX, 1991; *Prefazione*, pp. VII-XV, 1992) e i tre saggi di Bruno Falchetto premessi ai «Meridiani» (*Soldati, un "mimetico libero"*, pp. IX-LVI, 2006; *Soldati, una vita «a novelle»*, pp. LXV-CXXX, 2010; *Mutare visuali*, pp. IX-LVIII, 2011).

Ci si limita a riportare le monografie, gli Atti di convegno, i numeri speciali di rivista, i volumi collettivi più significativi (segnalando analiticamente i contributi critici), alcuni dei principali saggi dedicati allo scrittore e al regista e le principali recensioni ai libri oggetto specifico di questo lavoro.

*Galleria degli scrittori italiani. Mario Soldati*, «La Fiera Letteraria», 28 novembre 1954, pp. 3-4 e 7: Giorgio Bassani, *Mario Soldati*; Alberto Moravia, *Un bambino della mia età*; Goffredo Bellonci, *Otto libri*; Carlo Levi, *La copertina dell'America*; Gian Luigi Rondi, *È sempre l'autore dei suoi film migliori*; Giacomo Antonini, *Il racconto, suo primo amore*; Fernando Di Giammatteo, *Velleità spirituali e crisi della borghesia*; Guglielmo Petroni, *Un personaggio imprendibile*

*Omaggio a Soldati*, «Paragone», XXXVII, 442, dicembre 1986: Giovanni Raboni, *Soldati scrittore*, pp. 47-48; Gianandrea Gavazzeni, *Per Mario Soldati, a Pavia*, pp. 49-52; Guido Fink, *L'uso del vetrino. Il cinema nelle pagine di Mario Soldati*, pp. 53-61; Cesare Garboli, *L'io della notorietà*, pp. 62-68; Giacomo Magrini, *Soldati e i mezzi di comunicazione*, pp. 69-78; Marco Vallora, *La giacca verde*, pp. 79-102

*Mario Soldati*, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Amministrazione provinciale di Pavia, Pavia 1986: Luigi Bertone, *Presentazione*, p. 5; Mario Soldati, *Quattro scritti (Lo stile uno non se lo può dare)*, pp. 11-27; *Il mio amico Bonfantini*, pp. 29-33; *L'alveare magico*, pp. 35-47; *Un allievo di Padre Bensa*, pp. 49-58; Cesare Garboli, *Com'è nata un'amicizia*, pp. 59-72; Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, *Conversazione con Cesare Garboli*, pp. 73-80

Carla Riccardi, *L'ambigua realtà: tecnica e stile di Mario Soldati*, «Nuova Antologia», DLVII, 1987, pp. 274-289

«Bollettino per Biblioteche», 33, aprile 1988, pp. 28-49: Luigi Bertone, *Saluto a Mario Soldati*; Clelia Martignoni, *Soldati e le astuzie del racconto*, pp. 29-32; Lino Peroni, *Soldati e i formalisti del cinema italiano, 1940-1943*, pp. 47-49

Alessandro Scurani, *Mario Soldati, una ricostruzione del personaggio*, «Letture», XLV, 466, aprile 1990, pp. 295-310

Stefano Verdino, *Nel mondo di Soldati*, «Nuova Corrente», XXXVII, 106, 1990, pp. 215-247

*Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, Torino 1991. *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo* di Giorgio Bàrberi Squarotti, Paolo Bertetto, Marziano Guglielminetti, pp. 17-19; Marziano Guglielminetti, *In attesa dell'autobiografia*, pp. 23-32; Mario Baudino, *Il narratore trasparente*, pp. 45-48; Giuseppe Conte, *Un'immagine di Soldati*, pp. 49-54; Guido Davico Bonino, *Mario Soldati, un maestro dell'ironia*, pp. 61-63; Pier Franco Quaglieni, *Un impegno mai ostentato*, pp. 65-68; Giovanni Raboni, *Nel più ci sta il meno*, pp. 69-70; Stefano Verdino, *Il capolavoro di Soldati: «Lo smeraldo»*, pp. 71-77; Gianni Rondolino, *Soldati: cineasta e letterato*, pp. 123-128; Cesare Zavattini, «Dora Nelson», pp. 131-132; Attilio Bertolucci, «La provinciale», pp. 145-146; Claudio Bertieri, *Conversando con Soldati*, pp. 147-153; Antonio Costa, *Soldati, Puig e il volto «pieno di mistero» di Isa Miranda*, pp. 163-168; Guido Davico Bonino, *Un «romanzo del cinema» italiano anni '30*, pp. 169-172; Alberto Farassino, *Le due Cinecittà. Mario Soldati fra Torino e Roma*, pp. 173-180; Guido Fink, *Sopra l'automobile, una carrozza: «Dora Nelson» e «Quartieri alti»*, pp. 181-187; Paolo Gobetti, *Mario Soldati. Gli esordi*, pp. 189-195; Aldo Grasso, *Viaggio lungo la televisione di Mario Soldati*, pp. 205-211; Morando Morandini, *Faccio cinema scrivendo romanzi*, pp. 213-215; Silvio Alovio, Massimo Arvat, Claudia Gianetto, «La mano dello straniero»: un noir a metà, pp. 217-223

*Premio Pirandello 1990. Omaggio a Mario Soldati*, «Rivista di studi pirandelliani», IX, 6-7, terza serie, giugno-dicembre 1991: Walter Mauro, *L'uomo e lo scrittore*, pp. 129-141; Giorgio Pullini, *L'esistenzialismo vitale di Soldati (i temi della narrativa)*, pp. 143-157; Graziella Corsinovi, *La scrittura di Mario Soldati*, pp. 159-166

«La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», II, 6, ottobre 1991-gennaio 1992: *Una regione "campione"*, pp. 5-11; Stefano Verdino, *Mario Soldati al «Lavoro»*, pp. 12-17; *Collaborazioni di Soldati a «Il Lavoro»*, a cura di Umberto Lo Cigno e Davide Rimini, pp. 67-68; Giovanni Ansaldo, *Un cristiano in tentazione*, pp. 69-72

*I 90 anni di Mario Soldati*, introduzione di Walter Giuliano, disegni di Mino Maccari, Provincia di Torino, Centro di Studi e Ricerche «Mario Pannunzio», Tipolitografia Janni, Santena (Torino) 1996: Walter Giuliano, *Presentazione*, pp. 3-4; Giorgio Calcagno, *God save Soldati*, pp. 5-6; Massimo Romano, *Soldati, Torino e il Piemonte*, pp. 7-8; Giuseppe Valperga, *Soldati autore cinematografico*, pp. 9-15; Willy Beck, *Soldati e la tv*, pp. 17-18; Michele Torre, *Soldati giornalista*, pp. 19-21; Mauro Pasquale S.J., *Soldati e l'Istituto sociale dei padri gesuiti di Torino*, pp. 23-27; Angelo Dragone, *Soldati storico dell'arte*, pp. 29-40; Loris M. Marchetti, *Musica e casi di coscienza: «La giacca verde»*, pp. 41-42; Liana De Luca, *Donne e soldati*, pp. 43-44; Mara Pegniaeff, *Soldati e la tutela della natura*, pp. 45-46; Fulvio Gambotto, *Soldati nei manuali scolastici*, pp. 47-49; Pier Franco Quaglieni, *Soldati, l'ultimo dei «gobettiani»*, pp. 51-52

Goffredo Fofi, *Mario Soldati*, in *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Donzelli, Roma 1996, pp. 29-32

Pier Franco Quaglieni, *Mario Soldati, l'arte e la libertà*, Centro di Studi e Ricerche «Mario Pannunzio», Torino 1996

*Mario Soldati. Lo specchio inclinato*. Atti del Convegno internazionale. San Salvatore Monferrato, 8-9-10 maggio 1997, a cura di Giovanna Ioli, Edizioni della Biennale Piemonte e letteratura, San Salvatore Monferrato 1999: Gianni Germonio, *Saluto del Sindaco*, pp. v-vi; Giovanna Ioli, *Avvertenza*, pp. vii-ix; Ilaria Crotti, «Una metafora concisa e straziante»: il sillabario di «America primo amore», pp. 1-13; Pietro Frassica, *Le «Lettere da Capri» e le varianti della discrezione*, pp. 15-25; Elio Gioanola, «Le due città», pp. 27-39; Giorgio Bàrberi Squarotti, *La curiosità morale*, pp. 41-57; Stefano Verdino, *I romanzi gesuitici di Soldati*, pp. 59-75; Giovanna Ioli, «Rami secchi», pp. 77-91 (in appendice Introduzione a Luciana Frassati, Torino come era, pp. 92-93); Sergio Pautasso, *Soldati e l'«autofiction»*, pp. 95-104; Giorgio Calcagno, *Uno scrittore per la rotativa*, pp. 105-109; Guido Davico Bonino, *Soldati tra teatro e cinema*, pp. 111-116; Folco Portinari, *Un viaggiatore in poltrona*, pp. 117-122; Nuccio Lodato, «Il cinema, io non ho mai voluto farlo», pp. 117-129; Graziella Corsinovi, *La scrittura di Mario Soldati*, pp. 131-138; Marziano Guglielminetti, *Appunti per una conclusione*, pp. 139-142

Raffaele Manica, *Un lapsus di Soldati* (1994), in *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, pp. 63-82

*Mario Soldati. Atti del convegno «Toscana, bretelle e papillon»*, a cura di Graziella Colotto, Agorà, La Spezia 2003: Isabella Tedesco Vergano, Convegno su Mario Soldati a Villa Marigola, pp. 1-4. Interventi di Matteo Melley, Giorgio Tedoldi, Maria Luisa Eguez, Marina Piperno, Maria Novaro, Giovanni Soldati, Stefania Sandrelli, pp. 5-17; Stefano Verdino, *Appunti su Soldati e la musica*, pp. 19-28; Paolo Bertolani, *Mario Soldati: una superficie profonda*, pp. 29-32; Giuseppe Benelli, *Il sentimento religioso di Mario Soldati*, pp. 33-49; Giorgio Bertone, «America primo amore». Una lettura, pp. 51-62; Ferruccio Battolini, *Mario Soldati critico d'arte*, pp. 63-71; Bruno Torri, *Soldati cineasta*, pp. 73-79; Claudio Bertieri, *Ricordando un amico*, pp. 81-87; Luigi M. Faccini, «Frattanto avevo ordinato un altro Pernod...» *Appunti sull'erotismo di Mario Soldati*, pp. 89-99

Massimo Onofri, *Tempo di edificare: i narratori italiani degli anni Venti e Trenta* (2000), in *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi italiani novecenteschi*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004, pp. 13-64

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

Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Edizioni Le Mani - Cineteca del Comune di Bologna, Recco – Bologna 2006

*Mario Soldati. Una voce poco fa*, a cura di Maurizio Ambrosini, Atti del Convegno di Lerici, 31 maggio – 1° giugno 2006, Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2009: Maurizio Ambrosini, *Mario Soldati, fra le pieghe della modernità*; Sergio Toffetti, *La poetica del possibile: il cinema come mestiere*; Alfredo Baldi, *Soldati fra farsa e dramma, arditamente*; Folco Portinari, *America, amore amaro*; Bruno Falcetto, *Io sono un grafomane: pratica e idea della scrittura di Soldati*; Federica Villa, *Mario Soldati, o dell'essere altrove*; Maurizio Ambrosini, *La provinciale e i racconti e romanzi del dopoguerra: narrazione filmica e narrazione letteraria, luoghi di un lavoro comune*; Marco Vanelli, «Faremo una cosa nuova». *Mario Soldati e l'esperienza del cinecatechismo*; Maria Teresa Roberto, «Il segno di una dolce calma»: *Mario Soldati e l'esperienza della pittura*; Aldo Grasso, *Il primo media-man della cultura italiana?*; Carlo Petrini, *Soldati e la*

*cultura dei cibi genuini*; Barbara Scaramucci, *Mario Soldati nelle teche della Rai*; Franco Giraldi, *Una giornata a Tellaro*

*Scrivere a tempo pieno. Mario Soldati autore Mondadori*, a cura di Bruno Falcetto, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007

*Soldati, Mario*, a cura di Barbara Pasqualetto, Gaffi, Roma 2007: Raffaele Manica, *Salmace*, pp. 7-17; Filippo La Porta, *America primo amore*, pp. 19-27; Barbara Pasqualetto, *A cena col commendatore*, pp. 29-38; Silvia Lutzoni, *Le lettere da Capri*, pp. 39-48; Cristina Cossu, *La confessione*, pp. 49-59; Giuseppe Mussi, *Il vero Silvestri*, pp. 61-67; Massimo Onofri, *Rami secchi*, pp. 69-76

*Mario Soldati e il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, con un album curato da Anna Cardini Soldati, Donzelli, Roma 2009: Emiliano Morreale, *Perché Soldati? Introduzione*, pp. 3-14; Parte prima. Un narratore al cinema: Goffredo Fofi, *Nel paese dei moralisti. Paradossi, contraddizioni e super-io di Ghezzi, Due notti Fuori Orario*, pp. 31-36; Paolo Mereghetti, *Per una contro-storia del cinema italiano*, pp. 37-42; Emanuela Martini, *Alida primo amore. Donne e mélo da «Piccolo mondo antico» agli anni cinquanta*, pp. 43-51; Luca Malavasi, *Soldati, popolare e di genere*, pp. 53-63; Gianni Amelio, *La vita nella Bassa*, pp. 65-68; Carlo Lizzani, *Noi e Soldati (intervista di Emiliano Morreale)*, pp. 69-75; Alberto Arbasino, *Ricordo di Mario*, pp. 77-79. Parte seconda. *Soldati par lui-même: Mario Soldati tra cinema e letteratura*, intervista di Jean A. Gili, pp. 83-122. *Album*, a cura di Anna Cardini Soldati, con la collaborazione di Maria Luisa Merci, pp. 123-140

*Mario Soldati tra luoghi e memoria. Inediti, testimonianze, studi e immagini*, «Microprovincia», 51-52 (2013-2014): Franco Esposito, *Un'oscura e nuova stagione della cultura italiana*, pp. 7-11; Gualberto Alvino, *Soldati e la pittura*, pp. 99-100; Giorgio Bárberi Squarotti, *Mario Soldati: l'esame di coscienza gesuitica e la vita*, pp. 101-107; Pierfranco Bruni, *I luoghi, le città e le metafore di una memoria lunga in Mario Soldati*, pp. 109-113; Carlo Carena, *«Il momento più importante della mia vita». Mario Soldati a Corconio*, pp. 115-119; Anna Castronuovo, *Nicotina letteraria: Soldati e il toscano*, pp. 121-125; Lino Cerutti, *Una piazza per Mario Soldati*, pp. 127-129; Roberto Cicala, *Le prime edizioni di Mario Soldati. Appunti di storia editoriale (con riproduzioni)*, pp. 131-142; Alessandra Farina, *Il libro grosso. Storia testuale di Le due città di Mario Soldati*, pp. 143-164; Angelo Gaccione, *Mario Soldati e la sua scrittura fraterna*, pp. 165-168; Ercole Pelizzone, *L'amico americano*, pp. 169-172; Giovanni Tesio, *Mario Soldati: rifrazioni e riflessi dallo Specchio inclinato. Qualche considerazione su un "paesologo" ante litteram*, pp. 173-183; Marco Travaglini, *Il lago d'Orta di Mario Soldati*, pp. 185-190; Anna Soldati, *Mario Soldati e l'Italia*, p. 191

Massimo Onofri, *Approssimazioni a Soldati, Le conseguenze dell'amore su «Le lettere da Capri» di Soldati, Alcune ipotesi sulla «Busta arancione»*, in *Tre scrittori borghesi. Mario Soldati, Alberto Moravia, Guido Piovene*, Gaffi, Roma 2007, pp. 7-53

*Mario Soldati a Milano. Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, a cura di Bruno Falcetto, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010: Bruno Falcetto, *La scelta di Milano*, pp. IX-XXV; Denis Ferraris, *Della vita come allegoria: «La confessione» e «Il vero Silvestri»*, pp. 3-16; Clelia Martignoni, *Il laboratorio del racconto e le inaffidabilità del narratore: tra alcuni romanzi degli anni Settanta*, pp. 17-29; Stefano Ghidinelli, *Nessuno spettacolo al Piccolo. Come Soldati non divenne autore teatrale*, pp. 31-54; Massimo Prada, *Soldati giornalista: primi sondaggi sulla lingua dei notes scritti per «Il Giorno» (1960-1971)*, pp. 55-83; Irene Piazzoni, *Una storia d'Italia a dispense. Il «Chi siamo» di Soldati e Piovene*, pp. 85-98; Massimo Bonfantini, *Per Mario Soldati: Milano vicino a Corconio*, pp. 99-103; Gian Piero Brunetta, *«Incessu patuit dea»*, pp. 107-115; Raffaele De Berti, *«24 ore in uno studio cinematografico» e l'immagine popolare del cinema negli anni Trenta tra*



*Hollywood e Roma*, pp. 117-130; Emiliano Morreale, *Mario Soldati regista «mélo»*, pp. 131-143; Domenico Scarpa, *Remake. «La sposa americana», un romanzo vissuto due volte*, pp. 145-150

Luigi Weber, *Per una lettura warburghiana de I giornali dell'alba di Mario Soldati*, in «Poetiche», vol. 20, n. 48 (1-2, 2018), pp. 234-266

*Raccontare, riflettere, divulgare. Mario Soldati e gli italiani che cambiano (1957-1979)*, a cura di Bruno Falchetto e Stefano Ghidinelli, Skira, Milano 2018; Bruno Falchetto e Stefano Ghidinelli, *Raccontare, riflettere, divulgare. Mario Soldati e gli italiani che cambiano*, pp. 7-12; Marco A. Bazzocchi, *Quasi un "decameron": Soldati e le novelle dell'Italia che cambia*, pp. 15-25; Emiliano Morreale, *Soldati in viaggio tra cinema, letteratura e televisione*, pp. 27-34; Massimo Onofri, *Soldati o del viaggiare*, pp. 35-45; Giuseppe Lupo, *L'Italia nei diari di Mario Soldati*, pp. 47-54; Flavio Lucchesi, *"Un paese meraviglioso che mi sembra lontanissimo": spunti di geografia umanistica in L'avventura in Valtellina di Mario Soldati*, pp. 57-76; Stefano Allovio, *Lo sguardo "diversamente etnografico" di Mario Soldati*, pp. 77-85; Alberto Capatti, *Soldati e i paradossi della gastronomia*, pp. 87-96; Andrea Rondini, *Mitologia, politica ed estetica della Vita al tramonto. Vino al vino di Mario Soldati*, pp. 97-123; *"Un senso di straordinaria soffocazione". Mario Soldati e la pittura astratta*, pp. 125-137; Francesco Tissoni, *Scrittori in mostra virtuale. Con alcune realizzazioni per il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano*, pp. 141-159; Bruno Falchetto, *Il valore del disporre. Discorso critico e interazioni medialità*, pp. 161-180; Stefano Ghidinelli, *Retoriche del mostrare. Su una forma del discorso critico plurimediale*, pp. 181-197; Bruno Falchetto, Stefano Ghidinelli, *Mario Soldati- Una ricognizione per immagini*, pp. 199-235.

#### Recensioni a *La Messa dei villeggianti* (1959)

Oreste Del Buono, *Va a Messa soltanto durante la villeggiatura*, «Epoca», 5 aprile 1959

Vladimiro Lisiani, *Il "Mattatore" Soldati*, «La Notte», 21 aprile 1959

Carlo Bo, *Quando Soldati va a messa*, «La Stampa», 23 aprile 1959

Giuseppe Ravegnani, *Mario Soldati un moralista libero*, «Epoca», 24 aprile 1959

Giuliano Gramigna, *La Messa dei villeggianti*, «Settimo Giorno», 30 aprile 1959

Lorenzo Gigli, *Domeniche di Soldati*, «La Gazzetta del popolo», 1 maggio 1959

Leone Piccioni, *Soldati, quello 'vero'*, «Il popolo», 7 maggio 1959

Giose Rimaneli, *Soldati*, «Rotosei Roma», 8 maggio 1959

Arnaldo Bocelli, *La messa di Soldati*, «Il Mondo», 19 maggio 1959

Domenico Porzio, *Diario di uno scrittore-regista*, «Oggi», 21 maggio 1959

Ferdinando Virdia, *Soldati e l'inquietudine*, «La Fiera letteraria», 24 maggio 1959

Carlo Bo, *Soldati e Peyrefitte, scrittori senza passione*, «L'Europeo», 24 maggio 1959

Giuseppe de Robertis, *La Messa dei villeggianti*, «Tempo», 26 maggio 1959

Walter Mauro, *La Messa dei villeggianti*, «Il Paese», 13 giugno 1959

Emilio Cecchi, *Lecture. Mario Praz. Soldati*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1959

Guido Aristarco, *Soldati e i villeggianti*, «Comunità», luglio 1959

Giorgio Pullini, *La Messa dei villeggianti*, «Comunità», luglio 1959, pp. 118-119

Guido Vergani, *Soldati va a "Messa"*, «Maria Chiara», 8 agosto 1959

Piero Citati, *La messa del villeggiante*, «Il Punto», 8-15 agosto 1959

Geno Pampaloni, *Soldati e il parroco*, «Paragone», IX, 116, 1959

Gaetano Bisol, *La Messa dei villeggianti*, «Lecture», agosto 1959, pp. 571-573.

Gennaro Auletta, *La Messa dei villeggianti*, «Il Ragguaglio librario», settembre 1959, p. 177

Renato Bertacchini, *Mario Soldati e lo «spettacolo degli umani»*, «Convivium», n. 1, 1959, pp. 89-94

Dario Puccini, *Intelligenza di Soldati*, «Italia Domani», 3 maggio 1959

#### Recensioni a *Storie di spettri* (1962)

Walter Pedullà, *Suspense con i fantasmi in un libro di MS*, in «Avanti!», 23 settembre 1962

Michele Rago, *Soldati tra "spettri" e realtà*, in «l'Unità», 10 ottobre 1962

Piero Citati, *Torino fra gli spettri di Soldati*, in «Il Giorno», 17 ottobre 1962

Giansiro Ferrata, *Gli spettri di Soldati e quelli di Bianciardi*, in «Rinascita», 20 ottobre 1962, pp. 25-26

Luigi Baldacci, *Gli ameni fantasmi di Mario Soldati*, in «Epoca», 4 novembre 1962

Giulio Cattaneo, *Le "Storie di spettri" di Mario Soldati*, in «L'approdo letterario», VIII, 20, 1962, pp. 144-45

Aldo Camerino, *Soldati e gli spettri*, in «La Nazione», 15 gennaio 1963

Lorenzo Mondo, *Gli "spettri" di Mario Soldati nei palazzi del vecchio Piemonte*, in «Nostro Tempo», 31 gennaio 1963

#### Recensioni a *Le due città* (1964)

Giudo Piovene, *Soldati in "Le due città" ha espresso tutto se stesso*, «La Stampa», 8 novembre 1964

Carlo Casalegno, *Mario Soldati, nemico di Roma*, «La Stampa», 11 novembre 1964

Pietro Citati, *Tra Torino e Roma la storia di un uomo avido di vita*, «Il Giorno», 18 novembre 1964

Piero Dallamano, *Fragili i torinesi nel tepore di Roma*, «Paese Sera», 20 novembre 1964

Giuliano Gramigna, *Le due città di Mario Soldati*, «La fiera letteraria», 29 novembre 1964

Geraldo Baligioni, *Le due città*, «La Nazione», 3 dicembre 1964

Carlo Bo, *Tutta una vita diventa romanzo*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 1964

Corrado Stajano, *Ho finito di fare il clown*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1964

Giorgio Bassani, *Emilio e Piero*, «Avanti!», 27 dicembre 1964

Maria Bellonci, *Soldati tra due città*, «Il Messaggero», 28 dicembre 1964

Ada Carella, *Mario Soldati ou le jaune et le gris*, «La Revue des deux mondes», 1° maggio 1965, pp. 103-108

#### Recensioni a *55 novelle per l'inverno* (1971)

Pietro Bianchi, *Soldati novelliere e «gourmet»*, «Il Giorno», 17 novembre 1971

Ferdinando Virdia, *Mario Soldati cronista e testimone*, «La Fiera letteraria», 21 novembre 1971, p. 21

Claudio Marabini, *Non un dito di polvere sui ricordi di Soldati*, «Il Resto del Carlino», 23 novembre 1971

Carlo Bo, *55 Soldati*, «Corriere della Sera» 12 dicembre 1971

Lorenzo Mondo, *Gli spettri di Soldati (Il gusto di raccontare)*, «La stampa» 17 dicembre 1971

Luigi Baldacci, *Soldati parla d'altri per parlare di sé*, «Epoca», 26 dicembre 1971

Tullio Ciccirelli, *Novelle di Soldati*, «Il lavoro», 5 gennaio 1972

Francesco Bruno, *Immortalità della novella*, «Roma», 17 aprile 1972

Tino Richelmy, *Se fa freddo c'è un Soldati*, «Stampa sera», 22/23, 1972

#### Recensioni a *44 novelle per l'estate* (1979)

Enzo Siciliano, *In vacanza leggendo Soldati*, «Corriere della Sera», 24 giugno 1979

Ernesto Ferrero, *A cena con Soldati*, «Tuttolibri», 7 luglio 1979

Claudio Marabini, *Quarantaquattro novelle per l'estate*, «Il Resto del Carlino», 14 luglio 1979  
Carlo Sgorlon, *Soldati tutto solare*, «Il Giornale», 15 luglio 1979  
Domenico Porzio, *Quarantaquattro novelle per l'estate*, «Panorama», 16 luglio 1979  
Maurizio Cucchi, *Il gatto-Soldati e il topo-lettore*, «Il Giorno», 22 luglio 1979  
Luigi Baccolo, *Soldati, una volpe con carta e matita*, «Gazzetta del Popolo», 24 luglio 1979  
Luigi Surdich, *Ragionando d'amore (e pensando al successo)*, «Secolo XIX», 24 luglio 1979

## STUDI SUL TRATTAMENTO LETTERARIO DELLO SPAZIO

Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, Liguori editore, Napoli 2010  
Paolo Amalfitano (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del Novecento*. Bulzoni, Roma 1997  
Luca Bani e Marco Sirtori (a cura di) *Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana. Studi in onore di Matilde Dillon Wanke*, Lubrina, Bergamo 2015  
Roberto Bigazzi, *Il tempo nello spazio*, «Studi Novecenteschi», vol. 32, n. 70, luglio 2005, pp. 17-28  
Paola Calibbo (a cura di), *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1993  
Sandra Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002  
Remo Ceserani *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997  
Ilaria Crotti, *Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento*, Serra, Pisa - Roma 2005, pp. 143-180  
Ilaria Crotti, *I paesaggi possibili della critica e della teoria letteraria*, «Ermeneutica letteraria», n. 5, 2009 pp. 21-40  
Bruno Falchetto, *Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno nazionale, a cura di Gabriele Grimaldi, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Marsilio, Venezia 2001, pp. 55-76  
Bruno Falchetto, *Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno nazionale, a cura di Gabriele Grimaldi, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Marsilio, Venezia 2001, pp. 55-76  
Bruno Falchetto, *Gli spazi di Metello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo Pupino, vol. 2, Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di Elena Candela, Liguori, Napoli 2009, pp. 185-195  
Bruno Falchetto, *Avventure della visione. Spazio ed effetti di lettura nel "Barone"*, in «*E io non scenderò più*». *Il barone rampante 250 anni dopo*, Atti dei convegni di Ginevra, Milano e Roma, a cura di Mario Barenghi, Claudia Dellacasa, Laura Di Nicola, Bruno Falchetto, Giacomo Raccis, «Bollettino d'Italianistica», a. XVI, n. 1, 2019, pp. 40-51  
Francesco Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997  
Michel Foucault, *Utopie eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006  
Joseph Frank, *Spatial form in Modern Literature*, «The Sewanee Review», spring 1945, vol. 53, n.2, parte I, pp. 221-240  
Marina Guglielmi e Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata 2012  
Giulio Iacoli *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008  
Giulio Iacoli, *Localizzare. Sull'uso delle mappe per l'interpretazione e la didattica della modernità letteraria*, in *Lector in aula*, a cura di Bruno Falchetto, Edizioni ETS, Pisa 2020, pp. 83-103  
Federico Italiano, Marco Mastronunzio (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Unicopli, Milano 2011

- Paolo Lago, *La nave lo spazio e l'altro*, Mimesis, Milano-Udine 2016
- Jurij M. Lotman *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972
- Jurij M. Lotman e Boris.A. Uspenskij *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1987
- Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010
- Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT, Cambridge 1968
- W.J.T. Mitchell, *Spatial form in literature: toward a general theory*, «Critical inquiry», spring 1980, vol. 6, n. 3, pp. 539-567
- «Moderna», IX, 2007
- Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997
- Franco Petroni, *La funzione narrativa della descrizione in Bestie di Federico Tozzi*, «Moderna», n. 2, 2002, pp. 77-88
- Barbara Piatti, Anne-Kathrin Reuschel, Lorenz Hurni, *Dreams, Longings, Memories – Visualizing the Dimension of Projected Spaces in Fiction*, in International Cartographic Conference, Dresden, Germany, 2013, pp. 1-18
- Anne-Kathrin Reuschel and Lorenz Hurni, *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, «The Cartographic Journal», vol. 48, n. 4, November 2011, pp. 293-308
- Carolina Ricci, *Napoli habillée. Scenari della Napoli aristocratica nelle lettere di Carolina Ricci (1882-1883)*, a cura di Mariella Muscariello, introduzione di George Virlogeux, prefazione di Adele Failla Lemme, Osanna edizioni, Venosa 1997
- Marie Laure Ryan, *Cognitive Maps and the construction of Narrative Space*, in David Herman, (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, CSLI Publication, Stanford (CA) 2003, pp. 214-241
- Marie Laure Ryan, *Space in Huhn, Peter et alii, The living handbook of narratology*, Hamburg University, Hamburg 2014 reperibile al link <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>
- Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010
- Robert T. Tally Jr, *The Routledge Handbook of literature and Space*, Routledge, New York 2017
- Robert T. Tally Jr., *Topophobia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*, Indiana University Press 2019
- Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma 2009

## ALTRI STUDI CRITICI

- Ferdinando Amigoni, *Il modo mimetico-realistico*, Laterza, Bari 2001
- Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2008
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1996
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- Mario Barenghi, *Le voci di fuori. Abbagli e silenzi nel Gattopardo*, «Strumenti critici», 2 maggio 2017, pp. 215-236
- Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007
- Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976
- Rosalba Campra, *Territori della finzione*, Carocci, Roma 2000
- Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)* «Italianistica», vol. 39, 2010, pp. 23-45
- Riccardo Castellana, *Procedimenti analogici e costruzione del "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane*, «Moderna», IV, 2, 2002, pp. 59-76
- Remo Ceserani *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996

Joseph Conrad, *Opere. Romanzi e racconti 1904-1924*, a cura di Mario Curreli, Bompiani, Milano, 2002

Gianfranco Contini, *Italia magica*, Einaudi, Torino 1988

Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1989

Mario Curreli, *Invito alla lettura di Conrad*, Mursia, Milano 1984

Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (1976), presentazione di Eugenio Montale, testi introduttivi di Mario Andreose e Massimo Onofri, La nave di Teseo, Milano 2019

Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962

Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1977

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2016

Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992

Bianca Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988

Gérard Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 2006

Stefano Giovanardi, *La luna e i falò* in *Letteratura italiana, Il secondo novecento. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007, pp. 630-646

Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1986

Philippe Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma - Lucca, 1984

Erich Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, Torino 2000

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2008

David Herbert Lawrence, *Mare e Sardegna*, Newton Compton editori, Roma 2002

Gyorgy Lukács, *Teoria del romanzo*, Newton Compton Editori, Roma 1975

Gyorgy Lukács, *L'anima e le forme*, SE, Milano 2002

Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1975

Romano Luperini *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990

Romano Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*. Liguori, Napoli 1999

Romano Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006

Romano Luperini e Massimiliano Tortora (a cura di) *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012

Elisabetta Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019

Ugo Mursia, *Scritti conradiani*, Mursia, Milano 1983

Francesco Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, Lithos, Roma 1993

Laura Neri, *Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria*, «Comparatismi», I, 2016, pp. 40-51

Massimo Onofri, *Il sospetto della realtà*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004

Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1994

Cesare Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro* in *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino 2017, pp.149-156

Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Laterza, Bari 1998

Luigi Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del Convegno Internazionale di Palermo*, Feltrinelli, Milano 1980

Sergio Solmi, *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino 1978

Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990

Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Il Mulino, Bologna 1985

Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003

Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1988

Gianni Turchetta, *Il punto di vista*, Laterza, Bari 1999

Viktor Slovskej, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976  
Victor Slovskej, *Lettura del Decameron*, Il Mulino, Bologna 1969  
Francesco Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Carocci, Roma 2018  
Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Kaplan, Torino 2010