



La donna che guarda

*Studio alle radici della narrativa di
Alberto Moravia e Mario Soldati*

Relatore:

Prof. Massimo Onofri

Tesi di dottorato di
Federico Piras

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Lingue, Letterature e Culture dell'Età Moderna e Contemporanea dell'Università degli Studi di Sassari, a.a. 2020/2021 – XXXIII ciclo, con il sostegno di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2014-2020 Asse III - Istruzione e Formazione - Obiettivo Tematico 10 “Investire nell’istruzione, nella formazione e nella formazione professionale per le competenze e l’apprendimento permanente”.

Indice

<i>Premessa</i>	p. 3
<i>“Restare giovani” a dispetto dei padri</i>	p. 5
<i>Montale contro i moralisti</i>	p. 13
<i>Solmi e la rivincita dell’estetica</i>	p. 25
<i>Gli indifferenti e Vittoria allo specchio</i>	p. 40
<i>Se Dio non esiste niente è possibile.</i> <i>Il dilemma morale nei personaggi di Moravia e Soldati</i>	p. 56
<i>Dio è morto, viva l’incesto!</i> <i>Dal Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca a Il dio Kurt</i>	p. 66
<i>L’occhio della madre</i> <i>Da La madre di Giuda a El Paseo de Gracia</i>	p. 84
<i>Madri cattive e vocazioni letterarie.</i> <i>Moravia e Soldati sulla spiaggia di Viareggio</i>	p. 93
<i>Bibliografia</i>	p. 105

Premessa

Il presente studio deve la sua impostazione al lavoro critico di Massimo Onofri. In particolare, alle suggestioni contenute nel saggio intitolato *Soldati e Moravia: per una biografia parallela*:

Soldati o Moravia: per scegliersi la propria personale alternativa. Soldati contro Moravia: che sarebbe un modo di mettere in relazione due idee del Novecento, l'una contro l'altra armata. Soldati e Moravia, anche però: se sempre più ci si convince che l'uno non può stare senza l'altro, non importa se per endiadi o antifrasi. Non si sa come metterla, insomma: per due vicende che, ad ogni modo, sembrano scritte apposta per essere raccontate in parallelo.¹

Nel tentativo di ricostruire, attraverso le opere, una storia parallela di Alberto Moravia e Mario Soldati è emerso quello che si potrebbe definire un paradigma originario, strettamente connesso alla vocazione letteraria di entrambi: la figura della donna-madre.

Nei primi tre capitoli: *“Restare giovani” a dispetto dei padri, Montale contro i moralisti e Solmi e la rivincita dell'estetica*, si

1. M. Onofri, *Soldati e Moravia: per una biografia parallela*, in M. Onofri, *Tre scrittori borghesi. Soldati, Moravia e Piovene*, Gaffi, Roma 2007, p. 88.

è voluta portare avanti una controstoria critica sulle due opere d'esordio di Moravia e Soldati, *Gli indifferenti* e *Salmace*. Dando risalto alle letture, rimaste sin ora ai margini dell'attenzione critica, di *Salmace* di Eugenio Montale e degli *Indifferenti* di Sergio Solmi.

Il secondo capitolo, *Gli indifferenti e Vittoria allo specchio*, è incentrato invece sulla comparazione del romanzo di Moravia e del primo racconto della raccolta *Salmace*, di Soldati. Analizzando in parallelo i due testi, così diversi nella disposizione formale, si son rivelate tematicamente e non solo, consonanze e similitudini sorprendenti, per due narratori apparentemente lontani stilisticamente.

Nel terzo capitolo *Se Dio non esiste niente è possibile. Il dilemma morale nei personaggi di Moravia e Soldati*, si procede la discesa nel personaggio-uomo, per usare una nota formula di Giacomo Debenedetti, scoprendo le istanze profonde della morale di Moravia e Soldati attraverso i personaggi.

Il quarto e quinto capitolo *Dio è morto, viva l'incesto!* e *Gli occhi della madre*, costituiscono l'interrogazione centrale della tesi. Tenendo come punti fermi le due opere teatrali giovanili, *Il dialogo tra Amleto e Il principe di Danimarca* di Moravia e *La madre di Giuda* di Soldati, si è tentato di tracciare l'intersezione tematica fondamentale tra l'ampia produzione narrativa di Alberto Moravia e Mario Soldati, a partire dalle ossessioni originarie di entrambi, che si scoprono curiosamente affini.

Infine nell'ultimo capitolo, *Madri cattive e vocazioni letterarie*, abbiamo riletto, alla luce del paradigma emerso dal procedere dello studio, un noto episodio biografico che interessa l'infanzia di Moravia e Soldati negli anni Venti sulla spiaggia di Viareggio.

“Restare giovani” a dispetto dei padri

C'è un crocevia obbligato da attraversare per accostarsi alla storia comune di Alberto Moravia e Mario Soldati. A tracciarne le intersezioni fu la penna di uno dei critici letterari italiani più significativi del secolo scorso: Giuseppe Antonio Borgese, che nell'estate del 1929 recensì sul «Corriere della Sera» prima la raccolta di novelle *Salmace*² e poi *Gli indifferenti*³. Se il nome di Borgese va fatto per l'autorevolezza del critico, per il suo giudizio lungimirante e per la tempestività nel cogliere il valore dei “nuovi scrittori”⁴, col senno di poi, quelle due

2. G. A. Borgese, *I Novaresi*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1929, p. 3.

3. G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1929, p. 3.

4. «Gl'Indifferenti! Potrebber'essere un titolo storico. Dopo i crepuscolari, i frammentisti, i calligrafi, potremmo avere il gruppo degl'indifferenti. E sarebbero di giovani di vent'anni», *ibidem*. Tracciando immediatamente felici ascendenze letterarie in Pirandello e Dostoevskij per *Gli indifferenti*: «Il fatto può arieggiare in qualche modo alle fosforescenze guaste, non tanto delle novelle, quanto dei *Sei Personaggi* pirandelliani; ma per la tecnica narrativa bisogna invece fare un gran salto, risalire nientemeno a Dostoevski, a quell'immaginare congestionato che scrutando ogni increspamento della subscoscienza, registrando ogni parola e ogni sospiro, accumula cento pagine

recensioni si presentano all'anagrafe della storia della critica come atti di riconoscimento di una rivelata paternità.

Certo, se «è noto che da una manica del cappotto di Rubè siano usciti *Gli indifferenti* di Moravia»⁵, nell'aspirazione, realizzata – e la lezione di Debenedetti vale su tutte⁶ –, a proporsi come il nuovo romanzo del Novecento italiano, *Soldati* a prima vista sembra il figlio meno somigliante al padre, ma a fugare i dubbi di presunta illegittimità sarà, alla fine del secolo, Cesare Garboli, leggendo in sovraimpressione le due recensioni di Borgese:

I due articoli di Borgese si fronteggiano, si specchiano, si prestano idee e frasi. Si uniscono nella desolata conclusione che «non ci sono più giovani». A *Soldati* e a *Moravia* viene mosso lo stesso rimprovero. Non sono scrittori giovani. Hanno letto tutti i libri, sanno tutto del mondo e hanno imparato a conoscerlo troppo presto.⁷

Borgese, rovesciando il motto di Croce, «i giovani hanno un solo dovere, invecchiare rapidamente», chiedeva al contrario ai nuovi scrittori «un dovere facile ai loro anni: diventare giovani»⁸. Più che un ammonimento, quello dell'autore di *Rubè* (1921) e di *Tempo di edificare* (1923) suona come un

su una sola ora di vita. Penso all'*Idiota*, a *Umiliati e offesi*», *ibidem*, e nella letteratura d'Oltralpe per Emanuelli e *Soldati*: «Certo anch'essi sono pieni di cultura francese, e non c'è molto pericolo di sbagliare dicendo che all'uno è più familiare Flaubert, oltre i recenti; all'altro Gide», G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3. Il nome di Flaubert Borgese lo faceva riferendolo a Emanuelli, mentre Gide era chiaramente associato a *Soldati*.

5. M. Onofri, *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca*, Avagliano, Roma 2009, p. 184.

6. Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, La Nave di Teseo, Milano 2019.

7. C. Garboli, *Nota*, in M. *Soldati*, *Salmace*, Adelphi, Milano 1993, pp. 138-139.

8. G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3.

paterno rimprovero; di un padre che celebra il successo e il talento dei figli appena riconosciuti, non risparmiandogli di mettere in evidenza le storture da correggere.

Eppure per alcuni la precoce maturità dei giovani narratori italiani non era il solo vizio imputabile alla nuova generazione di scrittori. Giuseppe Ravegnani – che dal '23 aveva preso il posto di Pietro Pancrazi come critico letterario del «Resto del Carlino», e che scriveva in quegli anni per «La fiera letteraria» e per «La stampa» – nel suo articolo *Scrittori nuovi* mise a processo Moravia, Soldati e Pia Rimini (scrittrice triestina, oggi dai più dimenticata, che aveva esordito l'anno prima con la raccolta di novelle *Pubertà* e usciva nel '29 con la raccolta *La spalla alata*), contestando apertamente l'entusiasmo espresso da Borgese per i nuovi scrittori:

Sarebbe, secondo Borgese, il tempo dell'indifferenza, degl'indifferenti. [...] Non s'accorge, il Borgese, che, cambiato il maestro, la musica è sempre quella. A ben guardarla, cotesta indifferenza, si riconosce ultima figlia di un romanticismo, che si sta mordendo la coda; cioè, negandosi ogni ideale, dissolvendosi, smarrendo via via i limiti dell'umanità, richiama a mente, o meglio ripropone nel campo dell'arte narrativa, certi glaciali assunti di un rinnovato scientificismo materialistico. Così, ben poco di nuovo esiste sotto il sole.⁹

Seppure articoli le sue posizioni con intelligenza e acutezza critica, qualità delle quali non era certo sprovvisto, Ravegnani si unisce al coro dei pochi stroncatori della prima ora di Soldati, ma soprattutto di Moravia, deprecando la torbida materia amorale nella quale i nuovi scrittori avrebbero intinto ossessivamente la penna. Riserva che in fondo non si risparmiarono di esprimere neanche alcuni recensori che *Gli indifferenti* li celebrarono, interrogandosi sulla scelta di una materia così

9. G. Ravegnani, *Scrittori nuovi*, «La stampa», 25 settembre 1929, p. 3.

scabrosa – primo fra tutti lo stesso Borgese¹⁰ – e individuando in tale discutibile preferenza il punto debole del romanzo. Il filosofo partenopeo Lorenzo Giusso, ad esempio, in quegli anni attivissimo sui giornali come critico, pur insistendo – forzatamente a nostro avviso – sui meriti dell'autore degli *Indifferenti* nell'aver appreso la lezione di Proust¹¹, rimproverava a Moravia l'evitabile monocromia etica dei suoi personaggi, collocati indistintamente, dallo scrittore romano, sul medesimo piano morale; portando come controesempio positivo proprio quello del *Rubè* di Borgese, in cui a differenza di Moravia, secondo Giusso,

lo scrittore si è ben guardato dal dipingerci un'umanità di abulici e nikilisti sofisti, ad imagine e somiglianza del protagonista; ed accanto all'uomo costituzionalmente inadatto a vivere per avere svuotato dentro di sé tutt'i miti di cui vivono gli uomini, egli ha collocato personaggi di ben altra tempra morale [...]. Il Moravia invece, sembra volersi voltolare nel fango di Malebolge.¹²

10. «Resta un enigma, soprattutto in un giovanissimo, la scelta di questo tema», G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, cit., p. 3.

11. «Di psicologismo proustiano è invece tutto inzuppato il romanzo di Alberto Moravia [...]. Sulla scorta dei procedimenti proustiani, Moravia ha delineato nei loro tortuosi avvolgimenti le correnti spirituali dei suoi personaggi. [...] È uno sgomitarsi di durate spirituali, simile a quello degli eroi proustiani. Da Proust il Moravia ha tratto altresì una pessimistica considerazione degli uomini, tutti occupati da un'afosa libidine, mentitori a se stessi, e nascondenti bassezze e vergogne senza fine all'ombra di sentimenti tradizionali. [...] Certo, non è possibile non considerare il Moravia un astro che gravita nel sistema planetario proustiano. Al modello proustiano lo legano mille fili visibili ed invisibili, procedimento narrativo. Il metodo psicologico o psicanalitico, la tipica figurazione di coscienze in cui zampillano ad ogni istante nuovi centri d'immagini e di pensieri; da Proust gli deriva altresì quella disperata considerazione d'umanità senza scampo in balia ad un'univoca ossessione libidinosa», L. Giusso, *Gli indifferenti*, «Il mattino», 18 settembre 1929, p. 3; ora in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012.

12. *Ibidem*.

Così prima di lui il noto “critico giornaliero” Pietro Pancrazi – con il quale Moravia a partire dal '29 stringerà un rapporto di reciproca stima e collaborazione¹³ –, se nella recensione uscita i primi di agosto su «Pegaso» elogiava inizialmente il giovane scrittore per il distacco morale dalle vicende narrate – «Moravia non approva e non condanna: il suo compito è quello di raccontare, di dare evidenza ai fatti; e lo assolve con scrupolo davvero esemplare»¹⁴ –, non poté fare a meno di accusare il persistente odore di chiuso di cui era impestata casa Ardengo, tanto da chiedere «più respiro, più aria; l'alito di una finestra aperta su questo chiuso maleodorante girone»¹⁵; sollevando, in chiusura dell'articolo, alcuni dubbi sull'effettiva possibilità di narrare “senza approvare o condannare”, di raccontare la realtà in maniera oggettiva:

Il Moravia dirà che lui non c'entra, che quella gente, d'altronde assai verosimile anzi vera, è proprio così; che lo specchio non ha colpa dell'immagine che riflette, l'eco della parola che ridice. E sta bene. Ma questa integrale oggettività, questa assoluta indifferenza in arte sono poi possibili? Il primo atto di partecipazione, sia essa adesiva o repulsiva, ogni autore non lo compie nel momento stesso in cui sceglie a trattare que-

13. «Sin dal 1929 nelle lettere Moravia si rivolge a Pancrazi in quanto segretario di redazione della rivista di Ojetti, “Pegaso”, dove vengono pubblicati tre fra i racconti poi inclusi nella *Bella vita: Una domanda di matrimonio, Inverno di malato e Morte improvvisa*. È Pancrazi che media la proposta giunta da Ojetti di pubblicare a puntate il secondo romanzo, *Le ambizioni sbagliate*, mentre ne è ancora in corso la stesura», A. Grandelis, *Introduzione*, in A. Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere [1926-1940]*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015, p. XVI.

14. P. Pancrazi, *Gli indifferenti di Moravia*, «Pegaso», I, n. 8, agosto 1929, p. 253.

15. Ivi, p. 254.

sto piuttosto che quell'argomento, questa gente piuttosto di quella?¹⁶

Ancora una volta, sullo sfondo di una più ampia polemica sul naturalismo, il critico toscano finisce per deprecare il soggetto scelto dall'autore per il suo romanzo, imputando il difetto alla «troppa giovinezza del Moravia»; giovinezza che secondo Pancrazi è causa della sua «ostentata indifferenza», della sua «scoperta amoralità»¹⁷.

Come per Moravia così per Soldati, a denunciare il difetto tematico fu già Borgese, definendolo un narratore già consumato a dispetto dei suoi anni e rintracciando nell'ostentata maturità dello scrittore torinese la stessa amoralità di posa che per Pancrazi viziava Moravia.

Per il critico siciliano Soldati, rispetto alle sue creazioni, «sembra distratto, indifferente; donde il vizio d'arte»¹⁸. Da una parte, dunque, la richiesta di Borgese al narratore di esprimere un deciso giudizio morale, fino a quel momento vacante; dall'altra l'auspicio che abbandoni in futuro «questi temi che ama»¹⁹. Imponendo altresì necessario un cambiamento radicale: un «cambiamento d'anima»²⁰. Fino all'ingiunzione, in chiusura di recensione, dell'assolvimento di un dovere che inneggiava una virilità letteraria dal sapore stranamente d'annunziano se non marinettiano²¹:

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

18. G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. D'altronde la delusione iniziale di Borgese – prefascista, potremo dire – nei confronti di Marinetti stette nel riconoscere nella poesia del capobanda dei futuristi la mancanza di qualsivoglia morale, di sincera indignazione. Ritraendolo, nell'articolo apparso su «La stampa» nel marzo 1910 con il

Questi temi che ama, da Dorian Gray a Gide lungo la tradizione dotta, da *Salomè* a *Colei che non si deve amare* lungo una linea più popolare, sono stati distillati fino al nocciolo, spremuti fino alla buccia. Per cambiar arte bisogna cambiar anima. Cambiar sesso si direbbe; ma con una metamorfosi inversa a quella di *Salmace*. Questa nostra arte ermafrodita, o ironica o morbida, anacronistica, stanca, deve diventare nuova e virile.²²

La presbiopia di Borgese nel leggere questa prima raccolta di novelle di Soldati la possiamo imputare ad un giudizio temporalmente troppo ravvicinato all'oggetto da mettere a fuoco; eppure accostandola nuovamente alla recensione degli *Indifferenti* – in cui esprimeva come abbiamo visto, seppur in una riga, una riserva notevole: «resta un enigma, soprattutto in un giovanissimo, la scelta di questo tema»²³ –, si scopre una divergenza non di poco conto sull'idea di letteratura da perseguire. Un'idea di letteratura edificante quella del critico siciliano, che scopriva suo malgrado dei discepoli sordi – a suo avviso – all'aspetto morale; augurandosi, come fanno spesso

titolo *Gli allegri poeti di Milano*, come un istrione dedito alla commedia: più che alla rivoluzione letteraria, per cui tutto è indifferente, tutto è ugualmente farsa: «[...] a Marinetti mancava la serietà del sentimento. Egli non aveva l'orrore del mostruoso, pur mentre concepiva la sua macchina mostruosa; anzi gli pareva divertente e *cocasse*. La fine degli ideali, il dilagare o lo spadroneggiare delle cupidigie materiali lo solleticavano piacevolmente nell'intelletto, ma non lo commovevano nel cuore. [...] L'immaginosa fecondità del poeta ci trascinava con sé: la sincerità delle sue intenzioni ci persuadeva debolmente. Ci pareva che con la stessa violenza e con lo stesso spirito con cui aveva deriso la brutalità di un mondo, che non vivo se non per la pagnotta, avrebbe potuto deridere l'ingenuità di un altro mondo ove si vivesse per le idee. Il contenuto gli era indifferente: perciò la sua forma abituale diveniva lo scherzo», G. A. Borgese, *Gli allegri poeti di Milano*, «La stampa», 8 marzo 1910, p. 3.

22. G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3.

23. G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, cit., p. 3.

i padri senza comprendere le istanze dei figli, che crescendo cambieranno: «Cambieranno. Sono giovani, insomma, intelligenti e valenti. Non hanno che un dovere, facile ai loro anni: diventare giovani»²⁴.

Rilette a distanza di quasi un secolo, le due recensioni di Borgese – destinate giustamente a far testo nella storia della critica – rivelano, come abbiamo visto, insieme ai meriti indubitabili, alcune dissonanze interpretative che hanno pesato a lungo nella ricezione di *Moravia* e *Soldati*. Per i quali si può dire, col beneficio della lontananza, che un radicale cambiamento – quello richiesto da Borgese – rispetto al brillante esordio, nel bene e nel male, non lo realizzarono mai. Mantenendo, durante la diuturna carriera, seppur con variazioni sul tema, un'organica fedeltà a se stessi; e assolvendo miracolosamente a un dovere non richiesto: restare giovani.

24. G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3.

Montale contro i moralisti

Del limite interpretativo di alcune letture critiche di *Salmace*, arrestatesi al dato morale, se n'era accorto subito un fine lettore quale Eugenio Montale: «il libro del Soldati offre il destro a non poche considerazioni moralistiche o comunque strettamente riflettenti il contenuto; e a queste si sono fermati vari critici»²⁵. Tuttavia Montale, quasi come prova del suo giudizio disinteressato sul giovane scrittore torinese, non si era parimenti dispensato dall'esprimere una valutazione spietatamente sincera sui primi racconti della raccolta, bocciandoli senza mandarla a dire:

il libro consta di sei novelle, alcune delle quali, le prime e le più brevi, sono chiaramente fallite. Si tratta di bozzetti d'argomento freudiano-sessuale, lavorati a freddo, con una evidente ricerca dell'effetto (ma l'effetto manca) e con una modesta e niente affatto impressionante abilità.²⁶

Giudizio impietoso secondo noi quello del poeta, che suona qui pericolosamente simile alle parole di Ravagnani dedicate

25. E. Montale, *Salmace*, in «Pegaso», I, 9, settembre 1929, p. 373.

26. *Ibidem*.

a Moravia, Soldati e Pia Rimini – «materia agra, senza luce, pesante, disincantata, pigra, lavorata con un rigore meticoloso, con un’analisi mordente, con un determinismo monotono e gremito»²⁷ –; però Montale, con buona pace di Garboli²⁸,

27. G. Ravagnani, cit., p. 3.

28. Sorprende come Cesare Garboli, nella già citata *Nota* all’edizione Adelphi di Salmace, pur riconoscendo i meriti del Montale lettore della raccolta, e che questi, con la sua recensione fosse stato «più acuto ancora di Borgese», C. Garboli, *Nota* in *Salmace*, cit., p. 142; accusi infine Montale di fare «il moralista e non vorrebbe farlo», associandolo stranamente a Borgese tra gli scandalizzati dei temi di Soldati: «*Qualis artifex* è il tempo! Borgese e Montale videro in queste storie indecenti una perversità repulsiva», *ibidem*. Ciò ci sembra causa di un curioso fraintendimento di Garboli circa alcuni passaggi di quella recensione, di cui il critico riporta i passi, ma con alcuni tagli arbitrari che ne travisano il senso: «Dice Montale, storcendo il naso, che i personaggi di *Salmace* sono tutti “adulteri o invertiti, prostitute o bancarottieri” e chiede a Soldati “un giudizio ... una confessione più o meno chiara dell’inferno nel quale si muovono” – senza avvedersi che è già nato, con la vanità stessa di questa formulazione, il Novecento», *ibidem*.

Siamo invece persuasi che Montale abbia colto, almeno in parte, il clima novecentesco nel quale si alimentavano le narrazioni di Soldati. Non era certo il poeta a chiedere un giudizio morale a Soldati. Per Montale sono i «vari critici» che «con non poche considerazioni moralistiche o comunque strettamente riflettenti il contenuto» hanno negato allo scrittore «la presenza di quel certo ineffabile senza di che non è possibile parlare di un’arte anche in piccola parte realizzata», E. Montale, *Salmace*, cit., p. 373. A questo punto Montale si chiedeva che cosa mai fosse, per i critici che l’hanno preceduto (Frateili – ossia il Guardiano della Tribuna –, Borgese e Ravagnani), «questo ineffabile», perché «non è stato ben detto» da loro – in realtà Borgese l’aveva esplicitamente chiesto, lui non Montale, a Soldati, un chiaro giudizio morale sulle sue creazioni, come abbiamo visto – e avanza delle ipotesi: «forse un dono di partecipazione umana, un giudizio, magari latente ma sicuro, sui propri personaggi, una confessione più o meno chiara dell’inferno nel quale si muovono», *ibidem*. Elenca dunque il poeta, come riporta anche Garboli, di che “specie” siano i personaggi di Soldati: «i personaggi creati dal Soldati sono tutti adulteri o invertiti, prostitute o bancarottieri», *ibidem*, seguendo però, e sta qui la prima osservazione dirimente, sempre la falsariga di coloro che l’avevano preceduto. E seguita il poeta: «e i loro casi sarebbero [secondo gli altri critici dunque] narrati dallo scrittore con una ostentata

prende esplicitamente le distanze da qualsivoglia lettura moralistica che avrebbe voluto sentire dal giovane scrittore torinese l'espressione di un giudizio, «una sconfessione più o meno chiara dell'inferno nel quale si muovono»²⁹ i suoi personaggi; e trova superfluo scomodare la morale per giudicare quei primi racconti, nei quali il fallimento, per il poeta, è palesemente estetico³⁰.

Eppure come abbiamo visto, scalzare il pregiudizio morale del quale era imbevuta una parte della critica letteraria dell'epoca richiedeva uno sforzo critico e un coraggio intellettuale che alcuni recensori, tra cui Giuseppe Ravegnani, a differenza di Montale, raggiunsero solo molto più tardi³¹. Soldati era addita-

indifferenza morale, la quale troverebbe poi la sua origine nei manufatti corrotti e squisiti di Rue de Grenelle», (quadre mie), *ibidem*. «Sarebbero», non «sono narrati dallo scrittore con un ostentata indifferenza morale», come vorrebbe Garboli! Tanto che, per fugare qualsivoglia dubbio, subito dopo Montale sconfessa questi giudizi, invitando ad una lettura più attenta: «Tutto ciò pare molto semplice e persuasivo: ed è peccato che un'attenta lettura del libro mostri che le cose vanno un poco diversamente», *ibidem*.

29. E. Montale, *Salmace*, cit., p. 373.

30. Scrive Montale che, rispetto alle prime novelle «come si vede, non è per nulla necessario muovere al Soldati rilievi d'ordine moralistico, bastando largamente a scoprire il suo difetto poche semplici osservazioni di natura estetica», *ibidem*. È qui che, a nostro giudizio, Montale non ha colto la forza novecentesca dei racconti di Soldati, in particolare del primo: *Vittoria*.

31. Curioso caso che Ravegnani citi tra i modelli “sbagliati” di Soldati «l'ultimo poco edificante degli *Enfants Terribles* di Jean Cocteau», G. Ravegnani, *Scrittori nuovi*, cit., p. 3; lo stesso *Les enfant terribles* di Cocteau che diciotto anni dopo tradurrà in italiano – prima edizione italiana dei *Ragazzi terribili* (1947) – su richiesta di Alberto Mondadori, con il quale aveva iniziato la collaborazione nel '45. Si trovava in quell'edizione anche una nota introduttiva di Ravegnani, il quale non solo riabilitava Cocteau, ma insieme a lui buona parte della letteratura Novecentesca, che nell'articolo del '29 il critico aveva deprecato per l'insopportabile amoralità. Amoralità che nel '47 Ravegnani carica di un fondo religioso, nobilitandola questa volta: «Si può dire anche che questo “mistero laico” – tutta l'arte moderna (pittura, poesia, musica)

to da Ravegnani addirittura come il più amorale degli “scrittori nuovi”, latore di nuovo naturalismo «apparentemente fissato nel putrido assai meno che quello soffocante del Moravia»³², ma rivelando in fondo una materia «ancor più guasta»³³. Per Ravegnani il mondo di *Salmace* – fatto di «prostitute e bancarottieri, invertiti e adulteri: compagnia poco allegra. O addirittura temi piccanti: amicizie di giovanetti e metamorfosi d’uomini in donne»³⁴, – rappresentava «temi e delizie tutt’altro che nuovi»³⁵, ricalcando le ambientazioni patologiche di Joyce e Proust e del *Cordyon* di Gide, e quelle «poco edificanti» degli *Enfants Terribles* di Jean Cocteau³⁶.

Ma l’abbiamo detto, per Montale i difetti e i pregi di *Salmace* esulavano da una facile lettura moralistica e si decidevano invece sul campo dell’estetica. E allora se i primi racconti della raccolta risultano al poeta «semplici esercitazioni su temi di maniera, [...]»; di esercitazioni eseguite certo in buona fede, ma non per questo meno inconsistenti»³⁷, sono le due lunghe novelle finali, *Mio figlio* e *Fuga in Francia*, che per Montale riscattano pienamente il giovane narratore. Novelle in cui «l’indifferentismo del Soldati rivela una giustificazione che nei

è per Cocteau “le mystère laïc” – vibra sulla strada della poesia alla ricerca di Dio. Ed è appunto l’assenza di Dio la segreta molla e la morale tragedia di molta della letteratura contemporanea, francese e non francese, affaticata e protesa ad affidare alla poesia il posto che spetterebbe a Dio», G. Ravegnani, *Breve discorso su Cocteau*, in J. Cocteau, *I ragazzi terribili*, tr. it., di G. Ravegnani, Mondadori, Milano 1947, p. 16.

32. G. Ravegnani, *Scrittori nuovi*, cit., p. 3.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

37. E. Montale, *Salmace*, cit., p. 373.

precedenti racconti forse esisteva già latentemente ma non era riuscita a venire in luce»³⁸.

Soldati, negli ultimi due racconti, – quelli ai quali, oggi sappiamo, lo scrittore lavorò più a lungo e con maggior scrupolo formale e compositivo³⁹ –, riesce a vincere esteticamente, per Montale, dimostrando di poter trattare una materia che altrimenti dalla sua prosa avrebbe ricalcato quel romanticismo riscaldato, quel naturalismo di posa che gli accusavano, così a lui come a Moravia. Riscattando le impressioni che il poeta aveva espresso sui primi racconti della raccolta, per queste novelle Montale non risparmia gli elogi:

E qui Soldati ha avuto ragione lui. L'ha avuta in modo raro in questi tempi, scrivendo due racconti che sono molto più e meglio che “ben fatti”, due racconti vivi, veri, trascinanti, nei quali il suo curioso automatismo trova finalmente un valore e un accento.⁴⁰

Montale riesce a intravedere in Soldati qualcosa che non riusciva a Borgese, il quale a proposito di quei racconti aveva speso il numero di battute più consistente nella recensione del 20 giugno; intuendo certamente la capacità narrativa espressa da Soldati, ma rimanendone profondamente deluso sul piano morale.

Borgese aveva descritto *Fuga in Francia* come «una “losca avventura”, l'aiuto pel passaggio in Francia a due malviventi

38. *Ibidem*.

39. «Gli interventi più cospicui sono su *Mio figlio* e *Fuga in Francia*. Nella versione a stampa sono asciugate o cassate sequenze ritenute ridondanti o superflue. [...] Costante l'attenzione alla punteggiatura: Soldati tende qui a un uso ritmico-musicale delle pause, con una spiccata propensione alla progressiva rarefazione e semplificazione tipologica», S. Ghidinelli, *Notizie sui testi. Racconti, Salmace*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falcetto, Meridiani, Mondadori 2009, 2016², p. 1674.

40. Ivi, pp. 373-374.

colpiti da mandato di cattura e a una donna di amori»⁴¹; canzonando la supposta autenticità del protagonista che racconta in prima persona;

dice che l'ha fatto per puro spirito di avventura "quell'entusiastica riconoscenza" che si deve alla vita tutte le volte che ci mette in presenza di un'occasione straordinaria. Quando al ritorno lo arrestano e ammanettano, gonogola: "Ero così contento! Finalmente mi capitava qualche cosa di nuovo".⁴²

Di tutt'altro avviso Montale, che riteneva *Fuga in Francia* essere «la prosa più bella del libro», «per finitezza di scrittura, interesse sempre vivo di narrazione, felicità descrittiva e ambientale»⁴³.

Della grande capacità tecnica espressa da Soldati in *Fuga in Francia*, se n'era accorta anche un'altra delle firme illustri dell'epoca – e che poi di Soldati sarebbe diventato grande amico –: Elio Vittorini. Analogamente a Montale Vittorini aveva espresso, nella sua recensione, molte riserve sui primi racconti, in particolare su *Vittoria*⁴⁴. Smascherando le trovate di posa del narratore e mostrando, didatticamente, lo stesso fallimento estetico rintracciato da Montale in quella prima novella come

41. G. A. Borgese, *I Novaresi*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1929, p. 3.

42. *Ibidem*.

43. E. Montale, *Salmace*, cit., p. 374.

44. «La grafia psicologica di cui si serve il Soldati lascia sentire l'appunto, occasionale e arbitrario; nei luoghi più intensi giunge a notazioni come la seguente: «sentì che per fare questa scenata avrebbe dovuto averla aspettata alzato, vestito; che era impossibile sbraitare girando scalzo in camicia per la stanza mentre lei se ne stava ferma nella sua pelliccia sorridendo come una domatrice» (pag. 26), oppure a trovate naturalistiche come quella del telegramma (pag. 12-14) o a bisticci sperimentali, già usati, come quello della solfeggiatura (pag. 136-137) senza dire che spesso a forza di voler essere intenso, va a finire in passaggi addirittura retorici (e valga per tutti l'esempio della *reverie* di Eugenio in *Vittoria*)», E. Vittorini, *Mario Soldati*, *Salmace*, «Solaria», IV, 12, dicembre 1929, p. 51.

nelle altre. Similmente a Montale Vittorini evita altresì una lettura moralistica della raccolta, consapevole che tale impostazione avrebbe tagliato fuori quella parte del libro «che oggi ci istruisce invece delle capacità ambientative dello scrittore»⁴⁵. Anche perché la questione etica per *Soldati*, secondo il critico, è volutamente ignorata, tanto da affermare che prima di lui nessun altro scrittore era stato «così disinteressato, infingardo, leggero nello sfiorare un problema morale»⁴⁶. L'indifferenza di cui era stato accusato il giovane narratore, per Vittorini è la leggerezza di chi finge sapendo di fingere. La messinscena clownesca di un inferno, quello rappresentato da *Soldati*, in cui le fiamme diaboliche sono sostituite da «un sole tranquillo, da corte o da aia»⁴⁷, e in cui i personaggi, «se anche vogliono rappresentare un soggetto lubrico e ottenere effetti d'indecenza, saranno sempre perlomeno presentabili a signorine di collegio»⁴⁸. Vittorini riesce a cogliere un tratto profondo di *Soldati*, l'attitudine alla farsa e al nascondimento del sé in «un caro falsetto di voce»⁴⁹ che sorprende e diverte, e tiene la nota dalla prima all'ultima pagina:

E qui sta il meglio; che la finzione di *Soldati* non subisca stonature, stecche o smascherature di sorta; [...] che si lasci godere così qual è, letteratura in bianco, gioco di carte su sipario calato.⁵⁰

Certo per Vittorini non sempre *Soldati* riesce ad evitare le piccole *pannes* della sua macchina da scrivere: *Scenario*, *Salmace* e, in parte, *Vittoria*, *Perina e l'aprile*, o, specie, *Mio Figlio* subi-

45. Ivi, p. 50.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. Ivi, p. 51.

50. *Ibidem*.

scono dei guasti per la strada, «ma se nessun incidente lo perturba ecco anche un piccolo capolavoro: *Fuga in Francia*»⁵¹. Il critico siracusano chiude la sua recensione con l'elogio incondizionato della scrittura di questo racconto. Anche le sue parole, come lo erano state quelle di Montale, sono molto differenti da quelle usate da Borgese per *Fuga in Francia*:

panorama favoloso, passato attraverso lo spiraglio di una lanterna magica, sui cui fondali di carta soffia già un alito di poesia; montatura bellissima.⁵²

Ma torniamo alla contesa Montale-Borgese, che prosegue in maniere particolarmente emblematica su *Mio figlio*. Novella per la quale Borgese entra ancor più nei particolari, discutendo sulla aggettivazione, sull'ottusità dei personaggi e ancora una volta sulla morale:

[...] voi direte che questo è uno scrittore consumato. Ma poi resterete freddi, o peggio, sentendo questo padre esaltarsi d'amore per suo figlio: «Non sono mai stato capace di amare nessuno. Eccettuato, beninteso, mio figlio! Questa è un'altra questione. Mio figlio è come Dio, come la virtù, ecc. ecc.» Dove leggemmo, tempo fa, simili finzioni? Forse in *Giovanni Episcopo*. Ovvero, peggio che freddi resterete sentendo come questo padre ci fa sapere che ormai non potevano più vivere insieme, tutti e tre, nella stessa città. «D'altra parte la nostra vecchia casa doveva ormai fare a Ruggero una specie di schifo doloroso». Ruggero è il nome del figlio. *Una specie* di schifo doloroso! Per un fatterello da Atridi, che cautela, che nobile calma, che mesto e misurato aggettivo! Ferravilla direbbe: indelicato.⁵³

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. G. A. Borgese, *I Novaresi*, cit., p. 3.

Nell'orizzonte morale di Borgese, la «nobile calma»⁵⁴ di fronte al così grave tradimento, un padre che diventa amante della moglie del figlio, non solo è inaccettabile, ma è anche un errore di verosimiglianza, sulla bocca di un personaggio goffo, in cui s'insinua il sospetto che la goffaggine sia diretta eredità del creatore. Montale, al contrario, coglie un'interpretazione rovesciata, rispetto a Borgese, della novella che, seppur «con qualche cosa d'ingrato nel taglio e in alcuni particolari, val forse di più»⁵⁵ di *Fuga in Francia* e dunque di tutta la raccolta:

Il Soldati non è solo riuscito a farci accettare in qualche modo una situazione ripugnante, ma ha anche saputo vincere nel punto più scabroso della narrazione, mantenendo fermo e reale l'amore del vecchio per il figlio da lui tradito.⁵⁶

Per il poeta l'ambiguità del personaggio si tiene eccome. La contraddizione terribile tra il padre traditore nei confronti del figlio e il suo amore per lui, nonostante il tradimento, sono sentimenti che convivono, restituendo un'idea dell'uomo più complessa perché modellata da «una materia tratta dal-

54. Da notare che quell'aggettivo «una specie», per «una specie di schifo doloroso», non compare nelle edizioni più moderne di *Salmace*. Emendato probabilmente per volontà di Soldati che la recensione di Borgese al suo *Salmace* e al *Memolo* di Emanuelli la ricorderà con gratitudine, anche molti anni dopo: «Lungo e molto favorevole, quell'articolo fu sufficiente per tutti e due: ci scopriva, ci rivelava agli italiani», M. Soldati, *Il successo*, in *Rami secchi*, Rizzoli, 1990, p. 49; tuttavia Soldati si dice ancor più grato a Borgese, a seguito dell'uscita dell'articolo sugli *Indifferenti*: «Ma Borgese fece qualche cosa di meglio e di più: aiutato dal caso, il 21 luglio, sulla stessa terza pagina del «Corriere della sera» pubblicò un altro elzeviro, giustamente ancora più lungo e ancora più favorevole, che senza parlare di noi ridimensionava sia Emanuelli sia me. E io ho avuto poi tutto il tempo di sentirmi grato a Borgese perché così non mi sono montato la testa», *ibidem*.

55. E. Montale, *Salmace*, cit., p. 374.

56. *Ibidem*.

la vita»⁵⁷, diversamente dai tentativi «di origine puramente letteraria»⁵⁸ di altri esordienti del tempo. È proprio in questo racconto, infatti, che emerge chiaramente un tratto caratteristico delle finzioni di Soldati: un senso religioso in cui il peccato non esclude la salvezza, in cui male e bene non vivono in astratte opposizioni manichee, ma coesistono ambiguamente.

Ancora una volta Montale si trovava in buona compagnia, Giacomo Debenedetti, che aveva recensito a fine settembre la raccolta soldatiana, affronta da subito la questione morale. Sulla stessa frequenza di Vittorini ma in maniera ancor più sottile, per Debenedetti Soldati «ha un certo modo, pressoché un metodo, di impegnarsi con la morale, o piuttosto di disimpegnarsene – che vale forse a caratterizzarlo»⁵⁹, e questo modo è espresso nella rappresentazione dell'universo borghese, privato del suo fondo moralistico:

Il giuoco e la sorpresa consistono nell'aver chiamato in scena quel mondo medio-borghese, che pareva per definizione votato alle scrupolose indagini di una narrativa naturalistica, e nell'averlo sospeso in un pericoloso e contraddittorio equilibrio, togliendogli le sue basi più incrollabili: vale a dire gli imperativi e le abitudini e i pregiudizi della sua morale.⁶⁰

Se la borghesia «ha una sua morale tipica: e questa fa parte della sua *storicità*»⁶¹, l'unica possibilità di eludere ed evade-

57. *Ibidem.*

58. *Ibidem.*

59. G. Debenedetti, "Salmace" di Soldati, «L'Italia letteraria», 29 settembre 1929, p. 1.

60. *Ibidem.*

61. *Ibidem.*

Alla parola «storicità» si leggeva la nota di Debenedetti: «Debbo al *D'annunzio* di Alfredo Gargiulo, se ben ricordo, questa sostituzione di *storicità* a *realismo*: ma l'introvabilità di quel magnifico libro mi toglie di controllare», *ibidem.*

re questa morale è la fuga nella fiaba. Così Debenedetti definisce sapientemente i racconti di Soldati come fiabe: «fiabe senza prodigi, sui costumi e la moralità intima della borghesia d'oggi»⁶². Ed ecco che l'espressione di questa morale fiabesca della borghesia italiana trova per il critico «i risultati più compatti» in *Mio figlio*. Novella per la quale, come tutta la raccolta d'altronde, va letta, secondo Debenedetti al di là del naturalismo nella quale la si voleva relegare – l'equivoco di veduta di Borgese nel voler mettere alla prova i personaggi di Soldati nel campo della realtà quotidiana e non nel campo letterario –:

un suocero racconta con il più olimpico candore i propri amori con la nuora, e come un incidente d'auto l'abbia finalmente liberato di questa incomoda complice, allorché la convivenza stava per diventare affatto insopportabile. Qualcuno sarà disposto a trovare tuttocì supremamente vero. Vero sì, ma in sede di fantasia, perché il Soldati è arrivato a farcelo credere: tale e quale come un altro favolista ci farebbe vedere le fate che al momento buono scendono a dirigere le sorti del loro pupillo.⁶³

Debenedetti contribuisce dunque alla revisione in chiave estetica del giudizio su *Salmace*, e lo fa senza polemica, anche perché, a differenza di Montale, lui con Borgese aveva sì ottimi rapporti. Abbiamo visto invece come la recensione di Montale percorra sempre due binari paralleli: uno in direzione della lode e del riconoscimento di Soldati come uno dei migliori tra i giovani scrittori; l'altro indirizzato a colpire la critica moralista, tra i quali appunto anche Borgese, seppure Montale non faccia mai nomi:

62. *Ibidem*.

63. *Ibidem*.

Lasciamo perciò i moralisti lamentare che il Soldati narratore abbia bisogno di pimenti eccezionali e di temi peccaminosi, e limitiamoci a tener conto dei risultati conseguiti piuttosto che dei mezzi da lui usati. I risultati esistono, come s'è accennato, e bastano già a distinguere il Soldati tra i nostri giovani narratori più solidi e intelligenti.⁶⁴

È bene precisare ulteriormente che i giudizi così agli antipodi di Montale e Borgese, soprattutto sulle ultime due novelle della raccolta, sottendono due visioni critiche in contrapposizione nella civiltà letteraria del tempo, in cui Borgese incarnava suo malgrado, per alcuni giovani scrittori e intellettuali, tra cui Montale, l'esponente di un'oligarchia letteraria tutta italiana, da combattere e debellare.

64. E. Montale, *Salmace*, cit., p. 374.

Solmi e la rivincita dell'estetica

In una lettera di Eugenio Montale ad Aldo Capasso, datata 30 giugno 1930, il poeta scriveva di non credere troppo al mito degli “scrittori nuovi”, «ma è certo che Moravia è uno scrittore più nuovo di Giuseppe Antonio, e che *Gli indifferenti* non sono, come *Rubè*, una risciacquatura verghiano-dostoievschiana»⁶⁵.

D'altronde il giudizio infelice su *Rubè* Montale lo aveva già espresso all'amico Sergio Solmi in una lettera del 29 marzo 1927, in cui commentava l'articolo di Attilio Momigliano sull'*Arte di G.A. Borgese*⁶⁶, come «il triste avvenimento del giorno»⁶⁷, sconcertato dalle considerazioni fuori misura di Momigliano: «dice che *Rubè* val più di “Le rouge et le noir”...

65. Lettera di Eugenio Montale ad Aldo Capasso del 30 giugno 1930, in *Montale contro il fattore K*, a cura di F. Durante, «Il Mattino», 31 gennaio 1982.

66. A. Momigliano, *L'arte di Borgese*, «Il Convegno», VIII, 3, 15 marzo 1927, pp. 112-141.

67. Lettera di Eugenio Montale a Sergio Solmi, 7 Via del Pratellino, Firenze, Pens. Colombini, 29 marzo 1927, in E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, Quodlibet, Macerata 2021, p. 272.

Qui ha fatto, in genere, una impressione sinistra»⁶⁸. Sicuramente ingiusto Montale nei confronti di un romanzo, quello di Borgese, purtroppo invece sottovalutato (se nella recensione di *Salmace* l'astio nei confronti di Borgese non aveva inficiato il giudizio del poeta, quando si tratta del diretto interessato Montale perde la bussola. Il poeta tuttavia aggiusterà in parte l'opinione su *Rubè*, all'indomani della scomparsa del critico, nell'articolo-necrologio apparso in prima pagina del «Corriere della sera», a sua firma⁶⁹); eppure – idiosincrasia per Borgese a parte – Montale probabilmente aveva avvertito negli *Indifferenti* un'aria a lui particolarmente gradevole rispetto a *Rubè*: quella brezza europea già trovata in Svevo, mentre Borgese, anche sul fronte del genere romanzo, a suo parere veniva «a porsi come il contraltare “autarchico” all'europeismo di Svevo, apprezzato [Borgese] da quanti non riescono a comprendere il nuovo corso del romanzo»⁷⁰.

Il fatto che fosse stato proprio Borgese con la sua recensione a portare Moravia agli onori della cronaca letteraria, contribuendo all'immediato successo degli *Indifferenti*, non andò probabilmente mai a genio a Montale. Ne è la prova una sua reminiscenza del 1974, in un'intervista per la trasmissione a cura di Enzo Siciliano, *Settimo giorno*, (puntata dedicata agli *Indifferenti* con Moravia in studio) in cui anche nel caso di

68. *Ibidem*.

69. «Col romanzo *Rubè* (1921), che mostrava veramente come il suo “tempo di edificare” non fosse per lui solo uno *slogan* critico, Borgese ha dato veramente il suo libro narrativo più importante creando una figura di *détraqué* che sarà citata a lungo fra i personaggi tipici della nostra età», E. Montale, *G. A. Borgese è morto improvvisamente stanotte*, «Corriere della sera», 5 dicembre 1952, p. 1; poi in E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, t. 1, Meridiani Mondadori, Milano 1996, p. 1470.

70. F. D'Alessandro, *Introduzione*, in E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, cit., p. LIII.

Moravia, Montale alterna costantemente l'elogio per lo scrittore alla disistima per il critico:

Mi colpiva fin da allora una specie di infantile curiosità di Moravia: aveva qualche cosa di talmente giovanile che non avrebbe mai perduto. Era un ragazzo che scriveva questi *Indifferenti*, che erano usciti allora con grande successo in parte dovuto al loro merito, in parte anche a un articolo di Borgese che lo esaltava. Borgese non era molto tenero verso i giovani. E poi l'importanza dell'articolo è anche diminuita dal fatto che Borgese ha anche spesso lodato dei pessimi romanzi. Se una volta ne loda uno buono questo gli torna grande onore, ma in certo qual modo è un caso diciamo così.⁷¹

Montale insiste sulla giovinezza come tratto positivamente caratterizzante di Moravia, un tratto che lo scrittore non avrebbe mai perso negli anni:

vedo che non ha mai perduto questa specie di sprint; di autenticità quasi infantile, questo tenersi sempre concreto che era il pregio maggiore degli *Indifferenti*.⁷²

E non si lascia altrimenti sfuggire l'occasione, per rimarcare, – ricordando le parole esatte usate da Borgese nonostante siano trascorsi più di quarant'anni dal '29 –, anche le metafore infelici di quella recensione: «questo romanzo di cui Borgese diceva che i personaggi hanno avuto una iniezione di curaro, quindi una certa dissociazione»⁷³.

71. E. Montale in 1929. *Gli indifferenti. Moravia, una coscienza critica*, a cura di Francesca Sanvitale e Enzo Siciliano, in «Settimo giorno», RAI 1974, [trascrizione mia].

72. *Ibidem*.

73. *Ibidem*.

Borgese parlava di “avvelenamento da curaro” rispetto al personaggio di Michele: «Quanto a Michele, dopo essere stato un po' a sentire i discorsi della sua coscienza, lucida e inerte come le facoltà mentali degli avvelenati di curaro, che possono capire qualunque cosa ma non muovere un muscolo, Michele alla fin fine accetta tutto», G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, cit., p. 3.

Tuttavia Montale non recensì *Gli indifferenti* nel '29, le recensioni ai libri di Moravia da parte del poeta si leggeranno a partire dagli anni Cinquanta⁷⁴, lesse però presto il romanzo e ne rimase impressionato. Due volte nel carteggio tra Montale e Sergio Solmi, il poeta sollecitò un parere al critico sul romanzo di Moravia: il 16 settembre 1929 – «Hai letto Moravia? Mi è, in genere, piaciuto assai. Ma le persone *fini* storcono il naso»⁷⁵ –; e il 6 novembre 1929 – «Hai letto gli *Indifferenti*? Mi pare un libro notevole»⁷⁶.

Solmi, legato a Montale da una amicizia costituita anche da forti consonanze sulle idee di critica e letteratura e iniziata nel 1917 (quando per la prima volta s'incontrarono a Parma nella Scuola d'Applicazione di Fanteria), *Gli indifferenti* non solo lo leggerà ma lo recensirà brillantemente.

La recensione di Solmi agli *Indifferenti* uscirà sul «Convegno» il 25 ottobre del '29. Immediatamente il critico riconosce a Moravia la capacità di aver superato la barriera del naturalismo ottocentesco; dimostrando, nonostante la giovane età, di essere in grado di realizzare i propositi naturalisti con un distacco maggiore di naturalisti stessi, non arretrando «di fronte alle realtà più torbide e miserabili, compiacendosi di

74. Cfr. E. Montale, *Tutte le strade conducono a Roma*, «Corriere d'informazione», 20-21 febbraio 1954, p. 3; poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996, vol. II, t. 1, p. 1659; E. Montale, *La noia*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1960, p. 3; poi in *Il secondo mestiere*, cit., vol. II, t. 2, p. 2350; E. Montale, *L'uomo come fine*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1964, p. 9; poi in *Il secondo mestiere*, cit., vol. II, t. 2, p. 2615.

75. Lettera di Eugenio Montale a Sergio Solmi, Firenze, 16 settembre 1929, in E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, cit., p. 381.

76. Lettera di Eugenio Montale a Sergio Solmi, Firenze, 6 novembre 1929, in ivi, p. 385.

operarvi una sorta di lucida e spietata anatomia»⁷⁷. Di cui la capacità rara di narrare in maniera oggettiva.

un esempio assai notevole di quella “non partecipazione” di un autore alla vita delle sue creature, che i naturalisti dell’ottocento non avrebbero saputo realizzare che in piccola parte.⁷⁸

Ma siamo ancora fermi alle idee già esposte da Pancrazi. Solmi però, e qui sta la novità, prepara il terreno per un’interpretazione che proietterà Moravia nel Novecento:

Per quanto molti caratteri di questo romanzo, e specie il tono staccato e crudelmente realistico, siano evidentemente concentrati a offrirci la tradizionale *tranche de vie* del naturalismo, non ci appaiono del tutto giustificate le asserzioni di quei critici che hanno voluto riconoscervi unicamente un freddo e abilissimo esperimento *in corpore vili*.⁷⁹

La voce di Solmi è fuori dal coro anche circa le presunte influenze letterarie degli *Indifferenti*; il critico liquida infatti con decisione tutti i colleghi che avevano tracciato con il righello una linea diretta tra Freud, Proust, Joyce e Moravia⁸⁰; dando invece ragione a chi aveva fatto il nome di Dostoevskij⁸¹. Certo non era stato il solo Solmi ad allontanare gli spettri dei “soliti nomi”: «non so perché si vuole che il romanzo di Moravia,

77. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, «Il Convegno», X, 8-9-10, 25 ottobre 1929, pp. 467-471; poi in S. Solmi, *La letteratura contemporanea. Scrittori negli anni*, a cura di Giovanni Pacchiano, vol. III, tomo I, Adelphi, Milano 1992, pp. 116-121; poi in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, p. 423.

78. *Ibidem*.

79. Ivi, p. 424.

80. «del tutto fuori strada sono poi coloro che hanno fatto i soliti nomi di Freud, Proust, Joyce, i quali, nel caso nostro, nulla hanno a che vedere», *ibidem*.

81. «Più intonati, se pure generici, gli accenni a certa odierna letteratura russa, e a Dostoyewski», *ibidem*.

di cui tanto si parla, esca da Freud o da Joyce»⁸², lamentava Ungaretti, secondo il quale l'affinità di Moravia era piuttosto con i romanzieri dell'Ottocento; Pietro Pancrazi facendo riferimento alla lettera di Moravia in risposta al Guardiano⁸³ dava ragione al giovane narratore: «quando Moravia rifiuta la taccia di ulissismo e di joyciano è nel vero»⁸⁴, collocando però, come abbiamo visto, Moravia «a mezza strada tra i due naturalismi»⁸⁵, quello di Lombroso e Zola, e l'ultimo naturalismo di Freud e Joyce; Adriano Grego, – l'autore del dimenticato romanzo *Remo Maun, avvocato*, che sarebbe uscito l'anno successivo, e che sarebbe stato tra l'altro accostato proprio agli *Indifferenti* di Moravia⁸⁶ – ne aveva fatto, causa la sua personale ossessione, addirittura una questione “razziale”:

82. G. Ungaretti, *Un romanzo*, «Il Tevere», 9 agosto 1929, p. 3; poi in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, pp. 369-370.

83. Su «La Tribuna» del 21 luglio 1929, nella rubrica «Passaggi a livello», era stata pubblicata una lettera di Moravia in risposta all'articolo del Guardiano (alias Arnaldo Frateili) del 13 luglio 1929, intitolato *Joyce + Freud ovvero la moda della cattiveria*. In quella risposta Moravia si meravigliava dell'accostamento del suo romanzo all'*Ulysses* di Joyce, facendo notare come invece il suo «romanzo vuol essere una reazione contro l'andazzo joyciano», Cfr. A. Moravia, in *Indirizzi dell'anima moderna ovvero: sia per non detto*, «La Tribuna», 21 luglio 1929, p. 3.

84. P. Pancrazi, *Gli indifferenti di Moravia*, cit., p. 254.

85. *Ibidem*.

86. Michel David nel suo celebre *La psicanalisi nella cultura italiana* allontanando intelligentemente l'aggettivo “freudiana” dall'*Adamo* di E. De Michelis, il *Remo Maun, avvocato* di A. Grego e *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, li teneva insieme – su suggestione di un articolo di Mario Panunzio – secondo altri criteri: «Certo, una volontà comune di confessione, nuovi personaggi abulici, analitici, velleitari, passivi, “scentrati”, indifferenti, amorali, dalla sessualità inibita e frigida, la scomparsa dei “caratteri”, un generale *cupio dissolvi*, erano presenti in quei romanzi nuovi. Ma vi era molto di Gide, di Dostoevskij, di Borgese, e di Svevo, e niente di Freud, se non echi indiretti e inconsapevoli». M. David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 481.

La critica italiana si è accorta subito, questa volta, del libro di Moravia e, come s'usa in questi casi, s'è data a una affannosa ricerca di parentele, che, nel caso specifico, ci è sembrata sviata e arbitraria. Pare a noi, buoni ultimi, che nell'arte di Moravia siano invece alcune peculiarità evidenti che dovrebbero d'un subito indirizzare anche storicamente sulla sua origine e il suo clima. [...] E non è forse del tutto arbitrario il pensare che i personaggi del Moravia siano, senza alcuna esplicita dichiarazione da parte dell'autore, degli ebrei. Per questo, forse, l'unica parentela legittima è quella coi personaggi di Svevo.⁸⁷

Ignorava Grego, nel suo complesso e controverso rapporto con l'“essere ebreo”⁸⁸, che le origini giudaiche di Moravia non avevano qualsivoglia realtà religiosa e culturale in casa Pincherle⁸⁹; eppure il nome di Svevo associato a Moravia un *quid* di ragionevolezza lo aveva, ma nel senso che vi attribuirà Gia-

87. A. Grego, *Gli indifferenti*, «Giornale di Genova», 6 agosto 1929, p. 3; poi in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, pp. 367-369.

88. Si veda a questo proposito, e più in generale su Grego e sul rapporto di Remo Maun con *Gli indifferenti* di Moravia, S. Verdino, *Un narratore dimenticato: Adriano Grego*, «Studi Novecenteschi», Vol. 17, No. 40, dicembre 1990, pp. 215-262. Non era in ogni caso un'interpretazione isolata quella di Grego. Nonostante le leggi razziali fasciste fossero relativamente lontane, l'antisemitismo nel '29 era già ampiamente presente nella cultura dell'Italia fascista. Si veda a questo proposito l'esaustivo saggio di S. L. Sullam, *Gli indifferenti «ebreizzati»*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 551-558.

89. «La parola ebreo non è mai stata pronunciata in casa mia. Lui non andava in sinagoga, non frequentava la comunità ebraica. Aveva sposato una cristiana e i figli erano tutti battezzati». A. Moravia in D. Maraini, *Il bambino Alberto*, BUR Rizzoli, Milano, 1986, 2017³, p. 39; per una maggiore comprensione si veda ivi, pp. 39-40. Si veda anche l'illuminante articolo di Alfonso Berardinelli, *L'intellettuale ebreo e proustiano che Moravia aveva rifiutato di essere*, «Il Foglio», 27 settembre 2015, in cui il critico afferma con sicurezza, fornendone le prove durante il procedere dell'articolo che «in Moravia non si trova traccia di autocoscienza ebraica».

come Debenedetti nel suo memorabile *Il romanzo del Novecento*⁹⁰.

Tornando alla recensione di Solmi, il maggior merito del critico sta nell'essere riuscito a cogliere il nucleo degli *Indifferenti* con una disarmante lucidità, comprendendo che tale nucleo andava ricercato nell'antieroe del romanzo:

l'interesse del romanzo s'impenna sulla figura di Michele, l'unica attraverso la quale, seppure in modo indiretto, l'autore giunge a manifestarsi e a dare un "tono" alle sue invenzioni.⁹¹

Sembrirebbe quasi scontato, ma se un critico del calibro di Adriano Tilgher parlava di Michele come «il personaggio meno riuscito. Diciamo pure fallito»⁹² – giudizio condiviso anche da Piovene, meravigliato dell'inconsistenza di Michele⁹³ –, la trasparenza delle argomentazioni di Solmi riportava nella giusta direzione la comprensione degli *Indifferenti*.

È infatti attraverso Michele Ardengo che si conquista «il timbro più segreto e schietto»⁹⁴ del romanzo, costituito dal-

90. «Una vera presa di coscienza non si comincia a intravedere, e solo sporadicamente, isolatamente, che nell'interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia, uscito nel 1929, e nella geniale intelligenza realistica dei romanzi di Svevo, riscoperti proprio in quello stesso giro di anni (il caso Svevo deflagra nel 1925)». G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 6.

91. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 425.

92. A. Tilgher, *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, «Mezzogiorno», 28 agosto 1929, p. 3; poi in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, p. 388-391.

93. «Colpisce l'incapacità di Moravia di rendere consistente, come è riuscito con le altre tre figure del libro, il giovane protagonista, che dovrebbe essere lo scopo dell'opera e raccoglierne la moralità». G. Piovene, *Su Alberto Moravia*, «La Libria», II, 5-6, sett.-ott. 1929, pp. 4-7; poi in A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, p. 417.

94. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 425.

l'«angoscia morale che rompe qua e là nel libro»⁹⁵. In altre parole, Solmi indica come caratteristica principale degli *Indifferenti* quell'«angoscia morale» che sarebbe stata poi la peculiarità dell'esistenzialismo e per la quale *Gli indifferenti*, saranno considerati a posteriori un libro precursore di Sartre e Camus.

Da una parte, dunque, il superamento del naturalismo, in quello che solo più tardi sarà definito realismo, e dall'altra l'esistenzialismo: Solmi aveva così individuato anzitempo in Moravia la formula che userà lo scrittore nell'autodefinirsi «un realista di specie esistenziale»⁹⁶.

Meglio di tutti Solmi coglie il fatto che il problema intimo degli *Indifferenti* sia un problema morale, il problema dell'azione nell'istanza “perché agire?”. E comprende che il vero dramma del romanzo risiede nello sdoppiamento di Michele: la sproporzione tra immaginazione e realtà del protagonista maschile attorno al quale ruota tutto il libro:

Questa intuizione di un perpetuo tragico scompenso fra l'immaginazione e la realtà, questo anelito alla schiettezza della vita vivente che non riesce a incorporarsi e a germogliare nei fatti, e termina in una tetra prospettiva di remissione e d'oscuramento, ecco il contrasto che, per quanto espresso in termini un po' elementari, ci sembra costituire il fondo più vero del romanzo, e il punto di partenza d'una critica comprensiva.⁹⁷

Lo squilibrio tra immaginazione e realtà, o se vogliamo tra intenzione ed azione, mostrava al contrario per Tilgher la debolezza del romanzo, secondo il disatteso principio di verosimiglianza: «nella realtà della vita i due piani su cui azione e

95. *Ibidem*.

96. A. Moravia, in A. Moravia, A. Elkan, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, 2007³, p. 126.

97. *Ibidem*.

pensiero scorrono solo raramente sono paralleli e il più delle volte interferiscono tra loro»⁹⁸. Per fortuna Solmi, a riprova di aver compreso a fondo la novità degli *Indifferenti*, sia per il romanzo italiano che per quello europeo, insiste su questa sproporzione dichiarando la sua preferenza proprio circa la parte del romanzo in cui è maggiormente manifesta – quella che meno aveva convinto Tilgher⁹⁹ –, il sogno-processo di Michele, in cui *Gli indifferenti* diventa propriamente un romanzo delle intenzioni, e altresì tutte i brani in cui Moravia mostra la vita interiore del suo personaggio:

Ma perciò sentiamo ancora di preferire, per quanto più difettosa, l'ultima parte di questo, dove l'origine ispirata delle figurazioni del giovane romanziere si svela a pieno, e l'interesse del lettore è definitivamente avvinto senza possibilità di soste e di distrazioni. Il racconto dell'immaginario processo di Michele, e certi commenti interiori amari e profondi ci sembrano ancor più promettenti del naturalismo abilissimo, ma un po' insistito e greve, che troviamo nelle altre parti.¹⁰⁰

Senza tacere alcuni minuti difetti, Solmi svela dunque il vero nucleo morale degli *Indifferenti*, lasciando a chilometri di distanza i colleghi critici che prima di lui si erano preoccupati di ricostruire influenze e paternità, arrabattandosi sulle questioni morali – nel loro caso la morale del costume –, senza comprendere l'importanza della più seria e profonda questione morale. Come il maestro che spiega con pazienza nuovamente

98. A. Tilgher, *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, cit., p. 3.

99. «Il debole del romanzo a me sembra proprio quello che ha mandato in estasi il più degli altri critici come una novità ultramoderna: e cioè l'applicazione di un procedimento che, definito in due parole, consiste nel far fare a un personaggio precisamente l'opposto di quello che, nello stesso tempo, egli pensa o fantastica di fare. Con questo procedimento, applicato con esasperante monotonia, è costruito il personaggio di Michele, il ragazzo». *Ibidem*.

100. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 426.

la lezione agli alunni poco attenti (coloro che avevano confuso la morale del personaggio con la morale dell'autore in questo caso), Solmi non manca di esser esplicito anche nelle questioni metodologiche:

Ancora una volta, non si può far risalire a un romanziere la responsabilità morale delle proprie creazioni, tanto più quando il romanziere incriminato, per fortuna sua, ha poco più di vent'anni.¹⁰¹

Ma non basta, persino sullo stile “scarno” di Moravia, attaccato più volte e non solo dai primi recensori, il critico ha intuizioni formidabili, comprendendo che è questa probabilmente, e senza rimorsi, la lingua del nuovo romanzo italiano, anticipando così le riflessioni sullo “stile semplice” di Enrico Testa¹⁰², e la felice formula di Luigi Baldacci, «un meraviglioso stile di plastica che è poi il solo che possa corrispondere alla qualità del nostro tempo»¹⁰³, a proposito della lingua di Moravia:

Un esame dello stile narrativo del Moravia, volutamente grigio e povero, e che è stato fin definito “cronachistico”, ci porterebbe lontano: e resterebbe a vedersi se, come non è improbabile, i nuovi tentativi di creare un romanzo italiano non debbano per forza costare, in molti casi, il sacrificio di quel tanto di musica personale, di “lirica”, a cui la nostra tradizione antica e recente, eminentemente soggettivistica, ci ha abituati.¹⁰⁴

La ciliegina sulla recensione arriva poi nel riconoscimento *en passant*, con una disarmante semplicità, dell'antenato più lontano e somigliante a Michele: Amleto. Solmi vede nel protago-

101. Ivi, p. 427.

102. Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.

103. L. Baldacci, *Giustificazione*, in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 1999, p. 14.

104. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 426.

nista degli *Indifferenti* un meraviglioso, «corroso e decaduto Amleto moderno»¹⁰⁵.

Scavalcando Joyce e Freud, Solmi in una frase è andato al cuore shakespeariano pulsante in Michele, lo stesso che batteva in Amleto, l'antieroe per eccellenza del dramma dell'agire, che aveva, non a caso, un precedente cronologico negli scritti di Moravia, il *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*¹⁰⁶, ma ne tratteremo più avanti.

Estremamente interessante da ultimo, al di là dalle ragioni contingenti date dal contesto, anche la professione estetica di marca crociana che si trova nella recensione, in cui Solmi, ribadendo l'autonomia dell'opera d'arte, voleva prendere le distanze dalle interpretazioni storiche del romanzo di Moravia, che hanno poi trovato campo largo, fuor di regime, nella critica marxista:

Si potrebbe poi ancora parlare, a proposito di questi Indifferenti, del riflesso, che vi si è voluto vedere, del nostro tempo e dello stato d'animo delle nuove generazioni. Ma a questo proposito è invece doveroso, secondo noi, restringere il campo di giudizio, rammentando che uno dei più gravi e tuttavia diffusi errori critici è quello di voler attribuire un'esistenza storica, se anche puramente simbolica, a quelle "metafore" d'un sentimento particolare, che sono i personaggi di un libro.¹⁰⁷

Lo stesso Solmi, negli anni Sessanta tornerà a riflettere su queste sue posizioni, nell'*Avvertenza* al suo *Scrittori negli anni*

105. *Ibidem*.

106. A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, «I lupi», 1, n. 3, 1928, (29 febbraio) p. 3; poi in U. Carpi, *Gli indifferenti rimossi (con le pagine sommerse)*, «Belfagor», n. 6, 1981, fasc. 6 (30 novembre), pp. 696-709. Ora anche in «Quaderni», n. 1, 1997, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma, pp. 123-125.

107. *Ivi*, p. 427.

(1963)¹⁰⁸, in cui sarà riproposta anche la recensione del '29 agli *Indifferenti*. Riguardando a quegli anni, Solmi parla di un lavoro, quello dei critici letterari durante il ventennio fascista, autosorvegliato dalla «costante coscienza di un limite»¹⁰⁹, per cui «le loro [dei critici] induzioni di carattere generale restarono fatalmente sottintese»¹¹⁰; quasi a giustificare le sue stesse prese di posizione di allora:

Affrontando, in quegli anni lontani, la «cosa letteraria», ci era praticamente inibito, se non in modo estremamente indiretto, di istituire un rapporto fra le opere della letteratura *in fieri* e le condizioni generali della cultura e della vita nazionale entro cui esse si esprimevano. L'opera, così, avrebbe finito col configurarsi come una monade senza finestre, in mancanza di un «clima», alluso o sottinteso. Il più spesso ci era consentito di suggerire quelle condizioni, prospettando il senso di una incompatibilità.¹¹¹

Legittimava così Solmi quella particolare visione degli *Indifferenti*, che voleva i personaggi di Moravia privati dell'esistenza storica e incarnati in quella simbolica:

scagionando in partenza, con una crociana accentuazione del momento autonomo della creazione fantastica, il giovane autore dalle pretese responsabilità d'ordine anticonformistico che s'andavano contro di lui formulando negli ambienti «ortodossi».¹¹²

108. S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Il Saggiatore, Milano 1963; poi in S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, Vol. III, Tomo I, Adelphi, Milano 1992.

109. S. Solmi, *Avvertenza* in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, Vol. III, Tomo I, Adelphi, Milano 1992, p. 15.

110. *Ibidem*.

111. *Ibidem*.

112. *Ivi*, p. 16.

Attraverso la scusa di “mettere al riparo” il giovane Moravia dal regime – giustificazione questa di Solmi non necessaria – il critico giunge ad approfondire un punto cardine della sua lettura degli *Indifferenti*, che indubbiamente contengono anche la critica al regime fascista. Critica che per Solmi rispondeva però a una speciale logica, quella che definisce «moralità della forma»¹¹³, in cui poteva esprimersi la critica silenziosa degli scrittori del tempo, e che trovava la libertà «soppressa ma insopprimibile»¹¹⁴ nelle singole opere¹¹⁵.

Rivisitando la lezione di Croce a partire dalla sua lettura degli *Indifferenti*, Solmi si rimette in equilibrio, e mette in equilibrio anche – proprio negli anni di dominio della critica marxista-strutturalista (l'anno prima dello scritto, nel '62, era uscito il noto studio di Sanguineti su Moravia¹¹⁶) – l'approccio critico alla prima opera di Moravia:

L'unità di forma e contenuto ci pareva, comunque, il fondamento imprescindibile d'ogni critica seria, la quale, mentre

113. Vale la pena in nota citare il passaggio per esteso: «La nostra autolimitazione, la nostra accentuazione dell'individuale, del parziale, dell'irriducibile, era qualcosa di diverso da una difesa: appunto, la suggestione di una incompatibilità. La libertà soppressa ma insopprimibile sembrava trovare istintivamente un suo sottile e segreto varco nell'opera singola, determinandosi, anzitutto, nella prima ed essenziale moralità della forma», *ibidem*.

114. *Ibidem*.

115. D'altronde Mussolini stesso, a seguito della preoccupata sollecitazione di Giovanni Giuriati segretario del partito nazionale fascista dal '30 al '31, riconobbe negli *Indifferenti* la rivelazione del vero antifascismo, un antifascismo silenzioso, e per questo più temibile: «Quel libro, opera prima di un giovanissimo, scritta in mediocre italiano, ma potente nel raccontare un ambiente romano del quale mai avrei sospettato la sopravvivenza, mi aveva svelato la presenza del vero mondo dell'antifascismo, dell'antifascismo che non parla, che non rivela la propria presenza. La sua ombra ti scivola accanto, ne avverti il terrificante tremore», B. Mussolini in, Yvon De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, cura di F. Perfetti, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 483-484.

116. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962.

da un lato analizza le strutture retoriche e ideali indotte dai miti e dalle formazioni culturali del tempo, dall'altra afferma l'opera come un organismo a sé stante: documento sì, ma documento di una specie particolare, in quanto rivivibile dall'interno, attualizzabile per sé medesimo in modo almeno tendenzialmente autonomo; senza esaurirsi, cioè, nella sua interpretazione indiretta come il puro documento storico.¹¹⁷

Per tirare le fila del discorso condotto sin ora, è necessario precisare, a rischio di suonare *excusatio non petita*, che il nostro non vuole essere un *contra* Borgese, – che ha già scontato in vita gl'ingrati attacchi della maggior parte dei suoi colleghi e in morte l'ingiustizia della rimozione¹¹⁸ – ma risponde piuttosto ad un'esigenza di chiarezza su un punto di divergenza interpretativa delle prime opere di Moravia e Soldati, quello morale. Che ci sembra, purtroppo, sia stato frainteso da Borgese, e con lui da buona parte della critica di allora; sul quale invece due lettori atipici, potremmo dire, quali Eugenio Montale e Sergio Solmi hanno avuto, a nostro giudizio, una visione più limpida.

Eppure, a sua discolpa si potrebbe credere che Borgese rifiutando la morale, o meglio l'amoralità, degli *Indifferenti* e *Salmace* esprimeva non tanto un giudizio particolare sui due narratori e sulle loro opere, quanto sul secolo che stavano contribuendo a determinare in maniera decisiva.

117. S. Solmi, *Avvertenza*, in cit., p. 17.

118. Cfr. M. Onofri, *Il caso Borgese*, «Nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea», Guaraldi, Rimini 1996, pp. 48-66.

Gli indifferenti e Vittoria *allo specchio*

Con il secco, teatrale, memorabile «entrò Carla»¹¹⁹, Moravia proietta senza mediazioni il lettore nella scena del Novecento. Soldati, al contrario, trasveste il suo ingresso nel secolo con una sineddoche: «le finestre della camera da letto erano già spente»¹²⁰. La soglia che varca Carla nella prima riga degli *Indifferenti* è un confine invisibile al lettore che preso in controttempo è catapultato nella prigione “senza finestre” costruita da Moravia per i suoi personaggi. La soglia sulla quale indugia Eugenio, il protagonista del racconto *Vittoria* – il primo della raccolta *Salmace* – è un portone chiuso, un confine sorvegliato dall’esitazione, scandita dal liturgico conto alla rovescia dei trenta secondi che lo separano dalla ripetizione rituale di gesti abitudinari: il bacio della buonanotte al figlio già addormentato, la moglie che accende la luce in contemporanea al suo ingresso, le domande e le risposte di circostanza prima di concedersi finalmente al sonno. Anche la speranza diventa “solita”: solita la rassegnata attesa nel silenzio della strada vuo-

119. A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2016, p. 7.

120. M. Soldati, *Vittoria*, in *Salmace*, M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falcetto, I Meridiani, Mondadori, Milano 2009, p. 399.

ta, solite le fantasticherie misurate al secondo dal cronografo interiore, tarato sui consueti dieci minuti. La sola speranza, un imprevisto – per dirlo con Montale¹²¹ –, è una speranza calcolata. La vagheggiata possibilità di un avvenimento che spezzi la routine rientra nel previsto, fagocitato nel rituale della vita borghese:

Eugenio, rimasto solo nella strada vuota e silenziosa, davanti al portone di casa, non si decideva ad aprirlo: si immaginava tutte queste cose un momento prima che succedessero, e avanzava una timida speranza di qualche novità. Se non che tale allegria e tale speranza erano ormai anch'esse una cosa solita. Solita, da anni, la fermata di dieci minuti innanzi al portone, a notte alta, prima di rincasare. Solito osservare i rari passanti; solito un improvviso desiderio se erano forme femminili, la nostalgia degli anni giovanili se un canto di ubriachi risuonava nelle vie adiacenti o da qualche vicina osteria, la romantica attenzione al suono delle ore, il trepido studio di distinguere le campane delle diverse chiese nei vari punti della città; solita la speranza di rinnovamento, e il sentirsi preparato a qualunque chiamata del destino, a qualunque avventura che lo prendesse lì nella strada per trasportarlo in capo al mondo. Dopo questi dieci minuti, contare fino a trenta: e se prima del trenta non passa nessuno, aprire il portone, entrare.¹²²

Quella di Eugenio è una speranza così debole che a soddisfarla basta il più insignificante evento, a patto che sia un imprevisto nella sequenza del quotidiano, anche una novità olfattiva rispetto al giorno precedente, come «l'odore degli zucchini in carpione»¹²³ spanso nell'anticamera. Eppure un tempo non era così, il lettore ne è reso cosciente quando Eugenio ripete

121. Cfr. E. Montale, *Prima del viaggio*, in *Satura*, Oscar Mondadori, Milano 2009, pp. 236-237.

122. M. Soldati, *Vittoria*, cit., pp. 399-400.

123. Ivi, p. 400.

il gesto più forzato della routine serale: la visita notturna al figlioletto addormentato, per cui cova una segreta ripugnanza. Riflesso in verità della ripugnanza che prova per se stesso: «quel dodicenne triste e magro, quel piccolo devoto era l'immagine repugnante della sua stessa debolezza»¹²⁴. Eugenio vede in lui il «piccolo tristo gesuita» che era stato – in maniera analoga al gesuita che era stato ad un tempo Soldati –, e che aveva cessato di essere una volta che nei suoi vent'anni il mondo lo aveva liberato: il tempo di una felicità ormai lontana e perduta. L'infelicità di Eugenio ha un nome, Vittoria, o meglio ancora, la forma di un contratto, il matrimonio:

il suo matrimonio con Vittoria, il suo imparentamento con la nobiltà era stato la causa di tutto: gli aveva, da più di dieci anni, tolto l'unico modo di essere felice.¹²⁵

Vittoria rappresenta dunque nel racconto, non solo il prototipo della donna borghese «una donna che non vedeva una spanna più in là dello chic delle convenienze del grado sociale»¹²⁶, ma anche, attraverso l'indissolubile legame matrimoniale¹²⁷, la condanna all'infelicità di Eugenio, l'allontanamento dal mondo autentico della sua città, dagli amici della giovinezza, i soli veri, e la conseguente corruzione dell'io piegato dal compromesso. Il matrimonio con Vittoria è un rito di passaggio verso l'inautentico. L'ingresso in società, «l'imparentamento con la nobiltà» – meglio traducibile con “buona borghesia italiana” – effigge dello sradicamento identitario di Eugenio.

124. *Ibidem*.

125. *Ivi*, pp. 403-404.

126. *Ivi*, p. 404.

127. «[...] Che pretesa stupida, la fedeltà coniugale! Io sono nuovamente libero da questi pregiudizi: il matrimonio è un contratto come un altro che si dovrebbe poter sciogliere col consenso di ambo le parti...», *ivi*, p. 408.

La scoperta del tradimento di Vittoria, giunge dunque per Eugenio – superato l'avvicinarsi di sentimenti contrastanti¹²⁸ – come la possibilità della liberazione, l'imprevisto, la speranza attesa, il segno «di una nuova vita», «un pretesto per fargli riconquistare la libertà»¹²⁹.

A seguito del ritrovamento del telegramma – un'espedito non nuovo che Soldati riutilizzerà in forme diverse in diverse sue opere, basti pensare a *La busta arancione* (1966) e *Le lettere da Capri* (1954) – in cui Alberto, l'amico intellettuale della coppia, amante di lei, comunica a Vittoria ora e luogo dell'appuntamento, si spalanca per Eugenio il proposito della partenza: all'alba, egli sarebbe ritornato nella sua città. E già fantastica con gioia, il mondo familiare e umano della giovinezza che avrebbe ritrovato:

Rosso e grasso già sorrideva dietro il banco il padre dell'amico salumaio, uno di quelli che la sua bella-parentela aveva messo all'ostracismo. Il pranzo nel retrobottega, il Brachetto alle bocce, il ballo, il tressette, le radiose domeniche in riva alla Dora scendevano come fondali soleggiati nel nuovo teatro del suo avvenire; già gli spuntavano al labbro le care bestemmie; già, come una fontana da troppo tempo costretta, il dialetto gli gorgogliava in gola.¹³⁰

A questo punto è necessario però interrompere momentaneamente la cronaca di *Vittoria*, per inserire il racconto nella costellazione che va a formare insieme ad alcune opere successive, romanzi in particolare, di Soldati, evidentemente debitorici

128. «Il primo sentimento che provò fu di stupore; poi il dispetto di essersi stupito; poi la rabbia di non essersene accorto prima; infine la dolorosa coscienza di essere veramente ridicolo, la ferita nell'orgoglio. Gelosia, non pensò neppure che in un caso simile un uomo avrebbe potuto provarne», *ivi*, p. 402.

129. *Ivi*, p. 404.

130. *Ivi*, pp. 404-405.

come impianto, suggestioni e caratterizzazione dei personaggi, alla prima novella di *Salmace*.

Come non vedere infatti nella struttura del racconto d'esordio di Soldati quello che sarà poi il tema sviluppato trentacinque anni più tardi nel lungo romanzo del 1964 *Le due città*. Soldati – d'altronde analogamente Moravia negli anni Sessanta riprende i fondamenti degli *Indifferenti* nella *Noia* e nell'*Attenzione* – col suo romanzo forse più pretenzioso chiudeva, in parte, un ciclo di circa trent'anni ritornando alle strutture narrative degli inizi.

L'autenticità imputata alla città d'origine di Eugenio¹³¹ contrapposta alla città in cui vive dal giorno del matrimonio con Vittoria, saranno nel romanzo del '64 le due città Torino e Roma. La Torino in cui Emilio Viotti vive l'infanzia e la giovinezza, l'amicizia con Piero, l'amore con Veve; dall'altra parte Roma. Città simbolo della corruzione e del compromesso, del matrimonio con Elena, figlia di una ricca possidente; della quale Emilio scoprirà il tradimento con Golzio, per cui si insinuerà anche il dubbio che il figlio che presumeva fosse il suo sia in realtà dell'amante della moglie.

Nei tratti essenziali la struttura delle *Due città* è la stessa di *Vittoria*. Nel racconto del '29, come nel romanzo del '64, la causa dell'infelicità è attribuita al matrimonio: un matrimonio di convenienza, tipico compromesso borghese, causa dell'al-

131. Da notare che Torino viene nominata esplicitamente solo nelle pubblicazioni più recenti del racconto: Gli Oscar e I Meridiani, mentre sino al 1993, ovvero all'edizione Adelphi della raccolta, il capoluogo piemontese non veniva mai nominato esplicitamente ma sottinteso; per esempio quando si legge il riferimento al fiume Dora che rende riconoscibile Torino. Si veda per esempio le varianti: «All'alba, egli sarebbe ritornato nella sua città» (in edizione Adelphi) e «L'indomani sarebbe tornato a Torino», (in Oscar Mondadori e Meridiano).

lontanamento dalla propria città natale, simbolo di purezza e autenticità.

Tutto ciò non sorprende se si consultano le carte preparatorie di *Vittoria*, che compongono un fascicolo a parte rispetto agli altri racconti della raccolta, in cui troviamo l'oscillazione tra le etichette "racconto" e "romanzo", rivelatrice dell'incertezza progettuale di *Soldati*¹³², che per Ghidinelli «prefigura, in scala minore, il cantiere riflessivo dei primi anni Trenta intorno al personaggio di Clemente Perrier»¹³³, il giovane protagonista de *La confessione* (1955), e che ritornerà altresì nell'infanzia di Emilio Viotti, nelle *Due città* (1964), così come nell'infanzia e adolescenza di Carlo Felice, protagonista de *La busta arancione* (1966). Personaggi, dunque, che vivevano *in nuce* già in questo primo racconto di *Salmace*, nel figlioletto di Eugenio e al contempo nell'io bambino di Eugenio stesso.

Che dire poi della somiglianza tra Eugenio ed Harry delle *Lettere da Capri* (1954), evidenziata anche da Bruno Falchetto nell'introduzione al Meridiano *Romanzi* a sua cura¹³⁴. Ritor-

132. Cfr. S. Ghidinelli, *Notizie sui testi. Romanzi Brevi, Salmace*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1674.

133. *Ibidem*.

134. «La sosta sulla soglia in incipit mette subito a contatto privato-pubblico, aperto-chiuso, libertà dell'io-legami familiari, dà rilievo – nei modi blandi di un'impigrata esistenza borghese, come quella cui il protagonista si è abbandonato – al confine che li separa, ai loro attriti. Sono il contrasto e il movimento i due tratti più propri della gestione degli spazi secondo Soldati: *Passeggiata serale* e *Vittoria* lo rivelano nella loro diversità d'impianto, fondato l'uno sul moto, l'altro sulla staticità. Si pongono come prototipi della scena di soglia e della scena di percorso, dispositivi ricorrenti di raffigurazione dello spazio che l'autore saprà magistralmente impiegare anche in seguito. Non faccio elenchi, ricordo soltanto che uno dei testi capitali della sua carriera, *Le lettere da Capri*, si chiude combinando i due modelli», B. Falchetto, *Soldati, una vita «a novelle»*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falchetto, Meridiani, Mondadori 2009, 2016², p. XVII.

nando infatti all'incipit di Vittoria – Eugenio che sosta sulla soglia di casa, desideroso di sottrarsi alla meccanica della perfetta famiglia borghese –, il paragone con l'epilogo delle *Lettere da Capri*, Harry che indugia a rincasare contemplando la casa in cui dorme la sua famiglia, è immediato:

Due ore fa, verso l'una di notte, sono giunto in vista della mia casa. La *mia* casa. La casa dove dorme Dorothea e i miei bambini. Sono stanco, ho voglia di un bicchiere di whisky che lì, in casa, troverò. E di fumare una pipa. E di finire di scrivere. Ma mi fermo, guardando la casa, a cento passi di distanza. Le finestre sono buie. Il cuore mi si stringe, a tornare lì dentro. Se fuggissi? Così, senza dir nulla, sparire nel mondo. Dove, nel West, nel Messico?¹³⁵

Le finestre, oggetto-simbolo ricorrente nell'opera di Soldati, incorniciano paradigmaticamente l'assenza di luce nel mondo familiare: l'incipit di Vittoria e l'explicit delle *Lettere da Capri* contengono la stessa sineddoche: «le finestre della camera da letto erano già spente» (*Vittoria*) «le finestre sono buie» (*Le lettere da Capri*). Come se i personaggi di Soldati siano costretti ad un eterno ritorno all'infelicità. Questo raffronto vale ancor di più se si pensa alla parabola inversa dei due personaggi femminili Vittoria e Dorothea. Vittoria, la perfetta moglie borghese alla fine del racconto diventa nuovamente desiderabile agli occhi del marito perché liberata, attraverso l'adulterio, dalla convenzione sociale, tanto che Eugenio, l'accosterà, nella sua immaginazione, ad una prostituta:

Adesso, Vittoria era nuova, era una donna di quelle che da tanti anni egli si faceva uno scrupolo di non dover guardare per via o anche soltanto di non doverci pensare la notte, proprio una di quelle che egli aveva desiderato nella sua giovinezza. [...]. Alimentando così il proprio desiderio, Euge-

135. M. Soldati, *Le lettere da Capri*, in M. Soldati, *Romanzi*, Meridiani, Mondadori, Milano 2006, p. 296.

nio attribuiva a Vittoria altri amanti, aggiungeva altri nomi a quello di Alberto, e si sentiva, ogni volta, battere il sangue con maggiore veemenza.¹³⁶

Dorothea, al contrario, che per tutto *Le lettere da Capri* svolge il ruolo di prostituta, finirà per vestire, nel finale, i panni della brava moglie. Tanto che Harry si troverà a desiderare follemente di esser da lei tradito¹³⁷, per tentare di ripristinare lo stesso desiderio che si era acceso invece improvvisamente in Eugenio grazie alla scoperta del tradimento della moglie, ossia alla rivelazione della nuova natura meretricia di Vittoria.

Questo per affermare che gli esiti effettivi di *Vittoria* saranno raggiunti da Soldati solo molti anni più tardi in quei romanzi succitati. Pur contenendo la novella già tutti gli elementi necessari per la realizzazione di una lunga narrazione, si configurano effettivamente nella forma romanzo solo a partire dagli anni '50 con *Le lettere da Capri* (1954), in parte *La confessione* (1955), *Le due città* (1964) e *La busta arancione* (1966).

Per cui se la comparazione tra il romanzo *Gli indifferenti* e la raccolta di racconti *Salmace*, verrebbe in salita a partire dal presupposto dell'eterogeneità formale di composizione delle due opere, risulta invece, non solo possibile ma sorprendente-

136. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 410.

137. «“Chi c'è stato qui, ieri? Io ti caccio! Ti ammazzo!” gridavo torturato apparentemente dalla gelosia. Ma se fossi stato sincero avrei dovuto, torturato come ero dal desiderio, mettermi in ginocchio davanti a lei e mormorare: “Ti supplico, dimmi che ieri qui c'è stato qualcuno, dimmi che hai fatto l'amore qui, nel nostro letto! Dimmelo, anzi dammene prova, e io ti benedirò e ti coprirò di baci!”», M. Soldati, *Le lettere da Capri*, cit., p. 280. Invece Dorothea non darà questa soddisfazione ad Harry e una volta trasferitisi in America la sua trasfigurazione in brava moglie sarà completa: «Dorothea è felice. Ma, per me, Dorothea non è più niente. Quella luce che vidi già spenta nei suoi occhi l'ultimo attimo della mia libertà, non si è più riaccesa. [...]. Dorothea oggi è una brava ragazza. Non la desidero più. Ogni notte succede come con Jane. Un atto volontario, disperato, pensato», ivi, p. 294.

mente ricca di intersezioni, là dove si azzardi il raffronto tra il mondo degli *Indifferenti* e quello di *Vittoria*, tenendo presente gli esiti di quest'ultimi proiettati nelle opere successive di *Soldati*.

Avevamo però lasciato Eugenio, per tornare al racconto di *Soldati*, mentre fantasticava circa il suo ritorno a casa, rivedendo con gioia i visi delle persone e dei luoghi della sua giovinezza. A questo punto il nostro protagonista, pregustando lo spalancarsi di una libertà nuova si coricava felice, convinto che, «ora che questi compromessi erano finiti, la verità brillava nuovamente sul suo cammino. All'alba egli sarebbe risorto, uomo libero»¹³⁸.

Soldati inserisce a questa altezza della narrazione, a fare da spartiacque, l'espedito del sogno:

un sogno simbolico e apocalittico, in cui si concentra una relazione complicata con la religione, oggetto di demistificazione ma sempre carico di un'attrazione misteriosa e terribile.¹³⁹

La narrazione onirica è ambientata durante una funzione religiosa. Eugenio è mischiato nella folla, il vescovo porta in processione un Gesù Bambino di legno dorato, i fedeli a ogni cigolio delle braccia sospirano, come se fosse il lamento dell'infante. Eugenio, intenzionato a smascherare la finzione, quando il fantoccio è alla sua portata compie il gesto sacrilego, lo afferra per un braccio e grida: "ma non vedete che è una bambola di legno!"¹⁴⁰.

Allo sgomento della folla Eugenio risponde con fragorose risate, ma il sogno si trasforma in incubo, gli scalini della Chiesa si spalancano in voragini, il cielo si oscura, tuoni e lampi

138. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 405.

139. B. Falchetto, *Soldati, una vita «a novelle»*, cit., p. XV.

140. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 406.

squarciano l'aria. Eugenio non ride più, terrorizzato si pente del suo gesto:

Bisogna *credere*, bisogna *credere*! si disse Eugenio: vinto dal terrore, congiunse le palme, le protese verso la croce che brillava fra i lampi sulla cupola del santuario, e gridò con voce disperata:

«Credo, credo, Signore!» Ma gli pareva soltanto. Nessun suono usciva dalla sua gola.

E tentò di spremere da sé l'*Amore* afferrandosi ai ricordi del catechismo che soltanto ieri suo figlio recitava. Ma tutto era vano, egli vedeva benissimo che non poteva credere di credere: in cima ad enormi pilastri sorgenti dalle voragini vicine, salivano lentamente fra le fiamme draghi mostri grifoni. Eugenio sentì che l'ultima sua ora era venuta, che tra un attimo egli sarebbe caduto nell'inferno.

Il buio. Un tonfo. Era finita.¹⁴¹

Il sogno è l'espedito per inserire in maniera esplicita la tematica religiosa. Il cattolicesimo anomalo di *Soldati* è esposto fin da ora attraverso l'imperativo di Eugenio «bisogna fingere di credere», che si declina in «bisogna credere di credere» ossia, un altro modo appunto per dire «bisogna fingere di credere». Ma Eugenio sa che questo è impossibile, o si crede o non si crede. È l'aut-aut amletico dei personaggi di *Soldati* così come verrà riproposto in *Un viaggio a Lourdes* (1934): «O si crede. O non si crede»¹⁴². La sensibilità cattolica di *Soldati* sta tutta in questa impossibilità di credere, da cui l'attrazione e la repulsione per il suo io gesuita; da una parte il rifiuto, dall'altra la nostalgia.

Dissolto l'incubo Eugenio, svegliatosi di soprassalto, si ritrova «a sedere sul letto cogli occhi sbarrati»¹⁴³. Nello stesso mo-

141. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 407.

142. M. Soldati, *Un viaggio a Lourdes*, cit., p. 54.

143. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 407.

mento Vittoria aveva varcato l'uscio di casa. Di colpo gli tornano in mente il tradimento della moglie e il proposito della partenza. Tuttavia, se prima il racconto era stato dominato dal pensiero del protagonista, ora la presenza di Vittoria imporrebbe finalmente e fatalmente l'azione del marito; eppure l'azione è disattesa, si esprime per contro il divario tra immaginazione e realtà. Tutto accade ancora una volta nel pensiero di Eugenio, l'intenzione per un'immediata azione drammatica viene subito decostruita dall'immagine comica, ridicola, di una scenata in pigiama:

Il primo suo istinto fu, allora, di levarsi dal letto e di gridarle che sapeva tutto e che voleva essere lasciato tranquillo, che si sarebbero separati, che le lasciava Mino, che l'indomani partiva. Ma... ma per fare questa scenata avrebbe dovuto aspettarla alzato, vestito. Impossibile, ridicolo, sbraitare, girando scalzo e in camicia per la stanza, mentre lei se ne stava ferma nella sua pelliccia sorridendo come una domatrice! D'altra parte, se faceva una simile scenata, per quella notte non avrebbe chiuso occhio. Tanto valeva rimandarla. Al mattino si è sempre più calmi, si ragiona con logica più stringente, e senza troppe chiassate.¹⁴⁴

Inizia così il dialogo farsa tra i due coniugi. Eugenio, volendo evitare ad ogni costo una confessione della moglie, la aiuta nella menzogna. Ma mentre parlano Eugenio scopre qualcosa d'inaspettato, guardando il corpo di Vittoria, man mano che questa si spogliava per prepararsi a dormire, lei esiste di nuovo. Esiste perché era stata posseduto da un altro, Alberto. Sono due gli elementi che rendono Vittoria nuova e liberata agli occhi di Eugenio, uno carnale e uno simbolico, uniti assieme. Il primo, alimentato nella perversione erotica d'immaginare – senza nessun plausibile sospetto che ciò sia vero – altri tradimenti della moglie; il corpo di Vittoria liberato dal

144. Ivi, p. 408.

possessione del marito, perché posseduto da altri, riaccende il desiderio di una nuova appropriazione. Il secondo, simbolico, libera Vittoria, con il suo atto, dalla detestabile convenzione sociale del vincolo di fedeltà, in un matrimonio fondato sull'ipocrisia piccolo borghese.

Nell'ultima scena del racconto Eugenio e Vittoria sono sdraiati sul letto, si son già scambiati «il bacio e il buonanotte rituale». Prima che il sipario cali, Eugenio vede un'ultima volta il paesaggio piemontese e gli amici di un tempo, poi la fantasia svanisce e non solo la stanza ma anche la coscienza di Eugenio cala nelle tenebre. Si ode allora il secondo canto del gallo: «ma rotolandosi fra le lenzuola; “Cara” disse Eugenio finché incontrò il corpo caldo e molle di sua moglie “Cara. Vittoria. Mia”»¹⁴⁵. Eppure a vincere nel racconto non è Eugenio, ma Vittoria – *nomen omen* – liberata dall'immagine che il marito aveva di lei.

Spiati dalle soglie i mondi degli *Indifferenti* e di *Vittoria* appaiono dipinti con la stessa tavolozza di grigi, che si distingue dalle pennellate ma soprattutto dai punti di fuga. Punti di fuga assenti nella prima opera dello scrittore romano. Lo spazio claustrofobico degli *Indifferenti* è «un'immagine della realtà a “cubi compenetrantisi”, a “scatole cinesi” senza uscita, a “monadi” senza porte né finestre»¹⁴⁶. Un mondo chiuso a differenza di quello *Soldati* cui la fuga si dà, quantomeno in potenza¹⁴⁷, come possibilità di salvezza incompiuta, ma anco-

145. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 412.

146. B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne Gli indifferenti di A. Moravia*, in *Dal “Novellino” a Moravia. Problemi della narrativa*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Il Mulino, Bologna 1979, p. 242.

147. «In modi variati, la via d'uscita da quel cosmo esiste, perché *Soldati* ha per orizzonte, dentro o fuori dal suo perimetro, la felicità da conquistare, superando regole esterne (divieti sociali) e interne (senso di colpa). Nessun

ra possibile. Anche se questo accade nel procedere della raccolta, nelle più felici fughe dei racconti finali. La possibilità di liberazione e fuga dalla monotonia borghese si darà infatti nell'ultimo racconto della raccolta: *Fuga in Francia*.

In questa novella il protagonista Emilio si muove nei luoghi fantasticati da Eugenio di *Vittoria*. Con un'improvvisa decisione – quella che manca ad Eugenio – un sabato sera Emilio parte per la montagna, «dà un calcio alle abitudini cittadine»¹⁴⁸, con in cuore il desiderio di riscattare le debolezze della sua vita grazie ad «ore di alpestre indipendenza»¹⁴⁹. Mentre è costretto sul treno però – e si nota come gli spazi chiusi per Soldati soffochino sovente anche la coscienza dei suoi personaggi –, il mondo attorno a lui, popolato da impiegati, studenti, e signorine sguaiate, in sostanza la borghesia cittadina che si sposta per il fine settimana – rischia di smorzare il suo iniziale entusiasmo. Gli sembra che «anche la montagna [sia] diventata una cosa qualunque»¹⁵⁰, contaminata dal veleno della città. Così una volta giunto in hotel Emilio trascorre la prima parte della serata cenando, burbero, annoiato, infastidito, sino a che non si sposta in uno spazio aperto, ritrovando il rapporto con la natura:

nodo drammatico, pur tale in partenza, finisce qui in tragedia: la vocazione narrativa di Soldati, a essa contraria, presta ai personaggi il *wishful thinking* con cui l'io del narratore si rapporta alla realtà, muovendosi in sintonia con la loro ricerca di salvezza e aderendo alla corrente della vita nella sua consustanziale», A. Andreini, *Introduzione* in M. Soldati, *Salmace*, Oscar Mondadori, Milano 2009, p. XX; e più avanti: «Non solo, dunque, non manca mai una via d'uscita, ma essa è gioiosamente fisica, quasi festosamente carnale nel celebrare l'empito di cui è portatrice la natura, dalla cui forza sono attraversati, come da un eretico *fil rouge*, tutti i racconti», *ivi*, p. XXIII.

148. M. Soldati, *Fuga in Francia*, cit., p. 470.

149. *Ibidem*.

150. *Ivi*, p. 471.

Uscii un momento all'aperto sulla neve. L'alta conca coperta di neve era allargata da una luce fredda e bluastra. Nel cielo nero le stelle brillavano vicinissime. Il vento ululava scendendo dai valloni gelati. Guardando in alto, tutto attorno alla conca, la cresta, chiamavo sottovoce per nome le punte, i canalini, i passi estivi.¹⁵¹

Poco dopo avvertirà «il lieve scalpiccio di un passo nella neve»¹⁵², e scoprirà, voltandosi, Maria, la donna sposata della quale era innamorato, e con la quale intratteneva un'ambigua relazione, colei grazie alla quale vivrà l'avventura che aveva sognato. Tuttavia il momento di svolta è introdotto volutamente da Soldati solo dopo che Emilio si rimette in contatto con la natura del paesaggio montano; anche qui il contrasto con Eugenio è evidente. Le stelle del cielo notturno sopra la montagna che «brillavano vicinissime» sono il simbolo dell'avventura che cambierà la vita di Emilio; diversamente dalle «ultime stelle» che brillavano prima dell'alba, a notte finita, nella fantasia di Eugenio, risvegliata un'ultima volta – prima del buio della coscienza – dal canto del gallo:

Eugenio vide ancora una volta la pianura padana, i filari di pioppi, i boschi di acacie, i grandi cascinali all'alba. Mario e Bassano erano usciti da un'osteria, una delle prime case di Villastellone: avevano passato la notte bevendo, chiacchierando, giocando a carte. Ora tornavano a piedi a Torino. Camminavano sulla provinciale, in direzione delle Alpi, e guardavano sulle creste lontane, dove il cielo era notturno, brillare le ultime stelle.¹⁵³

Non è necessario qui ripercorrere l'avventura di Emilio – che aiuta infine a far superare il confine a Maria, Adamic e Fogliani – fondamentali sono gli esiti dell'avventura sul personaggio,

151. Ivi, p. 473.

152. Ivi, p. 474.

153. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 411.

che vive un mutamento interno sostanziale rispetto all'inizio del racconto. Emilio si sente finalmente

leggero ed essenziale, pieno di quell'entusiasmo, di quella riconoscenza che si ha verso la vita, quando finalmente essa ci concede l'occasione di un'avventura straordinaria.¹⁵⁴

A differenza di Eugenio che associa la fine del pensiero con il buio della coscienza, con l'accettazione di una nuova infelicità, per Emilio la fine del pensiero coincide con la felicità conquistata, poiché l'impedimento a pensare oltre giunge attraverso la fatica fisica, carnale, corporale: «ero felice, soprattutto perché la fatica finalmente mi impediva di pensare»¹⁵⁵. A ragione, infatti, Alba Andreini parla di una via d'uscita nei racconti di *Salmace*, «gioiosamente fisica, quasi festosamente carnale»¹⁵⁶, che arriva però chiaramente solo in questo ultimo racconto. Emilio, giunge alla «libertà provvisoria» grazie a un cambiamento inaspettato, lo stesso che desiderava Eugenio, ma che si realizza solo in Emilio: «ero così contento! Finalmente mi capitava qualcosa di nuovo»¹⁵⁷.

Come aveva ben detto Debenedetti all'inizio della sua recensione, «Mario Soldati è un autore che si prende mettendogli il sale sulla coda»¹⁵⁸, e il lettore di *Salmace* ha appunto la sensazione di catturarlo all'ultima frase del libro, quando l'autore concede al suo personaggio, finalmente la «libertà provvisoria»¹⁵⁹.

154. M. Soldati, *Fuga in Francia*, cit., pp. 485-486.

155. Ivi, p. 492.

156. A. Andreini, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

157. M. Soldati, *Fuga in Francia*, cit., p. 500.

158. G. Debenedetti, *Salmace*, cit., p. 1.

159. M. Soldati, *Fuga in Francia*, cit., p. 500.

Tutto ciò non accade però in *Vittoria* in cui la salvezza prende la forma del sogno e una volta svanito questo c'è il buio. Analogamente agli *Indifferenti* in cui non c'è possibilità di salvezza, «resta il conato doloroso della percezione impotente, il labirinto della “scatole individuali da cui la fuga è impossibile»¹⁶⁰; «labirinto da cui si tenta l'evasione, anche se non s'intravedono mai *finestre*»¹⁶¹, e quando s'intravedono sono «finestre serrate»¹⁶².

160. B. Basile, cit., p. 243.

161. Ivi, p. 246.

162. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 54.

Se Dio non esiste niente è possibile

Il dilemma morale nei personaggi di Moravia e Soldati

Il personaggio di Eugenio è un archetipo dei personaggi di Soldati soprattutto nella sua disposizione morale. Lo scopriamo all'inizio del racconto desiderare il cambiamento – risuona l'eco del «bisogna cambiare» di Carla nella sua parabola iniziale –, che trova in un modo inaspettato, attraverso Vittoria. È importante sottolineare che la novità è sempre ricercata da Eugenio esternamente, dove poi effettivamente accade. Ad agire sono altri, Vittoria ed Alberto. I movimenti di Eugenio si svolgono sempre nell'interiorità dell'intenzione.

Analogamente Michele Ardengo, l'antieroe degli *Indifferenti*, è «spettatore di un dramma, che in lui o in altri, in certo senso si svolge fuori di lui»¹⁶³.

L'abbiamo visto nella recensione di Solmi che inquadrava perfettamente il personaggio di Michele, nel «perpetuo tragico scompenso tra immaginazione e realtà»¹⁶⁴, fondo del personaggio e del romanzo stesso. L'impossibilità dell'azione per

163. E. De Michelis, *Introduzione a Moravia*, La nuova Italia, Firenze 1954, p. 8.

164. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 425.

Eugenio e Michele è stabilita dallo statuto della rispettiva debolezza morale.

Michele non riesce ad agire perché vinto da un'insormontabile indifferenza, o debolezza morale appunto. Di conseguenza tra intenzione ed azione si verifica negli *Indifferenti* sempre un cortocircuito per cui, le poche volte che Michele agisce, il suo tentativo è destinato al fallimento. L'azione, che dovrebbe essere tragica, scade invece nel ridicolo e nel grottesco; pensiamo agli episodi più emblematici che sottolineano l'impotenza di Michele nei confronti di Leo: lo schiaffo afferrato da Merumeci; il posacenere scagliatogli contro, dopo l'ennesimo diverbio, che colpisce invece erroneamente la madre; fino alla scena tragicomica del tentato omicidio con la pistola scarica.

Eugenio allo stesso modo, ma in maniera più radicale, vede fallita la sua azione già nelle intenzioni, senza che sia necessaria la prova della messa in atto. Gli basta infatti figurarsi nell'immaginazione la possibile scenata per rinunciare al proposito di attuarla: «impossibile, ridicolo, sbraitare, girando scalzo e in camicia per la stanza, mentre lei se ne stava ferma nella sua pelliccia sorridendo come una domatrice!»¹⁶⁵. Il presupposto dell'azione decade nel condizionale passato: «ma per fare questa scenata avrebbe dovuto aspettarla alzato, vestito»¹⁶⁶.

Negli *Indifferenti*, il tempo dell'intenzione dà luogo addirittura a due possibili trame parallele: una che si svolge realmente e conduce la narrazione, e l'altra che si manifesta in potenza. Si dà come possibilità di pensiero ma non di azione, e avviene della testa dei personaggi, (soprattutto in Michele, ma si manifesta anche attraverso Carla) e si realizza nella pagina come possibilità repressa di una volontà costantemente trattenuta. Parallelamente allo svolgersi delle vicende corre dunque un

165. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 408.

166. *Ibidem*.

para-romanzo: il romanzo delle intenzioni, che si svolge tutto in un preciso tempo verbale: il condizionale passato «avrebbe voluto»¹⁶⁷.

La parte più significativamente corposa del “romanzo delle intenzioni” è sicuramente il sogno di Michele. Due sogni, quello in *Vittoria* e negli *Indifferenti*, che hanno una rilevanza notevole nelle rispettive opere, l’elemento sogno d’altronde sarà utilizzato spesso dai due narratori anche in opere successive.

Ma che cos’è in fondo questa debolezza morale di Eugenio, Michele e infine anche di Carla? È una debolezza di pensiero: «Il buio non gli pareva della camera da letto. Gli pareva della coscienza, un baratro in cui si spegnessero le idee, un’*impossibilità di pensare oltre*»¹⁶⁸. Le intenzioni dei personaggi di Soldati e Moravia sono intorbidite da un nesso difettevole tra immaginazione e pensiero, un pensiero debole¹⁶⁹, per dirlo con Michele: «ma se tentava di riunire queste sue immaginazioni [...], i suoi *pensieri deboli* non bastavano a incorniciare l’irta realtà»¹⁷⁰. Che in Carla ed Eugenio – da un certo punto di vista Eugenio è più simile a Carla che a Michele. I due personaggi degli incipit delle opere d’esordio di Soldati e Moravia, Eugenio di *Vittoria* e Carla degli *Indifferenti*, si scoprono fratello e sorella nella desolata constatazione che «niente cambia», ben prima del *Gattopardo* e in un’accezione chiaramente differente, in cui la Storia non ricalca più le grandi narrazioni del romanzo ottocentesco ma assume la dimensione privata del

167. Per avere un’idea basti considerare che negli *Indifferenti* solo il condizionale passato del verbo «volere», alla terza persona singolare, ricorre ben 104 volte.

168. M. Soldati, *Vittoria*, cit., pp. 411-412.

169. Si veda a questo proposito il capitolo *Le fantasticherie. I sogni*, pp. 65-88, in L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Bulzoni, Roma 1978.

170. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 299.

contesto familiare e per questo estremamente novecentesca – è portato all'estremo nella “fine del pensiero”:

aveva lei stessa l'impressione di meditare profondamente, ma da certe fisse distrazioni dei suoi occhi, si accorgeva, quando si alzava e si guardava allo specchio dell'armadio di *non poter pensare*.¹⁷¹

Ma il divario tra intenzione ed azione, causato, l'abbiamo detto, dalla debolezza morale, o debolezza del pensiero, ha alla radice la mancanza di un vero fondamento dell'azione, in sostanza: l'assenza di Dio. La mancanza, per dirlo con le parole dello stesso Moravia, di «una giustificazione assoluta dell'azione»¹⁷².

Moravia negli *Indifferenti* rovescia infatti l'assunto di Dostoevskij nei *Karamazov* “Se Dio non esiste, tutto è possibile”, con “Se non c'è una giustificazione assoluta, niente è possibile”¹⁷³, e lo scrittore lo dichiara esplicitamente:

Il giovane Michele vorrebbe uccidere l'uomo che è l'amante al tempo stesso di sua madre e di sua sorella. Ma, essendo indifferente, cioè privo di una giustificazione assoluta, dimentica di caricare la pistola. Ovviamente, qui si tratta di una metafora abbastanza chiara che va spiegata in questo modo: senza una giustificazione assoluta le pistole non sparano cioè l'omicidio è impossibile.¹⁷⁴

Eugenio e Michele denunciano allo stesso identico modo la mancanza di un autentico principio etico a sostegno dell'azione. Eugenio ci arriva nel sogno, l'abbiamo visto: «bisogna

171. Ivi, p. 192.

172. A. Moravia, in *Settimo giorno*, cit.

173. Cfr. *Ibidem*.

174. A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in A. Moravia, *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986, p. XXVI.

credere, bisogna *credere*! si disse Eugenio»¹⁷⁵, che va declinato nel “bisogna fingere di credere”, constatata l'impossibilità di credere, nonostante gli sforzi di Eugenio. Impossibilità costitutiva dopo tutto già contenuta nell'imperativo “bisogna”, che pregiudica il carattere fondamentale della fede, ossia la libertà. Michele, parimenti, cade nello stesso errore. Il giovane protagonista degli *Indifferenti* convinto che «bisognava una buona volta vincere la propria indifferenza e agire»¹⁷⁶, e assodato che l'impulso all'azione «gli veniva suggerita da una logica estranea alla sincerità»¹⁷⁷, tenta di autoconvincersi che mistificare la sincerità dell'intenzione avrebbe portato infine, con la perseveranza – dunque con uno sforzo della volontà, come per Eugenio – ad esser realmente sinceri: «quando non si è sinceri bisogna fingere, a forza di fingere si finisce per credere; questo è il principio di ogni fede»¹⁷⁸. Ma verificherà, analogamente ad Eugenio, il fallimento del suo proposito.

Va chiarito che l'idea del bene negli *Indifferenti* coincide da una parte con l'azione contrapposta all'indifferenza, e dall'altra con la sincerità contrapposta alla menzogna. Michele e Carla tentano di esprimere a loro modo la verità contro l'ipocrisia del mondo borghese. Non solo è un'affermazione esplicita dello scrittore¹⁷⁹, ma vale ciò che abbiamo già detto, così come i molti passi del romanzo in cui è rappresentata questa dialettica. Si veda per esempio, tra i tanti, il passo che precede il “lancio del posacenere”, in cui la piccola verità affermata da Michele è paragonata da Carla ad una finestra aperta nella casa, che finalmente prende aria:

175. M. Soldati, *Vittoria*, cit., p. 407.

176. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 240.

177. *Ibidem*.

178. Ivi, p. 241.

179. Cfr. A. Moravia, in *Settimo giorno*, cit.

“Non è vero niente” gridò guardando Leo; “è una spudorata menzogna... “alla musica voi ci pensavate come io... come io a farmi prete... parlavate di affari, del legale” egli rise con sforzo: “e di altre cose ancora”.

Ci fu silenzio: “Ecco” gridò improvvisamente Carla battendo le mani: “ecco la verità... affine si respira...”.

Fu come se qualcheduno avesse spalancato la finestra e l'aria fredda della notte fosse penetrata nel salotto,¹⁸⁰

La questione morale negli *Indifferenti* si gioca dunque su due fondamentali antinomie, nelle quali si declinano bene e male: sincerità-menzogna e azione-intenzione; là dove l'intenzione non dà luogo all'azione perché viziata dalla debolezza morale, ossia dall'indifferenza scaturita dalla mancanza di significato dell'azione, poiché questa non è retta da un principio valido. Anche in questo caso Moravia è un ottimo critico di se stesso, e spiega l'idea di male negli *Indifferenti* attraverso un esemplificativo verso di Blake:

Io ho trovato questa definizione del male in un verso di Blake. Blake dice che è peggio strangolare un'intenzione che uccidere un bambino nella culla. Cioè per me il bene era l'azione, il male era l'inerzia, l'indifferenza, il non essere attivi a favore del bene.¹⁸¹

Certo in *Soldati*, apparentemente la morale si colora di tinte religiose, poiché la questione morale in *Soldati* è esposta con costante riferimento al peccato.

Eugenio accetta, tacendo la coscienza, un destino infelice, causa la sua strutturale debolezza d'animo, ossia: l'inclinazione invincibile al peccato – Manica a ragione individua, in un

180. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 184.

181. Il verso di Blake si trova in questa forma nella traduzione italiana di Ungaretti: «Sarebbe meglio per te uccidere un bimbo nella culla che cullare desideri inattuati», W. Blake, *Visioni*, tr. it., di G. Ungaretti, Mondadori, Milano 1965, p. 221.

saggio dedicato alla raccolta *Salmace*, nel senso del tradimento e nel rapporto con la formazione religiosa, i due temi che percorrono l'opera tutta di Soldati¹⁸². Eugenio porta con sé tutte le caratteristiche del peccatore soldatiano per antonomasia. Il peccato, dunque il male, in Soldati è l'azione contro la felicità. Peccare significa agire innanzitutto contro la propria felicità, non trovare la forza per perseguirla. Felicità che nel racconto è sempre altrove: nel passato idilliaco, mitizzato dal ricordo, e nella fantasticheria del futuro – la vagheggiata possibilità di ritornare in ogni caso al passato – sempre scostata dalla temporalità presente.

La vera differenza tra Eugenio e Michele sta nell'atteggiamento dei personaggi di fronte al problema dell'azione. L'innocenza negli *Indifferenti*, per dirla ancora una volta prendendo in prestito le parole di Moravia, è riposta nella ferita dolorosa di Michele, ma a suo modo anche di Carla, causata dalla sproporzione tra l'intenzione e l'azione. Ferita assente in Eugenio di *Vittoria*, che prende la forma matura del rimpianto, sicuramente lontano dalla sofferenza dei personaggi di Moravia in ogni caso. Lo ha detto molto meglio di noi Giorgio Bárberi Squarotti:

Ma a Soldati importa non tanto lo svolgersi delle azioni e dei fatti, quanto le motivazioni, cioè lo sviluppo interiore dei pensieri e del sentimento, delle esperienze e dei giudizi; e per questo si riserva il privilegio di guardare sotto tutte le maschere, per poi, tuttavia, rimetterle al loro posto, con un forte senso del grottesco e dell'ironia.¹⁸³

182. R. Manica, *Salmace*, in AA. VV., *Soldati, Mario*, a cura di Barbara Pasqualetto, Gaffi, Roma 2007, p. 8.

183. G. Bárberi-Squarotti, *Soldati: la curiosità morale*, in AA. VV., *Mario Soldati. La gioia di vivere*, a cura di P. F. Quaglieni, Golem Edizioni, Torino 2019, p. 39.

Beninteso, nonostante i personaggi di Moravia a differenza di Soldati vivano il dolore della loro indifferenza, gli esiti degli *Indifferenti* e *Vittoria* saranno affini. Tutto finisce nel grottesco e nell'ironia. La scena finale degli *Indifferenti* ne è una fin troppo evidente allegoria: Carla e Maria Grazia, una vestita da Pierrot e l'altra da spagnola; Michele che accetta l'invito a cena di Lisa – da notare che nella trasposizione teatrale del '48 degli *Indifferenti* anche Michele sarà mascherato, evocativamente, da pagliaccio.

Così alla fine ciò che resta sono ancora una volta le intenzioni dei personaggi¹⁸⁴. Ma ciò sarà ancora più evidente in altri romanzi, collegabili agli *Indifferenti*. Se nel primo Moravia, infatti, si trova l'ossessione morale, nel senso del problema dell'agire, sembra infine che nella constatazione che sia impossibile agire autenticamente – conclusioni a cui arriverà nel romanzo che chiude il ciclo iniziato con gli *Indifferenti*, *L'attenzione* –, la questione morale espressa negli *Indifferenti* assumerà un risvolto nuovo, quasi un cambio di paradigma ne *La vita interiore*, e di ciò Moravia stesso era consapevole:

La vita interiore si ricollega a *Gli indifferenti* uscito quasi mezzo secolo prima e ne costituisce lo sviluppo e la conclusione [...] esso, ideologicamente, è la continuazione de *Gli indifferenti* in quanto risolve un problema che ne *Gli indifferenti* era rimasto insoluto [...]. Il problema del rapporto col reale attraverso l'azione e poi della giustificazione morale dell'azione. [...] in *La vita interiore* si esprime ancora una volta la mia

184. «Parve a Michele di trovare in queste parole la sua definitiva condanna: “Non ho fatto nulla” si ripeté con stupore, ché gli pareva di essere invecchiato, di aver molto vissuto in quel solo giorno: “è vero... non ho fatto nulla... nient'altro che pensare...”. Un fremito di paura lo scosse: “Non ho amato Lisa... non ho ucciso Leo... non ho che pensato... ecco il mio errore”», A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 338.

idea originaria vecchia di cinquant'anni che la tragedia è la vetta della letteratura.¹⁸⁵

Dico cambio di paradigma, perché nella *Vita interiore*, l'atto mancato diventa atto realizzato. La pistola che non sparava di Michele spara ora nelle mani di Desideria. Se non ché, l'azione si svuota completamente di significato, tutto ciò che resta sono le intenzioni dei personaggi. Nel romanzo "la Voce" lo dice più volte a Desideria: non è importante l'azione ma l'intenzione¹⁸⁶. Fino a diventare esplicito nell'epilogo: «ma che importa la storia? Quello che importa sono io e ormai tu sai abbastanza di me per capire e far capire chi sono»¹⁸⁷. Desideria – anche in questo caso *nomen omen* – non racconta infatti come si conclude la sua vicenda. Non svela a Moravia, e al lettore dunque, se abbia poi ucciso anche la matrigna e Erostrato, confessa che il suo essere, non dipende da come agirà o da come ha agito, ma dalle sue intenzioni, autentiche o meno. È sull'autenticità dell'intenzione che si conclude il romanzo, solo quella conta.

185. A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in cit., pp. XXV-XXVI.

186. «Ha detto, in sostanza, che, come poco fa lei si era contentata che desiderassi davvero di uccidermi, così adesso le bastava che avessi davvero avuto l'intenzione di ammazzare Diomira. La serietà di questi due tentativi l'uno di omicidio, l'altro di suicidio, ne garantiva il carattere autenticamente simbolico», A. Moravia, *La vita interiore*, in A. Moravia, *Opere/5. Romanzi e Racconti [1979-1979]*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2020, p. 994; «Insomma, la Voce riteneva che non c'è bisogno di agire fino in fondo se si agisce con autenticità e sincerità. In questo caso, l'azione acquista un carattere simbolico come appunto la banconota di cui, in ogni momento, si può riscuotere il valore in oro. Cioè un carattere interiore che era poi ciò che premeva soprattutto alla Voce», *ibidem*; «Poiché tutto avveniva, non già nel mondo, fuori di me, ma dentro di me, tra lei e me; secondo la Voce, non era necessario portare fino in fondo la rivolta. Bastava averne avuto seriamente e sinceramente, l'intenzione. Nella vita pratica si agisce realmente; ma nella vita interiore, tutto avviene simbolicamente», *ivi*, p. 999.

187. *Ivi*, p. 1299.

In questo senso Desideria è più simile a Carla che a Michele. Carla, la donna “in rivolta” degli *Indifferenti*, è colei che agisce nel romanzo. Agisce attraverso il sesso concedendo – come lo farà Desideria consigliata dalla “Voce” – la sua verginità. Carla è attrice del suo dramma a differenza di Michele:

il dramma di Carla ha una sua parabola vera e propria, un’azione da un punto di partenza a un punto d’arrivo, e sia pure la definitiva ricaduta nello stato d’animo iniziale; in Michele, il dramma troppo ambisce farsi autocoscienza del dramma, fino al punto che dramma non c’è.¹⁸⁸

Con *La vita interiore* Moravia torna all’assunto di Dostoevskij: “Se Dio non esiste, tutto è possibile”, ma poiché tutto è privo di significato, azione e non azione si equivalgono. Regna sovrano un nuovo dio: l’intenzione. Rappresentato dall’inconscio. Non è la voce di Dio a guidare la moderna Giovanna d’Arco di Moravia, ma la voce del suo inconscio. Un dio tutto novecentesco.

188. E. De Michelis, *Introduzione a Moravia*, cit., pp. 7-8.

Dio è morto, viva l'incesto!

Dal Dialogo tra Amleto e il principe
di Danimarca a Il dio Kurt

Che negli *Indifferenti* ci siano Shakespeare più Dostoevskij è un'evidenza così esibita e lampante da risultare invisibile, fino a divenir scontata. Tuttavia, se nel caso di Dostoevskij l'ascendenza sullo scrittore romano è stata lungamente esposta dalla critica, che guardando a corto raggio rilevava giustamente *in primis* la matrice esistenziale di Moravia – e sempre ribadita e confermata dallo scrittore –, non è stato invece affermato con dovizia di prove e argomenti, che pur esistono, che *Gli indifferenti* siano una riscrittura novecentesca dell'*Amleto*, sulla quale struttura, s'installa Dostoevskij. Le influenze shakespeariane negli *Indifferenti*, infatti, son numerose se le si cerca, nonostante Moravia sia sempre stato evasivo se non omertoso, a questo proposito:

D. Si può dire che Michele è parente di Amleto? E la sua impotenza all'azione assomiglia molto a quella poetica, dolorosa del personaggio di Shakespeare?

A. Non ci ho mai pensato, ma è vero: Michele è un po' Amleto. Solo che Amleto è un personaggio archetipico.¹⁸⁹

189. A. Moravia in D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli BUR, Milano 1986, 2000, 2007, 2017³, p. 24.

È poco credibile che Moravia non abbia mai pensato a questa parentela così evidente – non è chiaro se ciò sia dovuto a un fenomeno di rimozione registrabile anche circa altre sue affermazioni, o se ci siano dietro motivazioni più profonde –, e la prova di ciò l’abbiamo nel primo testo teatrale pubblicato di Moravia: *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* (1928)¹⁹⁰.

In quel testo Moravia metteva in dialogo Amleto con se stesso (il fantasma Amleto con cui parla il principe di Danimarca, è ovviamente il fantasma del suo doppio), in un esempio paradigmatico di quello che Harold Bloom ha definito, a proposito di Shakespeare, *self-otherseeing*, traducibile in *veder-se-stessi-come-altri*¹⁹¹.

«Il problema amletico del personaggio e della sua azione è dunque originario in Moravia»¹⁹², scrive a ragione Simone Casini. Il motivo centrale degli *Indifferenti* infatti, ossia l’impossibilità dell’azione e di conseguenza della tragedia, si mostra in questo dialogo in tutta la sua chiarezza e concisione.

Principe: Vendicare mio padre, vendicarmi? O ombra tenta di comprendermi: ci si può vendicare, si può agire in un modo qualsiasi, soltanto se si è agitati da un sentimento corrispondente, in una parola se si odia; ma io invece non provo alcun sentimento, *tutto questo mi lascia completamente indifferente*.

190. A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, «I lupi», 1, n. 3, 1928, (29 febbraio) p. 3; poi in U. Carpi, *Gli indifferenti rimossi (con le pagine sommerse)*, «Belfagor», n. 6, 1981, fasc. 6 (30 novembre), pp. 696-709. Ora anche in «Quaderni», n. 1, 1997, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma, pp. 123-125, e in *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoller, Bompiani, Milano 2007.

191. Cfr. il capitolo *Parte seconda. Il self-otherseeing e il sublime shakespeariano*, in H. Bloom, *Posseduto dalla memoria. La luce interiore della critica*, Rizzoli, Milano 2020, pp. 117-186.

192. S. Casini, *Alberto Moravia. Fra teatro e romanzo*, «Il Portolano», n. 53-54-55, aprile-dicembre 2008, p. 31.

[...] non ti nascondo che il mio primo impulso mi ha suggerito di fingere di non saper nulla, e in coerenza con me stesso di restar indifferente; ma poi chissà perché? forse per forze di tradizione ho intuito che dovrei agire diversamente, come te; soltanto, ecco! me ne mancano i sentimenti.¹⁹³

Come è possibile che Moravia non ricordi di aver scritto questo dialogo in cui addirittura il tema dell'indifferenza è applicato ad Amleto? Dare una risposta sarebbe complicato e forse inutile, ma è importante sottolineare invece che nel cantiere letterario degli *Indifferenti* l'*Amleto* era una presenza ingombrante tanto quanto quella dei romanzi di Dostoevskij. Se non bastasse l'evidenza di quel dialogo a fungere da test del DNA per Michele rispetto ad Amleto, basterebbe guardare alle lettere giovanili di Moravia, per comprendere come la riflessione dietro *Gli indifferenti* derivi direttamente tanto da Dostoevskij quanto da Shakespeare:

Spesso penso a Shakespeare, a Dostoiewski, questi grandi creatori, questi grandi padri e allora mi sento il diavolo in corpo – come si farà a ripercorrere tali strade? dov'è che cos'è questa tragedia moderna?¹⁹⁴

D'altronde il giovane Alberto Pincherle Shakespeare lo conosceva bene. In una sua lettera a Nello Rosselli del 1924, nel periodo di degenza al Codivilla, Moravia comunicava al cugino non solo il proposito di leggere integralmente il poeta inglese, ma anche l'intento di studiarne le tecniche narrative

193. A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, «Quaderni», n. 1, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1997, p. 124.

194. A. Moravia, *Lettera di Alberto Pincherle a Umberto Morra di Lavriano [Capri, settembre 1927]*, in A. Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015, p. 40.

e la lingua¹⁹⁵. Cosicché il futuro Alberto Moravia leggendo e studiando Shakespeare lo aveva interiorizzato facendo propri schemi, strutture e immagini; non solo letterariamente, ma anche esistenzialmente. La riflessione sulla tragedia infatti viveva sia nello scrittore che nell'uomo, fino a far corpo con le istanze profonde del giovane Moravia:

Fino a poco tempo fa il mio più alto ideale umano era l'uomo forte sanguigno e consapevole di Shakespeare e se vogliamo di Balzac – l'uomo completo con tutti i vizi e tutte le virtù – tutto il mio sistema di vita era appoggiato su questo ideale.¹⁹⁶

L'ideale umano sul quale il diciannovenne Alberto poggiava le sue convinzioni, viene presto sostituito dalla consapevolezza che, non solo nella vita, ma anche nella letteratura, la tragedia non è più possibile. L'impossibilità della tragedia moderna la troviamo infatti già perfettamente esposta nel *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, nell'opposizione tra l'io tragico (Amleto) e l'io moderno (il Principe di Danimarca).

Se l'esito sarà, negli *Indifferenti*, l'atto mancato del protagonista del romanzo, l'opposizione tra Amleto e il Principe di Danimarca, sarà altresì riproposta da Moravia, nell'animo diviso di Michele. Basti pensare ai momenti in cui il protagonista degli *Indifferenti*, nei suoi monologhi interiori, rimpiange nostalgicamente la tragedia antica:

195. «Ora ho deciso di leggermi tutto Shakespeare studiandone l'arte e la lingua; non è una piccola impresa ma dopo mi troverò più in alto che ora in quanto riguarda l'arte e la lingua britannica», A. Moravia, *Lettera di Alberto Pincherle (Moravia) a Nello Rosselli [Cortina d'Ampezzo, 26 novembre 1924]*, in A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli. Con altre lettere familiari e prime poesie (1915-1951)*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2010, p. 300.

196. A. Moravia, *Lettera di Alberto Pincherle (Moravia) ad Andrea Caffi [Solda 11 luglio 1927]*, in *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto*, cit., p. 28.

“Come doveva esser bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe” e, quel ch’è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l’azione: “ti odio” e zac!¹⁹⁷

In queste pagine Michele è più Moravia che mai. Se proviamo a riprendere in mano la già citata lettera scritta a Caffi nel luglio del '27, troveremo una testimonianza vivida dello scompensato che il giovane scrittore sentiva tra “pensiero e azione”, del quale si farà carico Michele. Un malessere espresso nel desiderio di abbandonare il pensiero, ossia la scrittura e il lavoro intellettuale, per diventare un “uomo che agisce”, un uomo che vive:

[...] poco tempo fa avevo deciso di abbandonare dopo la pubblicazione del mio romanzo la letteratura e di dedicarmi a qualche occupazione meno artistica [...] la mia più grande ambizione è non di essere un uomo qualunque ma forse un uomo che nonostante la sua possibile intelligenza non frammetta tra sé e le cose la lente dell’intellettualismo.¹⁹⁸

Ciò che temeva maggiormente il giovane Moravia era di diventare come gli intellettuali italiani moderni, in cui vedeva una netta separazione dalla vita «e dalla sofferenza che essa implica»¹⁹⁹. I suoi ideali, scrive a Caffi, sono quelli dell’uomo shakespeariano, come abbiamo già visto, ma si rende conto

197. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 241.

198. A. Moravia, *Lettera di Alberto Pincherle (Moravia) ad Andrea Caffi [Solida 11 luglio 1927]*, in A. Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto*, cit., p. 28.

199. *Ibidem*.

che la forza invincibile del tempo in cui è costretto a vivere anichilisce in maniera ineluttabile l'afflato dell'azione tragica²⁰⁰.

Il sentire di Moravia rispetto al proprio tempo è lo stesso di Michele che, come uno smarrito Amleto catapultato negli anni Trenta del Novecento, rimpiange la tragedia, e contempla, nel ricordo, il passato mitizzato:

[...] quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra. A poco a poco l'ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto vivere in quell'età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra.²⁰¹

Michele Ardengo è dunque, se non fosse già abbastanza chiaro, «un corroso e decaduto Amleto moderno»²⁰² che ha smarrito il suo io tragico.

Come esitava Amleto di fronte a re Claudio, lo zio, mentre prega inginocchiato, così Michele di fronte all'amante della madre e della sorella Leo Merumeci indugia; come Amleto parla la verità, attraverso la rappresentazione teatrale, Michele l'abbozza col pretesto di raccontare una storia durante il pranzo di compleanno di Carla:

Michele lo guardò di traverso, ma non rispose: “Ci sarebbe ancora un'altra storia” insistette, “ma temo che anche questa

200. «[...] anche i miei desideri sono non dico attenuati ma come anestetizzati da qualche sconosciuto cloroformio – è terribile non avere alcun appetito, non esser feroce – sentirsi avvolti da una mediocre ovatta [...]», *ibidem*..

201. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 241.

202. S. Solmi, *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, cit., p. 246.

non sia fatta per piacervi... Si tratterebbe di una signora matura che aveva un amante”.²⁰³

Che dire poi del celebre brano dei vermi dell’*Amleto* rielaborato negli *Indifferenti*

Non dove si mangia, ma dove si è mangiati. È il tema di non so quale congresso di vermi politici. Il re dei tuoi pranzi è sempre il tuo verme: noi ingrassiamo il mondo per ingrassare noi, e ingrassiamo noi per ingrassare i vermi. Grassi o magri, il tuo re e il tuo poveraccio non sono che un menu con piccole varianti: due piatti, ma la stessa cena. Questa è la fine.²⁰⁴

Oppure un giorno queste segrete vergogne, come dei vermi in un gran corpo in decomposizione, si sarebbero rivelate in un’esplosione di egoismi, provocando il crollo finale... Essi si sarebbero trovati nudi, l’uno di fronte all’altro... allora sarebbe stata la fine, la vera fine...²⁰⁵

Sino alla somiglianza tra il monologo più noto, studiato e citato dell’*Amleto*, e il monologo di Michele, in cui il personaggio di Moravia reitera dentro di sé l’auto-comando “fingere”. Dall’“essere o non essere”, che diventa “agire o non agire”, a “fingere o non fingere”, là dove l’azione diventa possibile solo nella finzione, nel sogno. Michele vorrebbe dormire ma «bisogna fingere»: il richiamo ad *Amleto* sembra, ancora una volta, fin troppo evidente.

Essere o non essere? Ecco il quesito. / È più da coraggiosi seppellire / nel profondo dell’anima le frecce / e i sassi che la vita scaglia contro, / o piantare la spada, e a viso aperto / a un oceano di orrori opporsi e dire: / no, finiamola? Morire, dormire / niente di più, e dormendo dire: basta / a ciò che

203. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 107.

204. W. Shakespeare, *Amleto*, tr. it. di C. Garboli, Einaudi, Torino 2009, p. 128.

205. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 234.

stringe il cuore, basta a questi imbrogli della carne, a tutta questa / eredità di male. Non è pio / sperare che la vita abbia una fine? / Morire. Dormire. Sognare forse.²⁰⁶

“Fingere” pensò riaggrappandosi con sforzo alla sua falsa realtà “vorrei... vorrei dormire... ma bisogna fingere.” Nessuna connessione era tra il “fingere” e il “dormire”, ma quest’ultima parola gli era venuta spontanea come una espressione di quella mortale stanchezza che l’opprimeva.²⁰⁷

Curioso che nessun critico si sia soffermato sulle consonanze testuali tra *Gli indifferenti* e *l’Amleto*.

Tra i pochi sensibili alla parentela amletica negli *Indifferenti* c’è Garboli, che arriva al romanzo giocando di sponda sul protagonista dell’*Attenzione*, Francesco Merighi, che nella sua spasmodica ricerca dell’autenticità, ricalca le ossessioni di Michele:

Come Amleto, il protagonista dell’*Attenzione* percepisce con chiarezza che agire non è che essere agiti, dunque la sua azione, ogni azione, ogni attività, si affloscia sul punto di coesistere, si vanifica, si trasforma in un gesto falso, in una posa teatrale.²⁰⁸

Raffronto applicabile alla lettera al protagonista maschile degli *Indifferenti*.

D’altronde Garboli era il più adatto a comprendere la matrice amletica in Moravia. Il 30 giugno 1989 a Spoleto, in una chiesa sconsecrata²⁰⁹ fu messo in scena per la prima volta *l’Amleto* in

206. W. Shakespeare, *Amleto*, cit., pp. 83-84.

207. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 253-254.

208. C. Garboli, *La stanza separata*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 144.

209. «Lo spettacolo andò in scena il 30 giugno 1989. Gli attori erano, oltre a me che recitavo Amleto, Paolo Graziosi (Claudio), Anna Nogara (la Regina), Graziano Giusti (Polonia), Patrizia Zappa-Mulas (Ofelia), Elia Schilton (Orazio), Lorenzo Loris (Laerte), Toni Bertorelli (Spettro, Primo Attore,

traduzione italiana di Cesare Garboli. Ma prima di essere pubblicata la traduzione avrebbe dovuto aspettare il 1994. Dall'aprile al 17 giugno 1989, la data riportata in ultima pagina del copione²¹⁰, Garboli, «messo alle strette» riuscì a stendere una traduzione in poco più di due mesi. Eppure per afferrare “il fantasma di Amleto”, gli ci vollero circa cinque anni, finché vincendo la propria riluttanza «si era deciso a pubblicare la sua traduzione, firmando un contratto con Einaudi»²¹¹. L'esitazione di dare alle stampe quel testo, Garboli la spiegherà nel piccolo saggio *Amleto in famiglia*²¹². Il problema di “fissare” il testo muovendosi attraverso le due principali varianti possedute dell'*Hamlet*²¹³, è un problema che tutti i traduttori e interpreti, come è noto, hanno dovuto affrontare.

Becchino). Le scene e i costumi erano di Titina Maselli. Fu un mezzo disastro. [...] La ripresa, pochi mesi dopo, al Teatro Niccolini di Firenze, ci liberò dall'orrenda frustrazione di Spoleto. Ma la traduzione di Cesare venne subito riconosciuta per quello che era: una grande traduzione», C. Cecchi, *Premessa*, in W. Shakespeare, *Amleto*, Einaudi, Torino 2009, a cura di C. Cecchi e L. Desideri, pp. VII-VIII.

210. «Così, messo alle strette, nell'aprile di quell'anno Cesare finalmente iniziò il lavoro. La traduzione fu fatta di corsa e di getto; l'ultima pagina del copione porta la data 17 giugno 1989», C. Cecchi, cit., p. VII.

211. Il testo verrà poi pubblicato postumo nel 2009. Cfr. C. Cecchi – L. Desideri, *Nota dei curatori*, in W. Shakespeare, *Amleto*, cit., pp. XII-XVII.

212. Il saggio si trova in appendice all'edizione Einaudi, ma già pubblicato in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, pp. 102-109, e prima in «Paragone. Letteratura», n. 572-74, ottobre-dicembre 1997, pp. 3-9, con il titolo *Amleto e famiglia*. Di seguito in incipit: «Non sono poche le persone che mi chiedono per quale ragione, dal momento che un copione di *Amleto* gira col mio nome per i più diversi teatri della penisola, io non abbia mai pubblicato la mia traduzione. Le ragioni sono più d'una. Ma mi limiterò a denunciarne una sola. Una ma decisiva: è impossibile stabilire con un margine di ragionevole e soddisfacente precisione il testo. Per intenderci, non si può “fissarlo”», C. Garboli, *Amleto in famiglia*, in W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 229.

213. Garboli parla sempre dell'in-quarto del 1604 e dell'in-folio del 1623 senza menzionare il “cattivo quarto”, ossia il “secondo quarto”.

Questa piccola digressione sull'*Amleto* di Garboli ha una sua ragionevolezza nel comprendere le profonde radici shakespeariane degli *Indifferenti* che ripropongono la stessa ambiguità riscontrata dal critico tra l'in-quarto del 1604 e l'in-folio del 1623. Una particolare ambiguità formale dei testi che rispecchia la doppiezza della tragedia di Shakespeare, e che si riscontra anche negli *Indifferenti*: l'oscillazione tra antico e moderno che si consuma nel contesto familiare. Da una parte la spinta dei «forti valori famigliari», anticipo dell'ottocentesco modello vittoriano sul quale poi sorge la famiglia borghese; dall'altra la torbida conflittualità, il fratricidio e l'incesto, della migliore tragedia greca. In una coesione che dà luogo ad un'ambiguità tale per cui «la profanazione e la colpa, all'interno della famiglia, sono vissute in termini non si sa se più antichi o moderni»²¹⁴. Il «non si sa» è dato dall'ambiguità stessa della tragedia, ma anche dalle due redazioni, che come dice Garboli, «ci raccontano la seconda metà della tragedia in modo molto diverso»²¹⁵.

Per cui se nell'in-quarto del 1604, Amleto è un eroe tragico nell'in-folio del 1623, «il progetto di Amleto si disfa e si decompone. Il protagonista si affida alla casualità degli eventi»²¹⁶, «il suo progetto è stato sostituito da un'improvvisa cognizione del destino. E questa cognizione uccide la collera, uccide la ribellione e l'indignazione»²¹⁷, l'elemento della vendetta, proprio della tragedia antica decade, «tra la sua azione e la tragedia che si sta compiendo sotto i nostri occhi si è aperta una

214. C. Garboli, *Amleto in famiglia*, cit., p. 215.

215. Ivi, p. 216.

216. *Ibidem*.

217. Ivi, p. 218.

scollatura insanabile»²¹⁸. Amleto diventa un anti-eroe silenzioso, e lascia il ruolo di protagonista al Fato, al Cielo, a Dio:

«Protagonista è diventato il destino, il Cielo: “È il Cielo – dice Amleto – a dare forma agli eventi”»²¹⁹.

Questa eterna lotta tra tragedia antica e moderna, in cui il fato gioca un ruolo determinante, già presente nell'*Amleto* stesso di Shakespeare, si mantiene viva, nel nucleo degli *Indifferenti*.

Non è infatti Michele il solo a subire l'influsso di *Amleto* ma tutto l'impianto del romanzo. La struttura portante degli *Indifferenti* coincide, nei tratti essenziali, con quella della tragedia shakespeariana. Il trono usurpato dallo zio di Amleto, il castello di Elsinor, nel romanzo di Moravia diventa la villa di famiglia usurpata da Leo; così come è usurpato il corpo della madre di Amleto, la regina, che nel primo romanzo di Moravia è il corpo di Maria Grazia e che, nel gioco delle sovrapposizioni, diventa quello di Carla, sorella di Michele, in un rapporto che si colora di tinte più ambigue, quello tra fratello e sorella. Benché negli *Indifferenti* sia pressoché assente l'affetto incestuoso tra Michele e Carla, Moravia lo svilupperà nel 1968, nella tragedia *Il dio Kurt*.

Il rapporto tra Kurt e la sorella Ulla rivede infatti, quasi quarant'anni dopo, in maniera estrema ed esplicita quello tra Michele e Carla. Kurt si accorge di aver compreso la sorella solo in apparenza. Ella non voleva in fondo in maniera radicale, come il fratello, il sovvertimento delle regole del mondo borghese, la sua attrazione per il fratello, valeva solo come perversione erotica, ma in realtà i suoi desideri erano i desideri mediocri di qualsiasi ragazza della sua età: un buon matrimonio e una vita dignitosa. Così negli *Indifferenti* tutta la volontà di cambiare di Carla, di realizzare qualcosa di terribile che

218. *Ibidem*.

219. *Ibidem*.

sovertisse l'ordine delle cose, finisce per dissolversi nel più calcolato e rassegnato dei sogni borghesi. Il matrimonio con l'uomo benestante al quale ha concesso la sua verginità. Come Michele aveva pensato di "vendere" Carla a Merumeci per salvare la famiglia dal collasso economico, Kurt spinge nelle braccia dell'amico Saul la sorella Ulla, sino a portarla all'atto estremo del suicidio.

C'è da dire che calcare la mano sulla reincarnazione di Michele in Kurt suona probabilmente una mistificazione forzata, eppure, in qualche modo l'anima di Michele vive ne *Il dio Kurt*, più che nelle suggestioni, nelle simbologie dei due personaggi estremi ed esasperati Kurt e Saul. La scissione tra impotenza ed azione che vive il protagonista degli *Indifferenti* è incarnata nel bicefalo Kurt-Saul. Il Michele delle intenzioni è il Michele che vorrebbe agire in maniera tragica, epica e terribile, come agisce Kurt. Il Michele della realtà finisce per essere sempre Saul, impotente spettatore del proprio dramma, che anche quando agisce, ossia quando Saul spara e uccide Kurt, è agito. L'apparente libertà d'arbitrio lasciata da Kurt a Saul consegnandogli la sua pistola, rientra infatti perfettamente nella previsione perversa del maggiore delle SS. La differenza tra Saul e Michele è che l'io tragico (della tragedia antica) Kurt, è più accorto dell'io tragico di Michele (l'intenzione, o freudianamente l'inconscio), e si premura che la pistola spari, ma entrambi premono il grilletto.

La triangolazione tra *Amleto*, *Gli indifferenti* e *Il dio Kurt* è resa necessaria, dalla disposizione esplicativa del testo teatrale rispetto alla prima opera di Moravia. Nella tragedia del '68 tutto è esplicito, *Il dio Kurt* è «un meccanismo a ingranaggi scoperti dell'opera moraviana»²²⁰, in cui il fato assume valenza fondamentale. E qui sta il punto capitale: la morte del fato.

220. E. Affinati, *Appunti sul Dio Kurt*, in «Sincronie», Anno X, fascicolo 20, luglio-dicembre 2006, p. 42.

«Non si dà tragedia senza fato»²²¹, scriveva Moravia nel 1935, e difatti *Gli indifferenti* non potevano essere una tragedia perché il fato era assente, sostituito da un dio borghese che fagocita i personaggi riducendoli all'impotenza; da cui poi scaturiranno, ma questo sarà evidente nelle opere successive, i due idoli dell'uomo moraviano: sesso e denaro.

Ne *Il dio Kurt* la morte del fato, e di conseguenza della tragedia, è portata al paradosso: «la tragedia è morta, viva la tragedia!», afferma Kurt, che nel dramma da lui orchestrato impersona proprio il Fato – il Fato antico di Edipo – per dimostrare, con la sua morte in scena, che è venuto il tempo del nuovo Fato. Dal quale il paradosso, per cui, come scrive Gianni Turchetta, «per il tramite di Kurt, lo scrittore romano sostiene la necessità di riaffermare la tragedia, ma a partire, paradossalmente, dalla constatazione della morte della tragedia»²²².

L'avvento del fato moderno è l'avvento di una nuova umanità novecentesca, popolata da divinità individuali, spiega Kurt agli ufficiali delle SS nel prologo della tragedia:

ciascun uomo, in una simile umanità, sarà a tutti gli effetti un dio. Il dio Horst, il dio Max, il dio Fritz, il dio Heinrich, il dio Ludwig e così via.²²³

La morte di Dio è, per Kurt, il presupposto necessario per liberare l'uomo dalle catene del condizionamento morale:

l'umanità pura, nobile, eroica, forte, luminosa e libera alla quale noi aspiriamo sarà un'umanità senza morale. Cioè un'umanità senza Dio.²²⁴

221. A. Moravia, *La tragedia*, in A. Moravia, *Teatro*, cit., ora in «Quaderni», n. 1, Associazione Fondo Alberto Moravia, Roma 1997, p. 135.

222. G. Turchetta, *La tautologia in scena e la morte del fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia*, in AA. VV., *La filosofia a teatro*, a cura di A. Costazza, Cisalpino, Milano 2010, p. 388.

223. A. Moravia, *Il dio Kurt*, in A. Moravia, *Teatro*, cit., p. 380.

224. *Ibidem*.

Senza Dio tutto è finalmente possibile, ma per eliminare del tutto la morale e liberare l'umanità è necessario far cadere l'istituzione sul quale si fonda la morale del Novecento: la famiglia.

Sì, signori, la famiglia è il solo serio ostacolo alla creazione di una umanità veramente libera, veramente eroica, veramente, cioè, simile a quella degli Ariani. Questo nodo inestricabile di rapporti naturali e innaturali, di tabù e di pregiudizi, di passioni represses e di sentimentalismi, di pretesi affetti e di vere libidini, di frustrazioni, di deviazioni, di menzogne e di egoismi, questo nodo torbido, impuro e morboso va distrutto. Finché ci sarà la famiglia ci sarà la morale, e finché ci sarà la morale l'umanità non potrà mai dirsi veramente libera.²²⁵

Moravia ne *Il dio Kurt* quarant'anni dopo il *Dialogo tra Amleto e Il principe di Danimarca* e *Gli indifferenti*, torna riflettere sulla sua più grande ossessione: la famiglia.

Questo spiega anche il punto di contatto tra i personaggi di Moravia ed Amleto. «Tanta famiglia, e così poco simili»²²⁶, diceva tra sé, il personaggio dell'omonima tragedia, e Garboli scopriva proprio nell'appartenenza di Amleto «a un sistema familiare corrotto»²²⁷ la modernità del personaggio.

Amleto si definisce come un prigioniero dei legami famigliari, un'anima infetta, contaminata dalla famiglia e costretta a subirne la corruzione. [...] Ma Amleto non può rompere i suoi legami famigliari. Essi fanno parte di lui. La liberazione dalla famiglia può essere solo un sacrificio, non un combattimento. Amleto deve immolarsi. Per questo, il prezzo della sua liberazione sarà una carneficina e una strage.²²⁸

225. Ivi, p. 383.

226. W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 15.

227. C. Garboli, *Amleto in famiglia*, cit., p. 220.

228. Ivi, p. 219.

La liberazione dai legami famigliari, per tornare a *Il dio Kurt*, passerà altresì attraverso il personaggio Kurt-Saul, con la morte di Kurt e il parricidio e l'incesto consumato da Saul. Per Moravia è infatti molto chiaro che per liberarsi della famiglia occorre rimuovere il tabù sulla quale si fonda: l'incesto.

La famiglia è un nucleo sociale che dovrebbe essere la base dalle società, al tempo stesso però è il vaso di tutte le passioni più scatenate: l'inizio della sessualità, eccetera. Donde tabù tremendi. Il tabù dell'incesto dà soltanto una pallida idea di come sia contraddittoria la famiglia. Perché per formarla si è dovuto proibire ciò che è realmente naturale: il fatto di desiderare la prima donna che si vede. La prima donna che si vede è la madre.²²⁹

Non sorprende allora che dopo aver disseminato pseudo-incesti nei suoi romanzi – tra patrigno e figliastra, (Leo e Carla, negli *Indifferenti* e poi Francesco Merighi e Baba ne *L'attenzione*), tra matrigna e figliastra (Viola e Desideria ne *La vita interiore*)²³⁰ –, Moravia metta in scena l'incesto tra madre e figlio nella sua, probabilmente migliore opera teatrale, la tragedia moderna, ricercata come un irraggiungibile sacro graal letterario sin dai tempi antecedenti agli *Indifferenti*, che al fine è riuscito a mettere nero su bianco: *Il dio Kurt*.

Eppure un sospetto sorge circa l'apparente compimento di tale tragedia. Sembra infatti che la tragedia moderna sia possibile solo nel luogo in cui nasce quella antica: il teatro. Guardando al lungo cammino letterario di Moravia si evince un'evidenza forse scontata, ma non banale: il genere è sempre legato, bio-

229. A. Moravia, *Tempo Novecento*, programma televisivo ideato da I. Moscati e condotto da M. Serri. [Trascrizione mia].

230. Si veda a questo proposito l'interessante capitolo dedicato a Moravia, *Un'esplorazione completa: L'opera di A. Moravia*, in L. Greco, *Dubbiosi disiri. Famiglia ed amori proibiti nella narrativa italiana fra '800 e '900*, Giardini Editori, Pisa 1984, pp. 31-77.

logicamente, a una precisa forma. In questo caso, la tragedia, che sia antica o moderna, al teatro, a differenza del romanzo, che per Moravia, è un genere in cui la tragedia non è ammessa. Perché a ben guardare, ciò che mette in atto Desideria non è certo la tragedia moderna desiderata da Michele. Il romanzo, come abbiamo detto, lascia in sospeso il lettore e tutto si dissolve in una confessione incompleta. Non sappiamo infatti se Desideria uccida o meno la matrigna e lo pseudo-amante e pseudo-fratellastro Erostrato. Desideria uccide i due simboli politici del romanzo: Tiberi (fascismo) e Quinto (comunismo). In altre parole: non uccide la famiglia. Ma soprattutto, manca ancora l'elemento incestuoso, poiché anche l'ambiguo rapporto tra Viola e Desideria è sempre il rapporto tra matrigna e figliastra.

A conferma di questa teoria vale l'ultimo, poco considerato, romanzo pubblicato in vita da Moravia: *Il viaggio a Roma* (1988). Mario De Sio, questo è il nome dell'ultimo anti-eroe moraviano, torna a Roma a seguito della telefonata del padre dopo un silenzio durato ben quindici anni, che Mario ha trascorso a Parigi. «La tua famiglia ti aspetta»²³¹ gli dice il padre al telefono, suscitando l'incomprensione del figlio, poiché la famiglia di Mario era stata, dalla morte della madre, quella dello zio che l'aveva accolto in casa. Eppure, Mario vince le sue reticenze e parte. Nel suo ultimo romanzo Moravia fa compiere al protagonista un viaggio alla ricerca della famiglia perduta. Inutile dire che il suo proposito fallirà. Il padre vorrebbe rifarsi una famiglia con la nuova campagna che intende sposare Esmeralda, e Mario interpreterebbe il ruolo del figlio. Se non che Esmeralda una volta conosciuto Mario tenta di sedurlo e di stabilire una relazione pseudo-incestuosa con il futuro figliastro. Anche Ada, la figlia di Jeanne, una giovane

231. A. Moravia, *Il viaggio a Roma*, Bompiani, Milano 1988, 2000, p. 6.

donna vedova che Mario ha conosciuto in aereo, desidera una famiglia: vorrebbe che Mario sposasse Jeanne e le facesse da padre. Anche qui s'insinua l'ombra dello pseudo-incesto, nella relazione ambigua che s'instaura tra Ada e Mario e che culmina nella scena finale in cui Mario avrà un orgasmo causato dalla stimolazione di Ada sotto il tavolo, con Jeanne presente, per cui infine «il miraggio della vita familiare, casta e affettuosa, che per un poco [aveva sorriso a Mario], spariva»²³².

Su tutto il romanzo grava però l'ombra di un ricordo rimosso dell'infanzia di Mario che pian piano viene a galla. Un ricordo terribile legato alla madre. Mario ricorderà infatti di aver sorpreso da bambino la madre fare sesso con uno di quelli, che poi scoprirà dal padre, essere stato uno dei numerosi amanti della moglie. Ma a rendere grottesco e terribile il trauma, sarà l'atteggiamento della madre nei confronti del figlio. Dina, ricorda Mario, si accorge che il figlio la sta guardando, ma non s'interrompe, lo fissa fino al momento dell'orgasmo.

Poi, mentre l'avevo guardata pur sempre senza capire, lei aveva alzato la testa e allora, soltanto allora, mi aveva visto. A questo punto, così nella realtà di quindici anni prima, come adesso nella visione della memoria, avveniva qualche cosa di incredibile: mia madre mi vedeva o meglio mi guardava ma non per questo interrompeva il movimento avanti e indietro dei fianchi, iniziato subito dopo la penetrazione, anzi pareva accelerarne il ritmo fervido e alacre. Intanto mi fissava negli occhi con uno sguardo al tempo stesso ansioso e imperioso. Sì, non c'era dubbio, mia madre mi ingiungeva con questo sguardo autoritario di non muovermi, di non andarmene, di assistere fino alla fine al proprio amplesso. Soltanto quando lei e l'uomo dalla capigliatura bionda avessero avuto l'orga-

232. Ivi, p. 201.

smo, soltanto allora mi era permesso di staccarmi dalla soglia, di tornare nella mia camera.²³³

A dominare l'ultimo romanzo di Moravia sono gli occhi terribili della madre. Gli occhi che il protagonista rivede in Esmeralda e Ada; attraverso le quali vorrebbe replicare il rapporto incestuoso con la madre, in un rituale di esorcizzazione destinato al fallimento.

Il femminile, cifra ultima del rapporto con la realtà in Moravia, si palesa in quest'immagine di "madre cattiva," che affiora dal fondo della memoria, climax di una lenta emersione, durata più di sessant'anni di fedeltà letteraria. Il Moravia finale sposta lo sguardo dal basso ventre al volto, per cercare negli occhi della madre la giustificazione dell'esistenza dei suoi personaggi. Un'interrogazione oculare di carattere metafisico, che alla domanda del bambino alla madre di una spiegazione per il male gratuito da lei ricevuto, – che assume il peso dell'istanza morale "perché il male?" –, trova sibillina risposta nelle ultime righe del romanzo pubblicato *post mortem* di Moravia, *La donna leopardo* (1990), nella ferma negazione di Nora: «Non te lo dirò mai»²³⁴.

Gli occhi terribili di Dina de *Il viaggio a Roma*, diventano gli «occhi risplendenti, e privi di sguardo»²³⁵ della *Donna leopardo*, occhi felini, animaleschi, che risplendono ma non guardano, risultando indecifrabili. Moravia affida a questi occhi la sua ultima interrogazione sul reale. Relegando il mistero insondabile dell'esistenza dietro il riflesso della cornea traslucida di una donna leopardo.

233. Ivi, p. 26.

234. A. Moravia, *La donna leopardo*, Bompiani, Milano 1991, 2019, p. 174.

235. *Ibidem*.

L'occhio della madre

Da La madre di Giuda a El Paseo de Gracia

Il 21 aprile 1923, veniva messa in scena a Torino, nel Teatrino S. Giovanni Evangelista di Corso Vittorio Emanuele il dramma *La madre di Giuda*²³⁶. Dramma non pubblicato in vita, *La madre di Giuda* compare insieme al dramma in tre atti dell'anno successivo *Pilato*, nel volume a cura di Giacomo Jori: Mario Soldati, *La madre di Giuda-Pilato*, Aragno 2010.

L'esordio letterario di Soldati nella forma teatrale rimanda a una serie di significanze che spalancano la comprensione della sua opera. A questo proposito è particolarmente illuminante il contributo di Stefano Ghidinelli:

236. Cfr.: «E, si sa, furono proprio due copioni, nella prima metà degli anni Venti a segnare il suo precoce debutto in pubblico come autore: *La madre di Giuda*, «sacra rappresentazione in un quadro», fu messa in scena a Torino, al Teatrino S. Giovanni Evangelista di Corso Vittorio Emanuele, il 21 aprile 1923 (tra gli interpreti la stessa madre dello scrittore, Barbara Soldati Bargilli, e i fratelli Agostino e Raffaello Richelmy)», S. Ghidinelli, *Nessuno spettacolo al Piccolo. Come Soldati non divenne autore teatrale*, in Mario Soldati a Milano. *Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, a cura di B. Falcetto, «Atti della giornata di studio, Università degli studi di Milano, Milano, 22 maggio 2007», Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 31-32.

Nella sua produzione narrativa una spiccata dimensione di *teatralità* sarebbe percepibile sia nel sentimento della vita come recita, finzione, ambiguo gioco sociale e psicologico di maschere e ruoli, sia in una serie di opzioni tecnico-strutturali ricorrenti, che connotano con forza la sua maniera di ricostruire intrecci: oltre alla predilezione per il modulo del monologo/confessione, basti pensare al gusto per il macchinismo esibito in certe trovate, spesso finalizzate a marcare la scena singola come snodo cruciale, risolutivo dell'azione; o alla vivissima attenzione per l'articolazione scenica degli interni, costruiti secondo un calcolato sistema di quinte e varchi, ribalte e platee; o ancora all'evidenza propriamente drammatica conferita ad alcuni oggetti-feticcio (fotografie, giacche, quadri, lettere, ecc.).²³⁷

La dimensione teatrale qui evidenziata da Ghidinelli, che si riverbera nelle opere successive di Soldati, rivela altresì anche un emblematico tarlo tematico del suo esordio. Ne *La madre di Giuda*, addirittura già nel titolo son fin troppo chiari i sintomi delle due ossessioni soldatiane principali: il tema del religioso (il controverso rapporto con la fede); e il tema sessuale (nell'ombra del rapporto con la madre e per derivazione: rapporto con il femminile). Temi che non si possono sganciare l'uno dall'altro ma che si compenetrano e si uniscono. Il tema sessuale in Soldati infatti si comprende solo in rapporto a quello del religioso e viceversa. Se è stata sempre ricordata dalla critica l'influenza della formazione gesuitica nell'opera di Soldati, poco si è entrato in merito alla comprensione effettiva del suo rapporto con il divino e con il religioso. Soldati è sempre stato considerato un cattolico anomalo, ma pur sempre un cattolico. Va precisato però che si tratta di un cattolicesimo di formazione, di cultura. Il suo rapporto con l'idea di Dio, con le istanze esistenziali del cattolicesimo, non è mai stato preso

237. Ivi, pp. 35-36.

seriamente in considerazione. Nella sua vita adulta, Soldati non è stato un cattolico praticante²³⁸, la concezione di Dio, più che dall'esperienza, senz'altro fondamentale dei gesuiti, passa prima per un altro rapporto: il rapporto con la madre. È la madre, Barbara Bargilli a condurre i fili del destino di Mario. Il rapporto con il divino per Soldati è infatti declinato non al maschile ma al femminile. Non è il rapporto con il Dio padre ma è il rapporto con Maria, madre di Dio. Non è "l'uomo che guarda", ma "la donna che guarda"²³⁹: l'occhio di Dio passa attraverso gli occhi della madre. L'opera di Soldati, letta alla luce del paradigma materno, che troviamo espresso esemplarmente, ne *La madre di Giuda* assume un significato totalmente nuovo.

Seppur acerbo – si veda l'enfasi patetica di alcune scelte stilistiche²⁴⁰, così come l'uso di alcune espressioni toscane – *La ma-*

238. Che Soldati non fu un cattolico praticante lo deduciamo più esattamente dalla testimonianza di Pier Franco Quaglioni (Professore, Direttore del Centro Pannunzio), amico di Soldati. Unico amico di Soldati presente ai suoi funerali, non cattolici, celebrati privatamente per volere della famiglia Soldati.

239. La prima prova letteraria di Soldati prende forma dall'esperienza estetica visiva. Esperienza che per il giovanissimo Soldati si configura subito come interferenza tra visione e narrazione: «*La madre di Giuda*, per designazione d'autore, è una «sacra rappresentazione di un quadro». E va preso alla lettera: è quasi *tableau vivant*, parafrasi e amplificazione di un quadro, *The Mother of Judas*, dell'inglese Clive Gardiner (1891-1960) riprodotto sulla rivista "The Studio", fascicolo del luglio '21», G. Jori, *La madre di Giuda – Pilato (1923-'24). Il teatro della coscienza di Mario Soldati*, Introduzione a M. Soldati, *La madre di Giuda – Pilato*, a cura di G. Jori, Nino Aragno Editore, Torino 2010, p. XXXII. In *The Mother of Judas* è rappresentata la madre di Giuda, con il viso stravolto dal dolore, una mano che regge la testa di Giuda. Tiene il figlio in grembo, come una Pietà. La Madonna, Maria consolatrice, piegata su di lei, con la mano consolante poggiata sulla testa della madre di Giuda.

240. Ingenuità messa in evidenza anche da Ghidinelli: «[...] soprattutto i primi testi, tutti di soggetto religioso o ispirazione morale, appaiono come

dre di Giuda, come pure *Pilato*, rivela l'intelligenza letteraria e umana del giovanissimo Soldati. La rivisitazione dell'episodio evangelico²⁴¹, il tema trattato, e la prospettiva nuova in cui il tradimento di Gesù da parte di Giuda è raccontato dal punto di vista della madre, costituiscono gli elementi di un'opera notevole per un ragazzo di appena diciassette anni. Il dramma è costruito sull'attesa angosciante: la madre aspetta il figlio che tarda a rincasare.

La prima parte il dramma si svolge sulla preoccupazione materna per il figlio che non rincasa, sino alla rivelazione – da parte di alcuni ebbri ai quali la donna chiede notizie del figlio facendoli entrare in casa – del tradimento di Giuda nei confronti del Maestro, al quale la madre non vuol credere. La disperazione della madre per le colpe del figlio, in questo dramma, raggiunge punte di lirismo felicissime, nonostante la precarietà della forma ancora lontana dalla maturità. Nella seconda parte entra in scena Giuda, con un richiamo allo spettro di matrice shakespeariana:

*Come un immenso spettro, nel vano della porta, appare Giuda livido del chiarore lunare – Ella gli si getta contro con un grido sovrumano: / ABBRACCIAMI, FIGLIOLO!*²⁴².

è ovvio esperimenti piuttosto acerbi, rilevanti più sul piano documentario che su quello propriamente letterario. Basterebbero a rivelarlo le flagranti ingenuità stilistiche, oscillanti tra l'anacronistico *pathos* tardo-romantico dei versi di *La madre di Giuda* e i buffi inserti toscaneggianti dei dialoghi di *Pilato*», S. Ghidinelli, *Nessuno spettacolo al Piccolo. Come Soldati non divenne autore teatrale*, cit., p. 36.

241. L'esordio letterario di Soldati subisce probabilmente le influenze, come ricorda Jori, del *Lazzaro* ('25-'26) di Borgese, inserendosi nella tradizione italiana di riscritture dei vangeli. Cfr. G. Jori, *La madre di Giuda – Pilato (1923-'24). Il teatro della coscienza di Mario Soldati*, Introduzione a M. Soldati, *La madre di Giuda – Pilato*, a cura di G. Jori, Nino Aragno Editore, Torino 2010.

242. M. Soldati, *La madre di Giuda*, cit., p. 21.

Nella tensione crescente si giunge al momento della trasfigurazione dell'occhio di Dio nell'occhio della madre, l'occhio di Dio dal quale fuggire è l'occhio della madre dal quale fuggire, e allo stesso tempo dal quale non si può fuggire:

È l'occhio, quell'occhio, il suo viso
fuggire non posso, Gesù
Gesù Cristo, Tu maledetto!²⁴³

L'occhio di Gesù, l'occhio di Dio, diviene l'occhio della madre:

GIUDA *fa per abbracciarla, ma, vistala, si ritrae con un brivido:*
no! no!
Quell'occhio è il tuo occhio – per tutto
lo trovo, ho paura: fuggire
non posso: restare non posso.
[...]
Quell'occhio mi segue per tutto,
lo vedo nel tuo, madre mia,
lo vedo nel ciel, nella luna,
nel mondo creato da Lui.
Mi segue. Non posso fuggire.
Immobile resto. Dannato.²⁴⁴

Se la madre tenta di consolare il figlio, per Giuda non c'è perdono, e allora c'è la fuga, fuga dalla madre che è fuga da Dio, dal perdono di Dio:

GIUDA, *divincolandosi e rovesciandola al suolo e fuggendo:*
Perché m'hai creato? alla morte,
perché m'hai creato? al peccato,
o tu che la vita m'hai dato
mia madre anche tu maledetta!²⁴⁵

243. Ivi, p. 22.

244. Ivi, pp. 23-24.

245. Ivi, p. 26.

La chiave di tutta l'ossessione per la fuga di Soldati si nascondeva nel suo esordio teatrale, in quell'occhio di Dio dal quale vorrebbe ma non può fuggire. E gli occhi di Dio diventano gli occhi della madre dalla quale continuamente fugge, nella vita e nell'opera, e che al contempo costantemente cerca.

Nelle opere di Soldati il riferimento agli occhi materni è infatti una costante, basta ricordare come gli occhi materni brillino, in *America primo Amore* (1935), con oscillante ambiguità, tra peccato e purezza: «chi non ha peccato contro la madre è destinato a peccare con la madre [...] soltanto occhi ancora impressi di approdi lontani ritrovano negli occhi della madre purezza»²⁴⁶. Occhi che sono la chiave per comprendere uno dei caratteri più profondi dell'opera di Soldati²⁴⁷.

O si pensi per esempio al romanzo di Soldati in cui la figura della madre è più esplicitamente presente, *La busta arancione*. Non a caso un critico come Baldacci, in chiusura alla recensione del '92 (in occasione della ripubblicazione del romanzo) aveva espresso la sua preferenza e il «vero piacere», dalla lettura delle pagine più teatrali del romanzo del '66:

Ma il più vero piacere della lettura ci viene dalle tante pagine di taglio teatrale: penso alla scena tra madre e figlio, dove il più compiaciuto della propria malafede finisce per essere Carlo, quando, per esempio, simula un totale abbandono nelle braccia della povera donna che ha per supremo obiettivo quello di salvarlo dal peccato della carne e quindi dall'inferno.²⁴⁸

246. M. Soldati, *America primo amore*, in M. Soldati, *America e altri amori*, Meridiani, Mondadori, Milano 2011, p. 12.

247. Cfr. il paragrafo *Nell'«occhio» della madre* in G. Jori, *La madre di Giuda – Pilato (1923-'24). Il teatro della coscienza di Mario Soldati*, cit.

248. L. Baldacci, *Una mamma per nemica. Carriera di un libertino*, «Corriere della Sera», 25 giugno 1992.

Fatalmente Baldacci richiama quell'episodio dell'abbraccio materno successivo alla confessione di essere andato al bordello di Carlo Felice, evidenziandone la natura teatrale. Poiché quell'episodio, quell'abbraccio della madre, nasconde dietro l'affetto e il perdono l'immagine della madre-piovra del '23 «*la madre gli si attacca come una piovra immane*»²⁴⁹.

Si rivela nuovamente e limpidamente l'immagine sovrapponibile della madre di Giuda che vorrebbe salvarlo dall'inferno. Ma se il peccato di Giuda è quello del tradimento del figlio di Dio, per denaro; il tradimento di Carlo Felice si configura come peccato contro Dio nella misura in cui è peccato contro la madre, e peccare contro la madre significa tradirla con un'altra donna, *La busta arancione* è l'esemplificazione di questo: o la madre o nessuna, e dunque l'esilio (la Nuova Zelanda, nel caso di questo romanzo).

Non solo ne *La busta arancione* ritroviamo la madre di Giuda, per come l'aveva rappresentata Soldati nel suo dramma giovanile. Si ricordi anche Donna Costanza Taïno di Taïno, vedova Motta, madre dell'avvocato Motta, di *La verità sul caso Motta* (1941), nella scena emblematica in cui si reca in commissariato alla ricerca di notizie del figlio, con una preoccupazione profonda, che si evince poi dallo svolgersi del romanzo, ancor più terribile della possibile morte del figlio, il terrore che il figlio possa essere morto nel peccato, peccato che coincide con il rapporto con il femminile.

L'ossessione materna, per Soldati, ha una forte connotazione non solo letteraria, ma anche biografica. La spia si trova nell'intestazione della *Madre di Giuda*, contenente la dedica alla propria madre vicino al nome di Maria, cuore rivelatore dell'ossessione soldatiana:

249. M. Soldati, *La madre di Giuda*, cit., p. 25.

Questa Sacra Rappresentazione / in cui assume vita il cristiano concetto / per il quale Maria, Madre di Dio, / è Consolatrice / de le madri terrene nei loro infiniti dolori, / a mia madre / non pretendo così di consolarla / ma cercando di mostrarle / come comprendo / o tento di comprendere / i suoi dolori, le sue ansie, le sue pene / dedico / arra d'inestinguibile amore. / 4 marzo 1923, Torino /.²⁵⁰

Il rapporto con la madre, Barbara Bargilli, fu un rapporto drammatico e tragico, come lo definì lo stesso scrittore: «il rapporto con mia mamma, devo dirlo sinceramente, è stato drammatico e direi forse anche tragico»²⁵¹. L'episodio, caro a Baldacci, che si trova nella *Busta arancione*, è infatti totalmente autobiografico:

Ma ti racconto ancora di mia madre. Una notte sono tornato tardissimo, ubriaco. Era una delle sere in cui gli amici, dopo una solenne bevuta, mi avevano portato al casino dove però, come al solito, non avevo avuto il coraggio di entrare. Ero rimasto sulla porta mentre loro entravano, e poi solo, sono ritornato a casa. Lei mi aspettava anche questa volta, e sono cascato ai suoi piedi, ubriaco fradicio, piangendo e giurandole che non ero mai stato con una donna, che non avevo fatto niente ed ero ancora *puro*. Puro, capisci, e tutto sommato era vero, perché ancora non avevo toccato donne.²⁵²

Un altro elemento interessante della biografia di Soldati, circa la forza di questo rapporto di dipendenza e repulsione allo stesso tempo, è il vezzo dello scrittore di mantenere la residenza, nonostante non ci vivesse, né lui, né nessun altro, nella casa materna di Torino:

250. Ivi, p. 3.

251. M. Soldati, in *Intervista a Mario Soldati*, 1991 ©Archivio Audiovisivi Città Metropolitana di Genova. [Trascrizione mia].

252. M. Soldati in D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Frassinelli, Milano 1983, pp. 107-108.

[...] non chiedermi di dare una spiegazione convincente. All'inizio, dopo il mio trasferimento a Roma, pensavo fosse bello mantenere la residenza nella casa di mia madre, accanto a lei come se le fossi ancora vicino. Poi, dopo la sua morte, il desiderio è rimasto immutato, anzi no, si è fatto più profondo, avevo bisogno di un luogo dove pensare qualche volta di tornare, una radice certa e decifrabile alla quale fare riferimento anche se sentivo, *sapevo* che a Torino non avrei mai più abitato.²⁵³

Il contraltare della dromomania congenita di un narratore come Soldati è questa materna «radice certa e decifrabile», porto sicuro al quale idealmente sempre tornare. Nel suo ultimo romanzo *El Paseo de Gracia* (1987) infatti Soldati inverte il paradigma della fuga dalla famiglia. Il dialogo affettuoso tra Eugenio Kramer e la moglie Irma è il perfetto epilogo non solo del romanzo ma anche della carriera da romanziere di Soldati, che finalmente, liberato dal senso di colpa, può tornare a casa.

253. Ivi, pp. 3-4.

Madri cattive e vocazioni letterarie

Moravia e Soldati sulla spiaggia di Viareggio

Siamo giunti in moto retrogrado dall'esordio letterario del 1929, ad orbitare sempre più vicini a un episodio dell'infanzia – o se vogliamo della prima adolescenza –, che riguarda Moravia e Soldati. Episodio che alla luce del cammino sin ora percorso spalanca significanze particolarmente interessanti e diventa così una chiave importante nel mazzo dell'interpretazione dell'opera dei due scrittori. Moravia e Soldati a Viareggio, l'episodio è noto, perché in più testimonianze entrambi lo ricordano, ed è altresì ripreso dalla critica.

Se si confrontano i racconti di entrambi gli scrittori, emergono delle discrepanze interessanti, soprattutto là dove l'azione del rimosso nel ricordare agisce sugli eventi. E qui è Moravia che rimuove, riformula, sposta, come suo solito, brandelli di vita. Nella *Galleria degli scrittori* dedicata a Soldati su «La Fiera Letteraria» del 28 novembre 1958 Moravia scriveva:

Conosco Mario Soldati forse da più tempo che qualsiasi altra persona. Nel 1918 sulla spiaggia di Viareggio, c'era un ombrellone rosso con la greca bianca, e vi sedeva una signora che aveva presso di sé un bambino della mia età. Questo bambino mi era additato come modello: egli aveva salvato un altro

bambino che stava affogando nelle acque del Po, a Torino. Questo bambino eroico era Mario Soldati.²⁵⁴

Soldati corregge poi il ricordo di Moravia nell'intervista di Ajello su «L'Espresso» del 18 dicembre 1977, precisando che il bambino che stava affogando nelle acque del Po, lo aveva salvato anni più tardi del 1918:

No, quello fu un po' più tardi [...] Moravia ha confuso un po' le date. Dunque a Viareggio, io avevo tra gli undici e i quattordici anni; Moravia, che allora si chiamava Pincherle, uno di meno [...] Era scontroso, un po' triste. Ma forse ciò va attribuito al fatto che sua madre era una rompiscatole, come del resto la mia [...] La signora Pincherle si serviva di me. «Guarda Mario, guarda quanto è bravo!» Lui mi guardava, ma in cagnesco.²⁵⁵

Questo lapsus moraviano, non sfugge alla critica migliore. Nel saggio dal titolo *Due bambini sulla spiaggia. Moravia e Soldati*, Raffale Manica riprende l'episodio, evidenziandone la valenza epistemologica:

Più di quanto non si creda, non si tratta di un semplice aneddoto. I due bambini sulla spiaggia tessono categorie che saranno buone per il futuro e oscilleranno tra invidia e ammirazione. Diventeranno, appena un po' mutate, categorie di giudizio. Rammentato come la passione per i teatrini fosse anche del solitario bambino Alberto, si dica, per onor di cronaca che sull'episodio del bambino salvato ha ragione Soldati; dunque Moravia lo guardava in cagnesco per altri motivi.²⁵⁶

254. A. Moravia, *Un bambino della mia età* in *Galleria degli scrittori italiani* [rubrica]. *Mario Soldati*, «La Fiera letteraria», 28 novembre 1954, p. 3.

255. M. Soldati in N. Ajello, *Dialogo sulla vecchiaia*, «L'Espresso», 18 dicembre 1977, p. 89.

256. R. Manica, *Due bambini sulla spiaggia. Moravia e Soldati*, in AA. VV., *Alberto Moravia e gli amici*, atti del convegno (Sabaudia, 30 novembre

Manica ci fornisce degli indizi importanti, innanzitutto sottolineando «come la passione per i teatrini fosse anche del solitario bambino Alberto», e in secondo luogo, riportando la prova sull'esattezza cronologia del racconto di Soldati. Il documento dirimente è l'articolo *Piccoli eroi. Un salvataggio nel Po*, uscito su «La Domenica del Corriere», nell'aprile del 1922. La cronaca dell'episodio restituisce aderenza cronologica alla testimonianza dello scrittore torinese:

Il nipote del cardinale Richelmy, arcivescovo di Torino, trovandosi a fare del canottaggio sul Po, ebbe ad un tratto la barca capovolta. Sarebbe certamente perito se, con grande suo rischio, non l'avesse tratto in salvo, a nuoto, il quindicenne Mario Soldati, studente di seconda liceo, il quale pure si trovava in una barchetta. Il cardinale arcivescovo ha scritto al Soldati una lettera di ringraziamento per il suo atto generoso.²⁵⁷

Il sospetto che «Moravia lo guardava in cagnesco per altri motivi» che introduce Manica è dunque fondato: Soldati, quando conosce Moravia sulla spiaggia di Viareggio, non era ancora il piccolo eroe che ha salvato un bambino dall'annegamento. Ma prima di dar conto degli «altri motivi» che ci siamo figurati, ricostruiamo cronologicamente le vicende secondo le testimonianze che abbiamo.

Dall'attenta ricostruzione biografica di Simone Casini, sappiamo che la famiglia Pincherle passò a Viareggio tutte le estati dal 1917 al 1921²⁵⁸, dunque Moravia vi trascorse le estati dai 9 ai 13 anni.

2010), introduzione e cura di A. Favaro, numero speciale di *Simestesi*, I, 3, settembre 2011, p. 36.

257. *Piccoli eroi. Un salvataggio nel Po*, «La Domenica del Corriere», 2-9 aprile 1922.

258. Nell'edizione delle *Lettere ad Amelia Rosselli* curata da Simone Casini si legge in nota:

Estate che il piccolo Alberto viveva mal volentieri sulle spiagge del nord Toscano.

Nelle lettere alla zia Amelia Rosselli, infatti, più volte Moravia esprime il sentimento di noia e avversione legato alle villeggiature estive viareggine: «Mamma à deciso d'andare a Viareggio ma io mi ci oppongo sempre non avendo voglia di fare una seconda edizione dell'altr'anno»²⁵⁹; «Io quest'anno mi sono molto annoiato a Viareggio, il stando tutto il giorno inchiodato sopra una sedia o a leggere o a scrivere un libro di mia invenzione con miei disegni»²⁶⁰; «L'idea d'andare a Viareggio non mi sorride punto perché là probabilmente mi annoierò assai di più, e a ciò aggiungasi l'ingessatura e l'ingrato di quel malaugurato anno [cass.] estate che passai l'altr'anno»²⁶¹. Sentimento di fastidio espresso anche anni più tardi in Sanatorio, in cui addirittura la noia e la sofferenza provata a Viareggio è ricordata come peggiore rispetto al periodo di degenza al Codivilla:

Tra queste difficoltà sento spesso un gran desiderio di avverti vicina, di star con te; ma purtroppo parecchi buoni chilometri di ferrovia ci separano; del resto ora non soffro meno o più di

«Viareggio: "a Viareggio siamo andati per la prima volta quando avevo nove anni, era dunque il 1917" (Moravia 1990, p. 13). I Pincherle vi trascorsero poi tutte le estati dal 1918 al 1921. "Quando andavamo a Viareggio affittavamo una casa che si chiamava Villino Carovigno. Era una specie di castelletto rosso" (Moravia 1986, p. 63). La solitudine delle villeggiature viareggine è un tema ricorrente nelle lettere alla zia e ha riscontri in testimonianze di Nello Rosselli (vd. Introduzione) e, com'è noto, nel romanzo *Agostino* (1945)», S. Casini in A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli*, cit., p. 138, nota 4.

259. A. Moravia, *Lettera ad Amelia Rosselli* [Roma, 15 aprile 1920], in ivi, pp. 138-139.

260. A. Moravia, *Lettera ad Amelia Rosselli* [Roma, 28 dicembre 1920], in ivi, p. 141.

261. A. Moravia, *Lettera ad Amelia Rosselli* [Roma, 17 maggio 1921], in ivi, pp. 144-145.

quel che ho sofferto altre volte, a Viareggio ad esempio, dove per tre mesi d'estate restai quasi sempre solo, in una di quelle odiose case che i villeggianti non usano che per dormire: avevo allora 11 anni e m'annoiavo terribilmente, seduto sopra una sedia, nel vestibolo; tutta la mia famiglia se ne stava di giorno sulla spiaggia, ai bagni; restava in casa la cuoca, donna grassa e sudicia, la quale riceveva periodicamente il suo fidanzato o amante che dir si voglia; li udivo a volte abbracciarsi in cucina fra le rumorose proteste delle cazzuole di rame.²⁶²

Se dunque l'incontro a Viareggio tra Moravia e Soldati era avvenuto quando il primo aveva tra i 9 e 13 anni, tra il 1917 e il 1921, il secondo di conseguenza ne aveva tra i 10 e i 14. Dunque Soldati ricorda bene affermando che lui a Viareggio aveva «tra gli undici e i quattordici anni»²⁶³. Anche perché verosimilmente le estati che trascorre Soldati a Viareggio iniziano da quella del '18 e non da quella del '17.

Anche in *Rami secchi* infatti Soldati, nel collocare cronologicamente il suo incontro con Moravia a Viareggio lo fa oscillare tra il 1919 o il 1920:

Avevo conosciuto Moravia sulla spiaggia di Viareggio, un agosto o un settembre, del 1919 o del 1920, quando lui non si chiamava ancora Moravia, e io sapevo soltanto che il suo nome era Alberto, e lo chiamavo Alberto senza preoccuparmi di conoscere il cognome. Eravamo ragazzini: lui dodici anni, io tredici; oppure lui tredici e quattordici io. Ma come avrei mai potuto, in quel tipo magro, pallido, serio, diffidente, di poche parole, prevedere un futuro scrittore?²⁶⁴

262. A. Moravia, *Lettera ad Amelia Rosselli [Cortina d'Ampezzo, 25 marzo 1925]*, in *ivi*, p. 222.

263. M. Soldati in N. Ajello, *Dialogo sulla vecchiaia*, cit., p. 89.

264. M. Soldati, *Rami secchi*, Rizzoli, Milano 1990, p. 50.

Successivamente al 1920 non c'è possibilità che Moravia e Soldati si incontrassero a Viareggio, per la famiglia Soldati infatti le villeggiature estive a Viareggio diventarono un lusso:

Improvvisamente dopo quattro estati a Viareggio, per fare economia, andammo a villeggiare a Chiavari. Non c'era sabbia, c'erano ciottoli. Eravamo circondati da piccole famiglie borghesi di Genova, qualche pensionato. Mio padre aveva avuto un tracollo, era fallito.²⁶⁵

Il tracollo finanziario di Umberto Soldati, padre di Mario, è legato a quello della Banca di Sconto nel 1921, come lo stesso Soldati racconta a Lajolo²⁶⁶. D'altra parte, Moravia andrà a Viareggio sino al '22.

Il giorno in cui esce l'articolo di Moravia, che abbiamo ricordato in apertura, su «La Fiera Letteraria» nelle pagine dedicate a Soldati, Moravia aveva esattamente 51 anni. Dico esattamente perché nel curioso gioco delle coincidenze, il pezzo usciva proprio il giorno del suo cinquantunesimo compleanno il 28 novembre. Ma al di là di questa coincidenza ci serve rammentare l'età anagrafica di Moravia per meglio considerare il fatto che l'alterazione del ricordo non è causata certo da un difetto senile di memoria (in ogni caso Moravia anche in età più avanzata manterrà sempre una lucidità disarmante) ma appunto da altri meccanismi. Il ricordo così costruito nel '58 sarà

265. M. Soldati in N. Ajello, *Dialogo sulla vecchiaia*, cit., p. 90.

266. «Ti ho detto prima che mio padre era un uomo d'affari, e a un certo momento aveva fatto molti quattrini, le cose gli erano andate bene. Ma purtroppo la ricchezza è rimasta la provvida condizione di quando ero ragazzo, fra i 10 e 15 anni, un'età importante quella, perché forma tutta la vita. Allora si faceva un tipo di vita molto agiato: grandi alberghi, mare, montagna, Viareggio... Ma poi c'è stato il crollo della Banca di Sconto. Tu ne hai sentito parlare? Era tempo di crisi, crisi enorme, banche che fallivano: nei primi mesi del '21 falliva proprio la Banca di Sconto, e mio padre ha perso tutto», M. Soldati, in D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, cit., pp. 95-96.

ripreso infatti pari pari in interviste molto più tarde. In linea con quell'esser così fedele a se stesso di Moravia non solo nelle opere ma anche in ciò che è la sua biografia. Ripreso uguale come quando si ripete una bugia ben imparata. Certo Moravia non mentiva, non ne avrebbe avuto interesse, si tratta piuttosto di ricostruzione nel ricordo della realtà: un falso ricordo da manuale di psicologia insomma. Dovuto da una disposizione naturale di Moravia a «costruire, ad architettare»²⁶⁷, che egli stesso si attribuiva:

Sono poco sincero insomma. [...] quel che si nasconde non sono i fatti, quanto i meccanismi dei fatti. Quel che è segreto sono i modi in cui i fatti, dentro di noi, si sono articolati, strutturati, si sono connessi tra loro.²⁶⁸

Forse però possiamo almeno ipotizzare i meccanismi segreti che hanno portato Moravia alla creazione di questo particolare falso ricordo dell'eroico bambino Soldati. Falso ricordo riportato anche nel volume a cura di Dacia Maraini del 1986:

D. E cosa ti ricordi del bambino Soldati?

A. C'era una tenda rossa sulla spiaggia di Viareggio. Sotto l'ombrellone c'era una signora e vicino a lei un bambino. Ecco quello era il bambino Soldati. Dicevano che avesse salvato un ragazzino dal Po. Mia madre mi diceva che era molto bravo e buono. Me lo portava ad esempio.

D. Com'era fisicamente?

A. Non me lo ricordo. Ricordo solo quella frase e l'ombrellone rosso con le guarnizioni bianche»²⁶⁹.

E nuovamente riportato anche nel libro intervista con Elkann uscito nel 1990.

267. A. Moravia in E. Siciliano, A. Moravia, *Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, p. 24.

268. *Ibidem*.

269. D. Maraini, *Il bambino Alberto*, cit., pp. 11-12.

Tu eri amico di Soldati fin da bambino? La nostra amicizia è cominciata al mare, a Viareggio, dove ambedue ci troviamo per le vacanze estive. Mia madre mi diceva sempre che il bambino Soldati aveva salvato un coetaneo dal Po e aveva avuto una medaglia al valor civile.²⁷⁰

Per la memoria di Moravia dunque il ricordo di Viareggio è indissolubilmente legato all'atto eroico di Soldati che salva il bambino dal Po. Ma su quella spiaggia, l'abbiamo accertato, Soldati non era ancora quel bambino. È però presumibile che Gina de Marsanich, la madre di Moravia, su quella spiaggia, abbia comunque lodato le doti del bambino Soldati, svalutando al contempo il figlio, e Soldati lo ricorderà infatti come abbiamo già citato ma riportiamo nuovamente:

Era scontoso, un po' triste. Ma ciò va attribuito al fatto che sua madre era una rompiscatole come del resto la mia. [...] La signora Pincherle si serviva di me. «Guarda Mario, quanto è bravo!» Lui mi guardava ma in cagnesco.²⁷¹

Ed è anche possibile supporre che la madre di Moravia, dall'aprile del '22, ossia quando effettivamente Soldati salvò il piccolo Richelmy, ricorderà più volte ad Alberto, in occasioni che possiamo solo immaginare, dedotte dall'avverbio «sempre» usato da Moravia nella citazione precedente, quell'episodio di eroismo del giovanissimo Mario.

Eroismo che è tanto più simbolico e significativo, considerato lo stato precario di salute e malattia del giovane Moravia. Al quale veniva contrapposto dalla madre un modello di sanità fisica culminato in gesto eroico ma al contempo atletico. Una salute, insomma, quella del bambino Soldati, opposta alla fisicità difettevole del bambino Moravia. Viareggio è dunque

270. A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, 2007, p. 127.

271. M. Soldati in N. Ajello, *Dialogo sulla vecchiaia*, cit., p. 90.

motivo di non poca sofferenza per Moravia, tanto che il disprezzo della madre nei confronti del figlio è sempre legato a quella spiaggia e ad una frase terribile di Gina de Marsanich:

Ricordo che, dopo la prima volta che mi ammalai, zoppicavo molto, e lei, snervata, un giorno mi disse: “Stai zitto, sciancato!” È avvenuto sulla spiaggia a Viareggio.²⁷²

Il ricordo della madre che lo appella dispregiativamente “sciancato”, è connesso dunque a Viareggio. Ed è una ferita che Moravia porta vivida nel ricordo sino in vecchiaia, come diranno sia Elkann:

Lui era rimasto scioccato per sempre quando, sulla spiaggia di Viareggio, sua madre (lui era ragazzino e da poco convalescente della tubercolosi ossea), gli aveva detto: “Spostati sciancato”. Quelle parole gli facevano ancora male a 80 anni.²⁷³

quando sua madre gli disse sulla spiaggia di Forte dei Marmi: “Spostati sciancato” lo ha mortificato per sempre, gli è rimasta una ferita aperta.²⁷⁴

Che Carmen Llera: «la madre, una borghese di straordinaria eleganza, lo chiamava “lo sciancato”. E lui ne soffriva molto»²⁷⁵.

Ecco che se effettivamente Soldati in quelle estati a Viareggio con Moravia non era ancora il bambino-eroe del '22, fungeva comunque da contraltare per la madre di Moravia, così diverso Mario dal figlio malato ed introverso, che gli occhi del

272. A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 18.

273. A. Elkann, *Introduzione*, in A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. III.

274. A. Elkann, in M. Corbi, *Alain Elkann: la voce di Moravia che mi racconta la sua vita ora si può ascoltare a Harvard*, «La Stampa», 9 agosto 2018.

275. C. Llera in S. Fiori, *Carmen Llera: “Per Moravia sposarmi fu un atto di coraggio”*, «Repubblica», 20 luglio 2015.

bambino Alberto guardavano probabilmente con invidia, frustrazione per la sua condizione e forse anche disprezzo.

Prima di avanzare un'ipotesi finale sui meccanismi che hanno portato alla costruzione di quel falso ricordo, aggiungiamo un ultimo elemento legato alla malattia di Moravia. La diagnosi di tubercolosi ossea all'anca, avvenne infatti successivamente ad una caduta di Moravia in via Po. Episodio drammatico e senz'altro traumatico per il bambino Alberto e per l'adulto poi nel ricordo:

[...] una volta tornando da scuola, caddi in via Po e non potei più alzarmi. Venne la cuoca a prendermi: mi prese in braccio, e in braccio mi portò fino a casa.²⁷⁶

A questo punto ci suona nella testa quella che sembra una macabra filastrocca: Soldati salvò un bambino caduto nel Po, Moravia tornando da scuola cadde in via Po. Chissà che nell'inconscio del Moravia adulto non si siano uniti questi aneddoti formando un rimosso che risuona proprio così: "Soldati, eroico, sano, forte, ha tratto in salvo un ragazzino dal Po, invece io, sciancato, e malato, in via Po sono caduto senza riuscire ad alzarmi".

C'è anche un altro episodio legato al destino dei due narratori connesso a Viareggio e ad un particolare oggetto: il teatro di marionette. Per Soldati, infatti, la grande considerazione della madre di Moravia nei suoi confronti, veniva a Gina de Marsanich dall'abilità del figlio di Barbara Bargilli nel muovere i fili dei suoi burattini, lasciando tutta la spiaggia incantata:

Comunque, in quegli anni di Viareggio, io non avevo salvato nessuno dalle acque. La signora Pincherle mi considerava un

276. A. Moravia in E. Siciliano, A. Moravia, *Vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 30.

mostro di bravura perché facevo un teatro di burattini sulla spiaggia.²⁷⁷

Possiamo vederli, attraverso le parole di Soldati, Alberto e Mario, seduti entrambi sulla sabbia,

e in mezzo a tanti altri ragazzini più o meno della nostra età, si chiacchierava all'ombra di una cabina dopo che io avevo dato, a tutti, uno spettacolo di marionette.²⁷⁸

Soldati ricorda infatti che su quella spiaggia, aveva allestito uno spettacolo – confermando la presenza del suo carattere istrionico già dall'infanzia – trasformando, con tende e asciugamani appesi davanti e ai lati, il terrazzo della sua cabina in un palcoscenico. Tra i bambini seduti sulla sabbia a gambe incrociate che assistevano allo spettacolo c'era anche Moravia, che, come ricorda Soldati, probabilmente non si divertiva particolarmente:

Oh, non credo che Alberto si ricordi, è molto probabile che le mie farse non lo divertissero, doveva essere molto più precoce di me e di tutti gli altri che ridevano senza tregua e applaudivano ogni volta con entusiasmo. Ma Alberto... Alberto, due o tre anni dopo, leggeva di già Dostoevskij!²⁷⁹

La cosa interessante è che questa vocazione teatrale è anche di Moravia bambino. Alberto si era fatto regalare dalla madre un teatro di marionette, ed è possibile che ciò sia avvenuto dopo aver visto le esibizioni di Soldati a Viareggio. Tuttavia, come ricorda la sorella Adriana, le rappresentazioni di Moravia, finivano – diversamente da quelle di Soldati, che erano accolte tra risate ed applausi – con un improvviso attacco isterico del regista, che devastava le sue stesse rappresentazioni, per un'o-

277. M. Soldati in N. Ajello, *Dialogo sulla vecchiaia*, cit., p. 90.

278. M. Soldati, *Rami secchi*, cit., p. 50.

279. Ivi, p. 51.

scura insufficienza, non si sa, se delle finzioni o della realtà stessa:

Quando era in casa, che era malato che stava a letto, cercava, naturalmente oltre ai libri, di avere altri passatempi. Una volta mi ricordo che volle avere da mia madre un teatro, e mia madre gli comprò un grande teatro di legno con tutte le quinte, tutti i pupazzi, re e regine come si usavano allora in questi teatri, e lui dipingeva una scena, spesse volte la stessa, grande dove c'è una specie di enorme sala colonnate a volte che diventavano sempre più piccole, tutte queste volte e queste colonne, per cui dava l'impressione di una grande vastità, di una sala immensa. E poi comincia lo spettacolo, con i pochi spettatori che eravamo io, forse mia sorella, forse un amico, un'amica eccetera, e lui cominciava a raccontare una storia molto fantastica che però a un certo punto o per stanchezza sua o perché poteva vedere forse non sufficiente interesse pubblico, interrompeva, buttava per aria, tutto il teatro finiva per terra e lo spettacolo finiva così.²⁸⁰

L'aneddoto di Viareggio, ci rivela dunque una vocazione letteraria affine di *Moravia e Soldati*. Vocazione che prendeva forma sotto lo sguardo, a tratti terribile, delle rispettive madri.

280. Adriana Pincherle, in *Settimo giorno*, cit.

Bibliografia

Affinati E., *Appunti sul Dio Kurt*, «Sincronie», Anno X, fascicolo 20, luglio-dicembre 2006.

Andreini A., *Introduzione a M. Soldati, Salmace*, Oscar Mondadori, Milano 2009.

Baldacci L., *Giustificazione*, in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 1999.

Baldacci L., *Una mamma per nemica. Carriera di un libertino*, «Corriere della Sera», 25 giugno 1992.

Bárberi-Squarotti G., *Soldati: la curiosità morale*, in AA. VV., *Mario Soldati. La gioia di vivere*, a cura di P. F. Quaglieni, Golem Edizioni, Torino 2019.

Basile B., *Lo specchio e la finestra ne Gli indifferenti di A. Moravia*, in *Dal "Novellino" a Moravia. Problemi della narrativa*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Il Mulino, Bologna 1979.

Berardinelli A., *L'intellettuale ebreo e proustiano che Moravia aveva rifiutato di essere*, «Il Foglio», 27 settembre 2015.

Blake W., *Visioni*, tr. it., di G. Ungaretti, Mondadori, Milano 1965.

Bloom H., *Posseduto dalla memoria. La luce interiore della critica*, Rizzoli, Milano 2020.

Borgese G. A., *Gli allegri poeti di Milano*, «La stampa», 8 marzo 1910, p. 3.

Borgese G. A., *Gli indifferenti*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1929, p. 3.

Borgese G. A., *I Novaresi*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1929, p. 3.

Carpi U., *Gli indifferenti rimossi (con le pagine sommerse)*, «Belfagor», n. 6, 1981.

Casini S., *Alberto Moravia. Fra teatro e romanzo*, «Il Portolano», n. 53-54-55, aprile-dicembre 2008.

Corbi M., *Alain Elkann: la voce di Moravia che mi racconta la sua vita ora si può ascoltare a Harvard*, «La Stampa», 9 agosto 2018.

D'Alessandro F., *Introduzione*, in E. Montale, S. Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, Quodlibet, Macerata 2021.

David M., *La psicanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1966.

De Begnac Y., *Taccuini mussoliniani*, cura di F. Perfetti, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 483-484.

Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento*, La Nave di Teseo, Milano 2019.

Debenedetti G., «*Salmace*» di Soldati, «L'Italia letteraria», 29 settembre 1929, p. 1.

De Michelis E., *Introduzione a Moravia*, La nuova Italia, Firenze 1954.

Falcetto B., *Soldati, una vita «a novelle»*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falcetto, Meridiani, Mondadori 2009, 2016.

Fiori S., *Carmen Llera: "Per Moravia sposarmi fu un atto di coraggio"*, «Repubblica», 20 luglio 2015.

Frateili A. (Il Guardiano), *Joyce + Freud ovvero la moda della cattiveria*, «La Tribuna», 21 luglio 1929, p. 3.

Garboli C., *Amleto in famiglia*, in W. Shakespeare, *Amleto*, tr. it. di C. Garboli, Einaudi, Torino 2009.

Garboli C., *La stanza separata*, Libri Scheiwiller, Milano 2008.

Garboli C., *Nota*, in M. Soldati, *Salmace*, Adelphi, Milano 1993.

Ghidinelli S., *Nessuno spettacolo al Piccolo. Come Soldati non divenne autore teatrale*, in Mario Soldati a Milano. *Narrativa, editoria, giornalismo, teatro, cinema*, a cura di B. Falcetto, «Atti della giornata di studio, Università degli studi di Milano, Milano, 22 maggio 2007», Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.

Ghidinelli S., *Notizie sui testi. Racconti, Salmace*, in M. Soldati, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falcetto, Meridiani, Mondadori 2009, 2016.

Giusso L., *Gl'indifferenti*, «Il mattino», 18 settembre 1929, p. 3.

Grandelis A., *Introduzione*, in A. Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere [1926-1940]*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015.

Greco L., *Dubbiosi disiri. Famiglia ed amori proibiti nella narrativa italiana fra '800 e '900*, Giardini Editori, Pisa 1984.

Grego A., *Gli indifferenti*, «Giornale di Genova», 6 agosto 1929, p. 3.

Jori G., *La madre di Giuda – Pilato (1923-'24). Il teatro della coscienza di Mario Soldati*, Introduzione a M. Soldati, *La madre di Giuda – Pilato*, a cura di G. Jori, Nino Aragno Editore, Torino 2010.

Lajolo D., *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Frassinelli, Milano 1983.

Manica R., *Due bambini sulla spiaggia. Moravia e Soldati*, in AA. VV., *Alberto Moravia e gli amici*, atti del convegno (Saubaudia, 30 novembre 2010), introduzione e cura di A. Fàvaro, numero speciale di *Sinestesie*, I, 3, settembre 2011.

Manica R., *Salmace*, in AA. VV., *Soldati, Mario*, a cura di Barbara Pasqualetto, Gaffi, Roma 2007.

Maraini D., *Il bambino Alberto*, BUR Rizzoli, Milano, 1986, 2017.

Momigliano A., *L'arte di Borgese*, «Il Convegno», VIII, 3, 15 marzo 1927, pp. 112-141.

Montale E., *G. A. Borgese è morto improvvisamente stanotte*, «Corriere della sera», 5 dicembre 1952, p. 1.

Montale E., *La noia*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1960, p. 3.

Montale E., *L'uomo come fine*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1964, p. 9.

Montale E., *Montale contro il fattore K*, a cura di F. Durante, «Il Mattino», 31 gennaio 1982.

Montale E., *Prima del viaggio*, in *Satura*, Oscar Mondadori, Milano 2009.

Montale E., *Salmace*, in «Pegaso», I, 9, settembre 1929.

Montale E., *Tutte le strade conducono a Roma*, «Corriere d'Informazione», 20-21 febbraio 1954, p. 3.

Montale E., Solmi S., *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di F. D'Alessandro, Quodlibet, Macerata 2021.

Moravia A., *Breve autobiografia letteraria*, in A. Moravia, *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986.

Moravia A., *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, «I lupi», 1, n. 3, 1928, (29 febbraio) p. 3.

Moravia A., *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012.

Moravia A., in *Indirizzi dell'anima moderna ovvero: sia per non detto*, «La Tribuna», 21 luglio 1929, p. 3.

Moravia A., *Il viaggio a Roma*, Bompiani, Milano 1988, 2000.

Moravia A., *La donna leopardo*, Bompiani, Milano 1991, 2004.

Moravia A., *La tragedia*, in A. Moravia, *Teatro*, cit., ora in Quaderni 1, 97.

Moravia A., *Lettere ad Amelia Rosselli. Con altre lettere familiari e prime poesie (1915-1951)*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2010.

Moravia A., *Se è questa la giovinezza vorrei passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015.

Moravia A., *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoller, Bompiani, Milano 2007.

Moravia A., *Un bambino della mia età in Galleria degli scrittori italiani* [rubrica]. *Mario Soldati*, «La Fiera letteraria», 28 novembre 1954, p. 3.

Moravia A., Elkan A., *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, 2007.

Onofri M., *Il caso Borgese*, «Nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea», Guaraldi, Rimini 1996, pp. 48-66.

Onofri M., *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca*, Avagliano, Roma 2009.

Onofri M., *Tre scrittori borghesi. Soldati, Moravia e Piovene*, Gaffi, Roma 2007.

Pancrazi P., *Gli indifferenti di Moravia*, «Pegaso», I, n. 8, agosto 1929.

Piccoli eroi. Un salvataggio nel Po, «La Domenica del Corriere», 2-9 aprile 1922.

Piovene G., *Su Alberto Moravia*, «La Libra», II, 5-6, sett.-ott. 1929, pp. 4-7.

Ravegnani G., *Breve discorso su Cocteau*, in J. Cocteau, *I ragazzi terribili*, tr. it., di G. Ravegnani, Mondadori, Milano 1947.

Ravegnani G., *Scrittori nuovi*, «La stampa», 25 settembre 1929, p. 3.

Sanguineti E., *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962.

Shakespeare W., *Amleto*, tr. it. di C. Garboli, Einaudi, Torino 2009.

Siciliano E., Moravia A., *Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982.

Soldati M., *America e altri amori*, Meridiani, Mondadori, Milano 2011.

Soldati M., *Rami secchi*, Rizzoli, Milano, 1990.

Soldati M., *Romanzi*, Meridiani, Mondadori, Milano 2009.

Soldati M., *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falchetto, I Meridiani, Mondadori, Milano 2009.

- Soldati M., *Un viaggio a Lourdes*, Sellerio, Palermo 2006.
- Solmi S., *Alberto Moravia. Gli indifferenti*, «Il Convegno», X, 8-9-10, 25 ottobre 1929.
- Solmi S., *Avvertenza in La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, Vol. III, Tomo I, Adelphi, Milano 1992, p. 15.
- Solmi S., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Il Saggiatore, Milano 1963; poi in S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, Vol. III, Tomo I, Adelphi, Milano 1992.
- Strappini L., *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Bulzoni, Roma 1978.
- Sullam S. L., *Gli indifferenti «ebreizzati»*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 551-558.
- Testa E., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997.
- Tilgher A., *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, «Mezzogiorno», 28 agosto 1929, p. 3.
- Turchetta G., *La tautologia in scena e la morte del fato. Il teatro di parola di Alberto Moravia*, in AA. VV., *La filosofia a teatro*, a cura di A. Costazza, Cisalpino, Milano 2010.
- Ungaretti G., *Un romanzo*, «Il Tevere», 9 agosto 1929, p. 3.
- Verdino S., *Un narratore dimenticato: Adriano Grego*, «Studi Novecenteschi», Vol. 17, No. 40, dicembre 1990, pp. 215-262.
- Vittorini E., *Mario Soldati, Salmace*, «Solaria», IV, 12, dicembre 1929.

Videografia

1929. *Gli indifferenti. Moravia, una coscienza critica*, a cura di Francesca Sanvitale e Enzo Siciliano, in «Settimo giorno», RAI 1974.

Tempo Novecento, programma televisivo ideato da I. Moscati e condotto da M. Serri, 1997.

Intervista a Mario Soldati, 1991 ©Archivio Audiovisivi Città Metropolitana di Genova.