



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e  
Letteratura Italiana

—  
**Tesi di Laurea**

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**MARIONETTE STRAVAGANTI NELL'ACQUARIO  
DELLA VITA. LA NARRATIVA DI PIER MARIA  
ROSSO DI SAN SECONDO (1914-1920)**

Relatore: Ch. Prof. Attilio Bettinzoli

Laureando: Claudio Muscardin  
Matr. 811947

Anno Accademico 2011/2012

# INDICE

Premessa	pag. 3
Capitolo Primo	pag. 5
<i>I luoghi di Rosso. Natura, paesaggi umani e ambiente sociale</i>	
Capitolo Secondo	pag. 41
<i>I personaggi. Dagli «stravaganti» alle «donne senza amore»</i>	
Capitolo Terzo	pag. 77
<i>Influenze, modelli e riferimenti letterari</i>	
Appendice	pag. 107
<i>Racconti e romanzi di Rosso di San Secondo (1914-1920): schede-sommario</i>	
Bibliografia	pag. 184

## PREMESSA

La presente tesi si pone come obiettivo lo studio delle opere narrative dello scrittore e drammaturgo siciliano Pier Maria Rosso di San Secondo, nell'arco di tempo che spazia dal 1914 al 1920. Egli, nato a Caltanissetta nel 1887 e morto nel 1956 a Lido di Camaiore, appare oggi sostanzialmente ai margini del dibattito critico contemporaneo, faticando a trovare nelle antologie e nelle storie della letteratura quello che sarebbe il suo giusto spazio. Viene principalmente ricordato per la produzione teatrale, composta da oltre trenta opere drammatiche, tra cui spicca la più celebre, *Marionette, che passione!*, testo che fece molto parlare di sé i critici e conobbe presto il successo in varie parti d'Europa; ma anche la sua altrettanto vasta produzione in prosa, in particolare quella del periodo qui analizzato, non manca di interesse, e al contrario si rivela fondamentale per comprendere la sensibilità e il mondo poetico dell'autore.

Il primo capitolo avvia l'analisi delle opere novellistiche e romanzesche di Rosso concentrandosi sui luoghi e sulle ambientazioni loro proprie, dai quali emergono già con chiarezza alcuni fra i tratti più caratteristici della visione dell'autore. Egli, tormentato fin da giovane da una profonda inquietudine esistenziale, inizia ben presto una consuetudine di spostamenti e fughe improvvise (dalla Sicilia a Roma e poi dalla capitale all'Europa del Nord), venendo a contatto con luoghi e popoli diversi, nonché con i fermenti che ad inizio Novecento scuotono l'ambiente artistico e culturale del continente. Il dualismo Nord-Sud, una dicotomia tanto morale quanto umana, che tanto ha fatto parlare la critica da Tilgher in poi, si trova espresso in varie forme nella produzione di questi anni, affiancato dall'altro grande dualismo che vede contrapposti l'ambiente naturale e quello cittadino. I due poli di Uomo e Natura costituiscono infatti uno dei fulcri della prima produzione sansecondiana, entrambi capaci di influenzare, nel bene o nel male, i pensosi io narranti, dietro ai quali spesso non si fatica a riconoscere la figura dell'autore.

Il secondo capitolo esplora il vasto e variegato universo dei personaggi sansecondiani, riconoscendo in primo luogo la categoria fondamentale degli «stravaganti», figure tipicamente novecentesche che si ritrovano smarrite sul sentiero della vita, senza punti di riferimento e spesso mossi dalla vana o aleatoria ricerca di una "salute" (chi profondendosi nell'abbraccio della natura, chi rimettendosi alla possibilità del conforto tra persone simili),

la cui vera essenza rimane probabilmente irraggiungibile. Dopo una prima fase in cui prevalgono i riferimenti autobiografici, l'interesse di Rosso si sposta in particolare sulle figure femminili, tramite le quali è in grado di dar forma ancora una volta alla sua rappresentazione della duplice natura dell'animo umano, insistendo ora soprattutto sulla forza distruttrice della passione.

Il terzo capitolo infine si propone di collocare Rosso di San Secondo all'interno del contesto artistico e letterario a lui contemporaneo, analizzandone i riferimenti alle numerose e varie esperienze che si sviluppano nel primo Novecento. Egli in realtà sfugge alle facili etichettature, prestandosi a interpretazioni diverse, e non sempre puntuali, da parte della critica, in particolare a causa della duplice natura della sua prima produzione narrativa, la quale spazia dalla prosa lirica di spiccata matrice simbolista delle *Elegie a Maryke* a testi dallo stile e dalla struttura più convenzionale, ma in cui è ancora possibile cogliere originali manipolazioni di movimenti e idee del nuovo secolo. Dall'accostamento alla figura di Luigi Pirandello (con cui peraltro Rosso fu in rapporti molto stretti) alla presenza di tratti assimilabili alle avanguardie, tra Futurismo ed Espressionismo, emerge la figura di un autore ben inserito nel contesto culturale e artistico a lui contemporaneo, in grado all'occorrenza di anticipare o di cavalcare momenti fondamentali della letteratura europea, senza tuttavia rinunciare alla propria impronta personale e a un'assidua attenzione per il mondo che gli stava attorno.

La scarsa circolazione attuale delle opere discusse in questa tesi, non più ristampate da anni, ha consigliato di completare il lavoro di analisi con una appendice, che offre un sommario dettagliato degli scritti di Rosso di San Secondo presi in esame in queste pagine. Le schede sono allestite con l'intento di fornire al lettore, anche a costo di qualche inevitabile ripetizione, un'immagine il più possibile fedele e circostanziata delle singole opere, rispecchiando in particolare la struttura delle raccolte novellistiche e lo sviluppo delle narrazioni romanzesche nell'esatta successione delle loro partizioni interne.

## CAPITOLO PRIMO

### *I luoghi di Rosso. Natura, paesaggi umani e ambiente sociale*

1. In una ricerca volta all'individuazione dei luoghi, delle ambientazioni, dei paesaggi della narrativa di Rosso di San Secondo nel suo primo periodo, è innanzitutto di fondamentale importanza volgere lo sguardo alla biografia dello scrittore, in particolare ai suoi movimenti sull'asse geografico. Pier Maria Rosso di San Secondo nasce a Caltanissetta il 30 novembre 1887 ma, a differenza di quel che accade in alcune opere teatrali, sostanzialmente nulla della sua terra natale ci si presenta davanti agli occhi sfogliando le pagine dei primi romanzi e delle prime raccolte di novelle. Fin da giovane egli inizia infatti, rispecchiando quella che risulta essere la sua tipica condizione interiore, un lungo e irrequieto vagabondare, che lo porterà a toccare varie tappe. La prima è Roma, dove giunge per studiare giurisprudenza, ed in tasca ha una lettera di presentazione al "conterraneo arrivato", Luigi Pirandello, di cui in breve diventerà buon amico. Anche durante il soggiorno nella capitale però Rosso si dimostra tutt'altro che tranquillo: i molti chilometri che egli ha posto tra sé e la sua città natale non gli bastano a liberarsi dal suo fondo inquieto e dallo «spettro di un duro male che aveva insidiato lo spirito di persone a lui vicinissime». Come ricorda Orio Vergani, Rosso ha trascinato fino a Roma «quel nero mantello di malinconia», e «lo spettro della mania di persecuzione» non smette di battere «alla sua porta».<sup>1</sup> Gli studi universitari vengono quindi interrotti dopo breve tempo e nel 1907 lo ritroviamo improvvisamente ancora più lontano rispetto a casa, ancora una volta più a Nord, in Olanda, in una vera e propria "fuga" (anticipazione, come avremo modo di osservare, di una tematica forte della sua narrativa) che non manca di preoccupare la famiglia, costretta a contattare le ambasciate di mezza Europa per rintracciarlo. Tre anni dopo Rosso rientra nella capitale per ultimare gli studi, ma la sua esperienza nell'Europa centro-settentrionale non mancherà di lasciare una traccia profonda nel suo immaginario e di stabilire un asse Nord-Sud, tanto geografico quanto "umano" e morale, che negli anni la

---

<sup>1</sup> O. VERGANI, *Memorie di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 220-1, citato in A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 8.

critica non tarderà a cogliere nei suoi scritti per poi dividersi sulla sua interpretazione. Ed è proprio in particolare nella prosa dei suoi primi anni, quella da noi presa in oggetto (e che è stata maggiormente discussa dalla critica, prima che l'autore di teatro prendesse il sopravvento sul narratore agli occhi di tutti), che è possibile riscontrare tali influssi.

La stessa formazione culturale del nostro giovane autore risulta quindi essere fortemente influenzata da questi spostamenti, arrivando, secondo Calendoli, anche a sovrastare l'influsso delle sue letture di quegli anni: «più che dai libri i suoi punti cardinali sono dati dai luoghi che assumono un valore emblematico: la Sicilia solare e istintiva, la metropoli caotica e alienante, il Nord con il calore bianco dei suoi rigori invernali che favoriscono l'ordinato delirio di una ragione vanificante».<sup>2</sup> Avremo modo di osservare tuttavia come questi punti cardinali non siano in realtà così fermi e inattaccabili, ma rappresentino piuttosto il punto di partenza per le sue riflessioni sulle diverse e contrastanti nature dell'animo umano.

A partire dal 1912 fanno la loro comparsa nella rivista «Lirica»<sup>3</sup> i primi scritti in prosa di Rosso di San Secondo, ovvero quelle novelle che nel 1914 verranno raccolte in volume presso Sanpaolesi sotto il titolo di *Elegie a Maryke*<sup>4</sup>. L'ambientazione di questa prima esperienza narrativa dell'autore è appunto l'Olanda, e l'impianto fortemente lirico sorretto dai pensieri e dai tormenti interiori di un anonimo quanto sconosciuto narratore ci induce a pensare che si tratti proprio di testi scritti, o perlomeno pensati, durante gli anni del volontario "esilio" in Olanda, quasi come una sorta di "diario" lirico che registra con lieve trasfigurazione simbolica le emozioni e riflessioni di Rosso stesso. Il testo comincia subito con un'immagine di smarrimento: il narratore si ritrova, quasi come non abbia una reale memoria dei propri trascorsi (che non verranno infatti mai narrati) e delle motivazioni che lo hanno spinto fin lì, su una spiaggia del Mare del Nord: «Chi mai mi ha scaraventato su questa spiaggia sonante che sembra da un momento all'altro deva, infrollita, disfarsi nel mare? Era dunque mio destino che io passassi i piedi su questi banchi di sabbia che con la

---

<sup>2</sup> G. CALENDOLI, *La formazione culturale di Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di E. Bellingeri, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, p. 15.

<sup>3</sup> Rivista letteraria il cui primo numero viene pubblicato nel 1912. Al suo interno trovano spazio, oltre ai testi sanseconadiani, poesie e prose di altri giovani autori, tra cui Cardarelli, Borgese, Onofri e Baldini. Si veda a questo proposito E. CECCHI, *Giovani: Onofri, Baldini, Cardarelli*, in ID., *Letteratura Italiana del Novecento*, a c. di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972, II, pp. 710-4.

<sup>4</sup> Si vedano le pp. 108-14 dell'Appendice.

loro inerzia trattengono il bello e leonino impeto dell'onda?». <sup>5</sup> Già da questi due brevi periodi che costituiscono l'incipit della prima delle *Elegie*, intitolata appunto *Mare del Nord*, è possibile cogliere le linee di sviluppo di questa prima esperienza narrativa di Rosso, in cui l'autore svolge i propri pensieri in un "poème en prose" tinto di lirismo e di immagini simboliche, in un'esperienza che rimarrà sostanzialmente unica nella sua carriera di scrittore, in quanto le opere successive si allontaneranno progressivamente da questi stilemi per assumere forme più propriamente convenzionali. Non è un caso quindi che si inizi con una domanda, un interrogativo esistenziale che ci pone davanti agli occhi l'anima "malata" del protagonista, senza memoria del proprio passato, turbato dal proprio presente e incerto sul proprio futuro. La prima immagine naturale si pone come chiaro simbolo della sua situazione interiore: una spiaggia che, rimanendo inerte, è da un lato in grado di trattenere l'impeto «leonino» del tumultuoso e freddo mare nordico, ma dall'altro è ad un passo dallo sciogliersi in esso, dal lasciarsi trascinare via e diventare un tutt'uno con esso, in un'immagine di fusione che, come avremo modo di vedere, tornerà sovente nel corso delle *Elegie*, per trovare completo coronamento qualche anno più tardi in *La mia esistenza d'acquario*, la cui protagonista vive una vita come sospesa tra la sua umanità e la fusione nella Natura.

Nelle righe successive, poco dopo quindi aver accennato ad una compenetrazione con l'elemento naturale, il discorso, e così il «peregrino ragionamento» di Rosso, si sposta invece su un fronte opposto: il rapporto conflittuale tra Uomo e Natura. Il «tratto miserello di costa» su cui egli si trova assurge ora a simbolo delle capacità e allo stesso tempo del vano orgoglio dell'uomo. L'azione umana è riuscita infine a strappare alla potenza del mare quel lembo di terra, il quale però non appare altro che «una ben meschina cosa nuda e scura» di fronte all'immagine possente della Natura, la quale continua a dominare nonostante la ridicola sicurezza di quel «pugno di formiche» che si crede invincibile dominatore della Terra. Altra amarezza confluisce quindi nei pensieri del narratore, frustrato di fronte a tale stupidità («Oh, possedere per un istante le mani di un Dio e farle piombare dalle nubi ad un tratto su tanta ridicola ambizione di Governi e di popoli, su tanta ridicola menzogna! Menzogna!... Tutta menzogna!...»), <sup>6</sup> e tra i suoi pensieri emerge un altro fugace accenno ad una fondamentale tematica che verrà ripresa in seguito: le casette borghesi dai tetti rossi, le quali, ancora più della spiaggia, si erigono a simbolo della vacua

---

<sup>5</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, Roma, Sampaolesi, 1914, p. 11.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 13.

vanità, dell'ignoranza nei confronti del Tutto e delle umane illusioni. Inizia pertanto a delinearsi fin d'ora una contrapposizione più definita, il contrasto tra Uomo e Natura viene esplicitato e trova una sua concretezza nel disegno stesso degli ambienti: avremo modo di vedere come si sviluppa questo contrasto del punto di vista tematico e come sia importante anche in relazione allo sviluppo narrativo di una larga parte dei romanzi presi in esame.

Abbiamo visto come fin da subito Rosso chiarisca nel suo esordio in prosa quelli che sono alcuni tra gli elementi fondanti della sua poetica, in particolare quelli relativi al rapporto dei suoi personaggi con l'ambiente ed il mondo che li circonda, di cui si tratterà in questo capitolo. Tre sono perciò i nuclei di interesse sui quali verrà articolata l'analisi e che hanno già trovato un loro aggancio nelle prime pagine delle *Elegie*: il primo consiste nell'ambiente naturale propriamente detto, ovvero nell'esame del rapporto dell'uomo (in particolare dei vari io narranti, dietro ai quali, almeno nei primi testi, non si fatica a riconoscere l'autore) con la Natura. L'ambiente naturale risulta essere un elemento su cui Rosso ama tornare: Francesco Flora nota infatti come in lui persista «un impetuoso sentimento di tutta la natura terrestre, vegetale, stellare, sì da esprimersi con immagini tramate da ricordi primigenii di sole, di venti, di piogge, di campagne con tutti i loro ardori e il fresco e le arsurre, e a un tempo uno sgomento della sua parvenza, come di un fenomeno fugace che non è realtà».<sup>7</sup> Il secondo punto riguarda l'ambiente cittadino, in relazione al quale vedremo come si presentino due distinte immagini, quella del vagabondare notturno e quella delle assai diverse strade battute dal sole. Il terzo si configura infine come abbandono dell'ambiente "fisico" propriamente detto per il prevalere di una connotazione esclusivamente umana, ovvero dell'ambiente sociale, e del suo porsi a contrasto di quello naturale.

2. Le *Elegie a Maryke*, come abbiamo accennato, sono composte da una serie di brevi novelle che delineano dal punto di vista dell'anonimo narratore la storia d'amore con la ragazza del titolo, dal primo casuale incontro sulla spiaggia alla separazione finale. Il tormentato io del protagonista riesce momentaneamente a trovare una sua pace interiore grazie alla presenza della giovane, la quale si presenta quasi come una divinità del luogo, una creatura che appartiene al mondo naturale, portatrice di una felicità che deriva dalle

---

<sup>7</sup> F. FLORA, *Introduzione* a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro (1911-1925)*, Bologna, Cappelli, 1962, p. IX.



cose semplici, da una vita a stretto contatto con gli elementi più puri, che sono proprio quelli della Natura. La prima immagine che egli ha della ragazza è quella di lei che, come sospesa tra cielo e mare, insegue la sua muta di cani mentre il vento le scompiglia i capelli e fa vagare per la spiaggia il suono della sua risata. Una rappresentazione quasi pittorica (non ci è difficile immaginare la scena come impressa su di una tela di gusto tra *liberty* e simbolista) di un momento che funge da epifania per il narratore, il quale è in grado di cogliere subito la bellezza della «giovinezza *barbara*»<sup>8</sup> di Maryke, che rende possibile «una visione fresca e nuova della vita ed il desiderio di una grande gioia priva di pensiero tormentatore».<sup>9</sup> Il protagonista soggiorna in un villaggio immerso tra gli alberi, ed ogni giorno percorre la lunga strada verso la spiaggia dove, tra le dune, Maryke ha la sua dimora privilegiata. Le descrizioni dei loro incontri continuano ad essere pregne di accostamenti della giovane all'ambiente naturale, quasi essa fosse parte integrante di quel mondo: Maryke si diverte a bagnarsi i piedi nel mare, visita le serre dove un amico protegge i fiori delicati dall'arrivo dell'inverno, gioca con i suoi cani, porta a casa con sé mazzi di fiori. L'ambiente della natura nordica risulta essere quindi inscindibile dalla ragazza, ed essa stessa infatti profuma di natura, visto che dal suo corpo «s'eleva sì fresco odore di latte».<sup>10</sup> E d'altra parte, quando essa non è al suo fianco, le immagini naturali a sfondo dei suoi ragionamenti sembrano ruotare sempre attorno allo stesso punto: ora, lungi dall'accamparsi come fine a se stesso, il paesaggio suggerisce regolarmente al narratore un inevitabile confronto con la dimensione umana e svolge una funzione rasserenante e consolatoria: «la spiaggia tutta bianca di neve e di schiuma, i venti salati, puri di miasmi, gl'impetuosi nemi, scagliantisi a disperdere sulla terra le voci dolenti degli uomini che si rammaricano per le piccole pene».<sup>11</sup> L'arrivo dell'inverno offre lo spunto invece per ulteriori considerazioni sull'impotenza umana nei confronti della Natura: una fredda mattina di domenica il narratore e Maryke affrontano la neve per recarsi a messa, ed egli, arrancando nel vento impetuoso, nota come l'uomo sia così ingenuo da credere che «il cambiare di stato e di condizione quando si voglia» sia una propria prerogativa. In questo senso il rapporto che si instaura tra uomo e Natura si delinea di fatto come una relazione “falsa”, in cui l'arroganza dell'uomo arriva al punto di indurlo a considerarsi l'elemento dominante, ad arrogarsi la capacità e il diritto di plasmare il mondo a suo piacere, cercando di domare la potenza del

---

<sup>8</sup> Corsivo mio

<sup>9</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 14.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 41.

mare o di strappargli lembi di terreno. Gli uomini in realtà sono, secondo Rosso, nient'altro che delle formiche che si ammantano d'orgoglio e si costringono ad una lotta impari, del tutto grottesca ed inutile. È una metafora questa, ricorda Barsotti, direttamente ripresa da Verga; ma mentre l'autore verista rispecchiava in essa le caratteristiche dell'umana resistenza eroica ed umile contro l'ostilità della natura, per Rosso le formiche «diventano l'esempio della grottesca vanagloria di pigmei che credono eterno ciò che costruiscono».<sup>12</sup>

Da una parte osserviamo quindi l'aspetto più aspro e selvaggio della natura, quasi primordiale, tra la potenza delle onde che minaccia la terra e quella degli agenti atmosferici che mettono alla prova gli esseri umani, dall'altra invece, come l'altra faccia della stessa medaglia, il protagonista è in grado di assaporare la parte più dolce del suo abbraccio attraverso la presenza di Maryke, la quale, secondo Barsotti, diviene «il simbolo lirico, melodiosamente rievocato, dell'oblio di se stessi – con le proprie civilizzate sovrastrutture – in una specie di immersione panica, a tratti sensuale, e a tratti astrale, nel cosmo misterioso della natura».<sup>13</sup> L'abitazione di Maryke risulta ben diversa dagli interni delle case borghesi che Rosso avrà modo di descrivere in numerose occasioni nella sua produzione successiva: la sua casa è invece come un'estensione del paesaggio stesso, non solo perché immersa nella natura, ma anche perché, al suo interno, è possibile per l'io narrante raggiungere una completa pace interiore, che riesce a far assopire il suo «demone». Una pace che a sua volta ha caratteri “primitivi”, come di una regressione all'infanzia, ed infatti alla casa della giovane viene accostata l'immagine della culla («poi che dolce è, Maryke, dormire in questa culla»),<sup>14</sup> che permane nella mente del protagonista, il quale la porta con sé anche nel chiuso del proprio alloggio («bambino mi sento nel mio letto, siccome in una culla»).<sup>15</sup> Infine, per estensione, l'intero villaggio diventa una «culla calda e morbida entro cui respiri la vita degli uomini», se confrontato con l'esterno, il resto dell'universo «che rumoreggia in tutti gli elementi: terra, acqua, aria, vibrano di suoni innumerevoli».<sup>16</sup>

L'idillio tra i due protagonisti si conclude la primavera successiva, e nell'elegia *Presentimento dell'alba* vediamo realizzarsi tramite l'occhio del narratore la completa trasumanazione di Maryke. Nel ricordare i momenti passati assieme la giovane e la Natura

---

<sup>12</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 32.

<sup>13</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 30.

<sup>14</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 20.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 111.

si fondono perfettamente, l'una diventa la continuazione dell'altra: « Ogni tuo passo sulla via mi pareva un miracolo; ad ogni sguardo tuo d'intorno gli alberi, le pietre, l'erba si creavano di nuovo (...) Per te soltanto allora i tronchi enormi, dal seno della terra prorompendo, s'alzavano a distendere le braccia in alto sopra il nostro capo e il ruscello veniva a lambirci i piedi». <sup>17</sup> Come a voler attenersi fino in fondo a quel modello di moto circolare che è proprio dell'esistenza naturale, anche la serie delle *Elegie* si chiude con un richiamo a quello che era stato il loro inizio, ovvero la spiaggia. Ora però il protagonista non è più in balia dei suoi tormentati pensieri: accanto a Maryke può anch'egli sentirsi infine un tutt'uno con la natura. In quest'ultimo frammento egli ricorda il momento in cui i due sono stati colti dall'arrivo di una tempesta, e la pioggia battente, seguita dal soffiare del vento, realizza quel miracolo che gli permette di "liberarsi" delle sensazioni terrene del suo corpo per giungere alla loro sublimazione: «Siamo come l'acqua freddi, come la terra, come le nubi. E, come il nostro spirito attonito si è disciolto nella immensità, così un desiderio fisico è nelle membra di disfarsi nel mare, nella sabbia, fra la schiuma e divenire, mare, sabbia, aria, schiuma...». <sup>18</sup>

Il volume delle *Elegie* non contiene però solo i testi evocati dal titolo, ma anche una novella a sé stante, *Gli occhi della signora Liesbeth*, <sup>19</sup> che sopravanza per estensione tutti gli altri pezzi, costituendo da sola circa un terzo del volume. Protagonista di questa vicenda è un'altra figura femminile, la cui età avanzata e la cui robusta corporatura sembrano allontanare tentativi di accostamento alla giovane e leggiadra Maryke: in realtà la situazione è ben diversa, e sotto quell'apparenza esteriore Liesbeth si rivela come uno dei personaggi più vitali e "positivi" della narrativa sanseconiana (e non solo). Fin dalle prime righe del testo, in cui si ritrae brevemente la protagonista da giovane, Rosso mette subito in relazione questa figura all'ambiente naturale, "abbattendo" le barriere fisiche (le mura di casa, le tende che non fanno filtrare la luce) per raffigurare l'unione di Liesbeth con quello che c'è all'esterno, gettando così le basi per il contrasto che si svilupperà lungo tutto il resto della novella, ambientata in quella seria casa borghese dove la donna ora vive con l'austero marito. La prima sequenza pertanto non faticherebbe ad essere scambiata per una qualsiasi delle pagine dedicate a Maryke; così come quest'ultima gioca con la sua muta di cani tra le dune olandesi, la giovane Liesbeth ha come compagni i gabbiani e, vivendo

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>19</sup> Si vedano le pp. 111-4 dell'Appendice.

costantemente in perfetta armonia con la Natura, lontana da qualsiasi altro legame («O neve, o vento, o gelo, Liesbeth era fuori. – Il mondo non è mica fatto di case; è fatto d'alberi, d'erba, d'acqua, di vento, di nuvole»), sembra porsi come una figura ancora più “estrema”, richiamando allo stesso tempo quella mistica esperienza di fusione panica che abbiamo visto in *Presentimento dell'alba*: «La tempesta è la cosa più bella, perch'essa agita tutto ciò che esiste e lo fa sentire in una sola volta. Ritti su una duna olandese, fra l'urlo degli elementi, mentre il freddo penetra nelle ossa, si può respirare, con il vento salato del mare, l'odore di tutto il mondo. – Liesbeth beveva, beveva con la bocca aperta».<sup>20</sup> L'elemento naturale si riaffaccia durante lo svolgimento della novella solo per brevi attimi, quasi a rispecchiare lo stato della protagonista che può osservare la natura solo attraverso i vetri delle finestre, salvo infine ritornare come sfondo nella conclusione, conferendo anche a questo testo, così come accade per le *Elegie*, una struttura circolare, che in questo caso, trattandosi di un ritorno all'idilliaca situazione dell'inizio, arriva a costituirsi come un lieto fine. Liesbeth, grazie alla presenza di Pedro Molinas, sembra essere tornata alla sua vera “casa”, accolta dalla sinfonia della natura : «Il silenzio del prato era pieno dell'eco del canto dei boschi intorno: nei boschi cantavano, cantavano a centinaia i rosignoli e il canto s'accoglieva sinfonicamente sul prato come in una coppa sonora e poi s'elevava come un inno nel cielo che si scioglieva in un morbido pianto di larghe lacrime bianche. E anche le anime degli uomini, in quella immensa vastità lunare, sembrava dovessero, vaporando, sciogliersi e spendersi nel creato».<sup>21</sup>

Nelle *Elegie* vediamo quindi come la soluzione alla quale Rosso giunge per curare i suoi mali sia quella di un'immersione panica nella Natura, di cui Maryke e Liesbeth rappresentano la dolcezza, la semplicità delle cose sotto la “malata” patina umana della società, lasciandosi perciò alle spalle «gli eterni, adolescenziali, interrogativi leopardiani, che precipitano nel vuoto di valori del decadentismo».<sup>22</sup> Il tema dello smarrirsi nel mondo naturale viene ripreso da Rosso qualche anno più tardi, all'interno di un romanzo breve del 1919, *La mia esistenza d'acquario*.<sup>23</sup> Già al tempo delle *Elegie*, l'autore accarezza un'immagine particolare, quella di Maryke come «una deità marina prigioniera in un

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>22</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 30.

<sup>23</sup> Si vedano le pp. 134-7 dell'Appendice.

acquario»,<sup>24</sup> ed è proprio l'atmosfera che unisce l'elemento naturale a quello acquatico e ad un senso di prigionia quella che si situa al centro del nuovo romanzo. Se nelle *Elegie* però la tematica naturale implicava una tensione del protagonista verso quel modello, visto come cura per la sua "malattia", qui Lairetta, protagonista e narratrice in prima persona, non compie una scelta consapevole. Essa è invece fin da piccola avvolta in un'atmosfera onirica, che la fa sentire distaccata dalla vita reale, ed immersa completamente in un mondo diverso: «Io ho vissuto sempre come un'ombra di me; mai me stessa, bensì il ricordo di me stessa. Io sono un ricordo che vagola come una lucciola nelle notti tiepide di primavera (...) riconosco, soltanto, la mia parentela con i rosai nelle aiuole, con i palmizi che li sovrastano, con le querce foltissime giù nel pendio della valle, con le file di salici lungo il torrente (...). Lo stupore vegetale è il solo che mi dia la conoscenza della mia esistenza; lo comprendo. Il resto non lo comprendo». <sup>25</sup> Lairetta, il cui nome prefigura già una stretta connessione col mondo vegetale, non trova quindi la propria identità nella sua dimensione umana, ma solo quando si pone in relazione agli elementi naturali, nei quali desidera, più o meno consciamente, dissolversi, come a diventare «un vegetale che nasce nell'acqua».

L'intera narrazione risente di questa condizione sia fisica che psichica della ragazza, ed il romanzo è a sua volta circondato da un'aura che lo pone come su un piano di irrealtà, in cui talvolta si può arrivare a dubitare se quello che Lairetta racconta stia accadendo davvero o se sia solamente frutto della sua immaginazione: «La realtà si dilata sul piano onirico e surreale ed emerge lo spazio del vuoto, di un oltre e di un'alterità in cui si frantumano tutte le certezze». <sup>26</sup> Eccettuate le prime pagine che riportano i vaghi e sconnessi ricordi dell'infanzia (caratterizzata da una tensione costante verso una madre sempre assente) e del collegio, la maggior parte del romanzo è ambientato in una villa circondata dalla natura. Da questa ambientazione si snoda tutto il motivo dell'opera, che vaga tra i due momenti di prigionia e di dissolvimento o fusione con l'ambiente circostante, momenti che spesso si trovano contrapposti, ma che talvolta riescono a combaciare. Se già da piccola Lairetta vive come "distaccata" dagli altri, nel nuovo luogo dove si trova ad abitare la sua esistenza viene a sovrapporsi ad un altro binario, il quale, pur appartenendo al passato, scorre parallelo e in modo inesorabile accanto a lei: è quello del fantasma della madre, la cui pur breve permanenza tra quelle mura e quegli alberi è riuscita ad interessare

---

<sup>24</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 17.

<sup>25</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La mia esistenza d'acquario*, Milano, Treves, 1926<sup>2</sup>, pp. 3-4.

<sup>26</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, Palermo, ILA Palma, 2000, p. 91.

una ragnatela nella quale l'inconsapevole figlia si troverà invischiata. Lauretta nella villa non è prigioniera "fisicamente", come invece poteva esserlo negli anni del collegio, ma lo è degli spettri che aleggiano in quel luogo e che avvolgono nelle loro spire sia persone che oggetti. Il senso della dimensione onirica compare spesso nelle opere narrative elaborate da Rosso di San Secondo in questi anni, ma nel nostro caso esso avvolge l'intero romanzo, conferendogli un'impronta tipicamente simbolista. Per Barsotti questa cifra onirica non si configura invece come una vera «astrazione», bensì «va paragonata alla «quarta dimensione», alla «memoria» di Vittorini, o ad una pseudo-«coscienza» sveviana; e cioè ad un modo d'indagare a fondo il tessuto dei rapporti interumani, stracciato dalla Storia, per ritrovarne i fili»<sup>27</sup>.

A differenza dell'ambientazione tipicamente "nordica" delle *Elegie* e di altri testi successivi, in questo romanzo non troviamo una caratterizzazione precisa del luogo in cui si svolge l'azione, che non viene nemmeno collocato geograficamente. Il tutto ci viene descritto tramite generiche e indistinte immagini naturali all'interno delle riflessioni e delle visioni di Lauretta, contribuendo ulteriormente a dare al testo quella vaghezza propria della sua atmosfera di sogno. Il bosco nel quale è ambientata la maggior parte delle scene tra la protagonista e gli spasimanti della madre si configura, più che come un luogo reale, come una sorta di palcoscenico dove viene ripetuta sempre la stessa scena: la prima attrice è cambiata, ma per tutti coloro che la guardano il suo personaggio è in realtà rimasto lo stesso. La fusione di Lauretta col mondo naturale si collega quindi ad una "mimetizzazione" anche nel mondo umano: anche tra gli altri essa non riesce ad essere se stessa, ma solamente un'ombra della madre, che è la persona che tutti vedono quando posano i loro occhi su di lei. Indossare una maschera si rivela come l'unico modo per entrare veramente a contatto sia con il nuovo ambiente che la ospita da quando ha lasciato la sicurezza del collegio, sia con quei tre uomini che la osservano con uno sguardo strano e passionale.

Istanze di questa ricerca di fusione panica, collegate alla volontà di trovare rifugio o "libertà" dalle angustie di una vita "convenzionale" si trovano riunite anche in una breve novella pubblicata nella raccolta *Ponentino* e intitolata *Tradimenti*.<sup>28</sup> In essa, ritrovando in parte echi del lirismo proprio delle *Elegie*, osserviamo un'anonima protagonista nei momenti più puri e felici della sua giornata, quando, in un'atmosfera non distante da quelle

---

<sup>27</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 42.

<sup>28</sup> Si veda p. 116 dell'Appendice.

sognanti ed irreali della storia di Lauretta, rincorre i grilli e se li pone sul seno per poi, perduta sempre di più la coscienza del proprio corpo, poggiare le guance sui tronchi per «vestirsi di muschio» ed immergersi nel lago, lasciandosi ricoprire dalle alghe o graffiare dai rovi mentre raccoglie le more sulla riva. L'anonima donna di *Tradimenti* sembra porsi come una figura intermedia tra quella “estrema” di Lauretta (la cui intera esistenza è protesa all'assimilazione con la natura) e quella degli altri protagonisti di Rosso che trovano rifugio nell'ambiente naturale in un periodo di crisi interiore: la sua vicenda risulta essere divisa in due parti ben definite, due sono le vite che essa vive. Lauretta confessa di essersi sentita veramente “sveglia” e lucida solo una volta nella propria vita, mentre l'anonima “traditrice” è costretta suo malgrado a tornare sempre alla vita “reale”, ma nel momento di passaggio, di abbandono della dimensione “sognante”, su cui si concentrano le riflessioni all'inizio e alla fine della novella, pare che il sogno arrivi a sconfinare nella realtà, «poi che il barlume della coscienza che sussiste in noi con la paziente parsimonia d'un lucignolo, prima di destarsi, ora ha brevi impulsi di accensione, ora torna ad assopirsi in una curiosa vicenda di richiami e d'abbandoni»;<sup>29</sup> così le voci degli uomini sembrano versi d'uccelli o canti di mostri e la casa a cui tornare pare un castello verso cui correre per scampare alla furia di un uragano.

Un altro esempio di immagini naturali, in particolar modo acquatiche, usate per definire il proprio stato interiore, la propria difficoltà di accostarsi alla vita come il resto dell'umanità, si trova nella novella *Vita, teatro di vetro*,<sup>30</sup> il cui io narrante paragona la sua esistenza ad una perenne osservazione del fondo marino: «Un desiderio forte avevo di vederlo chiaro, di definirlo in me, il fondo del mare, ora tutto fluttuante e inafferrabile d'alghe lisce che mi carezzavano, ora granuloso di sabboline che non si riusciva a toccare, che si diradavano, o con punti fermi di pietra chiomati di filamentoso vegetale».<sup>31</sup> Come per Lauretta, anche per lui quindi persiste un senso di distacco dalla vita, mentre al tempo stesso la si vede scorrere davanti ai propri occhi, ma sempre tramite un filtro che rende il tutto indefinito. Un'incapacità di cogliere l'essenza delle cose che, a differenza di Lauretta, in cui si rivela chiaramente fin da bambina, in questo caso si è maturata col tempo: l'incontro con l'attrice che poi morirà sulla scena segna il passaggio tra la sua vacua vita precedente, ricca di scorribande e di conquiste femminili, e la presa di consapevolezza di

---

<sup>29</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Tradimenti*, in ID., *Ponentino*, Milano, Treves, 1916, p. 18.

<sup>30</sup> Si vedano le pp. 166-7 dell'Appendice.

<sup>31</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Vita, teatro di vetro*, in ID., *Il bene e il male*, Milano, Vitagliano, 1920, p. 79.

quel suo perenne inappagamento. L'improvvisa quanto tragica fine di lei, proprio quando egli si era deciso a cercarla per avviare finalmente una relazione, sembra pertanto confinarlo senza rimedio in quel limbo di cui egli ci narra all'inizio della novella, prigioniero all'interno di una gabbia di vetro, in una «profonda sordità d'acquario», senza nemmeno essere certo della propria salute mentale.

Mentre *La mia esistenza d'acquario* sembra portare alle estreme conseguenze, rispetto alle *Elegie*, il tema della comunione con la Natura, che si fa annichilimento totale, nei due romanzi che vengono pubblicati tra il 1917 e il 1918 Rosso continua ad esplorare il tema parallelo della "fuga" verso un luogo lontano dove curare la propria «anima malata». I due romanzi in questione sono, appunto, *La fuga* e *La morsa*, testi in cui l'aspetto lirico che predomina nelle storie di Maryke e Lauretta viene messo da parte a vantaggio di un modello narrativo più tradizionale. Il punto di contatto più immediato tra le *Elegie* e il romanzo del 1917 consiste nel fatto che l'anonimo protagonista della *Fuga* segue le orme del suo predecessore, approdando in Olanda.<sup>32</sup> A differenza di quest'ultimo, però, il narratore viene spinto al viaggio da una coppia borghese da lui incontrata a Roma, la quale si propone di curare i suoi affanni alla propria maniera. A differenza delle novelle con cui Rosso aveva esordito, il romanzo si svolge prevalentemente in ambienti borghesi, lasciando poco spazio al mondo naturale tanto caro al cantore di Maryke. La "cura" che il nuovo io narrante prova ad intraprendere passa infatti attraverso un percorso sia morale che sociale, invece che naturale, e sarà proprio questa differenza che lo destinerà al fallimento. Sono solo due in questo quadro i momenti di contatto con la Natura, ma entrambi si rivelano fondamentali per lo sviluppo interiore del protagonista. Il primo si situa alla metà del romanzo: abituato alle sue passeggiate notturne, egli si sente soffocare nella villa degli Stürm e decide di "evadere" dalla finestra per assaporare l'aria del bosco che circonda la loro abitazione. Incontrato il direttore del manicomio, gli confessa che, con sua somma sorpresa, ora l'aria di quel luogo gli pare pervasa da un'atmosfera instabile, ricca di sensazioni che lo stuzzicano e gli fanno venire voglia di mettersi a saltare: «Nulla qui mi parla di stabilità e di sicurezza, e forse tra breve, se non ci ripariamo dietro un cantone, rischieremo d'esser presi tra una nuvola, che con una capriola, dal cielo venendo a radere il suolo, ci prodigherà la cortesia d'un suo accecante amplesso».<sup>33</sup> La «barbara danza» che

---

<sup>32</sup> Si vedano le pp. 122-8 dell'Appendice.

<sup>33</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, Milano, Garzanti, 1951<sup>6</sup>, p.104.



segue tra lui e il direttore ci mostra finalmente un mondo che si è liberato delle maschere sociali per ritrovare una dimensione più autentica, più naturale appunto. Tuttavia il suo compagno occasionale lo mette in guardia: per parte sua quello sfogo non è altro che un gesto estemporaneo, non ha la minima intenzione di abbandonare le comodità e i privilegi che gli derivano dal suo ruolo in società, e suggerisce al protagonista di fare altrettanto.

Un primo tentativo di uscire dalla crisi per una via diversa da quella più convenzionale proposta dalla società borghese che si raduna nel salotto degli Stürm viene così bruscamente frenato, e condurrà il protagonista verso la fallimentare esperienza del matrimonio con la virginale Betty. Verso la fine del romanzo, quando la situazione con la consorte precipita, egli si rifugia sul terrazzo della loro casa mentre si sta per scatenare una tempesta. Così come è accaduto al protagonista delle *Elegie*, anche per lui giunge il momento di trovare sotto la pioggia battente una comunione con la natura, mentre la pioggia sembra lavare via quel falso e grottesco travestimento che il vivere tra gli uomini lo ha obbligato ad indossare: «Ah, finalmente intendevo il nord! Non quello laggiù tra gli omuncoli nelle ampolle di vetro, quassù fra la tragedia degli elementi. Le nuvole si inseguivano con una rabbia furibonda, radevano la mia testa: sentivo la pioggia sbattere sulle grondaie come grandine, come ghiaia».<sup>34</sup> L'immagine del mare, poi, che «laggiù sfogava l'urlo della sua foga possente contro l'inerzia della duna»,<sup>35</sup> non può che richiamarci ancora alla mente l'esperienza delle *Elegie*. Quando il temporale termina e il cielo si schiarisce è il momento per il protagonista di smarrire la propria coscienza nell'osservazione delle stelle, lasciando a terra, almeno per quella notte, il proprio corpo terreno legato dai fili della mondanità. Il giorno successivo, come per una rinascita, egli si avvierà verso un'altra fuga, inseguendo una figura femminile che si pone al di fuori della società comunemente intesa. L'esotica e sensuale Pepita lo conduce verso una dimensione nomade e, invece di blandire il suo raziocinio con discorsi su teorie socio-morali come aveva fatto Brunilde Trymer, ipnotizza i suoi sensi con canti e balli di terre lontane. Allora si riparte di nuovo, in un perenne movimento circolare: da un lato la fuga verso il Nord ha fatto capire al protagonista che i problemi che lo affliggono non sono affatto estranei nemmeno alla gente di un paese lontano, dall'altro è come se solo il cambiamento di luogo e aria possa avere una qualche possibilità di condurci alla metamorfosi alla quale più aspiriamo, ovvero quella interiore. Immagine di tutto ciò è la sua casa: edificata in pochi

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>35</sup> *Ibidem*

giorni in occasione del matrimonio, viene letteralmente fatta a pezzi per costruire il carrozzone con cui egli partirà di nuovo. E la meta quale sarà questa volta, se sia il nord che il sud contengono i germi della stessa malattia? Il protagonista, nel parlare agli altri «incapaci» suoi pari, descrive la vera «patria» dalla quale essi provengono, quasi una sorta di “terra promessa”, tanto felice quanto irreali, di cui mantengono nel loro inconscio un vago e dolce ricordo. Un luogo che oscilla tra il Paradiso Terrestre e l’Arcadia, in cui, ancora una volta, è la profonda comunione con il mondo naturale a prevalere su tutto il resto: «Ricordo una mattina d’aprile. Nel sole era un trillio d’allodole, un luccichìo d’ali, un ribrillìo festoso di perle d’aria sull’ondeggiare argenteo delle spighe ancor verdi su cui passava un alito di vento (...) E in verità tutto era amore, tutto era germinazione. Arpeggiavano tra le fronde con dita invisibili, fluttuanti immagini; s’udiva il loro riso leggero, il loro canto sommesso, e nelle pause si udiva il loro amore».<sup>36</sup>

Nel romanzo successivo, *La morsa*<sup>37</sup>, le connotazioni geografiche che avevano caratterizzato i testi fin qui descritti sembrano cambiare di segno: se prima seguivamo in Olanda un uomo del Sud, ora ci spostiamo in Svizzera, dove sono confluiti tanto degli olandesi quanto un dottore di Roma, Dionisio Solchi, protagonista della vicenda (che vediamo quindi abbandonare il solito narratore anonimo in prima persona per abbracciare una costruzione narrativa più tradizionale). A metà del romanzo infatti, quando la pressione della sua relazione clandestina si fa insopportabile, anche Dionisio come i suoi predecessori “fugge” lontano per riordinare le idee e decidere cosa fare della sua vita, ed ancora una volta Rosso ci conduce in un ambiente lontano dalla confusione della città, presentandoci una tranquilla pensione che sorge «tra un fittissimo verde d’alberi e di erbe»<sup>38</sup> e che si affaccia su un lago, dal quale «il risucchio monotono dell’acqua cheta» comunica alla sensibilità di Dionisio «dilatata come una lente, sensi di fatalità e di eternità, in cui le ribellioni più folli dello spirito possono essere fissate in idee da una tremenda lucidità di febbre».<sup>39</sup> Egli però non arriva a cercare in quell’ambiente l’unione con l’elemento naturale: a differenza degli altri personaggi fin qui citati, egli ha pur sempre un legame con l’altro “mondo” dal quale non vuole allontanarsi definitivamente, ovvero la sua amata Dorina. La sua non è una vera ricerca della “salute”, quanto di un modo per riuscire a riallacciare le fila della sua vita, alla quale, più o meno consciamente, non desidera altro che fare ritorno.

---

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 172-3.

<sup>37</sup> Si vedano le pp. 129-33 dell’Appendice.

<sup>38</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La morsa*, Milano, Treves, 1935<sup>3</sup>, p.150.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 247.

Il rapporto quindi con il nuovo ambiente risulta disarmonico, ammettendo lui stesso che «le montagne della Svizzera, il lago, e le ore eguali e monotone tra l'attonita stupidità naturale delle cose, portano spesso a considerazioni sulla inutilità del tutto».<sup>40</sup>

Sul tema del mondo idilliaco dove uomo e natura possono armoniosamente convivere Rosso si riaffaccia in particolare in *Sogno primaverile del bene e del male*, novella scritta in forma di prosa teatrale e pubblicata nella raccolta *Il bene e il male* nel 1920.<sup>41</sup> Il testo si configura nei modi di una fiaba, in cui gli animali e le piante possono comunicare tra loro e con la “signora” del giardino, la giovane e gentile Ludolina. La narrazione inizia con una lunga didascalia descrittiva ricca di immagini positive, di colore e di vita, che sembrano delineare un luogo paradisiaco: «*Mentre, dal mare, trilla d'oro e dardeggia il primo occhio di sole, nella fresca mattina piena d'aliti, sui colli chiomati di tenero verde, ridono i colorini tenui delle ville, tra una festa vegetale d'alberi in fiore, boschi su cui è passata la mano diafana dell'aurora lasciandovi il polline roseo della sua palma (...) Il mondo di sotto, già eguale nell'ombra notturne, si variò in una sinfonia di mille toni, squillò vibrando in tutti i suoi colori*».<sup>42</sup> Nel seguito del racconto Rosso si diverte però a decostruire la fiaba. Nella seconda parte della novella vediamo così l'intrusione nel paesaggio naturale di un elemento esterno: dalla pancia di un mostro (che si rivela essere un'automobile) esce una *troupe* cinematografica, che inizia a girare una scena passionale poco lontano dal giardino di Ludolina. In realtà, più che a questa evidente rottura legata al tema della “passione” che si affaccia in modo subdolo in ogni dove provocando disagio e scompiglio, Rosso sembra essere più interessato a mostrarci quello che continua ad accadere nel giardino una volta che la sua giovane «signora» si è assopita. Un'altra lunga didascalia ci descrive nuovamente l'ambientazione, ma questa volta l'atmosfera risulta ben diversa. Se già prima il giardino assumeva connotati quasi irreali, ora si entra ancora di più nella dimensione onirica (come suggerito dal titolo stesso), ma la dolcezza dell'unione con la natura viene ora sostituita da un vago senso di terrore imminente, mentre il tutto precipita in un «silenzio sconfinato» che fa da contraltare all'allegro vociare degli animali che aveva contraddistinto l'apertura del testo. Causa o conseguenza di tutto ciò, il sonno di Ludolina si fa agitato, mentre un sussurro la spinge a dubitare della sua fede incrollabile nel

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>41</sup> Si vedano le pp. 164-5 dell'Appendice.

<sup>42</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Sogno primaverile del bene e del male*, in *ID.*, *Il bene e il male* cit., p.13.

Bene. Non c'è bisogno, come nel caso delle sciocche Rose, di un elemento proveniente dall'esterno; ci si può anche trovare in un luogo all'apparenza scevro di ogni "tentazione", ma la dimensione umana ha sempre al suo interno quel tarlo che «rode rode... imperturbabile, assillante...». <sup>43</sup>

Oltre al testo che dà il titolo alla raccolta, ne *Il bene e il male* troviamo diverse altre novelle che si concentrano sull'ambientazione naturale per proseguire interessi e tematiche già riscontrate in Rosso. Ne *L'improvvisata* ci viene proposta un'ennesima fuga, quella di due apprezzate cantanti che decidono di prendersi una vacanza in una casetta sul lago, al limitare di un bosco, e che finiscono per tagliare ogni ponte con il passato e stabilirsi definitivamente nella nuova dimora.<sup>44</sup> Quella dimensione così diversa, in cui, invece di esibirsi in locali di lusso o nei teatri della penisola, vivono tranquillamente tra passeggiate e raccolte di fiori, fa sì che, ancora una volta, si venga a creare un mondo "a parte", sicuro e protettivo. Se in altri casi, tuttavia, prevale un'atmosfera di sogno ed irrealtà, la vicenda di Lella ed Annita appare molto più "reale", trovandosi presto le due donne ad affrontare il problema molto pratico della gravidanza di Annita (come ad anticipare gli intrighi e le trame più fattuali e concrete dei due romanzi pubblicati nello stesso anno, *Le donne senza amore* e *La festa delle rose*). A differenza di svariate altre rappresentazioni "idilliache" (ma che sovente in Rosso lo sono solo in apparenza), la novella si chiude con un'immagine positiva, dove il possibile elemento esterno (il padre del bambino), che in altri casi risulta essere portatore di disagio, viene, ancor prima che possa effettivamente comparire, tagliato fuori dalla decisione delle due donne, il cui futuro nella casetta vicino a Castel Gandolfo appare infine senza alcuna ombra. Anche *Scenari dell'anima nostra, Palmira!* propone un'ennesima declinazione del tema ben noto.<sup>45</sup> La ricerca di un amore completamente puro spinge l'anonimo narratore a condurre con sé la propria amata lontano dalle perversioni e dalle bassezze della città, ma ciò non risulterà sufficiente e sarà solo una completa quanto solitaria immersione nella natura (una fuga nella fuga) ciò che potrà completare la sua purificazione. L'immagine del sole calante si configura come un'epifania, una rivelazione divina, ai suoi occhi velati dal dolore: «Quando il sole al tramonto tinse le nuvolette di rosa, e parve che assonnate si fermassero esse nel loro cammino celeste, il sasso che mi serrava il

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>44</sup> Si vedano le pp. 168-9 dell'Appendice.

<sup>45</sup> Si vedano le pp. 173-4 dell'Appendice.

petto mi si sciolse in una tenerezza infinita; e mi sentii buono, mi sentii puro».<sup>46</sup> *Ottobre perfido ed ambiguo* ci mostra invece un'ambientazione di campagna, una «distesa ambigua d'ombre e di luci» in cui l'aria stessa, a causa della presenza di alcuni vigneti e dell'aroma del vino, che letteralmente arriverà a scorrere nelle vie del paesino adiacente, è impregnata dalla Passione.<sup>47</sup> Pur nella sua brevità, in questo testo i due filoni del mondo naturale e della passione che inesorabilmente arriva a stravolgere l'io narrante si fondono creando una delle atmosfere più destabilizzanti nella narrativa di Rosso, in quanto la novella è costellata di continue considerazioni del narratore sul fatto che egli stesso non è sicuro se ciò che vede accadere davanti ai propri occhi sia la realtà o il frutto della sua immaginazione. Oltre che dagli effluvi dell'alcol, la sua sensibilità è solleticata anche dalla particolare atmosfera autunnale, dal «fermento febbrile ch'è nel sole di questa stagione». La novella gioca tutta sull'ambiguità che, più che provenire dalla figura di Donatella, sembra un'emanazione dell'ambiente circostante. Questa è inoltre l'unica rappresentazione nel Rosso di questi primi anni del mondo autunnale, preferendo egli cogliere in genere il mondo naturale o nella rigidità di un inverno in grado di mostrare all'uomo le sue intrinseche ed inguaribili debolezze (come abbiamo visto nelle *Elegie*) o nelle fragranze e nei colori di una primavera che si fa metafora della «rinascita» e di un nuovo abbraccio da parte delle «anime malate».

Altre rappresentazioni analoghe si trovano ancora in questi stessi anni nella folta produzione novellistica di Rosso di San Secondo. Nelle pagine finali della raccolta del 1919 *Io commemoro Loletta* sono presenti, ad esempio, due brevi brani raccolti sotto il titolo complessivo di *Paesi* e chiamati rispettivamente *Colonie* e *Primavera*, in cui, a differenza che nella maggior parte delle novelle scritte dopo l'esperienza delle *Elegie*, l'aspetto narrativo perde ogni rilevanza, risultando completamente assente nel primo testo ed essendo solamente un pretesto nel secondo, laddove l'attenzione si concentra appunto su immagini naturali che generano riflessioni e fantasmi interiori.<sup>48</sup> *Colonie* ci pone inizialmente davanti ad un inverno molto freddo e a delle persone non meglio identificate che si rifugiano all'interno di un casolare (in cui ritorna ancora una volta l'immagine di un inconscio tempo pregresso, sinonimo di sicurezza: «questa stanza che sembra una culla di sonno che dondoli tra le intemperie»),<sup>49</sup> per poi condurci in un viaggio non fisico, bensì

---

<sup>46</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Scenari dell'anima nostra, Palmira!*, in ID., *Il bene e il male*, cit., p. 249-50.

<sup>47</sup> Si vedano le pp. 169-70 dell'Appendice.

<sup>48</sup> Si veda p. 145 dell'Appendice.

<sup>49</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Paesi – Colonie*, in ID., *Io commemoro Loletta*, Milano, Treves, 1919, p. 184.

tramite un narratore di secondo grado che inizia a parlare di luoghi lontani. Il senso dell'“esotico”, solitamente esplorato da Rosso all'interno delle terre del Nord Europa da lui ben conosciute, si espande ora nella dimensione quasi irrealistica di questo vago racconto di luoghi lontani, di «regni misteriosi, inesplorati». L'io narrante e gli altri uomini che ascoltano le parole del padrone di casa compiono una fuga dall'ambiente avverso che li circonda, ma questa volta è solo una fuga con la fantasia. L'assenza di spostamento fisico, nonché delle sensazioni reali di vista ed olfatto, non rende in realtà meno efficace l'abbandono del mondo in cui si trovano, ed anzi sembra favorirlo, proiettando nella loro mente delle immagini puramente idilliche. Queste terre lontane si configurano quindi al pari di quella “patria perduta” degli “incapaci” descritta dall'io narrante de *La fuga*, in quanto ricche di suggestioni che rimandano ad una dimensione tanto “altra” e remota («(...) pur sempre un'unica fragranza d'aromi imprecisi e pur noti alle narici come impressioni d'un senso precedente alla nostra stessa vita (...)»),<sup>50</sup> quanto insita all'interno di ogni uomo: «Così ognuno in sé, tra la strettoia della sua vita europea, ha il germe della sua follia coloniale».<sup>51</sup> La «folle» ricerca di una completa libertà si pone infine come un valore primario a cui tendere, lasciandosi alle spalle non solo i tormenti interiori, ma anche semplicemente tutti quei legami «che c'incrostano nel giornaliero arpeggio della vita trascinata». Nel testo successivo invece l'io narrante, un altro uomo del sud, si lascia afferrare dalla «sottile seduzione» di una primavera nordica. Ancora una volta questa peculiare atmosfera ha il potere di ammaliare e allo stesso tempo restituire equilibrio, quello di aprire gli occhi sulla realtà del mondo («S'apprende la letizia solerte ad occhi lucenti, si dimentica la sonnolenza a palpebre semichiusa») e di rendersi conto della propria «libertà germinale, inespugnabile».<sup>52</sup>

Nel 1920 viene pubblicato *Le donne senza amore*, romanzo che ancora di più si allontana dagli stilemi lirici ed introspettivi dei testi precedenti per abbracciare una trama che si fa più complessa, ricca di situazioni e di personaggi.<sup>53</sup> Non c'è più un singolo “io”, anonimo o meno, attorno al quale ruota una vicenda scarna di avvenimenti e ricca di riflessioni e considerazioni filosofico-esistenziali, bensì una continua alternanza di punti di vista fra le donne protagoniste. Nel capitolo successivo si avrà modo di delineare meglio il

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>52</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Colonie – Primavera*, in *Io commemoro Loletta*, cit., pp. 193-4.

<sup>53</sup> Si vedano le pp. 153-63 dell'Appendice.

fulcro del romanzo tramite l'osservazione dei suoi personaggi; per ora invece, rimanendo al discorso della presenza e del significato delle ambientazioni naturali in Rosso, vale la pena di soffermarsi su un momento particolare del testo, il quale, rimanendo fedele al *topos* più volte osservato, si delinea come un'ennesima "fuga". A circa metà del romanzo Lorenza realizza finalmente la vacuità e la menzogna insita nel suo matrimonio e la sua ribellione rompe, seppur per qualche breve capitolo, quell'unità di luogo che caratterizza il resto del romanzo, ambientato a Roma tra le mura di abitazioni borghesi. La fuga di Lorenza in realtà sembra apparire molto più "materiale" rispetto a quelle che Rosso ci ha narrato in precedenza, in quanto la donna ha un obiettivo ben preciso che la spinge ad andarsene per recarsi in quel determinato luogo, ovvero il nuovo desiderio di maternità nel quale vuole investire quell'amore che essa sente di non essere in grado di offrire a nessun uomo. In realtà il piccolo Renato sembra configurarsi più come un mezzo che come un fine a cui tendere, e Lorenza non è altro che un'ennesima "anima malata" in cerca di un punto d'appiglio. I capitoli in questione si configurano come una sorta di intermezzo, di "pausa" tra gli intrighi e le violente passioni, un momento per Lorenza per riallacciare le fila della propria esistenza; in questo senso la sua esperienza non è dissimile dalle altre "fughe", e non è casuale che, ancora una volta, ci si trovi in un ambiente dove l'elemento naturale ha un ruolo dominante. La tranquilla campagna emiliana ci appare, per contrasto, come una dimensione completamente nuova, e, in modo non dissimile da quanto visto ne *La morsa*, si avverte la separazione tra due distinte fasi del romanzo, che corrispondono in effetti a degli spartiacque anche nella vita dei personaggi principali. Il nuovo ambiente sembra inizialmente porsi sulla stessa lunghezza d'onda dei tormentati pensieri della protagonista: vi soffia «un forte vento di tramontana, che, sospingendo le nuvole in cielo e agitando i lunghi filari di pioppi nella campagna, dava al paesaggio una mobilità trepida e sussultante, molto simile all'ansia che agitava Lorenza»,<sup>54</sup> vento che porta con sé suoni lontani, campane dei villaggi circostanti, «aggiungendo un senso particolare al brivido che percorreva le membra»<sup>55</sup> della protagonista. Quasi a dimostrare come per lei sia difficile staccarsi dalla sua vita precedente, anche il suo primo impatto con quel mondo diverso sembra portare con sé gli echi del suo passato, ma dopo qualche giorno la situazione muta: tra la gentilezza della sua ospite, la dolcezza nell'osservare il giovane Renato e la presenza di una solida figura di "tutore" (che si dimostra essere tale non solo per il ragazzino, ma

---

<sup>54</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Le donne senza amore*, Milano, Treves, 1927<sup>2</sup>, p.134.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 135.

anche per Lorenza stessa), la donna è in grado di trovare un nuovo equilibrio e, di conseguenza, di respirare un'aria nuova. La stessa componente atmosferica sembra rispecchiare l'interiorità della protagonista: nei primi giorni permane il brutto tempo che costringe tutti a rimanere in casa, poi, finalmente, la situazione migliora e la compagnia, così come la felicità repressa di Lorenza, può uscire all'aperto: «Il cicaleccio della comitiva parve rallegrasse la campagna, già esultante in un primo sole tenero che brillava sulle perle congelate di brina ogni dove: le parole fumavano nell'aria con il fiato, come se le cose dette perdessero il loro significato concreto per vaporare in un'atmosfera sognante».<sup>56</sup>

Immagini dell'ambiente rurale si riscontrano anche in due novelle di questi anni, *La creazione dell'uomo* (raccolta in *Palamede, Remigia ed io*, 1920)<sup>57</sup> e *Confiteor, Eminenza...* (in *Io commemoro Loletta*, 1919).<sup>58</sup> Nella prima osserviamo lo stridente contrasto tra due giovani, l'anonimo io narrante proveniente dalla città e costantemente afflitto dai suoi tormenti e da un'insormontabile oppressione nel petto e Rugolo, il quale ha sempre vissuto tra i campi. Quest'ultimo incarna un differente stile di vita, estraneo alle preoccupazioni astratte e sempre pronto a cercare di risollevare l'animo dell'amico mostrandogli le semplici bellezze del proprio mondo. Come il titolo stesso ci suggerisce, qui l'ambientazione si pone come intrisa di una dimensione ancestrale, in cui gli inutili e dannosi artifici che l'uomo si è andato costruendo nei secoli non esistono più, e in cui l'umanità procrea allo stesso modo di quelle serpi che Rugolo osserva tra i cespugli. L'io narrante ci appare sofferente per tutta la durata del testo, versa lacrime in ogni occasione, e nel contempo la sua sofferenza sembra già in via di superamento: il «silenzio sterminato» di quei luoghi gli fa increspare la pelle, ma grazie alla presenza di Rugolo che si pone come una guida in un regno che sta tra il Purgatorio e il Paradiso, egli è in grado di trovare dei momenti in cui «ridere di tutto quell'enigma naturale che *gli pesa* sulle tempie».<sup>59</sup> In *Confiteor, Eminenza...* le riflessioni dell'io narrante, per il quale ormai lo stare tra gli uomini è solo «penoso», vengono tinte dal tocco di un'ironia talvolta divertita, talvolta piena di amarezza, mentre, in una tranquilla e silenziosa mattina, osserva il mondo naturale che lo circonda: «Ecco, però, che non è colpa mia, se questo sole mattutino giuoca a sorridere e ad imbronciarsi, a nascondersi e a comparire per addentare inattesamente quel

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>57</sup> Si veda p. 151 dell'Appendice.

<sup>58</sup> Si vedano le pp. 143-4 dell'Appendice.

<sup>59</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La creazione dell'uomo*, in ID., *Palamede, Remigia ed io*, Milano, Treves, 1920, p. 162.



lembo bambagioso di vapore, che pare, ma non è – è tutto uno scherzo – un guerriero con l'elmo e la lancia, minacciosissimo, se ora, ad esempio, folleggia scompostamente sulle chiome degli alberi e infine particolarmente saetta su quella d'un pino che pareva, un momento fa, una coppa di smalto, e ora si rivela luminosamente un intrico di rami (...).<sup>60</sup>

*La festa delle rose*, pubblicato anch'esso nel 1920, recupera il tema della passione che già aveva caratterizzato *Le donne senza amore* (nonché parte della contemporanea produzione novellistica) e lo declina in particolar modo secondo quelle due categorie, quei due poli apparentemente opposti di Nord e Sud che ritornano frequentemente, quasi in maniera ossessiva, durante tutto l'arco di questa prima produzione sansecondiana, e che, seguendo anche il percorso compiuto dalla critica, cercheremo ora di inquadrare.<sup>61</sup> Il fulcro del romanzo, il momento in cui si attua la svolta nelle vite dei protagonisti, avviene in un ambiente che non può che risultare familiare: una spiaggia olandese, in particolare quella di Scheveningen. In conformità al cambiamento stilistico e di registro che Rosso ha intrapreso dagli anni delle *Elegie*, la rappresentazione di questo luogo risulta tuttavia ben diversa nella percezione del lettore. Si può dire infatti che il punto di vista della narrazione sia radicalmente cambiato: ormai la solitudine e i tormenti interiori, che inesorabili conducevano l'io narrante verso un'acuita sensibilità e una volontà di perdersi nell'abbraccio del mondo naturale, hanno lasciato lo spazio alla dimensione umana, al vivere in una comunità che pur non risultando essere sempre avvizzita e vacua come quella delle «casette dai tetti rossi» osservate dall'io narrante delle *Elegie*, è comunque luogo di assoggettamento a delle norme e a delle pratiche sociali, nonché ad una patina uniforme di bugie, inganni e falsità. La spiaggia deserta dove poter cogliere l'abbraccio con la natura viene sostituita dalla vivace atmosfera di un luogo di villeggiatura dove si rilassano agiate famiglie per le quali «il tempo della vacanza rientra nell'ordine prestabilito della vita».<sup>62</sup> Abbiamo visto come nelle *Elegie* l'impeto dell'onda che si infrange sulla spiaggia suggerisca all'io narrante riflessioni sulla Natura e sull'arroganza dell'Uomo e proprio in questi capitoli de *La festa delle rose* Rosso ci ripropone la medesima immagine, spogliata (almeno all'apparenza) della connotazione filosofica e morale per adeguarsi al mutamento

---

<sup>60</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Confiteor, Eminenza...*, in ID., *Io commemoro Loletta*, cit., p. 136.

<sup>61</sup> Si vedano le pp. 175-83 dell'Appendice.

<sup>62</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La festa delle rose*, Milano, Treves, 1920, pp. 94-5.

di atmosfera: è uso comune infatti tra i villeggianti, principalmente tra i più giovani ma spesso anche tra gli adulti, costruire in riva al mare dei fortini di sabbia. Su di essi vengono collocate bandiere diverse a seconda del paese di provenienza e alla sera, quando la marea sale, i bagnanti verificano quale di essi sia il più solido, in grado di resistere per più tempo all'avanzare delle onde. Inevitabilmente, però, anche il fortino vincitore viene in ultimo travolto e distrutto dall'acqua, facendo finire a mollo «la frotta dei presuntuosi lottatori contro il mare».<sup>63</sup> All'interno di un breve, e all'apparenza insignificante, episodio sullo sfondo della vicenda principale Rosso sembra ricordarci che alla fine l'elemento naturale ha sempre la meglio, mentre i tentativi di controllarlo non sono altro che giochi infantili. «Sconfitto» l'uomo, la Natura si riprende ora il completo controllo della spiaggia, e la narrazione lascia per un breve attimo il posto ad una delle rare descrizioni naturali all'interno del romanzo: «Il sole, tra una foschia plumbea, tramontava sanguigno, empiendo di guizzi cuprei il mare, mutevole nei suoi riflessi tra grigi e giallastri. Cominciava il lungo crepuscolo nel nord, quella larga sospensione del giorno che non si spegne nell'attesa della notte che non giunge ancora. La grandiosità degli elementi, agitati dalla furia del vento, s'accresceva nell'indefinito chiarore in cui ogni cosa assumeva un aspetto fantastico; gli uomini, sulla spiaggia, parevano ombre, le loro voci suonavano strane, ovunque un vapore viola velava misteriosamente le forme».<sup>64</sup> In questo ambiente così diverso da quello italiano, tra Milano e la riviera ligure, in cui soggiorna solitamente, Quintilio ritiene di poter trovare nuova ispirazione per la sua prossima opera. Egli crede infatti che «anche il paese, l'aria che si respira, le persone che si vedono hanno una influenza grandissima sulla nostra arte (...) *La festa delle rose* fu creata tra la mollezza vaporosa d'una primavera del sud. A me, ora, abbisogna questa natura agitata che non lascia requie, che non suggerisce sopori sensuali, tepori d'abbandono».<sup>65</sup> In queste considerazioni è possibile riscontrare tutta la base su cui poggia l'impianto narrativo: la vicenda infatti, più che attorno al celebre maestro, ruota attorno a due donne, Lucilla ed Hedda. Quest'ultime racchiudono in sé proprio quello che Rosso sembra indicarci come il «germe» caratteristico delle rispettive terre: sensuale e passionale la prima, pacata, candida e virginale la seconda; l'incontro di queste due realtà non potrà portare ad altro che alla catastrofe. Al vitalismo «positivo», fonte di ispirazione e secondo Lucilla motivo di

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 117.

superiorità delle donne del sud, viene infatti collegata anche quella passione che la donna porterà sempre più all'estremo durante il romanzo, in una spirale di distruzione che coinvolgerà l'innocente Hedda. Lo stesso titolo (tanto del romanzo di Rosso quanto dell'opera di Majani) contiene il nome di quel fiore che per l'autore è assunto ormai a metafora di passionalità (si veda ad esempio come in *Sogno primaverile del bene e del male* siano proprio le Rose, qui in una sorta di personificazione, ad essere oggetto di patimenti, con una in particolare, la Rosa Grossa, che arriva a stipulare un patto quasi faustiano con il Ragno nella speranza di ottenere l'amore). Le rose compaiono realmente anche nel romanzo e, non a caso, giocano un ruolo nella prima apparizione di Lucilla, dimostrandoci fin da subito la sua feroce gelosia contro qualunque sospetto di insidia, sia anche un semplice mazzo di fiori regalato a Quintilio dalla moglie prima della partenza.

Attraverso il sopracitato dualismo tra le due protagoniste della vicenda, possiamo dunque osservare una linea tematica ben definita che, partendo dalle *Elegie*, ci conduce fino al tragico triangolo de *La festa delle rose*, ovvero quell'opposizione tra passione e freddezza, tra sensualità e razionalità, tra calore e gelo, tra fervore e pace che Rosso sembra suggerirci si nasconda nell'opposizione geografica Nord-Sud, e che egli esplicita nella figura stessa della "fuga", ovvero l'atto di un uomo del Sud di cercare la propria salute nella terra segnata dalle (presunte) caratteristiche opposte. Nel 1922 (quindi in data posteriore a tutti i testi qui presi in esame) Adriano Tilgher è il primo critico che si interessa a questo dualismo, ponendo le basi per un discorso critico che si protrarrà negli anni fintanto che la fama di narratore di Rosso rimarrà alle luci della ribalta. Egli infatti vede questa contrapposizione come il «contrasto fondamentale» su cui si basa l'intera opera dell'autore,<sup>66</sup> contrasto in cui si trovano di fronte tanto diversi ambienti naturali («il Sud, le terre solari e mediterranee, ove il sole è di fuoco, il cielo limpido e azzurro, il mare turchino (...); il Nord, le terre boreali e polari, ove il cielo è grigio e chiuso, il mare livido e nero, gli alberi gonfi di umidità stillano pioggia sul terreno spugnoso (...)»)<sup>67</sup> quanto, e soprattutto, diversi modi di intendere la vita, ovvero da una parte l'organizzazione e la disciplina, dall'altra l'impulso istintivo e la passionalità. Tilgher considera tutto questo come «una proiezione lirico simbolica» facente parte di una geografia poetica precisa, che

---

<sup>66</sup> A Tilgher venne obiettato tuttavia che questa considerazione non sarebbe applicabile, per esempio, a buona parte della produzione teatrale di Rosso, in particolare quella dei primi anni.

<sup>67</sup> A. TILGHER, *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese*, in «Comoedia», IV, n. 16, 20 agosto 1922, ora in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. GIOVANELLI, Bologna, Cappelli, 1977, p. 57.

però non deve essere presa strettamente sul serio, al pari di quella di un Ariosto. Giovanni Calendoli riprende questo tema e, fermando in particolare lo sguardo su *La fuga*, giunge a formulare ulteriori considerazioni. Già nel suo romanzo del 1917 infatti, come si è avuto modo di vedere, Rosso suggerisce come quella contrapposizione risulti essere nient'altro che una facciata quando si guarda all'ordine complessivo delle cose: gli uomini del Sud cercano la loro salute nel Nord, quelli del Nord la cercano nel Sud, ma nessuno è in grado di trovarla veramente grazie ad un semplice spostamento sull'asse geografico. Entrambi i "mondi" sono quindi incompleti, e per Calendoli «il loro contrasto è assunto da Rosso di San Secondo come uno dei mezzi per esprimere la costituzionale mutilazione dell'uomo, la sua impossibilità di trovare un equilibrio e un soddisfatto riposo. Opponendosi, Nord e Sud misurano vicendevolmente le proprie manchevolezze».<sup>68</sup> Analogamente, Carmela Scirè osserva come in *La festa delle Rose* le coordinate geografiche Nord-Sud tipicamente sansecondiane rivelino una «intercambiabilità ontologica»: la spiaggia olandese in cui ancora una volta si assiste a quell'inevitabile tendenza alla comunione tra uomo e Natura non ha in sé un «privilegio etnico o geografico», si tratta bensì di «una dimensione barbarica dell'esistenza in una fase in cui vitalismo e salute coincidono».<sup>69</sup> Il forte interesse di Rosso per queste tematiche trova inoltre per Calendoli una spiegazione di carattere storico-letterario nel fatto che in quegli anni l'Italia conosceva un'"invasione" di autori nordici, da Ibsen a Strindberg, da Kierkegaard ad Hamsun, e l'opera di Rosso si configurerebbe in questo senso come «anche, involontariamente, una risposta a questa invasione ed al tempo stesso un'apertura di dialogo con i suoi vessilliferi».<sup>70</sup>

In seguito sarà proprio Rosso stesso ad intervenire in merito alla questione nell'*Esodio* premesso a un'edizione del suo dramma teatrale *Una cosa di carne*, esplicitando la propria visione: «Né la mia ormai vecchia definizione di Nord e di Sud volle mai coincidere con i termini semplici della geografia: pretese, piuttosto, fra tutti gli emigrati terrestri, distinguere quelli che della patria celeste perdettero per intero o quasi ogni ricordo, dai più solari, i quali non vivono l'esperienza della vita, se non per ritrovare in se medesimi la luce del paese natale».<sup>71</sup> Ogni anima «randagia» tende quindi inconsciamente a quel paradiso perduto, all'ambiente celestiale che abbiamo visto descritto dall'anonimo io de *La fuga*, e,

<sup>68</sup> G. CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Roma, Vito Bianco, 1957, ripreso in *La critica e Rosso di San Secondo*, cit., p. 61.

<sup>69</sup> C. SCIRÈ, *Rosso di San Secondo romanziere*, in *Critica letteraria* n. 78, 1993, pp. 70-1.

<sup>70</sup> G. CALENDOLI, *La formazione culturale di Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, cit., p. 14.

<sup>71</sup> Citato in F. FLORA, *Introduzione a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, Teatro (1911-1925)*, cit., p. XXV.

annota Tilgher, le modalità sono diverse tra gli uomini del Nord e quelli del Sud: se i primi «grazie al freddo delle acque alle intemperie alla nebbia» tendono perlopiù a castigare quell'impulso ed organizzare la propria vita in modo sistematico, cercando di ignorare il richiamo, non è altrettanto vero per quelli del Sud, «precarii transeunti effimeri». Sui diversi tipi di personaggi che compaiono nella narrativa sansecondiana, e come essi rispecchino il dualismo espresso dalle stesse parole dell'autore, si avrà modo di tornare nel capitolo successivo, ma per il momento occorre notare come Rosso appartenga proprio a quest'ultima categoria. Si è già accennato in apertura come egli, dopo la fuga in Olanda, faccia sostanzialmente scomparire il paesaggio siciliano dai suoi scritti in prosa, ambientazione che invece era stata al centro dei suoi esordi in ambito teatrale (a partire dalle *Sintesi drammatiche*). I semi piantati negli anni della sua primissima giovinezza non mancano però di dare i loro frutti, seppur in modo sotterraneo, in particolare per quanto riguarda l'aspetto naturale della sua terra d'origine. Per Barsotti la dimensione siciliana diventa per lui «come per Verga, per Lampedusa, soprattutto per Vittorini, la “quarta dimensione” della “memoria-coscienza”, la terra dell'infanzia sua e del genere umano, mitico luogo d'un passato di certezze o di speranza che ambigualmente contiene i germi contrastanti del futuro (quasi mai del presente) e dell'inquietudine, anche della disperazione»,<sup>72</sup> mentre Flora rileva come «profili e forme, colori e suoni dalle materna Sicilia» costituiscano da un lato la «fondamentale sostanza del linguaggio di Rosso», e dall'altro siano lo spunto per un «sotterraneo paragone con [la natura] di altri luoghi e climi»<sup>73</sup>. Questo insistito interesse per l'ambiente naturale si rivela anche, come abbiamo avuto modo di vedere sin dai primi pensieri del Rosso delle *Elegie*, nelle forme di uno stridente contrasto: la Natura «è sentita come una sacra presenza che spesso consola contro la presunzione umana della ragione», e per meglio dire «quella falsa ragione, vanitosa e facile, che si è rifugiata nei luoghi comuni dell'artificio quotidiano».<sup>74</sup> La Natura si manifesta quindi per Rosso sotto un duplice volto, da un lato risulta essere una metafora per esprimere analogicamente una trama concettuale, dall'altro è un'immagine fisica ben presente nel suo repertorio, risultando essa «nel significato comune della parola (terra, acqua, cielo) (...) avvertita con una sensibilità sempre pronta e attiva».<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 8.

<sup>73</sup> F. FLORA, *Introduzione a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO*, *Teatro (1911-1925)*, cit., pp. XX-XXIII.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. XXI.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. XXII.

3. L'ambiente modellato dalla "ragione" umana si pone perciò come un altro polo fondamentale nella narrativa di Rosso. Dopo aver esaminato le numerose presenze della natura nei testi in oggetto, volgiamo lo sguardo ora verso l'elemento umano, che in prima istanza si esprime all'interno dell'ambiente "fisico" da lui plasmato, ovvero la città. Ancora una volta il punto di partenza non può che essere il volume delle *Elegie*, in cui infatti troviamo le prime occorrenze di immagini, temi e *topoi* che non mancheranno di ritornare nella produzione successiva. Una in particolare è la figura, probabilmente riconducibile all'ambito autobiografico, che risulta a questo proposito radicata nell'immaginario sansecondiano: la solitaria passeggiata notturna per le vie di una città deserta. *Serenata a Maryke* ci propone la prima apparizione di questa immagine, dipinta con l'ausilio di un'atmosfera onirica che contribuisce a trasfigurare oggetti e ambienti per porli su un diverso piano di esistenza: «Tutte le case del villaggio, ch'ora attraverso, sono tombe, mute e buie: non una voce, non un grido, non un pianto di bimbo (...) Sembra che quelle porte, che quelle finestre, che quei cancelli non debbano aprirsi più mai».<sup>76</sup> La solitudine e il silenzio sembrano privare quell'ambiente di ogni connotazione umana fatta eccezione per le «tombe» dove i morti riposano, per far spazio invece ad un'arcana presenza, una «immensità d'invisibili esseri padroni della natura, mentre l'uomo dorme». Nonostante questa prima impressione però, l'io narrante ha modo di osservare come invece, effettivamente, anche nel silenzio della notte la città rimanga sempre un ambiente profondamente segnato dall'impronta dell'uomo, seppur coniugata sotto un aspetto diverso: «nel sonno profondo, sento ora il respiro dell'anima umana: non piccoli esseri, non piccole cose mortali, non corpi che nascono e che muoiono, ma un sogno eterno, un'eterna speranza che va oltre il mistero!».<sup>77</sup> A questa immagine dai connotati positivi si contrappone poco dopo quella, per ora solo abbozzata, di *La slitta di Maryke*, in cui l'atto di abbandonare, seppur per breve tempo, l'idillio tra le dune per recarsi in città, «in mezzo alla vita tumultuosa degli uomini», risulta all'io narrante come una condanna a morte. Ci troviamo dunque dinanzi a due immagini ben distinte dell'ambiente cittadino: da un lato quella negativa, che implica la netta contrapposizione tra il mondo naturale, in cui il narratore ha finalmente trovato la tranquillità, e quello cittadino, ovvero "umano", pronto a portargli via l'agognata pace interiore (qui personificata in Maryke, avvolta e trascinata

---

<sup>76</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p.27.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 28.

dagli «invisibili fili» che la conducono lontana da lui), dall'altra quella positiva della città notturna. Quello che fa mutare di segno alle due immagini è il modo della presenza umana nel medesimo ambiente: di notte quella ragione “falsa” di cui si è detto sopra dorme assieme agli uomini (poiché è da essi soli infatti che proviene), ed è invece l'elemento più “puro” dell'anima che si sente nel silenzio, quell'elemento che durante il giorno è soffocato dalle sciocche e vane bassezze della vita. Si arriva quindi ad una sorta di paradosso, quello per il quale la migliore città, quella “vera”, è la città senza uomini, dove a prevalere è la Natura, o meglio, ciò che di naturale c'è negli uomini. Una città, quella notturna, allo stesso tempo ricca di “vita”, un «mare di luce», ma anche morta, poiché i corpi degli uomini riposano all'interno di «tombe mute e buie». L'immagine delle case paragonate alle tombe non è isolata, ed anzi è riscontrabile in diversi testi successivi: «le case mi parevano addirittura tombe chiuse, murate, con le lapidi scure e senza iscrizione; tutta la città un curiosissimo cimitero»,<sup>78</sup> «sento il mio scheletro vestito che se ne va in giro per il cimitero della città. (...) Tutto è passato, tutto è finito. Adesso sono tutti morti. Le finestre sono serrate, l'ombra dei palazzi svanisce nel buio della notte»,<sup>79</sup> «(...) se la caduta della neve fuori avesse impedito agli uomini di avvicinarsi alla casa sulla duna, sì che essa avesse potuto rimanere come un rudero, o come un'antica tomba»,<sup>80</sup> «Cercai di distinguere il tetto di Palmira, e appena lo scorsi (...) scoppiai in pianto, come l'avessi deposta in una tomba, tra gente sacrilega che avrebbe potuto violarla».<sup>81</sup>

La città, all'interno dell'opera di Rosso, sembra configurarsi insomma come un punto intermedio tra i due poli estremi di Natura e Ragione; la Natura, lo abbiamo visto, si travasa nelle forme dell'ambiente naturale, la Ragione in quello strettamente umano, (ovvero nella società), mentre la città, con la sua doppia anima, capace di tendere in entrambe le direzioni, si pone nel mezzo. Nei primi testi, sia novelle che romanzi, abbiamo avuto modo di osservare il forte interesse di Rosso per l'ambiente naturale, capace di esprimere quella vena lirica che appartiene al giovane autore; pertanto in questi anni le rappresentazioni della città investono in primo luogo l'aspetto della città notturna che, come anticipato, vi compare spesso. La ritroviamo infatti già all'interno di *Ponentino*, nella novella *Il poeta Ludwig Hansteken*,<sup>82</sup> il cui anonimo narratore per sfuggire alla noia degli

<sup>78</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in ID., *Ponentino*, cit., p.180.

<sup>79</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 36.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>81</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Scenari dell'anima nostra, Palmira*, in ID., *Il bene e il male*, p. 246.

<sup>82</sup> Si vedano le pp. 119-21 dell'Appendice.

impegni mondani si trasferisce in una cittadina olandese dove ritrova la tranquillità e in cui prende l'abitudine di uscire di casa dopo il calar del sole. Anche in questo caso le vie cittadine perdono i contorni della realtà per assumere quelli di una fantasia onirica, in cui il narratore si "disincarna" dal suo solito io legato alle convenzioni della vita diurna per assumere l'ombra «d'un personaggio ch'era sconosciuto a *lui* stesso e che certamente non abbisognava né di scarpe, né di abiti da signora, né di penne stilografiche, e che né si sarebbe mai sottomesso a nessuna ordinanza municipale». <sup>83</sup> Alla fuga compiuta lungo l'asse geografico se ne somma quindi anche una di carattere mentale: con l'uso dell'immaginazione quel peculiare ambiente notturno diventa lo sfondo dedicato alle azioni di un «errabondo eroe in cerca di mirabili avventure» che vaga solitario in un'altra dimensione. Il legame con la realtà non viene però completamente spezzato, in quanto invece di perdere tutto se stesso nelle sue fantasticherie, nell'io narrante è sempre vigile la sua ironia («Tornando a casa verso l'alba (...) mi sentivo cresciuto di statura, tanto che, passando la soglia, mi curvavo, come se la porta non fosse abbastanza alta. Roba da crepar dalle risa! E me ne facevo delle vere risate poi a letto prima di smorzare la candela che proiettava sulla parete il naso addirittura ingigantito»), <sup>84</sup> che sarà l'arma privilegiata anche di un altro solitario viandante notturno, ovvero l'altrettanto anonimo narratore de *La fuga*.

Nel primo romanzo di Rosso questa stessa abitudine della passeggiata solitaria assume infatti un'importanza fondamentale nella presentazione del personaggio, e non a caso la si trova esplicitata fin dall'*incipit* del testo: «Allora, io me ne uscivo di casa sul far della sera per sperdermi fra la selva dei palazzi della città». <sup>85</sup> All'ambiente cittadino viene quindi immediatamente sovrapposta un'immagine di ambito naturale, seguita poi nelle righe successive da altri riferimenti ad una foresta e a un deserto; sembra quindi di trovarsi di fronte al desiderio, più o meno inconscio, di ritrovare nello spazio cittadino un ambiente naturale, privo di presenza umana, un desiderio frenato tuttavia dall'inesplicabile necessità del contatto con i propri simili: egli nel suo vagabondare notturno vuole sentirsi «solo ed ignoto *tra gli uomini*». <sup>86</sup> Il suo contatto, seppur fugace, con il mondo diurno gli lascia addosso brividi «fuggevoli e dubbii» che in un qualche modo lo attraggono, ma non gli impediscono di vivere di giorno in un «increscioso e vuoto sopore», forse riconducibile in parte a quel vago sopore che avvolge la figura di Lauretta (nel successivo *La mia esistenza*

---

<sup>83</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in ID., *Ponentino*, cit., p.181.

<sup>84</sup> *Ivi*, p.179.

<sup>85</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 19.

<sup>86</sup> Corsivo mio.



*d'acquario*). La grande città (ci troviamo ora a Roma invece che nelle nordiche cittadine dei testi precedenti) lancia i suoi strali, e anche se l'io narrante «avverte il *suo* sangue solo con i brividi che gli comunicano i primi voli dei pipistrelli», il suo richiamo è forte e getta le basi per la sua crisi interiore; l'ironia non risulterà essere una contromisura sufficiente e l'incontro con due tipici rappresentanti del mondo diurno sarà la scintilla che scatenerà la sua fuga verso la salute. E d'altra parte, a conferma che la via da seguire non è sempre così immediata, a metà del romanzo, quando si trova rinchiuso come un prigioniero nella casa degli Stürm, il protagonista si sente soffocare ed arriva a rimpiangere il chiasso e la confusione della sua città, scoprendosi ancora una volta scisso tra due tendenze opposte. Come abbiamo visto, la soluzione sarà infine quella di abbandonare qualsiasi tipo di comunità umana stabile e regolata per darsi al nomadismo e fare della sua intera esistenza una scorribanda, viaggiando su un carrozzone circense costruito non a caso proprio a partire dalle stesse mura della sua casa matrimoniale, appena diventata a tutti gli effetti una "tomba".

Anche l'io narrante di *Vita, teatro di vetro* si ritrova a vagare dopo il tramonto visto il fastidio che gli dà il contatto con «l'agitarsi sanguigno» degli uomini. Durante le sue passeggiate, invece di raffigurarsi immagini di città fantasma, preferisce costruire nella sua mente una fantasia più ironica, quella del giorno della «disillusione universale» che, al pari del Giorno del Giudizio, colpisca gli uomini e, facendo loro aprire gli occhi, ponga fine alla loro febbrile esistenza. In questa situazione i ruoli si ribalterebbero e sarebbe il protagonista a ritrovarsi a dover consolare quegli uomini ora così soddisfatti e sicuri di sé, preso da «una commozione accorata di pietà per tutti» che probabilmente nasconde in realtà un non troppo segreto compiacimento.

La città notturna si presenta perciò come un ambiente in cui per l'uomo è ancora possibile riconoscersi nella sua individualità, condurre il filo tormentato dei propri pensieri come se ci si trovasse soli in un ambiente naturale. Il resto dell'umanità sparisce, "muore" letteralmente nelle visioni dei narratori che non vedono altro che tombe davanti a sé, forse sintomo della propria condizione di esclusi o forse desiderio inconscio di cancellare tutte quelle sciocche bassezze di cui è fatta la vita quotidiana. Per Flora Di Legami (autrice di un saggio sulla narrativa sanseconiana il cui titolo, *Un viandante della notte*, richiama proprio queste tematiche) le ore che seguono il tramonto del sole si configurano come «luogo archetipico di un'invenzione fondata sul raccoglimento, sull'esperienza di un soggetto che narra di vicende interiori, di sogni di ebbrezza, di visioni, ma anche luogo

deputato alle *promenades du poète* reali e immaginarie, agli smarrimenti e alle impertinenze di uno sguardo sedotto dall'oscurità, ma incalzato da urgenze sensoriali che trasformano una coscienza infelice in un viandante *en humoriste*». <sup>87</sup>

Al contrario, la città nel suo aspetto più consueto, ovvero quello diurno, con strade affollate di uomini che «tra la vita febbrile della settimana si sfiorano forse cento volte il gomito senza riconoscersi», <sup>88</sup> viene presentata da Rosso sotto una luce ben diversa. Un ambiente quasi malsano, in cui le poche persone che non si uniformano (i cosiddetti «randagi della vita» presentati nella novella *Acquerugiola* <sup>89</sup> e poi trasposti nella più celebre opera teatrale, *Marionette, che passione!*, ma riconoscibili anche in molte altre figure della narrativa sansecondiana di questi primi anni) si trovano sperdute, in preda ad un senso di alienazione che li isola della società e che talvolta li porta a cercare conforto l'uno nell'altro. Una città che si pone quindi come «il deserto degli affetti in cui l'uomo è costretto ad un continuo divagare «inappagato», in bilico tra la vita e la morte, più prossimo «alla natura delle ombre che a quella dei corpi»», <sup>90</sup> e che Giovanni Calendoli riconduce all'esperienza autobiografica di Rosso, giunto molto giovane a Roma, dove poté osservare «la solitudine, l'incomunicabilità, l'alienazione nella convulsa vita metropolitana, che per la proliferazione di questi «mali del secolo» (...) costituisce il terreno più propizio». <sup>91</sup> La strada allora «diventa metafora della vita borghese (...) immagine inequivocabile di un mondo reificato e devitalizzato che inanella gesti e azioni volgari», <sup>92</sup> e il semplice passeggiare lungo di essa è in grado di provocare stizzite reazioni negli animi più sensibili: «vedevo per le strade della città fumosa la folla bestiale del volgo, balzante sul fango fra risa e schiamazzi, canzoni ed abbracciamenti e strette di vigorose membra: c'era in quel balzare ritmico d'un popolo una bestiale carnalità che dava la nausea». <sup>93</sup> Anche per l'io narrante di *Il garofano impazzito* <sup>94</sup> la strada è il luogo dove instaurare un rapporto di contrasto tra la tranquillità che gli viene dal soffermare i suoi pensieri su immagini naturali

---

<sup>87</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p.7

<sup>88</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Acquerugiola*, in ID., *Ponentino*, cit., p. 103.

<sup>89</sup> Si vedano le pp. 116-7 dell'Appendice.

<sup>90</sup> M.C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, Roma, Bonanno, 2007, p. 33.

<sup>91</sup> G. CALENDOLI, *La formazione culturale di Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, cit., p. 13.

<sup>92</sup> M.C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, cit., p. 33.

<sup>93</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 50.

<sup>94</sup> Si vedano le pp. 171-3 dell'Appendice.

e il ribrezzo dovuto all'invasione di una dimensione umana che appare repellente e perversa: «E se un raggio pallido di sole, che tenta un annunzio precoce di primavera (...) e lo scherzoso merlettino d'ombre per i cornicioni dei palazzi ancor umidi di pioggia, m'inducono a sognare la giovinezza svagata e vaporosa trascorsa in nomadi avventure (...) ecco che al cuore, già pronto alla nostalgia di motivi tornanti come da una lontananza infinita, stride un incontro o un rumore, un urto qualunque della presente realtà che rotola per la strada con fretta villana, o urla con bestemmie di nuovo conio, o scivola lungo i muri che delirano in vane accademie di parole, quando non proclamano violentemente i diritti del ventre».<sup>95</sup>

Il passaggio dalla dimensione rurale a quella cittadina si rivela quasi traumatico per alcuni personaggi, come il Coluccio di *Il libretto di versi*, la cui anima semplice è soverchiata dalle iniziative dello stravagante editore i cui confusi progetti finiscono regolarmente abbandonati.<sup>96</sup> Se alla fine Coluccio riesce ugualmente a “rialzare la testa” e a trovare un qualcosa a cui aggrapparsi nella figura della moglie dell'editore, altrettanto bene non va per il don Giulio di *Le donne senza amore*: nel proprio “ambiente naturale” egli fa mostra della sua saggezza come consigliere nonché come tutore del giovane Renato, ma il trasferimento a Roma lo pone in un mondo radicalmente diverso. Le sue qualità di uomo e di religioso non trovano spazio nella capitale e il suo desiderio di cambiare la Chiesa per renderla più vicina alla realtà dei fedeli viene calpestato senza remore dalle alte gerarchie ecclesiastiche. Non a caso, inoltre, la scena del definitivo fallimento del prete si trova affiancata, sia cronologicamente sia spazialmente, a quella in cui Martina, nello stesso palazzo, “corrompe” monsignor Ludovici, ad ulteriore dimostrazione della natura malsana del luogo, in particolar modo se confrontato con la scena del convento nelle campagne di Parma.

Nella novella *I serpenti della Borrero* (raccolta in *Palamede, Remigia ed io*, del 1920)<sup>97</sup> la relazione, o per meglio dire, la contrapposizione, tra l'ambiente cittadino e quello “naturale” ha modo di ricollegarsi anche ad un altro dei temi fondamentali di Rosso, ovvero quello della passione. La novella sembra in realtà ribaltare lo schema già proposto in *Ottobre perfido ed ambiguo*,<sup>98</sup> in cui la passione è collegata alla campagna, proponendoci qui un personaggio, Nenè, scisso e confuso dalla forte discrepanza tra due periodi distinti

---

<sup>95</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il garofano impazzito*, in ID., *Il bene e il male*, cit., pp. 188-9.

<sup>96</sup> Si vedano le pp. 139-40 dell'Appendice.

<sup>97</sup> Si vedano le pp. 149-50 dell'Appendice.

<sup>98</sup> Si vedano le pp. 169-70 dell'Appendice.

della propria vita, ovvero tra la vita scapestrata condotta in città e quella tranquilla e serena in campagna dopo il matrimonio con Titina. Dopo un lungo periodo di assenza, tutto in città sembra ricordargli la passione di quei giorni di gioventù, sì che egli si ritrova sempre più inebriato da quell'atmosfera, al pari dell'anonimo narratore dell'altra novella, fino ad arrivare al climax sensuale della danza della ballerina spagnola (momento che trova una sua corrispondenza nella rottura delle botti di vino in *Ottobre*). I finali delle due novelle ci propongono inoltre due diverse declinazioni del tema della passione: in *Ottobre* la forte sensualità è collegata alla malizia e all'adulterio, e quindi è potenzialmente negativa, mentre qui i due protagonisti riescono nell'ambiente cittadino a dare infine libero sfogo alla loro attrazione reciproca, che in campagna risultava invece repressa. Le ultime righe tuttavia sembrano sancire l'incomunicabilità tra i due mondi: ciò che è avvenuto in città è come un qualcosa che si sia verificato in un'altra dimensione, di ciò non si può nemmeno parlare.

4. Come si è avuto modo di vedere, la maggior parte delle prove narrative del primo Rosso si concentra attorno a delle esperienze di carattere intimo in cui prevale l'interesse per le riflessioni dell'io narrante: l'ambiente naturale si pone come luogo privilegiato di questi momenti, la città notturna rimane su questa stessa linea, mentre la città diurna ha in sé il germe di un modo di vita che si situa all'opposto, quello di una società senza reali valori, basata su apparenze e falsità. Un primo abbozzo delle sfaccettature di quest'ambiente sociale, nonché quello che nella sua ironia e arguzia si rivela come il più interessante e ricco di freschezza, si trova nelle *Elegie a Maryke*, nella novella *Una cena in presenza di Ian Steen*.<sup>99</sup> In questa serie è possibile cogliere in modo ben definito quella tripartizione di cui si è detto (le cui forme torneranno in un modo o nell'altro nei testi successivi): essa propone inizialmente l'io narrante/Rosso nell'idillio naturale con la fanciulla del titolo, segue poi una fase di transizione segnata dal distacco tra i due quando l'"ombra" della città arriva a toccare la coppia (in *La slitta di Maryke*) ed infine l'approdo ad un ambiente completamente diverso. *Una cena in presenza di Ian Steen* rispecchia la diversità dell'ambiente in cui l'io si trova catapultato, con uno stacco narrativo che fa sì che la novella sembra essere un corpo estraneo rispetto al resto della serie. Maryke infatti non

---

<sup>99</sup> Si vedano le pp. 110-1 dell'Appendice.

compare mai, se non di riflesso, quando il pensiero del protagonista ritorna molto brevemente a lei, e se non fosse per questo fugace riferimento il testo potrebbe essere facilmente considerato come a sé stante. Lo stile stesso della narrazione muta, concentrandosi esclusivamente su una visione ironica, decisamente più marcata rispetto al resto della serie. L'uso dell'ironia, con la quale nelle prime pagine viene descritta l'opulenta signora che ospita la cena, contribuisce a produrre un effetto di straniamento, forse la contromisura più efficace che il protagonista può attuare mentre si trova in un ambiente così lontano da quello dove in realtà vorrebbe essere. Egli non può inoltre fare a meno di instaurare un confronto tra questa dimensione, ricca di belletto, di abiti ricchissimi e «scarpine dorate» e quella dell'Olanda "selvaggia" che lo ha ospitato fino a quel momento. La «gente di mare, gente abituata alla lotta con l'oceano, alla conquista di terre barbare» viene degradata, «corrotta» da questa farsa imbellettata, da questa imitazione di uno stile di vita aristocratico e gentilizio: «Voi non lo sapete, signora, e indossate un abito che contrasta miseramente con la vostra florida sanità borghese».<sup>100</sup> L'ironica e dissacrante contrapposizione si fa ancora più pungente nella descrizione del quadro che sovrasta i commensali. Seppur solo in forma di raffigurazione pittorica l'ambiente naturale, qui nella sua accezione rurale, si intrufola anche in questa novella per proporre il suo stile di vita più genuino e "onesto". Da questo momento sembra che la stessa cena che si sta consumando sotto gli occhi del protagonista ne venga influenzata, con una trasmutazione da cui emerge infine un'immagine positiva, a riscontro di quello che l'io narrante suggeriva ed auspicava fin dall'inizio: l'abbandono della falsa patina di mondanità delle cene fatte di pettegolezzi ed eleganti quanto inutili rituali per abbracciare quella naturalezza che deriva da un'azione così semplice come il consumare con piacere del cibo, quasi a dimostrare ottimisticamente che, se ci si affida al proprio "istinto", il ritorno ad una dimensione autentica è sempre possibile. Al narratore pare quasi di udire l'allegro «strombettar» delle zampogne dei ragazzi del quadro, e la fusione tra mondo presente e mondo pittorico si fa completa, mentre l'immagine (seppur solo riflessa) di quell'ambiente «artificioso e malato», tanto avversata dall'io narrante, sembra sciogliersi come neve al sole.

L'altra principale figurazione delle *Elegie* è in questo ambito quella della casa della signora Liesbeth, dove «le tende sono sempre abbassate» e «dove non si poteva aprire una porta, senza che tutte le altre fossero chiuse, per evitare correnti d'aria». L'abitazione si

---

<sup>100</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 50.

configura quindi come metafora di quella condizione di prigionia che tanto contrasta con la personalità della donna, allegra, vivace ed aperta al mondo nella sua interezza. Non ci viene presentato qui un ambiente sociale nella sua varia articolazione, ma la casa e le abitudini del signor Van Beuge condividono per Rosso quel grigiore, quell'incapacità di vedere le cose belle (gli occhi della moglie ne sono il primo esempio) e quella fede in saldi quanto sciocchi principi che egli avverte nella parte «malata» della società borghese. Possiamo vedere quindi come Rosso in questi casi non ci presenti direttamente quell'ambiente sociale negativo che rende penosa la vita dei «randagi» e dei «viandanti» notturni, bensì solamente, tramite il filtro di una visione sorridente e svagata, ritratti di personaggi che si trattengono per così dire sulle soglie di quel mondo, posto che in essi la patina di serietà e compostezza si rivela o provvisoria (i commensali di *Una cena*) o comunque bonaria e involontariamente comica (il notaio Van Beuge).

Il «convito al Walhalla» che costituisce la base dell'omonimo sesto capitolo de *La fuga* rappresenta un'altra occasione per mettere in mostra un ambiente sociale diverso da quello frequentato dai solitari protagonisti di Rosso.<sup>101</sup> La riunione degli ospiti nella casa degli Stürm ci viene inizialmente presentata sotto una luce idillica e colma di serenità («le donne dai grembiuli bianchissimi intorno alla tavola dei convitati versano dalle anfore il latte fumante nei bicchieri opachi; e ce ne satolliamo con un voluttuoso conforto di tutte le fibre (...)»)<sup>102</sup> La descrizione, in realtà, come nel precedente episodio della discussione sulla pace universale durante il viaggio in treno, nasconde un aspetto ironico che, nell'ottica complessiva del romanzo, non può che risultare evidente al lettore. Gli scambi di battute tra i commensali vengono registrati senza interventi da parte del narratore e qualche pagina dopo ce ne viene svelato il motivo: il protagonista si è addormentato e presto il suo «leggero russare» richiama l'attenzione dei presenti. Ancora una volta quindi egli sembra «fuggire», anche solo inconsciamente, da un ambiente «avverso», presagendo già quella che sarà la conclusione del romanzo, ovvero il completo fallimento della «cura» proposta da Bonifacia. Il fatto stesso che l'argomento della conversazione diventi quasi subito il modo di «rimettere in riga» le «stupide» Anna e Hedda risulterà poi essere motivo di stridente contrasto con una scena successiva, quella dell'incontro tra il narratore e gli «incapaci»; il confronto tra le due diverse riunioni mette in luce dove risieda in realtà la vera «malattia», ovvero in quella volontà di uniformare tutte le persone al proprio esclusivo punto di vista

---

<sup>101</sup> Si vedano le pp. 123-4 dell'Appendice.

<sup>102</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 80.

che viene ben espressa durante il «convito al Walhalla» dal banchiere Stürm e da Marta Trymer, nonché nella volontà della famiglia van Rijn di «diffondere la moralità tra gli uomini». In questo coro la voce di Brunilde risulta essere in realtà solo apparentemente discordante, in quanto la donna non fa che proporre un metodo diverso che porta tuttavia allo stesso risultato. Il vero momento di rottura della scena è invece l'intervento del protagonista, che si scaglia contro lo sprezzante giudizio di Brunilde sulle terre del sud. Quasi una vera e propria ribellione la sua, dopo aver accettato passivamente i precedenti discorsi: ribellione che non a caso suscita l'interesse del dottor Trymer, l'unico personaggio del convito a porsi su un piano diverso, anche se solo in parte. Solo la sua condizione di uomo "di mezzo", incapace di abbandonare completamente tanto il mondo "sano" quanto quello "pazzo" (non casuale nemmeno il fatto che egli sia il direttore del manicomio) riesce a cogliere la diversità, l'estraneità del protagonista a quell'ambiente.

Una visione ancora più spietata da parte di Rosso della società a lui contemporanea è quella de *Il garofano impazzito*, in cui viene dipinto un sarcastico ritratto della borghesia «impinguata dai proventi della guerra». L'«Hotel Imperiale e dei Paesi Riuniti» dove suo malgrado il protagonista si trova alloggiato sembra un vero e proprio circo di figure grottesche e caricaturali che si fregiano di pomposi titoli militari e parlano di guerra «cento miglia lontano dalle zone pericolose»: «grassa gente agitata» accompagnata da «dame imbrillantate che stanno, in quanto ad espressione, tra l'oca sveglia e la trota dormente».<sup>103</sup> La frase ripetuta continuamente dal direttore dell'hotel, Gian Federico Sgargoride, è in realtà il culmine dell'amara ironia espressa in queste pagine dall'autore: «La società si evolve!». *La morsa* presenta invece un altro modello di "convivio", questa volta positivo poiché guidato da una signora Liebeth ormai vedova e quindi libera di viaggiare ed incontrarsi con altri spiriti liberi e tormentati, ma il tutto sembra rimanere non più che sullo sfondo della seconda parte del romanzo. Il tarlo interiore di Dionisio non gli permette infatti di "lasciarsi andare" a questa nuova compagnia, che pur non risultandogli fastidiosa, non contribuisce come sperato ad alleviare le sue pene.

All'estremità opposta dello spettro, un ambiente umano connotato da una forte nota positiva è quello della novella *È tutta una romanticheria culinaria...*<sup>104</sup> La trattoria in questione si pone infatti come un luogo idilliaco che, lungi dall'essere un banale «commercio», assomiglia piuttosto ad una famiglia composta da tutte le persone che amano

---

<sup>103</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il garofano impazzito*, in ID., *Il bene e il male*, cit., p. 187.

<sup>104</sup> Si veda p. 151 dell'Appendice.

godersi la tranquilla compagnia di gente simile e con disposizione d'animo, mentre «chi ha premura, non ritorna più; chi non è d'animo mite, se ne esce con il sangue agli occhi; chi non è proclive a garbate confidenze tra una portata e l'altra lascia a metà il desinare e paga il conto».<sup>105</sup> Questo «porto di quiete», un'oasi in mezzo al trambusto della città sembra ciò che è più simile nella realtà a quella terra promessa che balena agli occhi degli «incapaci» della *Fuga*. Lungi da quel conforto pietoso che i randagi di *Acquerugiola* e di *Marionette che passione!* cercano l'uno nell'altro, la trattoria offre un rifugio vero e proprio, seppur provvisorio, per «gli stanchi, gli appassiti, gli strascicanti». Questi “clienti” particolarissimi non a caso vengono definiti come «pazienti», il che non può non richiamare lo stato di «malattia» diagnosticato a tutti quei personaggi sanseondiani che cercano la soluzione ai propri problemi in una fuga. Un luogo di evasione dunque che, invece di essere un punto su una carta topografica, si situa piuttosto fuori dal mondo, in un universo a se stante. Risulta quindi spontaneo chiedersi quale dei due sia quello “reale”: «E il mondo che passa dietro la vetrata, nel viale alberato – tram, carrozze, pedoni – sembra lontano, una favola senza senso che a poco a poco si dilegua».<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *È tutta una romanticheria culinaria...*, in ID., *Palamede, Remigia ed io*, cit., p. 152.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 155.



## CAPITOLO SECONDO

### *I personaggi.*

#### *Dagli «stravaganti» alle «donne senza amore»*

Nel 1918 viene rappresentata per la prima volta l'opera teatrale che segnerà l'apice del successo di Rosso di San Secondo, ovvero *Marionette, che passione!*. La grande fortuna, tanto di critica quanto di pubblico, di questo testo durante la fine degli anni Dieci e la prima metà degli anni Venti contribuisce a mettere fin da subito in evidenza una categoria molto particolare dei personaggi di Rosso, categoria che risulterà emblematica nella sua carriera tanto di drammaturgo quanto di scrittore in prosa e che troverà numerose e diverse declinazioni, in particolare in questi stessi anni della sua giovinezza. I personaggi che si muovono sulla scena sono in realtà dei simboli, delle astrazioni, marionette di legno che si muovono a scatti e che tuttavia risultano «nati da una vitalità sincera e sentita», venendo ad essere, pur nella loro forma di meri simboli, un'efficace rappresentazione di quella compagnia di «sbandati», di «naufraghi della vita» che popola le pagine sansecondiane. Avvinghiati dal «malessere troppo impacciante della loro coscienza» come dagli invisibili fili di vuoti fantocci, non riescono a trovare pace per il proprio animo, tormentati da «leggi sardoniche e ironiche» e soprattutto dal peso dei propri sentimenti, che restano nel loro petto «come ingombri che non possono andare né in su né in giù».<sup>1</sup> Nel precedente capitolo si è già avuto modo di vedere come l'invenzione che porta Rosso a trionfare sui palcoscenici di tutta Europa abbia in realtà avuto una sua origine nella breve novella *Acquerugiola*, che già abbozza tanto le figure dei personaggi quanto l'ambientazione dell'ufficio postale in cui si svolge la malinconica vicenda. In queste pagine Rosso attribuisce loro vari nomi: gli «sperduti nel mondo», i «senza-casa», i «vagabondi», gli «spostati», gli «stravaganti», i «randagi della vita», «anime fiacche»; tutti appellativi che riconducono ad una medesima matrice, quella di personaggi estranei al vivere comune, isolati dalla società umana e, soprattutto, in preda a un costante «stato di sperdimento, di

---

<sup>1</sup> F. TOZZI, «*Marionette, che passione!*», «Giornale del Mattino», 26 maggio 1918, ora in ID., *Pagine critiche*, Pisa, Ets, 1993, pp. 199-200.

solitudine, di angoscia» che Ruggero Jacobbi, accostandosi alla terminologia hegeliana, definisce con il termine di «alienazione».<sup>2</sup>

Rosso ci narra come nella maggior parte dei casi in queste figure domini un senso di rassegnazione al proprio destino, ma la sua attenzione di narratore preferisce concentrarsi, sia in questa novella sia nel resto della sua produzione, su quei casi “anomali” in cui essi, nel bene o nel male, trovano la forza di agire in prima persona, o per cercare di uscire dal proprio carcere oppure, fallendo, per sprofondare ancora di più. I numerosi testi sansecondiani ci presentano varie “gradazioni” di questa tipologia di personaggi ed *Acquerugiola* sembra porsi sui gradini più bassi, intessendo una vicenda che lo stesso narratore non esita a definire estremamente «degradante», ovvero caratterizzata dall’abbandono di quella «veste di esterna dignità» che conferisce almeno l’apparenza della normalità per sprofondare con una «facilità raccapricciante» in una penosa spirale discensiva: la disperazione li spinge infine a cercare conforto nella compagnia dei propri simili, ma l’io narrante, appartenendo allo loro stessa «specie», sa che si tratta di un grave errore che potrà portare solo ulteriore dolore ed odio per se stessi e per gli altri, se non anche sconfinare nella tragedia. Nelle ultime righe della novella Rosso ci propone inoltre, per bocca dell’anonimo io narrante, una precisa definizione dei cosiddetti «stravaganti», ovvero coloro che «avendo perduto la norma schietta in cui si compone armoniosamente la vita della maggioranza, affidano la loro esistenza all’arbitrio».<sup>3</sup> Difficile non riconoscere in queste parole diversi altri protagonisti della narrativa sansecondiana, i quali per Sipala vanno a costituire una tipologia di personaggio degna di essere collocata «nell’album delle grandi famiglie della letteratura otto-novecentesca» al fianco dei vinti di Verga, degli inetti di Svevo, degli indifferenti di Moravia, degli stranieri di Camus.<sup>4</sup> Tramite l’indagine su questo tipo di caratteri, Rosso tende a «portarsi sui bordi estremi dell’alterità ove si incontra l’anomalia, della passione che deborda in spasimo e mancanza, della diversità che sovverte il convenzionale (...), del conosciuto verso un altrove», mentre la sua scrittura si appropria di un «timbro particolare: il suo è un abitare lo spostamento, la soglia, pronto a condurre i propri passi scrittori nello spazio dell’insolito, del destino, del discontinuo,

---

<sup>2</sup> R. JACOBBI, *Introduzione* a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro*, vol. 2, a c. di R. Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1975, p. 12.

<sup>3</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Acquerugiola*, in ID., *Ponentino*, cit., p. 46.

<sup>4</sup> P. M. SIPALA, *Appunti sulla narrativa di Rosso di San Secondo*, in *Borgese, Rosso di San Secondo*, Savarese. *Atti dei convegni di studio*, a c. di P.M. Sipala, Roma, Bulzoni, 1993, p. 270.

privilegiando la temporalità del momento (il presente) e la sospensione semantica e simbolica degli oggetti».<sup>5</sup>

Verso la fine degli anni Dieci notiamo un mutamento sempre più netto nella narrativa di Rosso che, come si è già avuto modo di osservare, si sposta dall'ambito lirico-elegiaco all'adozione di strutture narrative più convenzionali. In merito a questo, e a come di conseguenza cambi il modo di atteggiarsi dei personaggi sansecondiani, Adriano Tilgher in un articolo del '22 arriva peraltro alla conclusione che essi in realtà «non sono mai caratteri, ma proiezioni lirico-simboliche di momenti dell'animo del poeta. Le vicende che corrono fra loro non sono mai intrecci e situazioni, nè mai pretendono di essere presi alla lettera, ma sempre mirando a qualcosa che è al di là della loro exteriorità e materialità». Di conseguenza, «sotto un'apparenza narrativa l'arte di Rosso è sempre essenzialmente astratta e lirica».<sup>6</sup>

Il caso più emblematico di personaggio che risponde alle sopracitate caratteristiche tipiche dell'universo degli «stravaganti» è quello dell'io narrante de *La fuga*, il romanzo d'esordio e non a caso quello di maggior successo di Rosso, ed in cui la critica a lui contemporanea ebbe a individuare grandi potenzialità. Le *Elegie* e le brevi novelle di *Ponentino* sembrano essere una prova generale per il tema del narratore tormentato, vagabondo, distaccato dalla società del suo tempo e insieme colmo di un'amara ironia che talvolta lo sostiene e talvolta non risulta essere altro che un ennesimo fardello. Il ritratto di quest'anonimo personaggio che emerge dai primi capitoli rientra infatti pienamente nei termini posti da *Acquerugiola*, presentandoci una figura la cui esistenza sembra svolgersi su un piano di realtà diverso rispetto a quella della gente comune, un uomo dallo «spirito insoddisfatto, sempre teso verso plaghe ignote, sempre tormentato dalla ricerca vana d'un significato nelle cose vuote e scintillanti».<sup>7</sup> Il girovagare nelle deserte strade notturne, l'aver come unico "confidente" e compagno un gatto, l'essere scisso tra una volontà di isolamento e la necessità invece di «sfiorare il gomito alla umanità che passa»: tutto ciò delinea fin da subito la peculiarità del protagonista, anticipando di conseguenza l'anomalo svolgersi del romanzo stesso, che di tale peculiarità è emanazione e compimento. Egli stesso si definisce «strambo», ed allo stesso tempo è contento di non essere dall'altra parte

---

<sup>5</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 12.

<sup>6</sup> A. TILGHER, *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese*, cit., p. 60.

<sup>7</sup> A. MOMIGLIANO, «*La fuga*» di Rosso di San Secondo, in «Giornale d'Italia», 26 maggio 1927, ora in ID., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928, p. 225.

della barricata, ovvero un «saggio», poiché «per i primi forse c'è il rimedio, ché possono a furia di cure guarire, ma qual rimedio per i saggi?».<sup>8</sup> Di fatto il romanzo si sviluppa in piena coerenza con questa premessa, tanto che lo spunto che dà avvio alla vicenda vera e propria è un casuale incontro con degli sconosciuti, riprendendo quindi il motivo dell'arbitrio che secondo il narratore di *Acquerugiola* costituisce la principale forza motrice dell'esistenza degli «stravaganti»: «Eh via, imboccatene una, non credo che la vostra sorte cambierà per questo!»,<sup>9</sup> dice egli ai signori Stürm subito prima di intessere un ironico monologo interiore sulla possibilità che esista un mondo in cui ogni minima scelta conduca a grandi cambiamenti nella propria vita. Rispettando la strutturazione ciclica del romanzo, una situazione analoga si ritrova nel finale, in cui un altro incontro improvviso e inaspettato sconvolge nuovamente la vita del protagonista. Basta un solo sguardo a Pepita e alla sua gente che il passato viene immediatamente abbandonato, gettato dalla finestra assieme alle monete, all'orologio, all'anello nuziale. È per lui una reazione istintiva, inseguendo un richiamo atavico, e allo stesso tempo una volontà di lasciarsi trascinare via, in una virata repentina in cui «si riconosce il timbro di illogica instabilità e di psicologia anarcoide tipico dei personaggi sansecondiani».<sup>10</sup>

L'aspetto più evidente della personalità del narratore di questo romanzo è pertanto quello che si esprime nel titolo stesso, ovvero quella tendenza irrefrenabile a spostarsi da un luogo fisico ad un altro in cerca di una possibilità di “salvezza” o di cambiamento che egli condivide, come si è avuto modo di vedere nel capitolo precedente, con molti altri personaggi sansecondiani (per tacere della biografia del suo autore). La “fuga” quindi non costituisce solo un espediente (di cambiamento, da parte dei personaggi) o uno strumento narrativo da parte di Rosso, ma giunge ad essere elemento costitutivo di loro stessi, a caratterizzarli, in quella che Sipala definisce «un'esigenza esistenziale»<sup>11</sup> e che secondo Barsotti tende a configurarsi come una vera e propria «categoria psicologica»,<sup>12</sup> sintomo e allo stesso tempo conseguenza della loro situazione interiore.

*La fuga* è anche il luogo, come si è avuto modo di vedere nel capitolo precedente, entro cui si articola la tematica della contrapposizione tra quelle che sono considerate due diverse, ed opposte, categorie antropologiche, gli uomini del Sud e quelli del Nord. Buona parte dei

---

<sup>8</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 40.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>10</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 42.

<sup>11</sup> P.M. SIPALA, *Appunti sulla narrativa di Rosso di San Secondo*, cit., p. 268.

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

personaggi sansecondiani si ritrova infatti a dover lottare con le caratteristiche che questa dicotomia mette a confronto, personaggi che appaiono come figli della loro terra, di un retaggio culturale, ma soprattutto sociale ed umano che sembra condizionarli, creare delle figure fisse. Il Nord vede l'uomo che «sublima le pulsioni grazie ad una programmazione coerente dell'esistenza», vede ergersi «la Mente, l'Animo virile e prometeico che lotta per domare la Natura e trasformarla in Salute», mentre dall'altro lato c'è il Corpo, che vaga in una «notturna mescolanza (...) tra buio angoscioso e solarità consolatoria».<sup>13</sup> Calendoli ritiene che il richiamo esercitato dal Nord, con i suoi ambienti e i tratti caratteriali dei suoi abitanti, su Rosso si spieghi come una «attrazione misteriosa ed in parte indecifrabile di un contrario simbolico, opponendosi al quale egli cerca di fissare la propria sfuggente identità di uomo del Sud governato irrazionalmente dall'istinto»,<sup>14</sup> mentre lo stesso Rosso, intervenendo in prima persona sulla questione della classificazione in questo senso dei suoi personaggi nel già citato *Esodio a Una cosa di carne*, precisa: «Or dunque non sono i miei «nordici» gli uomini del Nord propriamente: sono, piuttosto quelli che, in ogni paese, in ogni contrada, credettero l'albergo della vita uno stabile palazzo fabbricato per i loro comodi di pingui proprietari, e, con pedantesca presunzione, pensarono di sottomettere ed assoggettare lo spirito umano alle teorie più convenienti alle loro materialistiche vedute (...) Ma di tali uomini – non v'è chi non lo veda – traboccano anche le apriche contrade del Sud; mentre il vero Nord si riscatta in una moltitudine di anime sospirose d'azzurro e di sole».<sup>15</sup>

Nonostante la critica sembri accordare la predilezione all'anonimo protagonista del romanzo del 1917, un analogo percorso di abbandono della terra natale era già stato affrontato nelle *Elegie a Maryke*. Sebbene il timbro dei due testi risulti differente (lirico ed, appunto, elegiaco, il primo; ironico e a suo modo più realistico il secondo) è facile instaurare uno stretto rapporto tra i due personaggi. *In primis* è sostanzialmente impossibile vederli distinti dal loro autore: a partire dalla già citata evocazione autobiografica del viaggio olandese e dalla pregressa situazione di disagio che probabilmente li accompagna da tempo all'inizio della loro vicenda, non si può non vedere in essi l'ombra di Rosso di San Secondo. I testi, dal canto loro, non fanno nessuno sforzo per nascondere: entrambi i

---

<sup>13</sup> P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *La letteratura italiana*, vol. 9 – *Il Novecento – Tomo II*, Milano, Garzanti, 1987, p. 772.

<sup>14</sup> G. CALENDOLI, *La formazione culturale di Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, p. 15.

<sup>15</sup> Citato in F. FLORA, *Introduzione a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO*, *Teatro (1911-1925)*, cit., p. XXV.

protagonisti non hanno un nome (elemento che sembra porli su un piano differente da tutti gli altri personaggi, quasi si configurassero come un tramite tra il mondo “reale” – e di rimando anche il lettore – e quello della finzione narrativa) ed entrambi non hanno un vero e proprio passato, dei trascorsi che li caratterizzino come personaggi “a sé stanti”. L’io delle *Elegie* sembra nascere sulla stessa spiaggia in cui prende avvio la narrazione, incapace di ricordare come sia giunto fin lì; quello de *La fuga* ricorda solo un’esistenza precedente pressochè vuota, in cui vaga come un sonnambulo perennemente inappagato e senza alcuno scopo. Se il primo sembra vivere in una «culla», confortato dalla presenza salvifica dell’amata fino alla separazione finale, il secondo compie, o meglio, cerca di compiere, un percorso di crescita. All’apparenza perciò il testo parrebbe configurarsi come un *Bildungsroman*, ma nella parte finale del romanzo diventa chiaro che non c’è stata una vera e propria *Bildung*, e che probabilmente il suo verificarsi non è mai stato effettivamente possibile. Il protagonista non trova la risposta definitiva che stava cercando e tutto ciò che viene narrato si configura piuttosto come una tappa tra le tante di un percorso di vita che è probabilmente destinato a rimanere irrequieto e vagabondo ancora a lungo.

Nelle vicende di entrambi gli io narranti persiste un continuo senso di abbandono, di rassegnazione (oppure, chissà, di effettiva volontà) a lasciarsi trascinare via come da un’onda (non a caso l’immagine del mare è ricorrente nella geografia sanseconadiana). Il cantore di Maryke lascia che la propria anima malata venga curata dalla fanciulla e dall’ambiente naturale che li circonda, il “fuggiasco” romano in ben due occasioni si lascia trasportare via da un luogo all’altro dagli stranieri appena incontrati. Da un lato quindi il movimento della loro fuga sembra originarsi dal loro stesso disagio interiore, dall’altro persiste la necessità di lasciarsi guidare, di trovare una sorta di punto fermo, una possibilità di guarigione, non importa se ciò significa cambiare strada per tre volte nel giro di pochi mesi, inseguendo prima gli Stürm, poi Brunilde Trymer ed infine Pepita (ma è la conclusione solo del romanzo, non del percorso esistenziale che vi si inquadra).

Nel romanzo successivo, *La morsa* (pubblicato nel 1918),<sup>16</sup> lo schema dei personaggi inizia a mutare, presentandoci per la prima volta all’interno di una narrazione lunga un protagonista con una propria identità stabilita e, di conseguenza, un nome, Dionisio Solchi. Da notare che si tratta anche dell’ultimo protagonista maschile dei romanzi di questi anni in quanto, come vedremo, l’interesse di Rosso si sposterà in seguito sulle figure femminili, le

---

<sup>16</sup> Si vedano le pp. 129-33 dell’Appendice.

quali andranno ad animare la sua produzione da *La mia esistenza d'acquario* a *La donna che può capire, capisca*. La struttura della narrazione, rispecchiando questo cambiamento, risulta pertanto assai dissimile da quella delle *Elegie* e dalla *Fuga*, adottando una visuale in terza persona con narratore onnisciente ed eliminando ogni apparato lirico ed intimistico. A differenza dei suoi predecessori, Dionisio risulta essere fin dalle primissime pagine del testo un personaggio “concreto”, con suoi precisi trascorsi e un contesto sociale ben definito. Vengono presentati quindi i suoi legami (quei legami che sostanzialmente mancavano agli io narranti dei primi libri di Rosso di San Secondo, i quali possono “fuggire” senza – almeno all'apparenza – lasciarsi alcunché alle spalle) ovvero la sua famiglia (nella persona della sorella che vive assieme a lui) e la sua professione. Questi elementi sembrerebbero porre Dionisio lontano dalla famiglia degli «stravaganti», ma l'introduzione ci presenta subito un elemento discordante che, non a caso, viene addirittura esplicitato sulla targa del suo studio: «Dott. Dionisio Solchi / medico-chirurgo / Consultazioni: dalle 6 alle 8 antimeridiane e dalle 8 alle 9 pomeridiane. / Così che il passante (...) non poteva fare a meno di riflettere che il dottore o era tanto occupato durante la giornata da non aver più bisogno di clienti, o era invece il tipo più strano del mondo se pretendeva che questi si levassero alle quattro del mattino per giungere a casa sua alle sei, oppure venissero per consulto la sera quando ordinariamente ci si veste per andare a teatro».<sup>17</sup> Si vede quindi fin dall'inizio Dionisio “rompere” con le consuetudini imposte dalla società, rifiutando, anche solo per una questione minore e tuttavia significativa, di adeguarsi ad un modello a lui estraneo: «Se mi vogliono, si levino presto, oppure rinunzino al teatro. Io, per conto mio, mi levo presto e non vado a teatro». Le sue giornate si concentrano solo sulle sue ricerche, non lasciano alcuno spazio per altri interessi, almeno fino alla comparsa di Dorina. Anche quest'ultima si configura come una sorta di stacco rispetto alla figura completamente salvifica di Maryke o a quella costruita solo su immagini positive di Liesbeth. Distinguendo un percorso almeno in parte inedito, in questo caso sarà proprio Dorina la causa principale della “morsa” in cui si trova stretto Dionisio e che provocherà quindi la sua fuga al Nord. Il romanzo descrive un itinerario di evoluzione dei due protagonisti, poiché entrambi all'inizio della vicenda sembrano dimorare in una sorta di limbo, di non-vita, destinato a spezzarsi nel momento del loro incontro. La sera in cui Dionisio accorre a casa di lei per curare la figlia malata viene considerata da Dorina come

---

<sup>17</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La morsa*, cit., pp. 2-3.

il momento di una nuova nascita per la bambina («Mi pare che mi sia nata adesso, la nostra bimba!»),<sup>18</sup> ma in realtà la donna proietta sulla figlia quello che è accaduto a lei, essendo giunta, assieme a Dionisio, a una “rinascita”, a partire dalla quale le cose le appariranno sotto un’altra luce. Non si tratta, inoltre, di un mutamento relativo solo alla loro interiorità, ma anche di una rottura dell’ordine e della stabilità delle relazioni sociali, essendo la donna già sposata. «Così, alle prestabilite leggi morali, il sospiro di Dorina, che sempre più lo avvolgeva, consacrato dalla testimonianza della piccola inferma presente, contrapponeva un altro ritmo morale colto nei rapporti di colore e di profumo tra le rose bianche rosse gialle del giardino, e il verde delle foglioline, le campanule turchine pendule nell’aria tremante contro il turchino del cielo, e i toni cangianti dei calici teneramente innamorati dell’opale venato all’orizzonte». <sup>19</sup> Ricorrendo (come spesso accade in Rosso) a emblematiche immagini naturali, Dionisio esprime già un senso di contrasto tra le «leggi» e le convenzioni che tendono ad incatenarlo ed un mondo più libero e puro.

Dionisio e Dorina emergono pertanto come da un bozzolo, assaporando sensazioni mai provate prima, l’uno sempre chiuso nel suo studio e l’altra trattata come una bambola ibseniana dal marito. A una “nascita” di questo tipo non può che seguire una fase di transizione prima di raggiungere quella sorta di “maturità” che si determina infatti solo nei capitoli finali del romanzo. Di conseguenza, nella prima parte abbondano i riferimenti all’infanzia e le raffigurazioni dei due amanti come «due bimbi sperduti che si siano ritrovati per le vie del mondo»<sup>20</sup> o come «due monelli felici».<sup>21</sup> In particolare tali immagini sono riferite a Dorina, la cui condotta all’inizio della loro relazione ha spesso connotati egoistici infantili («Ella s’era alzata e stringeva i pugni, batteva i piedi, come una bambina che non vuole essere chiusa in collegio»),<sup>22</sup> ed in più di un caso la narrazione sembra contrapporre la figura della stessa figlia come provvista di maggiore maturità. L’accostamento di Dorina ad una bimba trova d’altronde ancor più spazio nei momenti in cui il romanzo assume brevemente il punto di vista del marito, Marco Greni: «un amore di bimba che deva trascorrere i giorni in perfetta serenità sotto un cielo perennemente azzurro (...) Dorina, bimba mia, con me tu non avrai mai a patire di nulla, perché io voglio portarti

---

<sup>18</sup> Dove già quel “nostra” può essere considerato un *lapsus* indicativo del mutamento avvenuto nella mente di Dorina, in cui il marito lontano non sembra più trovare alcun posto.

<sup>19</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La morsa*, cit., p. 40.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 146.



nel mondo sulla palma della mano».<sup>23</sup> La «bimba» della relazione con Dionisio segna tuttavia già un primo grado di maturazione, assumendo ora la donna per la prima volta un ruolo attivo invece di continuare ad essere una «bamboletta» silenziosa colma di una costante «timidezza infantile». Sulla carta Greni costituisce il terzo vertice del triangolo sentimentale, ma il suo personaggio, lungi dall'essere un effettivo rivale amoroso per Dionisio, si rivela una figura ammantata di malinconia e persino di tragicità, non solo per la sua condizione di malato terminale, ma anche per quel senso di fallimento che egli stesso arriva a percepire in sé, a partire dalla lontananza che si erge come una barriera tra lui e la figlia anche dopo il suo ritorno a casa. Alla fine dimostra di accettare il suo ruolo di “comprimario” della vicenda, il suo essere stato non un vero marito ma una figura paterna per Dorina, e sul registro dell'albergo fa scrivere «Marco Greni e figlie».

La seconda parte del romanzo affronta nuovamente il tema della fuga, declinandolo però in modo meno lirico ed astratto rispetto ai testi precedenti, stante la già citata differenza del protagonista. In queste pagine, inoltre, la narrazione sposta non di rado il suo fuoco da Dionisio al nuovo gruppo di personaggi che vengono ora introdotti. Chi sia a conoscenza dei testi precedenti di Rosso non può non riconoscere qui una figura nota, ovvero quella stessa signora Liesbeth che dava il proprio nome alla novella pubblicata prima nelle *Elegie a Maryke* e successivamente ripresa in *Ponentino*. Nel capitolo precedente si è già avuto modo di descrivere questo personaggio, tra i più azzeccati e d'impatto dell'intera narrativa sansecondiana. Nel primo testo di cui è protagonista, Liesbeth viene presentata come una figura sublime ma allo stesso tempo molto umana, immersa nel mondo naturale e capace di vedere il bello in ogni cosa che la circonda, facendo risuonare ovunque la sua risata cristallina. Nel reintrodurla all'interno del nuovo romanzo Rosso sembra quasi giocare a rimpiattino col lettore: inizialmente compare come una figura anonima nel ricordo di Dionisio, con i suoi «begli occhi di fanciulla in un corpo grave e grosso di donna matura»; poi nella sua lettera si accampano altri elementi familiari, come il marito notaio, la fantesca Aafke e il cane Roy, sinché grazie alla sua firma in calce viene finalmente confermata la sua identità. La Liesbeth che viene ritratta in *La morsa* è circondata tuttavia da un'atmosfera diversa da quella del testo precedente. L'essere da poco divenuta vedova le conferisce una vaga aria di malinconia che era completamente assente in precedenza e il trovarsi a capo di una compagnia di altri «stravaganti» in villeggiatura in

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 23.

Svizzera conferisce anche alla sua persona un'aura più "concreta" in luogo della prima atmosfera quasi sognante, al passo col differente stile narrativo intrapreso ora da Rosso.

Il modello dello «stravagante» trova ampio spazio anche nella produzione novellistica, presentandoci personaggi che non si fa fatica, per un verso o per l'altro, a ricondurre al medesimo schema. Nella novella *Consolazione ad ogni costo* ci viene incontro un'ulteriore rappresentazione di questo archetipo sansecondiano, nella figura di un io narrante che ha in comune con i suoi predecessori un senso di profonda estraneità alla vita comune degli uomini, ma che, scartate le soluzioni positive dei romanzi, sembra ricadere verso il basso, aggrappato ad una "consolazione" dai tratti estremamente effimeri, anzi a una mera illusione.<sup>24</sup> Fin dall'*incipit* egli ci narra di come «la gente di ogni giorno *lo* ha, con le sue ruvide mani, maltrattato al punto che le *sue* fibre gemono come avessero sopportato l'acredine stridula della carta vetrata».<sup>25</sup> Inizialmente la cura per il suo cuore «moccioso» sembra essere quella dell'immersione della natura, dall'abbandono ad essa con totale esclusione di ciò che è all'esterno, rappresentato qui dall'immensità del cielo: «così che di quanto accada lassù io possa saperne soltanto quel che me ne dice la luce che scresce o che scema sulle pietre del suolo, o sotto il folto dei laterali roveti, dove sputano bava le lumache per vendicarsi in qualche modo della terra che le ospita».<sup>26</sup> La sua narrazione sembra poi spostarsi su note più liete attraverso l'ingresso di una donna, Titinnula, che egli cerca di condurre con sé, insegnandole le vie di quei sentieri ed educandola come fosse una bambina, nonostante in essa persista un animo estraneo a tutto ciò, se non «crudele». Nelle ultime righe scopriamo che in realtà Titinnula lo ha abbandonato da tempo, ma che a lui dopotutto non importa, in quanto quella che ora ha sempre davanti agli occhi è la sua Titinnula, quella della sua immaginazione, modellata secondo il proprio gusto e la propria sensibilità, una «bamboletta della *sua* fantasia». L'unico appiglio che gli evita di naufragare completamente è quindi solo un costrutto della sua mente, che cerca in tutti i modi, «ad ogni costo», di crearsi almeno una parvenza di felicità. Una rappresentazione quindi estremamente amara, forse il testo in cui la solitudine propria dei «naufraghi della vita» si fa sentire in modo più forte e toccante, attraverso un'immagine, quella del completo chiudersi su se stessi, a giocare con le bambole della propria fantasia, che risulta

---

<sup>24</sup> Si veda p. 152 dell'Appendice.

<sup>25</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Consolazione ad ogni costo*, in ID., *Palamede, Remigia ed io*, cit., p. 183.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 183-4.

malinconica e “degradante” come i vani tentativi della coppia di *Acquerugiola*. L’*explicit* ci mostra inoltre come si tratti di una consolazione debole, se lo stesso io narrante è coscio della sua fragilità ma, incapace di scuotersi, non può far altro che lasciarsi ricadere in essa, non concedendosi nemmeno un vero sfogo della propria disperazione: «E se talvolta un groppo di pianto mi stringe forte la gola, invece di abbandonarmi a scioglierlo, lo ingoio, e compero altre e più meravigliose contrade a Titinnula, bamboletta della mia fantasia».<sup>27</sup>

Un’altra figura di una certa rilevanza all’interno della novellistica sansecondiana è quella del poeta Ludwig Hansteken, personaggio attorno a cui ruota l’omonimo testo di *Ponentino*. Egli infatti non sembra riconducibile ad un ruolo ben definito all’interno delle tematiche del nostro autore, risultando quindi di più complessa identificazione. È possibile osservare immediatamente la contrapposizione che scatta, fin dall’inizio, tra questo personaggio e l’io narrante, un ennesimo “fuggiasco” approdato tra le brume del Nord. L’usuale meccanismo sansecondiano che vede nella personalità dei nordici la razionalità e la freddezza e in quelli del Sud il calore e la passionalità è limitato qui da elementi contrastanti che sembrano già suggerirci (come verrà dimostrato con più chiarezza in *La fuga*) l’arbitrarietà di questo tipo di classificazione. Hansteken è anche occasione per Rosso di introdurre la variante “artistica” all’interno della tipologia degli «stravaganti» e la commistione di questi elementi ci fornisce un ritratto senza dubbio singolare, quello di un «poeta che non riesce a cantare», un individuo per così dire innamorato dell’idea dell’Arte, unica sua ragion d’essere, e del sublime che la circonda, tanto da arrivare ad attribuire un significato profondo a qualsiasi cosa, anche al più trascurabile degli eventi. Convinto di avere un destino scritto nel sangue («La famiglia a cui apparteniamo vive da secoli, dal giorno in cui l’umanità fu creata, dal giorno in cui la prima anima vibrò all’unisono con il mondo: noi viviamo perciò nell’eternità, perché siamo poeti»),<sup>28</sup> egli vuole assumersi il fardello dell’umanità intera, il compito «d’intendere, perdonare e soffrire per tutti». Una figura quindi che appare inconsapevolmente grottesca, e al tempo stesso innocua (attraverso lo sguardo ironico dell’io narrante) e malinconica. La sua stessa fine è colorata da note contrastanti e fuori dagli schemi: la sua morte infatti lo fa assurgere al “firmamento poetico”, ma è al tempo stesso una segreta liberazione per tutta la cittadinanza, compresi i suoi stessi ammiratori, mentre l’io narrante osserva il tutto dall’alto della sua ironia che talvolta si muta in più esplicito sarcasmo. Le differenti figure di questi due personaggi

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>28</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in *ID.*, *Ponentino*, cit., pp. 186-7.

possono anche essere viste nell'ottica di uno sguardo complessivo sulle modalità della produzione narrativa sansecondiana: il poeta infatti sembra porsi ad immagine di quella poetica simbolista ed idealista che Rosso aveva esplorato nelle *Elegie*. Non a caso egli si ritrova contrapposto ad un uomo (del Sud) in cui regna l'ironia e il disincanto; è una sorta di passaggio di consegne tra i due personaggi, tra due modi di narrare e tra due visioni della vita, segnando così il superamento di quell'esperienza tardo simbolista precedentemente abbracciata da Rosso.

Basandoci sul dualismo esplicitato dall'io narrante de *La fuga* ed applicandolo alla narrativa sansecondiana di questi anni, possiamo notare come i cosiddetti «saggi» siano completamente esclusi dai ruoli principali: essi di fatto sono sempre relegati a situazioni in cui risultano essere poco più di figure abbozzate, non di rado anche caricaturali, la cui presenza contribuisce più che altro a mettere in luce la profonda diversità tra loro e la categoria degli «stravaganti». Questi ultimi costituiscono infatti il fulcro della ricerca di Rosso: da un lato troviamo i protagonisti più “estremi” in questo senso, come quelli dei romanzi, in cui – lo abbiamo visto – la tendenza a vagabondare per la vita e il senso di alienazione svolgono un ruolo dominante, dall'altro abbiamo dei personaggi che, pur non raggiungendo vette di tragicità o disperazione assoluta, possiedono in modo inequivocabile lo stesso “gene” impazzito. Il versante opposto si presenta invece spesso come una totalità compatta, raggruppato nella moltitudine cittadina, ovvero nella “società” borghese, con le sue regole e i suoi valori. I «saggi» sono presentati per la maggior parte in modo indiretto, di loro osserviamo le conseguenze che producono sugli animi degli «sperduti nel mondo», sono una presenza costante che, senza apparire in prima persona, costituisce una sorta di “brusio” perenne sullo sfondo delle vicende narrate.

Per quanto riguarda invece i «saggi» che prendono forma di figure autonome, il primo esempio è costituito proprio dai signori Stürm de *La fuga*, a cui si uniscono poi i vari membri del loro “convivio”; essi si ergono a rappresentanti della loro “specie”, così come l'anonimo narratore lo è della propria. La coppia nordica (il cui nome non è casuale, visto il modo in cui sconvolgeranno la vita del narratore) si presenta, più che come portatrice di una personalità e di un ruolo proprio, come simbolo della società a cui appartiene ed infatti la loro caratterizzazione è principalmente legata agli ambienti in cui si muovono, come si è avuto già modo di vedere, dal lussuoso Hotel della Gran Bretagna e dell'Impero delle Indie (nome che esprime già una vuota pomposità, analogamente all'Hotel Imperiale e dei Paesi

Riuniti de *Il garofano impazzito*) alla villa silenziosa dove ogni cosa e ogni momento è regolato secondo rigide norme.

Il primo incontro che essi hanno con il protagonista costituisce una tappa doppiamente importante: non è solo il momento che, come dichiara il narratore, «segna il primo punto della sua cura», ma si pone come il primo vero e proprio “scontro” tra le due diverse categorie di persone. Se tutto il resto del romanzo è incentrato sulla “cura” che prima loro e poi Brunilde Trymer cercano di somministrargli, in questo capitolo abbiamo invece una formulazione sostanzialmente opposta. Dal punto di vista dei signori Stürm, la passeggiata notturna in cui il narratore li istruisce ironicamente sui “monumenti” che popolano le vie della capitale è come una scena analoga a quella di un paziente che esponga i propri sintomi ad un medico, ma ad uno sguardo complessivo sull’intero romanzo il lettore non può fare a meno di chiedersi dove sia in realtà la vera “malattia”, in che consista e chi siano in realtà i veri malati. In queste pagine i due mondi collimano, ma ora è lo stravagante ad avere la parola, ad illustrare la propria visione: si può quindi arrivare a leggere questa scena come un tentativo (probabilmente inconscio) da parte del protagonista di offrire *lui stesso* una cura ai due coniugi. Questi ultimi però appartengono alla categoria dei «saggi» e, come lo stesso narratore aveva osservato poche pagine prima, per loro non c’è alcun rimedio, di modo che nella sua visione fresca ed ironica del mondo circostante non vedono altro che i sintomi della sua diversità, ovvero della sua “malattia”. I successivi incontri romani tra loro sono solo un pretesto per gli Stürm per studiarlo meglio e afferrare quell’indecifrabile tratto della sua personalità che lo rende diverso. Nel prosieguo del romanzo l’inarrestabile volontà dei «saggi» di mutare a propria immagine e somiglianza le persone estranee alle loro consolidate abitudini e ai loro valori si fa sempre più evidente e centrale nella narrazione: al protagonista, che appare finalmente “guarito”, vengono affidati gli «incapaci» (ennesima etichetta che va ad arricchire l’elenco citato in precedenza), perché egli possa a sua volta riportarli sulla retta via.

Un altro esempio di questo scontro tra personaggi appartenenti a famiglie opposte dell’universo umano si rinviene, come si è già visto nel capitolo precedente, nella novella *Il garofano impazzito*. Il «gran cordone» Gian Federico Sgargoride è contemporaneamente un rappresentante della borghesia arricchitasi durante la guerra e una figura buffonesca, «direttore d’un gran circo», simbolo estremizzato ma allo stesso tempo calzante dello stato della società contemporanea. Nello stesso testo, tra la rabbia e l’insofferenza dell’io narrante e la folle passionalità di Geria Midia c’è spazio per un’altra figura borghese che

Rosso ammantata di ridicolo e di patetico, ovvero Lionello Ponzi, marito di Geria. Suo padre, importante fornitore di armi allo Stato, racconta in giro come egli sia stato ferito in guerra, quando in realtà è semplicemente caduto da cavallo nelle retrovie, riportando una grave infezione ad una natica che lo costringe a rimanere a letto in posizione prona. Impotente di fronte agli sbeffeggiamenti della moglie, la quale non si fa problemi a portarsi gli amanti in casa sotto i suoi occhi, incontra la sua anti-eroica fine a causa di una raffica di proiettili vaganti sparati in aria.

Nel caso de *La festa delle rose* l'ambiente borghese dei villeggianti di Scheveningen trova una sua trasposizione emblematica in Claudine di Laurette, uno dei rari personaggi sansecondiani tanto esplicitamente quanto inequivocabilmente "negativi". La maschera borghese che nasconde vizi e bugie sotto un'apparenza di signorilità ed eleganza viene infatti portata in modo azzeccato sulla scena dalla figura della vedova francese che, conquistata la fiducia di Lucilla, la manovrerà diabolicamente per volgere la situazione a proprio vantaggio, vendicandosi di Hedda e aprendo la strada al finale tragico della vicenda. Claudine, "consigliera fraudolenta", propone una via d'uscita, una "cura", all'ennesimo personaggio sansecondiano confuso e tormentato; a differenza dei signori Stürm, convinti di agire per il bene del prossimo, essa coltiva solo il proprio interesse, ma in maniera analoga dimostra ancora una volta quanto sia nefasta l'influenza esterna sugli «stravaganti».

Rosso sembra dunque rifiutare tanto l'accostamento e la resa alla società "corrotta", quanto il conforto che viene dalla vicinanza e dalla comunione tra due «sperduti», come accade in *Acquerugiola*, riservando il ruolo di vera "cura" ad una ricerca prevalentemente interiore ma che muove da uno spostamento fisico, la "fuga" appunto. Non mancano tuttavia esempi di personaggi che si rispecchiano in altre persone come loro. Si veda in questo caso la novella *Il giocoliere avvinazzato*, la quale descrive la solidarietà tra un filosofo ed un artista di strada, entrambi «giocolieri dello spirito», entrambi abituati a lavorare «per quelli che li tradiscono»;<sup>29</sup> e così la già citata *È tutta una romanticheria culinaria...*, in cui una trattoria a conduzione familiare offre rifugio sicuro a tutti coloro che sono perseguitati dalla vita. In entrambe le circostanze si tratta però solamente di porti temporanei in cui rifugiarsi, salvo poi ripartire; per nessun motivo, avverte Rosso, si deve cadere invece nella tentazione di legarsi ad un altro «randagio» nella sola illusione di trovare un facile conforto; in questo caso l'immagine positiva cambia di segno per

---

<sup>29</sup> Si veda p. 174 dell'Appendice.

assumere, forse, i connotati della tragedia: «Orbene, signori, se volete, adesso, andate all'albergo, ma io vi assicuro che domani avrete nausea di voi stessi, e se domani non vi vergognerete come ladri, e potrete illudervi per un mese, per due, per tre, più tardi sarà peggio, voi vi odierete un giorno e il rimprovero perenne che dalla presenza di uno verrà all'altra, insieme con il rimorso del sentimento del vostro amore brutalmente violato, vi renderà insopportabili reciprocamente: uno di voi ucciderà l'altro».<sup>30</sup>

Alla categoria degli «sperduti» appartiene una spiccata sensibilità, che diventa tuttavia un peso nei momenti di più grave sofferenza. Nulla di strano perciò se in questi anni non siano rare le rappresentazioni sansecondiane di personaggi alle prese con il dramma della Prima Guerra Mondiale, con tutte le conseguenze che esso comporta sia sulla loro mente che sul loro modo di vivere. Trattandosi di vicende contemporanee, non è difficile immaginare che, come nel caso della fuga al nord, Rosso inserisca elementi riconducibili alla propria esperienza di vita: sappiamo ad esempio che egli fu di stanza a Venezia (che diviene l'ambientazione di *Ah, Dodò, felicità in divisa*) mentre nelle due raccolte *Io commemoro Loletta* e *Palamede, Remigia ed io* compaiono tre brevi testi in cui un anonimo io narrante si rivolge alla sua amata Grifa prima e dopo la sua esperienza in guerra, ed una donna dallo stesso nome compare nella dedica de *La morsa*: «Grifa, perché non resti sulle pagine, almeno una volta, il segno delle tue unghiette, rabbiose del mio inafferrabile, ho messo, per Te, nella presente storia d'amore, di me la parte più semplice e mite».

Il primo frangente in cui il tema bellico si affaccia, seppur ancora in maniera indiretta, nella narrativa sansecondiana è nella parte finale de *La morsa*, quando il gruppo di stranieri ritrovatisi nell'albergo svizzero riceve la notizia dello scoppio della guerra.<sup>31</sup> Il cambio generale di atmosfera è anche occasione per Rosso di sviluppare ulteriormente il percorso interiore di Dionisio, ponendolo di fronte all'imperativo del suo rapporto con la Storia. Una volta iniziate le ostilità infatti, la sua fuga nella neutrale Svizzera assume, indirettamente, anche i connotati di una fuga dagli sconvolgimenti storici che stanno avvenendo nel resto d'Europa, nonché dai suoi doveri sul campo di battaglia. Il finale del romanzo rende esplicita la stretta correlazione fra i due elementi: la situazione personale da un lato e quella mondiale dall'altro sembrano ora confluire in una cosa sola, sì che nelle ultime pagine,

---

<sup>30</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Acquerugiola*, in ID., *Ponentino*, cit., p. 44.

<sup>31</sup> Si vedano le pp. 132-3 dell'Appendice.

presa la decisione di tornare a Roma, entrambe le questioni trovano una risposta e la fuga di Dionisio finisce: «Ma nel cuore gli rimaneva l'eco delle sue stesse parole, pronunziate come un'affermazione di tutto sé, dinanzi a chi tentava negarlo: «Torno a Roma». E ripeté: «Roma». Un brivido gli percorse la schiena, si sentì tremar tutto, vibrare, comprese che solo in quel punto ogni sua crisi era risolta, e ch'egli infine aveva posto tra la storia degli uomini».<sup>32</sup>

Nel gruppetto di amici di Liesbeth emerge in questa situazione il personaggio del pittore Vladimiro Ruyper, la cui grande sensibilità unita ad un forte idealismo si rivelerà una miscela pronta a sfociare in tragedia, spingendo infine il giovane al suicidio. Rosso, che scrive il suo romanzo mentre la guerra è ancora in corso, mette in scena tramite questo personaggio il fallimento di ogni visione positiva del futuro del mondo, che non si rivela altro che una fantasia utopistica. L'estremo tentativo di porre un argine ai venti di guerra tramite una protesta di intellettuali ed artisti viene descritto come un'ingenua, se non ridicola, crociata contro i mulini a vento, e Vladimiro sembra soccombere, oltre che alla dura realtà della Storia, anche al discorso di Dionisio, il quale contrappone alle astratte fantasticherie dell'artista la praticità rassegnata dell'uomo di scienza. Le parole del protagonista del romanzo sono amare e, segnate da un estremo fatalismo tanto storico quanto umano, si schierano contro il rifiuto a priori della guerra, cercando di approdare a una giustificazione, o meglio a un'accettazione del conflitto, tramite il ricorso ad una visione più ampia: «Non ha mai riflettuto lei che forse è troppa presunzione ed anche egoismo non voler riconoscere, ed anzi opporsi, ad una crisi, che, avendo in sé tale forza da costringere al sacrificio migliaia e migliaia di vite, dimostra di essere mossa da ragioni urgenti e potenti per le faticose conquiste dello spirito umano? E se tali ragioni noi per ora non possiamo trovarle che in singole e materiali questioni di fatto fra Stato e Stato (...) non dobbiamo, per l'esperienza che abbiamo di tutta la passata storia degli uomini, pensar piuttosto che altre e maggiori se ne celino che a noi non è dato vedere, e che quelli che verranno, non solo scorgeranno, ma assumeranno come punti di partenza per altri avvii e più sicuri indirizzi?».<sup>33</sup> Un ulteriore momento di scontro su queste stesse questioni si situa a metà del romanzo nella casa del maestro di Dionisio, il dottor De Renzis. Qui è ambientata la discussione tra un iroso prete dai toni apocalittici ed un «negatore di Dio», il filosofo Farini. I due personaggi, descritti molto brevemente e dipinti come l'opposto l'uno

---

<sup>32</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La morsa*, cit., p. 256

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 215-6.



dell'altro in modi quasi caricaturali, mettono in scena le rispettive opinioni con tratto veemente e appassionato, risultando essere, più che veri personaggi, i portavoci di due opposti modi di pensiero. Tramite le parole del filosofo, Rosso propone una demistificazione del concetto stesso di Storia, così caro all'idealismo di Vladimiro, facendolo a pezzi per scoprire il suo autentico fondamento, ovvero la sua dimensione puramente fittizia, su cui l'autore siciliano ha infatti sempre concentrato i suoi strali: «Le grandi sintesi che si fanno a posteriori non sono che creazioni del nostro spirito, illusioni che occorrono alla vita perché gli uomini s'acconcino a viverla. Perciò la storia è una favola, un romanzo che c'inventiamo, concatenando fatti e ritrovando accordi che nella realtà non sono esistiti per nulla. La vera storia comincia nell'individuo e termina in esso.... I grandi fatti sociali, le evoluzioni ideali dell'umanità, i progressi e i regressi son fiabe da raccontare ai bimbi».<sup>34</sup> Il tema della Storia compare, seppur in modo sostanzialmente diverso, anche in una novella in tre parti scritta nell'estate 1915<sup>35</sup> e intitolata *Il diavolo di Goethe*,<sup>36</sup> in cui, in una sorta di moderna rivisitazione del Faust, vediamo il personaggio di un Imperatore tedesco incurante delle necessità dei suoi sudditi scatenare guerre in tutta Europa con la complicità di Mefistofele: finché, con le spalle al muro, si risolve a fuggire in esilio nelle terre della classicità per abbracciare una nuova dimensione, interpretabile forse nel segno di una eventuale possibilità di riscatto dal periodo buio in cui l'umanità è sprofondata per il tramite di un'ennesima fuga verso lidi governati dall'arte e dalla cultura.

Al termine della guerra Rosso si sente «schiacciato da un senso di oppressione e di nullità» che lo spinge inevitabilmente a tornare sul tema della sofferenza e dell'alienazione dell'individuo, scrivendo «storie di smarrimenti e frustrazioni, al centro delle quali si dibattono gli spasmi e le ossessioni di un'esistenza tormentata».<sup>37</sup> Non mancano quindi di fare la loro comparsa nuove figure di «vagabondi» che, oltre alle inevitabili pene dell'animo, si trovano dinnanzi lo spettro della guerra. La novella *Neutri* ripropone lo stesso modello di personaggio de *La morsa*, raffigurando un artista quasi omonimo (lo scandinavo Wladimiro) che subisce lo stesso tragico destino. La sua infranta visione di pace non si abbevera però alla stessa sorgente idealista del suo predecessore, configurandosi piuttosto come un bellissimo sogno di quella terra promessa, di quella

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>35</sup> Unico caso nelle raccolte novellistiche sansecondiane di questi anni, la data del singolo componimento compare significativamente in calce al testo. La raccolta in cui è inserita la novella è *Io commemoro Loletta*, del 1919.

<sup>36</sup> Si vedano le pp. 144-5 dell'Appendice.

<sup>37</sup> M. C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, cit., p. 71.

patria degli «incapaci» già descritta ne *La fuga*, in cui finalmente le sofferenze dei suoi simili vengono appianate, mentre l'ombra minacciosa della guerra si rivela come l'elemento opposto, quello deputato più di ogni altro a distruggere tutto: «L'incubo della guerra gli ha offuscato il cielo; la vita gli è divenuta funebre nera. Aveva sognato un mondo bianco, trasparente, senza sangue, un paradiso terrestre in cui gli uomini parlassero piano e con voce pacata, dove soltanto si dipingesse, a colori tenui, simboliche fluttuazioni di spirito».<sup>38</sup>

Oltre agli ultimi due racconti citati, la raccolta *Io commemoro Loletta*, pubblicata nel 1919, contiene diversi altri testi riconducibili, seppur con le dovute differenze, alla materia bellica. Il breve pezzo che dà il titolo al volume ci presenta, attraverso una sorta di elegia funebre da parte di un anonimo narratore, la tragica fine di una giovane che, concedendo il proprio corpo ai soldati, portava loro gioia e calore.<sup>39</sup> Una vicenda all'apparenza cruda e carnale viene qui trasposta, grazie alla figura quasi angelica della ragazza, in una dimensione pervasa da innocenza e amore per l'umanità intera. Essa è anzi una vera e propria «santa» e secondo il narratore, ribaltando in questo modo il sistema di valori imposto dalla retorica di guerra, è proprio lei la più meritevole ed onesta. Un'altra immagine di innocenza a confronto con la guerra è quella della giovanissima Maria Luisa di Zàgara.<sup>40</sup> In modo inusuale per Rosso (l'unico altro esempio di questi anni è l'inizio de *La mia esistenza d'acquario*, ma qui la narrazione da parte della Lauretta bambina è comunque filtrata dal suo io maturo), la seconda parte della novella è incentrata sul punto di vista di una ragazzina che, per la sua età e per il fatto di vivere protetta all'interno delle mura di un collegio, non è in grado di capire veramente quello che sta succedendo attorno a lei. Di conseguenza le ultime righe, in cui Maria Luisa, ignara della morte del fratello, si preoccupa invece con le amiche del modo in cui l'altra donna, la «rivale», ha «dipinto» le proprie occhiaie, sono pervase da una nota di profonda amarezza, ma al tempo stesso ci mostrano l'insondabile e radicale estraneità dell'adolescenza alla follia del mondo.

I tre pezzi intitolati a Grifa delineano invece tre diversi momenti, tre fasi dell'evoluzione dell'io narrante prima, durante e dopo la guerra.<sup>41</sup> Anche prima di partire per il fronte infatti il protagonista, «randagio della vita» come i suoi predecessori, soffre, ma vuole tenere lontana dalla sua amata anche solo l'ombra del dolore, per non

---

<sup>38</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Neutri*, in *Io commemoro Loletta*, cit., p. 99.

<sup>39</sup> Si veda p. 138 dell'Appendice.

<sup>40</sup> Si veda p. 141 dell'Appendice.

<sup>41</sup> Si vedano le pp. 143 e 146 dell'Appendice.

«distruggere i *suoi* pettirossi, le *sue* farfalle, nè la gioia del *suo* cielo di rosa». La sofferenza che il giovane ha sempre accanto a sé trova una personificazione/metafora nella figura di un'anziana signora che va spesso a visitare all'oscuro di Grifa e che è chiamata appunto Doglia. Ora però l'aver affrontato la realtà dei campi di battaglia sembra aver prodotto in lui un'ulteriore "maturazione". La sua amara autoanalisi ci mostra qui in modo più evidente le conseguenze della guerra sui personaggi sanseondiani. Quella che l'io narrante definisce come "maturazione" assume principalmente i connotati di una definitiva presa di coscienza dell'oscurità del mondo, tramite la quale egli cerca di crearsi una corazza contro il dolore. Le incertezze e le paure, sia verso il mondo sia per la loro stessa relazione, sembrano ora essere scomparse, ma la forza da cui egli attinge è una «forza disperata (...) una profondità nera» che gli rende il viso cupo e spegne ogni sorriso, mentre l'unico pensiero che lo fa andare avanti è quello di Grifa: «Vestiti d'uno scorsaletto di doglia, (...) andiamo, regina tu ed io umile cavaliere, in silenzio, tra il mondo rumoroso e affollato, serbando, con gelosa avarizia, le tenerezze più sacre nel fondo della nostra sostanza».<sup>42</sup> Mentre i primi due testi sono dei monologhi dell'io narrante rivolti, quasi a mo' di epistola, alla sua ragazza, il terzo, *Grifa e la storia* (pubblicato separatamente nella raccolta *Palamede, Remigia ed io*) mette i due protagonisti finalmente uno di fronte all'altro, accostando quindi alle riflessioni liriche un aspetto più propriamente narrativo. La giovane, «rabbiosa e dolente, impetuosa e buona, graziosa e perfida, mite, violenta, tragica», descritta prima della guerra come modello di ingenua innocenza, non riesce a comprendere il cambiamento avvenuto nel suo amato. L'incomunicabilità prende quindi il sopravvento, e se anche dei moti di tenerezza cercano di spingerli di nuovo uno fra le braccia dell'altra, la barriera creata dalla sofferenza e dal trauma bellico appare assai ardua da superare. Questa stessa situazione viene ripresa da Rosso in un'altra breve novella, *Il cavallo ucciso*, che presenta in modo analogo le difficoltà di comunicazione di una giovane coppia nell'immediato dopoguerra.<sup>43</sup> Questo testo però si chiude con un momento epifanico: la vista improvvisa di un «innocente cadavere», un cavallo morto in mezzo alla strada con le zampe spezzate, pone bruscamente davanti agli occhi di Elmina un'immagine «delle ingiustizie, delle brutture, delle crudeltà dell'esistenza» che tanto affliggono il suo fidanzato tornato dalla guerra. Col pianto della ragazza l'incomunicabilità sembra assottigliarsi, ma al lettore rimane l'amaro pensiero che l'unica via che Rosso ci presenta

---

<sup>42</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Grifa, la tua diffidenza!...*, in ID., *Io commemoro Loletta*, p. 129.

<sup>43</sup> Si veda p. 171 dell'Appendice.

perché ciò avvenga è quella della condivisione del dolore, come se solo la reciproca presa di coscienza dell'abisso che è sotteso al mondo sia in grado di sciogliere il «sordo nodo della loro sofferenza».

*Palamede, Remigia ed io, ultimi cenci romantici* offre a Rosso un'altra occasione per mettere in scena il modo in cui gli esseri umani sono travolti nell'impeto di irresistibili cambiamenti nel periodo bellico, tema che qui viene affiancato a quello della passione, argomento su cui il Rosso di questi anni torna, come vedremo, con particolare insistenza.<sup>44</sup> La presenza vicina e incessante della guerra, la possibilità che la morte arrivi da un momento all'altro, portano gli smarriti protagonisti di questo triangolo a scelte spesso estreme e improvvise, sia nel segno dell'altruismo sia in quello dell'egoismo più meschino. Le considerazioni finali dell'io narrante mettono in luce lo sguardo amaro che Rosso rivolge sull'umanità intera: le peculiari condizioni di vita imposte dalla guerra sono in grado di mostrare la vera sostanza di tutte quelle «idee» e quei «sentimenti» su cui si basa normalmente la vita umana. Il voler mantenere a ogni costo una parvenza di "normalità", come nel caso dell'io narrante e dei suoi progetti d'amore con Remigia, non ottiene altro risultato che dimostrare infine «tutta la falsità di cui sono fatti, piegandosi alle più grottesche deformazioni». In questo modo l'inganno e il tradimento finale architettati dalla donna non appaiono come una mossa diabolica o machiavellica, ma illuminano solamente la condizione umana nella sua fragilità e crudeltà, poiché, come conclude l'io narrante, «in fondo uomini eravamo Palamede, Remigia ed io!».<sup>45</sup>

Nei romanzi successivi a *La morsa* la guerra non trova più spazio, eccetto che per una breve annotazione al termine de *Le donne senza amore*, nel discorso di don Giulio a Renato che chiude il libro. L'ultima riga chiarisce che l'intera vicenda si è svolta prima del 1914, così le parole appena pronunciate dal prete assumono un aspetto quasi profetico, quando in realtà non fanno che delineare l'inevitabile direzione verso cui l'umanità è fatalmente rivolta: «Eventi sanguinosi ed atroci si maturano, e tu vedrai, necessariamente, il mondo d'oggi sgretolarsi tra guerre e rivolgimenti che porteranno ad altri cardini d'orientazione morale».<sup>46</sup> Il pronome «noi» con il quale subito dopo don Giulio si rivolge al ragazzino arriva a comprendere ancora una volta la fitta schiera degli «stravaganti» sansecondiani, qui definiti come «naufraghi in questo oceano nauseante» che, aventi come unica salvezza

---

<sup>44</sup> Si vedano le pp. 146-8 dell'Appendice.

<sup>45</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Palamede, Remigia ed io, ultimi cenci romantici*, in ID., *Palamede, Remigia ed io*, cit., p. 77.

<sup>46</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Le donne senza amore*, cit., p. 300.

«la tavola della *loro* solitudine», «persistono nel rinnegare tenacemente la vita dei *loro* contemporanei». Contrariamente ad altri testi però, nelle parole del maestro al suo discepolo si può riscontrare un vago accenno di speranza, uno spiraglio per il futuro: «Se Iddio vorrà, più tardi torneremo tra gli uomini, a dir la nostra parola di fede. Forse ci sarà ancora la possibilità che qualcuno ci ascolti!».<sup>47</sup>

Accanto al forte interesse per la generale categoria degli «stravaganti» che abbiamo fin qui avuto modo di registrare, l'occhio del Rosso si sofferma in questo periodo specialmente sulle figure femminili. Da un lato abbiamo visto come proprio nell'opera d'esordio la presenza decisiva di Maryke influisca positivamente sull'io narrante, proponendosi come immagine salvifica della donna pura ed al tempo stesso selvaggia, espressione immediata della natura, che si rivela essere la miglior medicina per i tormenti dell'animo, dall'altro, partendo da Liesbeth e Lauretta, ma soprattutto da Lorenza e Martina, vediamo le donne assumere il ruolo di protagoniste assolute, spalancando così una dimensione nuova nella narrativa sansecondiana.

In *La mia esistenza d'acquario*, romanzo che stilisticamente si pone a metà strada tra il lirismo di *Maryke* e lo sviluppo di un impianto narrativo propriamente detto dei romanzi più tardi, Rosso torna ad utilizzare una narrazione in prima persona ma, rispecchiando l'immagine eterea della protagonista, il risultato è un'atmosfera irreal e sognante che risulta essere lontana da tutti gli altri suoi testi di questi anni. Come si è già osservato nel capitolo precedente, Lauretta è un personaggio assai peculiare, ed è difficile scindere completamente la sua figura dall'ambiente che la circonda. Proprio il suo stato che oscilla tra una tendenza verso l'oblio (in parte volontaria, in parte istintivamente radicata nel suo io) e un vago desiderio di allacciarsi ad una realtà chiusa e predeterminata conferisce al breve romanzo i connotati astratti e metaforici che lo caratterizzano. Le riflessioni di Lauretta arrivano a essere quelle dell'umanità intera, rispecchiando la "maledizione" che grava su ogni individuo, la condanna dell'esistenza: «per la prima volta (...) sentii la impotenza di noi stessi a non essere, la terribile necessità di essere senza volerlo; e risi di nuovo in una esasperazione d'anima dannata, torcendomi tutta in una ridicola convulsione». <sup>48</sup> La dicotomia Nord-Sud che in questi anni interessa larga parte della

---

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

<sup>48</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La mia esistenza d'acquario*, cit., p. 66.

produzione sansecondiana viene nella vicenda di Lauretta sostituita dalla contrapposizione tra “caldo” e “freddo”, due estremi che trovano quindi fondamento nelle sensazioni della giovane, nella sua interiorità, in luogo di elementi geografici (o pseudo-geografici come si è detto) caratterizzanti. L’elemento proprio di Lauretta è quel freddo che la invade sin da quando, da bambina, agognava inutilmente il conforto della madre, che le fa avvertire le opposte sensazioni di prigionia (come in un acquario, appunto) e di libertà attraverso quelle metamorfosi naturali, quell’identificazione con l’elemento equoreo che cerca con sempre maggiore insistenza. Al contrario, il caldo è delle altre persone, quelle che vivono attorno a lei, in una realtà che essa non riesce ad afferrare pienamente. Il calore è del corpo della madre, mai sperimentato direttamente e quindi rimasto come desiderio incompiuto («vieni, mammina, a dormire una notte nel mio lettuccio, così ch’io possa sentire se tu sei vera, o non piuttosto una fata che non si può toccare»).<sup>49</sup> Ad esso Lauretta cercherà inizialmente di ovviare tramite l’ambiguo rapporto con Aspro, per sprofondare infine completamente, dopo la vendetta contro il marito della madre, nelle profondità marine, in un disgusto totale delle cose “terrene”, avendo ormai perso anche quell’ultimo tratto di “umanità” che la distingueva dai vegetali: «bruciava in me un tizzo di cui dovevo liberarmi. Mi sono liberata del sanguigno, infatti, lo riconosco; e soltanto ora sono simile a me stessa, simile cioè alle piante del bosco».<sup>50</sup>

In realtà la dicotomia caldo-freddo che attraversa l’animo di Lauretta non si rivela completamente estranea alla dinamica che contrappone il Nord al Sud, ed i due romanzi successivi, *Le donne senza amore* e *La festa delle rose* (entrambi del 1920), contribuiscono alla comprensione generale di questi concetti sansecondiani, focalizzandosi su una tensione tra passionalità e “freddezza” che si riallaccia in modo inequivocabile ai sopracitati dualismi. Il punto di vista di questi due testi, entrambi caratterizzati da un intreccio articolato e strutturalmente simile (almeno in apparenza) al classico modello del romanzo borghese, appartiene solo ed esclusivamente alle figure femminili, le quali arrivano a dominare completamente le rispettive vicende, lasciando agli uomini il ruolo di meri comprimari, se non addirittura di marionette nelle loro mani.

La doppia anima de *Le donne senza amore* si rispecchia nelle contrapposte figure delle due protagoniste, Lorenza e Martina.<sup>51</sup> Il romanzo ruota tutto attorno ai loro rispettivi

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>51</sup> Si vedano le pp. 153-63 dell’Appendice.

percorsi esistenziali, mettendo in evidenza come al cammino di auto-analisi e di maturazione della prima corrisponda la spirale discendente della seconda. Il personaggio di Lorenza infatti appare all'inizio del romanzo sfocato e privo di particolari spunti di interesse, come fosse essa stessa una comprimaria al fianco ora della ben più vitale e decisa Martina ora del famoso pittore Sante Coluccio, di cui è moglie e modella. In tutta la prima parte della narrazione assistiamo però ad un costante crescendo che investe tanto le sue azioni quanto la sua ricerca introspettiva, lungo un itinerario che, pur non evitando errori, la porterà ad una presa di coscienza, ad una rivendicazione del proprio ruolo, passando dall'essere una moglie senza personalità propria la cui principale virtù è la bellezza alla rinascita come una donna che non teme di prendere decisioni anche drastiche. Il suo ingresso nelle vicende personali dell'amica per aiutarla a rimettersi sulla "retta via" la pone in contatto con un mondo diverso da quello chiuso dello studio del marito. L'influenza di questo nuovo ambiente risulta essere positiva più per lei che per le persone che cerca di aiutare, poiché la conduce ad aprire gli occhi non solo su quello che la circonda, ma anche e soprattutto sulla propria situazione interiore. Inusitatamente in Rosso, quindi, Lorenza non parte da un ruolo vero e proprio di «stravagante», ma scopre le proprie differenze rispetto ai principi imposti dalla società solo col tempo, e dunque, partendo da uno stato che nella visione dell'autore non può che essere negativo, il suo percorso risulta inevitabilmente in ascesa, fino al raggiungimento di quella "cura" che lei stessa ha individuato e cercato attivamente. Il *climax* del suo percorso di auto-determinazione è da cercarsi perciò nel momento della sua ribellione a quel marito vacuo e "falso", già di per sé dipinto negativamente come cultore di un'arte estremamente conservatrice e ostile ad ogni apertura. Qui Lorenza arriva finalmente a comprendere come la sua vita precedente fosse costruita su una menzogna che lei stessa continuava a raccontarsi ogni giorno, sì che, aperti gli occhi sulla vera natura del marito, decide di abbandonarlo. Avendo scrutato dentro di sé, Lorenza riconosce di non essere mai stata attratta in vita sua da nessun uomo; anche il suo matrimonio non era altro che un allineamento ipocrita a quella che è considerata la norma sociale. Essendosi scoperta completamente "fredda" nei confronti degli uomini, incapace di provare tanto i sentimenti quanto la passione, si rende conto improvvisamente che la sua strada, l'unica sulla quale potrà riuscire a ritrovarsi, è quella della maternità.

In modo speculare, il personaggio di Martina, con la sua perenne irrequietezza, le sue fughe in giro per l'Europa e il suo rifiuto di aderire a quello che viene considerato il suo ruolo nella società, sembra rispondere al modello sansecondiano dello «stravagante».

Diversamente però dai personaggi di cui si è avuto modo di parlare in precedenza, il suo smarrimento nei confronti del mondo non produce mai veramente quell'alone di malinconia, talvolta ironica talvolta amara, che riconosciamo invece come tipico dei vari io narranti sansecondiani, a partire da *Maryke* e *La fuga*. Al contrario, in essa non sembra trovare spazio alcun vero momento di riflessione, il suo temperamento la conduce sempre ad agire freneticamente, le sue azioni troppo spesso sono avvelenate dall'impulsività e da una spiccata tendenza alla dismisura. L'evento traumatico del suicidio della sorella perciò non è altro che il momento in cui la miccia che già covava in lei viene innescata, fino ad esplodere con conseguenze estreme al termine del romanzo. La scena finale del violento confronto tra le due protagoniste ci presenta una Martina sostanzialmente sconfitta, annientata dalla stessa forza che ha agito finora dentro di lei e che essa non ha saputo controllare. Quella sorta di momento epifanico di rivelazione del "vero amore" nella persona del monsignore («da quanto tempo ella aveva desiderato un amore dall'aroma principesco, lontano dei piccoli impicci borghesi tra i quali s'era dibattuta la sua vita!»)<sup>52</sup> giunge troppo tardi, e la percezione di essersi lasciata sfuggire quella che forse era l'ultima ancora di salvezza è il colpo finale che la condanna ad un destino senza via d'uscita, in cui non le rimane altro che chiudere i conti col passato, completando la sua mefistofelica, anche se ormai inutile, vendetta. Benchè il suo personaggio possa facilmente apparire contraddistinto da una caratterizzazione completamente negativa, permane in realtà un'aura di tragicità in Martina, figura tipo dello «stravagante» che fallisce nel trovare la propria "cura", consegnandosi nel più totale disorientamento a una discesa agli inferi senza ritorno.

Al termine della vicenda è possibile notare quindi come i ruoli delle due donne siano mutati di segno: Lorenza si è lasciata alle spalle le catene e le restrizioni impostele dalla società per imboccare una strada che lei stessa si è scelta, mentre Martina, descritta all'inizio del romanzo come uno "spirito libero", slegata da qualsiasi vincolo e responsabilità, si ritrova ora imprigionata in una gabbia che si è creata da sola, quella di una passionalità irrazionale e di un odio feroce che la consuma. L'ordine di Lorenza contro il caos di Martina, dunque, un caos che non deriva tanto dalla sua iniziale "fuga" dalla società (ché anzi infatti la stessa Lorenza ha rifiutato le convenzioni impostele), ma dalla sua incapacità di governare i propri sentimenti, di guardare dentro se stessa per riconoscersi e ritrovarsi. Dalla metà del romanzo si fa sempre più evidente la diversità dei percorsi

---

<sup>52</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Le donne senza amore*, cit., p. 287.



intrapresi dalle due donne: come si è osservato nel capitolo precedente, Lorenza si sposta non a caso nell'ambiente naturale della campagna parmense dove trova conforto nel ruolo destinato di madre e però secondo un'idea di maternità che trascende la dimensione meramente biologica, mentre Martina si immerge sempre di più in un abisso di malsane relazioni sociali. Come a rimarcare quel mondo di falsità ed ipocrisie in cui la donna ha messo piede, Rosso ci mostra Martina indossare anch'essa una maschera e assumersi il ruolo di brava moglie e di amichevole cognata, quando in realtà ordisce segretamente trame contro tutto e tutti.

Il titolo del romanzo sembra accompagnarci già di suo in una particolare dimensione interpretativa, ovvero quella corrispondente al tema della passione, tipico del Rosso di questi anni. Lorenza e Martina appaiono entrambe come donne «senza amore», ma le differenze tra le due sono evidenti: in Martina infatti il germe della passionalità è cresciuto fino a diventare una presenza malsana, soffocante, ossessiva, mentre in Lorenza esso sembra completamente assente, il che la dispone a perseguire infine un amore completamente “puro”, come quello materno.

La forte personalità di Martina non manca inoltre di provocare reazioni anche nelle altre figure femminili del romanzo, sia in modo diretto che indiretto. La giovane cognata Ersilia diviene così la vittima sacrificale, nella sua innocenza ed ingenuità corrotta dall'agire «diabolico» di Martina, che la manipola crudelmente per i propri scopi. Già prima però che la donna inizi a tessere i suoi piani, la sua sola presenza è in grado di turbare l'animo della giovane che ha sempre vissuto con l'anziana madre: ad un primo sguardo infatti Martina appare agli occhi di chi non è a conoscenza della sua personalità tormentata come una figura libera e forte, che sprigiona fascino e, di conseguenza, volontà di emulazione. È la stessa reazione che si produce in Rita, alla quale basta un fugace incontro per rendersi conto del fuoco che arde dentro quella donna: «Martina bruciava davvero. La provinciale ne era atterrita ed incantata, poiché si sentiva pervadere da un tremito panico come dinanzi ad un abbagliante fenomeno meteorico, che, schiudendole nuove visioni, la esaltava in un presentimento di nuova arte, e, con raccapriccio, le faceva considerare a un tratto, come vecchio e insignificante, il lavoro già compiuto».<sup>53</sup> Entrambe investite dall'ardore di Martina, Rita ed Ersilia avranno tuttavia destini ben diversi: la giovane cognata infatti non riesce a liberarsi della morsa sempre più tenace che Martina

---

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 111-2.

stringe intorno a lei e diventa come argilla nelle sue mani, modellata come una perfetta bambolina borghese, felice di essere entrata nella buona società ma completamente ignara del ruolo che la sua “creatrice” le ha riservato. Rita, d’altro canto, non ha più contatti con Martina dopo quella breve quanto casuale visione rivelatrice, un’ennesima epifania sansecondiana onde alla mite ed ingenua provinciale s’imponga la necessità di quella “cura” che le permetterà di uscire dal suo guscio, ribellandosi anche lei come Lorenza al ruolo di moglie silente. Il suo personaggio offre anche a Rosso l’occasione di associare, seppur ancora marginalmente, il tema della passione a quello dell’arte, argomento che risulterà ben più rilevante tanto nel romanzo successivo quanto in alcune novelle di questo periodo.

D’altro canto, anche la vicenda di Lorenza fornisce all’autore lo spunto per esplorare nei suoi personaggi un’ulteriore declinazione della natura femminile, ovvero il loro ruolo di madri. Nella precedente narrativa sansecondiana questa tematica appare assai poco approfondita (in *La morsa*, anzi, incontriamo una figura di madre non proprio esemplare, con una Dorina probabilmente meno matura della stessa figlia, e che non si fa molti scrupoli a trascurarla per concentrarsi sul suo amante); è semmai nella produzione teatrale (nonché in alcuni testi del Rosso più tardo) che trova invece un suo spazio privilegiato (così in *La bella addormentata*, *La scala*, *Tra vestiti che ballano* e *Il ratto di Proserpina*). La maternità per le donne sansecondiane appare come un momento in cui ogni altro fuoco si estingue, cedendo a una nuova dimensione: «la passione, il sesso, l’erotismo si placano dinanzi alla maternità; questa rasserena gli stati ossessivi, trasforma la bestialità dell’amore carnale nel mistero dell’incarnazione, genera l’antagonismo tra materia e spirito a vantaggio di quest’ultimo». <sup>54</sup> Non è un caso quindi che in *Le donne senza amore* l’assunzione di un ruolo materno da parte di Lorenza si collochi all’estremità opposta dello spettro rispetto alla figura di Martina la quale, al contrario, pur essendo la madre naturale di Renato, è resa “immune” all’istinto materno dalla sua abnorme dose di passionalità. Immagini “materne” sono d’altronde presenti anche in senso lato, nell’ambito stesso delle relazioni uomo-donna, a partire dal già citato ritorno ad una dimensione infantile da parte del protagonista delle *Elegie*, con Maryke che assume il ruolo di figura materna, il cui abbraccio è in grado di proteggere contro il mondo esterno («le pianelle malcerte (...) mi farebbero precipitare, se non foss’io adesso ad attaccarmi alle tue gonne. Tu se’ la mamma

---

<sup>54</sup> A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, Milano, Mursia, 1978, p. 101.

ed io il fantolino»<sup>55</sup>. Sulla sponda opposta vediamo invece come anche la tormentata Lucilla de *La festa delle rose* consideri la propria relazione come un rapporto in cui ad essa, come a una madre, spetti tanto il controllo quanto un forte senso di possesso ed istinto protettivo: «Ella era accorsa al letto di lui, ed egli, come un bimbo che sia preso da incubi, le aveva chiesto protezione»<sup>56</sup>.

E d'altra parte proprio *La festa delle rose*, «romanzo di attrazioni erotiche e di forti contrasti»<sup>57</sup>, ci presenta ancora due figure femminili in netta contrapposizione, Lucilla ed Hedda, anche se qui è il solo punto di vista della prima ad essere adottato, così che della ragazza nordica abbiamo quasi esclusivamente una visione filtrata dallo sguardo inizialmente sospettoso ed infine follemente geloso della donna più matura.<sup>58</sup> Lucilla prosegue sulla scia inaugurata da Martina, risultando un personaggio in cui è la passione a controllare ogni mossa, fino a condurre la vicenda a un approdo tragico. Fin dall'inizio del testo infatti risulta subito chiaro al lettore che l'equilibrio della donna è decisamente precario, messo a dura prova da violenti afflitti di gelosia e da incostanti afflussi di sentimenti ingovernabili. Allo stesso tempo Lucilla richiama alla mente la Dorina de *La morsa*, risultando di fatto qualcosa come una sua versione estremizzata, o meglio, come avrebbe potuto essere Dorina se non ci fosse stata la fuga provvidenziale di Dionisio che ha saputo mettere ordine nella loro relazione. Anche Dorina infatti, una volta uscita dal suo guscio grazie allo sbocciare della passione, diventa irriconoscibile, ossessionata dal nuovo amore. In *La festa delle rose* però Quintilio, un grande artista la cui sensibilità lo rende inadatto a occuparsi delle cose della vita, non ha né la prontezza né la lungimiranza per intervenire, e il suo personaggio rimane sempre sullo sfondo, al di fuori dell'azione, completamente incapace di comprendere che cosa stia accadendo alla sua amante, fino al precipitare inesorabile della tragedia.

La caratterizzazione di Lucilla si basa dunque su un elemento predominante, quell'urgere della passione che non le permette di focalizzarsi su un nessun altro aspetto della vita e che, dato il perenne turbinio in cui si consuma la sua relazione con Quintilio, non le consente nemmeno di raggiungere veri e duraturi momenti di felicità. L'ingresso in

---

<sup>55</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 35. Si veda anche l'immagine della "culla", di cui si è già trattato nel primo capitolo.

<sup>56</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La festa delle rose*, cit., p. 108.

<sup>57</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 97.

<sup>58</sup> Si vedano le pp. 175-83 dell'Appendice.

scena di Hedda si configura, secondo il punto di vista di Lucilla, come un'estrema rivelazione, la comparsa della sua "nemesi", ma in realtà il lettore ha già avuto modo di osservare in precedenza come basti ben poco per innescare la miccia: sono sufficienti infatti dei meri quanto infondati sospetti circa il breve ritorno a casa di Quintilio per suscitare in lei assillanti pensieri di morte.

Il contrasto che la donna avverte non appena si trova davanti la fanciulla nordica è tuttavia un elemento fondamentale, che permette a Rosso di riaccostarsi al tema della dicotomia Nord-Sud pur senza doverlo necessariamente coniugare nei termini di una "fuga". È la stessa Lucilla a proporre un "metodo", un modello di classificazione delle donne basato sulla diversità di provenienza geografica: «Ah, come attendeva impaziente l'ora di partire per la Germania! Ancora due giorni! Ella non temeva che le donne di qua. Quelle di là, le tedesche, le inglesi, le norvegesi, le danesi, non eran propriamente donne per lei! E s'ella aveva saputo mantenersi viva la fiamma di Quintilio – insidiata d'ogni lato e ogni istante dalle male arti di femine esperte in ogni seduzione d'amore, e sospirose e calde per un folle desiderio di passione – presumeva che, fuori d'Italia, verso il nord, tra donne bionde e fredde, avrebbe potuto viver tranquilla per un pezzo, senza esser tormentata dalla gelosia».<sup>59</sup> L'equazione che associa il calore e la passionalità alle genti meridionali e la freddezza e la razionalità a quelle settentrionali è già stata elaborata (e da un certo punto di vista anche confutata) in precedenza da Rosso (si veda il precedente capitolo), ma trova in questo testo uno sviluppo quasi "estremo", ponendo uno di fronte all'altro, come se si trattasse di una sorta di esperimento scientifico o antropologico, due modelli perfetti delle rispettive fazioni, atti a dimostrare la "veridicità" dell'equazione. In questo senso Lucilla ed Hedda si configurano come simboli, manifestazioni estremizzate di due diversi e contrapposti (almeno all'apparenza) modi di concepire e vivere l'esistenza. Nel testo confluiscono quindi tutte le combinazioni vagliate negli scritti precedenti, le quali trovano un'ulteriore personificazione in queste due donne che si contrappongono fino alla morte di una di loro (evento che tuttavia non sancisce affatto una sottomissione ed una predominanza, ma che si configura piuttosto come una sconfitta della stessa Lucilla). Il testo tuttavia introduce anche la dimensione estetizzante all'interno di questo brutale dualismo, e ciò appunto attraverso la figura dell'artista, la cui inquieta sensibilità lo

---

<sup>59</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La festa delle rose*, pp. 76-7.

conduce a oscillare tra le due sponde, percepite l'una e l'altra come preziose fonti di ispirazione.

In questo romanzo, come già in *Le donne senza amore*, Rosso si concentra sulla pericolosità dell'abbandono incondizionato (senza quindi alcun appiglio, senza – per così dire – ancora di salvezza) alla forza inarrestabile della passione, che se da un lato è portatrice di vitalità, dall'altro contiene in sé una potente carica distruttiva. Martina e Lucilla appaiono quasi come due “casi clinici”, la cui rappresentazione sulle pagine di un romanzo ci mostra in quali abissi di depravazione può inoltrarsi l'animo umano. D'altro lato, il percorso di Hedda trova una parziale corrispondenza in quello di Ersilia, nel senso della “contaminazione” esercitata su una giovane donna dai piani e dalle macchinazioni di una donna più matura. In Hedda tutto questo viene portato all'estremo, poiché essa ci appare all'inizio come una figura ammantata di una purezza virginale, candida, ingenua (con una sorta di inviolata integrità ancora infantile). Ancora più radicale rispetto al rapporto Martina/Ersilia è anche il modo con cui Lucilla compie l'atto “sacrilego” di sospingere la giovane giù dal suo piedistallo di purezza, visto dalla donna come un trono glaciale che incombe su di lei e sulla sua relazione con Quintilio: la passione è così insita nell'animo di Lucilla che, oltre a rappresentare la sua debolezza, si presta ad essere usata come arma, un'arma velenosa in grado di contagiare la vittima con il suo stesso veleno. Nessuna mezza misura, nessuna interposizione, Lucilla arriva a sedurre Hedda in prima persona, dimostrandoci ancora una volta come essa sia completamente schiava della propria passionalità. Per Hedda invece l'esposizione così improvvisa e allo stesso tempo feroce ad un mondo che le era prima sconosciuto ha un effetto sconvolgente. La fanciulla si ritrova a pendere dalle labbra della sua corruttrice, iniziando ad essere essa stessa frustrata da ondate di gelosia ben pianificate dalla sua “amante”. L'inarrestabile forza scatenata da Lucilla fa sì che in brevissimo tempo il profilo di Hedda cambi completamente di segno, passando da un *cliché* romanzesco ad un altro: dalla fanciulla virginale alla donna “perduta” che vaga tra innumerevoli amanti senza trovare soddisfazione e che infine, raggiunto il punto più basso, si suicida. Allo stesso modo di Martina, anche Lucilla si configura come un personaggio negativo, ma di cui allo stesso tempo si percepisce il dramma, il suo essere vittima di una forza più grande di lei che in modo ineluttabile decide i suoi movimenti. A differenza che in *Le donne senza amore*, il romanzo approda qui tuttavia a un “lieto fine” per la protagonista, la quale sembra ritrovare inaspettatamente un suo equilibrio e riprendere possesso del suo uomo, eliminata dalla scena anche la figura

della moglie di Quintilio. In questo senso la tragedia di Hedda sembra assumere un ruolo funzionale e catartico. La giovane nordica, accasciata in mezzo alle rose, sembra aver ritrovato nella morte quella purezza che le era stata strappata, e la sua figura sembra diventare quella di un agnello sacrificale, ucciso sull'altare di un "bene superiore". La conclusione del romanzo appare in questo senso straniante, le sciagurate azioni di Lucilla l'hanno condotta infine su un percorso che ha preteso la vita dell'innocente, ma che le ha nello stesso tempo restituito l'amore di Quintilio. L'ambiguità tra la presenza della morte e il contemporaneo ritorno alla vita colora il finale del romanzo di toni inusuali per Rosso, mentre permane invece in modo coerente il ruolo negativo che la passione ha nell'esistenza dei personaggi sansecondiani, proponendosi ancora una volta come «causa della convivenza disumana, come simbolo di disgregazione dei rapporti affettivi (...) forza accerchiante e distruttiva».<sup>60</sup>

Alla figura di Hedda si può accostare anche quella di Betty van Rijn, ne *La fuga*. La passione si configura qui come un vero e proprio "morbo", una malattia che consuma ed in breve tempo riduce la fanciulla sul letto di morte. Né vi è qui alcuna influenza esterna a condurre sulla strada scoscesa della passionalità. Le teorie della maestra di Betty, Brunilde Trymer, sono infatti improntate alla completa assenza di rapporti fisici all'interno di una relazione, la castità diventa l'elemento fondante per una vita condotta all'insegna della razionalità e della "salute". Questa proposta di "cura" però si rivela tanto inutile per l'io narrante quanto dannosa per la sua compagna: Rosso ci dimostra così come sia impossibile sfuggire completamente al dominio della passione; il chiudersi a riccio cercando di ignorarla non può che causare un rigurgito, un affiorare improvviso di ciò che si voleva sopprimere, come infatti accade a Betty dopo pochi giorni di convivenza col marito. L'effetto deleterio che la passione produce su ogni tipo di «stravagante» colpisce infine anche lei, decretando il completo fallimento di una teoria di vita che, al pari dei progetti coltivati dai parenti degli «incapaci», non ottiene che di mortificare l'animo dei "diversi" costringendoli in ruoli che non appartengono loro.

Un'altra immagine di "corruzione" operata sotto la spinta della passionalità è nella novella *Almeno una camicia di capelli*, seppur con qualche variante rispetto agli esempi che si sono visti finora.<sup>61</sup> Qui infatti non sembra esserci quell'elemento di spiccata

---

<sup>60</sup> M.L. PATRUNO, *Introduzione* a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La festa delle rose*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, p. IX (citato in M.C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, cit., p. 47).

<sup>61</sup> Si vedano le pp. 167-8 dell'Appendice.

distruttività che emerge nei testi precedenti, pur trattandosi della vicenda di una giovane monaca, “sedotta” (in maniera non dissimile da quanto accade ad Hedda, ma senza secondi fini da parte della “tentatrice”) da una ragazza dai modi assai disinvolti. Tuttavia la vicenda si interrompe su quello che può essere considerato appunto il suo *climax*, evitando dunque di fornire un’esplicita chiave di lettura dell’accaduto. L’adozione del punto di vista dell’“innocente” ed il fatto che sia lei stessa a mostrarsi attratta dall’ambiente esterno al convento induce a non considerare come completamente negativo l’agire di Lauretta, in quanto manifestazione del desiderio, tra il conscio e l’inconscio, della stessa Giuliana. Se il suo aprirsi al mondo tramite il «dolce martirio» da parte di Lauretta possa essere motivo di crescita oppure, come per altri naufraghi sansecondiani, causa di una tragedia imminente, al lettore non è dato in questo caso di sapere.

Nello stesso periodo la narrativa sansecondiana ospita anche un altro personaggio femminile caratterizzato da spiccata passionalità, per certi versi anche più “estremo” delle già viste Martina e Lucilla. Si tratta di Geria Midia, oggetto dell’infatuazione dell’io narrante de *Il garofano impazzito*, nonché virtuosa dell’arte pittorica. Proprio quest’ultimo elemento, combinato alla già citata spinta passionale, sembra dar vita a una sorta di “miscela esplosiva”, come il protagonista della novella non tarda a comprendere: «Quando Geria Midia entrò, avendo aperta decisamente la porta, mi lampeggiò l’idea del cataclisma, e balzai con il fiato mozzato in gola, gli occhi e la bocca spalancati (...). (...) osservando la potenza della sua cervice, mi dicevo: “Ah, quale forza d’inferno hai svegliato! Quale demonio hai scatenato! (...)”». <sup>62</sup> Quasi caricaturale nella sua imperiosa volitività e nella sicurezza delle sue azioni, Geria è colma di una passionalità che risulta qui non apparire come esplicitamente negativa, a differenza che nei casi di cui si è già trattato. La violenza emotiva quasi grottesca del personaggio, la quale trova un suo *climax* nelle ultime righe della novella quando intinge il pennello nel sangue del marito appena ucciso, non appare però completamente fuori posto e sembra anzi trovare un suo spazio nell’atmosfera generale in cui viene a inquadrarsi il testo, tra il rigetto della società da parte dell’io narrante da un lato e le vicende belliche dall’altro. Un giudizio morale da parte di Rosso non sembra perciò qui esplicitato, e si può vedere il personaggio della bizzarra artista sia come sintomatico della condizione esaltata e stravolta dai tempi di guerra, sia come un

---

<sup>62</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il garofano impazzito*, in *Il bene e il male*, cit., pp. 203-4.

ennesimo quanto definitivo monumento alla forza distruttrice della passione o, più probabilmente, l'una e l'altra cosa insieme. Geria Midia appare alla fine della novella come una sorta di divinità, dispensatrice tanto di vita quanto di morte, appassionata e crudele, che guarda dall'alto la schiera dei suoi seguaci, tra la beffa (come nel caso del marito) e il compiacimento per essere adorata, come accade allo stesso io narrante e alla giovane allieva, indissolubilmente legata a lei tanto nel corpo quanto nello spirito: «La città ripiombò nel silenzio. Sfolgorò sulla tela, come la enorme fiamma d'una torcia, il genio di Geria Midia, che ovunque si posava, nel quadro, lasciava il segno d'una vita indelebile. Ma forse un tono le mancava sulla tavolozza, ed ella ruggiva disperata. Si curvò d'un tratto, come avendo trovato, e intinse il pennello nel sangue. Poi corse a me, e mi baciò di nuovo tremendamente sulla bocca».<sup>63</sup>

A misurarsi con gli sconvolgimenti esteriori e interiori della guerra ci sono però anche figure la cui mitezza e semplicità conduce a ben altri approdi rispetto a Geria. Accanto alle figure maschili di «stravaganti» che, come abbiamo già visto, si trovano sommersi dall'improvviso esplodere della violenza, si colloca una categoria di personaggi femminili ancora più in balia degli avvenimenti. I due artisti pacifisti di cui si è già detto, Vladimiro e Wladimiro, hanno al loro fianco due donne che si fidano ciecamente di loro e delle loro idee utopiche, ma che quando queste ultime vengono spazzate via dalla realtà perdono anch'esse ogni punto di riferimento. Per una Grifa che alla fine delle ostilità ritrova il fidanzato (con il quale insorgono però problemi di incomunicabilità), c'è anche una donna come Beata, protagonista dell'omonima novella pubblicata in *Palamede, Remigia ed io*, che, «imbambolata» in «un sonno di cipria», vaga sola per la città in cerca di lavoro, mentre le lettere del fidanzato dal fronte hanno smesso di arrivare.<sup>64</sup> Lo smarrimento di fronte ad una situazione che le appare più grande di lei si legge a chiare lettere nel suo sguardo, che ancora anni dopo la fine della guerra «ha l'aria di domandare a tutti: “Ma perché? Ditemi! Perché?...”».<sup>65</sup>

Non mancano d'altronde in Rosso figure di donne emancipate, in grado di trovare una propria compiutezza che non coincida necessariamente con il ruolo di moglie o madre. Questo tema verrà sviluppato in tutta la sua estensione qualche anno più tardi, nel romanzo del '23 *La donna che può capire capisca*, in cui si tratteggia una sorta di “rivolta”

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>64</sup> Si vedano le pp. 151-2 dell'Appendice.

<sup>65</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Beata*, in ID., *Palamede, Remigia ed io*, cit., p. 181.



femminista, ma già i testi del decennio precedente racchiudono immagini di donne indipendenti e determinate. L'esempio più evidente è nella novella *L'improvvisata* e nell'ambiente a dominanza femminile che vi si delinea. La conclusione, con l'impegno di escludere completamente la figura del padre, arriva a costituirsi come una vera e propria dichiarazione di "indipendenza", di rifiuto di assoggettarsi alle norme della società: «per l'amor di Dio, ti scongiuro, nostro soltanto deve essere! / E quella ebbe un gran sospiro di sollievo, si strinse al seno il piccolo, e, rincuorata: – Nostro, soltanto nostro, tu hai ragione – mormorò – Colui non ne saprà mai nulla».<sup>66</sup> La "rivendicazione" del bambino (con la ripetizione di un aggettivo, «nostro», che sembra richiamare l'analoga parola pronunciata da Dorina in *La morsa*) si configura per le due donne come la rivendicazione del diritto ad essere felici, additando questa novella come uno dei rari casi in Rosso in cui l'ombra pernicioso della società sembra essere spazzata via completamente. La stessa Brunilde Trymer de *La fuga* propone un modello che, pur risultando fallimentare nelle sue pratiche conseguenze, rappresenta comunque un tentativo di porsi al di fuori della norma sociale, come ben risulta durante il «convito al Valhalla» dallo scontro verbale con Marta Trymer, convinta che la realizzazione della donna si raggiunga esclusivamente in seno alla famiglia, come moglie devota e madre affettuosa: «Io non comprendo come esseri liberi possono consigliarsi per la schiavitù (...) Io non indurrei verso l'altro sesso la donna che non ha fibra di spirito combattivo: colei che si prevede accetterà il gioco (...) Del resto aborro e disprezzo l'uomo che si trastulla; colui che crede il mondo creato per la sua maschile avidità. Ed è perciò ch'io non intendo la vergine che tutta la sua purità, per debolezza sociale, acconsente a sottomettere all'uomo che va a lei con la stanchezza delle ribalderie violatrici d'ogni legge, commesse nella sua obbrobriosa gioventù».<sup>67</sup>

In conclusione, i personaggi femminili sansecondiani si dispongono entro uno spettro variegato e complesso, nel quale tuttavia emerge con insistenza un'altra delle numerose dicotomie caratteristiche dello scrittore siciliano, quella che contrappone la "donna-angelo" alla "donna-demonio". La prima ha come capostipite la Maryke delle *Elegie* e dà luogo a una serie di presenze salvifiche per i tormentati io narranti maschili, o comunque figure positive che si trovano in perfetta armonia con la vita, avendone abbracciato gli elementi più puri; mentre la seconda è la donna in cui la passione ha preso il controllo, «un essere

---

<sup>66</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L'improvvisata*, in ID., *Il bene e il male*, cit., p. 145.

<sup>67</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 89.

primitivo, un agglomerato di energia primigenia». <sup>68</sup> Per Giovanelli l'importanza delle figure femminili in Rosso «va recuperata sia come sensibilità soggettiva, eterica, volubile e imperiosa insieme, sia come meta oggettiva insostituibile cui l'uomo è destinato a tendere – la donna-prostituta o vampiro e la donna-madre. (...) Ma l'appagamento sessuale, talvolta pietoso e carezzevole, più spesso acre e rabbioso, non può nulla contro la tensione di una sensualità tattile e olfattiva talmente insinuante e «perfetta» da apparire quasi di natura intellettuale, una morbosità che divora i suoi personaggi – Rosso stesso – fino al delirio totale, alla pazzia». <sup>69</sup> Da un lato quindi la *femme fatale*, dall'altro la «farfalla», due immagini che non sarà un caso se trovano puntuale corrispondenza in un'altra grande contrapposizione cara a Rosso, quella tra ambiente naturale e cittadino di cui si è trattato a suo luogo nel capitolo precedente.

Nel folto novero di personaggi che i romanzi e le novelle sansecondiane del periodo in questione ci propongono non bisogna tralasciare una categoria che, pur esigua e composta di personaggi relegati (almeno apparentemente) sullo sfondo, comprende in realtà alcune tra le figure più azzeccate e memorabili uscite dalla penna del nostro autore. La categoria è quella degli animali, ed è ben rappresentata dal cane Roy de *Gli occhi della signora Liesbeth* e dal gatto Iocherli de *La fuga*, i quali, seguendo le rispettive inclinazioni, offrono uno sguardo in parte straniato ma sempre onesto e senza fronzoli sui personaggi che si muovono attorno a loro. Entrambi non interagiscono in modo rilevante con i protagonisti e non hanno alcun ruolo attivo nelle vicende ma, proprio per ciò, sono in grado di osservare con ironico od annoiato distacco quello che accade, proponendoci un punto di vista originale, il quale tuttavia non ha difficoltà ad amalgamarsi al clima generale della narrazione.

Roy viene definito fin da subito come «la vera persona seria della casa», un cane che «alle pagliacciate del padrone risponde sempre con sguardi di compassione e di noia». <sup>70</sup> Infatti i ruoli tra padrone e cane si trovano qui come invertiti, prodigandosi il notaio in maldestri tentativi di farselo amico, che sono accolti con fastidio o indifferenza da Roy. Nel finale, anzi, lo stesso cane sembra “prendere in mano la situazione”, “convincendo” il

---

<sup>68</sup> M.C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, cit., p. 40.

<sup>69</sup> P.D. GIOVANELLI, *Introduzione a La critica e Rosso di San Secondo*, cit., p. 10.

<sup>70</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Gli occhi della signora Liesbeth*, in ID., *Elegie a Maryke*, cit., p. 79.

notaio con un monologo filosofeggiante a lasciar perdere Liesbeth e il pittore e ad andare a dormire. Per il resto della novella Roy si limita ad osservare con un misto di indifferenza e fastidio gli sconvolgimenti causati dalla presenza di Pedro Molinas, rimanendo estraneo all'entusiasmo che prima la signora e poi il marito manifestano nei confronti dell'ospite. Ostile a qualunque situazione possa turbare la sua pigra esistenza e presagendo un cambiamento imminente, diviene ancora più burbero, visibilmente sospettoso del nuovo arrivato: «Chi non voleva sentirne era Roy. – Mai: a me non mi si dà a bere! – pareva che andasse mormorando, aggirandosi per la casa, più seccato del solito (...) – Sì, sì grullo, lasciati pur corbellare. Vedrai come finirà!». <sup>71</sup> La franchezza e semplicità del suo sguardo lo rende perciò in grado di comprendere meglio di tutti ciò che sta succedendo, facendone un prezioso, non meno che stravagante, elemento della narrazione, mentre si rivela impietoso il confronto diretto con la limitatezza di vedute del notaio. Roy, assieme alla sua proprietaria, ricompare nella seconda parte de *La morsa*, riproponendo lo stesso modello di ostilità ai cambiamenti, le stesse riflessioni sulla «storditaggine» degli uomini frammiste a sguardi torvi e di commiserazione verso tutto e tutti, con un fastidio quasi nichilistico per il nuovo «mondaccio» in cui, suo malgrado, si ritrova a vivere. Se alla fine del primo racconto si compiace per aver compreso che il pittore avrebbe portato guai al notaio, la sua conclusiva vendetta nei confronti degli uomini si compie allo scoppio della guerra: «Ma chi se ne gongolava era il cane. Che certamente qualcosa in aria doveva aver capito, se da scontroso e nemico degli uomini com'era, s'era messo a far corse giovanili verso il cancello ad ogni partire d'automobile, come ad accompagnare i viaggiatori; e se ne tornava leccandosi il muso di soddisfazione. “Ah, perdincibacco – sternutava forse di gioia – qualche buon castigo è cascato dal cielo su que'cialtroni!”». <sup>72</sup>

Anche Iocherli si pone come un personaggio situato completamente al di fuori della comune dimensione umana, preferendo ad una vita attiva lo stare pigramente in casa, alternando il sonno a filosofiche meditazioni sulle piccole cose della vita, come il fastidioso ronzio di una mosca: «Caro mio, che ci possiamo fare? Dobbiamo sopportare anche questo stupido giramento di una bestiola idiota. Pure, te lo garantisco, essa, in cuor suo, sarà sicura d'esser stata creata da Dio. Illusioni! Tutte illusioni!». <sup>73</sup> Egli appare come una «sapida miscela di filosofico distacco ed affondi graffianti», una sorta di «proiezione *en fantastique*

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>72</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La morsa*, cit., p. 201.

<sup>73</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., pp. 21-22.

dei pensieri del narrante, della sua smagata visione del mondo». <sup>74</sup> La filosofia di Iocherli ha infatti poco da condividere con quella tradizionale, propria della cultura e della società umana, ed il suo disprezzo si esplicita proprio nei confronti dei busti dei filosofi raffiguranti Aristotele, Socrate e Platone. Egli, «nemico di ogni entusiasmo», si rivela il compagno perfetto per l'io narrante all'inizio del romanzo, anch'egli propenso a stare lontano dalla folla e allo stesso tempo senza «né disperazione né affanno né malinconia né desiderio di sorta» nei suoi occhi. Iocherli è pienamente soddisfatto del proprio stato, padrone del suo pigro destino e senza alcuna delle vane e sciocche preoccupazioni che affannano tutti gli uomini. Queste ultime peraltro non tardano a far sentire la loro presa sull'io narrante, inizialmente nella forma dell'irresistibile necessità di uscire dopo il tramonto (incomprensibile per Iocherli: «Vorrei sapere che gusto ci provi a insudiciarti tra la folla della via»), <sup>75</sup> e porteranno infine al completo distacco tra i due.

---

<sup>74</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 71.

<sup>75</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 28.

## CAPITOLO TERZO

### *Influenze, modelli e riferimenti letterari*

Come si è avuto modo di osservare nei capitoli precedenti, l'animo "vagabondo" che interessa gran parte dei personaggi sanseondiani è presente in primo luogo nella persona del loro creatore. La duplice fuga (da Caltanissetta a Roma, poi da Roma all'Olanda) che Rosso compie da giovanissimo non è altro che la prima occasione per l'autore nisseno di entrare in contatto non solo con un ambiente ed una cultura differenti da quelli delle sue origini, ma anche per affacciarsi ai numerosi e variegati movimenti che popolavano la scena letteraria dei primi anni del Novecento, in un percorso tanto interiore quanto di conoscenza: un'apertura verso le discussioni e le novità di inizio secolo, che non mancherà di rinnovarsi durante tutto l'arco della sua vita.<sup>1</sup> Respirando l'aria delle tendenze contemporanee e tenendo sempre d'occhio i propri modelli personali, Rosso rielabora le conoscenze acquisite e ne offre una sua interpretazione. Difficilmente egli può essere collocato con precisione all'interno di un qualsiasi movimento o tendenza letteraria; prevale invece in lui una personale rielaborazione di vari stilemi, che lo porta ad accostarsi in diversi momenti prima ad uno poi ad un altro modello, in particolare proprio nei primi anni della sua carriera di narratore, in cui la sperimentazione di forme e tematiche risulta più vivace e, come tale, è maggiormente apprezzata dalla critica: «L'arsenale di Rosso è caotico, sovraccarico di un turgore antimimetico, di citazioni dannunziane forse sottilmente ironiche, impregnato di atmosfere nordiche tra Strindberg e Andreev, oscurato e

---

<sup>1</sup> A questo proposito la critica ricorda spesso un aneddoto raccontato da Giorgio Prosperi: «Una volta Alvaro lo incontrò, sempre con quella sua aria da scontroso viaggiatore astrale, alla stazione di Berlino. Leggeva il *Corriere*. «E tu che fai qui?» domandò Alvaro. E Rosso, abbracciando con ampio gesto della mano i punti cardinali: «È centrale» disse. Intendeva di trovarsi al quadrivio della sensibilità europea, una sorta di Gerusalemme letteraria, nella Berlino avventata e cosmopolita del dopoguerra» (G. PROSPERI, *Rosso di San Secondo*, «Il Tempo», 23 novembre 1956, citato in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., p. 9). Questa volontà di trovarsi nel punto d'intersezione della scena culturale è d'altronde ribadita anche dal ricordo della stessa moglie di Rosso, Inge Redlich: «Lui era venuto a Berlino perché allora Berlino era una grande città cosmopolita in cui confluiva e si scontrava il meglio della sensibilità europea e mondiale. Mio marito, che amava definirsi uno scrittore "vagabondo", aveva scoperto che la città era un punto d'osservazione che gli permetteva di cogliere dal vivo tutto ciò che di nuovo fermentava nel mondo» (citato in A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, cit., p. 15).

appesantito da morbidezze simbolistiche alla Maeterlink, dissociato in strani impasti tra sanguinolenze tardoverghiane e spleen anglobizantino (...) e ancora montaggi alternati criptofuturisti, paradossi rubati alla dialettica pirandelliana: insomma un mosaico variegato nel quale, nondimeno, le tante tessere non impediscono una fisionomia autonoma, una cifra personale». <sup>2</sup> Pur non essendo possibile catalogare immediatamente la sua opera e collocarlo all'interno di schemi determinati, Rosso riassume in sé tuttavia molti dei caratteri tipici di questo periodo, arrivando ad incarnare «il prototipo dello scrittore nomade del primo Novecento, sensibile al fascino dell'esistenza e ai suoi lati in ombra»,<sup>3</sup> capace quindi di cogliere, al di sotto degli echi dell'ondata ottimista e positivista del secolo precedente, il disagio, l'agitazione, le prime avvisaglie dell'angoscia e del turbamento che diventeranno caratteristiche focali dell'uomo del Novecento.

L'esordio del suo percorso di narratore (che segue di quasi un decennio quello di autore teatrale, avvenuto nei primi anni del secolo con le *Sintesi drammatiche* e il dramma *Madre*, testi in cui è ancora presente una matrice in gran parte riconducibile al regionalismo) è proprio il momento in cui Rosso inizia a cogliere i primi frutti delle sue esperienze fuori dal guscio natio, immergendosi in un'esperienza spiccatamente lirica, venata da influssi simbolisti. Le *Elegie a Maryke* recuperano infatti molto da vicino gli stilemi di un vero e proprio "poema in prosa", la cui maniera tipica può essere facilmente accostata ad altre esperienze caratteristiche del primo Novecento. È questo d'altronde il periodo in cui, principalmente a motivo della crisi evidente del modello "tradizionale" di romanzo, molti autori italiani cercano nuove vie alle loro esigenze espressive, approdando ad una sorta di commistione di generi, che permette di dare nuova vitalità a un'esperienza insieme narrativa e lirica. Così Gabriele D'Annunzio inaugura all'incirca in questi anni quello che sarà poi definito il suo periodo "notturno", contrassegnato da una scrittura più intimista, autobiografica, memoriale. La sua prosa lirica si distingue per un sensibile ricorso alla paratassi, che contribuisce, assieme ad uno stile spezzato e miniaturizzato, a generare nel testo un'inedita scansione musicale della propria materia: «Ecco, sono alzato, sono vestito, ho il mio mantello, ho il mio coraggio d'ogni mattina. Nulla mi lega alla casa. Questa casa è meno che una tenda passeggera. Sono libero, col mio disegno: e il mio disegno m'è tutto.

---

<sup>2</sup> P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *La letteratura italiana*, vol. 9 – *Il Novecento* – Tomo II, cit., pp. 771-2.

<sup>3</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 7.

/ (...) Esco. Questa piccola casa ha una porta di ferro che si richiude di colpo. / Bora. Pioggia. Il canale ulula. / Il motoscafo di Sant'Andrea romba alla riva. Porto con me le valige e il sacco dei messaggi. / La laguna agitata. / L'acqua che spruzza».<sup>4</sup> Lo stile così frammentato e il ritmo che ne deriva (si vedano anche i frequenti “ a capo” presenti nel testo), contribuiscono a porre il testo sulla sottile linea di confine che separa la prosa dalla poesia, con echi dunque delle contemporanee esperienze del grande simbolismo francese, in un'esperienza che d'altra parte si situa in modo «sorprendentemente vicino alle sperimentazioni dei giovani autori vociani»<sup>5</sup> di quegli stessi anni. La prosa lirica sansecondiana delle *Elegie* si accontenta, da questo punto di vista, di uno stile certo meno innovativo ma a suo modo efficace nel ricorso ad una fluidità scorrevole e melodica, che può richiamare alla memoria soluzioni proprie del tardo simbolismo crepuscolare: «O Maryke, io mi levo, pensando a te che dormi con il capo sul tuo cuscino di biondi capelli, nella stanzetta silenziosa, mentre il mare mormora, frangendosi pian piano sulla ghiaia con fievole riso, ch'è in questa notte argentino. (...) mi vesto e sgattaiolo fra gli alberi, che nel silenzio vasto sono più giganteschi, enormi».<sup>6</sup>

Un altro importante modello di prosa lirica è riscontrabile nei *Canti Orfici* di Dino Campana, pubblicati nel 1914, ovvero nell'anno stesso delle *Elegie*. In un brano come *Dualismo*, anch'esso dedicato ad una donna e ambientato sullo sfondo di una prateria che «si alzava come un mare argentato», emergono alcuni tratti che si possono avvicinare alla prosa di Rosso: «Voi adorabile creola dagli occhi neri e scintillanti come metallo in fusione, voi figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine voi tornate ad apparirmi col ricordo lontano: anima dell'oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo. (...) Di notte nella piazza deserta, quando nuvole vaghe correvano verso strane costellazioni, alla triste luce elettrica io sentivo la mia infinita solitudine».<sup>7</sup> I ripetuti vocativi all'inizio del brano appena citato, i quali contribuiscono a sottolineare ulteriormente la connotazione lirica del testo, trovano in effetti numerosi riscontri anche nella scrittura delle *Elegie*. In tutti i brani in cui è presente la ragazza olandese i richiami che l'io lirico le rivolge sono continui; solo nelle poche pagine di *Mare del Nord* se ne contano già sei: «Era, o Maryke, in quel triste pomeriggio di novembre, la mia anima gonfia»; «Così languivo, Maryke»;

---

<sup>4</sup> G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, a cura di P. Gibellini e E. Ledda, Milano, Garzanti, 2008, pp. 28-9.

<sup>5</sup> P. GIBELLINI, *Prefazione a G. D'ANNUNZIO, Notturmo*, cit., p. LIV.

<sup>6</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., pp. 26-7.

<sup>7</sup> D. CAMPANA, *Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray)*, in ID., *Canti Orfici*, con il commento di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi Editore, 1985, pp. 211; 213.

«La tua giovinezza barbara, Maryke»;<sup>8</sup> «Da tutte le tue membra, Maryke, s'elewa sì fresco odore di latte»; «In fondo tu, Maryke, mi riconciliai con gli uomini, con la vita comune»; «poi che dolce è, Maryke, dormire in questa culla».<sup>9</sup> Se da un lato rispecchiano lo stato d'animo del protagonista, il suo bisogno di rivolgersi continuamente alla sua interlocutrice quasi a voler dimostrare che la sua presenza è reale, non una mera illusione o un fantasma della mente; dall'altro quegli appelli scandiscono la prosa su ritmi musicalmente evocativi, caratteristici appunto del discorso poetico: «Siam rimasti così, dolce Maryke, tu sulle sabbie nere, fra il rumoroso mare, io fra gli alberi fragorosi»;<sup>10</sup> «Ma nel singhiozzo, ti vedo sopra la sabbia a me vicina, come nel giorno, e il tuo sorriso, Maryke, rende più dolce il pianto».<sup>11</sup>

La relazione tra l'io narrante e la ragazza contribuisce, quasi nei modi di un "canzoniere", a dare all'opera un carattere narrativo, legando tra loro i vari brani che, presi singolarmente, appaiono come "quadretti" lirici provvisti di un certo grado di autonomia, in una strutturazione che richiama alla mente altri esempi di frammentismo. In questi stessi anni si registrano numerose ricerche ed esperienze che oscillano tra prosa e poesia, tra cui quelle di Camillo Sbarbaro, con la raccolta *Pianissimo* del 1914 (scritta in una forma lirica che sconfinava talvolta nella prosa) e con i primi *Trucioli*, brevi brani in prosa lirica considerati tra gli esiti più alti della poetica del frammento. Le affinità con le coeve opere di Rosso non si limitano tuttavia all'uso di una medesima forma, ma si traducono in una comunanza di temi, atmosfere ed ambientazioni. Nel primo capitolo di questa tesi si è osservato come l'atto del vagare solitari per le strade cittadine, spesso durante la notte, sia un *topos* ricorrente in Rosso, ma non è d'altronde difficile individuare stilemi analoghi in altri testi di questi stessi anni, ad esemplificazione del senso di smarrimento e di incomunicabilità che pervade (soprattutto in seguito alle due guerre, ma anche, come in questi casi, negli anni immediatamente precedenti) buona parte della letteratura del Novecento. Se le *Elegie* introducono il tema in chiave di lirismo e sulla scia della maniera simbolista, il romanzo *La fuga* appare come una naturale prosecuzione (seppure in una prosa che abbandona quasi completamente la venatura lirica) della figura dell'io narrante anonimo e vagabondo, tormentato dai morsi della sua stessa interiorità. Non diversamente

---

<sup>8</sup> E si veda in Campana «colei che piega, che piega e non posa, regina *barbara* sotto il peso di tutto il sogno umano» (*La Notte*, 9, in ID., *Canti Orfici*, cit., p. 28); «le antiche sorelle, le barbare regine antiche sbattute nel turbine» (*La Verna*, 7: *ibid.*, p. 130).

<sup>9</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., pp. 13; 14; 16; 18; 20.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 29.



ci si presenta l'io di *Pianissimo*, che esordisce proprio con un grido soffocato attraverso cui si manifesta la sua situazione interiore: «Taci, anima stanca di godere / e di soffrire (...) Giacì come / il corpo, ammutolita, tutta piena / d'una rassegnazione disperata».<sup>12</sup> Le strade della città divengono quindi simbolo di quello spesamento esistenziale già indagato in varie forme dai crepuscolari, mentre la dimensione notturna offre, al pari di quanto avviene in Rosso, uno spazio per esplorare tanto la propria solitudine quanto la distanza conseguente dal resto dell'umanità. Più volte, come si è visto, in Rosso la città diventa una tomba silenziosa, in cui il «vagabondo» si pone come l'unica vera presenza; e così anche in Sbarbaro: «M'incammino / pei lastrici sonori nella notte (...) la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota, / una città di pietra che nessuno / abiti, dove la Necessità / sola conduca i carri e suoni l'ore».<sup>13</sup> Prevale una sensazione di non appartenenza, di distacco dall'esistenza comune e il girovagare assume di conseguenza i connotati del sonnambulismo, di vivere una vita altra. In Rosso: «perché devo essere ogni sera ripreso da quella tormentosa ansietà che mi trascina come un sonnambulo qua e là senza meta (...) ?»;<sup>14</sup> in Sbarbaro: «Camminiamo io e te come sonnambuli. / (...) La vicenda di gioja e di dolore / non ci tocca. Perduta ha la sua voce / la sirena del mondo, e il mondo è un grande deserto»;<sup>15</sup> «Perché a me par, vivendo questa mia / povera vita, un'altra rasentarne / come nel sonno, e che quel sonno sia / la mia vita presente».<sup>16</sup>

Tutto ciò trova un'ulteriore corrispondenza nelle pagine sansecondiane soprattutto nella figura di Lauretta, la quale, osservando perennemente il mondo da dietro il vetro di un acquario, vive in un perenne stato di torpore, incapace di avere un legame concreto con la vita comune degli uomini: «Io ho vissuto sempre come un'ombra di me; mai me stessa, bensì il ricordo di me stessa. Io sono un ricordo che vagola come una lucciola nelle notti tiepide di primavera».<sup>17</sup> D'altro canto, la frustrazione per l'impossibilità di annullare in modo definitivo il proprio io e lasciarsi andare completamente è un altro elemento in comune tra i rispettivi io narranti. Se in *Pianissimo* poi non sono rari gli accostamenti per similitudine ad immagini degli «ultimi», di un'umanità agli stadi più bassi (il mendicante, il cieco), in Rosso prevale la già citata suddivisione tra «strambi» e «saggi», tra «incapaci» e «capaci», distinzioni che pongono i protagonisti delle sue opere all'interno di quella parte

<sup>12</sup> C. SBARBARO, *Pianissimo*, a c. di L. Polato, Venezia, Marsilio, 2001, p. 41.

<sup>13</sup> *Ivi*, p.45.

<sup>14</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 28.

<sup>15</sup> C. SBARBARO, *Pianissimo*, cit., p. 41.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>17</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La mia esistenza d'acquario*, cit., p. 3.

del genere umano cui è negato di godere normalmente della vita, e che perciò è considerata “malata”. In entrambi inoltre è esplicita l’oscillazione tra volontà di isolamento e necessità di trovare, dopo tutto, un qualche contatto con la gente, di «sfiorare il gomito alla umanità che passa». Le altre persone provocano in loro da un lato noia o fastidio, dall’altro suscitano talvolta una latente curiosità o un’indecifrabile voglia di aprire gli occhi ed osservare. Tuttavia la città in questi testi, al contrario della contemporanea visione di Saba che la dipingeva come «il luogo della fratellanza tra gli uomini», si configura come «la sede più adatta per misurare la *propria* distanza dagli altri, per verificare la propria estraneità, per afferrare la riduzione dell’uomo a cosa, a un’esistenza anonima, vuota».<sup>18</sup> Lo stesso incipit de *La fuga* richiama alla mente i primi versi di alcuni componimenti di *Pianissimo*: «Allora, io me ne uscivo di casa sul far della sera per sperdermi fra la selva dei palazzi della città»; dove quell’«allora» è spesso discusso dalla critica (secondo Uccellatore la parola denuncia fin da subito il carattere ambiguo dell’opera, assumendo il ruolo o di un indicatore temporale o di una funzione di raccordo, che connette un prima e un dopo)<sup>19</sup> e trova numerose corrispondenze in Sbarbaro, con diverse congiunzioni e avverbi temporali : «Talor, mentre cammino per la strada / della città tumultuosa solo», «A volte, quando penso alla mia vita», «Adesso che passata è la lussuria», ecc. .<sup>20</sup>

Il solitario vagabondare degli «stravaganti» sanseconadiani non trova corrispettivi solo in ambito italiano, bensì anche in regioni più remote d’Europa. Vista la già citata predilezione di Rosso per gli autori nordici, non è difficile ritrovare in alcuni di essi stilemi e immagini che compariranno poi nelle pagine sanseconadiane. Pubblicato nel 1890 ma già in grado di anticipare forme e temi del secolo successivo, su tutte la crisi e lo smarrimento psicologico che diventeranno caratteristiche tipiche dell’uomo del Novecento, *Fame*, dello scrittore norvegese Knut Hamsun, presenta la figura di un giovane squattrinato che, vagando per le strade di Christiania (l’odierna Oslo) cerca l’ispirazione per scrivere articoli filosofici da vendere ai giornali così da riuscire a mettere qualcosa sotto i denti. Tra il dramma della mancanza di cibo ed una scrittura spesso improntata a una *verve* ironica, il romanzo è in grado di coniugare l’immagine dello scapestrato artista *bohémien* di ispirazione romantica alla mancanza di stabilità e al senso di vuoto propri dell’individuo moderno, in una quasi dualistica fusione che in Rosso possiamo ritrovare nelle pagine della

---

<sup>18</sup> V. COLETTI, *Prove di un io minore: lettura di Sbarbaro, Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 30.

<sup>19</sup> M. C. UCCELLATORE, *Dall’urlo alla voce*, cit., p. 58.

<sup>20</sup> C. SBARBARO, *Pianissimo*, cit., pp. 52; 57; 58.

novella *Il poeta Ludwig Hansteken*, “ritratto d’artista” stravagante ed ambiguo che si distanzia tuttavia dai modelli precedenti per la mancata assunzione della narrazione in prima persona. Rimanendo nella penisola scandinava, un altro accostamento che la critica è solita compiere è quello con il drammaturgo e scrittore svedese August Strindberg, in particolare con la sua opera teatrale *Sulla via di Damasco* (trattico le cui parti vengono pubblicate tra il 1898 e il 1901). Il protagonista, lo Sconosciuto, si pone anch’egli come un anonimo *alter-ego* del narratore, e, tramite un fitto intrecciarsi di simboli, mette in scena il percorso di ricerca interiore dell’individuo, mentre, secondo Barsotti, la stessa costruzione “per scene” o episodi del primo romanzo sansecondiano «richiama in ambito narrativo e mediterraneo il prototipo dello «*stationendrama*» del drammaturgo svedese».<sup>21</sup>

A immediato ridosso della pubblicazione de *La fuga*, inoltre, vede la luce uno dei massimi testi della letteratura del *flaneur*, ovvero il racconto di Robert Walser *La passeggiata*, la cui prima versione uscì nel 1917 (ed una rivisitazione nel 1919). Tramite un’ironia mordace e allo stesso tempo disperata (farcita di continui appelli al lettore) Walser ci narra di una giornata trascorsa per le strade di una cittadina della campagna svizzera, dove egli, solitario vagabondo, raggiunge la sua dimensione ideale, tra stravaganti individui e viaggi con la mente in cerca d’ispirazione per i suoi scritti, lottando anch’egli con la povertà come il protagonista di Hamsun. Non è difficile ritrovare in Rosso immagini simili: gli io narranti di *Maryke* e *Ludwig Hansteken* hanno già compiuto la propria fuga dalla città e sono pertanto in una condizione analoga, in quanto anche l’io di Walser sembra aver già superato la fase acuta della sua crisi, della sua “malattia”, trovando rimedio in una fuga “sansecondiana” («Da qualche tempo sono giunto qui, fuggendo una situazione di gelida ostilità, senza aver certezza nè credere in nulla, intimamente malato, privo di ogni fiducia. Al mondo e a me stesso ero nemico, estraneo. Ansia e sospetto accompagnavano il mio passo. Poi, un po’ alla volta, perdetti quel sordido, triste pregiudizio, originato da angustie d’ogni sorta; ricominciai a respirare tranquillo e libero, e fui di nuovo un uomo migliore, più affettuoso, più felice»)<sup>22</sup>. D’altro canto, la stravagante ironia di cui si ammanta il protagonista de *La passeggiata* viene ripresa in molte delle sue forme dall’*alter ego* di Rosso ne *La fuga*. Le passeggiate di quest’ultimo si svolgono nel silenzio della notte,

---

<sup>21</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 30.

<sup>22</sup> R. WALSER, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976, p. 31.

ma, come nota Di Grado,<sup>23</sup> lo strampalato modo di presentarsi agli sconosciuti incontrati per caso lungo la via («Or dunque loro signori, venuti da regioni così distanti per vedere le grandi cose che parlano di tempi lontani, tengono in sì poco conto le ore della loro permanenza su questo suolo da volerne annientare una buona parte nella mortifera rinuncia del sonno?»)<sup>24</sup> ricorda molto il «disarmante candore» con cui il personaggio di Walser si accosta alla gente che incontra lungo il cammino («Perdoni se alle labbra di una persona a lei totalmente sconosciuta urge, al vederla, una domanda certo temeraria: lei non è stata un tempo attrice?»).<sup>25</sup> Altro elemento che, come abbiamo visto, Rosso riprenderà ed approfondirà, è quello dell'immersione nella natura, che ne *La passeggiata* si pone come un ulteriore stadio nell'accesso ad una dimensione ideale, tranquilla e confortante, la cui immagine non si discosta molto da analoghi momenti in testi sanseconadiani come *Tradimenti*, *Consolazione ad ogni costo*<sup>26</sup> o le stesse *Elegie*: «La strada e il terreno boscoso somigliavano a un tappeto. Là dentro c'era silenzio come in un'anima felice, come in un tempio, in un castello fatato o un fantastico palazzo di fiaba (...) Tutto nella selva era così solenne che nell'animo del sensibile viandante sorgevano, come spontanee, mirabili immaginazioni».<sup>27</sup>

I vagabondi cittadini di Rosso si inseriscono quindi all'interno di un filone che la letteratura aveva già esplorato in epoca romantica (si vedano in particolare le variazioni baudelairiane su questa figura) e che sulle soglie del Novecento rispecchia e assorbe in sé la crisi delle certezze che caratterizza l'uomo del nuovo secolo, nonché il crescente senso di estraneità che si impadronisce degli animi più sensibili, i cosiddetti "malati". I protagonisti (spesso non sono che degli *alter ego* facilmente riconducibili ai rispettivi autori, come nel caso di Rosso) «errano in un limbo di trasognata perplessità, di null'altro vogliosi che di svanire in un felice anonimato, di dileguare il loro pericolante statuto di personaggi in un'impalpabile e irresponsabile inconsistenza da "uomini di fumo"».<sup>28</sup> Come già osservato nel capitolo precedente, Rosso si appropria di questo stilema e lo modella secondo i propri interessi di narratore, costruendoci attorno la categoria degli «stravaganti»,

---

<sup>23</sup> A. DI GRADO, *Profondo Rosso. Maschere espressionistiche nella narrativa e nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 167-8.

<sup>24</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., pp. 40-1.

<sup>25</sup> R. WALSER, *La passeggiata*, cit., p. 29.

<sup>26</sup> Si vedano rispettivamente le pp. 115-6 e 152 dell'Appendice.

<sup>27</sup> R. WALSER, *La passeggiata*, cit., pp. 38-39.

<sup>28</sup> A. DI GRADO, *Profondo Rosso. Maschere espressionistiche nella narrativa e nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, cit., p. 168.

i quali, tra necessità di fuga e spettro incombente della passione, si pongono come immagine originale e significativa, figli della contemporaneità e allo stesso tempo “reietti”, rispinti ai margini dove, alternativamente, possono trovare o salvezza o dannazione. Nelle prime opere sansecondiane inoltre (si vedano in primo luogo *La fuga* e *Ludwig Hansteken*) è possibile notare la presenza di una funzione de-sublimate all’interno della narrazione, elemento che, invece, tenderà a scomparire in larga parte della produzione narrativa degli anni successivi. Gli io narranti vengono circondati da un’aura “buffonesca”, non di rado anche auto-ironica («me ne uscivo, persuaso di essere un errabondo eroe in cerca di mirabili avventure. (...) Tornando a casa verso l’alba (...) mi sentivo cresciuto di statura, tanto che, passando la soglia, mi curvavo, come se la porta non fosse abbastanza alta. Roba da crepar dalle risa! E me ne facevo delle vere risate poi a letto prima di smorzare la candela che proiettava sulla parete il naso addirittura ingigantito»),<sup>29</sup> tratto in cui Di Legami riconosce un’adesione ai dettami baudelairiani della aureola “caduta nel fango”, dell’abbandono del senso di superiorità dell’artista, elemento decadente che in Rosso, così come durante tutto il secolo, si traduce in un ulteriore senso di smarrimento.<sup>30</sup> L’azione de-sublimate trova d’altronde opportune corrispondenze nel mondo delle avanguardie negli stessi anni in cui Rosso è alle prese con i suoi esordi in prosa, si pensi alle radicali dichiarazioni di poetica del Marinetti di *Uccidiamo il chiaro di luna* o del Palazzeschi dell’*Incendiario*.

Lo stesso dualismo tra salute e malattia, che tanto assilla il narratore de *La fuga* e che è presenza costante nell’animo degli «stravaganti» sansecondiani, emerge non di rado nella produzione coeva, e tipicamente nel principale romanzo italiano basato su questa dicotomia, ovvero *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, pubblicato peraltro solo nel 1923. Quest’ultimo romanzo dello scrittore triestino tien dietro – come è noto – ad altri due testi, pubblicati alla fine del secolo precedente, *Una vita* (1882) e *Senilità* (1898), in cui si delinea la figura degli «inetti», personaggi incapaci tanto di vivere “normalmente” quanto di gestire la propria interiorità. Lo Svevo maturo torna sugli stessi temi in *Zeno*, esplorando più a fondo il rapporto che sussiste tra questo stato di “malattia” e la società, cercando se sia possibile una cura tramite il ricorso alla neonata scienza della psicanalisi. Il percorso di Zeno e quello dell’io narrante de *La fuga*, pur con le dovute differenze (e con lo spettro della prima guerra mondiale che aleggia nel romanzo sveviano), presentano non poche

<sup>29</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il poeta Ludwig Hansteken*, in *Ponentino*, cit., p.179.

<sup>30</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 50.

affinità, a partire dal percorso che entrambi compiono nei confronti della loro “malattia”, giungendo ad accettare il loro stato, a prendere coscienza della loro diversità riconoscendola come elemento necessario della loro vicenda esistenziale; Zeno lo dichiara esplicitamente («Come era stata più bella la mia vita che non quella dei cosiddetti sani!»),<sup>31</sup> mentre in Rosso è presente come sottotesto in tutta la seconda parte del romanzo, fino alla conclusione, che registra il fallimento della “cura” e il conseguente ritorno, cosciente ed entusiasta, nelle braccia della “malattia”, simboleggiata ora dalla zingara Pepita e dal suo stile di vita ancora una volta libero e vagabondo. Proprio riguardo alle ultime pagine del romanzo sansecondiano, Barsotti<sup>32</sup> individua un parallelo tra le considerazioni finali di Zeno sulla «catastrofe inaudita» che dovrebbe colpire l’umanità intera affinché il mondo possa cambiare (immagine che porta all’estremo l’equazione sveviana di malattia/vita e (presunta) salute/morte) e il “rogo” della vita e delle abitudini nordiche prima auspicato poi messo in atto dal narratore tramite lo smantellamento della casa coniugale: «Mentre scendevo al bosco (...) i colpi di piccone dell’omaccione e di Pepita risuonavano già contro le mura di mattoni che sgretolavano; ad ogni colpo sembrava che la casa ne fosse sventrata (...) Una enorme carrozza, come un’arca, fu allestita in poche ore».<sup>33</sup> La stessa immagine dell’«arca», inoltre, sembra suggerire uno scenario apocalittico nel quale i “prescelti”, le persone giuste, riescono a fuggire, magari per ripopolare un giorno la Terra e renderla simile alla perduta «patria degli incapaci».

L’attacco al mondo borghese, alle sue regole e alla sua rigidità, che Rosso compie tramite i suoi «stravaganti» si inserisce altresì in una polemica che coinvolge larga parte delle avanguardie primo-novecentesche. Già il *Manifesto della Pittura Futurista* nel febbraio 1910 ribalta infatti i termini tradizionali, rendendo la “pazzia” un motivo di orgoglio: «Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile taccia di pazzia in cui si sferzano e s’imbavagliano gli innovatori».<sup>34</sup> Movimento basato sulla novità e sulla provocazione che essa crea, il Futurismo si nutre di antitesi, come quella tra normalità e stranezza che si rivelano anche, come si è visto, le pietre fondanti del cammino sansecondiano. Lo stesso continuo oscillare tra i due poli della ricerca di un “ordine”, di una stabilità che possa mettere a tacere l’urlo della propria anima, e quello invece della vita come “avventura”,

---

<sup>31</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall’Oglio, 1938, p. 461.

<sup>32</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 37.

<sup>33</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 223.

<sup>34</sup> L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 10-11. E cfr. BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI, *Manifesto dei pittori futuristi*, in *Marinetti e i Futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, p. 22.

come tensione verso il nuovo, l'esotico (di cui Pepita è l'immagine simbolo), contribuisce a porre Rosso accanto alle avanguardie, ponendo l'accento su questo contrasto «che è dibattuto tema ed esperienza della cultura del tempo», in un ambiente su cui agiscono importanti autori dell'epoca, «da Apollinaire a Marinetti, da Papini e Soffici a Ungaretti».<sup>35</sup> La raccolta di testi teatrali che segna i suoi primi passi nell'universo della scrittura, le *Sintesi drammatiche* (composte probabilmente tra il 1905 e il 1908), sembra a questo proposito anticipare di un decennio i proclami dei manifesti del teatro futurista che promuovono una scelta di estrema essenzialità e concisione,<sup>36</sup> ma già in questi anni è chiaro peraltro come Rosso si ponga ben distante da altri fondamentali punti della visione futurista, rimanendo lontano dall'esaltazione della modernità, delle macchine e della velocità, e preferendo invece proporci uno sguardo più disincantato e quasi rassegnato sulla vita umana, le cui immagini prefigurano già quello che sarà il suo sviluppo tanto nel teatro quanto nella narrativa. Creando quindi un percorso talvolta parallelo, talvolta intersecante quello di Marinetti e compagni, Rosso può definirsi, secondo Barsotti, un «compagno di strada» del movimento futurista, tanto per quanto riguarda parte delle tematiche del suo periodo giovanile, tanto per la sua opera successiva di drammaturgo, in grado di «utilizzare i frammenti tecnico-inventivi che quel movimento d'urto aveva fatto esplodere con l'aggressione "eroica" al Passato e al suo Teatro».<sup>37</sup>

In questi anni Rosso è in grado di avvicinarsi all'ambiente letterario italiano anche tramite la partecipazioni a diverse iniziative editoriali, le quali gli permettono, oltre che di pubblicare in prima persona i propri testi, di tastare il polso della situazione contemporanea. Dopo la fine della guerra collabora a «Idea nazionale» e nel 1918 gli viene affidato un ruolo di rilievo nella redazione del neonato inserto letterario del «Messaggero», il settimanale «Messaggero della Domenica», in cui si ritrova a lavorare al fianco di Federigo Tozzi. I primi scritti sanseondiani mostrano d'altronde come tra i due sussistesse una certa comunanza di vedute e di tematiche, tra cui spicca il ricorso all'interiorità, in particolar modo quella di stampo autobiografico, mentre la prosa lirica delle *Elegie* suggerisce un facile accostamento a quella di *Con gli occhi chiusi*. Orio Vergani, assunto all'epoca come «tirapiedi» nella redazione del sopracitato periodico, ricorda come tra i due si fosse tuttavia

---

<sup>35</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 10.

<sup>36</sup> Si veda in particolare F.T. MARINETTI, *Il teatro di varietà* (21 novembre 1913) e MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA, *Il teatro futurista sintetico* (11 gennaio – 18 febbraio 1915). Li si legge entrambi in *Marinetti e i Futuristi*, cit., pp. 112-119 e 165-171.

<sup>37</sup> A. BARSOTTI, *La fuga: Avventura «bianca» di un incendiario*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., p. 147.

creata un'accesa rivalità («si può rivelare che Rosso ghignava per ogni prosa di Tozzi, e che Tozzi imprecava per ogni paginetta di Rosso»), che non mancava di raggiungere picchi di aperta ostilità.<sup>38</sup> Nonostante le divergenze personali però, lo scrittore senese fu, assieme a Pirandello e Borgese, capace di riconoscere fin da subito la bontà degli esordi narrativi di Rosso, come testimoniato dalle sue positive recensioni tanto a *La fuga* quanto (come si è visto nel capitolo precedente) a *Marionette che passione!*. Nell'articolo dedicato al primo romanzo sansecondiano, pubblicato sul «Giornale di Sicilia» nel luglio 1917, Tozzi, lodandone il «senso nuovo di rapidità fantastica», ritiene che l'opera di Rosso possa contenere in sé gli elementi caratteristici di una nuova forma di romanzo, la quale «ha contatti, fino ad ora impossibili, con la lirica svolta entro le libertà necessarie della prosa». Il suo interesse si sofferma in particolare su quella «comicità acre che agita tutto il libro», riconoscendo in essa l'elemento nuovo e sostanziale del romanzo, «una lunga sghignazzata che si colora d'immagini e di suoni; una sghignazzata qualche volta fatta con un rispetto impaziente e qualche volta con una violenza quasi esasperante». Il rapido «zig zag» degli eventi che accadono al protagonista/Rosso lo induce inoltre ad evocare l'immagine di una trama «che parrebbe una burla a qualche dramma di Enrico Ibsen riveduto dallo Show [sic], se non avesse quasi un'involontaria e ingenua libertà di muoversi entro uno squisito passaggio continuo di sensazioni reali di dolcezza italiana».<sup>39</sup>

Nei primi scritti sansecondiani l'atto di trasporre il sopracitato dualismo, lo strappo interiore che tormenta l'animo suo e dei suoi personaggi, assume, come si è visto, la forma

---

<sup>38</sup> Racconta infatti Vergani: «Chino sulle pagine di piombo del giornale, Rosso leggeva, dopo la impaginazione, le firme: e gridava al proto: "Non voglio le prose del figlio dell'oste in prima pagina! Se vuole è così, se non vuole se ne vada a Siena a lavar piatti". Alla lunga queste battute finivano per essere riferite: e Federigo si faceva bianco negli occhi e diceva: "Vado a cercarlo a casa, e gli spacco la faccia! Lo aspetto qui, e gli faccio ruzzolar le scale!". Un giorno Federigo mi prese da parte e chiese: "Mi sei amico?". "Sì". "Ebbene, se mi sei amico, dobbiamo ammazzare Rosso" (...) Al crepuscolo i piani erano già pronti. Le tasche del paltò del mio amico sembravano stranamente gonfie e pesanti. "Cos'hai in tasca?" "Cosa ho? Tocca!". Erano due mattoni (...) "Hai capito? Quando arriva e ci passa davanti, tu butti il tuo mattone tra le ruote della bicicletta: lui ruzzola, e allora vengo fuori io con l'altro mattone... (...)". L'alba veniva su, lenta e dolce (...) Si udì il campanello, che pareva ancora lontano, di una bicicletta, e quasi subito dopo apparve Rosso (...) Tozzi spiava da dietro alle tavole. L'alba illuminava già il suo viso. Disse: "Povero Rosso!... Non tirare il mattone...". La bicicletta ci passò davanti veloce, leggera, quasi aerea, e scomparve con un fruscio di seta. Disse poi Tozzi. "Ho pensato a come è morto suo fratello..."» (O. VERGANI, *Memorie di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 228-233)

<sup>39</sup> Ora in F. TOZZI, *Pagine critiche*, cit., pp. 163-166. La miglior conferma di una ricezione in chiave lirica delle sue prime prove è offerta d'altronde dall'inclusione di Rosso della celebre antologia *Poeti d'oggi* di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi (Firenze, Vallecchi, 1920; ora anche, a cura di A. Romanello, Milano, Crocetti, 1996), dove lo scrittore siciliano è rappresentato da tre brani delle *Elegie a Maryke*. Rosso è però anche uno dei quattro autori che verranno espunti dalla seconda edizione della medesima antologia (Firenze, Vallecchi, 1925).



della prosa lirica dalla forte vena autobiografica. Allontanandosi dalle esperienze naturaliste che avevano caratterizzato parte della produzione italiana e non del secolo precedente, Rosso preferisce accostarsi alle poetiche del simbolismo, modellando la sua prosa secondo una musicalità ed un ritmo caratteristici di quella maniera, nonché trovando una certa comunanza di temi ed immagini, in particolare con gli autori crepuscolari come Gozzano o Govoni, con i quali condivide il distacco dal mondo borghese, l'uso dell'ironia e l'allontanamento dalle forme tradizionali. L'intero impianto delle *Elegie a Maryke* si costruisce su queste basi, e la forte presenza dell'ambiente naturale dà origine ad una vasta gamma di immagini simboliche, in una ricerca d'intensità «non priva di tratti lirici e visionari, con cui convogliare pensieri ed emozioni per un personalissimo modo di raccontare».<sup>40</sup> Il mare, in primo luogo, si presenta fin dalle prime righe come portatore di un significato che va al di là della sua presenza fisica. Non solo è occasione per introdurre il tema del rapporto uomo-natura, ma è facilmente interpretabile, in particolare se letto in congiunzione con gli altri elementi naturali che si susseguono nel testo (il vento, le dune), sulla scia di una rappresentazione metaforica della condizione interiore del narratore. La «spiaggia sonante che sembra da un momento all'altro deva, infrollita, disfarsi nel mare», il «bello e leonino impeto» delle onde, il vento che urlando muove i fili d'erba ma che infine «passa senza preda, poi che quelli curvano servilmente il capo sotto l'impeto del suo furore»: per il narratore tutto rientra in un'immagine ben precisa, uno «spettacolo d'alta significazione», uno specchio tanto dei propri sentimenti quanto della situazione dell'umanità intera, un ammonimento della natura: «Ognuno stia tranquillo e pensi a campare. Vuoi tu animarti di furori eroici? Percoterai con la spada la fiacca sabbia, ti avventerai con il petto contro le pieghevoli erbacce. Sarai irrequieto in eterno».<sup>41</sup> Un'amara riflessione che d'altronde sembra quasi una prima dichiarazione di poetica, come a segnare la linea di confine che lo separa da questo punto di vista dall'ardore delle esperienze delle avanguardie, lontano dai «furori eroici» che in autori come D'Annunzio arriveranno di lì a poco a tradursi in azioni effettive condotte in prima persona. L'irrequietezza di Rosso invece deve essere placata, non istigata, come abbiamo visto, tramite il personaggio di Maryke, allo stesso tempo figura salvifica, donna «angelicata» e incarnazione positiva della natura incontaminata dalle bassezze umane.

---

<sup>40</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 11.

<sup>41</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Elegie a Maryke*, cit., p. 11.

In *Serenata a Maryke* il vagabondare, prima mentale poi fisico, per le strade della città, è originato da un oggetto ben preciso, una mandola appesa al muro della casa della ragazza, nella quale forse vibra ancora «l'ultima canzone che il milite spagnolo cantò le lunghe notti d'assedio sognando la lontana Castiglia».<sup>42</sup> Lo strumento è circondato da numerose vecchie spade, che inizialmente presentano un aspetto minaccioso ma che, nella notte calma e silenziosa, sembrano poi sopite, prive del loro «bagliore sinistro», e anzi paiono sognare dolcemente nella penombra: altra immagine riconducibile alla situazione interiore del protagonista, il quale ancora una volta approda alla serenità grazie alla vicinanza di Maryke e può finalmente trovare la forza e il coraggio di prendere lo strumento e dedicare una serenata “onirica” alla sua musa, mentre il nodo che ha alla gola si scioglie infine in lacrime e «le corde della vecchia mandola vibrano come per un miracolo».<sup>43</sup> *Presentimento dell'alba*, che segna la fine della relazione tra l'io narrante e Maryke, è il testo in cui risulta ancora più spiccata la matrice simbolista del primo Rosso. Innanzitutto esso è costruito in buona parte attorno a una serie di richiami al mondo musicale, che sfruttano alcuni elementi tra i più tipici della visione simbolista. Rosso ci illustra qui la melodiosa sinfonia dell'Universo, dell'Eternità, ogni singolo elemento del quale confluisce per così dire in un immenso concerto: «terra, acqua, aria, vibrano di suoni innumerevoli, e gl'innumerevoli suoni s'intrecciano in ritmi vari che si compongono e si scompongono in un ordine cadenzato di pause; in cui il venir meno del motivo ampio che domina è compensato dall'eco di mille altre risonanze sorgenti a commentare in un sussurro fievole e dolcissimo l'inno principale; finché, in una ripresa, esso non torni più incalzante e solenne, dalle lontane regioni del mistero».<sup>44</sup> Sempre su questa stessa linea che ci riporta all'immaginario simbolista troviamo qui il riferimento al “mistero”, ad una dimensione lontana e apparentemente irraggiungibile, un tema molto caro agli autori di quel movimento. Secondo il pensiero simbolista, al di là della realtà apparente che possiamo percepire con i sensi esiste una realtà nascosta e misteriosa, ed è proprio su quest'ultima che il protagonista delle *Elegie* è in grado di affacciarsi nel suo colloquio con Maryke. Il loro rapporto è riuscito ad elevarsi sopra gli schemi umani, a raggiungere una nuova dimensione: «L'ora dei sensi vincemmo. Per quest'attimo solo, forse l'anima tua, l'anima mia furon create».<sup>45</sup> La stessa figura della ragazza assume, nell'attimo finale della loro storia, al momento

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 65.

dell'addio, una dimensione eterea, diafana, che attua una sorta di trasumanazione: «Ma tu, Maryke, poi che il mio parlare si chiuse nelle tue palme in morbidi baci, ripiegasti nel sonno la traboccante anima, per elevarti con il respiro sino a Dio. Era scritto per te che senza pena accogliessi la grazia».<sup>46</sup>

Le novelle di *Ponentino* (1916) e il romanzo *La fuga* (1917) vedono un progressivo allontanamento dalla forma lirica e dalle influenze simboliste per una narrazione più convenzionale, con un'impronta più realista, ma sul finire del decennio c'è ancora spazio per un testo anti-naturalistico, in cui numerose immagini delle *Elegie* (a partire da quella del connubio donna-natura, come si è avuto modo di vedere) trovano coerente sviluppo, ovvero il romanzo breve *La mia esistenza d'acquario* (1919).<sup>47</sup> Al di là delle influenze di stampo espressionista, di cui si tratterà in seguito, l'onirica vicenda di Lauretta, sospesa tra la realtà e una dimensione altra ed eterea, riprende dunque la matrice simbolista dei testi precedenti. Come nel caso delle *Elegie* l'ambiente circostante diventa allo stesso tempo specchio ed emanazione del tormentato io narrante, creando un'atmosfera talvolta sublime nelle descrizioni della natura e del processo di smarrimento e sprofondamento in essa a cui Lauretta va incontro («egli mi aveva stretta a sé, ed io ero erba carnosa tra l'altre erbe e non eravamo se non due vite bagnate di rugiada fra tante altre vite vive di rugiada»),<sup>48</sup> talvolta enigmatica e colma di presenze indecifrabili. La villa in cui si è consumato l'omicidio della madre è piena di particolari significanti, gli oggetti e le stesse pareti sembrano raccontare la tragedia che si è verificata, proiettando ombre di fantasmi che costituiscono il sottotesto di tutta la vicenda della giovane. Lauretta, come «avvelenata dall'odore del delitto recente ancora fresco nei tappeti, nelle tende, nei mobili e in tutte le cose della villa della morta e dell'assassino»,<sup>49</sup> vaga per le stanze come in un sogno. Non è un caso che proprio il momento culminante in cui la giovane si ritrova ad indagare tra le stanze e gli oggetti della madre sia, per sua stessa ammissione, l'unico momento della sua vita in cui essa è veramente desta. In quel tramonto d'ottobre Lauretta è in grado di scrutare nella realtà che è nascosta all'interno degli oggetti e degli ambienti quotidiani, di odorare il «profumo che

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>47</sup> L'esperienza simbolista di Rosso proseguirà invece negli anni Venti in ambito teatrale, in particolare con le opere *L'ospite desiderato* (1921), *La danza su di un piede* (1922) e *La roccia e i monumenti* (1923), in cui, oscillando tra simbolismo ed estetismo, ci si muove tra «situazioni antirealistiche che nascono più da stati d'incubo, di sogno, che da situazioni reali» (A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, cit., p. 70).

<sup>48</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La mia esistenza d'acquario*, cit., p. 109.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 43.

era come sepolto dalle cose o che stesse in fondo ad ogni cosa».<sup>50</sup> La camera della madre diviene il simulacro fisico che la lega a lei, nella sua perenne tensione verso quella figura sempre assente, inutilmente evocata in precedenza con delle fantasie infantili: «ma non soltanto (...) aspirai la cipria e le essenze ch'ella amava; ma respirai tutta lei, come mai prima, e soltanto come in sogno avevo desiderato».<sup>51</sup> Un oggetto in particolare compare a più riprese in vari punti del testo, piazzato strategicamente da Rosso a presagire la conclusione della vicenda, ovvero lo spillone, l'arma che Laretta userà per uccidere a sua volta l'assassino della madre e che diviene allo stesso tempo la chiave simbolica della sua liberazione, finalmente slegata tanto dal fantasma della madre quanto dal resto del mondo reale: «Lo tastai per trovare il punto giusto. E immerso lo spillone, come lo immergessi nell'acqua. Io godetti allora, e mi disfecì come una medusa morta in un acquario».<sup>52</sup> Lo stesso linguaggio del romanzo si connota di ricorrenti valenze pittoriche, ponendosi come dominante in esso «un tessuto ambivalente per cui le ombre sono immagini di altri esseri, ma nel contempo proiezioni delle nostre pulsioni e proprio in ciò risiede il senso e il timbro dell'inquietudine».<sup>53</sup>

Uno dei temi principali della discussione critica sui modelli sansecondiani e sui contatti della sua opera con la letteratura contemporanea chiama in causa inevitabilmente la figura di Luigi Pirandello. I rapporti tra i due uomini, prima ancora che tra i due autori, sono d'altronde molto stretti: pur anagraficamente divisi da vent'anni di distanza, Rosso e Pirandello si trovano presto legati da un profondo rapporto di amicizia e stima reciproca. Esso data già dai tempi della prima "fuga" del giovanissimo Rosso: quando quest'ultimo abbandona la nativa Sicilia per recarsi a Roma ha in tasca infatti proprio una lettera di accompagnamento indirizzata al conterraneo "arrivato". Pirandello, comprensivo delle aspirazioni artistiche dell'amico, lo aiuta ad inserirsi nell'ambiente culturale della capitale. Negli anni, il sodalizio tra i due autori non perde intensità e, oltre che sul piano artistico,

---

<sup>50</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La mia esistenza d'acquario*, cit., p. 54.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 209. Le altre principali apparizioni dello spillone si ritrovano a pp. 53 («la testa grossa di uno spillone, appuntato contro un cuscinetto di velluto scarlatto, come uno stile che trafiggesse un cuore»), 193 («ma quel che mi piacque di più toccare fu lo spillone dalla testa di topazio guarnito di perline») e 197 («Uscii per il corridoio e da per tutto andai tastando con la punta dello spillone, mentre mi domandavo dove mai avessi appreso la canzoncina che mormoravo nella gola»).

<sup>53</sup> F. DI LEGAMI, *La mia esistenza d'acquario: un'avventura dell'interiorità, allegoria del reale destrutturato*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., p. 203.

come si vedrà, alimenta un rapporto intenso anche sul piano personale. Ricordando il tirocinio lavorativo al «Messaggero della Domenica», Orio Vergani descrive in un articolo gli incontri tra il caporedattore Rosso e Pirandello, che non partecipava al periodico in veste ufficiale. Alla volontà del giovane praticante Vergani di incontrare il già affermato e amato autore, Rosso opponeva una presunta «scontrosità» e «lunaticità» di Pirandello, il quale sarebbe venuto in redazione per parlare col capo-redattore solo se questa fosse stata completamente deserta. In realtà, come Vergani capirà presto, quegli incontri solitari non dipendevano certo da Pirandello: «Cos'era? Era gelosia, ed era dunque amore. Pirandello era solamente “suo”, e Rosso non voleva dividerlo con nessuno. Era una gelosia araba. Gli fosse stato possibile, Rosso l'avrebbe tenuto prigioniero, il suo Pirandello, nella cui casa aveva passato lunghi anni tutte le sere». <sup>54</sup> Le loro relazioni non si limitarono tuttavia ai rapporti personali ma si esercitarono altresì sui rispettivi legami col mondo intellettuale dell'epoca. Pirandello infatti si prodigò perché si aprissero le porte alla produzione teatrale del conterraneo, arrivando ad insistere imperiosamente con Talli per convincerlo a rappresentare *Marionette*. <sup>55</sup> Tale spinta tuttavia non fu unilaterale, perché, come ricorda Sipala, Rosso ebbe il merito di riuscire a sua volta ad introdurre l'amico in una cerchia di critici romani «recalcitranti sul valore dell'opera pirandelliana». <sup>56</sup>

La forte vicinanza tra i due ha portato la critica più superficiale ad un automatico accostamento anche sul piano letterario e, avendo Pirandello raggiunto una fama più ampia e duratura, nonché cronologicamente precedente a quella di Rosso, non è raro che in alcune storie della letteratura quest'ultimo venga considerato un'allievo dell'autore di Agrigento. All'«equivoco» contenuto in questa tesi superficiale si possono in realtà contrapporre innanzitutto le parole dello stesso Pirandello, che troviamo nel suo carteggio con Virginio Talli: «Ma che scuole! L'arte è il regno dell'individuale perfetto. Ogni vero artista dev'essere 'unico e solo'. E niente fa più dispetto che le scimmie a un vero artista. Non creda perciò ch'io difenda San Secondo come 'un mio seguace'». E ancora, in un altro frammento, dove Pirandello mette in contrapposizione l'indole stessa dei due: «San Secondo è senza dubbio pieno di me, perché è cresciuto con me fin da ragazzo; ma ha un temperamento suo proprio e particolare: io sono calmo, egli è un esasperato; io sono un

---

<sup>54</sup> O. VERGANI, *Pirandello proibito*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1956, poi in ID., *Memorie di ieri mattina*, cit., pp. 184-191.

<sup>55</sup> Il prolungato scambio di missive tra i due su questo argomento è riportato in S. LOPEZ, *Dal carteggio di Virginio Talli*, Milano, Treves, 1931, pp. 145-151.

<sup>56</sup> P.M. SIPALA, *Pirandello e Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di E. Bellingeri, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, p. 76.

cerebrale che smorza e spegne anche col soffio d'una commiserativa ironia ogni fiamma di sentimento; egli è al contrario un passionale impetuoso e sanguigno».<sup>57</sup> Parallelamente a ciò, troviamo parole non troppo dissimili uscite dalla penna di Rosso: «E non s'ha da credere che ci sia uno stretto rapporto tra il mio modo d'essere, di concepire, di creare, con il modo di vedere e di creare del poeta Pirandello. Anzi, in un certo senso, siamo agli antipodi. Ma proprio per questo, per più di dieci anni, quasi ogni sera ci riempiemmo reciprocamente in solitudine la vita. Mai d'accordo, polemica continua, e sempre d'accordo».<sup>58</sup>

Ad uno sguardo d'insieme è possibile vedere quindi come le opere dei due autori siano caratterizzate da una lato da un'incontrovertibile affinità di vedute, ma allo stesso tempo da sostanziali e profonde differenze: due sguardi che percorrono un cammino simile lungo i primi decenni del Novecento, tra incontri, scontri e, molto probabilmente, scambi reciproci che vanno ad arricchire i rispettivi profili.<sup>59</sup> Agli inizi del nuovo secolo infatti Pirandello e Rosso si trovano accomunati da una sensibilità, tanto artistica quanto umana, che registra diversi punti in comune. Entrambi sono in grado di avvertire la crisi dell'uomo moderno, dei suoi valori e della sua precaria identità e, giungendo ad anticipare di alcuni anni il dramma della Grande Guerra (la quale suona quasi come un'ulteriore conferma del senso di forte crisi elaborato da entrambi), descrivono l'uomo sperduto e senza punti di riferimento, abbandonato alla deriva da quel mondo borghese che tanta parte aveva avuto nella costruzione della società ottocentesca. Rosso e Pirandello quindi muovono i loro passi

---

<sup>57</sup> Citato in P.M. SIPALA, *Pirandello e Rosso di San Secondo*, cit., p. 76.

<sup>58</sup> Citato in P.M. SIPALA, *Pirandello e Rosso di San Secondo*, cit., p. 76. È vero d'altra parte che il legame con Pirandello finì col proiettare sulla fama di Rosso di San Secondo un cono d'ombra, percepibile fin dagli anni della sua più intensa attività, com'è esemplarmente illustrato da questa gustosa scenetta che si ricava ancora dall'epistolario del maggior Luigi (e precisamente da L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 65-66: lettera da Berlino del 15 marzo 1929): «Ma ne ho saputo una bella. All'Ambasciata, il giorno dopo ci andai io a colazione, ti ricordi? Doveva intervenire un certo Curtius, che è presidente di non so che istituzione germanica a Roma; insomma un pezzo grosso; furono invitati per fargli onore Aponte e Bojano; l'Ambasciatore avrebbe voluto che ritornassi io, ma siccome io gli dissi che non avrei potuto, invitò, in mia vece, Rosso di San Secondo. Ora sta' a sentire. Quel Curtius, per darsi a conoscere come uno straniero in Italia al giorno di tutto, domanda a un certo punto a Rosso di San Secondo: - "E quando risentiremo a Berlino la sua *Cena delle Beffe*?" L'ambasciatore Aldrovandi s'affretta a rimediare alla gaffe dell'ospite illustre: - "Io ho sentito dire, veramente, che del Signor Rosso sarà forse presto ripreso a Berlino *Il piacere dell'onestà*". Puoi figurarti i centomila colori della faccia di Rosso di San Secondo. Tossisce; tenta di sorridere, e dice: - "No; se mai *Marionette, che passione!*" E allora, il Curtius: - "Marionette? Sì, sì, che bellissime, le ho viste da Podrecca, al Teatro dei Piccoli, bellissime!"».

<sup>59</sup> Come nota giustamente Savarino infatti: «Sul conto dei due siciliani si è fatta, o sottintesa, una questione d'età. Nessuno perciò s'è mai domandato se e quanto Pirandello deve a Rosso. Certo nei lunghi e quotidiani colloqui romani qualche cosa dell'uno è passato nell'altro, reciprocamente, chè tutti siam vasi che riceviamo e versiamo – e poi c'è nei due la comune natura – ma da questo a trarre illazioni arbitrarie ci corre» (S. SAVARINO, *Il punto su Rosso*, citato in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., p. 138).

da un terreno comune, costruendo i loro testi a partire da quel paesaggio di rovine che la loro sensibilità riconosce nel mondo contemporaneo, ma i modi e le conclusioni a cui giungono, nonché il tipo caratteristico dei rispettivi personaggi, non è necessariamente lo stesso ed anzi talvolta, nonostante le apparenze, divergono completamente. Di Legami legge le relazioni, tanto personali quanto artistiche, tra i due autori secondo lo schema del chiasmo, «fittamente intrecciate» in un periodo che, tra il 1916 e il 1922, converge in una «sinergia di proposte e scambi culturali», per perdersi e sfocare in percorsi che progressivamente si distanziano.<sup>60</sup> Il retroterra comune ad entrambi gli autori è un altro elemento che vale talvolta come ulteriore motivo di paragone, ma la critica più attenta non ha mancato di evidenziare come la “sicilianità” si sviluppi nei due in modo differente, con un Pirandello che riceve dall’isola natia lo spirito «sofistico, capzioso, assillante» mentre Rosso ne assorbe «l’inquietudine dionisiaca, l’arsura, la febbre istintiva e la sete di luminose allegorie».<sup>61</sup> Inoltre, nell’autore nisseno, a differenza di Pirandello, lo spirito siciliano fa sentire particolarmente la propria voce, «si alza a gridare la natura e l’anima propria con persuasione, con ardore epico, con una spavalderia talvolta bella e talvolta ingiustificata».<sup>62</sup>

Francesco Flora, indagando a proposito di quell’«equivoco mondiale sulla vera essenza dell’arte» sansecondiana, mette in rilievo i punti salienti della divergenza tra le rispettive nature artistiche e filosofiche dei due autori. Da una parte troviamo Pirandello, «poeta di certo dubbio dialettico, talora fittizio che tormenta molte creature umane», indagatore di quel «limbo mentale che sta tra la ricerca di una ragione e la sofferenza di non trovarla se non in una rinuncia che nega per gli uomini la capacità di raggiungere il vero, e sempre più disgrega il reale», giungendo infine, nelle pagine di *Uno, nessuno, centomila*, alla sentenza di «disperata sfiducia nella mente, nell’azione, nel destino» di certe creature umane; dall’altra c’è Rosso, la cui natura è «più immediata e diseguale, di viva sensibilità», i cui motivi «non sono dialettici ma prevalentemente affettivi», ed in cui «i temi della discussione determinano (...) il carattere concreto di questo o quel suo personaggio; sono note di un ritratto, non problemi speculativi».<sup>63</sup> Secondo Vittorio Vettori l’opera di Rosso è «assolutamente estranea al pirandellismo», ma nel contempo non si può non affiancare i

---

<sup>60</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., p. 19.

<sup>61</sup> G. CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Roma, Vito Bianco, 1957, citato in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., pp. 177-8.

<sup>62</sup> C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d’Italia, 1929, citato in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., p. 163.

<sup>63</sup> F. FLORA, *Introduzione a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, Teatro (1911-1925)*, cit., pp. X-XII.

due se si guarda a quella parabola «che va da un'iniziale disperazione a una finale e conclusiva speranza».<sup>64</sup> Per Bisicchia è chiara in entrambi l'esigenza di «rappresentare l'uomo del nuovo secolo con tutti i suoi vizi sia di tipo estetizzante, di tipo crepuscolare, o di tipo esistenziale». Ma qui Rosso «non dà soluzioni né di tipo moralistico, né di tipo strutturale», mentre Pirandello «crea regole e teorie per tutto, aumentando la crisi del dramma», arrivando a darne una sua rivoluzione estetica. L'oniricità e la frantumazione del reale di Rosso sono estranee a Pirandello; entrambi si interessano profondamente all'analisi della società contemporanea, ma mentre Pirandello «la viviseziona con l'animo dello scienziato», Rosso «vi si accosta come chi ha paura del sangue e preferisce fantasticare»<sup>65</sup>. Calendoli infine, pur osservando che i personaggi (soprattutto quelli teatrali) dei due autori sono spesso accomunati da una «profonda consonanza lirica e soprattutto morale», scossi da simili momenti di agitazione, turbamento, insoddisfazione e frustrazione, nota che Pirandello e Rosso si avvicinano in modo diverso a questo particolare tipo di figure umane, con degli scopi e dei metodi differenti. Il primo, sollecitato da un'«intenzione chiarificatrice», si introduce nella realtà «dialetticamente», accettando le contrapposizioni e le apparenti contraddizioni insite dentro ai personaggi in quanto «matrici di una sintesi»: «Ragiona. Il suo afflato poetico è quello di un indistinguibile delirio dialettico, animato dalla volontà di scoprire un chiarimento supremo. (...) dallo smarrimento egli vuole arrivare alla comprensione». Rosso invece, pur partendo dalla stessa contemplazione di un mondo smarrito e senza punti di riferimento, «non si preoccupa di analizzarlo, di spiegarlo, di ricondurlo dialetticamente ad una superiore unità. Lo accetta con uno spirito di intima partecipazione e poi si sforza di evaderne. È smarrito egli stesso e tenta di ritrovarsi».<sup>66</sup>

Al di là del variegato giudizio critico proposto nel corso degli anni, risulta di fondamentale interesse per comprendere i rapporti tra i due autori siciliani leggere quello che essi stessi hanno scritto a proposito l'uno dell'altro, in particolare negli stessi anni che vedono proprio l'esordio di Rosso come narratore. «La Nuova Antologia» del 1 febbraio 1916 ospita infatti un intervento del non ancora trentenne autore nisseno impegnato a formulare il proprio giudizio critico e le proprie osservazioni personali sull'opera (in

---

<sup>64</sup> V. VETTORI, *Pirandello e Rosso, oggi*, in *Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 515.

<sup>65</sup> A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, Milano, Mursia, 1978, p. 57.

<sup>66</sup> G. CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Roma, Vito Bianco, 1957, citato in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., pp. 174-5.



particolar modo quella narrativa) di Pirandello. Spiccano in particolare alcune riserve da parte di Rosso, il quale, in virtù della visione artistica che si sta maturando in lui in questo periodo (*La fuga* viene pubblicato solo alcuni mesi dopo), non si esime dal criticare l'amico: «Il pessimismo di Pirandello non ha sbocchi, né risoluzioni fuori di se stesso (...) Il lavoro logico sempre solerte e attento non lascia al Pirandello mai la libertà dell'abbandono (...) Nei suoi primi lavori egli mostra una caratteristica indecisione, tra la forma decisamente drammatica e tragica della narrazione, e quella più coerente alla sua natura: l'umoristica». Egli non manca inoltre, dopo essersi rammaricato dello «stato di crisi» che emerge dagli ultimi scritti pirandelliani, di rivolgere critiche ancora più dure: «Vario nelle particolarità delle sue narrazioni (...) nella sua figura totale può apparire piuttosto grave e monocorde. E in verità chi volesse ritrovare in lui accenni di levità, di quella special lievità modernissima, che del resto è assai poco italiana cercherebbe invano».<sup>67</sup> Ben diverso invece il giudizio che, nel luglio dello stesso anno, Pirandello esprime nei confronti di *Ponentino*, non nascondendo il proprio entusiasmo per gli esordi sansecondiani, lodando particolarmente *Ludwig Hansteken* e, come nota Sipala, giungendo a riconoscere nel conterraneo proprio quella «levità» che secondo Rosso egli stesso aveva smarrito: «Le sei novelle della prima parte del volume, fresche, ariose, e pur così impresse di solchi profondamente scavati nella tragica vita, le quattro elegie dell'intermezzo a Maryke con quel riso indimenticabile degli occhi della Signora Liesbeth, sembrano veramente le foglie brillanti al soffio del ponentino nei giardini di cui ho parlato più su: quelli della fantasia, in cui il San Secondo è entrato da padrone per andare a rovesciare in fondo ad essi quel buffo e triste rospo abbottato, simbolo dell'impotenza: il poeta Ludwig Hansteken».<sup>68</sup> Il principale luogo di incontro e confronto tra i due coincide con la pubblicazione de *La fuga*, per cui Pirandello detta l'introduzione, in cui il romanzo viene entusiasticamente definito come «l'opera di uno scrittore di prim'ordine; l'affermazione piena e possente d'una giovine fantasia creatrice destinata a lasciare di sé una traccia profonda e incancellabile».<sup>69</sup> Secondo Barsotti, tuttavia, nella sua analisi critica del romanzo, Pirandello ne interpreta la vicenda secondo i propri canoni. Nella sua lunga presentazione del testo leggiamo: «Qua non abbiamo uno che parte in cerca della salute con

---

<sup>67</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Luigi Pirandello*, in «Nuova Antologia», 1 febbraio 1916, pp. 391-403 (ora in *La critica e Rosso di San Secondo*, a c. di P.D. Giovanelli, cit., pp. 139-149).

<sup>68</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 988-989.

<sup>69</sup> L. PIRANDELLO, *Introduzione* a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., p. 18 (ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 996).

la ferma fiducia di trovarla. Chi parte, qua, sa che il suo non può essere che il disperato esperimento di un'illusione, perché ha ormai l'atroce coscienza che nulla consiste fuori, vicino o lontano, che non sia un'illusione». <sup>70</sup> Egli vede quindi in primo piano come motore del congegno narrativo quella che definisce una cosciente illusione (tema, quello dell'illusione, ben presente nella sua opera sia di narratore che di drammaturgo), ma sembra dimenticare la componente giovanile ed autobiografica del romanzo di Rosso, leggendolo insomma in una prospettiva che ha piuttosto i tratti della "senilità". Barsotti identifica invece nell'opera «due aspetti apparentemente dissonanti, ma intimamente complementari, della fase psicologica e storico-letteraria in cui Rosso lo scrive: la scoperta e l'eccitazione dell'Avventura e la sua correzione Ironica, lo scatto ribelle, istintivo, gioioso e il suo immediato ridimensionarsi alla luce della ragione». <sup>71</sup> Due tratti che convivono, dunque, ma di cui Pirandello pare cogliere solo il secondo. L'"appropriazione" del testo sansecondiano secondo i propri criteri viene ribadita anche da Sipala, secondo il quale le pagine dell'*Introduzione* rivelano da parte di Pirandello un più sottile movente: «la cooptazione di Rosso al proprio sistema narrativo: la contemplazione dell'io, la crisi insolubile, il riso amarissimo, la drammaticità della maschera comica, intraviste ne *La fuga* sono – com'è noto – le strutture portanti del pirandellismo». <sup>72</sup>

Oltre alle questioni legate all'interpretazione dell'opera, il primo romanzo sansecondiano risulta essere motivo di interesse per delineare i punti di contatto/separazione tra i due, essendo individuabili al suo interno diverse immagini in qualche modo affini, o comunque riconducibili, al coevo *corpus* pirandelliano. Le già citate passeggiate solitarie senza meta ricordano ad esempio tanto l'anonimo vagabondo della novella *La giornata* quanto lo sguardo straniato di Serafino Gubbio mentre osserva la gente che gli passa accanto per la strada: «in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita (...) non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e distruggere tutto». <sup>73</sup> Il momento epifanico che il protagonista del primo romanzo sansecondiano conosce nel quarto capitolo richiama poi il momento tipico

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 991.

<sup>71</sup> A. BARSOTTI, "*La Fuga*": *Avventura bianca di un incendiario*, cit., p. 156.

<sup>72</sup> P.M. SIPALA, *Pirandello e Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, cit., p.74.

<sup>73</sup> L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, Milano, Mondadori, 1992, p. 4.

di una delle più celebri novelle dell'autore di Girgenti, *Il treno ha fischiato*, pubblicata sul *Corriere della Sera* nel 1914 ed in volume l'anno successivo. Il protagonista sansecondiano vaga per le strade avvilito da cupi pensieri che quasi lo conducono al suicidio, ma un improvviso attimo di rivelazione lo raggiunge proprio mentre è a cavalcioni sul parapetto del fiume; le strade intorno a lui, illuminate dal sole albeggiante, iniziano ad essere popolate, ed ogni singolo incontro lo pervade di una gioia sfrenata, finché alle preoccupazioni e alla solita malinconia subentra un allegro delirio: «E allora ogni minuzia è buona per riattaccarsi all'esistenza; e anche se non avete una sola persona che vi affidi la sua tenerezza, basterà un passante per intenerirvi. (...) Una gioia sfrenata m'invase. La famiglia umana, veduta in una simultanea visione brulicante su tutto l'orbe in gran faccende, mi sembrò creata per il mio spasso. Il delirio della mia allegria in breve non mi permise più l'immobilità; m'alzai a sgambettare a saltare a caracollare per il viale alberato urlando a squarciagola». <sup>74</sup> In modo analogo, l'oppresso Belluca della novella pirandelliana vede improvvisamente (basta appunto il fischio di un treno lontano) spalancarsi di fronte a sé un mondo nuovo: «Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati. Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperciato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno». <sup>75</sup> La felicità che irrompe in entrambi, immediata e folgorante, non viene compresa dagli altri e di conseguenza viene etichettata come pazzia quella che in realtà è una presa di coscienza del mondo, uno sguardo "puro" sulla realtà, capace di vedere qualcosa che si situa al di là delle bassezze e delle ipocrisie della vita comune: il fuggiasco sansecondiano grida a tutti di aver «scoperto la salute» e viene circondato da un manipolo di curiosi («- E' un pazzo! - Al Manicomio! - Chiamate le guardie»), mentre l'«inconcepibile ribellione» di Belluca gli costa il ricovero in manicomio. Per entrambi i personaggi è il momento che segnerà il punto d'inizio delle rispettive "fughe": l'anonimo sansecondiano si sposterà fisicamente per continuare ad inseguire il "sogno" della salute, mentre per Belluca si tratta solo di una fuga con la fantasia, una fuga per di più "controllata", una sorta di momento di libertà che egli d'ora in poi sarà in grado di concedersi («E, dunque, lui - ora che il mondo gli era rientrato nello spirito - poteva in qualche modo consolarsi! Sì, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con

---

<sup>74</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, cit., pp. 63-5.

<sup>75</sup> L. PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato*, in ID., *Novelle per un anno*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1993, p. 668.

l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo»),<sup>76</sup> una soluzione in definitiva ben lontana da quella sperimentata da Rosso.

D'altronde il tema della fuga (elemento cardine, come si è avuto modo di vedere nei capitoli precedenti, per Rosso) non è certo estraneo all'opera pirandelliana, nè negli anni precedenti (si pensi in primo luogo a *Il fu Mattia Pascal* del 1904, in cui l'“evasione” da parte del protagonista si traduce addirittura in un completo abbandono della sua vita precedente per il tramite della sua morte anagrafica) nè in quelli successivi, in cui lo sviluppo di questa tematica procede, pur senza una ricerca altrettanto mirata, parallelo a quello di Rosso. Si pensi in questo caso alle novelle *Rimedio: la Geografia* (1920) e *Fuga* (1922): la prima prosegue sulla strada tracciata da *Il treno ha fischiato*, con un protagonista che ritiene di aver trovato il rimedio definitivo alle angustie della vita, ovvero quello di rifugiarsi con la fantasia, come fa egli, oppresso dall'anziana madre e dalla moglie, in luoghi lontani («Ecco, nient'altro che questa certezza d'una realtà di vita altrove, lontana e diversa, da contrapporre, volta per volta, alla realtà presente che v'opprime; ma così, senza alcun nesso, neppure di contrasto, senz'alcuna intenzione, come una cosa che è perché è, e che voi non potete fare a meno che sia. Questo, il rimedio che vi consiglio, amici miei»<sup>77</sup>). Tuttavia, nonostante l'apparente sovrapposizione tra le due novelle, l'impressione è che si tratti di una vicenda connotata in modo ben diverso da quella di Belluca, dove la scoperta del “treno” ha permesso realmente al protagonista di aprire la propria visuale sul mondo. Qui l'ingenua convinzione dell'io narrante di risolvere i propri problemi semplicemente fuggendo con la fantasia si rivela agli occhi del lettore come una mera illusione, una pseudo-soluzione paragonabile alla fallimentare esperienza matrimoniale del protagonista sansecondiano. Quest'ultimo alla fine è in grado di comprendere che la fuga in un luogo lontano non pone automaticamente fine alle proprie sofferenze, poiché in realtà le stesse condizioni sono presenti in ogni luogo: una conclusione figlia della propria esperienza diretta e, di conseguenza, difficilmente raggiungibile dai corrispondenti personaggi pirandelliani, ai quali sembra mancare la stessa capacità, forse il coraggio, di andare fino in fondo nella propria “fuga”, accontentandosi essi di viaggiare con la fantasia una volta ogni tanto. Un altro esempio in questo senso è dato dal signor Bareggi, protagonista dell'altra novella pirandelliana testé ricordata, il quale sogna di poter un giorno lasciarsi tutto alle spalle e di compiere un'epica fuga solitaria, ma che si ritroverà infine a rubare il carretto

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 669.

<sup>77</sup> L. PIRANDELLO, *Rimedio: la Geografia*, in ID., *Novelle per un anno*, vol. 1, cit., p. 211-2.

del lattaio e a compiere una folle quanto breve corsa prima di tornarsene a casa, dove anch'egli è perennemente oppresso dalle sue tre donne. Proprio quest'ultimo elemento ci riporta alle vicende biografiche dei due autori, rispecchiate dai relativi personaggi: una problematica situazione casalinga da un lato (si ricordi la malattia mentale della consorte di Pirandello), la libertà dai legami familiari tipica della gioventù dall'altro (pur senza dimenticare che Rosso prima di fuggire al nord aveva sperimentato direttamente problematiche analoghe, come la malattia della madre e il suicidio del fratello). L'io di *Maryke* e quello de *La fuga*, facilmente accostabili allo stesso Rosso come si è già ricordato, sembrano essere più "liberi" in questo senso di tradurre in atto i loro impulsi, di compiere in prima persona quella ricerca che, come entrambi scoprono ben presto, non potrà giungere a una vera fine. Una breve ed esile "fuga" che si risolve in un momento di "follia" è quella che in Rosso si individua nell'episodio del direttore del manicomio, il dottor Trymer. Anche qui abbiamo una fuga contenuta, una pazza danza nel bosco, ma essa è possibile solo perché si è lontani dagli occhi della gente: il tema della fuga è infatti motivo per Rosso, a differenza del suo illustre mentore, onde spezzare un attacco alle convenzioni del mondo borghese e alla sua volontà ipocrita di gestire privatamente e misuratamente i propri sconfinamenti nella pazzia. La stessa suddivisione tra «saggi» e «strambi», su cui si impernia non solo questo romanzo ma buona parte della narrativa sansecondiana degli anni giovanili, è per Di Legami un ulteriore motivo di differenza rispetto alla visione pirandelliana: «Se Pirandello perviene alla destituzione del valore ragione tramite processi formali che sottolineano l'illusorietà formale del ragionare, il suo nominalismo, la sua impossibilità a tradursi in azione, Rosso fa saltare per tempo le giunture fra razionale e sociale ponendo il valore ragione di fronte al suo opposto dialettico, coincidente con la passione/vitalità, con l'attrazione per l'avventura e l'imprevisto».<sup>78</sup>

Tra gli ultimi anni del conflitto mondiale ed i primi del dopoguerra inizia a verificarsi un mutamento nell'opera sansecondiana, il quale si fa, come si è avuto modo di vedere, particolarmente accentuato proprio se si guarda alla produzione narrativa. Il lirismo, le influenze simboliste, la forte componente autobiografica, gli elementi che avevano caratterizzato le *Elegie* prima e *La fuga* poi, sembrano scomparire più o meno

---

<sup>78</sup> F. DI LEGAMI, *Un viandante della notte*, cit., pp. 76-77.

improvvisamente, con le sole pagine di *Ponentino* a testimoniarcì il passaggio di consegne tra questi due fondamentali momenti della carriera del Rosso narratore. Il tema del contrasto tra l'individuo, lo «stravagante», e la realtà che lo circonda, rimane pur sempre al centro dell'universo sansecondiano, ma tanto le modalità di svolgimento quanto la struttura e l'atmosfera dei suoi testi risultano ora profondamente mutati, in uno «svolgersi radicale – verso toni e modi più conflittuali, quasi-tragici – di quella sua ottica anarcoide e dissacrante che prima della guerra poteva ancora contenersi in forme di avventuroso lirismo o di distaccata ironia, e dopo no».<sup>79</sup>

Si tratta d'altro canto del momento in cui avviene l'improvviso quanto sostanziale divorzio tra la critica teatrale e quella letteraria: se la prima continuerà prevalentemente a sostenerlo fino ai suoi ultimi anni, la seconda lo abbandona. Il pur vasto elenco di romanzi e novelle scritte da Rosso in questi anni non riesce a trovare il favore dei critici; come nota Jacobbi, «il gusto della letteratura italiana, nell'arco che va da Ronda a ermetismo, è all'opposto della tendenza di Rosso, e quindi essa se ne sbarazza respingendolo a margine o insaccandolo nella letteratura amena, come si diceva allora, o di consumo, come ora si dice».<sup>80</sup> È rimasta famosa, se non anche famigerata, la feroce stroncatura contenuta nell'articolo di Luigi Ambrosini del 1926 *Rosso, ironico e coribante*, in cui il critico ripercorre la carriera in ambito narrativo del nostro autore, rammaricandosi profondamente di come dopo l'ottimo esordio delle *Elegie* e di *Ponentino* («attraeva e conquistava il lettore un'aria nuova, tutta personale, di guardare il mondo, e quasi scoprirlo dall'interno dell'anima, con un sentimento staccato dagli oggetti, a opportune distanze ironiche, senza nulla dei fastidiosi ricalchi e appiccicumi veristi, che impiasticciano e incollano la prosa di tanti nostri novellieri»), egli si sia completamente perso, andando ad abbracciare proprio quelle forme e quegli stilemi borghesi prima così scrupolosamente aggirati e combattuti. Secondo Ambrosini, Rosso ha smarrito il senno, abbandonando l'ironia, immergendosi già con *La mia esistenza d'acquario* in un'«orgia di sensibilismo» e facendosi tentare dall'«elemento pornografico», finendo insomma per rinnegare le sue origini autonome e iniziando a «ricalcare le orme dei colleghi alla moda»: «smarrito (...) il senso etico, le balorderie ideologiche ricadono sul piano stesso delle porcherie sensuali, e i calcolati orgogli del falso pensatore valgono quanto gli aneliti spirituali di quelle sue nudità femminili, che, con disperata nostalgia, tendono le braccia verso le invidiate eroine di

---

<sup>79</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 43.

<sup>80</sup> R. JACOBBI, *Introduzione* a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro*, vol. 2, cit., p. 17.

Guido da Verona». <sup>81</sup> Lo “sprofondare” nel basso degli stilemi convenzionali del romanzo borghese, avvicinandosi a modi che Jacobbi preferisce definire «dannunziani», <sup>82</sup> sembra perciò ad Ambrosini un vero e proprio sacrilegio, proprio perché si tratta di una caduta dall’alto, da quell’espressione nuova e originale che pareva essere una nuova luce in mezzo ad una prosa «rimminchionita dagli scrittori borghesi». In realtà però, come si è in parte avuto già modo di vedere nel capitolo precedente, i testi post-bellici, pur ammettendo che le modalità stilistiche non conservino l’originalità o la spiccata riuscita espressiva delle opere precedenti, non risultano affatto privi di interesse. Ambrosini sembra vedere i due momenti sanseondiani come completamente slegati tra loro, quando in realtà non mancano elementi di continuità sul piano tematico.

D’altro canto, l’aspetto “coribantico” di Rosso criticato da Ambrosini non può essere messo facilmente in discussione, inaugurandosi infatti proprio in questi anni un lungo periodo di intensa produzione da parte di Rosso, capace di scrivere ogni anno più di due commedie, svariate decine di novelle e numerosi romanzi. Proprio questa frenetica attività di scrittura è in grado di fornire a Rosso spazio per testare le proprie idee, creandosi una vera e propria «fucina di temi, motivi e atmosfere», <sup>83</sup> in particolare all’interno della produzione novellistica, dove diventa possibile sperimentare elementi che verranno poi sviluppati nei romanzi o nelle opere teatrali. In particolare si fanno sempre più strada in questo periodo, sviluppando tracce d’altronde già riscontrabili nei primissimi anni di scrittura, numerosi elementi riconducibili a una matrice espressionista. La critica teatrale soprattutto spenderà molte parole riguardo a questo argomento, riconoscendo come affini a tale matrice numerose opere composte da Rosso durante il secondo decennio del Novecento, in particolare i drammi degli anni Venti come *L’ospite desiderato* (’21), *La danza su di un piede* (’22) e *La roccia e i monumenti* (’23) (testi collocabili in un filone che Barsotti definisce come «espressionismo fantastico»), <sup>84</sup> o la “trilogia” composta da *Lazzarina tra i coltelli*, *Una cosa di carne* e *Il delirio dell’oste Bassà*, scritti tra il ’23 e il ’25. Anche se la critica, come si è già detto, tenderà a tralasciare d’ora in poi la produzione narrativa di Rosso, il filone “espressionista” sanseondiano non manca di

---

<sup>81</sup> L. AMBROSINI, *Rosso, ironico e coribante*, in ID., *Teocrito, Ariosto, Minori e Minimi*, Milano, Corbaccio, 1926, pp. 338-352.

<sup>82</sup> «Il Rosso della Fuga era un prosatore sottile e terso, visibilmente ricco ma non dannunziano. Viceversa nelle opere della seconda fase – in cui Rosso aveva bisogno di scatenare un linguaggio più caldo, di puntare sull’efficacia esclamativa della parola – rispuntavano, specie nelle pagine scritte più in fretta, moduli e stilemi dannunziani» (R. JACOBBI, *Introduzione a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, Teatro*, vol. 2, cit., p. 17)

<sup>83</sup> M. C. UCCELLATORE, *Dall’urlo alla voce*, cit., p. 16.

<sup>84</sup> A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 101.

apparire come un elemento fondamentale nei romanzi e nelle novelle. Allo stesso tempo però, come si è indicato all'inizio di questo capitolo, non bisogna commettere l'errore di ascrivere completamente Rosso ad un qualsiasi movimento. La sua maniera espressionista pertanto non deve essere letta come un'adesione a dettami e stilemi precisi, bensì come un'interpretazione personale di un filone letterario e artistico che trova ampio spazio all'interno del mondo culturale nei primi decenni del nuovo secolo. A questo proposito Di Legami precisa che l'espressionismo di Rosso «è certamente non ideale o metastorico, ma [è] quello della Germania degli anni 1905-1920, quello che elabora il rifiuto dello psicologismo, del carattere del personaggio a tutto tondo, delle unità aristoteliche in ambito teatrale, quello che esprime l'ebbrezza dell'essere alogico dell'uomo moderno».<sup>85</sup>

Lo stesso fulcro della visione sansecondiana, quell'avversione verso le ipocrisie del mondo borghese, sommata alla denuncia delle relative ideologie, è una delle tematiche fondanti del movimento espressionista, nato in Germania tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In ambito tedesco l'espressionismo trova non a caso il suo *habitat* favorito sulle scene teatrali, frutto questo dell'eredità di autori precedenti come Strindberg ed Hauptmann. Come anticipato, la critica sansecondiana dà ampio spazio all'individuazione degli stilemi espressionisti nel teatro di Rosso,<sup>86</sup> mentre evita in larga parte di soffermarsi su queste problematiche per ciò che attiene all'ambito narrativo dove, invece, è possibile riscontrare la presenza di numerose affinità ed influssi di stampo espressionista.

Il principale archetipo del personaggio sansecondiano, lo «stravagante», si pone già di per sé vicino alle figure dell'immaginario espressionista, visto il carattere di emarginato, se non esplicitamente di “ribelle” rispetto alle norme e alle convenzioni sociali. Se nel teatro sansecondiano non mancano dei tipi caratteristici che si pongono all'estremo di questo spettro (vagabondi, prostitute), anche lo smarrimento più puramente “esistenziale” dei protagonisti di romanzi e novelle giunge a costituire una rottura significativa rispetto alle figure del romanzo tradizionale. Non è un caso, inoltre, che diversi personaggi di Rosso non siano chiaramente identificabili come figure “vere”, a se stanti, bensì come esseri

---

<sup>85</sup> Aggiunge inoltre: «La scrittura di Rosso ci sembra comunque più vicina all'esperienza espressionista tedesca e quindi europea che non ad una certa linea siciliana e la somiglianza di temi e personaggi, quand'anche esista, fra Rosso e l'ultimo Verga o De Roberto, assume nel nostro scrittore, significati e valenze strettamente correlati alla nuova cultura del '900 europeo» (F. DI LEGAMI, «*La Fuga*» di Rosso di San Secondo, in «Esperienze letterarie», n.1, 1980, pp. 82-3).

<sup>86</sup> Si veda in particolare F. ORSINI, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo: 1908-1930*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 231-42.



senza volto, privi di un'identità, di tratti ben definiti. Se da un lato è possibile riconoscere (perlomeno in alcuni di questi personaggi) l'impronta autobiografica, dall'altro si tratta anche in questo caso di un elemento facilmente riconducibile all'ambito espressionista. L'esempio più evidente è quello dei personaggi di *Acquerugiola*, proposti come anonime figure vagamente abbozzate nella loro individualità, e trasposti in *Marionette che passione!* con i generici appellativi di "il Signore a lutto", "il Signore in grigio", "la Signora dalla volpe azzurra". Si tratta di figure che, spogliate della loro individualità, assurgono a simboli, a maschere della condizione umana, esseri «colti e rappresentati nella loro astrattezza, nel loro essere latori di un messaggio dalla valenza universale, testimoni di un *manque* originario, di una perdita ancestrale che li ha privati della loro identità».<sup>87</sup> Lo stesso atto di vagabondare soli nella notte contribuisce a dipingere queste figure in un contesto a-sociale, in cui l'identità non è importante, e dove l'oscurità che li circonda copre anche il loro volto, mentre la propria anima viene percepita come «sospesa e leggera, impalpabile, come una nota dispersa nell'aria».<sup>88</sup> La "disumanizzazione" cara all'immaginario espressionista giunge alla sua rappresentazione estrema con la Lauretta de *La mia esistenza d'acquario*, la cui coscienza si smarrisce in un clima di irrealtà e sogno simboleggiato dall'elemento acquatico. Per Ferrante risulta palese in Rosso «la crisi del dato sensoriale, della materia che, nel corso della creazione artistica, quasi si dissolve, perde consistenza per assumere un valore lirico, dinamico (luce, spazio, passione)».<sup>89</sup> L'interesse per queste figure che si stagliano su uno sfondo di non-vita, lontane dal mondo del vivere comune, sia per propria volontà, sia per tendenza naturale o azione esterna, si trova rispecchiato nell'interesse per quella dimensione dell'"oltre", che forse si identifica proprio con quella terra d'origine raffigurata ne *La fuga*, terra di cui gli esiliati sembrano avere un vago e confuso ricordo, parendo loro di ritrovarne dei segni nella realtà di ogni giorno, come tramite l'uso di una "vista interiore", di uno sguardo capace appunto di vedere *oltre*. Nota a questo proposito Gino Gori: «Non la vita delle apparenze intende Rosso rappresentare, ma l'*aldilà* di queste»,<sup>90</sup> proprio in virtù del vuoto esistenziale che pervade gli «incapaci», in uno stato in cui anche l'ironia non risulta essere altro che un'ulteriore espressione della loro angoscia e del loro distacco dal mondo "reale" e dai suoi abitanti.

---

<sup>87</sup> M. C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, cit., p. 23.

<sup>88</sup> P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Pur che non si parli*, in *Io commemoro Loletta*, cit., p. 13.

<sup>89</sup> L. FERRANTE, *Rosso di San Secondo*, cit., p. 16.

<sup>90</sup> G. GORI, *L'irrazionale e il teatro*, a c. di P. D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, 1977, p. 135.

Strettamente collegato a questa visione è il tema su cui Rosso sofferma maggiormente la propria indagine all'interno dei romanzi della fine degli anni Dieci, ovvero quello della passione amorosa. Quest'ultima viene assunta ad esemplificazione del lato irrazionale dell'essere umano e, di conseguenza, mette in luce la duplice natura di ogni individuo, altro tema caro alla visione espressionista. Come si è già osservato, le due coppie di personaggi femminili opposti che compaiono ne *Le donne senza amore* e *La festa delle Rose* giungono a rappresentare due diverse espressioni di vita, le quali non sono altro però che due facce della stessa medaglia, raffigurando le due distinte parti, quella razionale e quella irrazionale, che ogni persona custodisce dentro di sé. Un altro sdoppiamento è quello che riguarda in particolare la figura della donna, da un lato emanazione dello slancio vitale, di una concezione positiva e "vera" dell'esistenza (Maryke, Liesbeth), dall'altro passionale fino alla più cieca distruttività, immagine quest'ultima pure frequente nel repertorio degli espressionisti tedeschi. Peraltro, la doppia concezione «Madonna e demonio contemporaneamente» riscontrabile in Rosso è anche, secondo Orsini, «in stretta relazione con la sua educazione, la sua cultura meridionale, fortemente impregnata di cattolicesimo»,<sup>91</sup> contribuendo di conseguenza a fornire al suo discorso una sorta di substrato siciliano che è ulteriore motivo di originalità rispetto all'espressionismo più convenzionale.

Infine, anche il fondamentale tema sansecondiano del rapporto, o per meglio dire opposizione, tra ambiente naturale e cittadino, di cui si è trattato nel primo capitolo, trova una corrispondenza in ambito espressionista. Orsini, paragonando le immagini cittadine sansecondiane alle commedie di numerosi drammaturghi tedeschi come Kaiser, Sorge e Brecht, nota come in Rosso «la città rappresenta il luogo della massificazione, dell'alienazione, della confusione dei valori, il regno della solitudine e della morte».<sup>92</sup> Lo «stravagante» sansecondiano quindi, capace di trovare serenità solo nel mondo naturale o in una città, quella notturna, svuotata dell'elemento umano, si ritrova ad interpretare a suo modo quell'"urlo" così tipicamente espressionista, quel senso di alienazione e disumanizzazione che pervade le esperienze artistiche del Novecento.

---

<sup>91</sup> F. ORSINI, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo: 1908-1930*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., p. 237.

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

# APPENDICE

**Racconti e romanzi di Rosso di San Secondo (1914-1920):  
schede-sommario**

## **Elegie a Maryke (1914)**

*Mare del Nord* (pp. 11-21)

Un anonimo io narrante è immerso in solitarie e malinconiche fantasie mentre si trova su una spiaggia del Nord. La visione, fredda e selvaggia, dell'arenile su cui egli è stato «scaraventato» fa da sfondo alle sue riflessioni sull'Uomo e sulla Natura. L'impotenza, la meschinità e la vacuità delle azioni umane sono i temi del «peregrino ragionamento» in cui la sua mente si tormenta e si perde: la spiaggia su cui pone i piedi, frutto dell'opera dell'uomo, che con il suo lavoro l'ha strappata all'impeto del mare, si rivela, assieme alle casette borghesi dai tetti rossi che si allineano alle sue spalle, come un misero ed effimero tentativo di ergersi contro la violenza della natura, ignorando volutamente la mano del destino, che con un solo gesto può spazzare via ogni cosa. Egli si domanda quindi perché l'umanità «canterelli soddisfatta», quando in realtà non è altro che «un pugno di formiche, lanciate nel vuoto su una palla di materia». Il malinconico pomeriggio autunnale si dipinge all'improvviso di una luce diversa grazie all'apparizione della giovane Maryke, che insegue, gioiosa ed innocente, la sua muta di cani per la spiaggia. I pensieri cupi del narratore si dissolvono in un attimo, ed egli si sente nascere nello spirito «una visione fresca e nuova della vita ed il desiderio di una grande gioia». In breve tra i due si instaura un'intensa amicizia, e la semplice felicità dei loro incontri riesce a placare l'animo tormentato dell'io narrante, al quale sembra di aver finalmente domato la sua «bestia» interiore. La narrazione si chiude però con una breve nota di sapore diverso, che getta una prima ombra, anche se indiretta, sulla placida atmosfera domestica, come una sorta di segno premonitore. Mentre i due discorrono amabilmente, il più grosso dei mastini della ragazza, Roy, ha un sonno difficile, ringhia, per poi balzare in piedi con un latrato «irritante e inatteso», che continua ad aleggiare nella stanza anche quando il cane si è quietato, lasciando in Maryke un vago brivido di inquietudine.

*Serenata a Maryke* (pp. 23-29)

L'io narrante si sente finalmente felice grazie alla presenza di Maryke, come un bambino in una culla, e riflette che la felicità del momento è anzi più intensa proprio grazie alla sofferenza e alla saturazione intellettuale che ha conosciuto, alla sua “malattia”. In un momento d'intimità, i due, abbracciati, si scambiano baci e carezze, ma presto l'attenzione del narratore si posa su un oggetto appeso al muro, un'antica mandola, circondata da numerose vecchie spade, che ora, nella notte calma e silenziosa, sembrano inerti, prive del

loro «bagliore sinistro». Ossessionato da quell'immagine, egli fatica ad addormentarsi e decide di uscire, esplorando un mondo che appare così totalmente diverso da quello in cui si svolgono alle luci del giorno le attività umane. Le case degli uomini sono ora «tombe, mute e buie», essi si trovano, nel sonno, a contatto con la morte, comunicano con essa, e «sembra che quelle porte, che quelle finestre, che quei cancelli non debbano aprirsi più mai». Il narratore conclude che in realtà è proprio quello il vero volto del mondo, quello della natura, che l'uomo sciocco crede di avere sotto il proprio controllo. «Tutto il travaglio del giorno, l'odio, il livore, le brame insane e l'irrequieto agitarsi, tutto è cessato nella pace della notte (...); ora solo l'anima respira, e il respiro, libero dalla ambascia della carne, s'eleva in alto, sempre in alto, e si purifica nella luce degli astri». Egli stesso, grazie alla presenza di Maryke, si sente trasumanare, la sua anima abbandona la sua individualità e diventa «una parte del tutto luminoso che *lo* circonda». Tornando a casa, al sorriso puro e semplice della ragazza, egli si scioglie in dolci lacrime e dal cuore gli nasce una canzone.

*La domenica di Katwyk* (pp. 31-39)

Una mattina d'inverno l'io narrante e Maryke sono diretti in chiesa, ma sono ostacolati da una violenta bufera di neve, che dà spunto a nuove riflessioni sull'impotenza dell'uomo nei confronti della natura. Arrivati infine al villaggio, il narratore osserva con spirito ironico e beffardo le coppie di borghesi che, abbandonate le loro usuali comodità, si dirigono all'ascolto del sermone. Mentre alcuni gruppetti di giovani, «gente di terra» che crede di poter fare a meno di ingraziarsi Dio perché non ha mai guardato la morte in volto, rimangono fuori dalla chiesa, il protagonista e Maryke, «timorati», oltrepassano il cancello e si recano all'interno. Il passo di lui è incerto nel buio fondo, ed è costretto ad aggrapparsi alla ragazza, come il «fantolino» alla sua mamma. Finalmente giunti a destinazione, le parole del sermone si levano solenni tra le «file bianche di cuffie in giro». Il pastore parla del deserto, ma il protagonista non riesce a prestare attenzione che agli spifferi di vento e al gelo che gli rattrappisce le membra, e fatica a trattenere la sua vena ironica, chiedendo alla compagna se le sembri appropriato «parlare di caldo asfissiante a gente che trema dal freddo».

*La slitta di Maryke* (pp. 41-45)

Il protagonista, suo malgrado, si ritrova a salire su una slitta per accompagnare Maryke in città. Egli non vorrebbe abbandonare quel nido, la culla di tranquillità e di pace creata dall'incontro con Maryke, che gli aveva permesso di lasciarsi alle spalle tutti i suoi problemi e le sue preoccupazioni. Rientrare nel «mondo degli uomini», nella loro «vita

tumultuosa» è ormai qualcosa che quasi lo disgusta, lo riempie di tristezza e di malinconia, mentre saluta, come fosse l'ultima volta, i mulini e le loro braccia che ruotano tra i campi. Egli avrebbe preferito rimanere ad aspettare Maryke in solitudine, sulla spiaggia del loro primo incontro, ma alla fine si lascia condurre dalla ragazza alla stazione e una volta lì a prendere il treno che li condurrà in città, ad un mondo così estraneo rispetto a quello in cui aveva finalmente trovato serenità e poesia. Per cercare di controllare le proprie emozioni, il protagonista tenta di rifugiarsi nei pensieri che la natura gli viene ispirando, un universo in cui «anche la morte non è che parvenza», in cui ogni cosa rinasce, anche grazie ad una sola scintilla. Nel guardare Maryke tuttavia si accorge di come già il mutamento di luogo abbia iniziato a frapporre qualcosa fra loro, a creare una distanza, ed un primo accenno di gelosia inizia a farsi strada dentro di lui.

*Una cena in presenza di Ian Steen* (pp. 47-55)

Giunti in città, Maryke si intrattiene con delle amiche che non vedeva da tempo, lasciando così il suo compagno da solo ad una cena in casa di una ricca signora della buona società di Amsterdam. Come sempre, egli partecipa suo malgrado a quest'evento, e la sua narrazione si colora di bonaria ironia nel tratteggiare i mutevoli e contraddittori risvolti del costume borghese. L'anonima signora presso cui egli e gli altri invitati sono ospiti ci viene descritta come una donna opulenta e «florida» che, pur appartenendo «ad una razza forte di gente di mare, gente abituata alla lotta con l'oceano, alla conquista di terre barbare», indossa delle scarpette dorate e un abito ricchissimo ed elegante, forzando in esso le sue «curve salde e decise» per simulare magrezza ed eleganza: il che spinge il narratore a chiedersi perché essa voglia “corrompere” e travisare le proprie origini per apparire più raffinata, quando invece il risultato è grottesco e fastidioso alla vista. Osservazioni dello stesso tenore sono riservate anche al marito della signora e agli altri commensali, le cui marsine, pura ostentazione di esteriorità, rendono difficili e impacciati i movimenti. D'improvviso, ma solo per un attimo, l'immagine di Maryke torna ad affacciarsi ai suoi occhi per scomparire subito dopo, lasciando nel cuore del narratore solo una «gioia ironica». Nella sala da pranzo, alle spalle dei padroni di casa, il protagonista intanto nota un quadro, e si chiede con tratto svagato quali grandi gesta eroiche possa rievocare quel dipinto appeso in una posizione così dominante. Il quadro si rivela opera di Ian Steen, celebre pittore olandese maestro della pittura di genere. Il dipinto rispecchia a suo modo la stessa scena che si sta svolgendo in quel momento, ovvero un'accolta di persone che mangiano, ma nel dipinto si tratta di persone del popolo, che si sdraiano liberamente in

terra, ingurgitano e bevono a volontà, senza la preoccupazione di dover mantenere a tutti i costi un comportamento signorile. Col proseguire della cena, però, sembra che anche nello spazio del reale lentamente vengano a cadere le false maschere della civiltà: una delle invitate, prima tanto rigida e impettita, ora si sta “sganasciando” dalle risa, mentre il marito ha abbandonato ogni compostezza per godersi il piacere del cibo. La schiettezza ha infine il sopravvento, e ci si preoccupa davvero di fare onore alla cena, abbandonando quella triste imitazione di modi gentilizi ed aristocratici che tanto aveva infastidito l’io narrante. La sala da pranzo sembra ora ricongiungersi con la rappresentazione pittorica, pare quasi di sentire le zampogne suonate allegramente dai ragazzi, di vedere il vecchio che barcolla ubriaco o il porco che scappa tra la folla, «spaurito dalla follia degli uomini».

*Presentimento dell’alba* (pp. 57-65)

La relazione tra l’io narrante e Maryke si è ormai consumata e giunge al suo termine. In un nuovo chiaro di luna, questa volta primaverile, egli riflette su ciò che la ragazza ha significato per lui, prima di lasciarsi alle spalle quest’esperienza e incamminarsi di nuovo per la propria via. La casa è silenziosa, e Maryke dorme dolcemente, al protagonista pare che ogni cosa voglia raccogliersi attorno a lei, nell’«indefinibile tenerezza» che le aleggia intorno. Ora però anche lui è finalmente in pace, con se stesso e con il mondo: anche se è sveglio, gli antichi travagli non lo tormentano. Lo spirito stanco e malato che si era stretto avidamente alla ragazza fin da quando si erano incontrati, ora è pronto per l’ultimo saluto. La figura di Maryke sembra transumanare, divenire una sola cosa con lo spirito divino del mondo, per elevarsi «con il respiro fino a Dio», mentre egli ripercorre momenti e sensazioni vissuti con la ragazza. Erano passeggiate solitarie nella natura in cui talvolta i vecchi fantasmi tornavano a farsi strada, ma in cui sempre egli sapeva di avere un rifugio, un appiglio sicuro al quale aggrapparsi. Ora anche questi momenti, sia d’ansia che di gioia, appartengono al passato; per un attimo egli sente la propria anima uscire dal corpo e gli sembra di vedersi immutabile nel tempo, ormai nemmeno più smosso dai pallidi raggi della luna o dal «tepore dell’umano sangue» verso le labbra della giovane. Sente che la loro vicenda ha superato il limite terreno dei sensi, per elevarsi a qualcosa di più alto.

*Gli occhi della signora Liesbeth* (pp. 69-107)

La signora Liesbeth, una donna attorno ai cinquant’anni e con un fisico assai poco slanciato, vive in un villaggio olandese vicino ad Haarlem, in una villa borghese in cui le tendine sono perennemente abbassate in ogni stanza, e dove, per timore delle correnti

d'aria, non si può aprire una porta se tutte le altre non sono chiuse. Fin da ragazzina Liesbeth ha invece sempre amato la vita all'aria aperta, rincorrere i gabbiani sulla spiaggia, prendere idealmente il volo assieme a loro, distendersi sull'erba, respirare il profumo della natura. Ma anche se chiusa in casa, privata delle corse a perdifiato, dei giochi fanciulleschi, dei canti, le sue labbra sono sempre distese in un sorriso. Il suo sguardo bonario e divertito è piacevolmente attizzato, senza volerlo, dagli altri abitanti della casa. Il marito, il notaio John van Beuge, è un uomo preoccupato solo di condurre una vita tranquilla, senza particolari sussulti, e che tenta in ogni modo di apparire come una persona seria e rispettabile, ma i cui comportamenti e le frequenti smorfie, fatte «un po' volutamente, un po' per istinto», provocano una fresca e continua ilarità nella consorte. Il riso esce con naturalezza dalla bocca di Liesbeth, che ama stuzzicare il marito nei suoi "saldi principi", per poi godere delle sue smorfie; una bocca forse troppo grande, quella di Liesbeth, così come il resto del corpo, che però non è privo di un elemento di singolare bellezza: gli occhi. Essi sono rimasti limpidi e puri come lo erano nella sua giovinezza. Il notaio tuttavia non ha mai visto niente in quegli occhi, incapace di vedere ogni cosa bella che il mondo ha da offrire; lui, uomo pratico, troverebbe più giusto elogiare, per esempio, le doti culinarie e domestiche di una donna, non sciocchezze come la bellezza e la vitalità degli occhi di una moglie che non ha mai perso la freschezza e la gioia di vivere di quando era bambina. C'è poi Roy, «la vera persona seria della casa», un cane che si trascina pigramente per le stanze silenziose, annoiato, con uno sguardo sornione e compassionevole per il suo padrone, che non considera veramente degno di rispetto. Quest'ultimo cerca in effetti di entrare in vario modo nelle sue grazie e di farsi rispettare, ma il cane continua a mantenere un atteggiamento ostentato di distacco e di noia, commentando tra sé gli eventi attraverso uno sguardo filosofico e moderatamente disinteressato. Marito e moglie conducono una vita piuttosto appartata, gli unici movimenti che si svolgono attorno alla casa riguardano le rare visite di un'amica di Liesbeth, una vecchia zitella con cui la donna trascorre il suo tempo a parlare di letteratura e di belle arti, mentre il marito preferisce snobbare quelle inutili chiacchiere e ritirarsi nel suo studio. Talvolta però, durante la buona stagione, è la signora Liesbeth ad uscire di casa per ricambiare le visite dell'amica, ed è proprio in un simile frangente che la metodica tranquillità del notaio inizia ad essere scossa. Un giorno, infatti, al ritorno da una di queste sue uscite, Liesbeth prepara un sottile tranello al marito, chiedendogli il permesso di ospitare per qualche mese un'amica scrittrice e provocando con ciò la sua inevitabile reazione. Si tratta però di una mossa strategica della signora, onde far



accettare al consorte, come “male minore”, la presenza in casa di un pittore spagnolo appena conosciuto, tale Pedro Molinas, il quale si dichiarava disposto a dipingere un ritratto di entrambi in cambio della loro ospitalità. In questo modo, facendo leva anche sull’orgoglio del notaio, Liesbeth riesce ad ottenere il suo consenso. Nei giorni seguenti la signora prepara la casa per l’arrivo dell’ospite, sognando ad occhi aperti e riempiendo di fiori ogni stanza, con gran disappunto del marito e di Roy, che continua a starnutire. Il pittore infine arriva, ma il notaio ha nuovamente modo di pentirsi della propria decisione quando vede che Molinas non si preoccupa certo di mascherare i suoi veri sentimenti. Lungi dal mostrare riconoscenza per l’ospitalità, egli si dedica esclusivamente a coltivare i propri comodi, nella più completa indifferenza per le puntigliose regole della casa. Molinas è un perfetto archetipo dell’artista egocentrico, tormentato e con la testa occupata da mille pensieri, i quali spesso hanno poco a che fare con l’immediata realtà che lo circonda. Per questo motivo non si preoccupa minimamente di apparire cortese con i padroni di casa, trascorrendo le sue giornate in ozio, gettando mozziconi di sigarette ovunque. Egli disprezza le «insulse cortesie borghesi», le piccole vanità, le stupide preoccupazioni di cui il mondo è intriso, e si ritiene troppo tormentato dai propri dolori esistenziali per avere anche il tempo di impegnarsi ad apparire come un ospite gradevole. Liesbeth, dal canto suo, è deliziata dalla faccenda: fatica sempre di più a trattenere il riso nel vedere le reazioni del marito, seccato ed impotente di fronte a quella situazione, ed è sempre più affascinata da «quel groppo di nervi con gli occhi» che è Pedro Molinas. Il notaio però, dopo diversi giorni, inizia ad averne abbastanza di «un maleducato di quella fatta», e una sera a cena decide di domandargli francamente quando avesse intenzione di cominciare a lavorare sui ritratti. Molinas cade dalle nuvole, anzi non riesce nemmeno a sentire le parole che l’uomo gli stava rivolgendo. La sua attenzione è completamente sviata, catturata da un lume lucentissimo che brillava davanti a lui, un lume che proveniva dagli occhi della signora Liesbeth e che lo costringeva a restare lì immobile a bocca aperta a fissarli. Proprio quando il notaio inizia a pensare che il pittore abbia perso il senno e prevede già di dover chiamare il sanatorio, Molinas torna in sé, e con una voce dolce e melodiosa gli concede finalmente la sua attenzione. Si era accorto di quanto fosse stato sciocco a cercare la pace della propria anima tra le nuvole, tra le fantasticherie, quando invece essa era a portata di mano, «nella letizia cerula degli occhi di Liesbeth». Il giorno successivo si mette finalmente all’opera, pieno di vita, rinfrescato nell’animo da questa nuova scoperta. Ora anche i suoi rapporti con il notaio si fanno cordiali e affettuosi, vedendo in lui l’uomo che, tra tutti, è diventato il

custode di un tale splendore. L'unico abitante della casa a cui la situazione continua a non piacere è Roy: ignorato ora anche dal padrone, è sospettoso e vigile su quanto sta accadendo tra la sua padrona e il nuovo arrivato, convinto che quel "grullo" del notaio si stia facendo fregare sotto il naso. Una sera tardi, infatti, il notaio si ritrova da solo in casa, turbato dal fatto che la moglie ed il pittore non sono ancora rientrati. Ormai l'orologio ha già toccato la mezzanotte, e Roy si gode l'espressione tragica e sconsolata che si sta dipingendo sul volto del padrone, pregustando la propria rivincita. Si sistema sulla poltrona di fronte e inizia una sorta di lungo e silenzioso monologo: in tutti quegli anni il notaio non si è mai accorto, a differenza di Molinas, degli occhi della consorte; è giunto il momento di decidere se lasciarla libera o se fare il tiranno per tenerla stretta a sé, non ci sono vie di mezzo; non deve però il notaio confessare la propria inferiorità, continuare ad umiliarsi aspettandola alzato. L'unico consigliere di cui ha bisogno è proprio lui, Roy; le arti, le aspirazioni superiori non sono cosa per loro, meglio dunque sprangare la porta e lasciarli al loro destino. Il notaio, infine, come convinto dal "discorso" del cane, decide di andare a coricarsi. Liesbeth e Pedro, dopo aver tanto riso e aver lasciato passare le ore senza accorgersene, stanno tornando finalmente a casa, nel silenzio della notte, circondati dal canto dei boschi tutto attorno. La porta è chiusa, e né il notaio né la fantesca accorrono ai richiami; così non resta ai due che sedersi sugli scalini, Liesbeth protetta dal freddo dal mantello del pittore, che, «con un tremolio cristallino negli occhi», si chiede intanto perché Dio abbia fatto nascere quella donna venticinque anni prima di lui. Infine si addormentano lì, «lei sulla spalla di lui».

#### *Spiaggia di Katwyk* (pp. 111-114)

Il breve testo recupera l'io narrante delle precedenti *Elegie*, descrivendo una giornata alla spiaggia con Maryke. Fuori la Natura, l'Eternità «rumoreggia in tutti i suoi elementi: terra, acqua, aria». Bagnati dalla pioggia, dapprima i due giovani sono in grado di percepire l'esistenza dei loro scheletri, il tepore del loro sangue, poi la sensazione finisce, così come la percezione dei loro corpi. Si sentono freddi come l'acqua e la terra e, così come il loro spirito si è disciolto nell'immensità, provano il desiderio fisico di amalgamarsi in un tutt'uno con il mare, la sabbia e la schiuma.

## **Ponentino (1916)**

### PARTE PRIMA

#### *Ponentino* (pp. 3-17)

Beppina Lenzi si reca spesso in visita alla sua amica Livia, portando con sé, seppur «non più giovanissima», un'aria fresca, come una «brezzolina leggera di ponente» che soffia nel silenzio del pomeriggio. Negli ultimi tempi però Livia sembra turbata, e tuttavia non riesce a decidersi a spiegare all'amica il motivo di tale suo stato d'animo. Suo marito è lontano da casa per qualche giorno, ed ella è sola con la figlia piccola, Stefanuccia, e la governante. C'è un'altra persona però che visita di frequente la casa, ed è un uomo, Selmo Remi, buon amico del marito di Livia. Egli trascorre ormai ogni giornata alla loro villa, e non si fa più vedere in altri luoghi. Selmo è tutt'altro che una persona invadente e autoritaria, ma è proprio la sua presenza a turbare la donna. Egli, persona di grande sensibilità e timidezza, è sempre pronto a rivolgerle affettuose cure e attenzioni da lei definite «femminee», e per questo Livia lo considera come un uomo che «s'era dimenticato di essere un uomo». La sua indole si dimostra anche nel rapporto con la piccola Stefanuccia, dotata a sua volta di quella sottile ed ingenua crudeltà tipica di molti bambini. Egli trascorre le sue giornate alla villa cercando in ogni modo di farsi ben volere da lei, senza trovare il coraggio di volgere direttamente lo sguardo alla madre, forse con l'ingenua convinzione che essa non debba mai accorgersi di nulla. «Sensibile come una fogliolina», l'uomo diventa invece schiavo dei capricci della bimba, arrivando ad umiliarsi pur di non farla piangere, e a godere di ogni sorriso che gli concede, «come un cagnolino». Anche Livia in realtà è ora come contagiata dall'ipersensibilità di Selmo, ed ogni suo sguardo, ogni sua parola hanno la capacità di turbarla dentro, e di far impallidire o imporporare il suo volto. La lontananza del marito e la presenza dell'amica le danno infine la forza di rivolgersi a lui, di fargli sapere come la situazione stia sfuggendo loro di mano, di come lui, senza volere, la stia facendo soffrire. Alla fine del suo discorso Livia è spossata, «come una cosa morta», e supplica Selmo di andarsene. Egli, come inebetito, si ritrova a chiedersi la ragione di tutte quelle sofferenze inesprese, e a domandarsi che cosa avrebbe fatto d'ora in poi. Infine si alza e, «parendogli di aver l'animo di una serva licenziata», si lascia la villa alle spalle.

*Tradimenti* (pp. 18-27)

All'inizio del testo una voce narrante, ancora impersonale, conduce alcune riflessioni sulla natura dei viaggi che ognuno di noi percorre, lontano con la mente o con il corpo da quel luogo abitudinario che chiamiamo realtà: è facile, per la mente umana, trovare un qualcosa nella realtà che risvegli echi sopiti in noi, e ci conduca tramite essi ad un viaggio nella nostra memoria, ai luoghi dell'infanzia per esempio, ma alla fine, «caduti dal regno del mistero», ci ritroviamo tra le cose note, avvertendo solo stanchezza e disappunto. Poi l'io narrante si svela: è una donna, la quale, sposata con un uomo grasso e noioso che trova nel mangiare il suo unico motivo di interesse, spesso si allontana di soppiatto dalla loro villa per compiere escursioni solitarie nella natura. Il perdersi in essa, nel suo abbraccio, è l'unica cosa che le renda sopportabile quella realtà così scontata e priva di significato. Assapora in sé tali momenti, mentre osserva i fiori, rincorre i grilli, entra vestita nell'acqua del lago, per tornare infine a casa lentamente, come chi torni alla realtà dopo aver sognato, e dopo aver cenato col marito si siede accanto a lui, riposando «su quell'uomo grasso come sopra un sofà».

*Acquerugiola* (pp. 28-46)

Un anonimo io narrante intesse le sue considerazioni sugli «sperduti nel mondo, i senza-casa, i vagabondi», che, mentre gli altri stanno nella comodità delle loro dimore e delle loro vite, vagano senza meta. Talvolta la sorte li fa avvicinare ed essi si riconoscono subito: tramite uno sguardo «si comprendono, si compiangono, si disprezzano profondamente e passano oltre». Non sempre questo avviene però, e il narratore racconta, descrivendola come una delle cose più degradanti che possano esistere, di aver assistito ad una di queste eccezioni, ovvero quando alcune di queste anime perse decidono di abbandonare anche la propria dignità e di svelare apertamente la propria condizione ad altri come loro, raccontando le proprie disgrazie, quasi a cercare reciproco conforto. In un ufficio postale si ritrovano tre “randagi della vita”, ognuno dei quali è lacerato e incerto di fronte alla decisione se scrivere o meno un telegramma. Il narratore si ritrova ad osservare due personaggi, un uomo ed una donna, mentre tentano un approccio reciproco. I due, dopo un'iniziale diffidenza, prendono a confessarsi l'uno all'altra: entrambi soffrono per il peso di una relazione difficile, e si trovano dinanzi alla scelta se spedire un telegramma ai rispettivi amanti, causa delle loro sofferenze, o lasciarsi tacitamente ogni cosa alle spalle. Poco alla volta, essi giungono alla conclusione che il narratore, il quale sta segretamente ascoltando ogni loro parola, si augurava potessero evitare: andarsene via assieme, leccarsi

le ferite a vicenda e fingere di provare amore, quando in realtà stanno solo cercando di non affondare completamente. Proprio quando i due accennano ad allontanarsi insieme, il narratore scatta verso di loro, intenzionato a dissuaderli dal compiere «il più iniquo dei delitti». Essi si pentirebbero subito del passo che stanno per fare, e con il tempo non potrebbero che odiarsi. Credono di poter trattare la loro anima «come un servo», ma in realtà non è possibile dominarla e quel gesto si ritorcerebbe loro contro. Egli ammette però che forse, con quel discorso, vuole solamente convincere se stesso, prima che gli altri, i quali infine decidono di tornare in sé, ed entrambi spediscono il loro telegramma. Prima di andarsene, l'uomo si rivolge al narratore, chiedendogli (e chiedendosi) se aver evitato di compiere quella follia non voglia forse dire prepararsi a commetterne una più grave in futuro. L'io narrante si domanda a sua volta se la sua azione li abbia salvati o li abbia uccisi, ma conclude riflettendo che gli stravaganti, avendo perso «la norma schietta in cui si compone armoniosamente la vita della maggioranza», sono in balia del caso, ed ogni atto è quindi per loro una violenza.

*Senza volere* (pp. 47-64)

L'io narrante, oppresso dai fantasmi del suo passato, si è rifugiato tra le montagne della Svizzera. Ogni sera egli è solito recarsi a dei ricevimenti che si svolgono sempre nello stesso palazzo, durante i quali conversa e scherza amabilmente con due vecchie amiche. In ogni occasione, tuttavia, la sua attenzione è richiamata da una strana donna che egli non conosce, una figura «duramente nervosa di donna il cui sesso s'era come irrigidito in una età indefinibile», i cui capelli iniziavano ad essere ornati di ciocche bianche, ma i cui occhi conservavano «una energia di giovinezza non vissuta». L'uomo nota in lei certi moti nervosi d'impazienza, «quasi stizzosi», e, osservandola per diverse sere, si convince di essere proprio lui la causa di tale fastidio, pur essendo certo di non aver mai avuto a che fare con lei. Con lo scorrere dei giorni la situazione comincia a metterlo a disagio, guastandogli il piacere della conversazione e delle visite serali, finché la donna decide all'improvviso di farsi avanti intimandogli di non recarsi più in quel luogo. L'uomo, interdetto, acconsente, pur senza capire, e la donna infine, dopo aver ancora dimostrato suo malgrado quanto la presenza di lui abbia effetto sulla sua mente e sul suo corpo, mostrando segni di angoscia e di una «sorda disperazione crescente», si risolve a confessargli tutto, tra le lacrime. Durante i suoi quarant'anni di vita ella ha sempre disprezzato e deriso quanti erano succubi dell'amore e delle sue debolezze; credendo di essere superiore, ha vissuto invece «una vita fuori dalla verità, una vita fatta di nulla, fatta d'illusione». Ora però,

proprio quando si riteneva al sicuro, è stata punita con una sorta di contrappasso, e i suoi decenni di castità amorosa le si sono rovesciati addosso, bruciandola tra le «vampe della dannazione». Alla fine, la donna decide di non fuggire, ma al successivo incontro con il protagonista essa avrà perso ormai ogni residuo di giovinezza, il rosso acceso delle sue labbra «scolorito in un pallore mortale» e negli occhi «lo sguardo ebete di una sopravvissuta».

*La medaglietta e il suo rovescio* (pp. 65-78)

Remigio Marchi, candidato per le elezioni nel collegio della sua città con la certezza di vincere, data la grande popolarità di cui gode, abbandona improvvisamente la scena e si ritira. I suoi amici e ogni persona che ritiene di conoscerlo non riescono a credere alla notizia, in special modo quando prende a circolare la voce che causa di tale decisione sia una donna. Remigio in realtà, nonostante quello che pensa la gente che esalta le sue abilità in qualsiasi campo, sente di avere un animo da poeta, e ha accettato la propria candidatura politica più per compiacere gli altri che per convinzione personale. La visita inaspettata di una donna, la moglie del suo avversario alle elezioni, che lo implora di farsi da parte, lo induce infine ad aprire gli occhi. La donna non lo convince con il proprio fascino, anzi, è «una piccola creatura, fine, esile, tremante, senza vanità e senza civetteria», la quale, senza nemmeno sapere bene perché, è venuta ad aprirsi timidamente allo sconosciuto Remigio. È una donna fragile, che vorrebbe solamente pace, ma la sua vita con il marito è affannosa, la inaridisce, in particolar modo ora che egli si trova in difficoltà. Non è venuta però a chiedere aiuto per il marito: la sua è, come Remigio capisce, una richiesta di conforto «caldo, umano» da parte di un'anima eccezionale costretta a vivere tra la gente comune. Lei inoltre sembra essere l'unica ad aver letto veramente nel suo cuore, comprendendo, pur senza conoscerlo, che egli è diverso dagli altri, che non ha alcuna ambizione politica, e che non saprebbe reggere quel difficile mondo di intrighi e di malignità. Grazie a lei, finalmente Remigio capisce di essere libero di scegliere la propria vita, senza curarsi di ciò che pensa la gente, e decide infine di abbandonare quella «via falsa» che era stato convinto a percorrere. Innamoratosi della donna, lascerà dunque che il marito vinca le elezioni, pur di dividere con lei il suo destino.

*Una spiegazione* (pp. 79-95)

La notizia della morte improvvisa di Luigi Villa si diffonde in breve tempo in tutta la città, «destando vivissima impressione». I parenti e gli amici che sono venuti a porgere il loro omaggio al defunto sono costretti ad un imbarazzato faccia a faccia con sua moglie,

Ersilia. Quest'ultima viene considerata da tutti una donna strana, dai comportamenti incomprensibili, praticamente pazza, con un caratteraccio che tutti ritengono abbia avvelenato la vita del povero signor Villa, persona d'altronde integerrima e ben inserita nella società. Anche ora che lui è morto, ella rimane imperscrutabile e intrattabile come sempre, rifiutando ogni aiuto e allontanando gli ospiti appena giunta la sera. Rimasta sola con il corpo del marito, Ersilia inizia a parlargli, in quello che sembra l'unico vero "dialogo" che i due abbiano mai affrontato. Dal monologo/dialogo della donna emerge il ritratto di una coppia senza alcuna comunicazione, al cui interno l'uomo, che si preoccupa esclusivamente della propria posizione sociale, di essere benvoluto dalla gente, non riesce a comprendere la moglie, forse semplicemente perché nemmeno prova ad ascoltarla, vivendo solo per gli affari. Durante questa sorta di grottesca conversazione *post-mortem*, però, sembra quasi che Luigi presti finalmente attenzione alla consorte e reagisca alle sue parole corrugando la fronte. Accortasi di ciò, Ersilia si stupisce, per sentirsi poi ricolma di felicità. Quando, la mattina dopo, vengono riaperte le porte, gli ospiti vedono i due coniugi distesi rispettivamente sul letto e sul sofà dormire «freschi e sereni nella brezza mattutina».

#### INTERMEZZO

*Maryke*

*I – Mare del Nord* (pp. 99-109)

*II – Serenata* (pp. 110-117)

*III – Una cena in presenza di Jan Steen* (pp. 118-127)

*La signora Liesbeth* (pp. 128-171)

#### PARTE SECONDA

*Il poeta Ludwig Hansteken* (pp. 175-271)

L'anonimo io narrante è un giovane scapestrato del Sud emigrato in Olanda. Sempre pronto all'ironia, allo scherzo o a qualche trovata, egli crea involontariamente intorno a sé un'aura romantica a causa delle passeggiate solitarie per la città che compie ogni notte, avvolto nel suo mantello. Un giorno, mentre si trova a letto fingendo di essere malato, riceve la visita di uno strano uomo, che si presenta come il poeta Ludwig Hansteken e dichiara di essere suo fratello di spirito. Persone come loro, dice, non devono perdere in sciocchezze il tempo prezioso della vita, ma ambire all'Arte e all'Eterno. Ben presto l'io narrante si ritrova, suo malgrado, come catturato dall'enigma del suo bizzarro visitatore;

Hansteken d'altronde, uomo dalla corporatura assai robusta, «così grottesca e nello stesso tempo così commovente», è ben conosciuto in tutta la città, dove “imporre” la sua presenza e le sue riflessioni a chiunque, e si è creato un proprio “seguito”, in particolare tra il pubblico femminile. Più i due proseguono nella loro conversazione, più si rivela la particolare “filosofia” del poeta, un uomo intimamente pervaso di una sua estemporanea religiosità consistente nell’attribuire un significato profondo a qualsiasi cosa, anche al più trascurabile degli eventi. Non occorre scrivere in versi per essere poeti, sostiene Hansteken, il quale si ritiene impegnato in una fondamentale “missione”, ovvero quella di «intendere, perdonare e soffrire per tutti». Secondo il narratore, però, egli è tutt’altro che un santo, poiché l’odio per il peccato gli deriva dal non poterlo commettere egli stesso. Questa figura un po’ grottesca, vista sotto una luce ora bonaria e ironica, ora malinconica, cerca dunque di crearsi un proprio seguito spirituale; la gente in realtà si trova a disagio con lui, lo reputa noioso, ma egli ha soprattutto la capacità di «preoccupare gli altri della sua esistenza». Le sue tre sorelle vivono esse stesse come al suo servizio, “soggiogate”, come schiave della sua personalità. Alla fine le osservazioni del narratore si concentrano tutte nella conclusione che Hansteken «era un poeta che non riusciva a cantare». Egli in fondo è consapevole di tutto ciò: tutte le grandi costruzioni mentali che predica al prossimo, arrivando a provocarne il fastidio, servono solo a lui, sono create per convincersi di avere dopo tutto una ragione d’esistere, ovvero l’Arte. Interrompendo un giorno uno dei soliti incontri tra il poeta e un gruppo di signore, l’io narrante osserva, con la sua solita ironia, ma senza crudeltà, come ci sia un grande equivoco tra Hansteken e i suoi ascoltatori: se le parole sono inutili, anzi dannose, perché per gli animi alti esse sono troppo vili, troppo materiali, «il culmine del sublime allora coincide con il silenzio». Qui il poeta sembra dargli ascolto, chiudendo occhi e bocca «come per dare l’immaginazione fisica del silenzio sublime», e il pubblico, ancora sollecitato dall’ironico sguardo dell’io narrante, scoppia in un applauso che suggella il punto più alto della poesia di Hansteken, tanto che nei giorni successivi egli verrà evitato dai suoi stessi “seguaci”, vista l’impossibilità di replicare quel momento sublime. Il narratore riflette a questo punto che manca ormai solo un passo perché egli abbia a entrare nella storia, ovvero la sua morte. A forzare la mano del destino sarà la più attenta ammiratrice del poeta, donna «che ha avuto molte grandi idee e ancora più amanti»: essa inizialmente accusa l’io narrante di aver rovinato Hansteken, per poi far suo un suggerimento ironico dato senza malizia dall’anonimo uomo del Sud e spingere il suo idolo dalla riva del canale. Il corpulento poeta olandese può finalmente assurgere così



al firmamento dell'arte, mentre la gente nasconde un sentimento di sollievo con grandi celebrazioni in suo onore.

## La fuga (1917)

L'anonimo protagonista de *La fuga* ci racconta in prima persona la propria storia. Egli è solito uscire di casa la sera e girovagare per le vie quasi deserte, spinto dal desiderio di sentirsi «solo ed ignoto tra gli uomini», intento a schivare le poche persone in giro a quell'ora per evitare le loro occhiate indagatrici, e godendo di poter osservare la città da un altro punto di vista, mentre tutti gli uomini, indipendentemente dalla propria condizione sociale, sono immobili nel proprio letto, e le strade sono come quelle di una città fantasma. Durante il giorno invece rimane in casa, senza svolgere alcuna attività particolare, limitandosi spesso ad osservare un ragno muoversi tra le mura delle sue stanze, oppure riservando la sua svagata attenzione al gatto, Iocherli, che con lui condivide l'appartamento. Indolente e allo stesso tempo ironico filosofo, quest'ultimo si trova a proprio agio con il protagonista, con cui avverte una certa somiglianza fatta di una profonda estraneità a qualsiasi moto, desiderio o sentimento. (*I – Io e Iocherli*, pp. 19-37)

Durante una delle sue escursioni notturne, l'io narrante si imbatte in una coppia di stranieri, i signori Stürm, Abramo e Bonifacia, i quali si sono smarriti e cercano la strada per tornare al proprio albergo. Avvicinatosi, il protagonista suggerisce loro di non andare a dormire, perché così si perderebbero ciò che la città ha da offrire di meglio. Di fronte alla perplessità della coppia, si propone come guida ad una particolare visita notturna, in cui egli, con gran uso di divertita e “folle” ironia, descrive loro ogni sorta di “opere d'arte” antiche e moderne. Grazie ai suoi discorsi, stringe presto amicizia con i due, inizialmente diffidenti, poi divertiti e interessati dalla sua inconsueta personalità. (*II – «Questo che lor signori vedono...»*, pp. 38-50)

Nei giorni successivi, munitosi di uno *smoking*, si incontra più volte con loro in hotel, mentre i due cercano di inquadrare e di comprendere la sua “stranezza”. Egli, dal canto suo, è convinto di essersi innamorato di Bonifacia, e in un momento di assenza del marito tenta di dichiararsi. La donna però non coglie le sue allusioni, pensando di aver già capito tutto di lui: lo ritiene malato, e la sua permanenza nella «sensualità perversa» del sud non può fare altro che peggiorare le cose. Come per accudire un cagnolino trovato al bordo della strada, intende portarlo con sé a casa, al nord, dove potrà curarlo e restituirgli la salute. (*III – Hotel della Gran Bretagna e dell'Impero delle Indie*, pp. 51-58)

Colpito dall'analisi della signora Stürm, il protagonista si convince di essere veramente malato, si chiude in casa e, dominato da pensieri di morte, inizia lentamente a deperire,

finché, nauseato, non decide di riprendere i suoi vagabondaggi notturni, durante i quali però gli sembra ora di scorgere ovunque i segni di un'oscura perversione che avvolge tutto e tutti. Sedutosi a cavalcioni su un parapetto, arriva una notte a pensare di suicidarsi, per subire poi un nuovo e improvviso mutamento d'animo: ogni minimo fatto o fenomeno che osserva sembra dargli nuove ragioni di vita, egli si intenerisce e si diverte nel guardare ogni passante. All'improvviso si ritrova colmo di una folle allegria e amore per la vita, inizia a saltare e gridare per la strada, illuminata dalle prime luci dell'alba. I passanti, incuriositi e perplessi per il suo comportamento, si raccolgono intorno a lui. Egli dichiara di aver finalmente scoperto la salute, e inizia a correre verso l'albergo degli Stürm, incrociandoli giusto prima della loro partenza. Non avendolo visto per giorni e temendo di aver perso l'oggetto delle proprie amorevoli cure, i due se ne stavano andando delusi, ma ora se lo ritrovano davanti, completamente disposto a partire con loro per il nord. (*IV – Il pizzico del diavolo*, pp. 59-67)

A bordo del treno, Bonifacia dà inizio al suo “addomesticamento” condividendo con lui riflessioni sull'umanità, esponendogli una visione di pace universale, in cui gli Stati potenti proteggono quelli più deboli, i popoli evoluti si abbracciano fraternamente, e quelli arretrati aspettano ogni giorno l'arrivo di chi porterà loro la civiltà, mentre tutti agiscono laboriosamente, dando il meglio di sé dall'alba al tramonto. Sono discorsi che emozionano il protagonista e lo rendono smanioso di arrivare a destinazione, quasi succube di quella visione di amore universale tra gli uomini. Le sue manifestazioni di impazienza richiamano l'attenzione degli altri viaggiatori, i quali si mettono quindi a discutere su come sia possibile accorciare e rendere più rapido il tragitto. In breve tutto il treno è coinvolto nella discussione, che trascorre ben presto a riflessioni di natura generale, filosofica, sulla natura del tempo e dello spazio. Stanco, il protagonista si addormenta, ma al suo risveglio il dibattito è ancora acceso, alimentato dalla presenza di due professori universitari ai due capi del treno, i quali fanno viaggiare le rispettive teorie attraverso gli scompartimenti in direzioni opposte. All'alba tutti i passeggeri sono sfiniti da una notte di discussioni, mentre il protagonista, ora sereno, osserva snodarsi sotto i suoi occhi il paese in cui si aspetta di guarire dal suo male. (*V – Dissertazione ferroviaria sulla pace universale*, pp. 68-78)

La scena successiva ci presenta da un lato la casa degli Stürm, accogliente e comoda, silenziosa e tranquilla, dall'altro gli amici e i parenti della coppia: ci si parano così di fronte il banchiere Gherardo Stürm, fratello di Abramo, e i suoi figli (Roelof, candidato all'Accademia, Hedda e Anna, le quali, descritte come sciocche e superficiali, sono motivo

di gran preoccupazione per il genitore). Tra i parenti di Bonifacia c'è il padre, l'anziano professor Trymer, il fratello Ludovico che dirige un manicomio e sua moglie Marta, il cui unico interesse è la cura dei loro tre figli. Infine c'è Brunilde, sorella di Bonifacia, e una ragazza sua "discepola", Betty van Rijn. Brunilde Trymer, donna matura ma dagli occhi pieni di una «folle vitalità giovanile», sembra considerare gli altri fuori dalla sua cerchia, fatta eccezione per Betty, l'unica alla quale dimostri amicizia, ma su cui allo stesso tempo esercita una sorta di predominanza spirituale. Brunilde segue la conversazione con aria di malcelato fastidio, salvo intervenire in modo quasi sprezzante per dissentire da Marta, secondo la quale l'unica realizzazione della donna è come moglie e madre. Quando poi il protagonista, che si era fin lì tenuto in disparte, si sente avvolgere dal torpore e sta per abbandonarsi al sonno, Brunilde è l'unica non intenzionata a lasciar cadere l'"incidente", da cui trae spunto per parlare di quei malati, scialacquatori di energie vitali, i quali prima si perdonano per propria colpa, salvo poi tormentare l'esistenza delle persone integre a cui si rivolgono per aiuto, nonostante in realtà li abbiano sempre disprezzati. Sentendosi chiamato in causa, il protagonista prende la parola e in breve la discussione tra i due si sposta sul contrasto tra il Nord e il Sud, con Brunilde, fremente per essere stata contraddetta, che critica la dissolutezza, l'obliquità e l'impudicizia del meridione. A tali considerazioni egli ribatte che probabilmente Brunilde odia così tanto quell'atmosfera lussuosa solo perché teme, entrando in contatto con essa, di vedere ridestati i suoi più intimi desideri, ormai troppo tardivi per poter essere colti. Furiosa, la donna esce dalla stanza seguita dalla sua alunna, mentre l'io narrante incassa una sorta di sguardo d'intesa dal dottor Trymer, il direttore del manicomio. (VI – *Un convito al Walhalla*, pp. 79-97)

Di notte, il protagonista si ritrova completamente sveglio. Riflettendo sui signori Stürm e sulla loro vita noiosa e monotona, gli viene da chiedersi perché siano nati. L'estremo silenzio della casa lo infastidisce e si mette così, mentre è "prigioniero" della sua camera, a ripensare alle sue escursioni notturne tra le vie della città, finché non decide di aprire la finestra per respirare l'aria del bosco e per fumare. Poco dopo passa sotto la sua finestra il dottor Trymer, che si rivela anch'egli poco incline a tornare alla monotonia delle mura domestiche. L'io narrante decide allora di evadere dalla sua prigionia per intraprendere una "scorreria" notturna con il compagno, al quale confida che l'atmosfera del nord, dove tutto pare essere continuamente spazzato dal vento, gli sembra molto lontana dalla stabilità e dalla sicurezza che aveva immaginato. In risposta a ciò, il dottore inizia a canticchiare e ballare per la strada silenziosa. Inizialmente sbigottito, l'io narrante si lascia poi trascinare

nel vortice, fino allo sfinimento. A quell'esplosione convulsa di allegria segue un'ondata di riflusso malinconica: il protagonista si ritrova spossato, confessa di non reggere più nemmeno il peso della sua ironia. Il dottore lo rassicura, raccomandandolo alle cure di Brunilde, ma lo avverte anche che il proprio attimo di "follia" non è qualcosa che ripeterebbe durante il giorno, in pubblico, che insomma non ha alcuna intenzione di perdere la propria maschera di rispettabilità, da cui dipende la sua posizione sociale. Proseguendo nella camminata incontrano un uomo che sta tentando di uscire di casa senza fare troppo rumore, evitando che il cane abbaia ed avverta sua moglie. Costui rivela di essere stato un tempo un poeta apprezzato, ora in grave crisi. La sua vena poetica sembra essersi esaurita da quando, sposatosi, non gli è più permesso di bere il ginepro, dal quale, a suo dire, proverrebbe la sua ispirazione. Più tardi incrociano una rumorosa compagnia di giovani che ride nel silenzio del bosco, e tra loro notano le sorelle Roelof, Anna ed Hedda. Alla fine di tutto ciò il protagonista si trova a riflettere ancora sulla propria condizione: dal che la decisione di forzare la propria solitudine e cercare il contatto con la vita degli altri, «abituandosi a subirla come l'unica forma possibile d'esistenza». Questa necessità di costruire legami con le persone gli fa ripensare a Brunilde Trymer, e lo spinge a tracciare un piano per la sua nuova vita. (VII – *La notte di Valpurga*, pp. 98-121)

Il mattino successivo si avvia deciso verso il villaggio. La sua aria da straniero e il suo portamento sicuro suscitano ammirazione tra la gente, ma, una volta sull'uscio della casa di Brunilde, tutta la sua baldanza e il dominio di sé scompaiono di colpo. Smarrisce la lucidità e ingarbuglia il discorso che si era preparato, inizia a confondersi per poi perdere i sensi. Al suo risveglio cerca di spiegare il proprio stato d'animo a Brunilde, confessandole di essere pronto a riconoscere come nella loro discussione, tutta imperniata sul conflitto tra passione e istinto, egli fosse in torto. Dichiarava anzi di voler abbandonare ogni legame sensuale, per divenire "pura volontà". Per questo motivo arriva a chiederle la mano di Betty, in modo che un matrimonio puro e casto, guidato dalla ragione, possa finalmente restituirgli la pace interiore che va cercando. Brunilde, interdetta e imbarazzata in principio dall'improvviso cambiamento, decide comunque di fidarsi delle sue parole, cogliendo nello stesso tempo l'opportunità di verificare le proprie teorie sull'educazione della sua pupilla. Osservandola con occhi nuovi, al protagonista pare di scorgere in lei un'insospettata aura materna, mentre, nel posare gli occhi su Betty, nota la sua fragilità, come se dovesse spezzarsi al minimo tocco, e riflette a voce alta che il fiore più prezioso è proprio quello che non si deve toccare. (VIII – *Qualche battuta d'idillio*, pp. 122-137)

Poco tempo dopo fervono già i preparativi per il matrimonio. Il pastore van Rijn, futuro suocero, insiste che una nuova casa debba essere costruita per la nuova coppia, rassicurando il protagonista che nel nord un'abitazione si costruisce in pochi giorni, essendo come «una capanna di legno nel bivacco della vita». La notizia dell'imminente matrimonio fa sì che l'io narrante venga visto con crescente rispetto, come colui che, essendo riuscito a guarire dal proprio male, è rientrato nel grembo della società. Diverse persone decidono così di affidargli i loro cari: il banchiere Stürm, disperato per le figlie, spera che possano almeno tornare a interessarsi di canto e pianoforte come un tempo, invece di rimanere vacue e sciocche; la contessa Sofia, «moglie e madre» del «poeta del ginepro» Willy, spera che l'amicizia col protagonista possa fargli ritrovare l'ispirazione; la signora Trade intende affidargli il prediletto figlio Giorgio, che non fa altro che mangiare e dormire. Subito dopo la cerimonia il protagonista si sente puro e lieve, Betty rimane fedele al suo rigido candore, mentre Brunilde ha uno sguardo angosciato per la separazione dalla sua pupilla e il dottor Trymer osserva severo e pensoso. Rimasti soli, i due neo-sposi vanno a dormire nelle rispettive camere. (*IX – Cautele di bivacco*, pp. 138-146)

Nei primi giorni di matrimonio il protagonista ripensa con orrore alla sua vecchia vita, che gli appare come uno sperpero insensato. Ora preferisce concentrarsi sulla vita interiore, sull'aspetto minuto delle cose. Betty si occupa delle faccende domestiche, trattando con premura il marito e mantenendo la sua solita compostezza e mitezza. L'unico cambiamento si ha durante le visite di Brunilde, che s'impiccchia di ogni minuto particolare della loro vita e intesse lunghe conversazioni con Betty, durante le quali il protagonista spesso si assopisce. Sogna allora di non essere più al nord, e che una folla urlante assedi la casa, pretendendo di far uscire Betty alla luce del sole, perché dentro si gela e lei ne morirà. Dopo ogni visita, la ragazza è sempre più pallida e sfuggente, ma assicura il marito di stare bene. Egli arriva a pensare come forse sarebbe meglio che tali visite fossero meno frequenti, ma lei noi non vuole nemmeno parlarne, e l'io narrante capisce che, sposandola, non si è legato solo alla sua vita, ma anche a quella di Brunilde Trymer. (*X – Betty Van Rijn, mia compagna*, pp. 147-156)

Nel frattempo si fanno più insistenti le richieste di accogliere sotto la propria ala i “disadattati”, gli «incapaci» che sono diventati il cruccio dei loro parenti. Il protagonista cerca di spiegare come non si senta minimamente in grado di “guarirli”, come anzi, non bisognerebbe forzarli ad andare contro la propria natura, ma si trova infine a cedere pur sapendo che tali richieste si nutrono solo di egoismo, del bisogno di vedere i propri cari

uguali a sé, dell'impulso a respingere la loro diversità. (*XI – Discorso ai capaci*, pp. 157-163)

Durante il suo primo incontro con i quattro «incapaci», l'io narrante non riesce più a trattenerli, cogliendo nei loro volti gli stessi segni di quel destino desolato che lo tormenta da sempre. Confessa quindi di essere della loro stessa pasta, e di non poterli realmente guarire come sperano quelli che li hanno mandati da lui. Dichiaro che in realtà sono tutti stranieri in quel luogo, che la loro vera patria è smarrita da tempo. Tutti gli altri vivono una vita sprofondata nel sonno e per ciò sono in grado di adattarsi a questo mondo, ma essi, vivendo in uno stato di dormiveglia, si sentono invece estranei e come tali sono trattati. Arriva anche a rinnegare il suo stesso matrimonio: pur volendo bene a Betty, sente che quello non è il suo posto, che prima o poi la sua vita cambierà e che sarà trascinato via. Le sue parole rinvigoriscono i quattro, che sembrano trarne una nuova consapevolezza. Quando gli ospiti escono e torna a rimanere solo con la moglie, però, si sente a disagio. I due rimangono fermi a guardarsi, l'io narrante sente lo sguardo di lei come qualcosa di minaccioso, che intende negare il suo essere. Inizia poi, per la prima volta, a pensare al suo corpo, che non aveva mai potuto osservare intimamente per rispettare i suoi propositi di castità e di distacco dalla passione. A quel punto però, quando i loro sguardi si incontrano di nuovo, Betty ha negli occhi «accensione e paura insieme», gli grida di essere un vile e scappa nella sua stanza. (*XII – La patria degli incapaci*, pp. 164-180) Inizialmente sorpreso da quello scatto, capisce poi che la solidità interiore e la fermezza della moglie hanno cominciato infine a crollare sotto i colpi dell'istinto. Rannicchiatosi in un angolo, il suo desiderio è ora quello di scomparire, magari di bruciare in un fuoco purificatore che avvolga l'intera casa, tra pensieri di rimorso per come si è svolta la sua vita coniugale, e di conforto per quella sorta di compagnia di anime gemelle dei quattro «incapaci» che si è stretta intorno a lui. Decide poi di rifugiarsi in un terrazzo sul tetto, nonostante nella notte, fuori, si sia scatenata la tempesta. (*XIII – Scalata al Walhalla*, pp.181-188)

Il mattino dopo è svegliato dalle musiche e dai canti di un gruppetto di zingari che suona e balla di sotto: c'è un omaccione coi baffi che strimpella su un grosso strumento, mentre tre fanciulli e una ragazza si muovono al ritmo della musica. L'attenzione del protagonista è immediatamente attratta da quest'ultima figura. Gli occhi della zingara sembrano irretirlo, facendogli ribollire il sangue. In un attimo si svuota la tasche, lanciando loro tutto quello che ha, le monete, l'orologio, perfino l'anello nuziale, e si sente spinto a gettarsi lui stesso. Scende in gran fretta le scale per raggiungerli, ma vede che in casa ci

sono altre persone: Brunilde è china sul letto di Betty, e il dottor Trymer lo avverte che la moglie sta molto male e non fa altro che chiedere di lui. Niente tuttavia è più in grado di trattenerlo e, dopo un breve istante, si precipita fuori di casa, iniziando a correre per le vie del villaggio. Lungo la strada incontra Giorgio e Willy, i quali si uniscono a lui, e insieme raggiungono i carrozzoni degli zingari. Il protagonista parla con l'uomo che li guida, Nicola Palowski, e viene a sapere il nome della ragazza, Pepita, che aveva catturato la sua attenzione. Capisce che aspettava da sempre quel momento, quell'incontro con persone che erano come fratelli non solo per lui ma anche per i suoi compagni «incapaci», il poeta Willy, l'indolente Giorgio e le sorelle Hedda e Anna, che poco dopo si uniscono a loro. Il gruppo passa tutto il giorno in allegria e spensieratezza, come se si conoscessero da sempre. Al crepuscolo sono costretti a tornare alle loro case, ma assicurano gli zingari che debbono solo regolare i conti con il proprio passato e che presto torneranno per andare via con loro. (XIV – *Pepita*, pp. 189-200)

All'ingresso in città il gruppo è atteso dai parenti degli «incapaci» che, preoccupati dalla loro improvvisa sparizione, ora sono entusiasti di vederli finalmente felici e sicuri di sé. Rimasto solo, l'io narrante si sente smarrito, e all'improvviso il suo pensiero torna a Betty. A casa trova Brunilde disperata che piange in un angolo. La donna accusa il protagonista di averle rovinato: nonostante le sue teorie e i suoi insegnamenti, la propensione degli uomini al piacere ha colpito anche Betty, la quale, presa dall'amore per il marito, ha rinnegato la propria vecchia maestra accusandola di ipocrisia e falsità. Colpito dalla rivelazione che Betty lo ama, l'io narrante si riconosce sempre più invischiato nella ragnatela che la sua stessa ricerca di salute era venuta intessendo. Rimasto da solo con la moglie, dichiara a Betty che la ama, ma questa muore. (XV – *Il crepuscolo degli dei*, pp. 201-216)

Segue il tempo della veglia a fianco del suo letto; quindi l'io narrante si alza e va alla finestra: fuori è caduta la neve e il terreno è tutto imbiancato. Ora gli è chiaro che la parte di sé che era legata a Betty sia morta definitivamente con lei, e che non è più quello il suo posto. Si congeda parlando al suo corpo senza vita, dicendole con una pietosa menzogna che non andrà da nessuna parte. Uscito di casa trova Nicola Palowski e Pepita, che lo incalzano a sbrigarsi. Bisogna tuttavia costruire un nuovo carro per i cinque nuovi “zingari”, e manca il materiale per farlo. Il protagonista offre loro la sua casa, le cui pareti vengono divelte in breve tempo. Rimane finalmente, come una torre solitaria tra le rovine, l'angolo della camera di Betty. (XVI – *Fiaccole*, pp. 217-224)



## **La morsa (1918)**

In un villino romano vive e lavora il dottor Dionisio Solchi, medico e chirurgo. Nel suo ambiente viene considerato allo stesso tempo un genio e un tipo eccentrico: eclettico nei suoi studi, girovago per l'Europa per diversi anni e disposto a visitare i pazienti solo la mattina presto o alle otto di sera. Anche la giovane sorella Beatrice, che abita con lui dalla morte della madre, se da un lato lo stima profondamente, dall'altro preferirebbe che conducesse una vita più regolare, magari trovandosi una moglie invece di passare tutto il giorno chiuso nel suo studio tra formule e alambicchi. Nonostante i suoi orari di visita siano scomodi e molto ridotti, la sua fama porta numerosi pazienti a cercare il suo parere professionale. Accade così che un giorno si presenta da lui la signora Dorina Greni, madre di una bambina piccola, il cui marito è in Africa per lavoro da due anni. A differenza degli altri dottori che l'avevano visitata, secondo Dionisio la malinconica, fragile e minuta paziente non soffre di nessun disturbo reale, ed ha solo bisogno di scacciare i cattivi pensieri e la solitudine. Grazie ai suoi consigli, Dorina si ristabilisce presto e diventa buona amica di Beatrice, iniziando a frequentare sempre più spesso casa Solchi. Talvolta anche Dionisio si unisce alla conversazione nel salotto della sorella, e in quei momenti la riservata e pudica Dorina sembra rianimarsi, arrossendo anche più del suo solito. Incalzato nuovamente da Beatrice a trovarsi una compagna, Dionisio ribadisce che egli, legato com'è alle sue ricerche, non si sente in grado di far felice una donna e di dedicarsi completamente a lei; ma quando gli capita di rimanere solo con Dorina i suoi sentimenti sembrano risvegliarsi di modo che, se lei appare triste o malinconica, le afferra istintivamente la mano, rimanendo in silenzio. Beatrice, accortasi dei mutamenti intervenuti nelle abitudini del fratello, chiede spiegazioni: Dionisio le rivela che ha la convinzione di essere giunto con le sue ricerche molto vicino ad una cura per il cancro, ma la sorella capisce che c'è qualcos'altro che sta turbando il suo animo. Nel frattempo, nella solitudine della sua casa Dorina ripensa al marito, a come per lui sia sempre stata una bambina da proteggere e accudire, lasciandola tuttavia spesso sola come in una casa di bambole, spedendole sempre molto denaro, senza però mai essere veramente presente come marito. (*Capitolo I*, pp. 1-28)

Una notte la figlia di Dorina, Lisetta, è scossa da tremanti di febbre alta e, disperata, Dorina manda a chiamare Dionisio, il quale dopo averla visitata la rassicura. Trovatisi soli davanti al letto della piccola, ora addormentata, i due si sentono infine travolgere dai propri sentimenti: Dorina, sollevata dopo lo spavento, vede quell'episodio come una nuova

nascita (sia della figlia per la sua guarigione, sia propria), e si abbandona a Dionisio. (*Capitolo II*, pp. 29-44)

Il mattino successivo Dionisio si ritrova disorientato e perplesso: da un lato ha il desiderio di perdersi nell'ondata di passione che lo ha appena travolto, dall'altro sente in sé un moto di tristezza, quasi un rimorso, una tenerezza che sembra traboccare nella pietà per la piccola e fragile compagna. Tuttavia, prima che egli riesca a mettere ordine nei propri sentimenti, arriva la notizia che Marco Greni, il marito di Dorina, è malato e sta facendo ritorno in patria. (*Capitolo III*, pp. 45-56) In seguito a ciò, Dorina rivela un aspetto della sua personalità prima sconosciuto a Dionisio: un'improvvisa e tenace fermezza, con la quale riafferma il proprio amore per lui, dichiarandogli che il ritorno del marito non dovrà cambiare nulla. Dionisio si ritrova quindi prigioniero della sua passione, incalzato dall'amante che non gli lascia modo di dedicarsi ad altro. Dorina, da parte sua, prima allontana la stessa figlia, facendola invitare nella villa al mare di una sua amica, poi allestisce in campagna una sorta di nido d'amore segreto, una casa dove programma di vedere l'amante dopo il ritorno del marito, proclamando anche la volontà di restare lì assieme per la maggior parte del tempo, loro due soli, senza bisogno di altro. A questo punto Dionisio si rende conto di sentirsi «irrimediabilmente attanagliato» da quella situazione, scisso tra la passione per Dorina, l'inattesa rivelazione della «natura selvaggia» di costei, disposta ad ignorare il marito e la sua malattia per lasciarsi tutto alle spalle, e la mancanza della tranquilla normalità che i suoi studi e la confortante presenza della sorella gli assicuravano prima dell'irrompere di lei nella sua vita. (*Capitolo IV*, pp. 57-77)

Arriva il giorno del rimpatrio di Marco Greni, malato e malinconico, colmo di amarezza anche per la sua incapacità di godere del ritorno a casa da moglie e figlia, come se per lui fossero diventate due estranee. Si chiede egli stesso se abbia mai amato veramente sua moglie, e quando la rivede nota subito in lei un cambiamento, una maggiore compostezza in luogo dell'«antica timidezza infantile». Dorina lo convince a farsi visitare da Dionisio, la cui diagnosi conferma che egli non può guarire, nel migliore dei casi la cura può rallentare il procedere della sua malattia. La situazione induce Marco a confidarsi: non ha intenzione di vivere una mezza vita – dichiara – e non ha nemmeno l'amore di qualcuno per cui valga la pena di andare avanti. La sua unica preoccupazione ora è assicurare il benessere economico della figlia, poi intende andare via di nuovo, per morire altrove. Angosciato da quell'incontro e dall'atteggiamento intransigente di Dorina, la quale non sente ragioni e lo investe con la propria violenta emotività, Dionisio si ritrova sperduto.

Dopo una giornata di lavoro e un lungo girovagare da sonnambulo tra le vie della città, tra senso di vuoto e di desolazione, l'immagine di Dorina torna a ingigantirsi davanti ai suoi occhi, ed egli ricade nel vortice della passione, riconoscendo definitivamente di non poter stare senza di lei. (*Capitolo V*, pp. 78-101)

I mesi successivi scorrono in modo tormentoso, come in attesa di un qualche grave avvenimento che stia per accadere. Il tempo trascorso con sua figlia rivela a Greni quanto poco siano legati, poiché Lisetta sembra avere occhi solo per la madre; la visita giornaliera di Dionisio sembra essere di fatto l'unica cosa che riesce a scuoterlo, provocandogli un «piacere acre» come di chi tormenta la propria ferita. Non è un sentimento molto diverso da quello del dottore stesso, il quale soppesa ogni parola e sguardo del paziente per cercare di capire se egli sospetti qualcosa della sua relazione con Dorina. Greni intanto gli fa sapere di aver compreso come egli sia stato un buon amico della sua famiglia, curando Lisetta e agendo anche da «medico morale» per Dorina, riuscendo a mutarne il carattere. La sua relazione con l'amante e il suo strano rapporto di amicizia con il "rivale" portano però Dionisio a non accorgersi per molto tempo del malessere della sorella. Interrogandola sul suo stato, si sente rispondere da lei che farebbero meglio a partire ed andare lontano. Dionisio ha molti amici all'estero, con i quali ha mantenuto a lungo rapporti epistolari, pur avendoli trascurati negli ultimi tempi. (*Capitolo VI*, pp. 102-119) In particolare Beatrice gli mostra una lettera di un'amica olandese, la signora Liesbeth van Beuge, la quale lo invita a trascorrere del tempo assieme a lei e ad altre persone in un albergo in Svizzera. Se ripensare a Liesbeth turba Dionisio perché gli ricorda un periodo precedente della propria vita, dall'altro lato lo attira l'idea di un periodo di pausa, lontano da Roma e da Dorina, in mezzo a un gruppo di sconosciuti, così da poter riflettere con distacco sulla propria situazione e ritrovare un po' di tranquillità per sé e per la sorella. Affidate le cure di Greni al suo vecchio maestro, il dottor De Renzi, si incontra con l'amante nel loro rifugio in campagna. Dorina è furiosa, lo aggredisce e allo stesso tempo gli conferma il suo amore incondizionato, ma non riesce a concepire che egli voglia andare lontano. Nonostante tutto Dionisio tiene ferma la sua decisione, le chiede di avere fiducia in lui e parte per il nord. (*Capitolo VII*, pp. 120-149)

Arrivati in Svizzera, i due fratelli incontrano il gruppo di amici della signora Liesbeth: la giovane e intraprendente Enrichetta Kaleff, che ambisce a diventare avvocato nelle Indie, il pittore idealista Vladimiro Ruyper e la sua inseparabile Vanda, le due sorelle Oost, una infermiera e l'altra malata, la petulante signorina Blumen, nonché il cane di Liesbeth, Roy,

cinico e insofferente degli ospiti. Fin da subito Enrichetta mostra di interessarsi a Dionisio, il quale però preferirebbe starsene in disparte, e non è troppo incline a seguire i discorsi della ragazza, in particolar modo quando cerca di indagare su di lui e sui suoi sentimenti. (*Capitolo VIII*, pp. 150-179)

Con il passare del tempo Dionisio si sente sempre più svuotato, stanco nel corpo e nello spirito, ed arriva a pensare che il suo amore per Dorina, dalla quale non riceve più notizie, in realtà fosse solo un'illusione. Enrichetta continua a cercare di avvicinarlo, arrivando anche a rinnegare i suoi principi di indipendenza, ma inutilmente. La tranquillità del rifugio svizzero inizia però ad essere scossa nell'estate 1914 dall'aggravarsi delle tensioni internazionali. (*Capitolo IX*, pp. 180-194) In breve tempo nell'albergo non si parla altro che della possibile guerra. Il pittore Vladimiro rigetta ogni pessimismo, fermamente convinto che l'umanità sia indirizzata verso un periodo di pace universale e duratura, e che non si ricadrà più nell'errore di intraprendere una guerra sanguinosa e distruttiva. A Dionisio tali considerazioni richiamano alla mente, per contrasto, il severo discorso di un abate cui aveva assistito prima della sua partenza, nella sua ultima visita a casa del dottor De Renzi, tutto pervaso dalla convinzione che il mondo, violento e corrotto, fosse sull'orlo della catastrofe. Come a rispecchiare le ostilità tra i vari Stati, anche tra gli ospiti di diversa nazionalità dell'albergo iniziano a sorgere antipatie e diffidenze, finché non giunge la notizia che la guerra è effettivamente scoppiata. Se fin lì serpeggiava l'indecisione tra il tornare in patria e il rimanere, ora chi non è partito si ritrova bloccato fra le alture Svizzere. Vladimiro è costretto a riconoscere dolorosamente la fragilità delle proprie teorie, e Dionisio gli contrappone la propria visione radicalmente fatalista. (*Capitolo X*, pp. 195-210)

Finalmente arriva a Beatrice una lettera di Dorina, in cui spiega di essere stata malata, ma soprattutto rivela che lo scoppio della guerra ha messo in grave crisi le loro condizioni finanziarie. Nel leggere le parole dell'amante, a Dionisio sembra di non riconoscerla, non vi coglie traccia dell'«antico orgoglio d'amore» e sente emergere invece qualche accenno di pietà nei confronti di Greni, prima completamente assente. (*Capitolo XI*, pp. 211-226)

Nella primavera del 1915 i due coniugi raggiungono anch'essi la Svizzera assieme alla figlia. Greni confida a Dionisio che gli sono rimasti solo pochi giorni di vita e che intende affidare a lui Dorina e Lisetta. Riconosce che, invece di essere un marito, egli ha sempre agito da padre nei confronti della moglie, ed infatti al momento della registrazione all'albergo preferisce l'indicazione «Marco Greni e figlie». Confida che il periodo di

lontananza e di sofferenza abbia fatto maturare Dionisio, e che egli sia pronto ora a rendere felice Dorina sposandola e a dare un futuro a Lisetta. (*Capitolo XII*, pp. 227-240)

Alla sua morte, Dionisio, Dorina, Beatrice e Lisetta si trasferiscono in una casa non lontana dall'albergo. A Dionisio non sfugge come Greni abbia predisposto tutto, compreso il suo ruolo nella vicenda, gestito in modo strettamente razionale, freddo, mentre, anche alla fine, Dorina è sempre rimasta la creatura da proteggere, a cui dedicare la propria vita. Egli trascorre molte notti insonni, passeggiando e "discutendo" con lo spirito di Greni, e insieme chiedendosi come stiano i suoi amici del nord, di cui non ha più avuto notizie. Dorina si accorge del suo turbamento e suggerisce di tornare a Roma: la sofferenza degli ultimi mesi aveva fatto maturare anche lei, l'aveva trasformata moltissimo da quando Dionisio l'aveva vista per la prima volta entrare nel suo studio, in preda a un male immaginario. Giunge infine notizia che Vladimiro, dopo un'ultima illusione che la guerra potesse fermarsi per l'intervento di un gruppetto di artisti e pacifisti, si è tolto la vita. Il resto della compagnia conviene che è giunto il momento di tornare ognuno al proprio paese. Liesbeth augura felicità a Dionisio, il quale, preparandosi a rientrare a Roma, comprende infine che la sua crisi si è risolta e che egli può tornare a prendere posto tra gli uomini, nell'irrequieto agitarsi della storia. (*Capitolo XIII*, pp. 241-256)

## **La mia esistenza d'acquario (1919)**

Lauretta dichiara in apertura di racconto di non esser mai stata veramente se stessa, di aver vissuto sempre come la propria ombra, senza nemmeno avvertire la presenza di sé. Il suo calore è andato perduto molto tempo prima, ora si sente fredda e per questo è facile per lei assimilarsi ad una pianta, ad un «vegetale che nasce dall'acqua», e ride di qualsiasi uomo che abbia la pretesa di riuscire ad infiammarla. (*I – Lucciola di me stessa io!*, pp. 3-8)

Inizia poi a ripercorrere la propria vita, incominciando dall'infanzia, narrando di come si sia liberata di quell'unico tizzo, l'unico elemento «sanguigno» che persisteva in lei. Da bambina Lauretta ha un'autentica adorazione per la madre, una popolare attrice di teatro che però è assai poco presente nella vita della figlia, la quale viene accudita dalla zia Rachele. La piccola vorrebbe restare in compagnia della madre, abbracciarla, farle domande sulle cose della vita che non comprende, ma le è concesso di stare con lei solo per brevi periodi, durante i quali è sempre assorta in un'adorazione mista a soggezione. Il resto del tempo soffre per la sua assenza, e la figura della madre si fonde con quella di una fata, di una dea cui non ci si può avvicinare. Un giorno, mentre si trova con lei, Lauretta inizia a piangere. Incalzata, dapprima non sa rispondere, poi mente, dicendo che vorrebbe avere finalmente il permesso di vederla recitare in palcoscenico. (*II – Piumini di cipria e carminio*, pp. 11-23)

Qualche sera dopo viene accompagnata a teatro da un uomo che non ha mai visto. Per tutta la rappresentazione rimane estasiata, incantata dalla visione della madre, dimenticando ogni altra cosa. Alla fine, quando si riaccendono le luci del teatro nota che anche quell'uomo non è rimasto indifferente, i suoi occhi anzi sono accesi di un'angoscia disperata. Poco tempo dopo viene chiusa in collegio, dove rimane sempre immersa nei propri confusi pensieri: evitata dalle compagne che la considerano stupida, vive solamente in sogno, l'unico momento in cui riesce a vedere la madre, e rimane invece assente e apatica durante il giorno, estranea a una realtà che le appare priva di senso. Non si preoccupa del fatto che la madre non venga a trovarla, perché agli occhi di Lauretta è ormai una divinità. Un giorno la zia Rachele le annuncia che la madre si è sposata e che lei è stata adottata. Entrambe hanno assunto il cognome di Olgiati, ed ora Lauretta possiede una dote. Da quel momento nei suoi sogni non compare più una fata, ma una ricca signora in una villa, sempre a fianco dell'uomo che l'aveva accompagnata una sera a teatro. (*III – Tra farfalle, allodola d'oro*, pp. 27-32)

Il tempo passa, ed è un'altra visita della zia ad annunciarle gravi sviluppi: sua madre è stata uccisa dal marito. Lauretta non riceve ulteriori dettagli, ed ha la sensazione che anche la morte della madre, così come la sua vita, rimarrà sempre come qualcosa di inafferrabile per lei. Poiché ormai essa aveva assunto le sembianze di una creatura soprannaturale le riesce difficile comprendere fino in fondo la sua scomparsa, e di conseguenza non riesce a dolersene veramente. Avendo ereditato villa Olgiati, esce dal collegio e vi si trasferisce. (IV – *Il sasso in fondo all'acqua*, pp. 36-47)

La sua scarsa adesione alla realtà, solitamente percepita nelle forme di un sogno, viene spezzata una sera d'autunno: è l'unico momento della sua vita in cui Lauretta sente di essere veramente desta. Il suo sguardo, normalmente come offuscato, assume ora una limpidezza insolita. In questo stato la ragazza vaga per i corridoi della villa, giungendo in quella che sente essere stata la camera della madre. Ne immagina l'odore distendendosi sul letto, si chiede se sia quello il luogo in cui è stata uccisa, poi chiude la stanza e nasconde la chiave in una calza. (V – *Luce di cento pupille*, pp. 51-56)

Da quel momento si sente sempre in uno stato di agitazione febbrile, trepidante e attenta alle cose che la circondano, come fosse in attesa dello sciogliersi del suo nodo interiore. Una sera a cena con la zia fa la conoscenza di un vecchio signore, uno scultore che si presenta come un vicino, vecchio amico dei padroni di casa. Con parole di circostanza l'uomo le consiglia di dimenticare il passato, ma Lauretta nota una luce diversa nel suo sguardo, che pare contrastare con ciò che esce dalla sua bocca. Egli intende ora presentarle altre due persone rimaste fin lì ad osservare sulla soglia, ma la ragazza si sente come prigioniera, come se tutti stessero tramando per indirizzare la sua vita in una direzione prefissata, percepisce la propria impotenza, avverte ancora una volta il proprio non-essere. Inizia a strepitare, ma infine l'osservazione di quegli occhi estranei che la fissano riesce a calmarla: in alcuni legge sofferenza, in altri trepidazione, ma non riesce a cogliere ciò che tutti, senza distinzioni, stanno osservando in lei. (VI – *Il ramarro fra le stoppie*, pp. 59-69)

Nei giorni successivi rivede i tre uomini, i quali spesso la invitano a passeggiare nel bosco. Lauretta sente sempre i loro sguardi addosso, che la avvolgono e frugano insistentemente, come a scrutare qualcosa di cui nessun altro conoscesse l'esistenza. Non di rado i contatti non si limitano ai movimenti degli occhi, ma le loro mani arrivano nel camminare a sfiorare la sua. Il vecchio scultore Murì sembra osservare i suoi movimenti alla ricerca di una posa perfetta per la propria statua; il giovane bruno, Aspro Aspri, non

riesce sempre a celare il suo impeto di desiderio, mentre il giovane biondo, Gabriele Michiewski, rimane per lo più in un imbarazzato silenzio. Talvolta sprazzi di tensione nascono fra i tre uomini: Michiewski arriva ad accusare gli altri due di vedere in Lauretta solo il riflesso di un'altra figura, che appartiene al passato. L'ombra di quest'altra donna aleggia sempre sul gruppo, tanto che Aspri arriva a rivolgere alla giovane parole che essa intende non essere veramente indirizzate a lei, accennando ad un amante che abita in una villa nel bosco o ad amanti vicini che soffrono nel vedere dalle finestre le visite di un uomo nella sua stanza. Quindi, promettendole una spiegazione, le dà appuntamento all'alba. (VII – *Luci stridule del bosco*, pp. 73-85) Nell'attesa Lauretta è colta da brividi di sensualità, e quando finalmente l'uomo si presenta al suo davanzale le dischiude per un breve tratto una visione di beatitudine, in cui egli la desidera per quello che è, ed è disposto ad insegnarle l'amore. (VIII – *I giuochi della ghiandaja*, pp. 89-95) Si tratta però solamente di un'illusione destinata a svanire poco dopo, quando, raggiunto il folto del bosco, Aspri è sopraffatto dall'angoscia e lamenta il proprio destino, che gli ha avvelenato il sangue e messo una spina nel cuore. (IX – *Le lusinghe della rugiada*, pp. 99-105) Tra gli alberi compare improvvisamente anche Michiewski. Dapprima i due uomini si studiano con uno sguardo come di pietà, poi Aspri si scaglia contro l'altro. Dopo la lotta, Michiewski rivela alla giovane che Aspri, e così pure lo scultore, ama solo quello che vede in lei, ovvero l'ombra di quell'altra donna. (X – *Stille rosse sul verde e sul biondo*, pp. 109-112)

Forse per la prima volta Lauretta arriva a figurarsi la madre come una donna in carne ed ossa, invece che come un essere impalpabile, a percepire in lei una persona involta nelle banalità, nei sotterfugi, nelle passioni della vita. Inizia a girare per la villa, a cercare altri segni della sua presenza fisica nel mondo, finché non ne trova uno: una lettera, che la giovane capisce essere stata scritta da dall'amante misterioso di cui le aveva parlato Aspri, lettera che forse è stata proprio la causa della gelosia omicida del signor Olgiati. (XI – *L'ironia dei polpastrelli*, pp. 115-123) La prende con sé e si reca a casa di Michiewski, dove trova il giovane a letto, in uno stato di apatica malinconia che gli impedisce anche solo di alzarsi. Attraverso le parole dell'uomo cerca di ricostruire cosa accadde quel giorno fatale: dopo aver litigato con il marito per la lettera, sua madre si era recata prima da Michiewski (per il quale solo il vederla e il poterla servire era sufficiente), pregandolo di avvisare il proprio amante, e si era rifugiata poi dallo scultore Murì. (XII – *Attimi e scarabei*, pp. 127-138) Come a voler ripercorrere le sue orme, anche Lauretta si reca da quest'ultimo, pretendendo di vedere la statua a cui lavorava e provocando nell'artista



angoscia e senso di colpa. In preda a un sentimento di fatalità, che la induce a vivere come altro da se stessa, accetta così a poco a poco di essere considerata in dipendenza della figura di sua madre, come se la propria vita non fosse che una continuazione di quella di lei. È disposta anche a ricambiare i sentimenti di Aspri, poiché in lei stessa ha iniziato a vibrare la passione. (*XIII – Le smanie della luna*, pp. 141-152) Tuttavia, Aspri ha timore a toccare il suo corpo, e Laretta si ritrova ancora una volta a vagare prigioniera in un acquario, soffocando di un desiderio che non riesce ad appagare. (*XIV – Scalpiti e polvere sullo stradale*, pp. 155-169)

Nel frattempo in città è cominciato il processo ad Olgiati e i tre uomini si recano in aula per testimoniare. Dalle parole della zia, Laretta intende come appaia probabile che egli venga assolto sotto specie di infermità di mente. Un giorno la ragazza chiede a Michiewski di accompagnarla alla villa dell'amante della madre, l'autore della lettera fatale. Alla richiesta il giovane sbianca e quasi sviene, supplicandola di non fargli rivivere quello strazio, ma infine cede alle sue insistenze. In prossimità della meta si imbattono in Aspri, il quale si scaglia furioso sul rivale, accusandolo di volergli togliere ogni gioia, disseppellendo la passione che giace ormai morta in quella villa. (*XV – I deliri dell'afa*, pp. 173-184) Laretta fugge, ed inizia a vagare nel bosco fino al crepuscolo. Quando torna a casa vede per la prima volta aperte le finestre sul lato destro della villa. La zia Rachele e Murì le confermano che Olgiati è stato assolto ed è tornato, ma non è più lo stesso, non è più padrone di sé. Laretta ribadisce di non aver nulla contro di lui. Dalla propria camera avverte la presenza dell'uomo all'interno della casa. Con tranquillità si lava, si cambia, si pettina ed afferra uno spillone, (*XVI – I brividi del crepuscolo*, pp. 187-193) continuando a rigirarselo tra le mani mentre imbocca il corridoio, diretta alla stanza in cui l'uomo sta dormendo. Si siede accanto a lui ed aspetta il suo risveglio, per poi parlargli con tranquillità, confortandolo, mentre egli la osserva con gli occhi di un pazzo che assiste ad una visione. L'uomo si duole confusamente dell'omicidio da lui commesso, ma viene rassicurato dalla ragazza, che insieme cerca di sedurlo. Promettendogli il proprio corpo lo conduce con sé fino alla camera che era stata della madre e, dopo averlo fatto stendere sul letto, estrae lo spillone e glielo conficca nel corpo, godendo e nel contempo disfacendosi «come una medusa morta in un acquario». (*XVII – Il piacere della medusa*, pp. 197-209)

## **Io commemoro Loletta (1919)**

### PARTE PRIMA

*Io commemoro Fanny, o Mimy, o forse Loletta....* (pp. 3-9)

Un anonimo io narrante ci racconta di una giovane donna, della quale nessuno sembra ricordare il vero nome, ma la cui presenza risulta indimenticabile per chiunque abbia avuto la fortuna di incontrarla. Dotata di una grande dolcezza, che rivolgeva verso l'intera umanità anche nel periodo crudele della guerra, essa concedeva il proprio corpo e le proprie timide carezze a chiunque venisse da lei, indistintamente. Nel suo altruismo e nella sua umiltà nemmeno questo era sufficiente per lei, che avrebbe desiderato fare a pezzi la propria stessa anima in modo che ognuno ne potesse conservare un frammento da portare con sé, specialmente nei momenti più bui. Ora però la giovane è morta, uccisa dallo scoppio di una granata, e secondo il narratore essa è una martire, morta per l'umanità alla quale voleva dare tutta se stessa, e il suo merito non è minore di coloro che combattono e ricevono pubbliche onorificenze.

*Pur che non si parli* (pp. 11-18)

Un altro anonimo narratore ci descrive come, soffocato dall'esistenza tra la gente, egli un tempo preferisse fuggire dalla realtà, rifugiandosi nel buio e nella solitudine dei cinematografi. Qui il mondo si riduceva alle immagini sullo schermo, alle innumerevoli donne mute che vi si susseguivano, piene d'amore e di passioni. Un giorno incontra una donna in carne ed ossa, seduta accanto a lui, ed è l'inizio di una relazione che si sviluppa tra sguardi e carezze, baci e silenzi. Quando però lui cerca di parlarle, ricamando immagini poetiche, il loro idillio giunge subito a conclusione: le parole pronunciate hanno come l'effetto di spezzare l'incantesimo e i due non si intendono più. In seguito a ciò anche il suo ultimo barlume di speranza si è spento. Ora egli ha smesso completamente di parlare e non tenta nemmeno di tornare nel rifugio della sala cinematografica, poiché le donne dello schermo per lui non sono più mute.

*Il fiore necessario* (pp. 19-33)

Un vecchio e famoso avvocato, burbero e cinico, si prepara a ricevere le visite dei clienti, ma è disturbato dal fracasso che sente fuori dalla porta. Il suo servitore gli riferisce che tra i molti «cenciosi» che vorrebbero entrare c'è un «indemoniato» che ride e non lascia in pace gli altri. Il Vecchio ordina di farlo entrare, e quell'uomo, il Delinquente, gli spiega che è lì per combinazione: la scorsa notte ha ucciso un uomo, e si è poi rifugiato

accanto al portone del suo studio. L'avvocato gli suggerisce bruscamente di andarsi a impiccare o di gettarsi nel fiume, ma in quel momento entra la Dama, una donna sofferente che chiede consiglio al vecchio avvocato. Essa tuttavia dichiara di non sapere quale sia la causa del suo malessere, perciò il Vecchio, infuriato, vorrebbe cacciarla via, ma il Delinquente, incuriosito dalla donna, spinge l'avvocato fuori dal suo stesso studio per rimanere solo con lei. Estrae il suo coltello e le fa intendere che ha in animo di ucciderla, lasciandole però il tempo di riflettere sulla propria vita, e su come sarebbe stato bello viverla veramente. Per spronarla, la punge sul petto, da cui stilla del sangue che va a macchiarle il vestito come un fiore rosso. Poi, visto che lei è bloccata dalla paura, comincia lui a confessarsi: in vita sua ha sempre avuto un gran desiderio d'amore, ma non ne ha mai trovato e ora non riesce nemmeno a piangerne, ed è forse questo il motivo per cui ha ucciso quell'uomo. Le dice di non volerla veramente uccidere, e che ora la lascerà andare per la sua strada. La Dama comprende che per tutto il tempo non ha cercato altro che il dolore, senza nemmeno saperlo, ma ora vorrebbe stare con lui. Il Delinquente però le dice di avere altri impegni: le concede di stargli accanto per un poco, la bacia, poi esce, dichiarando di voler fare una «capatina al fiume».

## PARTE SECONDA

### *Il libretto di versi (pp. 37-56)*

Coluccio Giorgini pensava alla vita come a un'avventura eroica, basata sull'azione, e non avrebbe mai immaginato di trovarsi a scrivere poesie. Di giorno vagava per la campagna, immergendosi nella natura, per poi tornare a casa dalla nonna e vederla sempre scrollare le spalle. È in quel momento che è colto dall'ispirazione: ogni baldanza gli viene meno, sostituita da una malinconia che gli rende facile immergersi nella scrittura lirica. Un giorno decide di far pubblicare la propria opera e, vendute segretamente le galline della nonna, si reca in città. Quasi nessuno gli presta attenzione, eccezion fatta per un giovane ed eccentrico editore, il quale sembra però più interessato a parlargli dei suoi progetti che a pubblicare libri, e cerca di coinvolgerlo in attività stravaganti ed estemporanee, come l'apertura di un giornale o la stesura di un manifesto. Giorgini si incontra molte volte con lui, ma ogni volta l'altro a malapena lo riconosce, ed i progetti di cui gli aveva tanto parlato sono già dimenticati. Il poeta si ritrova così soggiogato dalla sua particolare personalità e, quasi inerme, finisce per unirsi a lui nelle sue scorribande notturne, quando l'editore torna a casa dalla moglie, che lo aspetta furiosa e che apostrofa in malo modo lo stesso Giorgini,

credendolo un balordo come il marito. Una notte, volendo chiarire l'equivoco, il poeta decide di salire anch'egli in casa dell'amico, dove scopre che, dopo essere tornato, l'editore si chiude ogni volta in bagno fino al mattino per sottrarsi alle ire della consorte. Quest'ultima non gli permette di spiegarsi e, esasperata, tenta di sfondare la porta del bagno. Giorgini è colpito da lei e dalla sua sofferenza. Vorrebbe calmarla e rivolgerle delle parole di conforto, ma non riesce a fare altro che mettersi a piangere davanti a lei. La donna, intenerita dalle lacrime di quel giovane dallo sguardo ingenuo, rientra in sé e prova vergogna dello spettacolo che gli ha offerto. Gli prende le mani e lui le racconta della propria vita, finché, stanco, non si addormenta sul suo petto. Da quel giorno in poi l'editore non sente più gli strilli e i rimproveri della moglie, la quale è diventata una sorta di nuova musa per il poeta, che le dedica sempre nuovi componimenti. Raccolte le sue poesie, essa le porta al marito, imponendogli di pubblicarle: non si tratta più di versi «tenui e puerili» come quelli che il giovane gli aveva presentato al suo arrivo in città, ma di opere in cui l'amore appare «caldo, vibrante e tutt'altro che bambinesco».

*Ciao, cara, ricordati....* (pp. 57-73)

Diana ha appena perso sua sorella, Ninna, che non vedeva da tempo. Dopo il funerale, mentre in stazione aspetta il treno che la riporterà a Roma, il cognato le consiglia di “mettere la testa a posto” e di sposarsi, abbandonando lo stile di vita movimentato e le idee di emancipazione. Sul treno Diana si addormenta e sogna la sua vita di alcuni anni prima, quando la sorella non era ancora sposata e le due si divertivano tutto il giorno, truccandosi come le dive, stuzzicando gli uomini e spillando soldi ai genitori. Dopo il matrimonio di Ninna, Diana aveva continuato da sola a girare per il mondo, avendo perso anche quel freno che le veniva dalla presenza della sorella. Quando si risveglia si sente sperduta e per calmarsi pensa ad un futuro di tranquillità, da moglie devota, come le aveva suggerito il cognato, ma ciò non le impedisce di sentirsi stanca e vecchia. Si accorge poi per la prima volta degli altri passeggeri dello scompartimento: un giovane sta urlando contro un uomo che ha occupato il suo posto mentre lui era andato nel vagone ristorante. L'attenzione di Diana è attratta dal marinaio spigliato e robusto, il quale a sua volta, dopo aver cacciato di forza l'altro uomo, si rivolge a lei corteggiandola. Alla stazione di Genova gli altri passeggeri dello scompartimento scendono, e i due si ritrovano soli. Diana si sente scossa da un'angoscia fisica che la fa tremare, ma che ben presto si tramuta in desiderio, ed è sorpresa dal fatto di essere oggetto delle attenzioni di un bel ragazzo, nonostante le sue mani si stiano ormai riempiendo di rughe. Tenta inizialmente di rifiutare i suoi approcci,

per poi sentirsi sprofondare in un abisso, come chi stia sciupando l'ultima occasione di sentire il calore della felicità, ed infine decide di abbandonarsi a lui. Arrivano a Roma: il giovane prende un diretto per Napoli, dove dovrà imbarcarsi, e Diana si ritrova a camminare sola e stanca per le vie della città, mentre in testa le rimbombano costantemente le ultime parole di lui: «Ciao, cara, ricordati....». Capita poi nel negozio di un armaiolo, dove acquista un'arma. Infine si dirige verso il proprio albergo, sempre rimuginando nel pensiero quelle parole.

*Zàgara* (pp. 75-91)

Gabriello, giovane sottotenente d'artiglieria, è solito indossare la divisa quando si reca al collegio femminile in visita alla sorellina, Maria Luisa. Questa però non riesce a vederlo veramente come un soldato, ma sempre come il dispettoso compagno di giochi di quando vivevano assieme ai genitori. Invece di rimanere nel parlatorio del collegio, Gabriello la porta spesso fuori, prendendo una carrozza come piace a lei, portandola a cenare al ristorante e ricoprendola di fiori. Maria Luisa vorrebbe sapere cosa fa il fratello quando non è in servizio, in particolare se egli si incontra con qualche donna, ma non osa chiederlo apertamente. Quando è con lui getta sempre occhiate di gelosia a qualunque donna incrocino sul loro percorso, in particolare ad una, che sembra comparire ogni volta: una donna riservata e minuta, sempre rannicchiata in un cantuccio quando vanno al ristorante. La ragazzina ignora che Ninnì (tale il nome della donna misteriosa) soffre da settimane, perché sa che Gabriello sta per andare in guerra. Arrivato il giorno della partenza, il giovane dice alla sorella che forse non si rivedranno più, ma Maria Luisa ride di quelle parole, non riuscendo nemmeno a concepire che egli possa davvero morire al fronte. Nelle settimane successive riceve sempre nuove cartoline da lui, ma la consuetudine epistolare si interrompe improvvisamente. Pensando che egli si sia semplicemente stancato, la ragazza non dà peso alla circostanza, finché un giorno si presenta al parlatorio Ninnì, spacciandosi con le suore del collegio come una sua ex governante. Disperata, la donna le chiede se ha ricevuto notizie di Gabriello e, alla sua risposta negativa, scoppia in lacrime. Assalita da un'improvvisa curiosità, Maria Luisa le chiede come fa a dipingersi quelle occhiaie che aveva notato anche nelle occasioni precedenti, ma l'altra continua a disperarsi. Tornata dalle compagne, Maria Luisa ride con loro dell'episodio, salvo rammaricarsi del fatto che la donna non abbia rivelato in che modo si truccasse gli occhi.

*Neutri* (pp. 93-101)

Il vecchio signor Alsbach ha diviso in lotti il grande terreno attorno alla sua villa, destinandolo alla costruzione di case per artisti. L'io narrante e il suo amico pittore Crocco vivono in una di queste, e si divertono ad entrare nella proprietà dell'uomo per devastarne gli alberi, di cui è molto geloso, o per combinargli qualche altro tiro, godendo della disperazione di quella «mummia» che, oltre a pretendere pagamenti sempre puntuali, si spaccia, durante la guerra, per svizzero-francese, mentre secondo loro è chiaramente tedesco. Il signor Alsbach non è l'unico "neutro" dei dintorni: c'è una coppia di artisti scandinavi, Jacoba e Wladimiro, che vive idillicamente poco lontano dal lotto del narratore. Allo scoppio della guerra, Crocco è chiamato a combattere e viene ferito. Tornato a casa con un braccio paralizzato, si diverte a sparare con un suo *revolver*, comunicando così ai "neutri" il senso della guerra, ed esasperando il vecchio Alsbach. Anche la coppia scandinava è però scossa dal divampare delle ostilità: Wladimiro aveva sognato un mondo di tranquillità e di pace, e gli orrori della guerra hanno profondamente segnato il suo spirito. Un giorno il narratore e i suoi amici, dopo essersi presi a sassate per gioco, capitano davanti all'abitazione dei due e vedono Wladimiro impiccato ad una trave del soffitto. Jacoba non è ancora tornata e i giovani si siedono sugli scalini ad attenderla.

*Lezione* (pp. 103-115)

L'io narrante, il cui grande ardore giovanile per la vita è ora arginato da «rigide barriere di dolore», ricorda il proprio passato e quanto diverso egli fosse un tempo. Era pervaso da un intenso desiderio di godere di ogni cosa, da una frenesia di libertà, ma insieme angosciato dalla sua indole limitata, frustrato dal non poter accogliere in sé ogni singola sfaccettatura della vita. Questa sua disposizione è stata messa alla prova un giorno dall'incontro casuale con una sconosciuta, che ha saputo aprirgli gli occhi sull'«indegnità» dei suoi «esasperati svisceramenti» e del suo ossessivo romanticismo. Quel giorno, passeggiando per le strade notturne di una città straniera, incontra una donna bella e sensuale appena uscita da un teatro che, dopo aver accettato di passeggiare con lui, lo conduce a casa propria. Quando lui però le confessa di sentirsi bruciare da una passione crudele per una donna lontana, e aggiunge che da lei cerca solamente pietà e umano soccorso, l'altra si adombra e si rivela delusa. Inizia poi a trattarlo duramente, rinfacciandogli l'umiliazione a cui si sottopone e criticando i suoi lamenti che non lasciano spazio ad alcuna reazione, ad alcuna dimostrazione di carattere. È inutile cercare l'illusione di un amore per lo spazio di una serata, è necessario invece avere più rispetto di se stessi. Colpito dalle sue dure ma giuste parole, il narratore, perso ogni slancio emotivo, si ritrova

senza forze, ed è soccorso dalla donna, che ora gli appare più come un'infermiera rivelatasi ai suoi occhi per salvarlo. Il giorno dopo decide di partire e di tornare in Italia.

*A Grifa* (pp. 117-131)

*I – Grifa, i miei tradimenti!...* Il narratore, partito per la guerra, parla a distanza con la propria amata, Grifa, ricordando il tempo in cui erano assieme. Ripensa a tutti i moti di gelosia della giovane, spiegandole che in realtà erano senza fondamento, che si trattava solo di un equivoco. C'era effettivamente un'altra donna nella sua vita, ma si trattava di una vecchia signora, che egli chiama Doglia, la quale abitava in un piccolo e buio vicolo di un vecchio quartiere, e a cui egli faceva spesso visita, parlando con lei di varie cose, e ascoltandola rivangare i suoi ricordi di gioventù. L'io narrante confessa ora tutto ciò a Grifa, sapendo che la lontananza causata dalla guerra l'ha fatta maturare, ed essendo convinto che presto tornerà da lei e che potranno essere felici.

*II – Grifa, la tua diffidenza!...* Egli stesso si dichiara maturato a causa del dolore: prima aveva come timore di lei, di poterle fare male con ogni gesto o ferirla con qualche parola, mentre ora sa che avrebbe il coraggio di vederla soffrire senza andare a consolarla. Ha imparato ad attingere ad una forza disperata che ha trovato dentro di sé, che lo fa restare impassibile ai dubbi e agli allarmi di lei. Anche se il suo volto si è fatto più cupo e il sorriso è scomparso dalle sue labbra, egli le dichiara ancora una volta il proprio amore, dimostrandole di non aver dimenticato niente del tempo trascorso assieme.

*Confiteor, Eminenza* (pp. 133-142)

Un uomo, imbattutosi casualmente in un cardinale in una strada di campagna ed invitatolo a sedersi con lui accanto ad una fontana, intesse una sorta di confessione, probabilmente tutta interiore. Egli, cresciuto in mezzo all'arsura, ha sempre desiderato giardini fioriti, fontane e statue di marmo, dame candide e cavalieri gentili, in una brezza lieve, senza mai burrasche. Ogni minima cosa che sia lontana dalla calma e dal bene lo colpisce duramente, portandolo a raggomitolarsi su se stesso. Ora, dopo aver vissuto le angosce della guerra, egli trova penoso lo stesso camminare tra gli uomini, e talvolta si ritrova colmo d'ira e rancore vero l'intera umanità. Continua perciò a sognare i giardini, rifuggendo ogni urto, e a osservare l'ironia del cielo aperto sopra la «gioconda indifferenza» del mondo vegetale, le fronde degli alberi e le nuvole che non si curano di ciò che accade agli uomini. La mattinata trascorre così nel silenzio, mentre il narratore osserva piante, fringuelli e rane, e nel contempo è pieno d'amarezza, laddove il cardinale si rivela

composto e sereno. L'io narrante considera che forse il prelado è diverso da come appare, ed osserva il suo volto pallido, diafano, che lo fa pensare alla morte.

*La mosca della mia vita* (pp. 143-151)

Il narratore è a letto malato e la sua mente vaga tra riflessioni, sogni ed immagini del passato. Partendo da un'osservazione di un amico, riflette su come le cose, se osservate con attenzione, ci possano apparire nuove, misteriose, sì che ci possiamo accorgere di non averle mai viste veramente, e ci interroghiamo allora su quale sia il loro senso, ma, non riuscendo a coglierlo, ne restiamo delusi. Egli ricorda poi un sogno di qualche anno prima, in cui si sentiva come in fondo ad un pozzo: la sua vita che gli sembrava legata ad un filo sottile calato dal cielo, una vita che ronzava come una mosca in un tubo di vetro.

### PARTE TERZA

*Il diavolo di Goethe* (pp. 155-182)

*I – La Mascherata e l'Erario* In questa rivisitazione del *Faust* di Goethe, vediamo l'Imperatore, stanco, appisolarsi sul trono. Sentendolo mormorare nel sonno, l'Araldo pensa che egli chieda del proprio buffone, e fa chiamare il popolo e il resto della corte. Il Cancelliere, prima di prendere la parola, controlla se tra loro ci sia anche Mefistofele e, constatata la sua assenza, inizia il suo discorso ai sudditi, chiedendo che si faccia avanti un buffone: egli ricorda loro come l'Imperatore si sia sempre prodigato per farli divertire, arrivando a mettere in scena una mascherata in realtà assolutamente veritiera, con scoppi di granate, fiamme, proiettili. Nessuno tuttavia risponde, e anzi il Gran Maestro dell'Esercito approfitta della situazione per prendere la parola, chiedendo una pensione per tutti coloro che sono rimasti feriti durante la mascherata. Poiché l'Imperatore continua a dormire, interviene il Tesoriere, riferendo come tale intrattenimento sia costato molto, di modo che le casse dello Stato sono ormai vuote. Finalmente sveglio, l'Imperatore risponde alle lamentele invitando alla rilettura del loro poema. L'Araldo inizia quindi a leggere un brano del *Faust*, in cui Mefistofele accenna alla presenza di grandi ricchezze nelle profondità della terra. Con tali parole l'Imperatore intende rinfrancare gli animi della popolazione, ma ciò si rivela inutile ed i sudditi iniziano a ribellarsi.

*II – Il Saba romantico* Allontanatosi dallo Stato in rivolta, l'Imperatore si reca sulle montagne dello Harz, dove si incontra con Mefistofele. Dalle cime dei monti osservano il mondo sottostante come se si trattasse di una carta geografica, e il demone nota che l'Imperatore ha scatenato recentemente fuochi infernali di mortai e gas più ammorbanti di



pozioni di una strega. Il sovrano intende chiedere l'aiuto del demone, il quale nota come egli stia seguendo le sue stesse orme, in una folle illusione di dominio del mondo.

*III – Il Saba classico* Dopo aver percorso tutta la Germania e constatata la pessima situazione, l'Imperatore torna sullo Harz da Mefistofele, deciso ad andare via, inseguendo le tracce della classicità. Accompagnato dal demone, sale su uno *zeppelin*, dirigendosi verso i mari greci.

*Paesi* (pp. 183-195)

*Colonie* Mentre fuori infuria una tempesta, alcuni uomini si rifugiano nel caldo e nella sicurezza di una casa del Nord, e la loro mente va alle terre lontane delle colonie. Il padrone di casa viene convinto a raccontare delle proprie esperienze in quei luoghi, e le sue parole evocano immagini di grandi prati sconfinati, di terre selvagge, misteriose e inesplorate, di aromi sconosciuti. Dopo aver ascoltato quei racconti, all'io narrante, uscito di nuovo alle intemperie, pare che ogni cosa abbia acquistato un cuore, e che in lui si sia risvegliato una sorta di «senso coloniale» atavico, insito e dormiente all'interno di ogni uomo, un desiderio di salpare per i mari dell'avventura.

*Primavera* Il narratore riflette sulle primavere nordiche, «soffuse di veli e pur chiare a squarci», impossibili da vedere nei paesi solari se non in rare occasioni. Ricorda poi una primavera a Zurigo, quando andò a trovare una donna che abitava accanto al lago. Parlarono di un dramma che egli doveva scrivere, ma egli sapeva bene che non l'avrebbe mai fatto e che si trattava solo di un pretesto per entrambi onde dar seguito alla loro intimità.

## **Palamede, Remigia ed io (1920)**

*Grifa e la Storia* (pp. 1-7)

La novella si ricollega alle altre due aventi come protagonisti Grifa e il suo amante, presenti nella raccolta *Io commemoro Loletta*. La guerra è finita, e l'io narrante è tornato a casa dalla sua amata. Egli si lamenta però del fatto che Grifa insista nel voler continuare a vivere come prima della guerra, ignorando che il conflitto ha cambiato in modo profondo e irreversibile molte cose, non ultima l'indole del suo fidanzato. Quando egli cerca di spiegarlo, si ritrova a scontrarsi con la doppia anima della giovane, da un lato mite e dolente, dall'altro violenta ed impetuosa. Inizialmente Grifa reagisce alle sue parole con stizza, accusandolo di nascondersi dietro al paravento della Storia, usandolo come scusa per il fatto di non amarla più come prima, poi, osservando le rughe di malinconia sul suo volto, si calma e vorrebbe quasi abbracciarlo, ma la lotta interna dei sentimenti l'ha stremata, e preferisce cambiare discorso, proponendo invece di uscire ad osservare il tramonto.

*Palamede, Remigia ed io, ultimi cenci romantici* (pp. 9-77)

Durante la guerra si svolge lo strano triangolo amoroso tra due soldati, il giovane io narrante Aleardo e il maresciallo Palamede Agropalude, e la prostituta Remigia Pomice. Stanziati in un villaggio di campagna quasi abbandonato dai suoi abitanti, fuggiti per sottrarsi ai bombardamenti, i due uomini si ritrovano consumati dalla passione per la donna, che accoglie gli uomini a casa della vecchia e avara zia, la quale rifiuta di andarsene per tenere sotto controllo le sue molte proprietà nella zona. Tra di loro, i due uomini alternano fasi in cui per gelosia si ucciderebbero a vicenda, a momenti in cui si compatiscono, con il più anziano maresciallo che come un padre cerca di consigliare Aleardo. Dal canto suo Remigia approfitta della situazione, manovrandoli e alimentando le gelosie tra i due, i quali, pur consapevoli del suo comportamento, non riescono a liberarsi dal nodo che li imprigiona e li tiene legati a lei. Una sera, usciti tutti e tre assieme, sentono i rumori dei combattimenti poco lontano, seguiti dall'approssimarsi di un attacco aereo. Come a cercar volontariamente una via d'uscita dai loro affanni attraverso la morte, i due uomini non corrono al riparo, ed impediscono a Remigia di andarsene, trattenendola mentre le bombe iniziano a cadere a poca distanza. Rimangono fortunatamente incolumi ed infine, sopraffatto dalla stanchezza, Palamede si separa dagli altri due, benedendoli paternamente. Nell'intimità Remigia confessa però ad Aleardo di non reggere più quella situazione: la

passione dei due uomini è da bruti, e lei teme per la propria vita. Gli dice di averlo sempre amato e di aver aspettato che lui resolvesse le cose, ma egli si limita a sopportare di dividerla con un altro; perciò lo avverte che ha deciso di smetterla con entrambi: essendo la morte ad un passo, preferisce pensare alla propria anima. Colpito da un tale improvviso mutamento, Alearo si convince che è tempo di chiarire la situazione e, febbrilmente scosso, corre da Palamede, il quale riconosce che, per il bene di Remigia, è necessario il suo sacrificio, e si risolve dunque a tenersi in disparte. Nei mesi successivi, nonostante l'incubo sempre incombente dei bombardamenti, Alearo si sente invadere da una nuova vitalità unita alla sensazione di agire per il bene della propria anima, e gli pare che anche Remigia sia cambiata, che abbia assunto un comportamento più pacato ed un'aria quasi virginale. Essa dichiara di ambire solo ad alleviare le pene del suo uomo e di non pensare ad altro che al suo avvenire con lui. Tuttavia in breve tempo il dubbio e il tormento ricominciano a farsi strada nei pensieri di Alearo, fino al giorno in cui, sentendo dei rumori sospetti nelle stanze della zia di Remigia, un inusitato furore si impadronisce di lui: si scaglia sulla donna, la afferra per i capelli e la getta per terra, per poi ricadere sfinito. Ricompostasi, Remigia gli spiega che si trattava semplicemente di un ufficiale venuto per discutere con la zia di una requisizione, e gli rivela poi di essere incinta. L'io narrante è sconvolto dalla notizia: tornando a casa, gli pare di vedere ovunque lo spettro del nascituro incombere su di lui, in immagini mostruose e grottesche. In un tale stato d'animo incontra, per la prima volta dopo mesi, Palamede, e lo trova ora rivestito di una tunica bianca, che aiuta il prete a dire messa. Palamede gli rivela di aver ritrovato il proprio equilibrio liberandosi dalla passione che lo attanagliava, cerca di farlo ragionare e lo induce infine desistere dai suoi propositi di morte. Rinfrancato da quella conversazione, Alearo propone a Remigia di trasferirsi lontano dai combattimenti, ma essa rifiuta per potergli stare accanto, e ciò contribuisce a rassicurare ulteriormente il giovane circa le buone intenzioni della donna. Un mese dopo un pesante bombardamento colpisce il loro paese. Pur feriti, Alearo e Palamede si precipitano da Remigia per metterla in salvo, ma essa si ribella e intima loro di lasciarla perdere. Incuranti delle proteste, i due la portano con sé fuori dal paese, diretti verso un campo di soccorso. Qui però, quando un infermiere cerca di visitarla, si scopre – il suo ventre palesandosi rigonfio artatamente di stoppa – l'inganno della sua falsa gravidanza. Senza parole, i due uomini osservano la donna allontanarsi, sbeffeggiandoli, per andare ad offrirsi ad un gruppo di soldati. Tempo dopo, in un ricovero per feriti di guerra, Alearo ripensa a tutto ciò che è capitato, cercando invano di dare un senso alle sue disavventure.

L'unica conclusione che si affaccia alla sua mente è che le idee e i sentimenti su cui si basa di norma l'esistenza umana possono anche reggere nei periodi di pace, ma davanti all'incubo della morte essi non si rivelano altro che ipocrisie e falsità.

*Mia cugina Milena ed i gatti* (pp. 79-91)

Il narratore racconta una propria visita in casa dalla cugina Milena. I due non si vedono da anni, ma né questo né il fatto che ora lei è sposata ad un altro, sembrano attenuare i loro sentimenti reciproci. Egli ha la tentazione di afferrarla e baciarla nonostante suo marito sia nella stanza accanto, mentre lei con maliziosa gelosia lo stuzzica chiedendogli delle donne che frequenta ora e, controllando nel suo bagaglio, indaga sulla presenza di un guanto femminile al suo interno. La notte, nella stanza degli ospiti, egli sente due gatti amoreggiare fuori dalla finestra e, nelle pause tra i loro miagolii, la leggera tosse della cugina. Il mattino dopo, il marito di Milena ha finito di stendere il contratto che aveva dato motivo a quella visita: prima di andarsene, a colazione, l'io narrante non manca di afferrare la mano della donna, mentre parlano dei rumori sentiti durante la notte.

*Un'imprudenza di Palmina* (pp. 93-107)

La giovane signora Palmina Velli, sposata da quattro anni con un ricco appaltatore, riceve la visita di una sua vecchia amica, Mirellina, incinta, sola e afflitta da pesanti ristrettezze economiche. Quest'ultima, tra una chiacchiera e l'altra, chiede a Palmina degli abiti per il proprio bambino. La donna tira fuori un abitino dal fondo di un cassetto, raccontandole che le era stato regalato da suo marito poco dopo il matrimonio, come dimostrazione del suo desiderio di diventare padre. Anni di tentativi non hanno portato a nulla, ma Palmina non se ne rammarica più di tanto, ed anzi si prende gioco del marito per questo, confidando però nel contempo all'amica come probabilmente la colpa sia sua, visto che nemmeno i continui rapporti con il proprio amante l'hanno messa incinta. Essendo il marito di Palmina fuori per affari fino a tarda notte, le amiche cenano insieme, bevendo fino ad ubriacarsi. Mirellina si chiede come fare per tornare a casa in quello stato, e Palmina allora ha un'idea: telefona al proprio amante e poi offre all'amica il suo letto, rassicurandola sul fatto che al ritorno del marito egli si metterà sotto le coperte senza neanche toccarla, non accorgendosi di nulla per tutta la notte. Rimasta sola, Mirellina segue il piano e si addormenta, ma il signor Valli, entrando in camera da letto, nota che la moglie, dopo anni, ha tirato fuori dal cassetto l'abitino da neonato e vede riaffiorare alla sua mente i sogni di paternità. Al mattino viene svegliato dalle grida di Mirellina che sta partorendo, ma egli, nella gioia improvvisa, non si accorge di chi sia veramente quella donna e crede di

essere finalmente diventato padre. Uscito dalla camera per lasciar spazio alla levatrice si ritrova davanti la moglie, appena entrata in casa, e la sua illusione viene bruscamente spezzata.

*Una pistolettata tra le sopracciglia* (pp. 109-116)

Renato racconta la propria passione per la bella Lionella Dràgoli, giovane moglie di un ricco banchiere. Mentre tutti gli altri uomini si accontentano di godere da lontano della sua presenza, Renato insiste nel corteggiarla, ma il comportamento di lei è ambiguo ed enigmatico, lo asseconda per un momento e si ritrae subito dopo. Un giorno, irritato dal suo atteggiamento, le chiede di non scherzare con i suoi sentimenti. Sorpresa da quella reazione, Lionella sembra dolersi del proprio agire, e qualche tempo dopo lo invita a colazione. Quando Renato si reca da lei, la trova in compagnia di un'altra donna, Iole Bruni, moglie timida e fragile di un suo amico, che viaggia molto e la lascia spesso sola. Lionella mostra all'altra giovane la propria abilità con il *revolver*, poi, per tutta la serata, stuzzica i due, eccitando col vino e con le parole i loro animi e suggerendo maliziosamente come Renato e Iole sembrino bruciare di una passione reciproca. Infine, stordito dall'alcol e dalle parole dell'amata, Renato, rimasto solo con Iole, cede al richiamo della passione. Mentre tenta di ricomporsi di fronte allo specchio, improvvisamente vede la propria immagine andare in frantumi: Lionella ha sparato alla sua immagine riflessa, e con una risata lo accusa di averla tradita.

*I serpenti della Borrero* (pp. 117-128)

Nenè è sposato da anni con la mite Titina, e con lei si è trasferito in campagna, abbandonando la vita scapestrata che conduceva in città, tra donne e divertimenti nei locali, e trattenendo ora i suoi «pruriti di sangue» fin con la stessa moglie. Questioni di affari però conducono la coppia a passare qualche giorno in città, ed in breve Nenè si ritrova nuovamente avvolto in quell'atmosfera sensuale che aveva voluto lasciarsi alle spalle. I due incontrano Panormo, un vecchio amico dell'uomo, e Clara, una delle numerose donne che aveva frequentato nella fase precedente della sua vita. La loro presenza fa tornare Nenè alla loquacità e alla spigliatezza di un tempo, ed egli nota che anche la moglie sembra essere presa da un entusiasmo febbrile mentre chiacchiera con Clara. I quattro si ritrovano in un caffè-concerto, dove assistono alla sensuale esibizione della spagnola Borrero, che si torce nuda danzando in mezzo a dei serpenti. L'atmosfera contagia sempre più i due sposi, e, tornati in albergo, Titina si offre a lui come mai aveva fatto prima per una notte di passione. Il giorno dopo però, al ritorno in campagna, si sentono entrambi spossati, vuoti e quasi

inerti, e per i mesi successivi si scambiano solo monosillabi, evitando di guardarsi negli occhi, come se ognuno dei due avesse tradito l'altro.

*Spèola, io e quell'altra* (pp. 129-135)

La relazione tra l'io narrante e Spèola è talvolta turbolenta. Non è raro che i due, pur amandosi teneramente, si ritrovino a litigare. In tali occasioni interviene sempre Ludolina, a ricondurli alla pace. Spèola, generosa e schietta, è grata all'amica di gioventù per il suo intervento, ma nel col sguardo candido non è in grado di cogliere quello che in realtà non sfugge al suo amato. Se con la bocca Ludolina è sempre prodiga di buoni consigli per la coppia, i suoi occhi si rivolgono verso il narratore con guizzi di ironia e malizia. Incapace di pensar male, è la stessa Spèola ad offrire ai due le occasioni per restar soli, pregando sempre il narratore di accompagnare l'amica a casa. Per strada Ludolina parla della sua adorata Spèola, dei tempi trascorsi assieme a scuola, ma poi gli occhi cercano quelli dell'uomo e il suo braccio arriva a toccare come per caso quello di lui. Egli sa di non poterla accusare apertamente di questo suo comportamento, ed angosciato dalla rete in cui Ludolina ha avvolto lui e Spèola, riflette che, se non troverà il modo di venire a capo della situazione, prima o poi perderà il controllo e finirà con l'ucciderla.

*Navarrini, impresario, e sua moglie* (pp. 137-149)

A vederli uscire dal *Variété* camminando a braccetto, vestiti elegantemente, parrebbe che l'impresario Gualtiero Navarrini e la giovane moglie polacca Romilda siano una coppia perfetta. Tuttavia, il narratore ci spiega che, potendo ascoltare le loro conversazioni, un tale giudizio muterebbe e di molto. I due infatti battibeccano in continuazione per la strada, accusandosi a vicenda per ogni minuzia, giungendo così al ristorante seccati e imbronciati. Poi le cose cominciano di nuovo a mutare: rivolgendosi sguardi di sottocchi, ricordano entrambi di essere innamorati l'uno dell'altra, si inteneriscono e iniziano a sorridere. Tutto il resto del mondo scompare e non sono più marito e moglie, ma una coppia di amanti che finalmente ha trovato un momento di libertà da godere insieme. Le altre persone nel locale, pur abituate al loro comportamento, rimangono sempre affascinate da quella coppia, che in ogni occasione esce felice e ritemprata dal locale. Quando però giungono davanti al portone di casa la magia ritrovata si spezza di colpo. Ricordano di essere sposati, rammentano tutte le gelosie e le vane meschinità della vita quotidiana, ricominciano a litigare, finché Romilda non corre in casa, chiudendo fuori il marito, che si trova costretto ad assestarsi sul paracarri. Il narratore conclude che così dunque essi trascorrono la notte, poiché si amano troppo.

*É tutta una romanticheria culinaria...* (pp. 151-160)

I coniugi Sampieri, Vittorio ed Eloisa, gestiscono una trattoria particolare, in cui il senso del commercio è messo da parte per far posto ad un luogo che costituisce una sorta di rifugio per i naufraghi della vita. Si tratta di una clientela assidua, e per meglio dire essi sono più «pazienti» che veri e propri clienti; chi non ha l'animo mite o vuole solamente mangiare di fretta se ne esce seccato, mentre gli altri si ritrovano in un'oasi di tranquilla serenità, in cui stare in silenzio o discorrere amabilmente con il vecchio signor Vittorio, mentre il cibo sembra avere un'importanza secondaria. Un giorno però il signor Sampieri muore, e l'atmosfera della trattoria cambia: Eloisa è sempre più malinconica, non dorme la notte sentendo la mancanza del marito e tutti i «pazienti» soffrono a vederla in quello stato. Si trovano così ad accarezzare il pensiero che, se volesse accogliere quel bravo maresciallo di dogana che la guarda con interesse, magari tornerebbe la pace...

*La creazione dell'uomo* (pp. 161-172)

Un ragazzino racconta una calda e stupenda estate vissuta in campagna. Egli si sente quasi sempre triste e malinconico, scoppia a piangere senza saperne la ragione. Rùgolo, un giovane pastore di qualche anno più grande di lui, è invece sempre allegro e scherzoso e cerca di distrarlo dai suoi pensieri. Un giorno, mentre assistono all'accoppiamento di due serpi tra i cespugli, Rùgolo svela di aver più volte visto Carmela, la giovane zia dell'amico, appartarsi con il proprio uomo, e gli dà appuntamento alla sera per dimostrarglielo. Tempo dopo il ragazzino viene svegliato di notte dal pastorello, che lo invita a sbrigarsi per non perdersi un altro spettacolo: Carmela, col ventre gonfio e dolorante, viene caricata di fretta sull'asino per essere condotta in città. Con l'animo sempre pieno di un'angosciosa malinconia, l'io narrante osserva da lontano il percorso del gruppetto di persone, che però si interrompe improvvisamente. Tra le braccia della madre di Carmela compare un qualcosa che prima non c'era, mentre l'uomo che sta con loro impreca, chiedendosi il perché di tanta fretta.

*Beata* (pp. 173-182)

Beata, aspirante cantante, cammina per le strade di Milano come una morbida e grande bambola, immersa in un «sonno di cipria». È stata scartata dal Trianon e se ne torna tristemente alla pensione. Il suo uomo è partito per la guerra ed invia soldi per lei e per il loro figlio che deve nascere, ma Beata preferirebbe guadagnare anche lei piuttosto che sentirsi inutile. L'unica consolazione per lei è sognare ad occhi aperti, immaginare che, finita la guerra, il suo angelo la porti via, dimenticando tutto il resto. Non ha legato molto

con le altre ragazze della pensione, distrattamente le ascolta parlare e talvolta chiede loro il perché delle cose, il motivo delle trasformazioni che vede avvenire tutt'intorno. Prima era lui a spiegarle tutto, ma ora è lontano, e negli ultimi tempi anche le sue lettere hanno smesso di arrivare. Tempo dopo Beata si ammala, e quando guarisce risulta irriconoscibile. Ha trovato un lavoro al Trianon, per il quale è sufficiente che sieda ai tavoli da gioco e finga di puntare grosse cifre in modo da attirare giocatori, ma nel frattempo è giunta la notizia che il suo amante è stato ucciso. È rimasta sola, ma ancora non riesce a capirne il motivo. Il narratore dichiara di averla rivista quattro anni dopo, smagrita e sempre con l'aria assennata, occuparsi del suo bambino ed ogni tanto volgere lo sguardo nel vuoto, come a chiedersi sempre: «Perché?».

*Consolazione ad ogni costo* (pp. 183-189)

L'io narrante racconta che, quando è sopraffatto dalla realtà di ogni giorno, maltrattato dalla gente, gli piace rifugiarsi a piangere lungo sentieri in cui la folta chioma delle siepi lasci intravedere quanto meno cielo è possibile, isolandolo dal mondo per vivere come a contatto col suolo, con le lumache. In mezzo alle sue sofferenze, ha come unica consolazione l'amore di una donna, Titinnula, «bamboletta garbata e tenera». Essa è di natura vivace, chiassosa e aggressiva, mentre egli cerca di educarla alla mitezza, alla bontà, a non denigrarlo se talvolta si isola dal mondo per fantasticare. Nonostante essa si ribelli, il narratore non si dà per vinto, finché un giorno Titinnula non lo tradisce e scappa di casa. Dopo lunghi pianti, egli infine capisce che la vera Titinnula, quella creata da lui, mite, dolce e garbata, è sempre al suo fianco, ed egli, «povero grillo sognatore», può contemplarla in ogni momento. Così, quando rifugge dalla follia degli uomini, egli va con lei, portando a spasso per le contrade della fantasia la sua bamboletta d'amore.



## **Le donne senza amore (1920)**

Lorenza, ex attrice e modella, è sposata da alcuni anni al pittore Sante Coluccio, il quale ama averla come modella per tutte le sue opere. Il loro stato di «placida tranquillità» nel loro villino romano viene interrotto da una catena di avvenimenti che ha origine il giorno in cui Lorenza riceve la visita della sua amica Martina Dolani, la cui sorella minore, Margherita, si è appena tolta la vita. L'amica è sconvolta dal dolore e dal rimorso: a trent'anni conduce ancora una vita libera e disordinata, contraria a qualsiasi costrizione, e ritiene che il proprio comportamento possa aver influenzato la sorella, di appena vent'anni, fino a condurla ad una scelta disperata proprio mentre riteneva di aver trovato in un uomo, Ludovico Ludovici, il compimento dei suoi sogni d'amore. Nel contempo Martina piange anche per se stessa, pensando a come questa disgrazia non possa che segnare ulteriormente la sua già tormentata esistenza (ma a tale considerazione Lorenza risponde suggerendole ancora una volta di maritarsi con un uomo, Giorgio Locchi, che già in passato ha dimostrato di volerle bene). Lorenza e il marito accompagnano Martina all'ospedale, dove il resto della sua famiglia si è raccolto per vegliare il corpo di Margherita. Lorenza si sente sempre più a disagio e vorrebbe andarsene, ma l'amica insiste nel reclamare la sua compagnia e la convince a seguirla a casa propria. Qui la conduce nella camera della sorella per dimostrarle come fosse piena di vita fino al giorno prima e, frugando tra le sue cose, trova una lettera di Ludovico, in cui egli confessa a Margherita di essere stato un tempo innamorato di Martina. Quest'ultima vorrebbe incontrarlo per chiedergli spiegazioni, ma Lorenza la dissuade, dicendole che andrà essa stessa a parlarci. Poi, ricordando insieme il passato, anche Lorenza comincia ad essere turbata dal rimorso per aver sempre assecondato le "pazzie" dell'amica, la quale, anni prima, era addirittura partita da sola per girare l'Europa e tornare a casa incinta di uno sconosciuto. Il bambino era stato poi affidato ad una sua amica di Parma. Un tale «slancio orgiastico» dell'esistenza, concludono le due donne, doveva aver contagiato anche la sorella, conducendola a quella triste fine. (*Capitolo I*, pp. 1-24)

A sera, profondamente scossa, Lorenza torna a casa. Qui litiga con il marito, il quale vorrebbe che, nonostante tutto, si recassero a teatro come loro solito, in modo da non mancare l'appuntamento con i signori Gori, una coppia di ricchi provinciali che sostiene la carriera artistica di Sante. Decisa a non andare, Lorenza si rifugia in camera e per tutta la notte è agitata da numerosi pensieri. Il dolore e l'angoscia di quel giorno sembrano averle

trasmesso un senso di lucidità quasi febbrile, che la porta a riflettere non solo su quello che è accaduto alle sorelle Dolani, ma anche sulla sua stessa vita (le pare ora di aver sempre vissuto come una bambola) e sul senso del suo matrimonio con Sante. Il suo pensiero torna poi a Martina, la sua causa si fonde con quella dell'amica, e la spinge a formulare il proposito di prenderla infine per mano e condurla ad un'esistenza più felice. Il mattino avverte il marito di non poter come al solito posare per lui, avendo delle commissioni da compiere. Sante, inizialmente sorpreso dall'insolito comportamento della moglie, decide poi di assecondarla, convinto che sia solo una debolezza passeggera, tipica del suo sesso. (*Capitolo II*, pp. 25-37)

Lorenza, risoluta, si dirige a casa di Giorgio Locchi per chiedergli di sposare l'amica, pur sapendo che egli non è a conoscenza della sua maternità. Egli cerca di temporeggiare facendo leva su due problemi: il primo relativo a Martina, la quale secondo lui non sarebbe disposta a rinunciare facilmente al proprio stile di vita per sottomettersi ad un uomo, e l'altro a lui stesso, poiché egli è ora legato sentimentalmente ad un'altra donna. Le sue parole tradiscono però indecisione e nervosismo, e Lorenza non manca di accorgersene, approfittandone per continuare ad insistere finché Locchi non cede. Egli accetta infine di separarsi dall'altra donna, confidando che Lorenza possa fare la sua parte e convincere Martina a "mettere la testa a posto". (*Capitolo III*, pp. 37-47)

Giorgio si reca quindi dalla propria amante, Orséola, appena tornata a Roma da Montecarlo. Egli le rivela che il peso degli anni non gli consente più di essere all'altezza né della passione per lei, né della sua volontà giovanile di viaggiare per l'Europa. Si assume tutte le colpe dei problemi che negli ultimi tempi sono insorti tra loro e suggerisce di interrompere la relazione. Dopo che, per un attimo, un'ombra è passata sul suo volto, Orséola si dichiara d'accordo, intuendo come dietro quella decisione si nasconda lo spettro di un'altra donna. Rimasta sola, decide poi di recarsi all'hotel Flora onde far visita all'amica Lidia. (*Capitolo IV*, pp. 48-54)

Verso sera Giorgio si reca a casa Dolani per parlare con Martina, che tuttavia non è ancora rientrata. Incontra invece sua madre, la signora Benedetta Bossi, visibilmente provata dal dolore per il lutto recente, in compagnia della sorella Concetta, una severa zitella dallo sguardo freddo. Quest'ultima tenta di convincere la donna, già rimasta vedova da anni, a trasferirsi da lei, onde sorvegliare Martina, avvisandola allo stesso tempo che essa non sarà disposta a permettere alla nipote di continuare con il suo stile di vita. Rientrata a casa, Martina approfitta dell'inaspettata presenza di Giorgio per uscire

nuovamente senza destare sospetti nella madre e nella zia. Con la scusa di farsi accompagnare dall'uomo in visita ad un'amica, Martina esce con lui per poi abbandonarlo subito e dirigersi invece verso l'hotel Flora, dove dimora Ludovico Ludovici. (*Capitolo V*, pp. 55-65)

Nel frattempo Ludovico sta conversando con Ors ola e Lidia. Un'aria malinconica aleggia sui tre, che scambiano brevemente qualche parola sulla morte di Margherita. La conversazione si sposta poi su Giorgio e sull'identit  della donna che intende sposare, giungendo alla conclusione che si tratti della sorella della defunta, ovvero di Martina. Proprio in quel momento un cameriere annuncia a Ludovico l'arrivo della stessa Martina, che intende parlare con lui. La conduce quindi nel proprio studio, dove la donna, nel cui sguardo lampeggiano vari e contrastanti impulsi, lo accusa con veemenza, chiedendogli spiegazioni sulla morte della sorella e sul contenuto della lettera ritrovata. Ludovico, confuso ed affranto, confessa di aver amato Margherita solo perch  in lei vedeva un pallido riflesso di Martina, ma quest'ultima gli rinfaccia che nella lettera egli dichiarava l'opposto. Incapace di pensare lucidamente e di esprimersi, Ludovico afferra istintivamente la donna per baciarla. Inizialmente Martina non reagisce, ma poi lo getta a terra e, con un sorriso folle nel volto, si spoglia dei guanti e si allenta la veste, prendendogli le mani e accostandole al suo corpo, per poi respingerlo ancora e, tra risa e lacrime convulse, accusarlo di aver rovinato la vita di Margherita solo perch  non ha avuto la forza di perseguire la passione che invece provava per lei. Si dimena quindi davanti a lui in una danza folle e sensuale allo stesso tempo, per uscire poi dallo studio, insensibile alle scuse e alle suppliche dell'uomo, che protesta di non aver mai toccato Margherita e la implora di non sposare Giorgio. Rimaste sole, Ors ola e Lidia proseguono la loro conversazione. La prima chiede consiglio all'amica sui suoi casi recenti. Le due concludono infine che, nonostante esse paiano al mondo delle «insensibili avventuriere», non sono in realt  nient'altro che povere bambole alla merc  delle passioni e dei capricci degli uomini. (*Capitolo VI*, pp. 66-79)

Il giorno successivo Sante si lamenta ancora con la moglie delle sue nuove inquietudini e del suo vano e includente agitarsi. Lorenza gli confessa che con la morte di Margherita il velo che ricopriva lo scorrere dei suoi giorni si   come sollevato. Riemersa da un lungo sonno, sente che la vita che ha vissuto fino a quel momento, compreso il suo matrimonio, non   altro che una finzione, ed   confusa su ci  che vuole essere e su ci  che vuole veramente fare. Nonostante le obiezioni del marito esce di nuovo e, camminando come una

sonnambula, si dirige all'hotel Flora per farsi restituire le lettere di Margherita. Ludovico le rivela però che la sera precedente Martina è andata da lui, comportandosi come una pazza, alternando lascivi tentativi di seduzione ad accuse sulla morte della sorella. Le parla anche di Orséola, di come sia una follia lasciare che Giorgio sposi quella pazza piuttosto che continuare ad essere felice con la propria amante. Lorenza si mostra perplessa: era di comune dominio – dice – che la relazione con Orséola fosse solo un peso per Giorgio. Ma Ludovico ribatte che non avrebbe dovuto dar ascolto alle voci della gente, che ama parlar male delle coppie anche quando sono felici. Le consiglia infine di andare a parlare con Orséola, mentre egli, dal canto suo, terrà a portata di mano il *revolver*, pronto ad uccidersi nel caso il suo animo muti ancora. (*Capitolo VII*, pp. 79-89)

Scossa dalle rivelazioni dell'uomo, Lorenza si sente ora priva di ogni energia, e tentata di tornare dal marito a confessargli che immischiarsi in quella faccenda non è stato altro che un errore. Camminando per la strada e osservando gli alberi ai lati del viale come se li vedesse per la prima volta, avverte da un senso di profonda indifferenza: la chiara percezione di come agli occhi della natura le vicende umane siano completamente irrilevanti. Quasi senza pensare, si ritrova davanti alla villa di Orséola e decide di entrare. Mentre aspetta di essere ricevuta, riflette che anche la sua vita non è stata altro che un'attesa, trascorsa passivamente, senza poter dire di averne afferrato con le mani un singolo istante. Alla comparsa di Orséola, la donna è colpita dalla sua figura e dalla sua «serenità altera, per quanto mite e velata di malinconia», e si rende conto che essa è in realtà molto lontana dall'immagine che si era creata nella propria mente. Afferrandole le mani, scoppia in pianto, le chiede perdono per aver dato peso a voci maligne e aver contribuito così alla fine della sua relazione con Giorgio. Orséola la rassicura e le conferma di non provare alcun rancore per lei: il suo rapporto con il Locchi aveva già numerose crepe, ed essa ha accettato di buon grado la separazione da lui. Dichiara anzi a Lorenza di volerle diventare amica, e quest'ultima, commossa e trepidante nell'ascoltare le sue parole, si sente come chi, avendo vissuto per molto tempo nell'arsura della città, si trovasse davanti ad un prato fresco e lussureggiante. Confessa alla sua nuova amica di aver sempre subito la forte personalità e passione di Martina, e di essersi sentita confusa e sperduta, ma che l'averla incontrata le ha dato una nuova forza. Orséola le consiglia di lasciar perdere la questione di Martina e Giorgio, e di pensare a se stessa, suggerendole di restare con lei per tutto il tempo che desidera. Dichiara poi di aver compreso come loro due in realtà siano molto simili, entrambe forti e spinte dal desiderio di guardare più a fondo nelle cose,

nonché di vivere per se stesse, invece che come una vite intorno a un olmo. Le chiede poi se ha dei figli. Nel declinare la propria risposta negativa, Lorenza non può evitare di contrapporre mentalmente la propria sterilità alla fertilità di Martina (*Capitolo VIII*, pp. 89-103).

Nel frattempo Sante è occupato dei preparativi per una mostra dei suoi quadri, aiutato da Pietro Gori e dalla sua giovane moglie Rita, pittrice anch'essa alle prime armi. Mentre Pietro e Sante trasportano i quadri in galleria, Rita rimane sola nello studio, dove ricompare Martina, alla ricerca di Lorenza. Nell'attesa le due donne conversano brevemente, e la timida provinciale si rende conto ben presto della forte personalità e della passione che dell'altra, rimanendone abbagliata e conquistata. Vengono interrotte però dall'arrivo di Lorenza. Martina le si accosta in tutta fretta, mentre Rita è delusa dal brusco allontanamento della donna, e vede scomparire davanti ai propri occhi la luce che prima aveva avvolto di sé la stanza. Martina confida all'amica di aver passato la mattinata con Giorgio, rivelandogli anche il fatto di avere un figlio, e che i due hanno infine deciso di sposarsi. Lorenza la tratta con durezza, dimostrando maggior interesse per il futuro del bambino. Poiché Giorgio ha dichiarato di non volersene occupare, Lorenza prende in mano la situazione e decide di adottarlo, convincendo Martina a scrivere in tal senso alla donna a cui è stato affidato. Nell'uscire, Martina incrocia nuovamente Rita, ma la saluta con qualche freddezza, lasciandola nello sconforto, come se avesse perduto un tesoro appena scoperto e si sentisse infine smarrita e sola al mondo. Sante e Pietro rientrano festosi per la buona riuscita dell'esposizione e a cena con le rispettive mogli discutono dei giovani artisti che intendono rivoluzionare l'arte, tagliando i ponti con il passato. Sante, seguito a ruota dal compagno, è molto duro al riguardo, ma per la prima volta Rita si azzarda ad esprimere un'opinione diversa e difendere la ricerca e la sperimentazione in polemica con l'arte vecchia e stantia che ritorna sempre sulle stesse cose. Nonostante egli si preoccupi di non farlo notare, quei discorsi in realtà colpiscono Sante, che si rende conto di aver mentito a se stesso, illudendosi di creare costantemente nuovi capolavori quando in realtà non fa che dipingere sempre lo stesso quadro, giocando sulla varia figurazione della moglie-modella. A fine serata Rita chiede a Lorenza di intercedere con Martina onde poterla rivedere. Lorenza accetta, ma al tempo stesso la mette in guardia, avendo colto una strana luce nei suoi occhi. In camera da letto, Lorenza mette alla prova il marito, rivelandogli di aver avuto un figlio anni prima. Osservata la sua reazione, confessa poi di non aver mai avuto interesse per gli uomini prima di incontrarlo, e che anche per lui non prova altro che

simpatia e riconoscenza; di fatto ha sempre acconsentito ai suoi desideri, ma senza offrirsi mai di propria volontà. Sconvolto dal comportamento e dalle parole della moglie, Sante la supplica di non lasciarlo, chiedendole il motivo di quest'improvvisa freddezza. Colto da un impeto, afferra la moglie per baciarla: lei non si ribella e lui insiste, finché non percepisce il disgusto e l'odio nei suoi occhi. Lorenza infine gli comunica di aver deciso di andare via il giorno successivo, per badare a suo figlio. (*Capitolo IX*, pp. 104-132)

Arrivata a Parma, Lorenza si dirige verso la villa di Leonilde Sanni, vedova con tre figli, amica di lunga data di lei e di Martina. A Leonilde quest'ultima aveva affidato il figlio, di nome Renato, in modo che gli trovasse una famiglia. Giunta a destinazione, la donna scopre che proprio in quel momento Leonilde riceveva la visita di altri due ospiti: un giovane prete, don Giulio, accompagnato da un ragazzino, che si rivela essere proprio Renato. Quest'ultimo è un giovane serio e insieme orgoglioso, testardo e ribelle alle imposizioni; stanco della noiosa vita di campagna, si era legato al suo amico Giulio, in procinto di trasferirsi a Roma per seguire la sua carriera ecclesiastica. Durante la conversazione in casa di Leonilde, Lorenza, che non ha ancora trovato l'occasione di rivelare all'amica il motivo del suo viaggio, approfitta delle parole del ragazzino per mettere a punto il suo progetto, suggerendogli che egli potrebbe andare a stare con lei nella capitale. (*Capitolo X*, pp. 132-151) Nei giorni successivi Lorenza ha ancora modo di osservare Renato, notando come egli risulti più maturo di quanto la sua età farebbe supporre. (*Capitolo XI*, pp. 152-157)

Dopo molti giorni di maltempo che obbligano il gruppo a rimanere in casa, con sommo fastidio di Renato, durante un'uscita a spasso per la campagna, Lorenza può finalmente rivelare a Leonilde le sue intenzioni. L'amica, sebbene inizialmente sorpresa, si mostra contenta della notizia, ma suggerisce a Lorenza di parlarne con don Giulio, che ha funzioni di tutore del ragazzino. Il giorno dopo si recano insieme ad un vicino convento per assistere alla messa celebrata da don Giulio. Da giorni ormai Lorenza non perde di vista Renato, osservandolo con dolcezza e scoprendo in sé moti profondi di tenerezza e di calore materno. Trova dunque il coraggio di parlare con il prete e di spiegargli la propria situazione, chiedendo perdono per i suoi peccati. Don Giulio la rassicura, loda anzi la sua forza d'animo e i suoi buoni propositi per Renato. Le suggerisce però come infine sarebbe più giusto agli occhi di Dio se, ricevuta la responsabilità del ragazzo, tornasse dal marito e se ne prendesse cura insieme con lui come fosse loro figlio. (*Capitolo XII*, pp. 158-169)

Nel frattempo a Roma la madre di Martina è morta di crepacuore e quest'ultima, sposatasi con Giorgio Locchi, si è trasferita nella casa del marito, dove vive con la suocera vecchia e malata e con la cognata giovane e mite, Ersilia. Martina si trova dunque a dover assistere l'anziana inferma, con frequenti moti di disgusto e di ribrezzo, che si mutano talora in «acre sofferenza di piacere». Ersilia osserva attentamente la nuova arrivata, cercando, non senza qualche rigidità e freddezza, di scoprire il segreto del suo fascino, che non risulta sminuito nemmeno all'atto di occuparsi della pulizia della suocera, e soffrendo di un senso di inferiorità e gelosia nei suoi confronti. Giorgio, inizialmente preoccupato per i rapporti fra le tre donne, si compiace di come la situazione abbia raggiunto un suo equilibrio, e finisce per abbandonarsi nelle braccia della moglie, lasciandosi avvolgere senza opporre resistenza da uno «spasimoso tormento di sensazioni» che inizia a consumarlo nello spirito e nel corpo. La sua salute comincia a peggiorare e Martina ne approfitta per prendersi carico dei suoi affari, rimanendo fuori di casa sempre più a lungo senza preoccuparsi troppo di fornire spiegazioni. In queste occasioni fa visita a Rita Gori, posando per lei e per altri artisti del suo circolo, e riprende i contatti con Ludovico, in costante spasimo per lei. Ersilia, a sua volta sempre più rosa dall'ossessione di scoprire il "segreto" di Martina, arriva a frugare di nascosto nella sua stanza, finché un giorno viene colta in flagrante dalla donna, la quale, accortasi da tempo dell'interesse di Ersilia nei suoi confronti, decide di prendere in mano la situazione. Muovendosi con dolcezza e spirito all'apparenza amichevole e caritatevole, induce la giovane a porsi sotto la sua ala, e la consiglia su come far risaltare la propria bellezza inasprita da anni di clausura. Agisce su di lei con l'esaltazione che prova l'artista nel modellare a suo piacimento la creta tra le proprie mani, alternando momenti in cui si mostra dura fino a farla piangere, ad altri in cui la conduce per mano, trasportandola in un'atmosfera che agli occhi di Ersilia appare incantata e ricca di promesse per il proprio futuro. (*Capitolo XIII*, pp.169-182)

Nelle settimane successive Martina inizia a condurre con sé la cognata nel proprio giro di frequentazioni. Dapprima visitano casa Coluccio, dove si ritrovano ad assistere ad un litigio tra Sante e Rita, i quali hanno intrapreso una relazione clandestina dopo il distacco di Lorenza. Poi, compiaciuta nel vedere come Ersilia sia ormai completamente nelle sue mani, estasiata e succube, porta il proprio "gioco" perverso ad un nuovo livello, presentandola a Ludovico. Con astuzia e perfidia va istigando gli animi delle sue "vittime", approfittando dell'angoscia dell'uno e dell'ingenuità e del candore dell'altra. (*Capitolo XIV*, pp. 183-196)

Una mattina di giugno Lorenza e Renato giungono a Roma, accolti da don Giulio ed Ors ola, i quali nelle settimane precedenti si sono prodigati, ognuno a suo modo, per aiutare l'amica e il pupillo. Entrambi vorrebbero spingere la donna a far ritorno dal marito, ma Lorenza non   dello stesso avviso, ed   sollevata nel sapere che non lo trover  a casa, essendo egli partito alla volta di Napoli per studiare nuove forme d'arte, finalmente deciso ad abbandonare la staticit  del suo percorso artistico. I due le riferiscono anche le ultime novit  su Martina, consigliandola tuttavia di restare lontana da lei, per il bene suo e di Renato. Nei giorni successivi Lorenza   estasiata dalla sua nuova vita come madre, concentra ogni momento della sua attenzione sul figlio,   compiaciuta della sua precoce seriet  di propositi e del suo interesse allo studio. Dapprima riceve la visita di Giulio Gori, disperato per il comportamento della moglie, sempre pi  ribelle nei suoi confronti e sempre pi  assoggettata a Sante, poi quella di Martina, la quale per  sembra solo voler assolvere a un obbligo e togliersi un peso dalla coscienza, non mostrandosi nemmeno interessata, con sollievo dell'amica, a vedere di persona Renato. (*Capitolo XV*, pp. 196-217)

Il completo disinteresse della donna nei confronti del figlio si spiega anche col fatto che la mente di Martina   rivolta ora alla trama al cui centro si trovano Ersilia che, ansiosa di entrare nell'ambiente mondano, aspira a sposarsi, e Ludovico, che, perennemente sconvolto dalla passione e dal rimorso, va scialacquando tutti i soldi ricevuti dal padre. Perseguendo il suo disegno, Martina convince la cognata a recarsi da sola a casa dell'uomo. Ersilia trova Ludovico tra il sonno e la veglia, mentre confuse immagini delle due sorelle Dolani gli si affacciano davanti agli occhi. Ancora pervaso dalle sue visioni, Ludovico accoglie la giovane nel suo studio. La sua vicinanza, l'odore delle sue vesti e il pallore del suo volto lo spingono, nonostante l'opposizione di lei, a stringerla a s , finch  Ersilia divincolandosi non riesce ad allontanarlo. Come si fosse improvvisamente destato, Ludovico si rende conto della situazione e cerca di scusarsi, ma in quel momento irrompe Martina che, avendo previsto quanto sarebbe successo, accusa l'uomo, imponendogli di sposare Ersilia per porre rimedio al suo errore. (*Capitolo XVI*, pp. 217-226)

Nelle settimane successive Martina stessa   indecisa su come proseguire il suo gioco: la volont  di combinare il matrimonio per incatenare i due giovani tra loro si alterna alla nausea per tutta la questione. Anche il suo comportamento verso la cognata   sempre mutevole: talvolta la blandisce e la illude, talvolta la tratta duramente. La consapevolezza che dopo la morte della suocera, non pi  figlia sottomessa, la giovane potrebbe trovare la forza di camminare da sola, sfuggendo cos  al suo controllo, la induce infine a portare a



compimento il suo piano. Ludovico, tuttavia, ha completamente sperperato il proprio patrimonio, riducendosi a vivere in una pensione, e necessita quindi dell'aiuto del padre per potersi sposare. (*Capitolo XVII*, pp. 226-237) Martina, il cui stile di vita è tornato ormai quello di prima del matrimonio, usa la sua rete di conoscenze e la sua abilità negli intrighi per continuare a tessere la sua tela. Tramite l'intervento di una nobildonna sua amica strappa il consenso di Giorgio alle nozze della sorella e si prepara ad affrontare lo scoglio più difficile: monsignor Ludovici, zio di Ludovico, personaggio dotato di una grande influenza sul padre di lui. (*Capitolo XVIII*, pp. 237-250)

Nel frattempo Lorenza viene informata dal signor Gori del fatto che Rita è scappata di casa per raggiungere il suo amante a Napoli, ma non si sente per nulla turbata dalla notizia. Anche don Giulio si rivolge a lei, ammettendo il proprio sconforto: egli era arrivato a Roma nella speranza di diffondere le proprie idee di rinnovamento della fede, in modo che la sua voce arrivasse al Vaticano, ma le alte gerarchie si sono rivelate sorde ai suoi appelli, e hanno inoltre vietato ai sacerdoti qualsiasi attività pubblicistica sui giornali. Non si dà per vinto tuttavia, e approfittando del fatto che Renato ha ricevuto dal cardinal Soviero l'incarico di ordinare la sua biblioteca, lo accompagna per esporre al prelado le proprie ragioni. Ulteriori motivi di turbamento gli vengono dal notare all'ingresso in Vaticano la presenza di Martina, la quale, accompagnata da Ersilia, si reca in visita da monsignor Ludovici. Usando la propria astuzia, alimentata da una miscela di arti seduttive, la donna non ha problemi a portare il monsignore dalla propria parte. Contemporaneamente, Don Giulio rivolge il suo appello al cardinale Soviero, facendogli notare come la borghesia si sia ormai lasciata alle spalle ogni valore, mentre la Chiesa, rigida sulle sue posizioni, non è abbastanza vicina ai credenti, ma la risposta la risposta del prelado risulta vuota ed evasiva e gli conferma come il Vaticano non abbia alcuna intenzione di aprirsi alla modernità. (*Capitolo XIX*, pp. 250-274)

Il fidanzamento di Ersilia e Ludovico viene dunque ufficializzato. Martina, avendo raggiunto il proprio scopo, si sente avvolta da un torpore che le dà la nausea, sebbene il suo spirito assetato di rivincite non sia ancora sazio. Il suo rapporto con la cognata continua ad essere ambiguo e a fasi alterne: Ersilia da un lato si sente ormai realizzata e si pente di essersi sottomessa a Martina, sospettando che abbia ancora un forte influsso sul suo futuro marito, a volte invece è ancora sperduta e sente la necessità della sua guida. (*Capitolo XX*, pp. 274-280)

Il giorno delle nozze il ricevimento si svolge a casa Locchi, dove la nuova coppia andrà ad abitare assieme a Giorgio e Martina. Quest'ultima approfitta della presenza di monsignor Ludovici per continuare a provocarlo con la propria femminilità, giungendo infine a condurlo con sé nella camera degli sposi. Poiché egli non oppone alcuna resistenza, lo spinge sul letto e sfoga la propria passione. A cose fatte, entrambi si sentono angosciati. Allontanandosi, egli dichiara di amarla anche se i brevi momenti vissuti con lei gli varranno le pene dell'inferno, mentre Martina, rimasta sola, si dispera, rendendosi conto di aver finalmente trovato, e subito perduto, una passione vera, un amore autentico, come mai prima nella sua vita. Per dar corso a un ultimo gioco manovrando le pedine dei due sposi, si nasconde in camera e attende il loro ritorno, senza nemmeno ricomporre il letto. Ersilia si prepara per offrirsi a Ludovico, che appare esitante. Ersilia lo accusa di essere ancora innamorato di Martina. Quest'ultima, nascosta dietro la tenda, dapprima se ne compiace diabolicamente, poi prorompe in una folle risata, rivelando la sua presenza, sbeffeggiando i due e scoprendo le carte delle sue macchinazioni. Furiosa, Ersilia ordina al marito di cacciarla. Ludovico prova ad avvicinarla ma, gettato a terra dalla donna, afferra una pistola da un cassetto. I suoi colpi mancano Martina, che, ridendo, si allontana. Sentendo il «desiderio pazzo» di chiudere completamente i conti col passato, si dirige da Lorenza (*Capitolo XXI*, pp. 280-292)

Quest'ultima sente di aver finalmente raggiunto, grazie al suo ruolo di madre, la pace interiore e la felicità, e insieme avverte oscuramente l'avvicinarsi di un'ultima prova. Forte di questo presentimento, attende la chiamata del destino, che infine si manifesta nella persona di Martina. La donna irrompe come una pazza in casa sua, interrompendo la tranquilla serenità del consueto ritrovo con Orsèola, don Giulio e il signor Gori. Strepitando, accusa Lorenza di averle sottratto il figlio con l'inganno, convincendola a sposarsi. Poi, sedata per un attimo la sua furia, incontra con lo sguardo il volto atterrito di Renato. Tenta di avvicinarsi a lui, salvo iniziare a ridere follemente, rivelando di non avere alcuna intenzione di riprendersi il figlio, ma il suo unico intento era di mostrare a Lorenza quanto fosse ipocrita, quanto la sua esistenza fosse intrisa di ghiaccio perché non aveva mai conosciuto l'amore. Dopo aver dichiarato il suo odio per tutti i presenti, persone che si ammantano di falsa moralità per nascondere le loro bassezze, corre via dalla casa. Nel frattempo don Giulio, che aveva fatto uscire Renato per proteggerlo dalle parole della madre naturale, spiega al ragazzo come ciò che è appena accaduto sia una chiara manifestazione del degrado a cui è giunta la società. Mentre eventi atroci vanno maturando

tra gli uomini, pronti a deflagrare in tutta la loro violenza, è necessario che le persone che non si riconoscono in quell'orrore, come naufraghi nell'oceano, continuino a resistere alla follia dei loro contemporanei. Il romanzo si chiude con un breve intervento del narratore, che annota come tutta la vicenda si sia svolta prima dell'anno 1914. (*Capitolo XXII*, pp. 293-300)

## **Il bene e il male (1920)**

*Jally, tutta fiocchi e moine* (pp. 7-10)

L'io narrante, un poeta, cerca di afferrare l'ispirazione, ma è continuamente distratto dalla giovane e vitale Jally, che, «delicatamente civettuola, smaniosa e insofferente», gli si avvicina e, tra piroette e risa, mette a soqquadro sia la stanza sia i suoi pensieri. Quando infine egli riesce a farla stare ferma, s'accorge che al di là del giardino una «maldicente moltitudine» si alza sulla punta dei piedi per guardare, verde di bile.

*Sogno primaverile del bene e del male* (pp. 13-49)

Ogni mattino, poco dopo l'alba, Ludolina, «fanciulla dagli occhi grandi e dolci, tutta grassoccia e boffice», esce nel cortile, accolta festosamente da tutti i suoi amici: Passeri, Cardelli, Galli e Galline, il cane Fox, il gatto Furbesco, Farfalle, Libellule, Grilli, una coppia di Colombi in amore, e buon ultimo un Merlo forestiero, giunto da lontano per ammirare quella Ludolina di cui tanto gli hanno parlato. Beandosi della luminosa presenza della giovane e gentile ragazza, gli animali aspettano che essa distribuisca il cibo. Non è raro che bisticcino fra loro, ma Ludolina è sempre pronta a placare gli animi e ricondurre il giardino alla serenità. Poi tutti tacciono e si raccolgono intorno a lei per ascoltare le sue parole: Ludolina li invita a riflettere sulla bellezza del mondo e sulla bontà di Dio, dicendo loro che, se venisse mai loro voglia di essere cattivi, dovrebbero osservare i fiori, i quali mai si lamentano, ringraziano il sole per l'amore che dà loro e osservano gli animali del giardino, piangendo se li vedono comportarsi male. La ragazza è convinta che ognuno nel giardino ami il bene, «perché tutta la vita è bene», e conclude la propria orazione lodando il Signore, per poi sedersi sotto il pesco a leggere, mentre la folla degli animali si dirada mormorando sussurri di approvazione. Presto Ludolina si addormenta, ed ora nel giardino sembrano sentirsi nuovi brusii, voci sommesse, prima coperti dall'allegro rumore degli animali. Nel sonno la ragazza si inquieta, scossa da leggeri brividi di fastidio, e le pare di sentire una voce dentro di sé che le domanda come mai, se ogni cosa è bene, essa talvolta si senta mossa da desideri che l'accalorano e la rendono insoddisfatta di quello che possiede. Nel contempo, ai piedi del rosaio compare il Ragno. Egli si rivolge alla Rosa Grossa, chiedendole di aprire i petali perché egli possa cibarsi degli insetti da lei catturati al suo interno. Essi tempo prima hanno stipulato un patto: in cambio del cibo il Ragno si era impegnato a catturare nella sua tela quello che lei desidera di più, l'amore, ma ora la Rosa Grossa, sempre più debole e triste per le vane illusioni, si rende conto che probabilmente

egli non le darà mai ciò che le ha promesso. Improvvisamente nella villa di fronte si sentono dei rumori. Tutte le Rose si agitano, e il Ragno sale su di loro per osservare la situazione. Spiega poi che si tratta di commedianti, i quali si apprestano a recitare una scena d'amore, di tradimenti e di violenza. Alla vista di quello spettacolo le Rose si sentono pervase da una febbre sottile, mentre il silenzio del giardino suggerisce loro pensieri angosciosi. Poi gli uomini salgono in macchina e ripartono, e il Ragno riflette che la scena rappresentata, al contrario di quelle ottimistiche ed idilliache, è, nella sua finzione, vera, e che non si può mai scoprire abbastanza quanto male esista sotto il verde velo della bella stagione. Osserva poi Ludolina dormire, sentenziando che anch'essa è in realtà consumata dalla febbre, come tutti, e che suo cugino, il tarlo, non smette mai di rodere, in lei, assillante. Infine si allontana, accorgendosi che la ragazza si sta svegliando. Con un grido Ludolina si desta, ed è subito circondata dagli amici preoccupati. Racconta di aver avuto un sogno in cui tutto era buio, Dio l'aveva abbandonata e il mondo era colmo di freddo e solitudine. Lentamente cerca di calmarsi, ma dal rosaio si sente un leggero sospiro. La Rosa Grossa vacilla, per poi sfiorire, lasciando cadere tutti i suoi petali. Ludolina piange la sua morte, mentre le libellule e le farfalle fuggono impaurite.

*Donatella, mia moglie* (pp. 53-76)

Carletto, un ventunenne che non ha ancora deciso cosa fare della propria vita, è innamorato della giovane Donatella Rodini, attratto più dagli strani guizzi dei suoi occhi che dal suo aspetto esteriore. Prima ancora di dichiararsi a lei, in un impeto di coraggio, decide di chiedere la sua mano al padre, il senatore Rodini. Quest'ultimo ha stima del giovane, figlio di un ricco banchiere suo amico, e, dopo l'iniziale sorpresa, non ha problemi ad acconsentire. Donatella, dal canto suo, è una grande amica della sorella di Carletto, Livia, con la quale passa gran parte del suo tempo. Quando lui le rivela il proprio amore, Donatella rimane stupita ed incerta, e non sa rispondere con sicurezza. Carletto insiste e lei, dopo aver notato la forte somiglianza del ragazzo con la sorella, acconsente al matrimonio, ma si scosta quando lui cerca di baciarla. Il matrimonio viene celebrato di lì a poco, poiché il senatore deve partire per l'Eritrea, e viene deciso che Carletto lo accompagni per seguire gli affari del padre in quel paese. Durante i preparativi per le nozze Donatella non smette di rimanere attaccata all'amica, il cui parere sembra essere per lei l'unica cosa importante. Carletto spera che tutto ciò abbia fine una volta sposati, ma nemmeno la prima notte di nozze Donatella, nonostante le insistenze di lui, gli si concede. Due giorni dopo giunge il momento della partenza, e Carletto nota con amarezza che la moglie non sembra esserne

turbata, preoccupata com'è di organizzare la sistemazione di Livia, che va ad abitare nella sua casa. In Africa il giovane è torturato dal pensiero della moglie, l'angoscia gli suggerisce dubbi sulla natura dell'amicizia tra le due giovani, e per non pensare decide di dedicarsi completamente al lavoro. Un giorno il suo gruppo si imbatte in una ragazzina indigena ferita. Dopo che le è stato prestato soccorso, la ragazza, che tutti chiamano Trovata, decide di entrare a servizio dei suoi salvatori e, al momento del ritorno in Italia, rimane con Carletto, che la porta con sé a casa. Qui la situazione tra la moglie e la sorella non è cambiata e le due hanno anche smontato il letto nuziale per far posto alle rispettive stanze; perciò Carletto, rassegnato, non cerca nemmeno più di richiamare Donatella ai "doveri coniugali". Mentre è sostanzialmente ignorato dalle due giovani, solo Trovata sembra accorgersi del suo sconforto, e sempre più spesso gli siede accanto. Un giorno, in un impeto di tenerezza, la ragazzina prende la sua mano per baciargliela, ma il tutto avviene sotto gli occhi di Donatella, che inizialmente ride dell'accaduto, salvo poi arrestarsi bruscamente (e Carletto nota il suo turbamento, mentre gli chiede se intende far rimanere la ragazzina in casa ancora a lungo). Nei giorni successivi Carletto approfitta di quella prima crepa per rincarare la dose, esibendosi in dimostrazioni d'affetto verso Trovata sotto gli occhi della moglie. Infine Donatella cede, ed è costretta ad ammettere la propria gelosia, mentre il marito la ascolta raggianti, per poi accoglierla nel proprio letto. Il giorno dopo Livia intuisce qualcosa, e chiede spiegazioni all'amica, che però la guarda sorridendo e con gli occhi pieni di lacrime. Dopo non molto Livia torna ad abitare in casa del padre, e Donatella decide di "regalarle" Trovata.

*Vita, teatro di vetro* (pp. 79-101)

L'io narrante confessa di sentire la vita «come il fondo del mare», come, sott'acqua, egli cerchi di coglierne la visione, ora fluttuante, ora granulosa. Talvolta sente di poter scorgere qualcosa, ma, tornato poi a respirare in superficie, il tutto gli resta dentro come una remota fantasia, forse il ricordo di un mondo lontano. Di sera ha l'abitudine di camminare solo per la strada, «tanto stanco da non sentirsi più», e gli piace immaginare il giorno della «disillusione universale», quando ogni persona rimuoverà il velo che ricopre i suoi occhi e guarderà la vita in faccia. Ricorda poi i tempi della sua gioventù: egli, ufficiale di cavalleria, viveva assecondando le proprie passioni, trascorrendo da una donna all'altra, con un senso tuttavia di incompiutezza e di vuoto nell'animo. Un giorno decide improvvisamente di mollare tutto, va alla stazione e prende un treno per una destinazione ignota, desideroso di arrivare il più lontano possibile. Sul treno fa la conoscenza di una

donna, alla quale si sente subito accomunato nella sofferenza e nell'insoddisfazione nei confronti della vita. Mentre si parlano, ha come la sensazione di averla conosciuta da sempre e di aver atteso tutta la vita il momento del loro incontro. Già pensa di scendere con lei per iniziare una nuova esistenza insieme, ma improvvisamente la donna gli chiede se le scriverà, ed egli intuisce che lei ha in mente altri progetti. Le risponde in tono affermativo, ma la donna appare delusa, ed è solo dopo averla vista scendere dal treno, che egli capisce il suo errore. Comprende che la sua indecisione ha già creato un abisso tra di loro, e che ogni speranza è perduta. Continua dunque il suo viaggio, ma la sua convinzione non dura a lungo. Dopo qualche tempo si persuade che quella linea di frattura esiste solo nella sua mente e che ha sbagliato di nuovo a non rincorrerla subito. Ritorna alla stazione in cui la donna è scesa e si mette sulle sue tracce, scoprendo che è un'attrice di cinematografo. Colmo di gioia e di speranza, si sente leggero nello spirito, e si dirige verso gli studi dove la donna lavora. Girando tra le varie scenografie nota una grande riproduzione della cima di un ghiacciaio, che sembra tuttavia mancare di una parte, come se la roccia si fosse sgretolata. Chiede alle persone che incontra se conoscono la donna che sta cercando, ma tutti appaiono tristi ed evitano di rispondergli: egli viene a sapere infine che proprio quel finto ghiacciaio, cedendo sotto il suo peso, l'ha fatta precipitare causandone la morte. Il giorno stesso rimprende a viaggiare senza meta, finché non è colto dal folle desiderio di rivederla, sullo schermo, mentre sale su quel ghiacciaio di cartapesta per andare incontro alla sua fine. Ora egli non saprebbe dire nemmeno se sia ancora padrone di sé, e la vita gli appare come un teatro di vetro, in cui la finzione risulta indistinguibile dalla realtà.

*Almeno una camicia di capelli...* (pp. 105-130)

L'Istituto della Suore ospita numerose studentesse universitarie, che la mattina escono per andare a lezione, tornano a mezzogiorno, ed escono il pomeriggio per rientrare solo a cena. In questo luogo vive anche la giovane suor Maria; essa osserva con attenzione le pensionanti dell'istituto, le quali si dimostrano sempre rigide e piene di contegno all'interno di quelle mura, «quasi a metter in soggezione le stesse monache che l'ospitano». Maria preferirebbe invece entrare un po' più in confidenza con loro, in modo da avere qualcuno con cui parlare, e magari, tramite loro, vivere indirettamente la vita "di fuori". Un giorno giunge all'istituto una nuova ragazza, Laura Sapri. Il suo arrivo improvviso e la mancanza di referenze fanno sorgere dei dubbi nelle monache anziane circa la sua richiesta, ma la giovane riesce a convincerle senza difficoltà, intessendo una rete di bugie espresse con una voce melodiosa e sicura. L'ultima difficoltà però è che al momento non vi è alcuna

camera libera, ma suor Maria, conquistata dalla voce, dai modi e dalla «bellezza molle» della ragazza, suggerisce che intanto potrebbe stare nella camera di Giuliana Stregli, di cui Laura si è detta amica. Le monache anziane finiscono con l'accettare, e gli occhi di Laura incontrano quelli della giovane suora, fondendosi, a «garanzia di solidarietà», in un attimo di intimità fiduciosa. Accompagnandola nella stanza di Giuliana, Maria osserva che l'atteggiamento della nuova arrivata è molto diverso da quello delle altre ragazze: spigliata, sicura di sé e con un pizzico di malizia nei confronti della timida e inesperta monaca, Laura si accende una sigaretta, nonostante il regolamento lo vieti, e, sempre sotto lo sguardo imbarazzato di Maria, si sveste per farsi un po' di toletta, mettendo in mostra i segni sulle braccia, che deve all'uomo con cui si è appena lasciata, e i suoi lunghi capelli, i quali suscitano l'ammirazione della giovane suora. Prima che questa si congedi da lei, Laura la stringe stretta a sé e la bacia, lasciandola «stordita dalla freschezza profumata della sua carne». Più tardi Laura racconta a Giuliana della propria situazione: l'uomo con il quale era stata negli ultimi tempi, un uomo sposato, desiderava fare di lei la sua mantenuta. Volendo liberarsene, la giovane ha deciso di rifugiarsi per qualche tempo dove lui non la possa trovare. Durante il pranzo e ancora nel pomeriggio Laura insiste a stuzzicare maliziosamente Maria, finendo col seguirla nella cappella all'ora della preghiera e stordendola con parole sul mondo di fuori e sulla sua tormentata relazione con quell'uomo. Poi, sfiorandole la fronte con le labbra, le sussurra di come sarebbe bella se potesse tenere i capelli lunghi, e le promette di «prestarle i propri». Di notte Laura e Giuliana bussano alla sua porta e si intrufolano nella sua camera, approfittando della confusione e della timida indecisione della monaca. In pochi attimi Laura sfilava la camicia da notte di Maria e la stringe a sé, liberando i propri capelli che, come una morbida carezza, avvolgono il corpo della giovane suora. Tenendola stretta, «perché non sfugga al dolce martirio», Laura le sussurra nell'orecchio ricordandole la sua promessa di prestarle i capelli.

*L'improvvisata* (pp. 133-145)

Lella e Annita sono due cantanti che si esibiscono in un grande albergo, in cui il pubblico non manca mai di affluire per assistere ai loro spettacoli. Quando non lavorano sono solite restare ugualmente nell'hotel, sedendosi ad un tavolo ad osservare sotto un altro punto di vista le stesse persone che di solito le guardano sul palcoscenico. Con loro è solito intrattenersi anche l'uomo di Annita, un tranquillo signore attempato, in compagnia del quale si trasferiscono poi in un salottino per discorrere amichevolmente. Un giorno però Annita si presenta da sola, raccontando all'amica di aver interrotto la propria relazione:



l'uomo, stanco della vita e molto geloso, avrebbe preferito tenerla in casa senza farle vedere nessuno, ma il matrimonio era fuori discussione, osteggiato dalla madre e dalla sorella di lui. Lella si dispiace per l'amica e suggerisce che entrambe si prendano una pausa dal lavoro. Insieme affittano una casa a Castel Gandolfo, sul lago e al limitare di un bosco. Servite dalla cameriera di Annita, Lisetta, nei primi giorni non escono di casa, godendosi le comodità e la quiete in un «sopore confortante». Dopo due settimane le amiche, entrambe felici, ritengono di continuare a rimanere in quel luogo; Lella scinde un contratto con un teatro veneziano, ed Annita, contenta, si sente rinascere grazie a quella nuova vita e propone anzi di rimanere lì per sempre, poiché nessuna delle due avverte il desiderio di ritornare «nel mondo». Nei giorni successivi iniziano ad esplorare i dintorni, facendo lunghe passeggiate e compiacendosi di come si sentano ringiovanire. Un giorno però Annita inizia ad essere svogliata, scostante e a perdere l'appetito. Dapprima restia a confessare all'amica il motivo del suo cambiamento, le rivela infine di essere incinta. Lella si mostra estasiata dalla notizia, prende in mano la situazione e inizia a «soffocare di tenerezze» l'amica, predisponendo ogni cosa per l'arrivo del nascituro. Qualche mese dopo giunge finalmente il giorno, ma poco tempo dopo il parto, Lella nota che l'amica è pensierosa e malinconica. Annita infine le accenna al fatto che, rimanendo lì, il bambino non avrà un padre. Lella è inizialmente sorpresa, aveva quasi dimenticato che un padre esistesse davvero, e vede infrangersi la felicità raggiunta. Lo sconforto però dura solo un attimo però, seguito da una brusca ribellione: dichiara che non c'è alcun bisogno di quel padre. Il bambino è nato nella loro casa e deve essere soltanto loro. Le parole dell'amica sollevano l'animo di Annita, dissipando l'unico pensiero che la separava dalla completa felicità e convincendola a dar ragione a Lella: il bambino sarà soltanto loro, e quell'uomo non ne saprà mai niente.

*Ottobre perfido e ambiguo* (pp.149-158)

L'io narrante ricorda una gita autunnale in campagna assieme ad una coppia di amici, Donatella e Aurelio, e ad un quarto invitato, un tipo silenzioso, con gli occhiali, «anemico e mingherlino». L'uomo e la donna, che dopo molti sforzi sono riusciti a ufficializzare il proprio fidanzamento, si ritrovano a discutere lungo la strada ricordando tutte le difficoltà affrontate ed esprimendo il rancore non ancora sopito per i parenti che si erano opposti alla loro unione. Donatella decide quindi di porre fine a quei discorsi per non rivangare inutilmente il passato, ma il narratore osserva come le sue parole siano prive di calore, quasi essa avesse depresso ogni entusiasmo sulla strada percorsa per raggiungere il suo

scopo. Subito dopo egli rimane costernato dallo sguardo che la donna, alle loro spalle, lancia a lui e all'altro uomo. Il gruppetto giunge poi in un paesino e si siede sotto il pergolato di un'osteria. Avvertono un'atmosfera febricitante intorno a loro, e l'oste spiega che si tratta della popolazione in subbuglio a causa dell'aumento del prezzo del vino. L'io narrante continua a rivolgere la propria attenzione a Donatella, accorgendosi di come anch'essa sembri essere avvolta da una strana atmosfera: si passa con voluttà la lingua sui denti e dopo aver bevuto un po' di vino si sfilano gli anelli, facendoli cadere nel bicchiere vuoto. Egli non ha bevuto un solo goccio, ma si sente ugualmente stordito, e non sa se la dita della donna che gli sfiorano la nuca siano vere oppure frutto della sua immaginazione. Nel frattempo i tumulti nel villaggio aumentano di intensità e la folla arriva ad invadere la pergola dell'osteria dove i quattro si sono fermati. Donatella si abbandona sulla spalla del narratore e, con la bocca sul suo viso, gli sussurra di sentirsi fermentare. Le botti dell'osteria vengono rotte e il vino inizia a scorrere come una fontana su tutti loro. Forse inebriato dall'odore forte che riempie l'aria, all'io narrante pare di vedere Donatella strizzare l'occhio a lui e al taciturno uomo con gli occhiali, alternando fra l'uno e l'altro sguardi maliziosi e parole di promessa per il futuro, mentre il fidanzato, ubriaco, si assopisce. Allontanatasi la folla, trascorrono il pomeriggio all'ombra della pergola, mentre il narratore osserva i volti sempre diversi che la donna rivolge ai tre uomini seduti accanto a lei. Al crepuscolo tornano indietro, e durante la corsa in macchina il narratore si stringe a Donatella, chiedendole sottovoce «quando?», ma la donna per tutta risposta gli domanda se sia ubriaco. Egli riflette tra sé che non ha bevuto un sorso, e d'altro canto non sa affermare se ella sia una «perfida traditrice» o meno.

*Ah, Dodò, felicità in divisa* (pp. 161-167)

Un anonimo e sofferente narratore si rifugia nel ricordo delle angosce del passato, poiché quelle «spine» gli risultano meno amare di quelle che lo tormentano al presente. In particolare trova confortante ricordare il sergente Dodò, compagno d'armi quando i due erano di stanza a Venezia. Egli, sempre vitale e al colmo della gioia, attraeva sempre a sé gli sguardi quando camminava per le calli e per i campi, tra una riverenza beffarda al cancelliere e un sorriso alle numerose donne che stravedevano per lui. D'altra parte non si risparmiava di certo con l'altro sesso e, «terribile gallo», non badava nemmeno alle bombe pur di stare appresso alle sue «gallinelle». Talvolta sembrava pentirsi del dolore che causava ad ognuna di loro quando le abbandonava per passare ad un'altra conquista. Una donna in particolare lo fece sentire in colpa, rendendolo malinconico e pensieroso per

qualche mese, ma presto la sua natura riprese il sopravvento e, conducendo con sé il giovane narratore, ricominciò a lanciare sorrisi e a far sospirare le donne veneziane.

*Il cavallo ucciso* (pp. 171-180)

Berto ed Elmina camminano assieme per la strada, ma un'atmosfera di silenzio e di angoscia aleggia sulla coppia: i due, «avanzi di un naufragio», faticano ad essere vicini come lo erano prima della guerra. Elmina non riesce a capire il motivo per cui il suo amante è diventato più freddo, restio a concederle l'amore e la tenerezza di cui un tempo era colmo, mentre Berto si duole di non essere compreso dalla ragazza, incapace di vedere come «l'avversa bufera» che ha travolto tutti, mostrando il vero volto della morte e della disperazione, abbia cambiato il suo spirito, sì che egli non è più lo stesso e non può tornare indietro. La sofferenza non gli ha tolto l'amore, ma ne ha cambiato la forma, ora egli sa di amarla più di quando era giovane e in preda alle passioni. Assieme entrano in un locale, lo stesso dove lui le si era dichiarato anni prima, ma, incapaci di comunicare veramente, se ne escono presto con l'amarezza nell'animo: lui sa che Elmina non potrà mai comprendere il suo cambiamento, e lei, frustrata, si abbandona alla rabbia e allo sconforto. La donna anzi affretta il passo per lasciarlo solo, ma poco dopo torna da lui, sconvolta, e gli si getta al collo piangendo, come in cerca di protezione, indicandogli quello che ha appena visto: sulla strada, poco più avanti, c'è il corpo martoriato di un cavallo, finito a colpi di fucile dopo che le sue gambe si erano spezzate nella carica. Berto la abbraccia e lei, come se intendesse per la prima volta le sofferenze della guerra che lui cercava di comunicarle, si chiede cosa avesse a che fare, con tutto ciò, il povero cavallo, morto brutalmente senza nessuna ragione. L'uomo la conduce via, in fondo al viale, dove si ferma per baciarla. Entrambi piangono, «sciolti dal sordo nodo della loro sofferenza», come se la visione di quella morte innocente avesse potuto finalmente indurli a comunicare.

*Il garofano impazzito* (pp. 183-222)

L'anonimo io narrante, critico d'arte per un giornale, si sente disgustato da ciò che lo circonda. Egli risiede all'Hotel Imperiale e dei Paesi Riuniti, il cui pomposo proprietario ha fatto fortuna ospitando, lontano dal fronte, eminenti membri di tutti i corpi dell'esercito ed ambasciatori dell'Intesa. Qui il narratore si ritrova circondato da «grassa gente agitata, scappata fuori dalla guerra» e da eleganti dame «che stanno, in quanto ad espressione, tra l'oca sveglia e la trota dormiente», mentre a lui non interessano nè le lotte di classe nè le necessità della storia, semmai piuttosto l'eternità e l'astrazione. A questo scopo si rifugia alla Mostra dei Pittori Indipendenti, sulla quale deve scrivere un articolo. Anche qui però è

costretto a notare come sussista un «equivoco fondamentale» tra i pittori e il pubblico dell'esposizione, laddove i primi risultano così cerei ed esangui in confronto all'abbondanza e all'esuberanza delle dame annoiate, presenti solo per adempire ad obblighi mondani. All'improvviso però la sua attenzione viene attratta da un dipinto, in cui un garofano «violento e aggressivo» pende da un portafiori di vetro e si tende verso un'arancia aperta con gli spicchi a raggiera, mentre un guanto bianco da donna è posato poco lontano. All'io narrante pare che, senza nemmeno ricorrere a figurazioni simboliche o rappresentazioni umane, esso riesca a spiegare il completo senso increscioso della vita di quei giorni, in un'«urgenza sanguigna» espressa dalla «febbrosa fermentazione del garofano» e dalla «corrosione della polpa del frutto sotto quell'aggressione profumata». Agitato ai limiti dell'angoscia da quella visione, si curva a leggere il nome dell'autrice, Geria Midia, ed esce in strada, come posseduto dall'immagine della mano guantata della pittrice che agisce sui passanti. La sua ossessione si manifesta anche durante la stesura dell'articolo: non gli riesce di parlare veramente degli altri artisti se non in poche fredde righe, mentre la passione gli detta parole su parole per quel quadro fatale. Roso dal desiderio di incontrarne l'autrice, riesce infine a sapere qualcosa di più su di lei tramite un suo conoscente: nata in un paesino dell'Appennino, aveva sposato il figlio di un noto imprenditore metallurgico, rimasto ferito in guerra, dove aveva riportato una grave infezione ad una natica per una caduta da cavallo. Assieme al marito convalescente si era poi trasferita in città, ed aveva iniziato a dipingere. Il giorno successivo, al risveglio, sente un innaturale silenzio provenire dalla strada, a causa dello sciopero generale, ma la tranquillità viene spezzata all'improvviso dalla stessa Geria Midia, entrata come una furia nella sua camera. A vederla finalmente di persona, il narratore si sente nuovamente pieno d'ardore e di passione, ma i suoi impulsi sono subito frenati dalla «forza d'inferno» della donna, che inizia ad insultarlo violentemente. Lo paragona ad un cane che ha fiutato la selvaggina, poiché egli è il solo che ha saputo cogliere l'odore, l'essenza del suo quadro. Essa aveva acconsentito ad esporlo perché sicura che nessuno l'avrebbe capito, ma ora l'articolo di lui l'ha come «spogliata in una pubblica piazza». Vedendola cercare qualcosa nella borsa, l'io narrante teme che la donna lo voglia uccidere e ciononostante le dichiara tutta la sua passione. Istantaneamente, Geria gli si scaglia addosso, ma nella lotta egli riesce a toccare con la bocca il limite dei suoi capelli. I due, esausti, placano i rispettivi impeti, ed egli ne approfitta per dare ancora voce alla sua passione e spiegare come l'averla scoperta gli abbia riaperto quell'«improvvisa stagione di poesia» che aveva perso da tempo,

concludendo che farebbe di tutto pur di stare con lei, o come suo servo, o come suo padrone. Geria, infine, accoglie con risolutezza la proposta dell'uomo, invitandolo nel proprio studio per celebrare le «nozze». Egli la segue così fino alla sua abitazione, nel cui ingresso un gruppo di soldati sta stuzzicando le voglie delle cameriere. In una camera giace, dolorante, il marito della donna, tormentato dalla sua ferita, ma Geria ignora i suoi richiami, limitandosi a ridere. Dopo aver brevemente presentato al narratore una sua giovane allieva, completamente legata a lei, succube delle sue attenzioni e delle sue carezze, lo conduce nella propria camera e si sveste. Nel pieno della loro disperata passione sentono rumori di spari provenienti dalla strada, e vengono poco dopo interrotti dall'arrivo del marito di lei, furioso per l'accaduto. Ridendogli in faccia ancora una volta, essa lo spinge verso il balcone, dove viene colpito dai proiettili, per ricadere infine sanguinante a terra. La città ripiomba nel silenzio e Geria, come avesse trovato finalmente ciò che le mancava, si precipita ad intingere il pennello nel sangue, per poi correre dal narratore, baciandolo «terribilmente» sulla bocca.

*Scenari dell'anima nostra, Palmira* (pp. 225-250)

Un anonimo io narrante si reca ogni sera all'ingresso di un teatro affacciato su un buio e squallido vicolo per aspettare l'uscita della propria amante, Palmira, un'attrice. L'animo dell'uomo è scosso e tormentato, angosciato dall'ambiente in cui si trova, dalle gelide e sospettose occhiate del custode, dalla brusca furia degli operai che disfanno le scene dopo la fine dello spettacolo, dalla «bestialità della vita comune». Affacciatosi sul palcoscenico ormai buio scorge Palmira uscire dai camerini, la stringe a sé e la conduce fuori, lontana dalle urla dell'amministratore che fa i conti della serata, e dagli spettatori che, «avidì della "parte" di lei sulla scena» la attendono all'uscita, mentre continua a sentirsi addosso «le punture invereconde di quegli sguardi fosforosi». Nemmeno per la strada egli avverte una tregua ai tormenti del suo animo e, varcata la soglia della casa di Palmira, è nuovamente scosso dagli sguardi della serva Filomena e del cane Fox, di cui immagina i pensieri: se li raffigura, in sua assenza, consigliare la padrona di lasciarlo perdere; è lui la causa delle sue sofferenze, è lui che la nutre di illusioni facendola vivere in un mondo che non esiste. Rimasti soli, mentre Palmira scoppia in lacrime il narratore, resistendo all'impulso di baciarla, si unisce al pianto, chiedendosi dove mai potrebbero far risplendere il loro sogno, liberandosi dei loro corpi e vivendo come puri spiriti, lontani dagli «strazi mediocri». Non potendo continuare a quel modo, decidono di partire e di rifugiarsi in un piccolo paese di montagna, per trovare «un teatro più adatto alla spasimo della loro tragedia». Lungo la

strada Palmira è silenziosa, e il narratore le chiede se sia pentita della decisione. Egli le dichiara che fino a quel momento non è mai stato in grado di sfiorare la sua «bellezza mortale», poiché immagini di banalità si affacciavano alla loro mente quando le loro labbra si avvicinavano, ma che ora, in quel paese, le cose potranno cambiare, e lui sarà in grado di amarla. Giunti a destinazione però i tormenti gli si ripresentano, con i brusii e gli sguardi diffidenti degli abitanti del luogo, e gli sembra di udire ovunque «sibili di inimicizia». Davanti alla nuova casa infine scoppia in pianto; gli sembra di aver depresso la sua amata «in una tomba, tra gente sacrilega che avrebbe potuto violarla». Preso dall'angoscia, fugge nei boschi, si straccia gli abiti e si dilania il cuore al pensiero di Palmira e dell'impossibile idillio che le ha promesso, poiché l'insidia è nascosta ovunque e forse Filomena e il cane dopotutto avevano ragione sul suo conto. Al tramonto però, osservando le nuvole tingersi di rosa, si sente improvvisamente libero dalla morsa del dolore, puro, incolpevole degli errori commessi, come chi tanto ha penato e tanto ha amato, senza «sfiorarle lembo di veste con un desiderio vile». Chiama allora la sua amata a gran voce, e la vede salire verso il palcoscenico del cielo, bianca e impalpabile, mentre il sipario si alza, «tra l'immenso scenario d'una improvvisa e piena estate».

*Il giocoliere avvinazzato* (pp. 253-259)

Una sera un giocoliere, probabilmente ubriaco, bussa alla porta dell'io narrante, avendo scambiato la sua abitazione per un albergo ad ore, e gli chiede se ha visto una donna. Il narratore lo invita ad accomodarsi, gli offre da bere, e si fa raccontare la sua storia. Il giocoliere e sua moglie lavorano entrambi in uno spettacolo, ma il numero della donna, in cui essa danza sinuosamente, precede quello del marito, che ogni sera, finita la propria esibizione si ritrova a doverla cercare, sapendo che è probabilmente uscita con qualche ricco e generoso ammiratore. Il pensiero di tutto ciò lo mette a disagio anche durante l'esecuzione del suo numero, ma egli si placa osservando gli spettatori, in particolare il comportamento di certe donne all'apparenza oneste, consolandosi al pensiero che, almeno, la moglie è franca e leale. Dopo aver riflettuto per qualche attimo, il narratore, un filosofo, proclama che loro due sono in realtà molto simili, e che era logico dunque che si conoscessero: egli stesso è un giocoliere dello spirito, e se il mondo inizialmente applaude quelli come loro, poi li «fa becchi». Detto ciò, i due, dichiarandosi paghi della loro solitudine, alzano i calici e si abbracciano fraternamente.

## La festa delle rose (1920)

In una villa nel piccolo paese di Albissola, sulla Riviera Ligure di Ponente, vive Lucrezia, moglie del famoso compositore e musicista Quintilio Majani. Quest'ultimo passa gran parte dell'anno in giro per l'Europa, mentre la moglie preferisce rimanere nella tranquillità della loro abitazione invece che seguirlo tra concerti e ricevimenti dell'alta società, accontentandosi di vederlo solo di rado, pur sapendo che, visto il gran numero delle sue ammiratrici, Quintilio probabilmente non le è fedele. Una primavera egli torna per qualche giorno, reduce dal grande successo della sua ultima opera, *La festa delle rose*, e Lucrezia insiste perché egli la suoni al pianoforte per lei, preferendo sentirla nell'intimità del loro salotto piuttosto che eseguita da un'orchestra in un teatro. Dopo aver esaudito la sua richiesta, Quintilio, avvolto da un'onda di passione suscitata in parte dalla sua stessa musica, vorrebbe godere dell'abbraccio e delle carezze della moglie. Lucrezia, però, nonostante nei suoi occhi brillino fugaci lampi che rivelano la tacita volontà di abbandonarsi a lui almeno una volta, come immagina succeda alle donne che il marito incontra nei suoi viaggi, preferisce porre freno a quell'impeto di passionalità. Il giorno della partenza del marito, essa insiste per accompagnarlo alla stazione. All'arrivo del treno però le sembra di scorgere una donna all'interno di uno scompartimento, che lancia dal finestrino fugaci sguardi verso di loro. Quintilio ride dei suoi sospetti e, ricevuto dalla moglie un mazzo di rose, sale sul treno. Egli però conosce bene l'identità di quella donna: è la baronessa Lucilla Ronzi, sua appassionata amante da due anni, la cui gelosia l'ha spinto a voler vedere con i suoi occhi il volto della rivale, rosa dal timore che in quei pochi giorni Quintilio potesse aver dimenticato il loro amore per tornare fra le braccia della moglie. Egli le aveva espressamente vietato di farsi vedere, così, per "punirla", non le va incontro e si siede nel proprio scompartimento, lasciandola nell'angoscia e nel dubbio, finché, trovato il coraggio, non si dirige essa stessa da lui. Egli infine la rassicura, dicendole che in quei giorni lui e la moglie hanno vissuto solo «come due buoni amici», e Lucrezia ne gioisce, ma lo supplica di liberarsi di quel mazzo di rose che ha portato con sé, poiché il solo profumo di quei fiori le fa risorgere i suoi impeti di gelosia. (*Capitolo I*, pp. 1-28)

Nel frattempo a Milano l'arrivo della coppia è atteso da Claudio Marsi, grande amico di Quintilio, nonché librettista delle sue opere. Claudio, un tempo autore di romanzetti romantici di grande successo presso il pubblico femminile, nonostante l'età non più giovane si mantiene gioviale e vitale, sempre disposto sia a divertirsi con gli amici sia a

svagarsi con l'altro sesso. In occasione del ritorno dell'amico in città egli organizza una festa in suo onore. Tra i molti partecipanti dell'alta società milanese ci sono la giovane soprano Elettra Denna, di cui Claudio è innamorato, il commendatore Gerlini, editore delle opere di Quintilio ed ansioso di pubblicarne una nuova dopo lo strepitoso successo della precedente, e l'altra soprano Carla Lante, che soffre dell'amore non ricambiato per lo stesso Quintilio. Quando il treno arriva in stazione però, Lucilla, desiderosa solo di poter finalmente passare del tempo da sola con l'amante, è contrariata dal vedere il gruppetto di persone venuti ad accoglierli. Giunti alla loro villa, mentre Quintilio si intrattiene con gli amici, essa si sfoga con Claudio di tutta la sofferenza e la frustrazione provata negli ultimi giorni a causa della sua grande e irrefrenabile gelosia. Gli mostra poi il *revolver* con il quale aveva pensato di togliersi la vita nel caso Quintilio l'avesse abbandonata, ed è infine costretta a promettergli di rinunciare per sempre a quegli insani propositi. Claudio, riunitosi al gruppo, avverte sia Elettra che Quintilio della crisi appena superata dalla donna, suggerendo loro di starle accanto, per poi avvisare Carla che la sua presenza alla festa potrebbe riuscire inopportuna, essendo Lucilla a conoscenza dei suoi sentimenti. Più tardi, turbata da queste parole, Carla va dalla donna. Accolta da diffidenza e sospetto, essa, come a riconoscere la "superiorità" del diritto di sul cuore del compositore, le offre piangendo la propria amicizia, chiedendole di mettere da parte ogni rancore e ricevendo infine il consenso della rivale di un tempo. La festa prosegue fino a tarda notte, tra allegre conversazioni, bicchieri di vino e schermaglie amorose tra i vari partecipanti. (*Capitolo II*, pp. 29-67)

Nei giorni successivi Lucilla e Quintilio ricevono numerose altre visite di ammiratori dell'alta società, e la donna aspetta con impazienza il giorno della partenza per la Germania per un nuovo giro di concerti. Le uniche donne che teme, nella sua gelosia, sono quelle italiane. Le tedesche, le inglesi, le danesi, le olandesi non sono nemmeno propriamente donne per lei, fredde come sono e prive di quella forte passionalità che potrebbe far vacillare l'animo di Quintilio. Claudio, alle prese a sua volta con il mutevole atteggiamento e la gelosia di Elettra, promette alla coppia di non informare nessuno sul giorno della loro partenza, in modo che essi se ne possano andare in tutta tranquillità. (*Capitolo III*, pp. 68-79)

Un mese dopo, soddisfatti tutti gli impegni con i teatri tedeschi e scandinavi e ottenuto ancora un forte successo con *La festa delle rose*, Quintilio e Lucilla sono in procinto di lasciare l'albergo alla volta dell'Aja, in modo da trascorrere l'estate sulla spiaggia di



Scheveningen. Nel salottino dell'hotel si incontrano con l'impresario Ludwig Blemmer, giunto per consegnare a Quintilio un'onorificenza. Egli presenta alla coppia la sua giovane nipote, Hedda, che, ancora in età adolescenziale, è una grande appassionata di musica: poiché Hedda deve raggiungere i genitori a Scheveningen, l'impresario prega loro di accompagnarla. Quintilio le stringe la mano e si compiace della stretta decisa, del «ribrillio cristallino nello sguardo» e della «forza maschia imperiosa» che sembra emanare, pur tra il nervosismo e il rossore delle sue guance. Lucilla, vedendola come una bambina, la stringe a sé, ed Hedda si complimenta con lei per la sua bellezza e il suo fascino, elementi che le donne del nord possono solo invidiare, sì che, per questo, intende «adorarla come una divinità». Quintilio nel frattempo avverte un malore, e, nonostante le sue proteste, viene messo a letto e viene chiamato un medico. Quest'ultimo gli dice che, data la forte passione che mette nel suonare, non c'è nulla di strano che ogni tanto venga abbandonato dalle forze. Gli viene prescritto riposo, così Lucilla ed Hedda al pomeriggio escono sole per la città. Lucilla si sente sempre preda della malinconia e ora, in quel paese straniero, sotto un cielo sconosciuto e un'aria «sottile e pungente», le sembra di essere circondata da pericoli sconosciuti. Poco alla volta s'ingenera in lei un istintivo moto di diffidenza verso la ragazza che ha appena conosciuto e, osservando il suo «pallor biondo», le viene in mente il volto di «bambola» della moglie di Quintilio (ricordo che si sovrappone ben presto a quello di tutte le altre donne di cui era stata gelosa). (*Capitolo IV*, pp. 80-93)

Qualche giorno dopo i tre sono a Scheveningen, Lucilla e Quintilio nella loro villa, mentre Hedda in hotel con i genitori e diversi amici e conoscenti, tra cui l'esile ed elegante Claudine di Laurette, vedova di origini francesi, e il prestante barone Max van Heffel, il quale, all'interno di un corpo taurino nasconde un animo romantico e sensibile. Egli, nonostante i quasi vent'anni di differenza, è innamorato di Hedda, ma quest'ultima è disgustata da lui, nonché poco interessata alla compagnia di quel gruppetto, preferendo invece trascorrere le giornate alla villa dei Majani. Qui la ragazza ama discorrere per ore con Quintilio, il quale è in cerca dell'ispirazione per una nuova opera. Non è soddisfatto del libretto inviatogli da Marsi, poiché gli sembra che lo costringa a rimanere in quell'atmosfera passionale, frutto di un'ispirazione «calda e voluttuosa», che aveva caratterizzato *La festa delle rose*, e dalla quale ora vuole allontanarsi. Tale decisione mette in agitazione Lucilla, come se egli con questo proponimento volesse rinnegare l'amore per lei, da cui aveva già trovato forza e ispirazione. L'assidua presenza di Hedda, entrata all'improvviso nella loro vita, inoltre, continua ad inquietarla. In certi momenti si accorge

di come i suoi sospetti siano dettati da una sciocca gelosia per una ragazzina che Quintilio tratta come una figlia, ma la maggior parte del tempo è rosa dal dubbio e dalla frustrazione, notando come la sua nuova ispiratrice sembri essere proprio quella giovane e fredda straniera. Nel frattempo Max soffre per il distacco e l'indifferenza con la quale viene trattato da Hedda, e di ciò approfitta Claudine, che crudelmente stuzzica le sue ferite, per poi sedurlo. (*Capitolo V*, pp. 94-121)

Le giornate diventano sempre più angosciose per Lucilla. Nonostante Quintilio non la trascuri affatto, lo sente sempre più lontano da sé, ed avverte sempre più stretta la morsa di Hedda. È perennemente frustrata dalla sua aria innocente e pura, dal fatto stesso che in realtà non ci sia veramente nulla di cui possa rimproverare l'amante e insieme dal non potergli rivelare il proprio dolore per paura di perderlo. Nel contempo anche Claudine inizia a provare ostilità nei confronti della giovane. Se prima la considerava una ragazza «piuttosto squilibrata, piena di sé, e malata di intellettualismo», ora il fastidio si tramuta in odio, poiché il suo solo pensiero basta a tormentare l'animo sensibile di Max e a superare le sue arti di seduzione. Avendo intuito che la sua presenza in casa Majani ha iniziato a portare scompiglio, avvicina Lucilla, offrendole la propria amicizia. In modo sottile, Claudine convince la donna che Hedda, dietro l'apparenza gentile e rispettosa, in realtà la disprezza. Le spiega che la pericolosità delle donne del nord deriva dalla loro natura fredda, dalla mancanza di sangue caldo. Tale natura ibrida, che non le rende vere donne, potrebbe sciogliersi probabilmente solo a contatto con il temperamento caldo di passione proprio dei meridionali. Inizia poi a tessere le lodi della sua nuova amica, lodandone il grande fascino e la straordinaria bellezza, per suggerire infine maliziosamente che sarebbe in grado di far provare le pene d'amore anche ad una donna. Nei giorni successivi Lucilla, ripensando alle parole di Claudine, si convince che Hedda è una vera e propria minaccia alla felicità del suo amore, vedendo Quintilio ormai stregato dal fascino freddo e candido della straniera. Giunge perciò alla conclusione che per costringerlo ad aprire gli occhi non resti che far scendere Hedda dal suo piedistallo, facendo in modo che anch'essa possa «spasimare d'ardore». Quintilio a sua volta, in procinto di recarsi per una decina di giorni a Londra, si accorge del malessere dell'amante, pur non riuscendo a comprenderne le cause. Lucilla lo convince a partire da solo, onde allontanarlo dalla sua "rivale". (*Capitolo VI*, pp. 122-144)

Prima della partenza Quintilio è in ansia per le condizioni della donna, e si sente in colpa, pur non riuscendo a coglierne il motivo. I due ricevono un invito ad una festa di fidanzamento, ma dato che egli sta per partire, decide che vi parteciperà solo Lucilla.

Hedda insiste per recarsi personalmente nella camera della donna a comunicarle la notizia, e qui Lucilla inizia a tessere la tela del suo piano. Mentre la ragazza le parla, la donna tiene la camicia sbottonata in modo da lasciar intravedere il proprio seno e continua a carezzarle le mani. Avvicinate le sue labbra al volto di Hedda, le parla con voce suadente, la definisce un fiore pronto a sbocciare per cui ormai è giunta la primavera. «Trepidante come una colomba», confusa e accalorata dalla passione trasmessale dalla donna, Hedda protende inconsciamente le labbra per ricevere il bacio di Lucilla, sentendosi trasmettere «tutta l'urgenza della sua angosciosa passione, tutto lo spasimo della sua ansia febbrile». (*Capitolo VII*, pp.145-157)

Il mattino dopo le due donne accompagnano Quintilio alla stazione, e passeggiano poi sole per la città. Lucilla dice ad Hedda che una donna del sud come lei non può far altro che soffrire, ora che il suo amante è lontano, e che nei giorni successivi avrà bisogno di conforto e della sua vicinanza. La conduce con sé al Mauritshuis, dove insieme osservano un quadro di Rubens raffigurante un nudo della donna amata dal pittore. Hedda si ritrova ancora imprigionata nella tela di ragnò della donna e, pur nella confusione che le nuove sensazioni le trasmettono, si sente consumare dal desiderio e offre il proprio corpo alle carezze di Lucilla. Quest'ultima osserva con compiacimento l'avanzare del suo piano per uccidere la «piccola divinità», ormai sicura che, al suo ritorno, Quintilio troverà una ragazza completamente diversa, una «donna di carne sofferente». (*Capitolo VIII*, pp.158-167)

Nei giorni successivi Lucilla continua a tormentare la sua vittima: da un lato essa accende i suoi desideri e la incoraggia, per poi ritrarsi e raffreddarne gli slanci. In certi momenti la tiene sempre al suo fianco, facendola dormire nella sua villa, in altri la ignora, intrattenendosi con Claudette, anch'essa compiaciuta dall'evolversi della situazione. Quando entrambe si recano alla festa di fidanzamento, Lucilla non le rivolge la parola, gettandola nello sconforto. Lei stessa però, nonostante riceva i complimenti di tutti gli invitati, si sente a disagio. Presentata come moglie e musa ispiratrice del maestro Majani, vorrebbe gridare a tutti che in realtà non è più nessuno, e che la «nuova regina» è quella piccola ladra straniera. Più tardi, quando Lucilla se ne è andata senza salutarla, Hedda, angosciata dalla freddezza della donna, ha un malore e viene soccorsa da Claudine e Max, che si offrono di riportarla a casa. La ragazza insiste invece nel volersi recare da Lucilla, ripromettendosi di scappare insieme a Max, nonostante il disgusto che in lei permane nei suoi confronti, nel caso essa si rifiuti ancora di accoglierla. Irrompe nella sua camera

piangendo, ma è accolta dalle dure parole della donna che la accusa di ogni suo male, definendola un vampiro venuto a succhiarle via il sangue. «Ubriaca» di dolore, Hedda si prostra di fronte a lei e si scioglie in lacrime, dicendole che è disposta ad essere trattata male, calpestata, a tutto purché Lucilla non la abbandoni. Quest'ultima, ripresasi dall'impeto d'ira e temendo di aver compromesso il suo piano, si affretta a stringere a sé la ragazza, assicurandola e confessandole come sia sempre agitata dalla grande passione che prova per Quintilio. Dichiarandole ancora il proprio amore, Hedda decide che, per non farla soffrire ancora, se ne andrà al ritorno dell'uomo. Le due si addormentano assieme, ed il mattino successivo è la giovane a svegliarsi per prima, sentendosi pervasa da un'aura calda e febbrile. Nel frattempo Quintilio, appena rientrato, è in preda allo sconforto per la perdita di quella perfetta ispirazione che era riuscito a trovare grazie all'atmosfera del luogo e alla presenza di Hedda. In quel momento si sente improvvisamente afferrare le mani e si ritrova davanti proprio la ragazza, investito dal suo alito caldo e umido, mentre il suo corpo gli si stringe addosso, «serpentino e ansioso, fermentando impuramente». Un'espressione di stupore e di nausea gli si dipinge sul viso una volta accortosi dell'identità della giovane, che immediatamente urla «come colpita a morte», per poi fuggire. Sconvolto, Quintilio corre da Lucilla per chiederle spiegazioni e la donna ne approfitta per avvinghiarsi a lui come ad una cosa perduta da tempo, avvolgendolo interamente in sé «quasi s'aprisse in una fioritura di mille petali». (*Capitolo IX*, pp. 167-188)

La sera precedente, dopo aver accompagnato Hedda alla villa, Max se ne era tornato mestamente a casa, conscio di non avere alcuna possibilità con lei. Qualche giorno dopo però, mentre sta curando i suoi fiori, è sorpreso dall'improvvisa visita della ragazza, che, con aria decisa, gli dichiara di non essere più ignorante in materia d'amore, e di aver deciso di "premiare" i sentimenti dell'uomo e di voler fuggire con lui. Nei giorni successivi la notizia della loro fuga è sulla bocca di tutti e molti si stupiscono del fatto che essi, pur non essendo ostacolati dalle famiglie o da altri impedimenti, abbiano deciso di scappare invece che sancire pubblicamente la loro unione col matrimonio. È Claudine a comunicare la notizia a Lucilla, la quale però, invece di gioire come la sua complice, si sente turbata da quella fuga improvvisa, figlia della passione irrefrenabile che lei stessa aveva fatto nascere nella ragazza, e percepisce intanto l'ombra di un nuovo pericolo. (*Capitolo X*, pp. 188-199)

L'inverno successivo, dopo aver trascorso alcuni mesi tra la Germania e il Lago Maggiore, Lucilla e Quintilio tornano a Milano. I loro giorni felici sono però ormai un ricordo: il compositore si è rinchiuso nella sua solitudine, e i due si parlano a malapena.

L'uomo si sente svuotato, ed accusa l'amante di aver ucciso quell'ispirazione che finalmente era riuscito a trovare sul Mare del Nord. Lucilla capisce allora che il suo piano è stato un fallimento: non era la persona di Hedda la minaccia, ma il germe che essa aveva introdotto nell'animo sensibile e tormentato di Quintilio. Egli, ritenendo la situazione ormai insostenibile, progetta di tornare ad Albissola, dalla moglie. Nel frattempo Claudio Marsi è stato lasciato da Elettra e, di ritorno da un viaggio a Napoli intrapreso per convincerla a tornare da lui, si è ammalato. Costretto a letto, riceve spesso le visite della marchesa Sandra Idionèa, che lo circonda delle sue amorevoli cure, sì che in breve tempo la depressione lascia il posto alla sua solita baldanza, risvegliando in lui «l'anima del vecchio amatore». Un giorno riceve la visita di Lucilla che, dopo essersi seduta al suo capezzale, gli prende la mano e scoppia in lacrime, sfogandosi e raccontandogli tutto ciò che era accaduto negli ultimi mesi. In breve tempo l'idillio di Claudio e Sandra diviene «un amore perfetto», e per il compleanno dello scrittore viene indetta una festa per celebrare la loro nuova passione. Durante la serata però la conversazione cade sul tema delle donne del nord, ed uno degli invitati incomincia a parlare di una strana giovane, dal contengo «irrequieto, sussultante, folle», che negli ultimi tempi si è fatta notare in tutti i ritrovi eleganti, accompagnata da un signore robusto che si dichiara suo marito. Intuito il pericolo, Claudio tenta di interrompere quei discorsi, ma Lucilla insiste e si fa rivelare dove la ragazza si trovasse quella sera. Accompagnata da Claudio e Sandra, Lucilla si reca a teatro e osservando i palchetti incontra lo sguardo di Hedda. Le due si raggiungono e decidono di parlare faccia a faccia nella casa di Lucilla. Appena entrate nel salottino, in compagnia di Sandra, Hedda afferra il viso di Lucilla, desiderosa di stringere a sé quel volto per il quale ogni giorno aveva versato lacrime di amore e odio, portandolo sempre nel sangue «come un veleno». Dichiara di odiarla non perché ha fatto di lei una donna perduta, ma perché si sente perennemente inappagata. Racconta che negli ultimi mesi ha condotto con sé Max, per il quale continua a provare pietà e disprezzo, nel vortice della rovina, tradendolo ripetutamente mentre cercava tra le braccia di sconosciuti quel piacere che lei le aveva insegnato. Hedda bacia Lucilla con violenza, e le due donne si ritrovano a lottare sul pavimento, sotto gli occhi attoniti di Sandra. Quando, entrambe stanche, desistono, Lucilla confessa a Sandra di aver fatto del male alla giovane, ma solo per difesa, poiché ella era ed è tuttora un ostacolo tra lei e Quintilio. Hedda, singhiozzando, le dice di sapere che lui l'ha abbandonata, ma che non ha alcuna intenzione di raggiungerlo. Disperata, dichiara di portare sempre una pistola con sé, pronta ad uccidersi, e chiede a Lucilla di poter rimanere

con lei, come quando erano a Scheveningen, di essere anche sua schiava pur di non essere abbandonata di nuovo. In risposta, Lucilla sfoga contro di lei tutto il suo odio, finché Hedda, con gli occhi che «scintillano di pazzia», si allontana correndo dalla casa. Lucilla supplica Claudio e Sandra di accompagnarla ad Albissola, da Quintilio. Lo scrittore tenta, senza successo, di dissuaderla, ed infine acconsente. (*Capitolo XI*, pp. 199-230)

Arrivati nel paesino ligure, Claudio si dirige da solo verso villa Majani per valutare la situazione, deciso a fare il possibile per salvare Quintilio, la sua ispirazione artistica, e insieme Lucilla. In casa però c'è del trambusto e l'uomo scopre di essere arrivato tardi: due ore prima Hedda si è tolta la vita, ed il suo corpo è ancora disteso tra due rosai, coperto di petali. Nel chiosco poco lontano trova Quintilio, pallido e «composto in una rigidità grave», accanto a Lucrezia che lo guarda timida e spaurita, «come una bambina che non si persuade e non sa dir nulla». Quintilio accoglie l'amico in silenzio, invitandolo a sedersi, poi si allontana fumando una sigaretta, incapace di rimanere fermo. Rimasta sola con Claudio, Lucrezia gli racconta timidamente di come, da quando è tornato, Quintilio non ha più suonato né lavorato, e non è mai stato gentile con lei. Poche ore prima, sedutisi a fare colazione nel chiostro, hanno sentito improvvisamente un colpo da dietro la siepe, e hanno trovato poi la ragazza morta. Dopo essere rimasto per un po' in silenzio, Claudio supplica Lucrezia di lasciare libero Quintilio, poiché l'unico modo che ha per salvarsi è quello di tornare dalla donna della sua passione. Nella mente di Lucrezia riaffiora l'immagine femminile intravista per un attimo sul treno tanti mesi prima e, muovendo lievemente il capo, acconsente alla richiesta. Claudio informa poi Quintilio della presenza in paese di Lucilla, e lo prega di non abbandonarla. Convocata Lucilla, Quintilio le mostra il corpo di Hedda, accusandola di averla uccisa. La donna si inginocchia in lacrime dialogando con la fanciulla morta, protestando di non aver mai voluto che ciò accadesse e dicendole che sarebbe stato meglio per lei restare sulle spiagge del Nord, poiché invece in questo luogo si muore. A sera, Lucilla continua a disperarsi, mentre Quintilio riflette su quanto è accaduto, e sente che l'immagine dell'amante che piange sul corpo della ragazza gli ha come restituito il senso della vita, in una commozione simile a quella che è solito avere quando è prossimo all'ispirazione. Si getta a terra e preme le labbra sull'erba umida, mentre dal cuore gli trabocca «un'onda infinita di riconoscenza per ogni cosa creata, per la vita intera del tutto». Poi, nella notte, risuona il canto del pianoforte. Rapita dal suono, Lucilla ripete il nome dell'amante. Claudio la rassicura che ora egli è salvo e che intona la sua musica divina per lei, mentre Lucrezia capisce che ogni legame tra loro si è ormai definitivamente

sciolto. All'alba la musica cessa e Quintilio va dall'amante, la solleva delicatamente stringendola a sé, ed insieme si allontanano oltre il cancello, verso il paese. (*Capitolo XII*, pp. 231-244)

# BIBLIOGRAFIA



## Opere di Rosso di San Secondo

*Elegie a Maryke*, Roma, Sampaolesi, 1914.

*Ponentino*, Milano, Treves, 1916.

*La fuga*, Milano, Garzanti, 1951<sup>6</sup> (1917).

*La morsa*, Milano, Treves, 1935<sup>3</sup> (1918).

*La mia esistenza d'acquario*, Milano, Treves, 1926<sup>2</sup> (1919).

*Io commemoro Loletta*, Milano, Treves, 1919.

*Palamede, Remigia ed io*, Milano, Treves, 1920.

*Le donne senza amore*, Milano, Treves, 1927<sup>2</sup> (1920).

*Il bene e il male*, Milano, Vitagliano, 1920.

*La festa delle rose*, Milano, Treves, 1920.

*La festa delle rose*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991<sup>2</sup>.

*La donna che può capire capisca*, Milano, Treves, 1923.

*Teatro (1911-1925)*, a c. di L. Ferrante, Bologna, Cappelli, 1962.

*Teatro*, a c. di L. Ferrante e R. Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1975-1976, 3 voll.

## Studi e altra bibliografia

L. AMBROSINI, *Rosso ironico e coribante*, in ID., *Teocrito, Ariosto, Minori e Minimi*, Milano, Corbaccio, 1926, pp. 338-352.

A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

EAD., “*La Fuga*”: *Avventura bianca di un incendiario*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, a cura di M. Sedita Migliore, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1989, pp. 147-166.

E. BELLINGERI, *Rosso di San Secondo e la critica teatrale del suo tempo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di E. Bellingeri, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 111-116.

A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, Milano, Mursia, 1978.

- G. BOINE, *Plausi e botte*, «La Riviera ligure», XX, 30 giugno 1914, p. 298 bis; poi in ID., *Plausi e botte. Con aggiunte di altri scritti*, a cura di M. Novaro, Modena, Guanda, 1939, pp. 46-48.
- ID., *Il Peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983.
- G. CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Roma, Vito Bianco, 1956.
- ID., *La formazione culturale di Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 11-16.
- D. CAMPANA, *Canti Orfici*, a cura di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi Editore, 1985.
- E. CECCHI, *Giovani*, in «La Tribuna», 10 aprile 1914; poi in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972, II, pp. 710-11.
- V. COLETTI, *Prove di un io minore: lettura di Sbarbaro, Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.
- G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982-1984 (2 voll.).
- A. DI GRADO, *Profondo Rosso. Maschere espressionistiche nella narrativa e nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 167-192.
- F. DI LEGAMI MENNI, “La fuga”: *moduli narrativi tradizionali e forme espressionistiche*, in *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. Atti dei convegni di studio*, a c. di P.M. Sipala, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 277-288.
- EAD., *La mia esistenza d'acquario: un'avventura dell'interiorità, allegoria del reale destrutturato*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 195-204.
- EAD., *Un viandante della notte*, Palermo, ILA Palma, 2000.
- L. FERRANTE, *Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1959.
- M. FINO, *Fughe Parallele. Pirandello legge Rosso di San Secondo*, in *Gli scrittori d'Italia. XI congresso dell'Associazione Degli Italianisti* [Napoli, 26-29 settembre 2007], reperibile su <http://www.italianisti.it/>.
- F. FLORA, *Introduzione* a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro*, a cura di L. Ferrante e R. Jacobbi, Vol. I, Roma, Bulzoni, 1975, pp. VII-XLIV.
- P. GIBELLINI, *Prefazione* a G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, a cura di P. Gibellini e E. Ledda, Milano, Garzanti, 2008.

- P.D. GIOVANELLI, *La Critica e Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli, 1977.
- EAD., *Drammaturgia dell'estremo in Rosso di San Secondo: "Notturmi e Preludi"*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 107-114.
- F. GIOVIALE, *Fra naturalità corporea ed erotismo ascetico: "La donna che può capire capisca" e l'impegno del romanzo*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 205-221.
- G. GORI, *L'irrazionale e il teatro*, a c. di P. D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, 1977.
- R. JACOBBI, *Introduzione a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, Teatro*, a cura di L. Ferrante e R. Jacobbi, vol.II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 11-24.
- S. LOPEZ, *Dal carteggio di Virginio Talli*, Milano, Treves, 1931.
- Marinetti e i Futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994.
- G. MELCHIORI, *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- A. MOMIGLIANO, «*La fuga*» di *Rosso di San Secondo*, in «*Giornale d'Italia*», 26 maggio 1927, ora in ID., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928.
- E. MONTALE, *Ossi di seppia*, edizione commentata a cura di P. Cataldi e F.D'Amely, Milano, Mondadori, 2003.
- F. ORSINI, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo: 1908-1930*, in *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, cit., pp. 231-242.
- G. PASCOLI, *Poesie*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di A. Vicinelli e M. Valgimigli, I / 1-2, Milano, Mondadori, 1939-1958.
- M.L. PATRUNO, *Introduzione a P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, La festa delle rose*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991.
- C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929.
- L. PIRANDELLO, *Introduzione a P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, La fuga*, Milano, Garzanti, 1951.
- ID., *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, Milano, Mondadori, 1992
- ID., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1993.
- ID., *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.

ID, *Il poeta Ludwig Hansteken: su "Ponentino" di Rosso di San Secondo* (1916); "*La Fuga*" di Rosso di San Secondo (1917); "*Marionette, che passione!*" (1918) in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 983-989; 990-996; 997-999.

*Poeti d'oggi (1900-1920)*, antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi, rist. a cura di A. Romanello, Milano, Crocetti, 1996, pp. 276-279.

*Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1967-72 (3 voll.).

G. PROSPERI, *Rosso di San Secondo*, «Il Tempo», 23 novembre 1956.

P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. IX. *Il Novecento – Tomo II*, Milano, Garzanti, 1987.

C. SBARBARO, *Pianissimo*, a c. di C. Polato, Venezia, Marsilio, 2001.

C. SCIRÈ, *Rosso di San Secondo romanziere*, in «Critica letteraria», n. 78, 1993, pp. 70-1.

L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1968

R. SERRA, *Le Lettere*, Roma, Bontempelli, 1914.

P.M. SIPALA, *Pirandello e Rosso di San Secondo*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 71-80.

ID., *Appunti sulla narrativa di Rosso di San Secondo*, in *Borgese, Rosso di San Secondo, Savarese. Atti dei convegni di studio*, cit., pp. 259-275.

I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1938.

A. TILGHER, *Rosso di San Secondo e il superamento del dramma borghese*, in «Comoedia», IV, n. 16, 20 agosto 1922.

ID., *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

F. TOZZI, «*La Fuga*» di Rosso di San Secondo, «Giornale di Sicilia», 11-12 giugno 1917, ora in ID., *Pagine critiche*, Pisa, Ets, 1993, pp. 163-166.

ID., «*Marionette, che passione!*», «Giornale del Mattino», 26 maggio 1918, ora in ID., *Pagine critiche*, cit., pp. 198-200.

M.C. UCCELLATORE, *Dall'urlo alla voce*, Roma, Bonanno, 2007.

O. VERGANI, *Memorie di ieri mattina*, Milano, Rizzoli, 1958.

V. VETTORI, *Pirandello e Rosso, oggi*, in *Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani* [Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2-5 ottobre 1961], Firenze, Le Monnier, 1967.

G. VIAZZI, *Per una poetica del simbolismo*, Napoli, Guida, 1971.

R. WALSER, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976.