

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



DOTTORATO DI RICERCA
IN

ITALIANISTICA.
LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI E INTERFERENZE
DISCIPLINARI

XI CICLO

TESI DI DOTTORATO

LIALA, COMPAGNA D'ALI E D'INSOLEENZE:
STORIA DEL ROMANZO ROSA IN ITALIA

TUTOR
Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

DOTTORANDA
Wilasinee Faengyong

COORDINATORE
Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE

NASCITA E SVILUPPO DEL ROMANZO SENTIMENTALE IN ITALIA	p. 3
DEFINIRE IL ROMANZO ROSA	17
UN ESORDIO FOLGORANTE: IL «CASO LIALA»	25

CAPITOLO 1

1.1 LA LETTERATURA DI CONSUMO (UN APPROCCIO METODOLOGICO)	30
1.2 LA PARALETTERATURA	36

CAPITOLO 2

2.1 IL PANORAMA ITALIANO NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO	42
2.2 CAROLINA INVERNIZIO: UN CAPITOLO A PARTE	47

CAPITOLO 3

3.1 IL ROMANZO ROSA ALL'INIZIO DEL XX SECOLO: E POI ARRIVA LIALA	59
3.2 IL SECONDO DOPOGUERRA: L'ESPERIENZA DI <i>CONFIDENZE DI LIALA</i>	80
3.3 I ROMANZI DEL BOOM ECONOMICO	96
<i>UNA LACRIMA NEL PUGNO</i>	106
<i>CHIAMAMI CON UN ALTRO NOME</i>	144

CONCLUSIONI

IL ROMANZO ROSA DOPO LIALA	186
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	198
--------------	-----

INTRODUZIONE

NASCITA E SVILUPPO DEL ROMANZO SENTIMENTALE IN ITALIA

Per tracciare, seppur brevemente, la storia di un genere letterario, occorre anzitutto definirne la natura: cos'è, infatti, il romanzo "rosa"? Ed esiste una declinazione tutta italiana di questo contenitore che agli occhi dei tanti studiosi della materia, tante istanze narrative, forse troppe, raccoglie?

Già l'identificazione con il colore femminile *par excellence* caratterizza un netto stacco da quello che può essere definito il territorio più propriamente maschile della letteratura –se pure esiste–; di certo, un fatto indubitabile è che questa narrativa si (auto) definisce attraverso una separazione di natura primariamente sessuale. Da subito, però, ci si rende conto che questa appropriazione da parte delle donne di un vasto ambito interdetto agli uomini –perché la letteratura rosa è una conquista femminile–, ha come duro contraltare la ghettizzazione e la condanna sociale da parte dell'universo culturale, in grandissima parte appannaggio proprio degli uomini, allorquando il romanzo rosa muove i suoi primi passi: condanna reiterata negli anni e consolidatasi fino a divenire proverbiale.¹

Ma si può tentare di delineare una tradizione del rosa, a partire da elementi formali che provino a collegare le esperienze di una Carolina Invernizio, non si dica a una Maria Venturi o una Luciana Peverelli, ma alle coeve Annie Vivanti o Carola Prosperi?²

¹ Valga per tutti, il ben noto giudizio su Carolina Invernizio di un intellettuale come Antonio Gramsci, pur così attento ai movimenti della cultura popolare: «onesta gallina della letteratura popolare», la definì il martire dell'antifascismo; così come quello, sempre riferito alla scrittrice vogherese, del socialista Bruno Cassinelli, «conigliasca creatrice di mondi»; o ancora, quello di Gian Pietro Lucini, che la definì «impudente scomiccheratrice di carte».

² Autrici diversissime tra loro, quest'ultime: la prima, spregiudicata e nota per il suo flirt con l'anziano Carducci, scrive storie in cui fanno bella mostra tutti gli stereotipi del decadentismo, la droga, il viveur cinico, la donna fatale; ben più drammatiche le trame di Prosperi, che rientrano a pieno titolo nel novero della triste "ritrattistica" del romanzo femminile italiano dell'epoca. Cfr. A. L. LEPSCHY, *Are there rules of the game? Invernizio, Vivanti, Liala, and the popular novel*, in «The Italianist», anno 2003, numero 2, pp. 321-335.

No, questo non è possibile, perché sempre sfuggente e irriducibile rimane la nozione; proprio qui, però, si evidenzia un punto fondamentale della discussione sociologica su questa “forma” letteraria: i testi di queste e di centinaia d’altre scrittrici –e scrittori–, aldilà del successo o del fallimento editoriale, si pongono già a partire dal paratesto in un orizzonte d’attesa conosciutissimo e, anzi, quasi “creato” dalle fruitrici –che comunque sempre sentono di essere parte importantissima di questa creazione–: quello di uno spazio esclusivo, ampliatosi e rafforzatosi durante i difficili anni del processo di liberazione femminile, che hanno portato allo scoperto i bisogni e i desideri rimossi delle donne, in cui il rapporto tra scrittrice e lettrice modello, impegnate a fondo nel processo di cooperazione interpretativa –per usare ancora la terminologia di Umberto Eco– è di naturale empatia, divenendo, per ogni “lettrice empirica”, di solidarietà e nei casi più eclatanti, di “sororanza”, quando, in determinati momenti storici in cui la pressione patriarcale della società si faceva più stridente, sempre meno vincoli erano considerati accettabili dalle donne che pure avevano dovuto giocoforza adattarsi ad essi.³

Eppure spesso ancora sfugge un particolare che iscrive il romanzo rosa, figlio nient’affatto degenero del romanzo moderno, entro gli ambiti di una storia più “nobile”. Seppur, fin dal suo apparire, nel Settecento, abbiamo perlopiù scrittori di sesso maschile come contraltare di una pletera di lettrici, il romanzo “borghese” parla dello spazio più privato, domestico, quello

³ Accanto a Carolina Invernizio, alla fine dell’Ottocento, si fecero strada tante scrittrici provenienti soprattutto dal mondo dell’insegnamento, le prime grandi insegnanti in Italia, che avevano cominciato a scrivere un certo tipo di romanzo sociale dove le eroine venivano sempre sconfitte. Erano sì le protagoniste di quei romanzi, ma venivano sempre sconfitte per poter mantenere l’ordine e la dignità della famiglia. Queste donne perdevano sempre. Questa è la società italiana all’epoca. Una società all’interno della quale dominava, imperava il patriarcato. Il patriarcato si esprime attraverso le figure maschili: padre, fratello, marito, figlio, ma anche attraverso le figure femminili della generazione precedente. Le madri non erano molto diverse dai padri. Erano nate e cresciute nel sistema sociale patriarcale. Generavano, crescevano, educavano giovani donne secondo quel sistema e molto spesso il ribellismo era indirizzato non solo e non tanto verso i padri, ma verso quelle madri impermeabili ad ogni istanza di cambiamento. Cfr. A. ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra ’800 e ’900*, a cura di Marina Pasqui, premessa di Siobhan Nash-Marshall, Milano, Guerini Studio, 1998, pp. 15-18.

escluso al mondo esterno, ponendosi da subito come lettura privilegiata del sempre più vasto pubblico femminile, a sua volta escluso dal mondo degli affari e dei commerci.⁴

La narrativa di consumo è dunque frutto del romanzo borghese. Il romanzo borghese intende porsi come la moderna epopea di una classe sociale che “si è fatta da sé”: ogni personalità ritratta diventa personalità per eccellenza, perché una volta assunto alla sommità del potere intellettuale, il borghese ha bisogno del proprio mito fondativo.

Quelle settecentesche sono trame di redenzione, di affanni, persino di violenza, si pensi a *Pamela* di Richardson, o di morte, *Clarissa* dello stesso autore inglese, ma, al centro della storia, c'è sempre una vicenda sentimentale; quando, con il trionfo del romanticismo, la storia d'amore, o presunta tale, diviene pretesto per una critica alla società, il facile riferimento è *Madame Bovary* di Flaubert, allora il romanzo prende a meditare su sé stesso, sulle sue forme, sulla presa che le storie d'amore hanno su lettrici annoiate e spesso affrante dalla realtà: le pagine in cui Emma Bovary divora avidamente i racconti di amanti, teneri o focosi, sembrano ricalcare, con un *surplus* di notevole drammaticità, quelle in cui la vedova del *Corbaccio* – testo che appartiene all'ultimo Boccaccio, quello più violentemente misogino – sogna ad occhi aperti sulle storie di Lancillotto e dei tanti eroi che appartenevano al magico passato del mondo cavalleresco.⁵

⁴ «Il romanzo moderno nasce insieme al suo pubblico: un pubblico borghese, che ha cominciato a ridefinire la sfera dell'intimità, fisica e morale, costruendo, attraverso la *privacy* domestica e il senso del pudore, uno spazio che va difeso dal mondo esterno. La violazione di questo segreto interno domestico, il racconto delle vicende private costituisce la materia privilegiata del romanzo settecentesco, che si diffonde in modo prodigioso proprio presso il pubblico femminile. Ma se la lettrice è spesso donna, lo scrittore è quasi sempre uomo. Il rapporto tra donne e romanzo è, inizialmente, a senso unico». E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, Presentazione di Elisabetta Rasy, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 5.

⁵ «Talvolta gli usi sociali [...] della letteratura di consumo sono impreveduti, fino a giungere alla credenza che i personaggi esistano veramente [...]. Inoltre, è da osservare che anche quando i personaggi siano ritenuti opera d'invenzione, il lettore può mettere in atto meccanismi di identificazione se si immagina nei panni di un personaggio oppure di sublimazione-proiezione se la vicenda è troppo lontana dai suoi orizzonti di vita e ama sognare cose che sa essere irrealizzabili». L. DEL GROSSO DESTRETTI, A. BRODESCO, S. GIOVANETTI, S. ZANATTA, *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 30.

Lo spazio della sessualità negata aveva, dunque, la necessità di alimentarsi, e questo avveniva ben prima della codificazione di una letteratura rosa. Da sempre, la narrativa occidentale descrive personaggi femminili la cui capacità d'iniziativa è frustrata o, al massimo, priva di sbocco, quando la donna è fatale, distruttiva per sé e per l'uomo⁶; tutt'altro accade con quelli maschili, vettori delle istanze più aperte e ardite: in questo senso, il lettore maschile non ha mai avuto bisogno di un prodotto *ad hoc* come il rosa –a meno di non considerare tali la gran messe di riviste fiorite negli ultimi anni che esaltano il “machismo” e la volitività, segnale evidente di una crisi e di una rimessa in discussione di valori consolidati nel tempo–.

Già, ma quelle storie dozzinali lette da Emma Bovary, chi le scriveva? Nell'Ottocento, al fianco di un consolidato consumo femminile di romanzi, si assiste finalmente ad una prima, larvata, produzione “seriale” da parte di donne-scrittrici: le tipizzazioni degli eroi e delle eroine di romanzi quali *Cime Tempestose* e *Orgoglio e Pregiudizio*, infatti, diverranno prototipi di tutti i protagonisti dei romanzi rosa. Contrariamente al romanzo rosa, la letteratura al femminile che si dipana lungo tutto l'Ottocento, nasce con una vocazione più alta, più impegnativa, a volte spingendosi a riflettere sulla condizione della donna durante la seconda rivoluzione industriale che investe l'Europa nel XIX secolo. Nell'atteggiamento maschilista della società ottocentesca, frattanto, la donna è una creatura degna di menzione solo se è riflessa negli occhi del padre, del fratello, del marito, dei figli, esistendo solamente in relazione a questi maschi che prendono decisioni per lei. Il suo compito principale è generare la vita, non altro.

⁶ «[...] Le protagoniste del primo romanzo borghese ci paiono ancora –a usare un termine usurato– donne oggetto. Emergono tra i comprimari sulla scena del romanzo, spesso ne sono l'eroe, ma si misurano sempre nei confronti dell'uomo. Lottano, magari trionfano, ma a patto di sapere amministrare, in una società di capitalisti, il loro solo capitale, e cioè la loro integrità fisica. [...] Non ci sono donne che da sole, su un'isola deserta, costruiscano un mondo con l'ostinazione e la sagacia del buon imprenditore, come accade a Robinson Crusoe. Non dovremo dunque dire che il romanzo viene scritto magari per donne ma solo per insegnare loro a tenere il proprio posto?» U. ECO, et alii, *Invernizio, Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 10-11.

Attenzione, però: il successo immediato dei romanzi sentimentali non è dovuto al fatto che affrontano la questione femminile da un punto di vista fortemente ideologizzato. I romanzi al femminile non parlano solo della questione delle donne, ma della società intera: sono romanzi che parlano all'universo femminile, hanno sì una specificità legata al mondo degli affetti e dei sentimenti, ma riflettono, più o meno consapevolmente e scientemente, sulla morale comune, che riguarda tutti.⁷ Se una donna riesce a liberare sé stessa e in qualche modo riesce a trovare il miglior uomo per la sua vita, tutto il mondo circostante che ha visto l'evoluzione dei personaggi sembra risentirne positivamente.

Ed è proprio la macchina industriale che si accorge dell'ampliamento della base delle lettrici; non certo in grado di cogliere le mille sfumature psicologiche dei personaggi di Emily Dickinson, Jane Austen, le sorelle Brönte, per tanti versi dello stesso Ibsen, ma affamate di quelle storie che sembrano tratteggiare un mondo in cui è difficile identificarsi da un punto di vista sociale e in cui, comunque, le vicissitudini, soprattutto quelle amorose, sembrano potersi adattare anche a chi vive in realtà difficili come quelle dei sobborghi delle grandi città come Londra e Parigi.⁸

L'età dell'innocenza di Edith Wharton, ad esempio, rappresenta la morale comune e la convenzione nell'ambito anglosassone. La protagonista vuole vivere la sua vita e anche la sua passione e travolge il suo contraltare maschile attraverso la sua passionalità, dovendo scegliere tra ragione e sentimento. Queste grandi problematiche non possono che sortire da scrittrici, non da scrittori.⁹

È in questa temperie culturale e sociale che si pongono le basi per la letteratura di consumo, di cui il romanzo rosa, creatura tutta novecentesca –sia affermato con decisione per sgombrare il

⁷ Cfr. E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., p. 9.

⁸ Cfr. A. GRANESE, *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, Napoli, EDISUD, 1990.

⁹ Cfr. E. PIGOZZI – S. DE PRETIS, (a cura di), *Atlante della letteratura al femminile*, Verona, Demetra, 1998.

campo da equivoci– è solo una delle possibili declinazioni, al pari del giallo, del romanzo fantascientifico o gotico/orroroso, “territori” narrativi in cui pure è riscontrabile una dinamica industriale del tutto simile a quella che investe la produzione di stampo sentimentale.

Il romanzo rosa è, dunque, un prodotto industriale e ne avrà tutte le caratteristiche, a partire dalla più importante: la serialità.¹⁰

Si pensi al caso eclatante di Alexander Dumas padre, autore de *I tre moschettieri*, che veniva pagato un tanto a parola: più parole scriveva, più veniva pagato. Allora lo scrittore francese cominciò a creare una serie di dialoghi lunghissimi in modo che fosse pagato di più. Un solo evento poteva andare avanti per pagine e pagine.

Questo romanzo venne pubblicato a puntate sul giornale *Le Siècle* e si rivolse ad un pubblico che attendeva ansioso, di volta in volta, gli sviluppi di una storia interminabile: un pubblico che aveva deciso di essere “affabulato”, travolto da una marea montante di parole, perché all’ampliarsi della base di coloro che avevano imparato a leggere, corrispondeva una domanda sempre più incessante. Chi scopre la lettura da un giorno all’altro, vuole effettivamente leggere continuamente qualsiasi cosa. Questo Dumas l’aveva immediatamente compreso, perciò scriveva *feuilleton* lunghissimi, ampliando a dismisura il ventaglio delle inverosimili avventure dei suoi eroi, sicuro dell’entusiastica risposta dei “suoi” lettori.

Mai pago, Dumas si servì di un esercito di persone, i “negri”, che contemporaneamente scrivevano a suo nome altre storie avvincenti da servire in pasto a sempre nuovi lettori.¹¹

Così come la produzione seriale diviene, in questo arco di anni, la caratteristica dell’industria pesante, nella cultura del tempo, plasticamente, la serialità assurge a tratto caratteristico della

¹⁰ «Le caratteristiche del modo di produzione facilitano [...] la serie». M. P. POZZATO, *Il romanzo rosa*, Milano, «Editori Europei Associati», 1982, p. 13.

¹¹ La storia è narrata gustosamente in U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 147-150.

letteratura: il passo verso la cosiddetta “paraletteratura”, che del libro in origine non ha nemmeno la forma esteriore, è ormai compiuto.

Durante il tardo Ottocento, in Italia, uno dei massimi campioni della serialità romanzesca fu Emilio Salgari –che dalle assurde richieste dei suoi editori fu condotto allo stremo, a differenza del ben più scaltro Dumas–, celebre autore di *Sandokan* e *Il Corsaro nero*, che ambientò decine di romanzi in India, Indocina, in un misterioso e indefinito lontano Oriente, pur non essendoci mai stato. Certo si era informato, molto aveva letto, senza però mai muoversi da Torino, dove nel frattempo s’era trasferito.

Per dirla un po’ brutalmente, la letteratura al femminile dell’Ottocento è perciò un prodotto della narrativa di consumo o di massa e il romanzo rosa è un sottoprodotto della letteratura al femminile.

In realtà, una parte importante del romanzo rosa in Italia deriva proprio dal romanzo d’appendice che sin dall’inizio, nella particolare declinazione del nostro Paese, è un “protoromanzo” rosa, scritto da donne per altre donne.¹²

La letteratura rosa, parte importante del macro-sistema della paraletteratura o letteratura di consumo, effettivamente, secondo la critica letteraria e la critica sociologica, è il terminale di un percorso culturale che parte dai romanzi tratti dai *feuilleton* del pieno Ottocento, letti da un pubblico di persone che dovevano lavorare per vivere e s’affacciavano per la prima volta alla storia delle lettere, nei modi consentiti loro dalla cultura che recavano con sé: operai, massaie, sarte, ma anche, e soprattutto in Italia, impiegati (i pre e post-unitari *travet*, termine dialettale non a caso piemontese).¹³

L’allargamento e l’ingrossamento di questa base sociale porta ad una accresciuta richiesta anche di quella che è ormai definibile come cultura di massa. La massa ha bisogno per

¹² Cfr. A. BIANCHINI, *Il romanzo d’appendice*, Torino, ERI, 1969.

¹³ Cfr. AA. VV., *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, a cura di M. Savini, Napoli, Liguori Editore, 2002.

continuare a produrre di un versante che abbia una rispondenza nel sogno, nella possibilità di immaginare mondi diversi.

In pieno Ottocento si cominciano a fare delle considerazioni sempre più stringenti e serie su quello che deve essere il tempo libero del lavoratore, che poco per volta si vede ridurre l'orario di lavoro da 16 ore a 12, e poi a 10. Si comincia a parlare addirittura delle 8 ore lavorative, quello che è il carico di qualsiasi lavoratore contemporaneo in Europa.

Le grandi masse formate da operai, contadini, impiegati delle sempre più grandi città, che vedranno crescere anche una letteratura precipua¹⁴, assistono al contempo all'affermarsi, al loro interno, della figura femminile, che si staglia sempre più prepotentemente come forza-lavoro e diviene immediatamente, in accordo a quella che sembra essere la sua vera "vocazione", il "bersaglio" prediletto del romanzo. La società di massa si amplia. C'è una maggiore "richiesta di sogno": è in grado la letteratura "alta" di rispondere a questa richiesta? No, evidentemente. Perché è una letteratura che a livello di interpretazione più profonda, richiede un grado di lettura diverso, più consapevole e partecipato. Occorre invece qualcosa che abbia una diretta rispondenza nell'immaginario in formazione delle masse cittadine che si avvicinano per la prima volta alla lettura e al mondo della finzione.

¹⁴ «Il proletario, specie quello industriale, il metalmeccanico del nord, sembrano imprevedibili con gli strumenti di un genere letterario borghese per eccellenza come il romanzo. Un vero e proprio terrore della lotta di classe, dello spettro del comunismo, ha prodotto, volenti o nolenti, molti significativi guasti nelle menti degli scrittori: dal feroce complesso di colpa, al trauma del riconoscimento della lotta di classe, dalla esaltazione fino alla eclisse del narratore verso un'autonomia assoluta del personaggio. Dal *feuilleton*, che si basava anche sulla clientela povera, al romanzo d'autore e d'avanguardia, il mito è tuttora in corso, insieme alla furiosa lotta del narratore con l'*altro*, che può essere inseguito, redarguito, persino colpevolizzato, ma che sfugge, in ultima analisi, agli strumenti del romanziere; anche quando questi strumenti sembrano abbandonare la soggettività per la ricerca dell'oggettività più scientifica. Che tipo di proletario compare in questo genere di romanzi? Innanzitutto quello rurale, legato alle figure del bracciante, del salariato, del mezzadro povero, delle serve di campagna. Per quanto riguarda quello industriale, bisogna tener presente che il contadino povero era, nella stagione morta, anche lavoratore di fabbrica. In città troviamo il muratore, il tipografo, il linotipista, l'operaio dai mille mestieri, figure particolari che intrecciano la disoccupazione a lavori di vario tipo. Modiste, filatrici di lana, possono, ad esempio, in un batter d'occhio diventare prostitute e ingrossare le file del *lumpenproletariat*». R. PARIS, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977, p. 6.

La risposta viene data dai romanzi che si pubblicano a puntate sui giornali. Quotidiani e gazzette sono infatti il luogo privilegiato in cui si raggiunge l'unione tra il côté "basso" della società e la cultura media borghese che è parte decisiva del sistema produttivo di quelle pubblicazioni: è il giornale il vero tramite tra l'una e l'altra classe sociale.

Tramite il giornale, si scambiano opinioni e idee; non a caso, accanto ad esso compare con sempre maggiore frequenza il *feuilleton*, ad uso e consumo di tutte le classi sociali, al cui interno cominciano a comparire i primi romanzi a puntate.

Ecco da dove nasce la grande letteratura di intrattenimento, subito caratterizzatasi per la sciente mancanza di pretese artistiche e invece, semmai, per una larvata critica sociale.

A questo punto, uno sguardo più approfondito alla situazione italiana può essere utile a meglio definire i contorni della letteratura al femminile, che man mano vira verso il romanzo rosa, fino proprio al decisivo avvento di Liala.

Si ricorderà che il Gruppo 63, capofila della neoavanguardia italiana, conferì la sprezzante definizione di «Liale della letteratura» a scrittori come Cassola e Bassani, che ai loro occhi determinavano e mantenevano un'idea della letteratura ormai sorpassata.

Può sembrare paradossale, ma assolutamente giustificato, che uno dei massimi esponenti teorici del Gruppo 63, Umberto Eco, sia stato uno dei grandi riabilitatori della figura di scrittrice di Liala, che invece era sempre stata considerata l'epitome di come si scrive male.

È significativo, invece, lo studioso alessandrino si sia premurato di riportare all'attenzione critica Liala, non certo nel senso di rivalutarne positivamente i tratti essenziali della sua scrittura, della narrativa. Eco naturalmente non si spinge a considerare Liala una grande scrittrice, ma di certo assume un diverso atteggiamento nei confronti dei suoi romanzi e di tutta la letteratura di consumo che ha gravitato attorno alla scrittrice lombarda, chiave per

interpretare al meglio i cambiamenti sociali, culturali, epocali dell'Italia; un luogo privilegiato: si può partire, cioè, dalla lettura dei romanzi di Liala e dal modo in cui questi romanzi vengono interpretati dalle sue lettrici, per capire in profondità quali sono i mutamenti epocali avvenuti nel nostro Paese, per gran parte del secolo scorso.

Se un intellettuale come Umberto Eco ha compreso l'importanza socioculturale di quella letteratura, da lui così tanto bistrattata pochi decenni prima, è evidente che c'è qualcosa di più profondo da scavare e ritrovare nella letteratura rosa, e nei romanzi di Liala che della letteratura rosa è la protagonista principale.

L'imprescindibile punto di partenza del nostro viaggio non può che essere, dunque, come si arriva a determinare il cammino della letteratura rosa in Italia, strettamente connesso ai lenti progressi del movimento per l'emancipazione femminile.

Il diritto di famiglia, così come può evincersi dal codice civile promulgato in Italia nel 1865, parla senza mezzi termini di minorile subalternità della moglie, che necessita dell'autorizzazione del marito per l'amministrazione del patrimonio personale: il primo ostacolo, già insormontabile, risiede perciò tra le mura domestiche.¹⁵ A dispetto di questa situazione di fatto, numerose sono le intellettuali che provano a dar voce alle istanze delle donne: tra queste, si distinse Anna Maria Mozzoni, la più importante femminista italiana dell'Ottocento che, accanto agli interventi più specificamente giuridici, come la petizione presentata al Parlamento italiano per allargare il suffragio alle donne, fonda nel 1868 la rivista *La donna*, assieme a Gualberta Alaide Beccari;¹⁶ da subito luogo privilegiato per le

¹⁵ Cfr. la ricostruzione di AA.VV. (GRUPPO CONTROPAROLA), *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

¹⁶ M. TRIGILA, *Letteratura al femminile dalle origini ai nostri giorni in Italia*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2004, pp. 119-121; per i profili biografici di queste e tante altre pioniere del femminismo italiano, vedi anche il sito www.150anni.it.

aspirazioni delle profemministe italiane, la rivista ebbe numerose collaboratrici donne, pronte ad occuparsi d'ogni argomento –si spaziava dall'arte alle condizioni lavorative–.¹⁷

La peculiarità di questa pubblicazione, foriera di notevoli sviluppi nel futuro, era che essa si serviva, come formula editoriale, della corrispondenza epistolare: a volte, i numeri erano composti da tante lettere singole, altri da epistole collettive, analizzate e scevrate da una sorta di “comitato editoriale”, pronto ad organizzare attorno ad esse un tavolo di discussione che verificava la possibilità di una visione complessiva e progressiva sullo stagnante sistema valoriale dell'epoca; un sistema che vedeva come tenacissime fiancheggiatrici dell'imperante maschilismo, numerose donne di orientamento moderato –e spesso cattolico–, sostenitrici di una singolare forma di emancipazione, tutta (e solo) giocata nell'ambito familiare: una sorta di politica dei piccolissimi passi che, solamente a distanza di molti anni, avrebbe dovuto portare a qualche incerto cambiamento.

In questi anni, numerose riviste, in Italia come in Europa, si affiancarono alle precorritrici. Alle vittorie femminili in concorsi e premi aperti ad ambo i sessi vennero dedicate intere pagine; oltre che interventi politici, sempre più spesso vennero pubblicate opere poetiche e in prosa a firma di autrici, più o meno conosciute, il cui compito non fu solo quello di intrattenere le lettrici, ma di aumentarne le conoscenze.¹⁸

¹⁷ Molte furono le riviste femminili editate in questo periodo: «*Margherita* era una rivista femminile (così chiamata in onore della regina d'Italia) edita nel 1878 dai fratelli Treves: *Giornale delle Signore Italiane di Gran Lusso, di Mode e Letteratura*, “palcoscenico di favola e di magia in cui è bello pensare che vivano i re e le regine. Il “galateo femminile” della Marchesa Colombi (pseudonimo di Maria Antonietta Torriani Torelli-Viollier, 1846-1920) si intitola, con una punta di impertinza, *La gente per bene*, ed è del 1877: piccolo capolavoro di garbo e soprattutto di ironia, si impose per circa mezzo secolo, fin dopo la Grande Guerra». R. REIM, *I vili godimenti*, Roma, Robin Edizioni, 2000, p. 41.

¹⁸ Le resistenze di stampo misogino furono durissime e, spesso, efferate. Carlo Dossi, ne *La desinenza in A* (1878), fa dire ad una donna: «L'evo dell'assolutismo maschile non è più», subito dopo commentando: « – sentenza una bella sveltina in elegantissima toeletta forense (come-chè appena laureata dai professori e dagli studenti dell'Università di...) cercando ingrossare la voce con empirsi le profilate narici di tabacco di rosa». Il pericolo è l'emancipazione femminile, di cui si vanno a colpire le più consapevoli protagoniste, come «la celebre Sofonisba Altamura del Connecticut». L'attacco alle proto femministe italiane e scrittrici (Marchesa Colombi, Neera, Matilde Serao, Contessa Lara ecc.) nasceva dalla conoscenza diretta di Dossi di quanto avveniva specialmente nell'area milanese: «[...] Il ventennio 1870-1890 fu un periodo cruciale per il femminismo italiano con la sua pressante richiesta di istruzione, primo gradino per l'emancipazione. Anna Maria Mozzoni girava per

C'è da rimarcare l'aspetto forse più paradossale della questione femminile, a questa altezza temporale: proprio il positivismo, che aveva rappresentato l'avamposto della migliore modernità, si arenava inerte dinanzi alle teorie sulle differenze "naturali" fra i generi e alle conseguenti e "necessarie" differenze sociali e politiche tra uomo e donna.

Molte scrittrici-giornaliste, allora, decisero di scendere nel vivo dell'agone ideologico, attraverso il canale ormai privilegiato del romanzo. Scelsero, cioè, di rappresentare la misera realtà epocale della donna "comune", figura in cui tutte le lettrici della classe medio-bassa, capaci di leggere, potevano identificarsi facilmente.

L'approccio, per così dire, "pedagogico",¹⁹ diede vita ad un singolare tipo di letteratura che, da un lato, si rifaceva ai romanzi settecenteschi alla Richardson, con le sue eroine contese da uomini brutali, ingentiliti dalla grazia e dalla purezza femminile; dall'altro, imbastiva delle storie di formazione che, seppur non trovassero quasi mai sbocco felice, incidevano non solo sull'immaginario delle lettrici che si appropriavano della vicenda, ma anche, nel momento chiave della lettura silenziosa, privata, appartata, sul mondo dei loro desideri e sogni, spesso repressi, tante volte rimossi.

Non si intende, naturalmente, trascurare l'impatto che, su un altro versante narrativo, colmo di atmosfere misteriose, di agnizioni e colpi di scena, ebbe Carolina Invernizio. Ma la scrittrice de *Il bacio di una morta*, grande protagonista della letteratura di consumo di questi anni –e per tanti aspetti, autentica antesignana di Liala, anche per quello che riguarda l'astio di cui furono fatte oggetto da parte della critica–, non volle mai fare "politica" con i suoi romanzi; comunque importantissimi, perché portavano in primo piano la sensualità femminile –seppur

Milano proprio negli anni della *Desinenza* tenendo una serie di letture pubbliche, assieme a Maria Antonietta Torriani, più nota come Marchesa Colombi, moglie separata di Eugenio Torelli Viollier». L. BARILE, Nota a C. Dossi, *La desinenza in A*, Milano, Garzanti, 1981, p. 254.

¹⁹ Tante furono coloro, peraltro, che scrissero anche libri per ragazzi. Cfr. F. LAZZARATO – V. MORETTI, *La fiaba rosa. Itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*, Roma, Bulzoni editore, 1981, p. 66.

mediata da una notevole dose di autocensura—: un aspetto, questo, che conduce direttamente alle donne dell'autrice di *Signorsì*.

Forse il cosiddetto “collasso del patriarcato”, espressione coniata da Vittorio Spinazzola, comincia proprio con lei, ma senza la rabbia suscitata nelle lettrici dalla presa d'atto delle miserie delle eroine dei romanzi, scritti a cavallo dei due secoli, da Contessa Lara, Neera, Matilde Serao, Regina di Luanto, Carola Prosperi, la letteratura al femminile italiana non rientrerebbe nella storia del romanzo borghese di consumo.²⁰ Tra ben diverse sfumature e posizioni socio ideologiche, queste autrici —cui si potrebbero aggiungere tanti altri nomi, ben più avvertiti politicamente: Emma e Marchesa Colombi, Anna Franchi, che si impegnò sul fronte del divorzio, e Leda Rafanelli, autodidatta e anarchica—.

Insomma: Invernizio e Liala scrivono letteratura “rosa” a (e “con”) tutti gli effetti, dove il destino della figura principale deve trovare felice soluzione; «l'infinito pulviscolo di romanzatrici, le instancabili romanzatrici» di crociana memoria,²¹ dipingono tutto un mondo, tra il decadente e il realista, in cui l'oppressione della società patriarcale è talmente forte da spingere le protagoniste a togliersi la vita o affrontare a capo chino un destino non desiderato, magari per un malinteso senso del dovere familiare.²²

La forma di comunicazione privilegiata per veicolare un messaggio, anche politico, davvero importante è, dunque, il romanzo. La società consente alle donne di essere scrittrici di romanzi, così come maestre, uno degli impieghi che, alla fine del secolo, vede un'impennata numerica proprio tra le giovani.²³ Lavori quantomeno ritenuti dignitosi, in forza dell'associazione pedagogico-maieutica tra essi e il ruolo assegnato d'ufficio alla donna, cioè

²⁰ Cfr. A. FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fa Otto e Novecento*, Milano, Guerini e associati, 2000.

²¹ A. ARSLAN – M. P. POZZATO, *Il rosa*, in *Letteratura Italiana, Storia, e Geografia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1989, p. 1038.

²² «Il romanzo sentimentale per signore [...] si estende nei primi trent'anni del Novecento su un cupo panorama di suicidi, di depressioni, di esiti comunque fatali». *Ibidem*, p. 1037.

²³ Cfr. AA. VV., *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, cit., pp. 5-40.

quello di madre. Il fatto è che, adesso, di fronte all'avvento della società di massa, i comodi riferimenti borghesi degli ultimi decenni del XIX secolo già entrano in crisi: c'è una gigantesca richiesta, da parte di un pubblico allargatosi a dismisura, di un "sensore" capace di intercettare e ritrasmettere tutti quei sentimenti femminili troppo a lungo sopiti.²⁴

È un compito che, in prima istanza, proprio queste scrittrici si assumono, senza averne con ogni probabilità calcolato la portata, tanto che i loro romanzi assumeranno, ben presto, una parabola discendente; perché sarà proprio quel pubblico "creato" dalle loro tristi storie, a cercare, anche in letteratura, tra le pagine della trionfante Liala e delle sue epigoni, non tanto un riscatto sociale, appena intravisto, solo pochi decenni prima, bensì un sollievo in un nuovo e più marcato protagonismo femminile.

²⁴ «La storia della letteratura è maschile: un panorama in cui si ergono grandi poeti, illustri drammaturghi, famosi romanzieri. Tutti inevitabilmente uomini, salvo rare eccezioni che confermano la regola. Anzi, a periodi ricorrenti e in alcune zone del globo, l'attività letteraria viene considerata sconveniente per la donna: una sorta di prostituzione indecente dei propri sentimenti e della propria capacità comunicativa. Alla donna, però, è sempre stato assegnato il ruolo di maestra (nella casa o nella scuola), e quindi di trasmittitrice di cultura; mai quello di "creatrice" di cultura, di protagonista della storia letteraria». C. BORDONI, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993, p. 78.

DEFINIRE IL ROMANZO ROSA

È forse corretto, in sede preliminare, delineare le caratteristiche più accentuate e visibili delle trame rosa, alla ricerca della motivazione intrinseca che definisca questo tipo di letteratura non sempre e non solo in opposizione a quella ritenuta “buona”, “alta”, o motivata da un punto di vista di valorizzazione sociale del sesso femminile.

Indubitabile e forse limitativo, questo sì, che il romanzo rosa porti alla ribalta principalmente la fissazione della donna al problema sentimentale.

Ma accanto alla dimensione del sogno ad occhi aperti, col trascorrere degli anni e il miglioramento delle condizioni sociali generali, le caratteristiche di genere tendono a mutare e a diversificarsi, non prevedendo più rigide griglie narrative.²⁵ Il rosa instilla nelle sue trame brani di realtà sempre più accentuati, sintetizzabili in tre macroistanze: 1) la necessità, per le lettrici, di un comportamento più realistico, pratico, aperto al mondo e al passo coi tempi, che sia un argine alle inevitabili disillusioni che la vita comporta; in questo senso, è evidente un progressivo affrancamento delle trame da una morale manichea, bigotta e censoria, a favore di un erotismo sempre più consapevole, che diviene uno degli aspetti più significativi e positivi, almeno a partire dai romanzi del secondo dopoguerra di Liala: un aspetto da rintracciare nelle prime prove con cautela e pazienza certosina, questo è vero, ma con l'andar del tempo sempre più chiaro e, a modo suo, autenticamente rivoluzionario, perché va ad incidere soprattutto sul concetto di moralità di migliaia e migliaia di donne tenute da decenni all'oscuro di tutto; 2) la storia della povera ragazza, bella ma afflitta dalla povertà e dall'iniziale impossibilità ad accedere alla rete di relazioni interpersonali, che attraverso mille peripezie sentimentali e sociali diviene ricca, rispettata e maritata, a tutti gli effetti “signora”, contiene un sogno, ma

²⁵ Cfr. M. RAK, *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999.

un sogno raggiungibile, la cui ambientazione e modalità devono attagliarsi *in nuce* alla vita reale condotta dalla lettrice; 3) l'attività immaginativa può finalmente sbrigliarsi in una lettura silenziosa, di cui non più vergognarsi perché condivisa, con mille altre "consorelle": a questo punto, l'unico principio di realtà ammesso è il freno di una giustizia che castiga chi non sottostà alla regola del gioco, che prevede sempre lo stesso finale: il compimento del sogno amoroso della protagonista.

L'aspetto legato all'*aidòs*, alla vergogna di far parte di un gruppo ghetizzato sia dal punto di vista culturale che sociale è molto interessante da analizzare: a seguito della rivalutazione complessiva del fenomeno rosa, quella sorta di "coscienza infelice" che investiva tutti i protagonisti del fatto letterario –autrici, lettrici, editori, persino i personaggi principali delle storie– sembra essersi finalmente dissipata, a favore di un ironico e bonario distacco dai critici sì, ma anche da se stesse come lettrici, sicuro indice di un accresciuta consapevolezza.

Il genere rosa nasce da una tradizione in buona parte italiana, con propaggini francesi e inglesi, e si pone, da subito, come una superfetazione della letteratura popolare a sfondo domestico, capace di tener conto di due incontrovertibili fattori: la "paraletteratura" è appannaggio di un pubblico a maggioranza femminile, che rappresenta dunque un potenziale bacino d'utenza; l'intreccio avventuroso, i misteri, i brividi del romanzo d'appendice interessano meno della storia d'amore tra i due protagonisti. Lo sfondo diventa ininfluenza, passando di volta in volta dai Tropici alla squallida periferia di una qualsiasi città italiana: ciò che realmente interessa alla lettrice di genere è lo sviluppo della vicenda amorosa.

La stessa contestualizzazione storica è poco significativa; anzi, il rosa è il genere paraletterario che maggiormente rifugge dalla precisione del dato e dell'avvenimento storico. Curatissima, invece, sin nei minimi dettagli, la descrizione dei luoghi, specie quando esotici, degli interni e degli abiti femminili.

Dalla scarnificazione dell'intreccio, e dalle conseguenti essenzialità e ripetitività, discende l'imperituro successo del rosa, duro a tramontare e anzi, con la proliferazione delle collane e dei titoli, divenuto uno dei fenomeni culturali misconosciuti del XX secolo.

Abbiamo definitivamente sancito l'appartenenza del rosa alla paraletteratura, dove il prefissoide sta ad indicare, allo stesso tempo, una larvata vicinanza e un giudizio d'inferiorità, nei riguardi della sorella maggiore "artistica". Occorre considerare, ormai, i generi d'evasione come casi più o meno onesti di artigianato letterario, piuttosto che una degenerazione di strutture più qualificate; è quantomeno indiscutibile, in sede preliminare, che opere letterarie di portata universale, come ad esempio *Madame Bovary* e *Umiliati e offesi*, abbiano tratto spunto l'uno dalla cronaca nera, serbatoio privilegiato del romanzo d'appendice del tempo, l'altro dal capofila di quel genere, *I misteri di Parigi* di Eugène Sue.²⁶

Degenerazione, dunque, certo no: osmosi, piuttosto, di due organismi con struttura diversa e differente specializzazione.²⁷ Un facile criterio per distinguere le autrici di rosa da quelle di letteratura c'è, comunque, ed è il quasi totale anonimato delle prime –discorso totalmente inapplicabile alla "diva" Liala–.²⁸

Il vero problema consiste nello stabilire i termini del rapporto tra il romanzo popolare e il genere rosa. In questo caso, non può esistere una contrapposizione perché, abbiamo visto, l'eredità del primo è di gran portata; piuttosto sono identificabili alcune caratteristiche comuni: l'intento didascalico, la volontà di vellicare il piacere del lettore, la persuasione che

²⁶ Così come opere considerate "nobili", quali *I Miserabili* e *Il Conte di Montecristo*, pericolosamente confinanti con la letteratura popolare e scritte rispettivamente nel 1862 e, addirittura, tra il 1844 e il 1845, sono frutto del successo dei *feuilleton*.

²⁷ «La penna è la penna: dietro un'ostentata assenza di ambizioni c'è un lavoro in cui, per la pratica stessa dell'uso della parola, della frase, dell'osservazione sia pure generica, non si possono operare tagli netti fra letteratura e non letteratura. Questa osservazione è tanto vera che non sarebbe affatto difficile per "correnti" la quasi infinita serie di romanzi di consumazione». A. BANTI, *Storia o ragioni del "romanzo rosa"*, in *Paragone*, IV, (1953), 38, p. 30.

²⁸ «Giova, a questo punto, considerare le persone delle scrittrici. Conosce, la più parte, della barriera che le divide dalla letteratura propriamente detta, sono le prime a trascurare la loro notorietà, e a far capire, in ogni occasione, di considerarsi impresarie di un'industria redditizia e di grande smercio». *Ibidem*, p. 32.

non si esisterebbe in quanto autori senza un pubblico numeroso o, quantomeno, fedele, con cui il rapporto è dunque di mutuo scambio. Continuando la disamina, si può dire che il rosa, a differenza del *feuilleton*, presenta trame più statiche e concentrate su un'unica tendenza vettoriale, l'unione di ciò che nel romanzo popolare –quasi statutariamente– si sfarina: mentre la consolazione finale del secondo si basa essenzialmente sul ristabilimento della giustizia, sul superamento del conflitto, nel rosa, a parte i contrasti tra i due protagonisti innamorati, il vero e proprio scontro, che sia di idee, di visioni del mondo, di interessi di classe, tende ad essere livellato, se non negato.

L'ultimo e più importante punto di divergenza tra il romanzo popolare e il rosa ha riguardato, nella meditazione della critica letteraria, il tipo di fantasie che promuoverebbero nei propri lettori. Secondo Gramsci, il romanzo d'appendice riguarda il «fantasticare dell'uomo del popolo»²⁹ su scenari di giustizia sociale basati sulla vendetta, appannaggio esclusivo del sesso maschile; in questo senso, il romanzo rosa avrebbe a che fare con il fantasticare del “sesso debole”, opposto ai romanzi di riscatto e rivincita del XIX secolo³⁰, ma anche alla letteratura “alta”, per definizione sessualmente indifferenziata.

Le motivazioni d'ordine sociale, aldilà di qualsiasi altra motivazione, non sono funzionali allo svolgimento della trama rosa che, nella sua specificità erotica, è davvero un genere tipicamente femminile, incentrato sul confronto-scontro tra donna e uomo –tra una donna e un

²⁹ Il corsivo è mio, ma non intende essere un travisamento del pensiero del grande intellettuale sardo, che probabilmente intendeva la parola nel suo significato neutro. Questa frase si trova, infatti, contestualizzata in una riflessione più ampia, che riporto più avanti in nota, riguardante proprio la possibilità negata da sempre alle classi meno abbienti di influire sull'andamento storico dei flussi sociali; negata in particolare alle donne, che potrebbero rappresentare invece una risorsa esiziale per questo sommovimento rivoluzionario: da queste considerazioni di massima discende poi la sua durissima polemica sui romanzetti “per donne”.

³⁰ Esiste un corrispettivo filmico di questa particolare struttura narrativa, il *revenge movie*, elaborato in un'epoca di riflusso, quali gli anni Settanta del secolo scorso. A ulteriore conferma dell'ormai accertata impossibilità di distinzione e della definitiva commistione dei generi, tratto caratteristico della cultura postmoderna degli ultimi decenni, sta una diretta filiazione di quel tipo di film, il *rape and revenge* (stupro e vendetta), che mette in scena la rivincita di giovani donne violate nella propria intimità, a seguito –e questo è l'aspetto in qualche modo sinistro di questi lungometraggi– di un atteggiamento troppo aperto nei riguardi di un uomo o di un gruppo di uomini.

uomo-. Stabilito questo dato, per converso, non sembra più applicabile *ipso facto* la considerazione secondo cui il romanzo d'appendice sarebbe libero da connotazioni sessuali o prevalentemente maschile, che occorre invece rielaborare alla luce di tanti fattori sociali, *in primis* le diverse fasce d'età³¹ e l'allargamento della base dei lettori e, soprattutto, delle lettrici, tra le più assidue frequentatrici degli angoli bui e nascosti delle capitali europee effigiate nella lunga serie dei *Misteri*, alla metà dell'Ottocento –il *Journal* di turno, magari, lo comprava il capofamiglia, ma di certo lo leggevano anche le recentemente alfabetizzate moglie e figlie–.

Da quest'ulteriore considerazione, può discendere pericolosamente un corollario: rispetto alla letteratura colta, la “femminilità” del genere sembra essere di per sé un'inferiorità. La rivalutazione femminista della specificità e dell'importanza sociale della scrittura delle donne –per le donne– ha fatto molto in termini di prestigio, quantomeno sociologico, delle autrici del rosa; nonostante questo, rimane molto radicata l'idea che la buona letteratura, per definizione, debba essere valida *erga omnes*.

In questa battaglia, prima della complessiva rivalutazione della fine del XX secolo, è rimasto purtroppo sul campo proprio il genere rosa, ritratto nella sua forte connotazione d'evasione, a favore di un nuovo modo di intendere la letteratura al femminile: più articolata dal punto di vista dell'espressione dei personaggi, della rivalutazione di una sessualità finalmente consapevole della donna e, infine, di una maggior libertà e trasgressività dell'espressione linguistica e comportamentale.

³¹ Seppur rimangano di grande fascino, proprio su questo aspetto, le parole di qualcuno che se n'intendeva: «Fonte comune e prototipo normale di tutte queste creazioni fantastiche sono i cosiddetti sogni ad occhi aperti dei giovani, che sono già stati fatti oggetto di una certa considerazione, benché ancora insufficiente, in letteratura. forse ugualmente frequenti in entrambi i sessi, essi sembrano essere di natura esclusivamente erotica nelle ragazze e nelle donne, e di natura erotica e ambiziosa nei maschi». Cfr. S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, tit. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 (I edizione 1905).

Così facendo, si è creato un collegamento con la nobile tradizione dei romanzi proto-femministi scritti a cavallo dei due secoli scorsi, espungendo dalla storia di genere, intesa come storia delle donne nel Novecento italiano, il romanzo rosa. Ma è arrivata la fase rivalutativa, come abbiamo detto. Ed è partita proprio da una più precisa ricognizione sociologica sulla tenuta e la durata dei fenomeni di fidelizzazione legati al genere rosa: una volta smesso di considerare *minus habens* la lettrice media di Liala e delle altre autrici –uscite o meno dal diffuso anonimato–, si è finalmente compreso il ruolo che questi romanzi hanno avuto nella formazione di un immaginario propriamente femminile o solo di un edonistico piacere di lettura –che, in fin dei conti, è lo scopo primario perseguito da un buon libro–, non solo in donne tagliate fuori da ogni altra via di comunicazione sociale, ma anche in lavoratrici delle grandi città, detentrici di un proprio stipendio e in pieno possesso della propria sfera sociale e sentimentale.

Facciamo un passo indietro e torniamo, adesso, all'ambito più specificamente italiano.

Siamo in Italia, tra gli anni Venti e Trenta. Il fascismo vive la sua mitopoiesi iniziale, in cui la donna riveste il ruolo di angelo del focolare domestico, addetta alla cura del marito e dei figli, che sono pur sempre un dono elargito da Dio, e ben lontana dai posti di lavoro che contano. L'angelo ha bisogno di innocue distrazioni e a questo scopo nascono i grandi settimanali femminili: *Novella*, del 1920, *Alba*, del 1922, *Rakam*, nato nel 1930. Tra le pagine di queste riviste, trova ricetto il piccolo mondo in cui il fascismo intende confinare le donne italiane, fatto di minuscole gioie quotidiane, di qualche innocuo passatempo, di attenzione maniacale per la moda e per la vita vissuta dai potenti e dalle stelle del nascente cinema.

L'ideologia maschilista sottesa a questo stato di cose, trova proprio nei romanzi rosa la sua perfetta corrispondenza in letteratura, il più adeguato orizzonte d'attesa; la lettrice si sente valorizzata e al passo coi tempi e il suo aedo di riferimento diviene in breve tempo Liana

Cambiasi Negretti Odescalchi, in arte Liala –ma non va dimenticata Mura, pseudonimo di Maria Volpi, di cui torneremo a parlare–.

Liala non è solo una scrittrice, è la massima esponente di una filosofia di vita, fatta magari di luoghi comuni sull'amore e sui rapporti interpersonali, così come di una sotto-cultura borghese che trascende la stessa ideologia fascista. La storia d'amore è, per lei, un meccanismo da ripetere all'infinito, per cristallizzare la società ideale e idealizzata in cui fermamente crede, insegnando al contempo a tutte le sue fedelissime lettrici come comportarsi e come vestirsi, così da essere sempre pronte a non perdere la grande occasione della vita, che si identifica in un matrimonio con il classico buon partito.

Liala, però, è donna molto intelligente. Ha saputo scorrere dall'iniziale filosofia schiettamente maschilista, dove la figura dominante è quella del guerriero coraggioso e autoritario, massima aspirazione per una donna dell'epoca fascista –filosofia espressa già in *Signorsì*, pubblicato nel 1931–, agli interessanti risultati del post seconda guerra mondiale, quando, in un riuscitissimo tentativo d'adattamento ad un ambiente completamente mutato, Liala letteralmente resuscita dalle sue ceneri, rinsaldando, se possibile, il rapporto con le sue lettrici: senza mutare, in sostanza, la sua morale, ma lucidamente comprendendo che le giovani donne degli anni Cinquanta aspiravano ad un posto nuovo all'interno della società italiana in ricostruzione, dopo una rovinosa guerra che aveva sancito la fine della visione maschilista totalizzante.

Signorsì racconta la storia di una donna troppo bella, Beba, che porta inscritta nei geni la maledizione che grava sulla sua famiglia d'origine: la madre ha tradito il padre ed è stata uccisa, secondo la rigorosa e aberrante logica del delitto d'onore. La donna riesce a sposarsi ma, dopo il matrimonio, la gelosia del marito diviene ossessiva, portando naturalmente una sfinita Beba a tradirlo per davvero: il finale vedrà il suicidio della giovane, cui ella ricorre per

espiare e per troncare una spirale di sensi di colpa, dove le azioni sono guidate da un destino crudele e implacabile.

Nei romanzi anteguerra, all'uomo sono ancora permesse avventure extraconiugali, in forza della sua virilità, cosa del tutto inammissibile per la donna, men che meno per quella coniugata; la morte interviene sempre a risolvere le situazioni divenute inestricabili, facendo scomparire la donna peccatrice che altrimenti non avrebbe più collocazione. Già a partire dagli anni Cinquanta, però, con l'eccezione di romanzi "micidiali" come *Il peccato di Guenda*, di cui si parlerà brevemente più oltre, Liala rinnoverà le possibilità e le aspirazioni delle sue protagoniste, che continueranno a sognare la storia d'amore per eccellenza, ma non saranno più disposte a barattare per essa la felicità. Sarà attorno alla fine del decennio, in concomitanza con il picco del boom economico, che la scrittrice darà il meglio di sé, calcando la mano su situazioni che si faranno sempre più audaci e costruendo personaggi femminili ben più articolati e complessi dei precedenti. Proveremo a sintetizzare questo mutato atteggiamento nella terza parte di questa tesi, analizzando alcuni dei romanzi più significativi di una produzione che, all'inizio degli anni Sessanta, continua ad ingrossarsi al ritmo di due, tre titoli l'anno, fatti passare per veri e propri "eventi" letterari da una efficacissima campagna pubblicitaria.

UN ESORDIO FOLGORANTE: IL “CASO LIALA”

Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi, in arte Liala, fa dunque il suo esordio nel mondo letterario “alto”, con *Signorsì*, edito nel 1931 da Mondadori ed inserito nella collana *Romanzi*. Quel virgolettato non appaia specioso, perché, al di là delle leggende alimentate dalla scrittrice stessa sulla motivazione straziante che la indusse a scrivere per non impazzire, dopo la morte del marchese Vittorio Centurione Scotto, Arnoldo Mondadori fornì davvero l’opportunità di una vita alla scrittrice comasca, inserendo il suo volume in una collana già prestigiosa, seppur nata appena cinque anni prima, che accoglieva nomi di prestigio quali quelli di Massimo Bontempelli, Annie Vivanti, Giuseppe Antonio Borgese e Luigi Pirandello. La casa editrice milanese, che nel 1926 aveva dato inizio alla pubblicazione dell’*opera omnia* di Gabriele D’Annunzio, garantendosi prestigio culturale e notevole successo economico, nel 1929 aveva altresì cominciato la pubblicazione dei *Libri Gialli*, un’autentica rivoluzione destinata a cambiare per sempre il mercato editoriale italiano: curiosamente, in origine, i *Gialli* Mondadori ebbero un prezzo sin eccessivo per le tasche dell’epoca, circa cinque lire, che pure non andò a detrimento della diffusione capillare delle opere poliziesche internazionali più in voga in quegli anni.

Era stato decisivo l’ingresso nella società in qualità di presidente, nel 1923, del solido industriale Senatore Borletti –fondatore della Rinascente–, a far virare sempre più la barra di comando della casa editrice verso la mescolazione, non solo e non tanto degli stili, quanto dei pubblici, degli scrittori sotto contratto: pubblici assolutamente indipendenti gli uni dagli altri, non omogenei, con portati culturali spesso diametralmente opposti.

Come si può facilmente evincere, perciò, da subito Liala, al di là delle velenose polemiche che la vedranno controvolgia protagonista, diviene primariamente un “caso” sociale³²: alla fine degli anni Venti, e per tutti i Trenta, il libro popolare, romantico, al tempo stesso economico e con vocazione “universale”, accessibile cioè ad ogni fascia di lettori, è il vero grande protagonista delle strategie messe in atto da tutte le grandi case editrici italiane ed internazionali, messesi all’inseguimento di un enorme bacino d’utenza finora scarsamente valutato: i risultati di questa “caccia” andranno poi a finanziare operazioni editoriali più prestigiose e meno remunerative.

Proprio in quest’ottica, il geniale Arnoldo Mondadori, nel 1932, lancia la collana *I romanzi della palma* in cui, a cadenza prima mensile, poi quindicinale, si cercherà di soddisfare i gusti più eterogenei: non di soli romanzi si tratta, infatti, nei fascicoli, composti invece di un racconto completo, di novelle, di giochi enigmistici e spigolature di vario genere, così da presentare la gamma più vasta possibile di declinazioni narrative.

La via verso la lettura peculiare e individualistica, non adagiata comodamente su canoni ottocenteschi ormai vetusti e verso la “parcellizzazione” dei gusti è ormai aperta e presenta, come naturale conseguenza, la proliferazione di numerosi sottotipi narrativi, strenuamente resistenti ancor oggi: giallo, rosa, orrorifico, avventuroso, poliziesco, e infine quello sportivo, che vedrà l’approdo nei quotidiani nazionali ad esso specificamente dedicati, da sempre vendutissimi nel nostro Paese.

In questo senso, *Signorsì* risponde in pieno al dettato mondadoriano, presentando un’efficace sintesi tra passionalità audace e imprese eroiche –si tenga conto, peraltro, che i primissimi recensori daranno una valutazione dell’opera prima di Liala tutto sommato molto positiva, privilegiando peraltro il *côté* più propriamente maschile della storia–. Un esperimento

³² Cfr. F. GREGORICCHIO, *Liala: Sulla scrittrice italiana più letta e popolare*, Milano, Gammalibri, 1981.

letterario che Arnoldo Mondadori seguirà passo passo, perché propedeutico alla formazione di un pubblico che si trova a riflettere criticamente sull'imperante moralismo maschilista –certo a prevalenza femminile, certo silenzioso, magari al chiuso delle mura domestiche, ma sempre più conscio di sé–.

Ne conseguono due dati non sempre tenuti in gran conto, persino dalla critica più accorta: quella di Liala non nasce come letteratura popolare, allo stesso modo dei *Gialli*, altra impresa editoriale di Mondadori; e il presunto “filone” aviatorio, che doveva aver inizio con *Signorsì*, vuoi per troppo evidenti differenze con la coeva produzione “rosa”, vuoi per gli evidenti addentellati con il portato personale dell'autrice, non avrà seguito nel sottotipo letterario di riferimento, se non quando la stessa Liala riprenderà le tematiche del suo “Ur-romanzo”, su pressione del pubblico.

Non esiste, insomma, il “genere” rosa, all'atto di nascita della scrittrice Liala che, per altri versi, sapeva di rifarsi al meglio che la letteratura “aviatoria” avesse prodotto in Italia, a quel *Forse che sì forse che no*, che il Vate D'Annunzio aveva pubblicato con Treves già nel 1910, in anni pionieristici per l'aviazione internazionale. In quel romanzo compare già la tematica dell'amicizia virile messa a dura prova e scardinata da una donna, che nel romanzo dello scrittore abruzzese è masochista e incestuosa, mentre in quello di Liala, con significativo spostamento, connota il peggio di sé in piena gravidanza, in un drammatico confronto con la tara fisiologica, *à la Zola*, dovuta alla madre, che aveva tradito suo padre, conducendolo al suicidio.

Preme, inoltre, rimarcare un altro tratto che già a partire dal primo, contraddistinguerà sempre i romanzi lialiani –*ça va sans dire*, raramente colto prima della complessa rivalutazione degli ultimi anni–: l'ironia a tratti sferzante di alcuni atteggiamenti, soprattutto femminili, che segnano indelebilmente alcune categorie, alcune classi sociali, in alto come soprattutto in

basso, tra i nuovi borghesi arricchitisi col commercio; quel tipo di satira serve, per converso, ad esaltare i suoi protagonisti eroici, allo stesso tempo rispettosi delle regole sociali eppure insofferenti al perbenismo piccolo-borghese che permea i comportamenti degli altri, i “normali”.

A ben pensarci, quello della satira sociale, accompagnato da dura ironia, è un atteggiamento che contraddistingue tanta parte della letteratura fascista e del mondo culturale ad essa riconducibile. Sin dal 1926, escludendo i goffi tentativi, in nome dell'imperante autarchia, di mettere una sordina al successo dei *Gialli Mondadori* –solo quello, perché il successo era già notevole e mai vi fu una vera e propria proibizione–, ad esempio attraverso l'invenzione di Alessandro Varaldo d'un investigatore “fascistissimo” portatore di alti valori morali, il regime si era arrogato il controllo diretto di tutti i mezzi di comunicazione di massa, pian piano uniformando il gusto medio degli italiani. La polemica anti-borghese e anti-operaia, condotta su toni sardonici ma al contempo virulenti, informa i romanzi di questi periodi e impone la censura su testi quali *Tre operai* di Carlo Bernari e *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro.³³

In questa temperie culturale, Liala ci si ritrova a meraviglia; non perché fascista convinta, ma piuttosto in quanto autentica figlia della sua epoca. Non mancano, ad esempio, i riferimenti alla realtà coeva: la guerra di Spagna, l'ingresso dell'Italia nella seconda guerra mondiale – poche volte lo sfondo africano, tanto importante nell'immaginario imperialista del periodo fascista–.

I suoi codici originari, peraltro, proprio non prevedono la presenza di una classe borghese, tanto da far pensare ad un mondo narrativo preborghese, nella sua inconfondibile miscela di superomismo eroico –e dunque patriottico *malgré lui*, ben aldilà delle sue intenzioni–, antirealistico e a tratti schiettamente comico. Molto di quanto si agita in *Signorsì* e negli altri

³³ Cfr. G. BALDI - S. GIUSSO - M. RAZETTI - G. ZACCARIA, *La letteratura, 7 Voll., Vol. 6, Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Torino-Milano, Paravia, 2007.

romanzi di questo periodo, sfugge chiaramente se non al controllo, certo alla comprensione della stessa autrice. E sarà questo dato a “perderla”, a non permetterle lo scatto verso “la” letteratura, quella priva di etichette, non di genere; facendola, anzi, passare –si stava per scrivere «scendere», ma sarebbe stato contraddire la nostra tesi di fondo– dalle grazie del pubblico medio a quello delle classi subalterne.³⁴

Liala, non c’è dubbio, a distanza di anni continua ad affascinare generazioni di lettrici e lettori d’ogni parte d’Italia e del mondo, e questo è un incontrovertibile dato sociale che va studiato con serietà e attenzione. C’è sempre riuscita, in qualsiasi momento e in qualsiasi condizione, sia che si uscisse da guerre terribili, sia che si provasse a ricostruire un Paese in pezzi, sia quando tutto sembrava rifulgere, avvolto da un prodigioso benessere economico. C’è sempre riuscita, in forza della rappresentazione di modelli di vita eleganti, espressi attraverso una scrittura altrettanto elegante, a tratti affettata, dal voluto gusto *retrò* nel lessico e con un sostenuto tasso di letterarietà, così simile al suo primo modello. E così torniamo, circolarmente, a Gabriele D’Annunzio.

Il che induce ad una piana riflessione: non di sole altezze, vive la letteratura; così come è vero che non di soli maestri vivono le storie della letteratura, ma anche di artigiani grandi e piccoli che sono la risonanza di fondo della continuità letteraria; la retta tracciata in verticale che ne determina l’andamento e l’andatura, inserendola nella più vasta storia della cultura. E inoltre, sia aggiunto sottovoce: se pure, idealisticamente, considerassimo il “genio” un classico privo di determinanti appigli temporali, chi altri, se non il grande artigiano con la sua produzione “media”, o il mediocre “scrivano” con la bassa, determinano il gusto, lo spirito, l’idea stessa che del suo tempo, ad una lettura più profonda, trae la posterità?

³⁴ Cfr. AA. VV., *Liala. Una protagonista dell’editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, a cura di L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli, 2013.

CAPITOLO 1

1.1 LA LETTERATURA DI CONSUMO (UN APPROCCIO METODOLOGICO)

Fino agli ultimi anni del XVIII secolo, il problema delle relazioni tra letteratura e società è sostanzialmente inesistente. Al vertice di un'ideale piramide culturale, c'è la categoria dei "letterati", un'aristocrazia detentrica delle chiavi d'accesso ad un mondo precluso al "pubblico", cioè al popolo, in modi non dissimili a quelli che sin dall'antichità opponevano le caste sacerdotali al resto della popolazione.

Non erano bastati l'invenzione della stampa, lo sviluppo di un'industria del libro, la lentissima contrazione dell'analfabetismo, ad innescare un meccanismo virtuoso d'avvicinamento tra alto e basso, anche quando il privilegio aristocratico arriva tra le mani delle prime classi borghesi: occorrerà attendere proprio l'avvento della società di massa, con la sua inesausta richiesta di un fattivo miglioramento, espresso in termini finalmente non più legati alla stretta sopravvivenza, perché si possa parlare di letteratura aperta a tutti.³⁵

Solo agli inizi dell'Ottocento, dunque, la letteratura entra in una dimensione latamente sociale³⁶, soprattutto grazie alle meditazioni di Mme. de Staël, articolate nel fondamentale *Della letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali*, il primo tentativo di unificare organicamente le nozioni di letteratura e società.

È un evidente dato di fatto, però, che la società di massa cominci a costituirsi con la rivoluzione industriale e con l'avvento del modo capitalistico di produzione. Ma troppo

³⁵ Per i cambiamenti che investono ogni aspetto del vivere "borghese", cfr. G. BUTAZZI – A. MOTTOLA MOLFINO, (a cura di), *L'uniforme borghese*, Novara, DeAgostini, 1991.

³⁶ Cfr. P. CITATI, *Il Male Assoluto. Nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000.

spesso si parla di un processo uniforme, laddove invece, con l'avanzare delle istanze del proletariato, cominciavano a farsi largo due opposti movimenti sociali.

Da un lato, l'omogenizzazione dovuta al massiccio passaggio al capitalismo, prodromo indispensabile dell'imperialismo e poi del colonialismo: l'asservimento d'ogni civiltà al consumismo di tipo industriale; la progressiva marginalizzazione delle campagne e del mondo culturale ad esse connesse, dovuta alla centralizzazione massiccia delle grandi città europee; la pressoché totale scomparsa delle culture subalterne e periferiche.

D'altro canto, però –ed è questo il dato che si tende a sminuire– il capitalismo non si è esteso ovunque e allo stesso grado d'intensità, portando invece distinzione tra diverse realtà nazionali, con i conseguenti riverberi sulla cultura e sui suoi modi di produzione. Da qui, da questa frantumazione, conseguono le sottilissime distinzioni che mettono in crisi gli uomini di cultura nella seconda metà dell'Ottocento; fino ad allora, era gioco facile parlare di aristocrazia, borghesia, proletariato: ora si discuterà di media e piccola borghesia –quando non di infima–, di proletariato prossimo alla borghesia, quando non imborghesito; di borghesi rampanti ed emergenti, così come di classe medio-alta e medio-bassa.

L'industria, non ultima quella culturale, diviene totalizzante, si è detto; ma per poter controllare o almeno toccare tutta la società del tempo, divenuta così complessa e articolata, deve giocoforza diversificarsi e, in molti modi, adattarsi ai nuovi schemi.

L'industria libraria di questo periodo, alle prese con un pubblico enorme e alfabetizzato a vario grado e con diversa intensità, proprio come le altre grandi industrie, produttrici di beni di consumo che possano essere alla portata del maggior numero possibile di persone, lancia nuovi prodotti fortemente diversificati gli uni dagli altri, adattandoli ad una determinata fetta di pubblico.

Così nasce la letteratura di consumo, aldilà dei suoi incontrovertibili legami con le forme d'arte più popolare appartenenti al passato.

Questo processo si è mantenuto, nella sua filosofia di fondo, sostanzialmente identico fino ai nostri giorni, quando l'avvento della rivoluzione digitale ha cambiato molte delle prospettive precedenti³⁷; le multinazionali della cultura, le grandi case editrici, poco per volta inglobano tutto ciò che è più piccolo e debole, pur lasciandone sopravvivere il nome, la ragione sociale e l'eventuale specializzazione: così facendo, mentre inondano il mercato di prodotti adatti a tutti –sostanzialmente “incatenando” il tono e il gusto medio dei fruitori a parametri imposti dall'alto–, continuano la loro “benemerita” attività di nicchia, producendo orgogliosamente letteratura “alta” e prestigiosa.

L'arte dell'età di massa è, dunque, massificante ancor più che massificata; e questo si era già lucidamente compreso nell'Ottocento, se è vero che addirittura nel 1847, un brillante animatore delle riviste francesi della metà del secolo, Antoine François Nettement –grande amico di Balzac– definiva in questo modo il duplice meccanismo dell'editoria popolare: «[...] Adottare una politica tanto vaga da non allontanare nessuno, ma intanto, con tutti i mezzi possibili, rendere il *feuilleton* letterario tanto attraente da attirare tutti».

Il caso de *I misteri di Parigi*, uno dei primi romanzi “d'appendice”, è esemplare, da questo punto di vista: Eugène Sue lo scrisse originariamente a puntate, per il *Journal des Débats*,

³⁷ Occorre, infatti, tener presente che larga parte dei concetti sulla letteratura utilizzati finora, per mezzo dei quali si indaga sull' “evento” letterario, risultano inadeguati al presente. Nati nel XVIII secolo, sotto la spinta delle mutate circostanze –si è detto dell'accesso dei primi, privilegiati borghesi alla cultura letteraria, così come dell'industrializzazione dell'editoria, ma non bisogna dimenticare l'apparizione della figura del letterato professionista–, questi concetti si sono sforzati d'adeguarsi alla comparsa di culture di massa sempre più pressanti: tutte con le proprie specificità, ognuna con esigenze che faticano a trovare un linguaggio e un'istituzione per mezzo della quale realizzarsi.

Il mecenatismo viene sostituito dal dirigismo, che non hanno certo all'ordine del giorno la decorosa sopravvivenza dello scrittore, sempre più relegato, isolato, nell'astratta categoria dell'intellettuale, né libero professionista, né lavoratore stipendiato. Cfr. A. ABRUZZESE, *Sociologia della letteratura*, Roma, Savelli Editore, 1977; A. ABRUZZESE, *Sociologia della letteratura*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985.

tenendo avvinta un'intera nazione tra il 1842 e il 1843. Solo in seguito allo straordinario successo, il testo verrà ristampato in un'edizione in dieci volumi.³⁸

Le meditazioni di Marx ed Engels, espresse nello scritto *Sulla letteratura e sull'arte*, non aggiunsero molto alla questione dei rapporti tra letteratura e società, pur essendo praticamente contemporanee alla grande impennata della narrativa popolare ottocentesca.

Cosa ben diversa faranno i teorici marxisti, soprattutto di ambito sovietico: György Lukács, il suo allievo Lucien Goldmann³⁹, e Vladimir Ždanov su tutti, che nell'adattare le loro teorizzazioni alla realtà incontrovertibile della rivoluzione proletaria, riuscirono comunque a raggiungere risultati notevoli sul fronte della testimonianza sociale portata dalle opere letterarie, nel corso del XIX secolo.⁴⁰

Ecco quindi delinearsi la vera natura della società di massa e dei modi di produzione ad essa connessi: non una distorsione delle elucubrazioni illuministiche –come voleva la Scuola di Francoforte–; né, tantomeno, il becero prodotto del peggior capitalismo. Suo vero padre è il processo storico, in cui tutte le parti in causa sono divenute, progressivamente, soggetti attivi: capitale e lavoro, borghesia e proletariato, capitalismo e socialismo.

L'autoriflessività, il processo dialettico del fare esperienza di sé come soggetto e del riflettere su sé stessi come oggetto⁴¹, da momento eminentemente individuale, in epoca industriale diviene un fatto che interessa in qualche modo l'intera collettività; eppure, a fronte di

³⁸ A conferma di quanto queste pubblicazioni fossero considerate pericolose per l'ordine sociale, sta la promulgazione della legge Riancey, che nel 1851 tassò di cinque centesimi ogni giornale che pubblicasse *feuilleton*.

³⁹ Di cui non si può non menzionare almeno: L. GOLDMANN, *La sociologie de la littérature*, in «Revue International des Sciences sociales», 4, 1967.

⁴⁰ Per una magistrale panoramica, cfr. R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, tit. orig., *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, nuova edizione aggiornata, 1992; edizione italiana a cura di Riccardo D'Anna, Roma, Newton Compton, 1994.

⁴¹ L. ARON, *L'autoriflessività e l'azione terapeutica della psicoanalisi*, relazione presentata a «Dialoghi psicoanalitici italiani», 26-2-2000, Roma.

innegabili miglioramenti materiali, proprio i tratti culturali faticarono ad essere compresi come fondamentali per il progresso delle masse.⁴²

Un'opera, insomma, può definirsi riuscita, anche nei suoi esiti artistici, quando risponde ai moduli consoni alla mentalità, alla cultura, al gusto dell'epoca che l'ha prodotta.⁴³

Sarebbe, a questo punto, sbagliato arguire che, laddove negli anni si è trovato tutto negativo, quel tutto –la letteratura di genere– debba essere sopravvalutato; oppure non distinguere, all'interno dei vari contenitori che per comodità si sono adottati nel corso dei decenni, ciò che presenta tratti “d'autore” e quel che invece è pura serialità, o ancora opere che si sforzano di tendere a risultati non strettamente legati al mercato e altre che hanno come unico scopo la commercializzazione.

Si rischia, cioè, di non comprendere i paradossi di Alberto Del Monte, secondo cui il romanzo poliziesco può essere «poesia», e di Sergio Solmi, il quale ebbe a dire che «[...] La fantascienza partecipa della letteratura e della poesia».⁴⁴

I “sottogeneri” nascono, dunque, nel momento in cui la società di massa richiede nuove vie d'accesso, personalizzate, all'immaginario di un pubblico ormai composito ed interclassista, il cui desiderio primario è l'intrattenimento⁴⁵; il che non significa che da questo tipo di letteratura non possano sortire opere degnissime, che distraggono e divertono, e al contempo dicono tantissimo sui problemi, i sogni, le aspirazioni di intere generazioni, unendo individui

⁴² Cfr. AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, Edizioni Lint, 1985 e AA.VV., *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, Trieste, Edizioni Lint, 1991.

⁴³ Per tutta la discussione, vedi F. BRIOSCHI – C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

⁴⁴ La «poesia», termine polisemico quant'altri mai, in questo caso sarebbe il portato dell'arte del passato, secondo le convenzioni, la classe e la cultura di provenienza del critico. Cfr. G. PETRONIO, (a cura di), *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979.

⁴⁵ «Ciò che sappiamo sulla distribuzione delle letture ci permette di affermare che, nei paesi in cui non si applichi una politica di dirigismo letterario, la maggioranza delle letture messe in circolazione nel circuito letterario presuppongono (non fosse altro che come alibi) una motivazione di arricchimento, mentre la maggioranza delle letture messe in circolazione nei circuiti popolari presuppongono (ed incoraggiano) una motivazione di fuga. [...] Tutta una letteratura stereotipata cerca di incoraggiare, attraverso una grossolana mitologia sentimentale, il bovarismo latente che tanto spesso viene coltivato nelle masse». Cfr. R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, cit., p. 90.

ben definiti –gli autori, di cui comunque spesso il nome è la parte meno importante– ad una collettività anonima e via via fidelizzata.

In questo modo nasce la letteratura di consumo, parte fondamentale della più ampia letteratura di massa: l'allargamento del pubblico, unito al costante progresso della tecnologia editoriale e dunque dell'industria culturale, conferiscono al fenomeno la caratteristica, costante "modernità", attraverso aspetti prima sconosciuti e dimensioni inusitate.

Un fenomeno che deve essere dunque studiato nella sua duplice forma: da un lato, il versante sociologico, dall'altro, quello retorico, che insieme formano un circuito di scambio estremamente complesso, riguardante allo stesso tempo il dato artistico, la tecnologia e il commercio.⁴⁶

⁴⁶ Cfr. R. WELLEK – A. WARREN, *Teoria della letteratura*, titolo originale: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963 (prima edizione 1942); traduzione di Pier Luigi Contessi, Bologna, Il Mulino, 1956-1999.

1.2 LA PARALETTERATURA

Il termine “paraletteratura” designa un insieme di generi letterari che comprende, tra gli altri, il romanzo “popolare” o d’intrattenimento, il poliziesco, il romanzo di fantascienza, il rosa, appunto, ma anche il fotoromanzo e il fumetto. Come si pone questo insieme nel macrosistema letterario? Anzitutto, si dà paraletteratura quando –sia dai produttori che dai destinatari– viene individuato un campo di contraddizione rispetto ad un altro campo, quello della “letteratura”.

Un’ esperienza, dunque, quella della paraletteratura, portatrice di valori e percezioni “altre”, in cui è decisiva la rilevanza economica dell’intero processo costitutivo dei vari generi, atta ad orientare le scelte degli scrittori e degli editori-distributori. A seconda delle necessità organizzative dell’industria culturale, la paraletteratura regolarizza i suoi ritmi di immissione sul mercato, generando un complesso sistema di attese e abitudini nel suo pubblico.⁴⁷

La parola chiave risulta essere “regolarità”: un marcatempo dovuto alla compresenza di una committenza, d’un gruppo di produzione e, soprattutto, di un circuito di distribuzione e organizzato secondo le norme della produzione industriale. I testi tendono a circolare, dunque, non con la casualità cui è legata l’uscita dell’opera letteraria “alta”, ma con la regolarità del giornale.

La serialità è parte integrante dell’immissione sul mercato di generi e testi, che vengono scritti, distribuiti e consumati periodicamente; ne consegue che il nome e il percorso personale dell’autore –e la sua provenienza da un determinato *milieu* sociale e culturale– subiscono una drastica diminuzione d’importanza, a fronte dell’orizzonte d’attesa del pubblico, la cui posizione è ormai infraculturale e infrasociale, e che è teso soprattutto alla determinazione di

⁴⁷ Cfr. M. RAK, (a cura di), *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977.

un percorso narrativo che deve essere immediatamente riconoscibile e assimilabile, in giusta misura, con gli altri testi che compongono la serie.⁴⁸

Si può quindi affermare che la letteratura “di genere” richiede primariamente la lettura di un testo come tratto di un insieme, in cui sono più significative le invarianti complessive che le rare e occasionali variazioni.

Ma non può essere misconosciuta l'importanza sociale del mutamento dei processi culturali in età moderna: l'importanza della paraletteratura è dovuta infatti alla capacità di penetrazione di aree culturali, livelli sociali e masse di lettori e lettrici del tutto impensabili, all'inizio del “mercato” del libro; per converso, questo tipo di diffusione ha enorme presa sul prodotto, condizionandone in larga misura l'apparato che lo produce, e ingenerando, nella macchina organizzativa, considerazioni soprattutto quantitative.⁴⁹

Torniamo alla nozione di “autore” e alla sua progressiva scomparsa, nell'ambito della letteratura di genere. Quando il prodotto raggiunge nel mercato una sua costanza e stabilità, l'autore viene sostituito per necessità produttive: a quel punto, infatti, si rende sempre più necessario un lavoro di gruppo nella preparazione dei testi ma, soprattutto, nella standardizzazione alla serie e al genere.

L'intensità degli scambi all'interno del mercato culturale, poi, conclude il lavoro, rendendo omogenei tutti i prodotti e favorendo la circolazione stereotipata.

Questa stringente definizione delle caratteristiche del prodotto letterario rende possibile la riproposizione del testo già edito, dopo un adeguato lasso di tempo e attraverso modifiche

⁴⁸ Cfr. AA. VV., *Ai confini della serialità*, a cura di Alberto Abruzzese, Napoli, SEN, 1984.

⁴⁹ Così, ad esempio, è stato possibile definire il comportamento delle lettrici più omogeneo di quello dei lettori, in tutti gli strati sociali. Ancor più specificamente, la cosiddetta “letteratura d'evasione” –altro contenitore in cui vengono posti romanzo sentimentale, storico, poliziesco, etc.– sembra essere il luogo privilegiato per questa omogeneizzazione, probabilmente dovuta al fatto che lo stile di vita femminile è giocoforza uniforme, soprattutto in età moderna, epoca in cui le responsabilità sociali e politiche della donna sono praticamente nulle. Si può, infine, aggiungere, che la lettura di evasione sembra caratterizzare donne giovani, tra i trenta e i quaranta anni, sulle quali l'evidente “bovarysimo” di tante situazioni ha maggior presa; generalmente, ad un grado d'istruzione “medio”, le lettrici hanno la tendenza a divenire più letterarie man mano che l'età avanza. Cfr. R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, cit., pp. 86-87.

marginali. Non esiste, perciò, o è ridotta al minimo, la possibilità di una seconda lettura, così come la “conservazione” dell’oggetto ai fini di una rilettura –sempre più fortuna, invece, ha acquisito il mercato dell’usato, accanto alla vendita come *memorabilia* dell’oggetto “serie”, ovvero dell’intera collana, di cui i testi paraletterari fanno parte⁵⁰.

Se, come detto, è nel Settecento che vanno rintracciati *in nuce*, tutti i generi della moderna letteratura di consumo, il punto di partenza della moderna tradizione paraletteraria è sicuramente il XVIII secolo: l’opera lirica ha la sua origine alla nascita del secolo; il poliziesco è figlio del romanzo d’avventure d’ambito cittadino; la fantascienza muove i suoi primi, già sicuri passi e il romanzo sentimentale getta le basi per il futuro “rosa”.

Imprescindibile resta l’impennata della classe borghese, è vero, ma non va dimenticata, sul piano culturale, la crescita della domanda d’istruzione, l’ansia di nuove conoscenze e la riscoperta dell’atto di lettura da parte delle classi subalterne, affacciatesi finalmente sulla scena mondiale, dopo secoli di emarginazione.

La macchina è ormai l’elemento centrale nella definizione dei rapporti interclassisti, sconvolgendo equilibri che sembravano intaccabili. Sul piano letterario, la nuova realtà viene accettata criticamente, non subita: nasce il romanzo sociale e, a corollario, la sterminata letteratura d’appendice, che assolve importantissimi fini consolatori tra le masse urbane delle grandi capitali europee. Una letteratura che si muove furtiva e curiosissima tra gli angoli bui di Parigi, Londra, Napoli, esaltando le vicende esaltanti e commoventi di eroi del proletariato suburbano: eroi positivi che riscattano terribili torti subiti, rivelando le proprie nobili origini,

⁵⁰ È perciò impossibile non trarre spunti informativi da campi di ricerca quali la sociologia, la semiologia e la psicologia sociale, se si vuole intendere a fondo il successo duraturo di autori marginalizzati per anni dalla cultura letteraria. Cfr. M. RAK, (a cura di), *La paraletteratura*, cit., pp. 11-19.

oppure fascinosissimi eroi negativi, per i quali l'integrità dell'ordine sociale è solo una catena da spezzare.⁵¹

Si affrontano, direttamente e senza infingimenti narrativi, i guasti della rivoluzione industriale, mettendone in primo piano gli effetti sconvolgenti e le evidenti ingiustizie sociali.

In queste storie, l'intreccio è complicato, le situazioni narrative giustapposte e diluibili all'infinito. Gli ostacoli sono presentati come insormontabili e ovunque aleggia la sensazione di un male che è onnicomprensivo, permea di sé tutti gli ambienti e tutti gli esseri umani che si frappongono tra l'eroe e il raggiungimento del suo scopo, che si identifica nella felicità dell'unione con l'amato/a e alla restaurazione dell'equilibrio finale, spesso coincidente con una morte onorevole e onorata.

La partecipazione emotiva alle vicende da parte del lettore –ma si badi: soprattutto della lettrice, perché questi romanzi erano rivolti ad un pubblico femminile–, se da un lato scatena innegabilmente una forte identificazione, in forza della quale si trema di paura e si gioisce con la vittima della situazione, dall'altro non impedisce un certo gusto sadico nella descrizione di luoghi come manicomi, carceri, quartieri malfamati, che nella vita di tutti i giorni rappresentavano il “rimosso” d'un'intera società, forzata a mutare da antropoemica in antropofagica, e la sottolineatura di violenze e orrori che magari angustiano proprio il personaggio principale.

Non va dimenticato che è in ambito romantico, in particolare nei romanzi “gotici”, che nasce la figura femminile perversa, la donna rappresentata come tentatrice, vettrice di una sessualità che conduce al travimento.

⁵¹ Una ironica quanto precisa spiegazione del successo del “genio del male”, soprattutto in ambito francese, venne data da Marc Orval, eroe di una serie di romanzi popolari dell'inizio del Novecento, secondo cui esso era frutto dell'istruzione laica, gratuita e obbligatoria. La stragrande maggioranza dei francesi aveva ormai imparato a leggere, i giornali avevano fatto conoscere i primi anarchici, i banditi, i ladri. La polizia era più malvista che mai, e lo stesso valeva per la giustizia, invariabilmente corrotta. Il pubblico desiderava oscuramente di identificarsi con potenti criminali, superiori alla misura umana, più forti dell'apparato sociale, parto letterario dell'inconscio collettivo.

Nel romanzo popolare, invece, le eroine, anche d'origine aristocratica, ma spesso provenienti da famiglie decadute, devono difendersi a fatica dall'attacco di potenti e nobili che vorrebbero possederle; oppure sono vittime innocenti di un destino talmente avverso che, se pure lascia loro pure nell'animo, ne intacca irrimediabilmente la purezza della carne, facendone delle martiri sacrificate sull'altare della prepotenza –punita– delle classi dominanti.⁵²

Allo stesso modo, la narrativa d'appendice presenta una messe di prostitute redente e di fanciulle smarritesi senza colpa nei meandri del peccato.

Per quest'ultime, la verginità e la bellezza sono le uniche ricchezze disponibili: l'ambito traguardo è il riscatto sociale per mezzo di un buon matrimonio, garanzia di sicurezza borghese, di una tranquilla esistenza in seno ad una famiglia benevola.⁵³

⁵² Tra i mille e mille esempi di nefandezze perpetrate ai danni delle protagoniste, ci piace ricordare la trama di un romanzo francese del 1829, *L'Ane morte et la Femme guillotinée*, opera di Jules Janin, in cui l'autore, attraverso l'esagerazione della storia orrorifica, intende giungere ad una amara critica della società, che onora il vizio quando è grande e potente, e lo disprezza quando è debole: il narratore segue l'eroina Henriette nella sua carriera di prostituta, prima di lusso, poi, dopo essere finita in ospedale, dove subisce un'ingiustificata operazione, in un bordello e infine in prigione, abbondando in descrizioni orrori fische. La giovane è una ragazza di campagna che si è data alla vita galante e, sino a che si conforma a un certo tipo di comportamento sottomesso, è onorata e apprezzata. Quando però la sua coscienza si fa luce per la prima volta, dandole il senso del rimorso, ed ella uccide l'uomo che l'ha sedotta e ora viene ubriaco nel bordello per possederla, per questa sua azione, la sola «coraggiosa e giusta», la società la punisce condannandola a morte. Henriette, per ritardare l'esecuzione, si fa mettere incinta da uno schifoso carceriere. Infine, alla sua morte, proprio il narratore otterrà che gli venga consegnato il capo per darle una pietosa sepoltura. Ma, incredibilmente, la storia non è ancora finita: usando infatti ironicamente un altro tipico elemento narrativo dei suoi tempi, Janin conclude il romanzo con la violazione di questa tomba: il cadavere, rubato, servirà per le lezioni di medicina e il bel sudario verrà usato come vestito da alcune popolane. Bisogna, però, meglio indagare le motivazioni di tante efferatezze. Scrive infatti Mario Praz: «Se per un momento facciamo astrazione dai motivi occasionali e polemici per osservare il modo in cui Janin si comporta dinanzi agli spettacoli raccapriccianti che descrive, facilmente ci accorgeremo della serietà fondamentale d'impegno sotto le apparenze satiriche e parodistiche». M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996 (I edizione 1930).

⁵³ La presenza di una peccatrice come protagonista presenta dei risvolti morali da cui lo scrittore di romanzi popolari, da Richardson in poi, fa fatica a liberarsi. Accadrà ad Eugène Sue, con Fleur-de-Marie de *I misteri di Parigi* (dove la prostituta prima si scoprirà figlia del granduca Rodolphe di Gerolstein –vero e proprio *Superman* del romanzo–, poi rinuncerà all'amore e alla felicità, facendosi suora e rapidamente morendo); ma anche a Liala, ne *Il peccato di Guenda*, in cui la scrittrice metterà in evidenza le “dubbe” imprese di un'adultera, che verrà uccisa dal marito, seduttore incallito d'altre donne, assieme al suo amante, cosa che permetterà all'uxoricida per onore, e dunque presto libero, di sposare la cognatina in fremente attesa. Per quanto concerne il romanziere francese, in ogni caso, va comunque ancora una volta sottolineata, accanto alla parte più propriamente nera e scabrosa, quella umanitaria, che dà una sintesi dei motivi del romanzo sociale, introducendo per la prima volta la rappresentazione realistica delle miserie del popolo, che anticipano per molti aspetti il verismo e, insieme, la critica alle vigenti istituzioni facendosi portavoce delle correnti umanitarie e socialiste in auge dopo il 1840 (si ricorderà che il testo fu pubblicato tra il 1842 e il 1843).

Come si vede, dunque, ancora una volta è la figura femminile a far da cartina di tornasole per lo stato della “morale” e dei costumi ad una determinata altezza temporale. Senza riandare troppo indietro, è dalle eroine di Samuel Richardson che, in età moderna, la letteratura aperta a tutte le classi sociali si occupa di problemi affettivi e privati, all’interno della famiglia borghese.

Lo straordinario successo di *Pamela o della virtù riconosciuta*, romanzo risalente al 1741, è dovuto ai suoi accenti drammatici, sempre spinti al limite del parossismo, e al fatto che per la prima volta il protagonista è una donna. Non è casuale, la scelta del narratore anglosassone, ma frutto di una ricerca sul campo *ante litteram*, che facilmente gli mostrò la preponderanza del pubblico femminile, rispetto al maschile. È la prosa lo strumento per eccellenza del nuovo dramma borghese e domestico, capace di meglio definire e più facilmente agire gli aspetti sociali che stanno a cuore anche alle classi subalterne. Capace, al contempo, di veicolare un messaggio dai forti intenti morali e didattici: la virtuosa Pamela resiste strenuamente alle lusinghe del suo signore, che le prospetta una rapida quanto peccaminosa via d’accesso al benessere materiale, facendosi alla fine sposare.

Verrà poi *Clarissa*, altro romanzo epistolare, del 1747, ad illustrare specularmente quel che poteva accadere se Clarissa avesse capitolato. Per la povera sventurata, alla perdita della verginità non può che corrispondere la morte per dolore.

I romanzi che seguirono, forti dell’impatto clamoroso sul pubblico del dittico di Richardson, uniranno le istanze di fondo dell’uno e dell’altro testo, andando incontro alle attese dei fruitori d’estrazione sociale medio-bassa, come mai era accaduto in precedenza, permettendo così il primo accesso al mondo letterario a generazioni e generazioni di nuovi lettori.

CAPITOLO 2

2.1 IL PANORAMA ITALIANO NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO

Pur palesando molti agganci con la realtà letteraria anglosassone, a questo punto risulta evidente che il vero grande riferimento della paraletteratura italiana è stata la Francia.

Il romanzo d'appendice o *feuilleton* rappresenta il culmine del successo della narrativa popolare. Una fortuna, quella dei romanzi d'Oltralpe, dovuta al fecondo incontro tra letteratura e giornalismo, snodo fondamentale attorno al quale la nuova società industriale si interroga sulla sua natura e riflette sui cambiamenti epocali che avvengono giorno dopo giorno. Il giornale diviene strumento di promozione d'una lettura altrimenti riservata a pochi, sia per il prezzo alto dei volumi, sia per la loro difficile reperibilità.⁵⁴

Il romanzo d'appendice è dunque l'opera pubblicata a puntate sul giornale, non solo nel foglio staccabile, il *feuilleton*, tanto da acquisirne il nome per forza di sineddoche, ma anche a fondo pagina, come ancor oggi accade. Sarà poi con altri due giornali, *La Presse* di Emile de Girardin e *Le Siècle* di Armand Dutacq, nati entrambi nel 1836 con lo scopo primario di rivolgersi al grande pubblico senza distinzioni di "casta", che il *feuilleton* verrà dedicato interamente alla narrativa a puntate.

La svolta avverrà in seguito, quando gli scrittori d'appendice cominceranno a scrivere giorno per giorno le puntate da pubblicare, seguendo un labile filo conduttore e, soprattutto, arrestando il segmento letterario quotidiano sempre in una situazione di sospensione, così da

⁵⁴ Il termine *feuilleton* viene usato per la prima volta nel 1800 sul *Journal des Débats* di Julien Louis Geoffroy – dove, abbiamo visto, Sue pubblicò *I misteri di Parigi* –, per indicare un supplemento di quattro pagine, due fogli (da cui poi *feuilleton*, "foglietto"), dedicato alla critica letteraria e teatrale, alla cultura e a tutta una serie di informazioni varie e di curiosità che non trovano posto nel giornale. Per un'agile panoramica, vedi C. BORDONI – F. FOSSATI, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

vellicare la curiosità dei lettori fino alla seguente uscita –un meccanismo narrativo all'apparenza semplice, ma assolutamente geniale se, ancor oggi, viene ampiamente utilizzato nella serialità televisiva–.

Da un punto di vista strutturale, quanto vale per i romanzi francesi è applicabile anche agli italiani.

Non si profila, cioè, solo un nuovo piacere legato all'atto della lettura, ma proprio una diversa modalità di scrittura, legata alla ripetitività e alla serialità, proprio come avviene nella nascente industria meccanizzata.⁵⁵

All'apparenza, l'improvvisazione la fa da padrona; in realtà, imbastendo un intreccio teoricamente infinito e sensazionalistico, lo scrittore di turno affianca ad esso –nei casi mediocri, giustappone– un pulviscolo di trame secondarie, utili magari a creare quelli che nell'odierno linguaggio televisivo si chiamano *spin-off*, miriadi di personaggi minori e una congerie di nuovi legami che li uniscono in maniera tanto inestricabile, che spesso l'autore stesso ne dimentica i particolari.

Il feuilleton prosegue la tradizione popolare del *romance*, il romanzo d'impianto irrealistico che si oppone al *novel*, in cui si fa più specificamente riferimento a personaggi e situazioni che sono riscontrabili nella realtà: non a caso, in questo periodo storico, a differenza di quanto comunemente si pensi, per numero di pubblicazioni si assiste ad una netta prevalenza dei romanzi “fantastici” su quelli realistici, che pure a livello qualitativo danno l'impronta all'intero secolo, ad esempio attraverso gli scritti di Zola e Verga, solo per citare i due scrittori più antologizzati della seconda metà dell'Ottocento.

C'è stata, all'inizio del XIX secolo, l'esperienza del “gothic romance” –il cui esemplare più famoso rimane il *Frankenstein* di Mary Shelley, che risale al 1818–: ebbene, molte delle

⁵⁵ Cfr. R. SCHOLLES – R. KELLOGG, *La natura della narrativa*, tit. orig. *The nature of narrative*, introduzione all'edizione italiana di Renato Barilli, trad. di Rosanna Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 2000 (I edizione 1970).

situazioni narrative del feuilleton vengono prese proprio dal romanzo gotico e trasposte, adattate, al contesto cittadino. Nel pluricitato romanzo di Sue, come in mille altri –il primo titolo che viene in mente è *Le memorie del diavolo* di Frédéric Soulié, del 1847, pubblicato anch'esso a puntate sul *Journal*–, la paura dell'irrazionale si fa largo tra le strade delle nuove metropoli, tra luoghi conosciuti certo, ma anche misteriosi nella loro vastità: il tutto, a pochi passi dalla sfavillante vita dell'aristocrazia, raggiunta intanto dai ricchi borghesi.

La inevitabile *revanche* del protagonista un tempo scacciato dal consesso civile, misto di rivincita e vendetta, è la plastica affermazione dell'individualità borghese trionfante – aspirazione delle classi subalterne che porta ad un potente processo identificativo–, e conduce spesso l'eroe ad azioni malvagie, che ispirano al contempo terrore e ripugnanza, caratteristiche precipue del romanzo gotico, adesso però giustificate dal cumulo di angherie subite e dunque fortemente liberatorie.

Il piacere derivante dal riconoscimento finale del protagonista, tratto sin abusato nella narrativa popolare, conclude trionfalmente la strategia narrativa dei romanzi d'appendice. Esso è posto al termine di una *via crucis* di pene e sofferenze, che è assimilabile altresì ad una sorta di processo iniziatico. L'allontanamento, la sottomissione ad un potere prevaricatore, il sacrificio, magari l'ingiusta espiazione in un carcere lontano, in uno di quei posti esotici portati alla ribalta dalle recenti conquiste imperialistiche; l'apprendistato, il viaggio di ritorno, il travisamento, la nuova scalata sociale, la “giusta” vendetta: tutti tratti riconoscibilissimi che esaltano le virtù del protagonista e ne sanciscono il giusto reintegro al livello sociale di partenza.

Ma le grandi città ci sono anche in Italia. La nazione, appena unitasi, scopre se stessa anche attraverso i quotidiani e le gazzette, portatori di una lingua media comprensibile da molti e

d'un sostrato comune di sogni, aspirazioni sociali e timori. E perciò anche l'Italia ottocentesca s'appassiona ai misteri cittadini e alle commoventi vicende dell'ingiustamente perseguitato di turno.

Il successo è repentino, anche perché i romanzi d'area francese vengono prontamente tradotti e pubblicati sui giornali nostrani; eppure, si fa precocemente strada un tentativo di costituire una tradizione forse non nuova, ma in senso lato autoctona. Il primo nome a farsi largo, anche in ordine cronologico, è quello di Francesco Mastriani; ed è un nome importante, perché rappresenta il *trait d'union* più autorevole del romanzo d'appendice italiano con la migliore tradizione del feuilleton a sfondo sociale e democratico. Titoli "parlanti" come *La cieca di Sorrento* (1852) e *La sepolta viva* (1889), divenuti proverbiali, introducono i lettori in una struttura intricata e oscura, ricca di delitti e improvvise agnizioni: non può sfuggire l'evidente influenza dei romanzi gotici sullo scrittore napoletano. La sua opera più importante e conosciuta è, naturalmente, *I misteri di Napoli* (1869-1870). Il titolo è un evidente e voluto richiamo al romanzo di Sue, seppur più in accordo ad una moda letteraria che per un'effettiva corrispondenza di trama e situazioni⁵⁶; il sottotitolo, *Studi storico-sociali*, ci mostra il sincero afflato sociale dello scrittore, avversato durante tutta la vita da difficoltà economiche e personali.⁵⁷

⁵⁶ Inequivocabili e molto lucide sono le parole dello stesso Mastriani, nella *Prefazione* alla prima edizione in volume del suo romanzo, uscito a Napoli, nel 1875, «presso Gabriele Regina»: «Nella stessa Francia ci furono, dopo i *Misteri* di Eugenio Sue, i *Veri Misteri di Parigi*, quelli di Londra, di Vienna, di Berlino ecc., scritti da penne francesi: insomma la maggior parte dei romanzieri si dettero a scavare nelle fogne della società per mettere in evidenza tutto ciò che nei diversi centri di civili popolazioni è di più laido e nefando. [...] Ogni paesello, ogni borgata ebbe un Eugenio Sue, tanto che i *misteri* vennero in parodia; giacché ci sono gli speculatori nelle lettere come nel commercio, e sono quelli appunto che sacrificano alla loro cupidigia il gusto, la morale pubblica e la reputazione degli autori». Cit. in E. GHIDETTI, *Eugène Sue e il romanzo sociale in Italia*, introduzione a E. Sue, *I misteri di Parigi*, Casini, Firenze-Roma, 1965.

⁵⁷ A rigor di logica, peraltro, il primo romanzo popolare di stampo sociale è proprio italiano, anzi napoletano: nel 1839, infatti, o forse addirittura nel 1836 (siamo in pieno Regno delle Due Sicilie!), Antonio Ranieri, l'amico fraterno ed editore di Giacomo Leopardi, aveva scritto *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, suscitando enormi polemiche, tali da portare al sequestro del libro, che pure circolò per anni clandestinamente. Ranieri fu incarcerato per quarantacinque giorni, mentre re Ferdinando II elargiva una somma, come suo solito *ex post*, agli ospizi effigiati nel romanzo.

Quest'opera fu capace di resistere a lungo nell'immaginario degli italiani, perché Mastriani seppe costruire una storia che alternava sapientemente realismo e mistero, con continue, efficaci digressioni sulla vita popolare, rinfocolate da uno spirito di comunanza che le classi più popolari di tutta Italia seppero cogliere subito, decretandone il duraturo successo.⁵⁸ Già le trame di Mastriani –per non parlare di quella di Ranieri– mostrano un aspetto che distingue la letteratura d'appendice italiana dal *romance* inglese e dal *feuilleton* francese: una maggiore attenzione e cura –una diversa propensione– verso i temi familiari e amorosi che arriveranno nei decadenti interni borghesi e aristocratici di Guido da Verona e infine, dopo lunga e consapevole maturazione, raggiungeranno l'apice nei romanzi rosa di Liala.⁵⁹ Non prima, però, dell'indispensabile, fluviale produzione di una scrittrice lombarda, la “paradigmatica” Carolina Invernizio.⁶⁰

⁵⁸ Senza Mastriani non ci sarebbe stato, ad esempio, un romanzo come *Il ventre di Napoli*, pubblicato da Matilde Serao nel 1884.

⁵⁹ Cfr. AA. VV., *Il romanzo d'appendice*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Paravia, 1977.

⁶⁰ Cfr. anche U. DOVERE, *La nascita di un 'best-seller' ottocentesco. 'I Misteri del chiostro napoletano' di Enrichetta Caracciolo di Fiorino*, in «Critica Letteraria», 2009, Volume 4, Napoli, Loffredo, pp. 767-792; e C. MORENI, *Editori e scrittrici nell'Italia post-unitaria: lettere inedite della Contessa Lara ad Angelo De Gubernatis*, in «Critica Letteraria», 2005, Volume 2, Napoli, Loffredo, pp. 261-288.

2.2 CAROLINA INVERNIZIO: UN CAPITOLO A PARTE

Carolina Invernizio è la scrittrice italiana che più decisamente sposta l'asse d'interesse del romanzo d'appendice dalle avventurose vicende di redenzione che ne avevano caratterizzato i protagonisti maschili, all'ambito più privato, familiare che riguarda direttamente la sensibilità femminile delle sue lettrici.⁶¹

Non per questo, Invernizio rifugge dalla comoda presa che le trame dei romanzi precedenti avevano sul pubblico: sin dal suo primo romanzo, *Rina o l'angelo delle Alpi*, del 1877, scritto per *La Gazzetta di Torino*, fino ai più noti *La sepolta viva* (1900) e *Il bacio di una morta* (1903), il suo mondo letterario è animato da storie a tinte forti, sanguigne, passionali: storie spesso tratte dalla cronaca nera o giudiziaria, perché una delle grandi passioni italiane dello scorcio del secolo è quella dei grandi processi giudiziari.

A questo côté del gusto se n'affianca un altro decisamente *larmoyant*, di cui Invernizio è direttamente “responsabile”, che fa appello ad una moralità piccolo borghese i cui scopi precipui sono sì coltivare gli affetti familiari –e nulla ci sarebbe da dire, da un punto di vista sociale–, ma anche precludere fra le pareti domestiche i confini naturali e gli ideali di vita. L'adulterio essendo l'elemento più pericoloso e destabilizzante l'ordine sociale, si affrontano i maggiori sacrifici per la pace familiare –che in mano a scrittrici meno scaltrite di Invernizio diverrà tombale–, si accetta più o meno serenamente la negazione di ogni esperienza esterna, vitale, di crescita individuale, in favore della routine quotidiana che vede come massima –unica– aspirazione dell'esistenza l'allevamento dei figli.

Le eroine di Invernizio, però, pur provenendo da un soffocante ambiente familiare, che hanno in qualche modo ipostatizzato, hanno modo di esperire il lato oscuro della vita, proprio

⁶¹ Cfr. R. REIM, *I vili godimenti*, cit.

quando l'unione familiare è minacciata da un agente patogeno esterno, che spesso si identifica in una *femme fatale*, vera ossessione erotica di questo periodo.⁶²

Deve perciò esser affermato a chiare lettere che Carolina Invernizio non è definibile come una scrittrice di romanzi rosa *tout court*, seppur del «rosa» stabilisca innegabilmente le “Colonne d’Ercole”. In quest’ottica, proviamo ad analizzare brevemente la trama di uno dei suoi romanzi più famosi, *Cuore di madre*, del 1914, in cui la funzione redentrice attribuita alle donne balza in primo piano.

Una giovane donna, fidanzata, si reca a trovare un vecchio amico molto malato. I suoi fini sono del tutto innocenti, non ha alcuna mira passionale, però lo fa in segreto, perché sa bene che il suo non è un atteggiamento decoroso. La cosa si viene a sapere: subito, il fidanzato intende ripudiarla; la mamma della giovane, per mantenerne intatta l’integrità sociale, arriva al punto di spacciarsi per la visitatrice. Il marito, e padre della ragazza, la scaccia ignominiosamente da casa, tanto che la donna, per poter sopravvivere, si ridurrà a svolgere miseri lavori domestici. Ma la cosa non termina così: l’onore dell’uomo, messo gravemente a repentaglio dalla diceria che si sparge per tutta la città, può essere mondato solo attraverso una piena soddisfazione, che unicamente il duello può concedere. Si reca, dunque, dall’infermo, che nemmeno conosce, e lo sfida.

Il pover’uomo non può far altro che ammettere la verità – e cioè che è stata l’incauta figlia a fargli visita–, così da ripristinare quello che per Invernizio è lo stato naturale delle cose: la madre coraggiosa può tornare in famiglia, investita ora del ruolo di autentica eroina e paladina dei valori familiari. La giovane, adeguatamente redarguita, rinsalda il suo fidanzamento, messo a dura prova dal suo atto sconsiderato.

⁶² Cfr. G. BUTAZZI – A. MOTTOLA MOLFINO, (a cura di), *La donna fatale*, Novara, DeAgostini, 1991.

La tipica eroina di Carolina Invernizio, a differenza delle altre protagoniste coeve, concentra in sé la capacità di fare e disfare la trama: non solo quella dei suoi sentimenti, ma anche quella delle vite di coloro che le stanno attorno. Le sue vicende possono essere drammatiche, ridurla allo stremo delle forze, ma saprà sempre come cavarsela, magari attraverso espedienti inverosimili, che la condurranno al giusto compimento del suo desiderio d'amore –che quasi sempre si incarna nella maternità rimossa–.

Il valore familiare, la salvaguardia dell'identità domestica, viene prima d'ogni cosa. Non deve mai essere compromessa da agenti patogeni esterni: il “cerchio magico” rappresentato da donne di diversa estrazione sociale e diversa generazione, che siano o meno unite da un vincolo familiare, rappresenta un baluardo difensivo della famiglia, all'interno della quale l'uomo è chiamato a svolgere il ruolo “sociale” più evidente: quello delle relazioni interpersonali ed economiche; il mondo del “fare”, contrapposto a quello dell'“essere”, appannaggio delle brave madri e mogli.⁶³

È dunque questo soffocante mondo fatto di inconfessabili segreti familiari, complicato da trame ingegnose e spesso scarsamente credibili, a rappresentare la “materia eroica” della narrativa di Carolina Invernizio.

Adesso, però, concentriamo l'attenzione sull'altro aspetto “forte” che caratterizza le trame della scrittrice vogherese, e cioè il finale ri-approdo d'una sventurata, giovane madre –spesso scacciata– tra le mura sicure della sua casa borghese, nella quale per la verità molto facilmente si è insinuato il peccato: proprio in questa parte della sua produzione, la trama si tinge costantemente di nero, anche quando il tema di fondo è basato su una storia d'amore.

Ecco un esempio, tratto direttamente dal suo romanzo più famoso, *Il bacio di una morta*.

⁶³ Cfr. E. GOLINO, *Letteratura e classi sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 39-90.

Clara, dolce moglie di Guido Rambaldi, viene tradita dal marito. L'amante perversa, Nara, spinge Guido ad uccidere la moglie, per prenderne il posto. Clara si fingerà morta, ingannando il mondo e lo stesso Guido, che finirà sotto processo. Riuscirà con questo stratagemma a recuperare il marito, prima sotto le sembianze di un'affascinante e misteriosa Dama Nera, sollecitandone il pentimento; poi, svelando la verità e salvandolo così dalla condanna.

Nara finirà pazza e il gruppo familiare si ricomporrà, includendo anche il fratello illegittimo di Clara, Alfonso, che il padre aveva affidato a un truce capraio, e che la protagonista ha invece ritrovato e riportato alla vita civile e al suo ruolo sociale.

Attraverso queste avventure, Clara vuole suo marito indietro. Vuole tornare a essere la brava e rispettata madre di un tempo, all'interno d'un ordine sociale riconoscibile. Vien fuori, con forza cogente, la scrittrice estremamente borghese che ama la società divisa in classi e teme tutto quello che non è borghese. Al contempo, però, Invernizio si fa apprezzare per l'intima e sincera descrizione di un mondo letteralmente assediato, il mondo interiore femminile, per il quale la società maschile e maschilista, pur essendo l'unica possibile, è limitata e vuota: gli uomini che hanno sancito le regole del gioco sono meno intelligenti di quanto credano e soprattutto volubili, come il marito di Clara, che la donna vede in tutta la sua piccolezza, ma solo dopo aver vestito i panni della Dama Nera.

Invernizio, come si è visto, fa giocare a Clara tutti i ruoli possibili per una donna: moglie e madre angelica, donna del mistero e della seduzione, sorella pietosa. Non solo: Clara è colei che vince la morte, che risuscita (da una morte apparente), e fa risuscitare (dalla morte sociale e spirituale: salva infatti il marito peccatore e il fratello emarginato).

Alla donna viene attribuito un potere miracoloso e salvifico, che sembra discendere, nella religiosissima Carolina, devota alla Madonna, dal culto della Vergine. La potenza femminile,

nella narrativa italiana, non è mai stata esaltata fino a questo punto, ma viene iscritta rigidamente entro il cerchio della cultura patriarcale e cattolica. Clara è una delle poche risposte “dalla parte delle donne” a quell’ombra femminile che è la Lucia manzoniana.

Lucia è una donna forte, tenace, legata alla fede religiosa che l’accompagna sin da bambina. È una donna del popolo e la sua vera scuola è la chiesa. L’unico sistema per sfuggire a tutto quello che le sta accadendo attorno è rivolgersi a ciò che davvero conosce, cioè la sua fede. Si dona, allora, all’unica entità che non l’ha mai delusa e non la tradirà: la Madonna.

E dunque fa il suo famoso voto alla Madonna, che naturalmente prevede il sacrificio della sessualità.

Dal suo versante di scrittrice popolare, Invernizio sembra dire alle lettrici: guardate, con gli stessi materiali ideologici e la stessa tradizione religiosa, si possono smuovere anche le montagne. Per poter vincere e poter diventare o tornare ad essere buona, la brava madre non deve temere di sporcarsi le mani, diventando anche cattiva o addirittura vestendo i panni della sua peggiore nemica, l’attentatrice della pace familiare.

L’uomo continua a rimanere sullo sfondo, incapace di opporsi al vento della novità: paradossalmente, ma nemmeno troppo, “oggetto”.⁶⁴

Sono innegabili il potere e l’importanza che hanno avuto i romanzi di Invernizio sulla faticosa formazione della coscienza femminile delle classi popolari in Italia. Ma il suo mondo è completamente diverso da quello, ad esempio, di Liala perché le prospettive di affrancamento femminile dalla società patriarcale sono praticamente nulle, dal momento che la scrittrice e le sue eroine condividono e “praticano” attivamente quell’inflazionato sistema di favori.

⁶⁴ «Il limite della Invernizio, come dimostra proprio l’esempio ipertrofico di Clara, è di mantenere le sue eroine in un’unica prospettiva di rivincita, quella dell’onnipotenza moderna, in una sorta di matriarcato narrativo. Vedremo che questo è proprio il tipo di rivincita che il romanzo rosa escluderà, e infatti le parentele tra la Invernizio e Liala finiscono qui. Nel rosa vero e proprio morirà l’intreccio, che invece gode con la Invernizio del suo più alto livello di macchinosa complicazione, con tutto il seguito di agnizione, sorprese, colpi di scena che porta con sé; scomparirà quella “semiotica del decoro” di cui parla Eco, il codice di rispettabilità affidato alle donne e al segreto femminile di famiglia». E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., p. 40.

Eppure Carolina ha un gran pregio. Se, infatti, le donne dei romanzi sentimentali femministi sono sempre rovinosamente sconfitte, le sue eroine almeno lottano, rivendicando la forza di trasgredire con cautela per poter finalmente vincere all'interno della società. Non vogliono cambiare la società, ma vogliono cambiare la propria situazione.

E non finisce qui: è senza dubbio alla timorata Carolina che si può fare risalire quella voglia di centralità trionfante che traspare nelle protagoniste dei suoi romanzi, e anche quell'etica della sopravvivenza che fa sfumare i confini tra i comportamenti buoni e cattivi delle sue eroine e delle deuteragoniste.

Le protagoniste dei suoi romanzi cercano di opporre al sistema patriarcale che le tiene prigioniere, un altro sistema, quello matriarcale. Clara vuole essere una grande madre e alla fine è almeno una specie di ape regina. Tutto si muove intorno a lei, stella immobile del suo sistema solare. In opposizione ad un sistema patriarcale rigidissimo, s'innalza un sistema di matriarcato altrettanto rigido, all'interno del quale non c'è spazio per la Dama Nera o per Nara o per qualsiasi altra donna "estrosa" che non sa adeguarsi ad un mondo dove la madre è l'origine e la fine di tutto: c'è spazio solo per le madri e per le figlie che a loro volta aspirano a diventar madri.

Innestando un paragone con la vicenda umana di Liala, ci accorgiamo che la scrittrice lariana, nella sua lunga vita, ha assolto il suo compito di dare la vita, ma è stata una madre che senza troppi problemi morali ha avuto i suoi amanti. Questo atteggiamento si riverbera nei suoi romanzi, dove il viaggio verso l'ignoto della madre ha sì un felice ritorno, ma non come figura angelicata e autodeprivata di sensualità, come accade puntualmente nei romanzi di Invernizio; no, al termine del lungo tragitto, la metamorfosi in essere sensuale si è compiuta: se una donna ha acquisito la capacità di sedurre o ha capito cos'è realmente la passione, allora

alla fine dei romanzi di Liala quel nuovo atteggiamento verso la vita lei non lo rimuoverà più.

Rispetto a quella dell'inizio, sarà una donna appassionata, a tutti gli effetti nuova.

In *Il bacio di una morta*, a Clara non interessa tutta la passione, tutta la potenza che aveva avuto quando era la Dama Nera. Tutto quel che ha fatto nel corso del romanzo serve solo per tornare ad essere la brava madre e moglie di una volta.

Nei romanzi rosa, non ritroveremo più le trame superavventurose dei romanzi di Invernizio.

Tutto il sistema del «cerchio magico», il mutuo soccorso interclassista e intergenerazionale tra donne, nel romanzo rosa non esiste o ha scarsa importanza, mentre è un dato importantissimo nei rapporti tra protagoniste e comprimarie, sia per una scrittrice poliedrica come la nostra Carolina, sia per gli scrittori e le scrittrici dei romanzi sentimentali di stampo più tradizionale.

Quando si crea, quest'alleanza, questa sacca di resistenza, è in opposizione alla società maschilista. Abbiamo già detto che più volte Invernizio lascia trapelare la sua idea sulla mentalità maschile, considerata vuota e soprattutto scarsamente supportata da capacità d'intelligenza del reale.

Nel romanzo rosa le donne non sono alleate, ci sono anzi lotte ferocissime tra le “femmine” di Liala, che, poste di fronte all’ “alternativa” uomo, intendono perseguire anzitutto il massimo del benessere fisico e del compiacimento morale: dopo verrà, se verrà, la realizzazione matrimoniale.

Poste le differenze, occupiamoci delle innegabili somiglianze. Carolina Invernizio, per molte cose, precorre la narrativa di Liala. Esordisce nel 1877 e l'ultimo suo romanzo è del 1921.

Liala comincia a scrivere dieci anni dopo. Dopo il 1921, Carolina scrive solo un libro per ragazzi che esce nel 1936.

Tra queste due date, nel 1931, viene pubblicato il primo romanzo di Liala *Signorsì*, che conosce un'immediata fortuna, e in molti sensi stabilisce una differenza basilare tra il classico *feuilleton* di cui Invernizio s'era mostrata maestra e il nuovo romanzo rosa.

Carolina scrive durante il periodo fra l'inizio del fascismo e la fine dell'epoca umbertina, cioè in piena epoca patriarcale. Con l'avvento del fascismo si ha la risoluzione finale: nella figura maschile s'incarna l'origine e la soluzione di tutto. È questo il nodo centrale del successo di Invernizio, che sarà lo stesso di Liala: «Il collasso del patriarcato si riduce in uno sfacelo generale di quei valori virili che da sempre hanno sorretto l'organizzazione della civiltà. E mentre il maschio si rivela ormai inetto ad addossarsi le responsabilità che gli competono, il sesso femminile libera tutte le sue potenzialità positive e negative. Angeliche martire o mostro satanico, vergine laboriosa o maestra di dissolutezza, la donna egemonizza sempre il suo compagno, riducendolo alla parte sbiadita di succube».⁶⁵

Le due scrittrici sono apparentate da uno stesso destino: la critica che arriva fino all'insulto nei loro riguardi e, allo stesso modo, il grande amore da parte del pubblico femminile.

Se Liala viene ridicolizzata per anni dalla critica italiana, abbiamo visto come Invernizio venga definita da Antonio Gramsci «onesta gallina della letteratura popolare», mentre un indignato Gian Pietro Lucini arriva a chiamarla «impudente scombiccheratrice di carte», rilevandone la dubbia abilità a mettere nei suoi romanzi mille spunti, per poi ricomporli alla bell'e meglio sul finale.⁶⁶

Anche su Liala le definizioni feroci si sprecheranno: ma l'immensa popolarità che queste due autrici hanno avuto le mantiene in una sorta di intoccabile isolamento, non solo nei confronti della critica e della letteratura "seria", ma anche di imitatori e rivali.

⁶⁵ V. SPINAZZOLA, Nota introduttiva a C. Invernizio, *I sette capelli d'oro della fata Gusmara*, Milano, Moizzi, 1975.

⁶⁶ Cfr. nota 1 del presente lavoro.

Sia l'una che l'altra sono due mondi a parte, dalla scrittura subito riconoscibile, campionesse di un nuovo protagonismo femminile che non condividono con le autrici di romanzi sentimentali loro contemporanee, a stento capaci di elevarsi sopra un diffuso anonimato.

Con Carolina Invernizio si è ormai imposta una figura femminile dalle molte sfaccettature, che può essere un angelo, una martire pronta a sacrificare la vita per i propri cari, ma anche un mostro assetato di vendetta contro l'uomo che l'ha rifiutata e la sua famiglia, immagine di ciò che a lei non è stato concesso. La radicalizzazione del conflitto bene *versus* male è ormai tutta giocata sulle donne: da un lato una regina della casa laboriosa che estende il vietato concetto di "sublime sacrificio" all'atto sessuale utile a procreare; dall'altro una maestra di dissolutezze che utilizza la propria carica erotica e sessuale per raggiungere tutti gli scopi prefissisi.

Le pallide figure maschili servono a definire con più forza le protagoniste e antagoniste femminili. La donna che vive nel sistema sessista, maschilista e patriarcale ha deciso di adeguarsi a questo sistema: l'uomo non avrebbe mai avuto questa forza.

Proprio con la scrittrice vogherese, altresì, si è soliti indicare la fine della letteratura d'appendice e l'inizio del romanzo rosa.⁶⁷ In realtà, la situazione è più complessa e articolata.

Si sono fatte strada le scrittrici femministe e pedagoghe *fin de siècle*⁶⁸; compaiono le prime riviste dedicate espressamente alla donna e all'infanzia⁶⁹; è nata una parte di letteratura

⁶⁷ Per una completa ricognizione sulla scrittrice lombarda è sempre valido: AA. VV., *Carolina Invernizio*, Atti del convegno "Omaggio a Carolina Invernizio", Cuneo, 25-26 febbraio 1983, a cura di G. Davico Bonino e G. Ioli, Torino, Gruppo editoriale Forma, 1983.

⁶⁸ Una buona parte delle scrittrici di questo periodo è composta da maestre e professoresse, gente comune che ha lavorato e studiato; conosce bene le difficoltà del mondo, mantiene una posizione rispettabile ed anche per questo deve conservare entro un certo ambito di decoro le proprie trame. Profonde conoscitrici, dal loro punto di vista privilegiato, delle sperequazioni della erigenda società italiana, queste donne si situano in una posizione mediana: non certo ricche, povere sì, ma con un dignitoso posto in società. Per un'analisi più diffusa su questo interessantissimo movimento, rimando all'Introduzione di questa tesi.

⁶⁹ Anche la stupefacente avventura di Pinocchio comincia con la nascita di un settimanale, *Il Giornale dei bambini*, diretto da Ferdinando Martini, che nel numero d'esordio a Roma, il 7 luglio 1881, pubblicò la prima puntata de *La storia di un burattino* di Carlo Collodi. Nel 1883 le puntate si raccolsero in libro, edito da Paggi a Firenze, con illustrazioni di Enrico Mazzanti. Cfr. M. TIBALDI CHIESA, *Letteratura infantile*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 26-90.

“nazionale”, che confina con le letture popolari, ed esalta le virtù del nascente stato, identificandole peraltro nella classe media dei lavoratori.⁷⁰

La letteratura popolare s’apre e al contempo si frammenta in mille rivoli regionali, il più noto dei quali è quello di Luigi Natoli, che pubblica sul *Giornale di Sicilia* i *Beati Paoli* (1909-1910), storia romanzesca di un’antica società segreta.⁷¹

Questa ulteriore propaggine del romanzo popolare avrà successo fino alle soglie del primo conflitto mondiale, presentando anch’essa peraltro lati profondamente negativi, che non mancheranno di inficiare il giudizio della critica più accorta.⁷²

Limitandoci infatti all’ordine strutturale, subito balza all’attenzione del lettore moderno la radicalizzazione della contrapposizione schematica dei personaggi, organizzati facilmente –e sempre più stancamente– in coppie del tipo buono/cattivo, troppo irrigidite in archetipi

⁷⁰ Il riferimento è rivolto al caso editoriale *Cuore*, di Edmondo De Amicis (e poi ai tanti suoi epigoni), che a partire dall’anno di pubblicazione, il 1886, vendette nell’arco di cinquant’anni milioni e milioni di copie in giro per il mondo.

De Amicis inseguiva la concordia tra le classi sociali, sotto l’egida del re, esprimendo la volontà laico-borghese di diffondere una rete di rapporti, che non prevedesse più l’ingerenza del clero, quantomeno su questioni legate alla scolarizzazione degli italiani. In questo senso, mentre le madri rappresentano i «violini di spalla», come dice lo stesso De Amicis, proprio l’aula scolastica, intesa anche nella sua materialità, è il luogo di incontro e scontro delle opposte esigenze sociali. Custodi dell’infanzia, i maestri e le maestre s’ammalano per assolvere al loro compito, nuovo esercito di fanteria civile: ad un certo punto, la madre dice ad Enrico: «Pensa alle tante maestre che sono morte giovani, intisichite dalle fatiche della scuola, per amore dei bambini da cui non ebbero cuore di separarsi [...]». Ma è dalle parole del padre, che si evince la temperie storica e morale che informa il romanzo: «Tutti, tutti studiano ora, Enrico mio. Pensa agli operai che vanno a scuola la sera dopo aver faticato tutta la giornata; alle donne, alle ragazze del popolo che vanno a scuola la domenica, dopo aver lavorato tutta la settimana; ai soldati che mettono mano ai libri e ai quaderni quando tornano spossati dagli esercizi; pensa ai ragazzi muti e ai ciechi che pure studiano; e fino ai prigionieri che anch’essi imparano a leggere e scrivere. [...] Coraggio, dunque, piccolo soldato dell’immenso esercito». Cfr. L. NOVATI, *Il Centoromanzi dell’Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 446-450.

⁷¹ *Beati Paoli* fu scritto sotto il *nom de plume* di William Galt in 239 puntate, dal 6 maggio 1909 al 2 gennaio 1910, ed ebbe uno straordinario successo, trasversale a tutte le classi sociali. Del romanzo esiste anche un seguito, *Coriolano della Floresta ovvero il segreto del romito*, che l’autore palermitano scrisse nel 1930. La vicenda trae spunto dalle gesta della setta segreta dei Beati Paoli, attiva nella Sicilia del XVII-XVIII secolo: il romanzo, infatti, mescola personaggi di fantasia a personaggi realmente esistiti, come don Girolamo Ammirata, l’unico membro della setta finora identificato con certezza. Natoli, inoltre, mise una scrupolosa cura nel ricostruire fedelmente l’ambiente della Palermo dell’inizio del XVIII secolo fin nei minimi dettagli, e la sua narrazione si discosta solo in pochi momenti dalla realtà storica, come aveva sapientemente fatto prima di lui Mastriani, utilizzando rigorosamente come fonti per i fatti narrati e le descrizioni di luoghi e scenari il *Diario palermitano* di Antonio Mongitore, la *Storia dei viceré di Sicilia* di Giovanni Evangelista Di Biasi e le relazioni a stampa su feste e cerimonie pubbliche.

⁷² Cfr. E. TIOZZO, *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, 5 Voll., Volume I, Roma, ARACNE, 2004.

stereotipati. Ma questo non è il problema maggiore, dal momento che storicamente, quando un movimento letterario di stampo popolare comincia a perdere il consenso dei lettori, l'intero sistema narrativo si sfalda all'inseguimento del facile sensazionalismo, utile a richiamare l'attenzione di fruitori periferici meno scaltriti dei precedenti.

È piuttosto il sostrato ideologico a preoccupare, organizzato com'è attorno ad un vieto populismo consolatorio nutrito dall'idea di una giustizia migliore solo se amministrata dall'alto, ma non certo da "stranieri", bensì paternalisticamente da un gruppo di eletti concittadini, in ciò rifacendosi ancora una volta all'imprescindibile Sue e ai suoi misteri parigini.⁷³

È questo aspetto del romanzo popolare, in conclusione, che alle soglie del romanzo rosa lascia uno spiacevole senso di amaro in bocca.⁷⁴ L'idea che si sia persa una grande occasione di miglioramento sociale dal basso per mezzo di una letteratura media, quando non mediocre, ma a vario titolo "italiana"; e che questa occasione si sia persa proprio da un punto di vista ideologico: escludendo, infatti, i romanzi popolari di stampo marcatamente reazionario, un esempio su tutti *L'ebreo di Verona* del gesuita Antonio Bresciani, le prove letterarie più sinceramente volte ad una giustizia sociale valida per tutti ed ognuno, lambiscono spesso la denuncia, ma si arrestano alle soglie di una facile e banale consolazione⁷⁵, avvitando su se stesse, sull'impossibilità di un autentico cambiamento e precludendo sinistramente alla figura

⁷³ Va comunque precisato che Luigi Natoli era riuscito ad evitare il rischio, animato com'era da un forte senso di giustizia sociale, emanazione diretta delle leggi dello stato.

⁷⁴ «Il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce nel tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti... In questo caso si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal "complesso d'inferiorità" (sociale) che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati ecc.». A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 108.

⁷⁵ Molto spesso è la morte come ingiusta sorte riservata dal destino che provoca il pianto edificante della letteratura "commovente": «Ed è la sua vera grande menzogna. Che non consiste, ovviamente, nel sottolineare il dolore irreparabile di ogni morte. Ma nel proiettare su tale morte quel senso di ingiustizia e di offesa (la morte di un giovane è sempre sentita come "ingiusta") che ha invece la sua sede legittima solo entro la comunità umana. Demonizzare la natura per assolvere la società mostrandone l'addolorata impotenza: in questo suo fine ultimo la letteratura commovente consuma e rinnega quel potenziale conoscitivo che pure, ponendoci al cospetto del dolore, aveva suscitato». F. MORETTI, *Kindergarten*, in *Segni e Stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 194.

dell'uomo straordinario, dotato di capacità eccezionali, capace di sovvertire l'ordine preconstituito.⁷⁶

⁷⁶ «Non potendo essere rivoluzionario perché deve essere consolatorio, il romanzo popolare è costretto ad insegnare che, se esistono delle contraddizioni sociali, esistono forze che possono sanarle. Ora queste forze non possono essere quelle popolari, perché il popolo non ha potere, e se lo prende abbiamo la rivoluzione e quindi la crisi. I risanatori debbono appartenere alla classe egemone. Poiché, come classe egemone, non avrebbero interesse a risanare le contraddizioni, devono appartenere a una schiatta di giustizieri che intravedono una giustizia più ampia e più armonica. Poiché la società non riconosce il loro bisogno di giustizia e non capirebbe il loro disegno, essi debbono perseguirlo contro la società e contro le leggi. Per poterlo fare devono essere dotati di qualità eccezionali e avere una forza carismatica che legittimi la loro decisione apparentemente eversiva. Ecco la generazione del Superuomo». U. ECO, «*I Beati Paoli*» e l'ideologia del romanzo «popolare», in L. Natoli, *I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2007, (pp. V-XXI), p. XX.

CAPITOLO 3

3.1 IL ROMANZO ROSA ALL'INIZIO DEL XX SECOLO: E POI ARRIVA LIALA...

Grandi eventi caratterizzano l'inizio del secolo, in Italia. Il 29 luglio 1900 il re Umberto I viene ucciso a Monza; appena tredici giorni dopo, Vittorio Emanuele III dà inizio alla cosiddetta "era giolittiana". Proprio in quell'anno "fatale" esce la quinta edizione di *Myricae*, di Giovanni Pascoli, la definitiva; sul finire del 1899, *La Nuova Antologia* pubblica un gruppo di poesie di D'Annunzio sotto il titolo *Laudi del cielo del mare della terra degli eroi*: nasce la nuova poesia italiana, e con essa la famigerata disputa tra "pascoliani" e "dannunziani".

Al trionfante positivismo di marca ottocentesca, si reagisce in due modi opposti: da un lato, riannodando i fili con l'antica tradizione idealista, dall'altro celebrando la bellezza e la forza secondo l'estetica irrazionalista. Un'epoca di riflusso si vive in politica: l'onda entusiastica del Risorgimento, che s'era ingenuamente legata al sogno imperialista, si è schiantata sulle spiagge d'Africa; il socialismo è visto con terrore, e le repressioni da parte del potere costituito si fanno viepiù dure. La delusione per la Nazione vagheggiata solo pochi decenni prima, si sfoga nell'ansia di ricerca di un'aristocrazia intellettuale che rappresenti il meglio della "stirpe", non ancora "razza", italiana.

Sul versante letterario, nel nostro Paese, la fine del XIX e ancor più l'inizio del XX secolo vedono, dunque, il trionfo del "dannunzianesimo".⁷⁷

⁷⁷ Il panorama, in realtà, è ben più articolato e non può non tener conto della già fondamentale figura di Giovanni Pascoli, che però, in forza della sua peculiarità linguistica ed eminentemente poetica, non può divenire il nume tutelare dei narratori. «Due riviste per più di un aspetto parallele (e sarà sufficiente il fatto che a stenderne il prologo sia per entrambe D'Annunzio) segnano "la cupa fin del secolo morente", come cantava una canzone anarchica, e l'avvio di confuse speranze per il secolo che nasceva: *Il Marzocco* fiorentino (1895) e *Il Convito* romano (1896). *Il Marzocco* accoglie nelle sue pagine, fra l'altro, numerose poesie e *Il fanciullino* del Pascoli, mentre nella elegante e quasi sontuosa veste del *Convito* Pascoli pubblica alcuni dei *Poemi* che proprio dalla

In un testo come *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio, pubblicato nel 1889 e portabandiera della tendenza decadente ed estetista che invaderà le nostrane lettere, ad una lettura di “grado zero”, quella che in qualche modo verrà richiesta, ancora e ancora, al lettore-tipo dei romanzi rosa dei primordi, a farsi notare è il fasto della descrizione esteriore, la descrizione spaziale dei luoghi di Roma –certa produzione di Carolina Invernizio, ma soprattutto di Guido da Verona e della prima Liala, che poi ammorbidirà il tratto–.

In questo senso, agli occhi dei lettori di recente acquisizione, quei *travet* che si sono spostati a Roma e Milano da piccoli centri di provincia, abituati a solo immaginare, molto da lontano, i grandi palazzi aristocratici illuminati a giorno che punteggiano grandi strade, quella del Vate è prosa d'arte, portatrice d'un preciso senso estetico e ideologico.

Si pensi alle prime pagine del romanzo, in cui il movimento della metaforica macchina da presa dell'autore ci conduce dall'esterno all'interno, scorrendo per la descrizione delle opere d'arte che punteggiano il luogo-mausoleo.

Ed ecco Andrea Sperelli: egli avverte se stesso come un superuomo, superiore agli altri; è migliore da ogni punto di vista, economico, sociale, intellettuale: solo un pubblico intimamente raffinato potrà coglierne gli improvvisi moti interiori, gli slanci e le disperazioni che lo condurranno “fatalmente” alla morte.

Siamo alle soglie di una epocale svolta di senso: D'Annunzio inventerà lo slogan pubblicitario in Italia e il parlare per frasi-simbolo –e apparentemente pensare–. Sarà il caposaldo della retorica fascista del Duce, soprattutto dinanzi al suo “pubblico”: il benessere

rivista avrebbero preso il nome di *Conviviali* e D'Annunzio le puntate delle *Vergini delle Rocce*. In entrambe le riviste la polemica è contro una politica invadente, borghese, losca, contro l'arrivismo e gli scandali bancari che fanno temere la rovina della patria [...]; ma anche contro la pochezza della letteratura italiana e la volgarità della nuova arte borghese; si celebra, all'opposto, la funzione del genio, si è affascinati dal mistero, si prediligono gli atteggiamenti mistici, ma in un diletterantismo filosofico che non potrà non essere schernito da Croce». G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, 3 Voll., Vol. 1, 1900-1940, Roma, Editori Riuniti, 1999, pp. 6-7.

di tutto il popolo italiano gli è stato affidato quasi per decreto divino e, allora, alla massa non resta che sognare.

Occorrerebbe, forse, continuare ad interrogarsi sulla effettiva influenza sociale che lo stile dannunziano sembra aver avuto non certo solo su Liala, ma sulla schiacciante maggioranza degli scrittori –ma soprattutto delle scrittrici– che affollano le scene letterarie del periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, consegnando a milioni e milioni di incerti, nuovi lettori sì una prosa barocca e magniloquente ma, soprattutto, la visione di un mondo sfatto, in frantumi, sterile e da seppellire, senza possibilità d'appello.⁷⁸

Nel nostro Paese, tutti i narratori medi e i mediocri scrivono come D'Annunzio, in primis Guido da Verona, che insiste particolarmente sul versante estetizzante e amoroso della prosa dannunziana, così come di certo Verga prima maniera.⁷⁹ È attento all'estetismo, alla bellezza dei luoghi e delle circostanze all'interno delle quali si sviluppa un amore. I suoi lavori vogliono essere raffinati, ma subito si caratterizzano per una notevole gravosità: Guido sa riusare i lemmi dannunziani, sa anche contestualizzarli, ma è uno scrittore modesto, i cui lavori si ripetono inerti, da una trama all'altra da buon continuatore del filone familiar-borghese. Innegabile che le fortune della letteratura di consumo degli anni tra le due guerre siano legate soprattutto al suo nome. Egli è maestro di vicende dolciastre e mondane di grandi amori, che allentano la tensione sociale dei romanzi sentimentali femminili; del tratteggio di passioni lussuose e personaggi diafani e irreali, visti attraverso le bollicine di champagne e le allucinazioni da cocaina, che definisce «il Dio senza volto» o «il Divino Omicida». I suoi stessi titoli, *Colei che non si deve amare* (1911), *Mimì Bluette fiore del mio giardino* (1916), da cui negli anni Settanta fu tratto un film con una spumeggiante Monica Vitti, *Sciogli la*

⁷⁸ Cfr. G. MORANDINI, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980.

⁷⁹ Va almeno menzionato, nella marea di scrittori dell'epoca, il conte Luciano Zuccoli von Ingheneim, alias Luciano Zuccoli, autore di trame molto vicine a quelle di Guido, che pure non raggiunse mai i suoi risultati di vendita –il suo romanzo più noto, *Le cose più grandi di lui* (1922), raggiunse le trentamila copie–.

treccia Maria Maddalena (1920), tradiscono la propensione per i temi del proibito e dell'erotico-sentimentale.⁸⁰

Guido morrà a meno di sessant'anni nel 1939. Come autore di successo non riuscirà a sopravvivere fino al termine della seconda guerra mondiale, come invece fa trionfalmente Liala: se nel 1913, un critico importante e acuto come Renato Serra l'aveva definito «un temperamento ricco e autentico di scrittore», nel dopoguerra era già divenuto, per l'altrettanto valido Adriano Tilgher, «il d'Annunzio delle dattilografie e delle manicure», a proposito della volubilità della critica letteraria italiana.⁸¹

Uno dei motivi può essere riscontrato in un semplice dato di fatto: Liala è una donna, e possiede tutti gli strumenti, persino quelli economici, per manifestare la forza di essere donna. Sa cogliere sfumature che Guido da Verona non potrebbe mai cogliere e, anzi, palesa una fortissima linea guida, praticamente intatta in tutti i suoi romanzi: il progressivo affrancamento delle sue eroine dalla podestà paterna o maritale.

Questo non può che derivarle dalla grande capacità di lettura dei suoi tempi e comprensione dei mutamenti nella società; cosa che per lei, sia detto a chiare lettere, non significa condivisione di valori.

Guido da Verona, interessato principalmente all'estetica di un'epoca, sarà fatalmente dimenticato: Liala è riuscita a progredire, l'altro rimarrà per sempre ancorato ad un solo periodo storico.

Il panorama della letteratura di consumo è, in realtà, piuttosto articolato.⁸² I primi dieci dei vent'anni fascisti, rappresentano, in questo senso, un periodo di transizione: nascono le prime grandi riviste di settore, si è visto, rivolte cioè ad una determinata fetta di pubblico, in questo

⁸⁰ Cfr. C. BORDONI – F. FOSSATI, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, cit.

⁸¹ Cfr. G. PETRONIO – L. MARTINELLI, *Il Novecento letterario in Italia*, Palermo, Palombo, 1975, p. 359.

⁸² Le seguenti, brevi sinossi dei romanzi di questo periodo devono molto alla lettura di M. P. POZZATO, *Il romanzo rosa*, cit.: vedi in particolare le pp. 74-79; e di E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit.

caso quello femminile; così come le prime collane “di genere”, tra le quali, oltre alle pubblicazioni di Mondadori, si distingue quella dell’editore Ettore Salani, che va incontro ai gusti di un pubblico primariamente femminile per mezzo di testi di autori in larga parte stranieri: i Delly, Elinor Glyn, la Baronessa Orczy e tanti altri. Se i *Gialli* traggono il loro nome dalle prime copertine utilizzate dall’editore, i romanzi rosa devono la loro denominazione italiana anzitutto al colore che per definizione viene associato alla femminilità ma, a cascata, dal fatto che la collana Salani presentava sempre copertine rosse con sfumature rosa e il disegno di una rosa posta su un libro aperto.⁸³

I bei nomi della letteratura rosa vengono dall’estero. Ai succitati possono aggiungersi quelli di Matilde Aigueperse, Guy Chantepleure, Enrico di Saxel; coll’avanzante autarchia fascista, naturalmente, le firme devono divenire “italianissime”, non si può semplicemente italianizzare qualche nome o qualche cognome, e questo contribuisce a creare una sorta di scuola nazionale, una via peculiare al romanzo d’amore che rappresenta il grande apporto dato dall’Italia alla narrativa rosa.

Se nel quinquennio che va dalla metà degli anni Venti al 1930, gli autori italiani più in voga sono ancora quelli della generazione precedente, Enrico Ardel e Giovanna de Coulomb tra gli altri, creatori di figure femminili sì subalterne, ma lavoratrici cittadine, anzitutto, ed estremamente volitive poi; piene di buon senso, e all’occorrenza capaci di decisioni che privilegino la passione, ora il rosa presenta scialbe e al contempo sinistre controfigure di donne ariane, campagnole dalle improbabili trecce bionde pronte a sussultare per i primi palpiti d’amore. Oppure donnine che nascono e vivono al chiuso di un ambiente piccolo-borghese, in cui l’ultima voce in capitolo è sempre la loro.

⁸³ Cfr. R. PICKERING-IAZZI, *Politics of the invisible. Writing women, culture, and fascism*, Minneapolis, Published by the University of Minnesota Press, 1997, pp. 98-99.

Una delle campionesse del rinnovato conservatorismo rosa è sicuramente Elena Persico, che affida al suo romanzo più famoso, *Messaggio materno*, l'etica privata e pubblica di un'intera epoca. Per comprendere la pochezza della trama, basta citare la scintilla che dà l'avvio alla storia.

La protagonista, Clara, vedrà il promesso fidanzato allontanarsi solo perché, ad una festa, ha osato passarsi sulle labbra un po' di rossetto. Detto che saranno chiamate a metter bocca sull'evento "scandaloso" molte donne anziane, pronte naturalmente a gridare allo scandalo in nome di una morale che esse stesse hanno contribuito pesantemente a determinare, in questo romanzo spiccano le due figure maschili principali, che gareggiano in idiozia e antipatia: una, capace di lasciare una ragazza solo per un filo di rosso, sobillato da donne più anziane e gelose; l'altra, il padre di Clara, francamente spregevole perché, abbandonata la famiglia prima della nascita della figlia, la ritrova ormai cresciuta in un ospedale, dove lei fa l'infermiera e lui è malconcio in un letto, la tratta malissimo e prova a sottrarle il medaglione, che rappresenta l'ultimo ricordo della madre, sua ex moglie, nel frattempo morta.

Sia i romanzi di pretta marca rosa, sia quelli con maggiori velleità autoriali, magari d'ambientazione straniera, così come i film, compresi quelli dei "telefoni bianchi" in cui si scandaglia un *milieu* aristocratico, pongono in ogni caso particolare cura nel descrivere l'immane realizzazione sociale della donna protagonista, che non può non identificarsi nel matrimonio con un "buon partito".

Al conservatorismo s'associa, perciò, una violenta polemica contro il modernismo, come accade in *Tizi ed io* di Claudio Vela, edito nel 1937, ma quasi sicuramente scritto almeno dieci anni prima.

Storia dell'amicizia femminile tra Tizi, giovane parigina afflitta da "americanite" acuta, e Francesca, trentenne, nubile e d'estrazione sociale meno modesta dell'amica, cosa che le

permette una visione della vita meno afflitta dalle contingenze e improntata al solito buon senso moralizzatore, con marcate tracce di superiorità rispetto alla più giovane francese che, come tante ragazze italiane dell'epoca, è completamente obnubilata dall'“american way of life”, o perlomeno da quello che lei ritiene tale: dai modi di dire, dalle case che sembrano il *non plus ultra* della tecnologia, dagli uomini, tutti belli e forti –tranne evidentemente il balordo ubriaccone che lei crede suo amico e a momenti le fa saltare il matrimonio col promesso sposo–.

I romanzi rosa del ventennio 1920-1940, compresi quelli di Liala, ambientati spesso in villini liberty di campagna, dove la confusione della città non arriva –quanto lontane le storie cittadine degli anni Cinquanta e Sessanta!–, connotano fortemente di aristocrazia e netta distinzione tra classi i modi di vita del pubblico medio e i suoi gusti tradizionali. Più di tutto, però, è evidente la volontà di “dire” l'estrema pericolosità, la nocività insita in ogni cambiamento troppo repentino, che sia di costume o latamente sociale; questo significa ostracismo totale nei riguardi di tutte le avanguardie non riconosciute o riconoscibili –il futurismo era “creatura” italiana già da tempo assorbita dal potere fascista⁸⁴–, così come dei sentimentalismi sdolcinati e troppo pudichi, che non vanno nella direzione auspicata dal potere costituito dell'esaltazione della vigoria fisica e morale della nazione.⁸⁵

Eppure esiste una terza via, quella del rosa “trasgressivo”, la cui massima esponente non è ancora Liala, bensì Mura, promulgatrice di un'etica larvatamente *osé* che suscitò notevoli critiche da parte dell'*establishment* politico e culturale. Maria Volpi Nannipieri, in arte Mura,

⁸⁴ Il futurismo, la cui nascita va fatta risalire alla pubblicazione tra il 1909 e il 1910 dei tre famosi manifesti fondativi, oltre a quello sulla *Scultura futurista* di Umberto Boccioni, dell'aprile 1912, s'impone quale unica avanguardia *ab origine* italiana, e vedrà farsi valere anche alcune donne, che hanno scritto una piccola storia nella storia ancora tutta da studiare: cfr. M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1989 (I edizione 1959); e M. BENTIVOGLIO – F. ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008.

⁸⁵ Vanno in questa direzione le tante collane specializzate, come *La Biblioteca delle signorine* o *Romantica economica* di Sonzogno-Salani o ancora *Mariuccia* delle edizioni La Scuola.

fu autrice di una quarantina di romanzi di grande successo, pubblicati spesso anche all'estero. Oppressa da una turbolenta e infelice vita sentimentale, morì in un incidente aereo nel 1940. Fu la scrittrice di riferimento per l'editore Sonzogno e la più letta fino all'avvento di Liala, con cui visse una grande rivalità –come accadde a Luciana Peverelli–.⁸⁶ È stata la sua influenza a far uscire definitivamente dal cono d'ombra della certa sconfitta, le protagoniste della letteratura al femminile. Niente più punizioni o tristi finali per coloro che s'azzardano a peccare: al bando la brava ma inane ragazza tradizionale; i grandi sentimenti, destinati a mai finire, sono troppo difficili da raggiungere: accontentarsi forse, ma di piacevolissime gioie effimere che vanno godute fino in fondo.

Le eroine di Mura s'occupano principalmente di coltivare se stesse, le proprie emozioni, non curandosi delle contingenze, comprese quelle più stringenti, quelle economiche, cui sono preposti gli uomini. In questo senso, divengono delle vere e proprie maestre di seduzione, senza perdere il tratto dell'innocenza sbarazzina; conoscitrici soprattutto di quel particolare momento di sospensione che è l'attesa dell'incontro d'amore. Così facendo, non si mettono nelle mani dell'amato, non dipendono dal suo slancio emotivo: è, questo, un radicale ribaltamento delle aspettative amorose, quali erano state "teorizzate" fino ad allora. Mai sfacciate o fatali, né svenevoli o stucchevoli, le protagoniste di Mura sono donne intelligenti che cercano fino allo spasimo di evitare i due massimi pericoli: che il loro uomo ritorni anche solo per un momento al mondo del sociale e della storia, da cui sanno bene d'essere escluse; che la storia d'amore si banalizzi, trasformandosi in un privato domestico e casalingo, in cui come madri e mogli perderebbero l'unica arma a disposizione, la capacità di seduzione.

⁸⁶ Fintanto ci fu Mura, le porte di Sonzogno furono rigorosamente chiuse a Liala. Che seppe prendersi una piccola ma terribile rivincita, trentasette anni dopo la morte della rivale: nel 1977, infatti, già da tempo scrittrice di riferimento della casa editrice milanese, avallò con il richiamo del suo nome la ripubblicazione dell'ormai dimenticata nemica, premettendo alla riedizione un suo ricordo della scrittrice, in cui pubblicamente le perdonava l'ostracismo subito, ma lo riferiva con molta precisione di dettagli.

Ecco dunque profilarsi il vero punto di contatto tra Mura e Liala: la consapevolezza che si dispone di un'arma, una sola, ma potentissima, la capacità di disporre d'un corpo capace di sedurre e ammaliare, che non appartiene ad alcun uomo bensì a se stesse. Ed ecco, dunque, quella componente fortemente narcisistica che allontana definitivamente il rosa dalla letteratura di stampo pedagogico, avvicinandolo invece agli esiti delle coeve e future collane americane, e peraltro tanto presente nei film statunitensi di questo periodo, dove di fronte a donne forti del calibro di Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jean Harlow, i protagonisti maschili scompaiono fino a divenire poco più che comprimari.

A ulteriore conferma di quanto detto sul versante sociale, tale e tanta è la preclusione ad ogni tentativo di migliorare la situazione giuridica e sociale delle donne, che si assiste ad una vera e propria levata di scudi contro la "femminilizzazione" della società; una fobia che si riversa prontamente anche sulla omosessualità maschile, perché far fronte alla crisi di un sistema rigido, significa ristabilire una linea di demarcazione tra rosa e azzurro: allora come adesso, arginare il caos, la degenerazione.

Ne consegue l'esaltazione della mascolinità tradizionale, la misoginia, l'omofobia; la denigrazione e la messa in ridicolo d'ogni aspirazione alla parità dei sessi.⁸⁷

Quello che si stigmatizzava era la devianza dai binari sicuri della virilità che tutto sovrintende, che guida ogni forma di cambiamento; il pericoloso avvicinamento delle azioni delle donne al mondo del "fare", del "trasformare": l'androginia carica di rivendicazioni sociali.

Una facile valvola di sfogo divenne allora l'omosessuale, il diverso: in tutta Europa, già in pieno Ottocento, numerose leggi contro la "pederastia" palesano un'evidente recrudescenza omofoba.

⁸⁷ Cfr. G. BUTAZZI – A. MOTTOLA MOLFINO, (a cura di), *Virilità e trasgressione*, Novara, DeAgostini, 1992.

Il virilismo come costruzione culturale che ha dominato per secoli non muore, ma comincia a languire, perché non fornisce risposte adeguate alla nuova società in lenta formazione. Si rivolge allora ai più giovani, meno attrezzati intellettualmente, facili prede di parole d'ordine secche, decise, che in realtà non dicono niente, eppure incitano alla violenza.

Il prototipo maschile è fatto di parti composite, e serve a definire il maschio nella sua piena maturità, soprattutto laddove l'eroe è un giovane che si sta formando. L'antimodernismo fascista coincide con l'esaltazione virilista: non casualmente, l'avvento delle avanguardie sembra proprio riflettere una notevole messa in crisi della virilità.

L'autorità paterna si smaterializza in ambito modernista, ma il declino del potere paterno si era già reso evidente nella narrativa tardo ottocentesca. È però proprio con il modernismo che la crisi s'acuisce, che la figura del padre diviene fantasmatica. Il concetto di virilità, ad esempio in Inghilterra, si collega a categorie politiche come l'imperialismo coloniale: in Kipling, ad esempio, da sempre considerato uno strenuo difensore dell'ideologia imperialistica, fino a quando, negli ultimi decenni, la critica letteraria ha finalmente evidenziato una notevole conflittualità di più valori nei suoi romanzi.

L'icona della maschilità normativa aveva svolto una pluralità di funzioni, sessiste e classiste, nel tardo Ottocento inglese. Il gentleman convive con il borghese nella stessa persona, palesando al contempo risorse ideologiche e fisiche tipiche della raffigurazione del proletario, l' "hooligan". Chiave utile soprattutto per la patria quando è in arme, come accadde con il fascismo in Italia, ma anche prima, meno per il complicato mosaico delle metropoli di tutta Europa.⁸⁸

⁸⁸ Cfr. S. BELLASSAI, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, pp. 63-87; vedi anche A. FORTI MESSINA, *La guerra spiegata alle donne. L'impresa di Libia nella stampa femminile (1911-1912)*, Roma, Biblink editori, 2011.

Il mestiere di scrittrice, come quello di maestra, è uno dei pochi consentiti alle donne, perché l'uno e l'altro assolvono una funzione "maieutica", pedagogica e creativa, che è in pieno accordo con la teoria maschilista del ruolo della donna come guardiana della moralità dei figli: per niente educativo, nel senso più ampio del termine, e assolutamente subalterno all'autorità paterna.⁸⁹

La donna non deve fare altro che crescere figli forti. Deve solo cercare di non mettere nella loro testa idee troppo brillanti. La maestra insegna ai bambini e alle bambine con testi scritti da uomini, non da donne; trasmette agli allievi un sapere tramandato in massima parte dagli uomini, non qualcosa scritto dalle donne per le donne.

Anche per questa svalutazione, le donne sono lasciate libere di scrivere, se ciò che mettono su carta serve solamente ad educare secondo i principi vigenti, sanciti dalla società degli uomini.

Quando un uomo come Benedetto Croce parla di «un infinito pulviscolo di romanzatrici, le instancabili romanzatrici», neanche si renderà conto del secolare pregiudizio di genere insito nelle sue parole, certo più benevole di quelle di tanti altri.

Ma con l'avvento della società di massa, con l'allargamento del pubblico, quella della scrittrice diventa una posizione di straordinaria ricettività, un sensore isolato che esplora e recepisce, più per naturale empatia che attraverso l'organizzazione editoriale, i sentimenti diffusi ma inespressi della massa silenziosa di lettrici.

Alle spalle di queste scrittrici, non c'è ancora traccia di alcuna strategia editoriale che sappia cogliere le richieste del grande pubblico. Si pensa che questi romanzi siano ancora rivolti a

⁸⁹ Peraltro, proprio ai primordi dell' "epopea" fascista, tra il 1923, data della Riforma Gentile, «la più fascista delle riforme», come ebbe a definirla lo stesso Mussolini, e il 1926, si spensero tutte le possibilità per le donne di insegnare. Come recitava l'art. 11 del Regolamento sui concorsi per l'insegnamento secondario: «Le donne sono escluse dalle cattedre dei corsi superiori di lettere classiche, di lettere italiane, di storia, di filosofia e economia politica nei licei classici e scientifici, di italiano e storia negli istituti tecnici e anche dall'ammissione alla Normale di Pisa». Cfr. AA. VV., *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, cit., pp. 85-86.

poche migliaia di donne: non ci si è accorti che la massa si è ampliata e che il mondo sta cambiando.

Ben aldilà della loro volontà, esse divengono popolarissime, dei veri e propri fulcri, delle figure di riferimento per tante migliaia di lettrici. Le protagoniste dei loro romanzi sono riconoscibilissime eroine di preta marca ottocentesca, vittime di sventure tipicamente contemporanee. Sono giovani donne molto vecchie dentro, perché hanno acquisito la cultura e la mentalità dei vecchi tempi, cui non riescono in alcun modo ad opporsi, ma almeno, adesso, c'è qualcuno che ne parla, che ne tratteggia la dura vita.

Non c'è ancora, evidentemente, quel rapporto simbiotico che si instaura tra Liala e le sue lettrici, frutto soprattutto di un'accorta strategia comunicativa messa in campo nel corso dell'intera vita dall'autrice insieme ai suoi tanti editori.⁹⁰

Una giovane donna che lavora tutto il giorno leggerebbe di tutto per poter rilassarsi e per poter andare lontano con la mente: cambia davvero poco che la protagonista nel romanzo muoia o sopravviva, se le condizioni di vita della lettrice a stento le permettono qualche riflessione su quanto letto. Siamo in un periodo durante il quale le donne sono ancora soggetti inattivi della società, non intervengono in alcun modo sul riassetto della società, ma servono solo a fare figli.

Il processo di riappropriazione della femminilità non potrà che avvenire lentamente, a livello quasi subliminale, anche grazie a questi romanzi educativi, esemplari raccoglitori di emozioni e vicende private, di casi amorosi, familiari e intimi di cui le donne vogliono parlare con amiche e conoscenti, che si diffondono sempre più in un mondo in gran mutamento.

⁹⁰ Cfr. AA. VV., *I bestseller del ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

In questo periodo ante-Liala, il romanzo pedagogico dal tratto sentimentale è l'unico che per affinità e tematiche è avvicinabile al rosa, a differenza del quale, però, finisce sempre male. Quindi la tematica è quella, ma la risposta delle lettrici è un'altra cosa. Questi romanzi hanno un effetto positivo su di esse nonostante rappresentino storie all'interno delle quali le eroine muoiono sempre. C'è uno scontro impietoso e drammatico tra le nuove e confuse esigenze femminili e il ferreo dominio patriarcale nella società e nella famiglia. Da sempre la società patriarcale e la mentalità maschilista dicono che la donna è un essere imperfetto, dedito solo all'amore e alla passione più bassa. L'organizzazione sociale appartiene agli uomini. L'architettura sociale deve essere fatta dagli uomini.

S'è intanto imposto il fascismo, fenomeno di lunga durata in Italia, soprattutto perché s'è fatto portavoce di un'istanza morale condivisa da tutti che gli preesisteva.⁹¹ Esso è solo l'ultimo tratto, ma la realizzazione perfetta, della morale patriarcale che, come si è visto, domina

⁹¹ Talmente condivisa, che il nascente romanzo rosa, in cui a rigor di logica la donna avrebbe dovuto assumere un ruolo fattivo, allo scopo di realizzare i suoi sogni e le sue aspirazioni, si attaglia invece alla perfezione alle politiche culturali del partito, abbassando la "tensione produttiva" dei sentimenti messi in campo dalla protagonista femminile, a tutto favore delle prodezze esteriori del maschio, protagonista di pari importanza. E fu anche questo, a decretare l'immediato successo di *Signorsì*, in una situazione complessiva, peraltro, che nel nostro Paese vedeva sempre più stringere le maglie del controllo politico sulla cultura e sui modi d'accesso all'informazione: «Since the development of this Italian branch of romance [*il romanzo rosa*] coincides with the rise and consolidation of Fascism, which staked a claim on mass culture, scholars tend to assume the texts to be irreparably tainted. It is true that the regime established new policies and institutions for the management of mass culture, among them a program to revamp the educational system, spearheaded by Giovanni Gentile in 1923; the establishment in 1925 of the Fascist Institute of Culture (sponsoring libraries and public lectures); and the creation of leisure-time organizations. But the rocky progress of mass media industries, with the exception of the press, and the lack of a clear program impeded any prospects of building a coordinated system of cultural production and surveillance, until the 1937 founding of the Ministry of Popular Culture, formerly the Ministry of Press and Propaganda (1935). Prior to 1938, most Italian filmgoers viewed foreign, predominantly American, feature films, along with the obligatory newsreel produced by LUCE (Union for Educational Cinematography), an organization that was nationalized in 1925. And radio did not figure prominently for the diffusion of propaganda until the midthirties. It should come as no surprise, then, that Fascist cultural politics did not develop a coherent program for mass literature, least of all for the romance. Furthermore, as Ghiazza (1991) maintains, the panorama of romance fiction displays no overt support for such specifically Fascist undertakings in women's culture as the youth groups or leisure organizations. Thus, this genre "crosses the regime, but remains substantially impermeable to its appeals and cultural directives, following its own generic laws, which sanction its particular metahistorical and ideal continuity, beyond the direct subordination...to a historically determined political system" (139)». R. PICKERING-IAZZI, *Politics of the invisible. Writing women, culture, and fascism*, cit., pp. 99-100. Cfr. anche S. GHIAZZA, *La letteratura rosa negli anni venti-quaranta*, in *I best seller del ventennio: il regime e il libro di massa*, a cura di G. de Donato e V. Gazzola Stacchini, Roma, Editori Riuniti, 1991.

l'intero XIX secolo, nei modi che abbiamo evidenziato. Ma è solo grazie alle insofferenze soprattutto femminili verso questo improduttivo stato di cose, all'apparenza inalterabile, che si cominciano ad evidenziare polemicamente dei distinguo. Il più importante, prodromico alle future rivendicazioni, è che il pervasivo sistema di valori maschilisti è solo una sovrastruttura, non è incontrovertibile, e costringe una fetta fondamentale della società ad una sostanziale schiavitù.

Le donne, strette in un'alleanza interclassista e intergenerazionale, padrona e cameriera oppure zia e nipote, vegliano su un ordine di valori domestici che non deve essere compromesso, e che solo esse sanno difendere fino in fondo. All'interno della morale patriarcale, cioè, esiste una sacca di resistenza che crea la solidarietà femminile al di là della classe sociale; un mondo di esperienze di vita che viene condiviso, formato da quelle stanze, quei luoghi, quegli ambienti, quei rapporti creati giorno dopo giorno, all'interno dei quali l'uomo non può e non vuole entrare, considerandoli marginali.

All'esterno, la società è ancora fortemente gerarchizzata. Le classi esistono e rimarranno solide in Italia per tanti anni. La donna sta a casa a badare alla casa e ai figli, mentre l'uomo va a lavorare, a generare la ricchezza che serve alla donna solo per fare crescere bene la prole. L'uomo, infatti, deve pensare ad altro. È inserito in un ordine diverso, quello sociale, e deve rispondere all'autorità costituita: per vendicare un'offesa o lavare una vergogna può ricorrere al codice d'onore, uccidere o tentare di uccidere, ma deve poi sottostare alle leggi degli uomini.

La donna è un'animale domestico, l'uomo animale sociale. È tutto volto all'esterno a socializzare con altri uomini, a generare ricchezza, a produrre lavoro; deve mostrare la propria vigoria fisica, la capacità di determinare il proprio destino: è il vessillifero di un sistema di valori sempre volto all'esterno. I valori domestici sono prettamente valori familiari: la donna

non deve parlare con altri uomini se non in compagnia del suo, e non può girare per strada senza essere in compagnia di un rappresentante maschio della sua famiglia, foss'anche un fratellino.

Le donne sono le custodi di un'altra etica, meno rigida e soprattutto più sfuggente, perché ha a che fare con la sfera dei sentimenti. Di questa morale pragmatica, di sopravvivenza è fatta l'antica complicità femminile. Anche in ambienti in cui mai è penetrato la benché minima volontà di affrancamento, c'è sempre una stanza di fondo in cui l'uomo non entra. È il luogo in cui si uniscono le donne a parlare di tutti i dispiaceri e tutte le frustrazioni nella vita. Le donne organizzano l'alleanza in quella stanza, formando un cerchio magico all'interno del quale l'uomo non entra.

Se della sfera psicologica la madre è mediatrice, per quanto riguarda la sfera sessuale, permane un fortissimo pudore tra padre e figlio, che viene brutalmente risolto con le tristi visite alle case di tolleranza. Ma tra madre e figlia la spiegazione della sessualità è complessa: ecco allora intervenire una serie di figure femminili, la zia, la nonna, la vicina fidata, cui potersi affidare con sicurezza. Alla morale normativa o eroica viene opposta, da parte delle donne, una tradizione molto concreta, fatta di approssimazioni empiriche, per un'arte di arrangiarsi ingenua e cinica insieme.

Il cattolicesimo continua a pensare e teorizzare che un uomo e una donna debbano unire il proprio corpo solo allo scopo di procreare. La gioia nell'unione tra esseri umani che si amano non è contemplata. Il sesso non è gioia. Il sesso è solo un mezzo per generare e procreare. Il corpo femminile diventa un tabù. Del corpo della donna non si parla. Il corpo femminile serve come un vaso all'interno del quale fa crescere la generazione. La chiesa dice che il corpo della donna è strumento del diavolo. Se la donna non vuole essere strumento del diavolo, deve unirsi a un uomo per generare vita.

Questa morale ha sempre trovato spazio nel cattolicesimo, grazie alla fiducia nel perdono, e alla possibilità che santi e Madonna intercedano presso la divinità. Il corpo femminile, grande tabù, resta l'oggetto centrale di questa difficile dialettica con la morale dominante.

Espropriata del corpo, sia sul piano della sessualità che della capacità riproduttiva, alla donna non rimanevano che tre alternative: negare se stessa fino in fondo, annullandosi nell'obbedienza o trovando una sublimazione nel misticismo (io non sono più donna. Mi chiudo e la mia sessualità non esiste più. Rimango come una pianta vegetale. Continuo a resistere, ma non vivo più. Il mio corpo appartiene alla società, alla chiesa, al potere sociale sotto l'ordine patriarcale, maschilista); scontrarsi, con esiti tragici, con un potere che la sovrastava (io sfido apertamente il potere maschile, destinata fatalmente a essere sconfitta perché il potere è troppo forte. Quella favoleggiata alleanza tra donne è solamente all'interno delle case, non all'interno della società. È un'alleanza silenziosa, dalla quale mi sono esclusa); più modestamente, infine, trasgredire con cautela, arrangiandosi (io voglio vivere la mia vita, ma so che la mia sfida deve essere condotta con estrema cautela, perché non intendo perdere i pochi privilegi che mi sono concessi, in forza della mia posizione sociale. Arrivo a vivere un amore clandestino grazie all'alleanza stipulata con altre donne, che capiscono i miei problemi e le mie esigenze perché hanno subito le stesse costrizioni).

È questa terza soluzione, non necessariamente legata al caso estremo utilizzato come esempio, che perlopiù le donne hanno scelto. Ed ecco tutti i trucchi, le bugie, i traffici, le complicità, intorno a verginità, gravidanza, tradimento. Per riprendere almeno in parte il controllo del proprio corpo, evitando una ribellione esplicita che avrebbe comportato un'immediata censura.

Se i romanzi sentimentali di stampo vetero-verista sono scritti da donne che provano a rispondere al *diktat* del patriarcato, secondo cui il sesso femminile è imperfetto, dedito alle

passioni più basse e alla sensualità fine a se stessa, è normale che le eroine di queste storie perdano o muoiano sempre, essendo la plastica espressione della società patriarcale dell'epoca.

Il mondo delle donne è per definizione quello dell'amore, della passione, del sentimento: ed è un mondo perdente. Se pure la protagonista è una figura più audace, finirà per soccombere, magari attraverso la rinuncia, il sacrificio, la rassegnazione.

Sono, questi, romanzi opprimenti, sia quando a scriverli è un'autrice che, come Neera, mantiene una visione tradizionale della divisione dei ruoli, sia che la scrittrice parteggi di più per le sue eroine sfortunate, come accade alla Contessa Lara, le cui protagoniste sono ben più audaci.⁹² Ma l'elenco di titoli e di vicende sarebbe lungo: si va da *L'indomani* di Neera, storia deprimente di quel che accade dopo il tanto sospirato approdo matrimoniale, a *Cuore inferno* della Serao, fatale resa all'abbandono passionale che spezza il cuore alla protagonista, e non solo metaforicamente. I campioni di questa tendenza, del tutto privi di giustificazioni sociali, sono i Delly, pseudonimo dietro cui si celano i fratelli Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière, che scrivono, tra il 1903 e il 1943, oltre cento romanzi d'amore e d'avventura. Il loro rapporto con la censura ecclesiastica, a differenza di quanto spesso accade alla religiosissima Carolina Invernizio, è molto buono, essendo i loro romanzi particolarmente graditi per le implicazioni morali e religiose che bellamente vengono messe in mostra. Le loro eroine posseggono una virtù che, messa costantemente a dura prova, esce sempre trionfante, mantenendosi purissima. I temi che vengono sviluppati nelle loro storie, peraltro, si nutrono di una indefessa fede nei valori cattolici più ortodossi: la contrapposizione tra ciò che è bene e ciò che è male è sempre nettissima, e a prevalere sono sempre i valori della famiglia e dell'amore più puro e casto.

⁹² Cfr. T. SCAPPATICCI, *Una scrittrice «bizantina»: la Contessa Lara*, in «Critica Letteraria», 2003, Volume 2, Napoli, Loffredo, pp. 257-277.

Ne *L'infedele*, ad esempio, si narra la storia di un giovane e ricco nobile rimasto vedovo, eppure ancora innamoratissimo della defunta moglie. Costretto a risposarsi per continuare la linea di discendenza, si trova una moglie, a sua volta nobile, che sembra palesare un netto rifiuto verso ogni forma di romanticismo, non conoscendo in alcun modo quello che è il sentimento amoroso. Dopo qualche tempo, la giovane comincia a sciogliersi, finalmente innamorandosi di suo marito; l'uomo, però, continua incessantemente a pensare alla defunta, non accorgendosi del cambiamento dell'attuale moglie. Nel corso della narrazione, si scopre che la prima moglie, un giorno, era stata scoperta dal marchese a leggere un testo "morboso e insano", scritto sicuramente dalla mente "malata di un libertino". La donna, di fronte alle rimostranze del giovane, si era ribellata, rivendicando il suo diritto alla lettura.

Nasce, intanto, un primo figlio alla coppia, subito morto; poco dopo, la sorella minore della seconda moglie, muore anche lei. Un nuovo bimbo, finalmente, viene alla luce, e questo restituisce il sorriso al marchese, che solo ora guarda con occhi diversi sua moglie, innamorandosene. Il fosco romanzo termina con la restituzione alla famiglia d'origine delle spoglie mortali, conservate nella cappella di famiglia, della prima moglie.

Ma il ventaglio delle scrittrici, tra la fine del secolo XIX e la prima metà del XX, si è ampliato sempre più, anno dopo anno.

Willy Dias, militante comunista attiva già all'inizio del secolo, scrive alternativamente romanzi rosa tradizionali e articoli ben più coloriti e scanzonati addirittura sulle pagine dell'*Unità*, quotidiano per cui curerà una rubrica di corrispondenza. Le sue storie appartengono al filone della sconfitta poco onorevole. Maria Lamberti, protagonista del romanzo omonimo del 1894, tra un marito di una pochezza sconcertante e un amante distratto, sceglie il suicidio. Eppure non di sole tragedie, si compone il suo mondo: le sue eroine sono giovani e pure, cercano marito, affascinante, spesso brusco, proverbialmente dongiovanni e

bellissimo, ma non disdegnano un lavoro e, il più delle volte, raggiungono l'agognato lieto fine, *conditio per quam* delle trame rosa.⁹³

Vanda Bontà, dal suo canto, che aveva iniziato a scrivere giovanissima e s'era distinta per una prolifica attività giornalistica –ma fondamentali per il genere, prima della guerra, rimangono *Vivere in due. Il diario di Clementina*, pubblicato su *Grazia* e poi in volume, e *Signorinette*, da cui Luigi Zampa trasse un film–, si fa portatrice di un'etica schiettamente fascista, secondo una logica astorica che pure aveva le sue estimatrici, almeno ante guerra, che vede la donna scientemente in ruolo subalterno, allo scopo di condurre in porto un *ménage* matrimoniale “felice” e duraturo. Non diverso ma soffuso di una malinconia più consapevole, l'atteggiamento delle protagoniste dei suoi romanzi successivi, *Amore nemico*, del 1951 e *Amanti*, del 1953.

Giana Anguissola, scrittrice di successo fin dalla più tenera età, scrive nel 1935, a ventinove anni, la summa di tutti i cammini autopunitivi compiuti dalle protagoniste dei romanzi rosa. In *La moglie e le altre*, infatti, Elina si trova costretta sin da bambina da tutti e tutto a rinunciare a qualsiasi traccia di personalità propria, prodromo indispensabile all'equilibrio di una unione, quella male assortita con Mimmo Mari, che le viene imposta già in età scolare addirittura da sua madre. Il meglio Anguissola lo darà nei primi anni Sessanta, scrivendo libri per ragazze, un titolo per tutti *Violetta la timida*, racconti dotati di immediatezza e freschezza rivolti alle giovani impegnate ad affrontare il difficile periodo tra l'infanzia e l'adolescenza.

⁹³ L'editore Cappelli, in forza della riconoscibilità della tramatura rosa, provò a ripubblicare alcuni romanzi di Willy Dias in pieni anni Settanta, facendo leva sul successo delle ristampe di Liala, ma dimenticando l'estremo puritanesimo nei confronti dell'amore fisico usato dalla scrittrice triestina, ben diverso dall'atteggiamento delle donne lialiane, che non poteva risultare gradito alle lettrici moderne. L'operazione editoriale, infatti, non ebbe buon esito. Eppure, subito dopo la guerra e prima del declino degli anni Cinquanta, Dias aveva avuto un buon riscontro con romanzi più “spinti”, almeno per quanto concerneva la morale di fondo, come *Il marito perfetto*, del 1949.

Si ricorderà che in *Anna Karenina*, la protagonista si suicida. Il gesto di Anna è un gesto di una disperata, che combatte fino alla fine, si ribella. Il suo suicidio è un grido disperato che si propaga ovunque. Le eroine dei romanzi sentimentali non si sono mai ribellate o comunque nessuno ha mai sentito la loro voce: nascono sfortunate e tali muoiono. Sono confuse, non sanno ribellarsi. Non hanno gli strumenti epistemologici per interpretare e capire il mondo, restano sempre delle vittime, tenere e predestinate vittime di rapporto di forza schiacciati.

Nel romanzo rosa questo schema, finalmente, viene ribaltato: il mondo dell'amore è onnivoro e trionfante. Tutto viene dopo il mito dell'amore felice: la società può anche non essere cambiata, ma è cambiata la prospettiva delle eroine di questi romanzi.

Le protagoniste non inseguono più una posizione sociale migliore. Vogliono amare, prima di tutto e a costo di tutto, e l'importante è trovare un amore che renda felici. Le eroine dei romanzi sentimentali cercavano confusamente una libertà che nemmeno sapevano interpretare; quelle dei romanzi rosa vogliono una cosa: amare e sono disposte a far tutto per raggiungere il loro scopo.

L'erotismo femminile, inesistente nei romanzi sentimentali, viene amplificato nei romanzi rosa. La carnalità, la sensualità delle protagoniste sono anzi la chiave di volta del loro successo. L'eros non viene più tenuto a freno, ma viene amplificato dalla voglia di conseguire quell'amore che si intende come l'unica cosa degna di essere vissuta; non mortificato da sofferenze e autocensure, e nemmeno sublimato nella maternità.

In ogni caso, il mondo femminile rosa non si scontra con la realtà, cioè quella creata e gestita dagli uomini, colma di insopportabili tabù, ma piuttosto se la prende, la aggredisce. E anche se viene sconfitta, anche quando subisce una pesante sconfitta sociale, la protagonista dei romanzi rosa elabora un modo per sopravvivere il più dignitosamente possibile, oppure prova a rifarsi una vita altrove, ma non rimane a terra sconfitta: si rialza, malconcia, e riparte.

Questo, ad esempio, è il tipico schema dei romanzi di Liala. La protagonista subisce almeno due o tre grosse sconfitte nel corso della storia, ma si rialza sempre fino a che non vince.

Perché il mondo di Liala ha la qualità del sogno all'interno del quale un marito ti permette di andare con un uomo più giovane e bellissimo, e quando questo muore, il marito ti accoglie di nuovo.

3.2 IL SECONDO DOPOGUERRA: L'ESPERIENZA DI *CONFIDENZE DI LIALA*

Liala si riteneva, forse, una grande scrittrice? No, è probabile che la sua intelligenza avesse fatto i conti con questa realtà; ma è sicuro che pensasse d'essere una buona scrittrice.

Liala scrive e riscrive continuamente la sua storia d'amore. Descrive le vicende colme d'amore della sua vita, calate in un mondo di sogno: ma il suo sogno coincide con quello delle lettrici.

Liala è una donna e scrittrice aristocratica, fino al midollo. E lei rivendicherà per tutta la vita questa sua peculiarità, contro tutte le critiche e le "amenità" scritte sul suo conto. Il suo mito fondativo discende dall'atteggiamento che essa assume verso l'esterno: Liala non può mischiarsi al suo pubblico, non intende essere democratica, il suo tenore di vita rimane elitario, riservato a pochissimi, forse a nessuno. E a risentire di questo atteggiamento saranno massimamente le persone a lei più vicine: le sue figlie, Primavera e Serenella, per cui Liala riveste la figura simbolica della madre castrante, assente perché troppo impegnata a creare il suo mito, che prevede figure di solo contorno al seguito della regina.⁹⁴

Ma nell'agosto del 1946, e fino al 1954, Liala e il suo editore, il fedele e paziente amico Arnoldo Mondadori, danno vita ad un'invenzione straordinaria: il mensile *Confidenze di Liala*, il luogo privilegiato del dialogo con le sue amate lettrici.

Questi anni sono fondamentali per la scrittrice, che rischiava di rimanere tagliata fuori dalla storia, ai fini della sua comprensione dei mutamenti sociali e morali in atto.⁹⁵

Ma come mai la sua produzione ha un'impennata proprio dopo la guerra?

⁹⁴ Cfr. A. BUSI, *L'amore è una budella gentile*, Milano, Mondadori, 1994.

⁹⁵ Nel periodo che va dal 1931 allo scoppio della seconda guerra mondiale, pur continuando a vendere centinaia di migliaia di copie d'ogni sua nuova uscita, Liala non si avvicinerà mai al milione di copie di *Signorsì*, il suo primo romanzo –che nel corso degli anni a venire arriverà a vendere due milioni di copie–.

Liala, anzitutto, uscita indenne dalle rappresaglie post-belliche, vuole lucidamente comprendere la composizione del suo affezionato pubblico, e lo fa proprio attraverso le pagine del suo periodico, presto “bersagliato” da una corrispondenza torrenziale. La scrittrice sa bene che chi scrive ai giornali viene preso in giro dal cinema, dalla radio⁹⁶, dal teatro: le sue lettrici, in particolare, vengono considerate svampite con la testa smarrita in un mondo di sogni, alla perenne ricerca del grande amore, facenti parte di un pubblico medio-basso, per il quale già una rivista come *Grazia* era considerata poco adatta.

Le lettere non rimangono mai senza risposta. Liala non sbeffeggia queste lettrici, al contrario le ascolta, perché capisce che alla base di quella corrispondenza c'è l'incessante volontà di comunicare con gli altri, una vera e propria ansia comunicativa, che prefigura il desiderio di essere protagoniste d'una realtà “altra”, meno angusta e asfittica della vita di tutti i giorni.

A scrivere sono abitanti di paesini lontani da ogni via di comunicazione, che devono magari percorrere chilometri e chilometri per acquistare una copia di *Confidenze di Liala*; oppure giovani donne, magari già madri; “sradicate” nelle grandi città, provenienti da lontano, che si sentono sole, non hanno alcuno con cui parlare e ostinatamente cercano riparo da una sempre latente depressione. Queste donne hanno bisogno di sfogarsi: utilizzano allora la radio, che permette però un flusso comunicativo unidirezionale; ecco allora la *Posta del Cuore*, contenitore al cui interno finalmente ritrovare parti di sé, esperienze più comuni, più vicine al comune sentire. Per la “fabbrica dei sogni” interviene Liala, con le sue storie romanzesche, che però genialmente sono calate sempre più nel presente, e in cui i protagonisti svolgono lavori riconoscibili, secondo uno schema semplificato: ad esempio, ragazza povera, ma intelligente e piena di buon senso, ragazzo ricco –magari industriale, figlio di industriale–, dal

⁹⁶ Cfr. LUIGI M., LOMBARDI SATRIANI, *Bambole, profumi e peccato nell'immaginario canoro della società italiana*, in «La Ricerca Folklorica», numero 16, *La Cultura della Bambola*, ottobre 1987, pp. 67-73.

passato “ricco” di esperienze, pronto ad essere folgorato dalla bella eroina, mutando così radicalmente vita.

Liala è straordinaria ad intercettare questi bisogni e lo fa attraverso due diversi approcci, che si alimentano a vicenda: attraverso i romanzi, certo, ma soprattutto attraverso il suo giornale, assolutamente fondamentale per la comprensione del suo successo personale.

Alle lettere, Liala risponde personalmente, o meglio attraverso fidatissimi collaboratori, celati dietro un *nom de plume* spesso arieggiante mistero o nobiltà straniera. La scrittrice comasca, naturalmente, non potrebbe mai leggere le migliaia di missive che arrivano in redazione; al contempo, è provato che molta corrispondenza è inventata di sana pianta: eppure proprio questa assume valore esemplare, per le sempre più esigenti lettrici di *Confidenze*, come si chiamerà in seguito il giornale, perché attraverso i casi trattati si riescono ad affrontare problemi che la morale comune, basata sulla quiescenza del perbenismo, tende ad evitare, non ultimi i più scabrosi, di natura velatamente sessuale.⁹⁷

Il rapporto tra Liala e il suo pubblico, adesso, diviene più proficuo dal punto di vista della sua scrittura: l'autrice, infatti, non si limita a dispensare consigli, ma comprende sempre meglio quanto sta avvenendo nella società italiana, dal suo punto di vista privilegiato; legge di bisogni, desideri, sogni e frustrazioni, tenuti da tempo nascosti. E lei può canalizzare poliedricamente tutte le esigenze delle sue fedeli ammiratrici, in quanto donna di nobili origini, che tanto e bene ha già vissuto: amata da uomini d'arme affascinanti e essa stessa amante appassionata. Ha conosciuto il bel mondo, ma è stata moglie devota ed è madre premurosa, secondo la *vulgata* abilmente diffusa. Ci si può rivolgere a lei con fiducia per ogni vicenda, dunque, qualsiasi età si abbia, senza correre il rischio della canzonatura, che in quegli anni sapeva essere terribile.

⁹⁷ Così come era accaduto, tanti anni prima ma con ben diverso valore “pedagogico”, con la rivista profemminista *La donna*, ispirata da Anna Maria Mozzoni e fondata nel 1868 da Gualberta Alaide Beccari, di cui s'è già detto nell'Introduzione.

Entriamo, allora, in un numero di *Confidenze*. Siamo nel 1947, precisamente il 5 gennaio; questo è il primo numero del secondo anno, e dunque il giornale si chiama ancora *Confidenze di Liala, Settimanale di Novelle, Romanzi e Varietà*, trentadue pagine all'accessibile costo di venti lire. L'intestazione è in corsivo, il nome della scrittrice è evidenziato in giallo. In copertina un'immagine hollywoodiana, come era consuetudine di tutti i periodici dell'epoca, un fotogramma ridisegnato a colori che ritrae Bette Davis e Gig Young intenti a sorseggiare champagne, in una scena tratta dal film *L'Amica* della Warner Bros, come spiega la didascalia nel sommario, in seconda pagina.

Proprio in seconda pagina, ecco la rubrica attesa da tutti, *Voci dal mio passato*, curata direttamente dalla scrittrice, la cui grafia compone il titolo e l'inconfondibile firma a fondo pagina. L'esordio è illuminante: «Amiche, amici! Un altro anno comincia! Auguri! Tanti! Con tutto il cuore! Non so dire parolone, non so creare frasi reboanti. So dire, così, da amica, da sorella, da mamma: “Auguri...” E voi mi capite e siete contente. E mi chiedete: “Raccontaci un tuo Capodanno...” Ecco: 31 dicembre: mezzanotte. Sono nel Castello di Amore. Pochi invitati, che riescono, tuttavia, a rendere nervoso e taciturno Amore. Egli vorrebbe stare con me, solo, ch  abbiamo ancora un'ora da restare vicini. Poi io dovr  partire, perch  c'  il perentorio ordine di famiglia: “Il mattino di Capodanno, a casa tua...”». Il racconto continua, riempiendo l'intera pagina.   troppo dire che c'  tutta Liala in queste poche righe?⁹⁸

Seguono quattro novelle: *Maria, Mariettina, Mariuccia, Mariolina*, di Paolo E. D'Emilio, storia breve di un amore amaro; la seconda parte di *Io t'ho aspettato*, romanzo “in breve” di Cesare Crispolti che termina proprio in questo numero; *Un tipo sospetto*, novella americana di

⁹⁸ La rubrica non nasce col giornale, bens  a partire dal terzo numero –e fino all'ultimo del 1947–. Tutti gli scritti furono poi ripresi in volume dall'editore Valsecchi nel 1949.

Alice Dauer Miller, con traduzione di Vittoria Rossi Ancona; e, infine, *Quella voce!*, novella di Ada Salvatore, brevissima, per tanti versi la più significativa, perché autentico condensato di tutte le tematiche che appassionavano il pubblico d'allora.⁹⁹

A queste novelle, si alternano, inoltre la ventitreesima puntata di *Bisbigli nel piccolo mondo*, romanzo che Liala farà uscire in volume l'anno seguente per i tipi dell'editore bolognese Cappelli, la terza puntata del fumetto tratto dal romanzo di Marion G. Carson *Una donna e l'amore*, sceneggiato da Alberto Mari e disegnato da Beppe Ingegnoli e, ancora la ventitreesima e ultima puntata del romanzo di Vera Caspary *Cuori nella bufera*, nella traduzione di Alessandro Gallone e i cui diritti di pubblicazione appartengono ad Arnoldo Mondadori.¹⁰⁰ Un box annuncia la pubblicazione a puntate, a partire dalla settimana seguente,

⁹⁹ Sandra e Luciano si amano. Sandra ha una voce purissima e canta tutto il giorno per il suo amore; purtroppo, un giorno, la sua voce s'incrina, assieme alla loro storia: «Non per il fatto che Sandra avesse perso la voce, no; ma erano state le circostanze della vita che avevano separato i due giovani». A Luciano rimane solo un disco che Sandra aveva fatto incidere per lui, e che il giovane ha graffiato, tanto spesso l'ha ascoltato. «Poi, a poco a poco, il dolore si era attenuato, il ricordo affievolito: la vita aveva ripreso i suoi diritti e il giovane era tornato a dedicarsi alla pittura, sua grande passione. Ma dove era finita Sandra? Alcuni amici favoleggiano dei suoi tanti viaggi per dimenticare il brusco troncamento della promettente carriera di cantante; la sua scomparsa, forse l'America, forse addirittura la morte... Passano alcuni anni. Luciano è il ritrattista più conosciuto in città: «Di Sandra e della sua purissima voce neppure il ricordo...» Il suo studio confina con una casa di cui l'uomo non conosce gli abitanti, né se n'è mai curato. L'avesse fatto, avrebbe visto «apparire e sparire tra gli alberi annosi candide cuffie, soggoli inamidati e lunghe sottane grigie; ma la distanza non gli avrebbe mai consentito di distinguere i lineamenti delle suore che passeggiavano a due a due, o a tre a tre durante la ricreazione». Luciano, peraltro, non è contento del suo studio, perché all'angolo della strada c'è un'osteria dove si fa troppo spesso musica chiassosa e gli avventori sono subito pronti a ballarci sopra. Domenica di luglio. Gran caldo. Luciano apre la finestra. Il padrone dell'osteria sta approntando il grammofoño per suonare qualche disco, come al solito. Ne mette uno sul piatto; Luciano sobbalza: quella voce è di Sandra! Quello è il disco che non riusciva più a trovare; il disco che la sua cameriera aveva dato al robivecchi tanti anni prima. L'uomo si pone all'ascolto e, appoggiando il capo al davanzale, comincia a singhiozzare violentemente. Quattro suore camminano lungo la strada che costeggia il locale, proprio in quel momento. All'improvviso una di loro, suor Clarissa, al risuonare di quella voce, ha un mancamento. Le consorelle le sono intorno. Decidono di tornare nelle loro celle; la più giovane sospira: «Se con noi, a cantare le litanie della Vergine, avessimo quella voce che abbiamo sentito provenire dal grammofoño!» «Accasciata su un banco di pietra, sotto a un olmo, suor Clarissa è squassata da un singhiozzo violento... Si ricompone, si alza, con voce ferma: –Andiamo in cappella... –dice– a ringraziare il Signore perché Egli sa sempre quello che fa...»

¹⁰⁰ Questo romanzo, come quello di Liala, era presente sulla rivista sin dal primo numero, edito il 4 agosto 1946. In quella pubblicazione, Caspary era descritta come «forte, appassionante scrittrice d'oltreoceano». Cfr. AA. VV. *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, cit., pp. 117-119.

di un nuovo romanzo Mondadori, *Ambra* di Kathleen Winsor, ambientato nell’Inghilterra della fine del 1600.¹⁰¹

Proprio questi brevi inserti sono interessantissimi, per provare a circoscrivere il mondo degli interessi e delle passioni delle lettrici di *Confidenze di Liala*. Il primo è, naturalmente, un invito all’abbonamento alla rivista –abbonamento annuo (52 numeri) L. 900; abbonamento semestrale (26 numeri) L. 480–; segue poi l’annuncio della pubblicazione nella collezione della *Medusa*, di proprietà di Mondadori, del romanzo *Il lupo della steppa*, di Hermann Hesse, «Premio Nobel 1948». La prima pubblicità si trova a pagina 9: Brillantina *Nostalgia*, di Velca, Milano, «la brillantina che rende eterna la vostra permanente e dona mirabili riflessi ai vostri capelli». A pagina 8, frattanto, un minuscolo riquadro recita: «Trovar marito. Metodo infallibile, moderno del Dr. V. Bruno [*segue indirizzo e spesa contrassegno: L. 150*]. La migliore spesa della vostra vita. Spedizione riservata». Si continua a pagina 10 con un avviso ai collezionisti della rivista: sono pronte le copertine per rilegare la prima annata di *Confidenze*; il motivo per cui la numerazione delle pagine è progressiva e non ricomincia dalla pagina 1 ogni settimana è proprio legato alla possibilità di avere «un magnifico volume di 544 pagine! La copertina è in tutta tela, color verde, e reca sul dorso, impresso in nero e rosso, il titolo “CONFIDENZE DI LIALA” e l’indicazione dell’annata “1946” [*L. 120*]». Un *errata corrige*, nella stessa pagina, cui fa seguito la sinossi del film americano *Vacanze di Natale*, pagina 12; pagina 14, in basso a sinistra, Profumo, colonia, cipria, *Col Vento...*, prodotta dalla milanese Siude; pagina 15, in basso a destra, Rossetto Lebert. Pagina 25, altra breve sinossi del film statunitense *La febbre del petrolio*, preceduta nella pagina a fianco dall’annuncio dell’uscita del numero 306 di *Grazia*, dove, oltre alle novelle e ai brani di romanzo che tanto piacciono alle lettrici, si possono trovare consigli, evidentemente rivolti a

¹⁰¹ Testo per cui, come recita la didascalia: «Decine e decine di migliaia di lettori americani si prenotano presso il loro libraio per avere la certezza di poter acquistare una copia [...] le cui edizioni vanno a ruba».

lettrici di diverso versante sociale rispetto a quelle di *Confidenze*, su come divenire «sacerdotesse della Moda»; e poi ancora « come aggiustare da sole le pellicce, la moda per i bambini, camicette, novità cinematografiche, rubriche di bellezza, casa, corrispondenza con le lettrici ecc.». A pagina 27, ancora la pubblicità di un rossetto per labbra, il Grenoville di Parigi: dei grandi sfarzi delle feste che si tenevano nel Castello di Grenoville, quando il ponte levatoio calava solo per accogliere teste coronate, soltanto il venerando nome del casato rimane, assieme alle lozioni, ai profumi e alle acque di colonia *Byzance* e *Casanova*.

Da pagina 28 all'ultima, la 32, le lettrici divengono protagoniste della rivista, attraverso la loro corrispondenza. Si comincia con la rubrica *Destino*, nata da pochissimo, appena alla fine del 1946, in cui si danno spiegazioni psicologiche sui caratteri delle persone, *Due tipi opposti* e *Pregi e difetti del carattere riservato*; di donne e uomini che si possono incontrare all'angolo della strada, ma che possono rappresentare figure esemplari per la disamina del mondo circostante, così da essere sempre pronti a saperlo affrontare.¹⁰²

Due sezioni di *Destino* tagliano a metà la pagina 29: *Onirocrizia*, in cui Morpheus analizza i sogni e gli incubi delle sue lettrici, rispondendo anche alle loro lettere, e *Psicografia*, dove Fidelius disserta con competenza dell'inconscio. In un minuscolo box, le regole per inviare le proprie domande alla rivista, «esponendo chiaramente il proprio caso» e aggiungendo, per ogni singolo consulto, l'importo di L. 60, «per rimborso spese postali, d'organizzazione e di archivio», in quanto la Direzione si riserva la decisione di rispondere sulla rivista o a

¹⁰² La rubrica non è firmata, ma già a partire dall'attacco «Riccardo e Mario sono miei amici, li conosco molto bene; voglio presentarveli, perché dalla loro conoscenza imparerete tante cose sui caratteri e, quasi senza accorgervene, imparerete a vedere più chiaramente anche in voi stessi», possiamo inferire che si dà per scontata la mano della «amica, sorella, mamma» Liala. La settimana seguente si parlerà «della donna cosiddetta casalinga».

domicilio. A pagina 30, infine, l'immane rubrica *Astrologia*, il cui autore, Il Sagittario, fa previsioni per i nati in gennaio e risponde, a sua volta, a due lettere.¹⁰³

Le lettere delle tre rubriche sono di Rosanna R., di Carmela G. di Casale Monferrato, un anonimo; Lisetta da Rimini, che scrive una lettera che potrebbe tranquillamente stare nella *Posta del Cuore* di qualsiasi rivista odierna –e forse ci sta–: «Ho ventiquattro anni; sono tormentata dal dubbio disperante di non saper amare, perché finora non sono riuscita a innamorarmi sul serio. Da principio mi entusiasma, ma ben presto l'uomo, che aveva fatto battere precipitosamente il mio cuore, mi diventa indifferente. E a ogni nuova forte simpatia iniziale credo che sia la volta buona, ma poi tutto si risolve sempre in nulla...»; Patrizia L. di Mantova, Marcella Z. di Udine, che chiede un consulto astrologico sulle sue sfortune amorose: «Sono nata il 14 agosto 1923 a Rimini. Finora molti uomini mi hanno corteggiato seriamente, due mi hanno anche chiesto in sposa, ma poi, quasi all'ultimo momento, i due partiti si sono dileguati, senza motivo plausibile. Forse non sono destinata al matrimonio?». La più interessante per le molte implicazioni sociali che si leggono in filigrana, infine, è di un uomo, G. H. S. di Locarno, che scrive, fiducioso di una risposta chiarificatrice: «Voglio sinceramente bene a una donna che spero di poter sposare. Ma sono preoccupato perché si dimostra inspiegabilmente fredda, restia, insofferente di ogni manifestazione di tenerezza, contraria a ogni effusione. Si irrigidisce e, se insisto, si inasprisce. Eppure io so che mi ama e che mi ama disinteressatamente».¹⁰⁴

¹⁰³ C'è anche la possibilità di una consultazione chiromantica per corrispondenza –solito importo di L. 60 per spese postali e risposte esclusivamente private in questo caso, effettuate «a stretto giro di posta»–, il cui metodo è geniale: occorre indirizzare alla rivista le due “manine” riprodotte sulla pagina, di cui una ha già le linee utili alla divinazione per confronto, «dopo di avere segnate accuratamente su quella bianca le linee principali della vostra mano o della mano da esaminare».

¹⁰⁴ La risposta, altrettanto interessante, è di questo tenore: «Se è così come dici, se cioè ti ama senza secondi fini, non preoccuparti: non si tratta di freddezza, cioè di avversione o insensibilità per le manifestazioni amorose, ma piuttosto di un pudore spinto all'eccesso [...]. Probabilmente tu sei stato, almeno una volta, maldestro, troppo impulsivo, troppo spiccio. [...] Se saprai essere all'altezza della situazione, avrai modo di ricrederti sull'apparente freddezza della tua fidanzata».

A pagina 31, troviamo il riassunto delle puntate precedenti di *Una donna e l'amore* e l'epilogo di *Io t'ho aspettato*, mentre nell'ultima, la rubrica *Confidenze* riporta una serie di spigolature, di aforismi, di notizie su personaggi pubblici di cui si riportano solo le iniziali, lo scultore D. N. e il noto giornalista A. L., così come aneddoti su nomi famosi del mondo dello spettacolo, quali erano Maria Denis e «la squisita cantatrice» Meme Bianchi.

Occorre puntualizzare che la rivista è stata utile soprattutto a Liala, proprio per il motivo di cui s'è detto in precedenza, e cioè la possibilità concessale di meglio comprendere e definire gli "spazi del sogno" delle sue lettrici. D'altronde, dopo un iniziale buon successo, *Confidenze* vide calare le sue vendite a causa della forte concorrenza, soprattutto da parte delle nuove pubblicazioni: quelle "a fumetti" come *Grand Hôtel*, che si affidava alle illustrazioni per narrare le proprie storie, ma anche i primi, veri e propri fotoromanzi. Non a caso, già nell'agosto del 1947, Mondadori propose a Liala di divenire direttrice del giornale, così da arginare il calo di vendite, ma soprattutto per evitare che la scrittrice si "distraesse" con l'editore rivale Rizzoli, cosa che faceva spesso.

Fu a partire dal 1948 che il giornale cominciò a diversificare la sua organizzazione interna, per provare a risollevarsi: *Voci dal mio passato* fu sostituita da *Filigrane*, rubrica più legato al presente¹⁰⁵, si diede inizio a *Corrispondenza*, vera e propria rubrica tenuta dalla scrittrice stessa¹⁰⁶, in luogo dei consigli sparsi che si davano nei numeri precedenti. Niente da fare: dopo un momentaneo fuoco di paglia, *Confidenze* ritornò ai numeri dei mesi precedenti, tanto che Liala, sempre attentissima al lato economico, vendette la sua quota a Mondadori, pur rimanendo collaboratrice esterna del settimanale. Tra le sue iniziative più riuscite, un progetto che aveva lo scopo di fidelizzare i lettori: sulla base di una sua storia ispirata da vicende

¹⁰⁵ «Questa rubrica sarà, dunque, una cosa gentile, un filo d'oro o d'argento teso tra Liala e le sue amiche e i suoi amici. [...] Sarà un legame tra voi e me, sostituirà il salotto senza eliminare le innocenti chiacchiere». *Filigrane, Confidenze di Liala*, 4 gennaio 1948.

¹⁰⁶ Con le modalità che abbiamo descritto in precedenza, naturalmente. Solo di cuore, però, si sarebbe parlato! Così rispondeva la scrittrice ad una lettrice che le chiedeva consigli di moda e cucina.

realmente accadute, raccontate nelle lettere inviatele, i lettori erano invitati a trovare un titolo e inviarlo in redazione; oppure, altra iniziativa, un racconto a puntate con finale sospeso e lasciato scegliere ai lettori: il vincitore, scelto da Liala in persona, avrebbe portato a casa la ragguardevole somma di venticinquemila lire, lo stipendio mensile di un operaio.

Il nome della scrittrice nel titolo, intanto, cominciava a sembrare un limite più che una risorsa, agli occhi degli editori, che provavano ad inseguire un pubblico più ampio e diversificato dei fedeli “lialini”. Col numero 12 del 18 marzo 1951 la rivista cambiò non solo nome, *Confidenze. Settimanale di romanzi e novelle*, ma anche veste grafica e tipografica, divenendo rotocalco con venti pagine a colori: Liala si arrogò bellamente il merito del cambiamento, anche del titolo, ma ormai il suo ruolo all’interno del giornale era limitato alla pubblicazione a puntate de *Il peccato di Guenda* e all’evasione della piccola posta della rivista, che prese il titolo *Confidenze di Liala*.¹⁰⁷

Per qualche anno ancora, Liala continuò a veder pubblicati sulla rivista che un tempo era “sua” romanzi e sceneggiature di fotoromanzi, sempre detestati, oltre alle risposte ai lettori. Il 19 settembre 1954, infine, Liala scrisse: «Lialine mie, dopo tanti anni *Confidenze* si trasforma e io con questo numero interrompo questa rubrica che univa i nostri cuori e in un certo modo anche la nostra vita. Siete state le amiche più care e avete avuto da me un affetto quale forse non potete immaginare».¹⁰⁸

La settimana seguente, la rubrica di posta fu assegnata a Bianca Maria, nome già noto alle lettrici di rotocalchi¹⁰⁹; il giornale passò da trentadue a sessantaquattro pagine, ampliando

¹⁰⁷ Silvia Cassamagnaghi, in AA. VV., *Liala. Una protagonista dell’editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, cit., p. 131, sottolinea con gran simpatia un aspetto poco ricordato della piccola posta. Molto spesso, le lettere che Liala riceveva contenevano richieste d’aiuto che ella girava ai suoi fedeli lettori, certa di una risposta positiva: «Si trattava in genere di beneficenza spicciola, come quando l’autrice chiese ai propri lettori di “tassarsi” di 50 lire per poter acquistare un radio per le ragazze che si trovavano nel sanatorio Selva dei Pini di Modena».

¹⁰⁸ *Confidenze di Liala*, *Confidenze*, 19 settembre 1954.

¹⁰⁹ In questo periodo, Franca Valeri impersona con impareggiabile arguzia vari caratteri che hanno a che fare con le tante *Poste del Cuore* –la più popolare delle quali, nonostante Liala, rimaneva *Il saper vivere*, di Donna

nettamente lo spazio dedicato alle rubriche, provando a fare il definitivo salto da prodotto letterario, quale s'era accreditato all'inizio, a modello standard dell'editoria femminile in auge a metà degli anni Cinquanta.

Molta acqua era scorsa sotto i ponti, da quel 1946. La rivista era radicalmente cambiata, così come la composizione del pubblico e il suo grado di benessere. Solo Liala, all'apparenza, non cambia. In realtà, quegli anni sono fondamentali per garantirle il transito nel futuro del romanzo rosa, quello che ella stessa codificherà e attualizzerà.

Del progressivo, pur lentissimo, spostamento in avanti della morale comune sotteso alle domande, spesso vibranti, delle lettrici di *Confidenze*, s'è già detto. Ma forse, più di tutto, occorre rimarcare che quelle domande non attendono solo una risposta, bensì cercano un dialogo. Questo si può arguire anche dal grande successo editoriale che ebbe un romanzo breve americano del 1933, tradotto in Italia da Bruno Maffi ed edito da Bompiani nel 1948, non casualmente nel pieno del boom delle riviste femminili.

Miss Lonelyhearts (Signorina Cuorinfranti), di Nathanael West, parla di un giovane giornalista del New York Post-Dispatch che, per sbarcare il lunario, si dedica con quello pseudonimo a rispondere alle domande della *Posta del Cuore* del suo giornale.

In breve, le lettere accorate di “Cuore Spezzato”, “Disperata”, “Stanca di tutto” e di centinaia d'altre donne, gli dipingono innanzi una società disumana e cristallizzata, in cui le donne sono costrette ad una vita che è agli antipodi di quel “sogno americano” che si scopre fatto a misura esclusivamente maschile. Una vita in cui le lettere, come dice lo stesso autore, sono “appelli profondamente umili per ottenere consigli di ordine morale e spirituale, espressioni inarticolate di una sofferenza autentica”: nessuno mai s'è premurato di aiutare, lungo il

Letizia-, nei film *Piccola Posta* e *Il segno di Venere*, entrambi del 1955, rispettivamente per la regia di Steno e Dino Risi. Se nel secondo è Cesira, assidua frequentatrice di una chiromante, la signora Pina, e al contempo lettrice di riviste rosa autoelettasi esperta del cuore umano, nel primo è addirittura la baronessa Eva Bolasky, evidente rimando alla Contessa Clara Rådjanny von Skëwitch, pseudonimo dietro cui si celava Irene Brin, che scriveva sulla *Settimana Incom Illustrata* –e la Incom, proprietaria del giornale è anche produttrice del film–.

cammino della vita, quelle donne, ritrovatesi ad esser madri, mogli e lavoratrici inappuntabili, senza riscuotere mai una gratificazione. Tutto quello che fanno è solo doveroso, in forza di una supposta inferiorità, durissima a morire, rispetto al sesso maschile, che è quello del “fare”, dell’attivismo, dell’illimitata libertà morale.¹¹⁰

S’ingenera, parallelamente, una vera esplosione di una sensualità. In Italia, sulle copertine delle riviste, nei manifesti degli spettacoli teatrali, esplodono le immagini di soubrette formose, specchio della voglia di prosperità e ricchezza, post-conflitto.

L’industria culturale italiana capisce subito il momento storico, è pronta, ma si scontra immediatamente con lo scoglio apparentemente insormontabile della Chiesa cattolica e della sua granitica morale.

La chiesa, attraverso il partito politico di maggioranza, la Democrazia Cristiana immediatamente fa sì che tutto l’apparato audio e video, teatro, cinema e radio, venga sottoposto ad una strenua censura morale, che prestamente s’allarga anche ai temi politici –si tenga però conto che in questo periodo le posizioni del PCI sui temi morali sono praticamente identiche a quelle dei partiti di ispirazione cattolica: si pensi solo all’ostracismo cui fu fatta oggetto Nilde Iotti, considerata per anni l’ “amante” di Palmiro Togliatti–.

Esiste però un luogo d’incontro in cui questa dinamica censoria è notevolmente attenuata: proprio le pagine delle sempre ridicolizzate riviste per donne, in cui, faticosamente ma in modo continuo, le opinioni più svariate e un diffuso desiderio di libertà sessuale si allargano a macchia d’olio, in un universo femminile italiano sempre più variegato.

Non era mai stato difficile per le grandi donne colte del nostro Paese comprendere che cosa significasse una diversa consapevolezza femminile –occorrerebbe, però, una sofferta

¹¹⁰ Ma più che di ambito meramente americano, si può parlare adesso di cultura occidentale, che investe pienamente la ricostruenda Italia del secondo dopoguerra: sempre più, infatti, si sente che nell’aria c’è un’enorme volontà di rinascita, da parte di tutti. Le donne che erano rimaste a casa a soffrire perché gli uomini erano partiti per il fronte, desiderano instaurare un nuovo rapporto con i compagni, anche alla luce delle nuove fascinazioni provenienti dall’estero, mai così vicino, dopo decenni d’autarchia.

riflessione da parte degli intellettuali, sul ruolo che la cultura ha avuto nel soffocare e svilire, a volte oscurare, in modo costante la storia dei movimenti femminili italiani—: ma la gran massa di donne che non aveva avuto modo di studiare, che doveva crescere e fare prosperare l'Italia e dare il via al boom economico —impiegate, parrucchiere, cassiere, le famose dattilografe, le operaie, le contadine— come poteva riconoscere qualcosa di nuovo e “riconoscersi” in qualcosa di nuovo?

Da una esigenza primariamente sociale e perciò da non sottovalutare nasce, dunque, il bisogno di queste riviste, troppo a lungo ridicolizzate e invece importantissime come chiave di lettura del periodo.

E questo discorso vale anche per lo straordinario successo dei primi fotoromanzi, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, nell'introduzione all'analisi di *Una lacrima nel pugno*, ma soprattutto del concorso di Miss Italia, nato nell'immediato dopoguerra.¹¹¹ Scorrendo l'elenco delle prime vincitrici e delle altre partecipanti, che poi diverranno attrici famosissime, ci si rende conto che la volontà di rinascita e di una nuova opulenza viene plasticamente rappresentata dalla loro prorompente fisicità, oggetto di scherno e sciovinisticamente associata alla poca intelligenza. Le riviste e i concorsi, invece, rappresentano per le giovani un'aspirazione diversa, un mondo di immaginazione e sogno esclusivamente femminile: una sottile speranza di cambiamento, certo, ma è quel che basta alle ragazze italiane appena uscite dalla guerra più belle e più forti di prima.

È alla metà degli anni Cinquanta che il romanzo rosa comincia a differenziarsi per progressive stratificazioni, in coincidenza con i primi, profondi mutamenti che si evidenziano a tutti i

¹¹¹ Il concorso, in realtà, nasce nel 1939 col nome *5000 lire per un Sorriso*, per sponsorizzare una marca di dentifricio. Si tratta di un concorso fotografico, non esiste la famigerata passerella, le candidate si limitano ad inviare una loro foto. Dopo l'interruzione bellica, il concorso riprende appunto nel 1946, adottando l'attuale nome.

livelli in Italia nel tessuto connettivo culturale, sociale e industriale. In un Paese ancora in gran parte contadino e dalla struttura patriarcale, comincia una rapida evoluzione di costumi che coinvolge primariamente le donne, del Nord ma anche di alcune zone del Sud più avanzate e, di conseguenza, le loro letture preferite, in un processo simbiotico in cui mittente e destinatarie si scambiano continuamente informazioni sulla nuova realtà.

Attorno a Liala, i cui lavori riscuotono un duraturo successo influenzato solo marginalmente dalle contingenze esterne –almeno fino a quando non sarà lei stessa a decidersi per la “modernità”–, si muove una galassia di scrittrici e scrittori che ormai non si possono più distinguere in “pedagogici” e “trasgressivi”, bensì in “tradizionalisti” e “modernisti”.¹¹²

Ancora una volta le redazioni delle riviste di genere rappresentano una piazza in cui si incontrano le esigenze delle lettrici, alla ricerca di consigli avveduti, altrimenti inattuabili, su come essere donne in una realtà mutata foriera di inusitate opportunità, e quelle delle giovani o più mature giornaliste che a loro volta crescono professionalmente, dividendosi tra le rubriche di corrispondenza col pubblico e la narrazione di nuove storie d’amore.

Tra di loro, fa spicco il più importante tra i narratori maschi –non l’unico–, Giorgio Scerbanenco, autore di romanzi gialli così come di rosa molto popolari; direttore tra i Cinquanta e i Sessanta di *Annabella*, il più aperto dei settimanali femminili dell’epoca, assieme ad *Amica*, seppe interpretare al meglio le mutate condizioni sociali delle sue lettrici, aiutato in questo da Brunella Gasperini e dalla sua seguitissima rubrica di posta del cuore.¹¹³

Proprio quest’ultima è la rappresentante più influente del rosa del periodo, ben più della stessa Liala, che continua però a far leva sullo zoccolo duro delle sue fedeli “lialine”. Nella disputa

¹¹² Cfr. E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., p. 95.

¹¹³ Nato a Kiev nel 1911 da padre russo e madre italiana, Scerbanenco dopo la Rivoluzione d’Ottobre lasciò la Russia e si stabilì in Italia con la sua famiglia. Dopo aver interrotto precocemente gli studi ed aver tentato mille mestieri, si diede a collaborare a vari rotocalchi femminili, nel contempo scrivendo una serie di romanzi di consumo sotto gli pseudonimi di Adrian e Valentino. Detentore di una prosa dal caratteristico fondo agrodolce, in tutti i generi cui si dedicò, lo scrittore deve la sua fama alla serie di romanzi gialli, iniziata nel 1966, che vedeva protagonista Duca Lamberti.

tra tradizione e modernità, Gasperini si fa decisamente paladina del nuovo, assieme al suo direttore, a Sara Evangelisti e Maria Grazia Longhi, forte peraltro di una prosa di buona qualità che si staglia nel panorama del tempo: a fronte di storie di stampo più classico, che pure hanno il loro mercato, la giornalista di *Annabella* oppone fresche vicende giovaniliste, che interpretano al meglio le aspirazioni, le esigenze e i sogni del suo pubblico di riferimento, quello delle giovani tra i quindici e i vent'anni. *Siamo in famiglia*, del 1970, ma composto da tre storie cominciate già nel 1959, è il resoconto delle vicende di una famiglia medio-borghese come tante altre, esemplata su quella della stessa scrittrice –o almeno è quello che lei ci fa credere–: piccoli e grandi drammi, così come le gioie della quotidianità, visti ora dal punto di vista dei figli, ora dei genitori, in un riuscito e un po' zuccheroso tentativo di comprendere le istanze di generazioni differenti in nome di un comune progetto di vita.¹¹⁴

Nel comporre le sue storie, Gasperini si ricorda del ruolo di bonaria mediatrice che svolge per le lettrici del suo giornale, ricoperto per venticinque lunghi anni, chiedendo loro di assumere la stessa funzione nelle rispettive famiglie, già formate o da creare. Capacità di compromesso unita a grande comprensione delle esigenze altrui; necessità di adeguarsi alla morale corrente, almeno formalmente, e d'altro canto volontà di blanda trasgressione di fronte ai suoi divieti: ecco la donna di Gasperini, indipendente, autorevole, madre amorevole e lavoratrice capace allo stesso tempo.¹¹⁵

¹¹⁴ È proprio da questa intimità, dal contatto ravvicinato con le sue lettrici, che nascono i best-seller: *Io e loro*, *Lui e noi*, *Noi e loro* che, come detto, solo tempo dopo verranno raccolti in volume col titolo di *Siamo in famiglia*. Una delle peculiarità di questo rapporto consiste nel coinvolgimento dell'intera sua famiglia nell'"evadere" la posta: «L'inserimento nella rubrica dei familiari dell'autrice nasce in modo quasi casuale, spontaneo. Alle ragazze che le scrivono, la Gasperini parla spesso del suo mondo privato, riportando episodi in cui compaiono i figli e il marito (nonché i numerosi animali domestici). Pian piano, sono le stesse lettrici a domandarle, sulle questioni che pongono, il parere di Maurizio (il figlio) o di Nicola (la figlia). È così che la Gasperini comincia a pubblicare sulla rivista opinioni e risposte con la voce e la firma del figlio». Cfr. E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., p. 99.

¹¹⁵ A fronte dell'enorme successo, anche personale, forse però la realtà era diversa, cosa che comunque cambia poco, ai fini della decodifica del messaggio della scrittrice: «Giulia Oliosì, anche lei scrittrice di narrativa rosa per la Rizzoli negli anni della Gasperini, ne traccia un veloce ricordo, riferendo le proprie difficoltà con la casa editrice: "Volevano un rosa che fosse fresco, intelligente, moderno, il meno rosa possibile. [...] Apparentemente

I valori tradizionali della famiglia non vengono, in sostanza, messi in discussione; anzi, i conflitti si rivelano più immaginari che reali, in questo come in molti altri romanzi, come ad esempio *L'estate dei bisbigli*, del 1956, oppure l'ultimo, del 1963, *Rosso di sera*, crepuscolare come il suo titolo.

Dopo il 1963, Gasperini non scriverà più romanzi, dedicandosi invece ad una serie di manuali educativi, utili alle giovani donne che la seguivano da anni: improntati al solito rassicurante buon senso, cercavano con garbo di esplorare, più che la sessualità esplicita, il complesso mondo dei conflitti e dei sensi di colpa post-adolescenziali, che rappresentavano spesso un autentico tormento per le ragazze di quegli anni.

Rimane, al fondo, la sensazione che le storie di Brunella appartengono in tutto e per tutto all'epoca del boom: ed è un merito, perché al di là del valore documentario rappresentano vicende gradevoli, legate ad una ben precisa età di crescita che, per traslato, diviene quella del Paese e di molte giovani italiane.

sembrava riuscirci solo Brunella Gasperini; in realtà, a mio sommo avviso, non era così. La sua innegabile facilità di scrittura e il suo senso dell'umorismo sprofondavano in un pantano di buoni sentimenti e di vogliamoci tutti bene di un rosa totale. Però, così com'era, piaceva. Era riuscita a dare un'immagine di sé svagata, allegra e innocente che reggeva. Quanto a lei, che non era affatto svagata, né allegra, né particolarmente innocente, avrebbe retto a lungo allo stress di quel lavoro e di quell'ambiente, guadagnandosi un'ulcera di cui infine sarebbe morta?». Cfr. E. ROCCELLA, *La letteratura rosa*, cit., pp. 101-102.

3.3 I ROMANZI DEL BOOM ECONOMICO

L'Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta deve ancora compiere notevoli passi dal punto di vista culturale e sociale, ma tutto è pronto per il gran balzo nel futuro.

Il vero "boom" italiano raggiunge il massimo tra il 1957 e il 1958, quando la nazione arriva al picco della ricchezza. In coincidenza con l'accresciuta capacità di consumo, si avverte nella società italiana una diffusa, ma ancora prudente, volontà di progredire nella liberalizzazione dei costumi. L'assioma è semplice quanto efficace: io lavoro –e quell' "io" ormai riguarda donne e uomini nella stessa misura–, partecipo al progresso di miglioramento, guadagno, spendo, e dunque sono anche parte della catena economica che tiene in piedi le strutture sociali, pretendo un complessivo avanzamento che si riverberi ovunque.¹¹⁶

La condizione femminile, come sempre spia per eccellenza dei mutamenti sociali, in ogni epoca e in ogni luogo, è radicalmente cambiata, rispetto alla prima metà del secolo, e questo non tarderà a riverberarsi anche in letteratura.¹¹⁷ Ormai è la norma, in città, entrare nel mondo del lavoro prima di sposarsi. Le ragazze, per liberarsi dall'egida familiare, non devono più aspettare il principe azzurro ma, per mezzo dell'indipendenza economica, possono trovare e scegliere da sole un uomo che condivida gli stessi valori e abbia le loro medesime aspirazioni; magari proprio sul luogo di lavoro: è infatti questo il momento epocale in cui fabbriche e uffici divengono luogo di socializzazione privilegiata.¹¹⁸

Questi innegabili cambiamenti porteranno le prime avanguardie femministe, già all'inizio degli anni Sessanta, ad affermare con decisione l'appropriazione e l'orgoglio del proprio

¹¹⁶ Cfr. G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 87-108.

¹¹⁷ Cfr. A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

¹¹⁸ Cfr. V. VIDOTTO, *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 43-53.

corpo come chiave di libertà definitiva, fisica, mentale e culturale, dall'autorità maschile e maschilista, che in modo conclamato si è dimostrato essere un sistema fallimentare.

Il miracolo economico italiano porta alla ribalta una nuova, ma allo stesso antica, classe sociale, la cosiddetta "classe media", i cui destini rimarranno sempre legati a quelli dell'intera nazione. Quando un Paese si trova in difficoltà, in determinati periodi storici, "congiunturali", come ad esempio quello che stiamo vivendo, periodi di crisi economica e sociale, è proprio dall'analisi della situazione complessiva della classe media, che si può evincere lo stato di crisi o benessere.

È a partire dagli anni Sessanta che la struttura sociale italiana ha preso ad essere "dominata" dalla classe media urbana. La gente intende star bene: ha troppo sofferto le distruzioni post Seconda Guerra Mondiale, durante un periodo in cui, peraltro, l'entusiasmo per la ricostruzione, lo slancio della comunione d'intenti, pur a volte messo alla prova dagli opposti estremismi politici, permea tutto il Paese.¹¹⁹ Donne e uomini da ogni parte d'Italia danno vita ad un larghissimo processo d'inurbazione, trasferendosi in massa nelle grandi città produttive del Nord –non va dimenticato, comunque, il grande fenomeno che vede protagonista una città come Roma, con i Ministeri e il loro apparato burocratico, in cui andranno a porsi intere generazioni di campani, calabresi, sardi e siciliani–.

Questa generazione è l'autentica fattrice delle sorti economiche del nostro Paese. Spostatisi da luoghi del Sud Italia troppo spesso dimenticato dallo Stato, i ventenni e trentenni protagonisti di questa grande rivoluzione culturale e sociale si trovano dinanzi un vero e proprio "nuovo mondo", che intendono conoscere appieno. Il ruolo femminile all'interno del nucleo familiare, che va sempre più "parcellizzandosi", diviene fondamentale, ma questa volta in un senso più ampio. Quello che alla radice era un numerosissimo gruppo familiare, comprendente, per certi

¹¹⁹ Cfr. V. CASTRONOVO, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 29-48.

versi, amici e compaesani, per le giovani coppie, trasferitesi da poco a Milano, Torino, Bologna, diventa nel ricordo una cornice al contempo soffocante eppure rievocata con nostalgia.

La solitudine, per tutti coloro che non conoscono financo i vicini di casa, a volte si fa largo e diventa lancinante; ma, l'accresciuta responsabilità dei propri atti e delle proprie azioni, fa crescere d'un balzo la consapevolezza di sé come individui e del progetto-famiglia che si intende perseguire ad ogni costo. A tutto questo, contribuiscono le nuove possibilità economiche: gli oggetti in vetrina, che riempivano gli occhi durante i primi difficili anni d'ambientamento, ora sono alla portata. Lavatrici, televisori, la tanto sospirata autovettura, la casa stessa, adesso divengono merce acquistabile: gli enormi sacrifici iniziali hanno il giusto compimento; quando ci si volge indietro a guardare il passato e tutto ciò che si è lasciato, venendo in città, la nostalgia lascia il passo alle prime grandi soddisfazioni.¹²⁰

La donna, prima ancora che madre, ruolo che potrà rivestire solo nel momento in cui la situazione economica si sia equilibrata, contribuisce attivamente e fattivamente al bilancio familiare. È una lavoratrice a tutti gli effetti; soffre turni durissimi come quelli del proprio compagno, profondendo enormi energie nel lavoro, ma i soldi che finalmente affluiscono nelle "casse" comuni appartengono anche a lei. Al termine di quei turni, a differenza di quanto capitava in paese, dove tutti erano impegnati nei campi, con gli animali, con la nuda terra, durante tutto il giorno, il "tempo libero" diviene una nuova, grande novità. La ritualizzazione del weekend diviene un felice obbligo per tutti i lavoratori medi italiani. Se la nostalgia delle origini, all'inizio, faceva sospirare un ritorno alle origini campagnole, la rinnovata capacità d'acquisto permette alla classe media di rifarsi a quel sogno nostalgico, deprivandolo però del gusto stantio delle tradizioni familiari dalle quali si scappava. È in

¹²⁰ Cfr. AA. VV., *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, a cura di Antonio Cardini, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 7-25.

questo periodo che tanti cittadini comprano la loro seconda casa proprio in campagna, laddove il territorio per certi versi ancora incontaminato restituisce quel tanto di riposo nostalgico spesso dimenticato nella cruda realtà del lavoro cittadino.

Quando finalmente sarà il momento di diventare madre, di stabilire un nuovo nucleo familiare, per certi versi del tutto diverso da quello di provenienza, allora la donna italiana diverrà regina incontrastata della casa, che è sua, che ella stessa ha contribuito a pagare. Gli elettrodomestici che punteggeranno ogni angolo dell'abitazione saranno il simbolo del duro lavoro e della estrema abnegazione profusa da entrambi.

L'emancipazione femminile si riverbera anche nel campo degli studi. Ormai non si accede all'università solo per il "naturale" sbocco dell'insegnamento, ma anche e soprattutto per una diversa e più matura presa di coscienza personale, proprio a partire da quei luoghi per troppo tempo riservati all'ambito maschile, tanto che è in questo periodo che ha inizio il rovesciamento dei ruoli che porterà alla crisi di valori degli anni Settanta. Un apprendistato più lungo e articolato, le diverse e consapevoli attese di autorealizzazione, autorizzano a parlare di un radicale cambio di mentalità, tanto più evidente nei cosiddetti ceti medi colti urbani, fra quelle donne che, più istruite, lavorano ormai da tempo.

Sono due le facce a confronto della femminilizzazione della società italiana, in questo periodo: da un lato, le donne giovani e più mature, che portano una diversa etica familiare e sociale, temprata dal lungo studio e dal lavoro; dall'altra, ci sono le donne più anziane, ancora legate ad una realtà rurale, in cui il loro ruolo è eminentemente subalterno, che assistono, incapaci di comprenderlo, al disgregarsi dei valori maschilisti e conservatori, che loro stesse hanno contribuito a far prosperare.

Il progresso economico è dovuto al progresso sociale, negli anni Sessanta e in quelli a venire.

L'immaginario degli uomini cresciuti dalle madri più retrive e diffidenti nel cambiamento

epocale, si era animato di donne sottomesse eppure materne, come la figura femminile di riferimento nei loro anni di formazione. Il contatto con una realtà completamente sconosciuta, in un mondo, quello delle grandi città industriali, a sua volta incognito, manda finalmente in crisi un sistema di valori che non regge al passo del tempo.¹²¹

È direttamente dalle trame dei romanzi di questo periodo, che meglio si può evincere la “morale” di Liala, questa aristocratica sempre pronta a dire la sua sui cambiamenti sociali in atto in Italia.

Il distacco, anche fisico, dalla realtà, non ha coinciso con il distacco letterario dal mondo reale; anzi, Liala, nei tempi e nei modi consentiteli dal suo status di “divina”, ha cercato di interpretare in qualche modo il mondo circostante. L’analisi, a tratti anche quantitativa, svolta su due romanzi editi a cavallo del cosiddetto boom economico italiano, crediamo possa permettere l’individuazione di alcuni nuclei tematici forti che rappresentano un evidente tentativo da parte della scrittrice di sondare la contemporaneità.

I temi da lei affrontati, nel corso della sua lunghissima e fortunata carriera, hanno attraversato e per tanti versi formato, intere generazioni, diversissime tra loro, spesso tagliate fuori dai grandi rivolgimenti sociali. Dopo la devastazione della seconda guerra mondiale, a differenza di tanti, troppi scrittori legatissimi al periodo fascista, destinati quindi ad una precoce e rapida sparizione dalle lettere italiane, Liala subito si “rimpossessa” del suo pubblico: in questo modo, con la ripresa della produzione editoriale post bellica, assieme a pochissime altre scrittrici, diventa il punto di riferimento obbligato della letteratura rosa. Di più: Liala assurge a vera e propria icona di quel particolare ambito, tanto dileggiato dalla critica, che raccoglie sempre più lettrici entusiaste, pronte a fare della scrittrice lombarda un mito.

¹²¹ Cfr. E. ASQUER, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell’Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

C'è ancora la sua rivale “storica”, in questo periodo: Luciana Peverelli, di appena cinque anni più giovane, che a suo modo insegue una prosa all'apparenza più aderente alla quotidianità, non a caso i suoi libri vendono più copie, ma non pestando i piedi alla rivale: entrambe riescono a conservare tenacemente aperto il dialogo con le coetanee, con le loro figlie e addirittura col nuovo pubblico, formato da vere e proprie nipoti, che in quelle “nonne” tanto consapevoli delle dinamiche d'amore e di sesso vedono un'inaspettata risorsa. Nel mercato del romanzo rosa, c'è dunque spazio per entrambe –e per tante altre, in verità–.¹²²

Uno dei motivi del perdurante successo dei libri di Liala va rintracciato nel prezzo generalmente basso delle sue pubblicazioni; spesso, la stessa scrittrice, che è sempre stata una notevole conoscitrice dei gusti e delle tendenze del pubblico, impone alla casa editrice Sonzogno di contenere i costi per le sue lettrici. Un altro motivo è legato al fatto che, a differenza della letteratura “alta”, venduta solo nelle grandi librerie delle città, Liala fa la sua comparsa anche negli scaffali delle piccole librerie-cartolerie di provincia, perché la diffusione dei suoi testi è capillare e asseconda una perfetta strategia di marketing. Coll'andar del tempo, quando alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso la sacralità della libreria prestigiosa, finora unica fonte per accedere alla cultura, verrà intaccata dall'avvento dei libri da supermarket e da edicola, proprio Liala rappresenterà l'avanguardia di un sommovimento culturale che non a caso verrà visto ancora una volta con disprezzo dalla critica più snob.

¹²² Luciana Peverelli odiava Liala, e una volta ebbe a dirglielo a chiare lettere –secondo quanto riferisce la stessa Liana nella celebre intervista rilasciata ad Aldo Busi, cfr. A. BUSI, *L'amore è una budella gentile*, cit. –. La loro era una rivalità che nasceva da lontano, da prima della guerra, quando Mura era ancora in vita. Luciana non era nata tra gli agi come Liana e anzi aveva avuto molti contatti col mondo della Resistenza, tra cui spicca una relazione con Henry Molinari, esponente del Partito Socialista. Aveva scalato con grande tenacia le rigide gerarchie sociali italiane, divenendo un punto di riferimento importante per la Milano emergente e danarosa del secondo dopoguerra –ma finì i suoi anni povera e dimenticata–. Proprio per questo, e per la sua attività giornalistica come direttrice del settimanale *Stop*, noto per la sua propensione scandalistica o, come si direbbe oggi, “gossippara”, i suoi innumerevoli romanzi dimostrano particolare attenzione verso un tipo di realismo a volte solo marginalmente rosa, che invece insisteva sulla verità e riconoscibilità degli eventi narrati, non negandosi incursioni anche nel vissuto storico delle sue lettrici all'epoca degli anni tempestosi intorno al 1943 – in *La lunga notte* e *Sposare lo straniero*, ad esempio–. Per paradosso, così facendo, i suoi romanzi rimangono legati ad un'epoca e soprattutto ad un pubblico in via d'estinzione, popolare e ingenuo, pronto a farsi affascinare dalle esagerazioni melodrammatiche, piuttosto che dai voli pindarici del sogno, che sono la cifra stilistica rosa meno soggetta allo scorrere del tempo.

Si può tentare una classificazione dei personaggi maschili e femminili tratteggiati da Liala sulla base di caratteristiche psicologiche, che proprio a causa dell'indubbia verbosità e ininfluenza di tanti dialoghi sono spesso stereotipate, e tratti esteriori, ben più marcati, ricorrenti ed interessanti. Liberandosi agevolmente di polarizzazioni troppo evidenti, legate alla bontà o alla cattiveria insite nelle loro azioni, gli uomini "forti" dei romanzi di Liala, solitamente, si dividono in due macrogruppi: un uomo più maturo, adulto, sicuro, benestante, bello, galante che fa pensare al marito ideale; un uomo più giovane, non certo un ragazzo, comunque, dalla evidente prestantza fisica, immagine della sensualità di cui non si risparmiano particolari.

Di certo, chi riesce a catturare l'attenzione e l'amore di una donna come quella ritratta da Liala, deve essere un uomo straordinario.

Le donne, invece, tutte alla ricerca della propria femminilità, sono pronte a prendere ciò che più desiderano, a rivendicare l'appropriazione della corporeità e della fisicità, e per far questo non esitano a tradire e a mentire, a far del male ad altre donne. Una costante lialiana è che queste donne tanto volitive, nella stragrande maggioranza dei casi, sono brune oppure rosse – Liala, quando ce le presenta, le chiama più volte «femmine», come le sue lettrici mediterranee, come le grandi attrici maggiorate degli anni Cinquanta–.

Liala insiste spesso sull'aspetto sensuale, carnale, passionale delle sue eroine. Ella intesse trame dove le sue donne passionali, tenaci e forti, combattono costantemente contro la vita e le tante difficoltà che essa propone; sono quasi "costrette" a passare sulle altre che non hanno la stessa capacità di affrontare i conflitti della vita. La donna che subisce le angherie e le difficoltà che il mondo le mette dinanzi è una donna bionda, della carnagione chiara, magari orfana, ben diversa rispetto a quelli che sono i canoni classici della bellezza mediterranea; l'eroina ingenua, bionda, che deve intraprendere il suo percorso di formazione: ma nella sua

scrittura il confine tra bene e male è molto labile e capita spesso che l'una si ponga i panni dell'altra e viceversa.¹²³

La capacità di affrontare la vita con tenacia e forza, di confliggere con essa, rappresenta il senso più intimo del successo duraturo di Liala. Le donne non vengono mai sconfitte in partenza. Affrontano tutte le tappe più dure della loro personale scalata: un uomo, un'altra donna, la famiglia –e perché non la moglie morta del protagonista, in un trionfale ritorno di una delle più classiche situazioni della letteratura d'appendice–; a volte la loro strabordante sensualità, che spesso si rivela un ostacolo alla piena realizzazione personale. Spesso, infatti, le figure femminili di Liala, mostrano una sostanziale incapacità di gestire la propria sensualità. Sbagliano, abbagliate dal facile successo sociale, e si perdono, salvo accorgersi presto, a seguito del duro ostracismo sociale cui sono fatte oggetto, di aver fatto una sciocchezza.

Rimane evidente, però, che l'atteggiamento prevalente delle eroine di Liala nei riguardi delle difficoltà è di affrontarle subito e radicalmente, anche facendosi del male. Esse sarebbero tutte in grado, in potenza, di ottenere il lieto fine, che per la nostra scrittrice coincide sempre con la realizzazione di un amore, in molti casi con il matrimonio.

Ma una volta arrivato il matrimonio, la storia finisce. Parlare della realtà matrimoniale non riguarda Liala, perché il compimento del romanzo rosa, così come lo intende lei, è far sublimare il grande amore in un'unione stabile come è quella matrimoniale. Da quel punto in poi non si deve sapere più nulla delle eroine di Liala, perché da quel momento diventa troppo difficile fare coincidere il grande amore, appassionato, pieno di sensualità e desiderio, con la inevitabile *routine* del matrimonio –e d'altro canto, le lettrici vogliono sognare, non meditare sulla propria quotidianità, felice o meno che sia–.

¹²³ Cfr. G. SERGIO, *Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

I protagonisti maschili, dal loro canto, devono mantenere sempre integra la carica sensuale che ha fatto innamorare le coprotagoniste: è più facile e gratificante immaginare un uomo libero, scapolo, che uno coniugato, sia pure con la vettrice del processo identificativo.

Il fatto è che, come detto, anche per i maschi di Liala, la fisicità è preminente, rispetto alle doti intellettuali. Le descrizioni degli uomini di Liala partono dal fisico, quindi dalla sensualità, dalla carica erotica. La difficoltà è di riorganizzare la carica erotica e sensuale in un uomo che sappia essere anche appassionato, innamorato di una sola donna che, a tutti i costi, vuole sposare. La grande difficoltà consiste nell'armonizzare questa figura che deve essere piena di passione, prestante, vigorosa, piena di donne, con la capacità di comprendere che proprio colei che non si concede è la donna della sua vita.

È evidente che il punto di crisi si focalizza proprio sul protagonista cui, a questo punto, si è chiesto sin troppo: di essere bello, ricco, appassionato, intelligente, con un fisico muscoloso, curato, dalla grande carica erotica; poi però deve riprendere a darsi da fare, deve essere anche un bravo e fedele marito, perché questo è ciò che vogliono le lettrici e Liala stessa.

Allora, nella gran parte dei casi, la scrittrice conclude con pochi tratti di pennello i suoi romanzi, dicendo che quell'amore è andato a buon fine e il matrimonio sarà fatto di sole cose belle, senza più traumi o intoppi.

«Quella fantasia che sta vicino al nostro cuore», non vuole conoscere la quotidianità. Vuole conoscere solo come si arriva al grande amore. La quotidianità riguarda altro, non riguarda la favola che sottende le storie di Liala.

Questa è una cosa che non cambia mai nei suoi romanzi. Cambieranno tante altre cose: le situazioni, i personaggi, le personalità dei personaggi, ma il risultato sarà sempre lo stesso, come il dato d'inizio: il prossimo romanzo ricomincerà da dove le lettrici vogliono che ricominci. Una protagonista è in difficoltà, di nuovo il mondo si oppone a quell'amore che lei

tanto insegue, un'altra volta la protagonista riesce a ottenere quello che vuole, ancora una volta finisce per coronare il suo sogno. Fine.

UNA LACRIMA NEL PUGNO

In questo romanzo, edito da Cino Del Duca nel 1957¹²⁴, Liala affronta da par suo la tematica del facile successo e delle care, piccole cose che si danno per scontate e invece sono l'aspirazione anche di quanti vivono in un mondo rutilante e magico, come quello del cinema, ma soprattutto del suo screditato fratello minore, il fotoromanzo, che in verità la scrittrice comasca detestava. I rapporti che intercorsero tra l'industria editoriale che produceva i "fumetti" e Liala, infatti, furono improntati dall'autrice ad un apparente socratico distacco, in questo imitata da molti autori, che pubblicavano sotto pseudonimo; distacco che però veniva prestamente riposto al momento dei lauti bonifici per le sue prestazioni, che qualche volta, ed è un dato certo, ella delegava ai propri collaboratori.

I fotoromanzi sceneggiati da Liala per *Confidenze* furono quattro, di cui appena due sicuramente ascrivibili alla sua penna, in un arco temporale che va dal 1951 al 1953, e furono prodotti dalla mondadoriana Bolero Film, per la regia di Luciano Pedrocchi: usciti per una durata complessiva che va dai quattro ai sei mesi, per una ventina di uscite settimanali, questi ingegnosi "surrogati" del cinema constavano di quattro pagine o poco più. La struttura narrativa ricalcava quella dei primi feuilleton, in cui si faceva accadere qualcosa di importante in funzione dello svolgimento della storia principale in ogni puntata, interrompendola all'apice della *climax* emotiva, così da invogliare all'acquisto del numero successivo della rivista. Rispetto al romanzo rosa, naturalmente, il ritmo è più sincopato, visto che il

¹²⁴ Tutte le citazioni dal testo si intendono tratte da LIALA, *Una lacrima nel pugno*, [I Ed. 1959], Milano, Sonzogno, 2004. A proposito dell'anno di edizione, non è ozioso riconoscere la difficoltà di stabilirne con certezza inequivocabile uno, per questo, il seguente e altri romanzi di Liala, se, come accade nel già citato e informatissimo *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica* –da cui abbiamo desunto anche le informazioni riguardanti i fotoromanzi curati dall'autrice stessa, cfr. il saggio di Giuseppe Sergio, pp. 134-170, poi ampliato e raccolto in volume in G. SERGIO, *Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi*, cit.–, una riproduzione fotostatica della bibliografia laliana presenta come prima edizione addirittura il 1966, mentre l'Appendice, a cura di Patrizia Caccia, reca quale data originaria il 1957. In base ai dati, *Una lacrima nel pugno*, ha venduto in prima edizione circa duecentomila copie.

fotoromanzo non è tenuto a dar conto del tipico intimismo delle storie d'amore, a tutto vantaggio del dramma, dei continui colpi di scena e dell'enfatizzazione dei conflitti tra i personaggi. Tale era la fascinazione sulle lettrici d'ogni parte d'Italia che, ancora una volta, il cinema volle dedicare una storia proprio all'evento del momento: ne sortì *Lo sceicco bianco*, nel 1952, primo lungometraggio di Federico Fellini –che aveva esordito appena l'anno prima con la co-regia, assieme ad Alberto Lattuada, di *Luci del varietà*–, in cui si rimarcava la precarietà delle fabbriche di sogni come il fotoromanzo e il cinema.

Ad allontanare da subito Liala dal mondo dei fotoromanzi fu l'incapacità di affrontare il lavoro di *équipe*, necessario alla buona riuscita del prodotto, e comunque legato ad una macchina produttiva più maschile che femminile, soprattutto per le tante professionalità richieste per la realizzazione, caso unico nell'editoria rosa, caratterizzata invece da una sostanziale omogeneità di genere; ma anche la scarsa considerazione di cui godeva il *media*, in una donna che si considerava una letterata, non certo una stipendiata: «Se dovesse dirmi di fare altri fumetti guai! –scrive Liala ad Arnoldo Mondadori, già nel 1947– Non so più andare avanti con questa bestiale cosa! Quale concentrato di idiozia ci vuole per amare quella roba! Non si può fare una bella frase, né una parola gentile, né una descrizione intelligente. Mi pare di essere monca, facendo fumetti: e anche acefala!» Nel 1951, però, “incoraggiata” da un accordo economico che prevedeva ben trecentocinquantomila lire a soggetto, la scrittrice si decise a lavorare per i tanto vituperati fumetti, collaborando anche all'altra rivista di Mondadori, *Bolero*, che era la vera e propria Mecca per gli amanti del genere. Eppure Liala riesce ancora a distinguersi, tra gli altri autori, in forza del suo italiano letterario e della sua retorica di gran rango, specificità linguistiche uniche che si evidenziano, soprattutto in un periodo durante il quale le immagini sono ancora stereotipate, le pose assunte dagli attori

molto forzate e non si è ancora arrivati alla diversificazione in sottogeneri, che invece avverrà negli anni Sessanta.

Il fotoromanzo era nato dunque nel maggio del 1947, proprio con il lancio di *Bolero film*, anche se già l'anno precedente un'altra rivista popolare, la già citata *Grand Hôtel*, nata subito dopo *Confidenze di Liala* e la cui madrina non poteva che essere Luciana Peverelli, aveva lanciato in grande stile fumetti che risentivano di tutte le influenze narrative della letteratura rosa –ma con i distinguo strutturali di cui abbiamo testé parlato–. Questi fumetti, ché tali sono ancora, sono ricchissimi di stereotipi, a cominciare dai protagonisti, sempre giovani e bellissimi come i divi del cinema hollywoodiano che anzi spesso ricordano, dal punto di vista grafico; ambientati in scenari esotici improbabili, sono realizzati con la tecnica della china acquerellata che gioca sulle mezze tinte accentuando una sorta di realismo di stile cinematografico. Nelle edicole giunse dunque *Bolero Film*, seguito a breve distanza da *Sogno*, costringendo così anche le altre riviste a passare in breve tempo alle foto.

Nonostante la nascita di molte testate minori –dal 1959 persino *Famiglia Cristiana* pubblica fotoromanzi con storie di santi e riduzione di classici–, le tre che pubblicarono le prime foto continuarono a detenere il primato del mercato; almeno sino al 1960, quando una nuova casa editrice, la Lancio, si inserì nel settore cambiando completamente le regole del gioco: albi mensili con fotoromanzi basati sull'attualità, inediti e completi, cioè non più a puntate. Le sue testate sono varie, diversificate a seconda dei gusti del pubblico e in pochi anni raggiungono la stupefacente tiratura mensile complessiva di oltre un milione di copie.

Nel 1965, forte del suo successo, la Lancio introdusse la carta patinata per ottenere una migliore resa fotografica, sancendo così il passaggio definitivo ad una nuova era, non solo dal punto di vista della tecnologia impiegata. Le storie, adesso, nonostante i contenuti fossero più o meno assimilabili a quelli dei primordi, tengono conto in qualche misura della difficile

realtà del mondo moderno –fabbriche, uffici, ingiustizie sociali–. in questo senso, negli anni Settanta si distinse *Bolero*, con la serie dei fotoromanzi-verità. Eppure, proprio a partire dagli anni Settanta, il fotoromanzo comincia a mostrare una certa flessione nelle vendite, legata alle troppo mutate condizioni della società; in fondo, lo scopo ultimo delle protagoniste era pur sempre quello di realizzare la storia d'amore che le vedeva protagoniste, e in un mondo che aveva visto i tumulti del '68, le tante lotte per il divorzio, l'aborto, il diritto di famiglia, la patina romantica delle storie risultò quantomeno anacronistica. All'inizio degli anni Ottanta, infine, l'irruzione nell'etere televisivo, per mezzo delle televisioni private, delle "telenovelas" sudamericane, ridusse al minimo lo spazio d'azione delle storie fotografate, conducendole lentamente in una minuscola nicchia di mercato e consegnandole però allo studio della storia sociale del nostro Paese.

La vita di Maria Leta scorre lenta, lieta e tranquilla nel piccolo paese di montagna di Salice, dove d'inverno, tutto s'imbianca, mentre in primavera, il colore che domina è il rosa, per via dei tanti peschi in fiore: d'estate, invece, ci si vede appena appena, «[...] ché fronde e alberi fasciano il piccolo mondo che pare un frontone». La strada che conduce in paese è ripida, manca d'asfalto, stretta stretta: sembra messa lì per impedire l'accesso a quel piccolo angolo di paradiso, piuttosto che facilitarlo. Le case sono proprio poche e tutti si conoscono. C'è anche una villa, una sola, giusto di fronte al castello, che domina tutta la conca in cui si adagia il paese.

E una scuola. Una grande stanza in una cascina. Una stanza linda, con quattro finestrine, con le inferriate e le persiane all'antica –i diminutivi sono il facile espediente utilizzato da Liala per suscitare empatia nel suo pubblico–. Maria è un'insegnante, è felice del suo lavoro, dei suoi bimbi; in tutto, gli studenti sono venti, per cinque classi elementari: otto in prima, sei in seconda, quattro in terza, uno in quarta, uno in quinta.

Anche la casa di Maria è in una cascina. Per salire ai suoi localini, deve arrampicarsi per la scala di pietra che si diparte dalla strada a ciottoli.

Ben presto, però, questo splendido isolamento, dove ogni giorno è uguale all'altro, è destinato a terminare. L'uomo che si occupa di fare da tramite col mondo esterno per tutto il paese, andando a prendere la posta a valle, il padre di un piccolo allievo di Maria, Paolo, comunica alla maestra del suo figliolo un grande avvenimento che forse coinvolgerà Salice. Egli ha infatti visto che, allo spaccio di Biagio Rasina, l'unico del paese, è arrivato il "carrozzone" del cinematografo: no, non proprio, sono quelli che fanno fumetti, i fotoromanzi, insomma.

Sulle prime, sembra non accadere alcunché. Maria va a scuola come sempre e prende a fare lezione ai suoi ragazzi. Poi... Qualcuno bussa alla porta dell'aula. Due giovani, molto educati, gli attori Raimondo Agus e Vanni Geniva. I due nomi non dicono niente a Maria Leta, perché ella non legge riviste in cui si pubblicano fotoromanzi.

I due hanno avuto carta bianca dal direttore di produzione, il "Commendatore", affinché possano fare qualche ripresa nel locale che ospita le classi scolastiche. Mirella Rasina, che frequenta la terza, ma sembra essere molto più grande della sua età, opina che, in verità, la decisione finale non può che spettare al sindaco.

Costui è un uomo davvero singolare: ottant'anni, proprietario di dieci mucche e padre di dieci figli, sparsi per tutto il mondo; a modo suo, un intellettuale: d'altronde, conosce quasi tutta la *Divina Commedia* a memoria. È il volenteroso Vanni ad incaricarsi della sua ricerca. Dopo poco, rientra con un gran sorriso –frutto dell'assenso del sindaco– e un sacco pieno di castagne, un dono dell'uomo. Certo, aveva aggiunto l'ottuagenario, quelle sono "le caramelle dei poveri", ma forse per i due distinti attori potevano rappresentare una novità. Vanni ne porge alcune a Maria Leta, ma lei rifiuta dicendo che mangiava sovente castagne e latte.

Sotto lo sguardo divertito dei bimbi, che stanno vivendo una giornata ben diversa dalle solite, Raimondo informa Maria che la produzione sarebbe interessata a conoscere qualche giovanotto distinto che risiede in zona. Alla giovane viene subito in mente un nome, Bruno, un volto, quello del figlio universitario del custode della villa; egli potrebbe andar bene: il giovane studia a Pavia, anche se in questo periodo si trova in paese.

Molto bene, proveremo a contattarlo. I due ospiti si accomiatano, salutando gentilmente, come quand'erano entrati. Nell'aria resta «[...] un buon odore di sigarette, un profumo di acqua di Colonia. E anche un odore di stoffa nuova e raffinata».

Mirella riferisce a Bruno di andare da Maria, che intende riferirgli qualcosa di importante. La giovane maestra sorride dentro, quando lo vede, perché in lui vede gli stessi occhi della cuginetta. Gli racconta con dovizia di particolari dell'incontro con i "fumettari", del bisogno che ha la troupe di qualcuno che sappia mostrarsi distinto e anche istruito per una parte in un fotoromanzo. Bruno è stupito di quella proposta e alquanto scettico, ma cambia prestamente idea quando viene a sapere che gli avrebbero corrisposto 50.000 lire; c'è un solo, grande problema: come convincere i suoi genitori. Prega allora proprio Maria di aiutarlo nella difficile impresa.

I due familiarizzano, finalmente. Bruno, e i lettori assieme a lui, viene a conoscenza della vita di Maria, della sua forza di volontà, delle tante difficoltà. Egli è commosso, vorrebbe far qualcosa, qualsiasi cosa, per quella anima così pulita e meritevole:

Non ci separeremo più noi due. E io le vorrò sempre bene perché lei è stata più infelice di me. Io ho sempre avuto cure e affetto e non mi è mai mancato il necessario. Lei ha avuto invece tanti dolori oltre a tanta povertà... Ma ora c'è il mio bene, Maria Leta. Lo vuole il mio bene?

Maria accompagna allora Bruno al locale di Rasina per parlare con la gente della troupe. Incontrano proprio il direttore, che ha una trama pronta e offre una parte a Bruno, allettandolo addirittura con l'iperbolica somma di 100.000 lire. La giovane racconta che i genitori di Bruno saranno sicuramente contrari a questa cosa poiché, non sapendo realmente di che cosa si tratti, temeranno che, posando per un fotoromanzo, Bruno possa essere considerato malamente, compromettendo così la sua carriera.

Ma lo scaltro direttore, evidentemente aduso a questo tipo di obiezioni, ha una soluzione, che è anche una affermazione di principio:

Noi faremmo lavorare Bruno con un altro nome. E poi, perché dovrebbe essere disonorato? È un mestiere come un altro. Io vengo dal cinematografo dove ero regista e dove ho avuto tante amarezze e tanti guai finanziari. Qui ho tante soddisfazioni e guai finanziari non ne ho più. Ché se poi uno vuole essere testa rotta lo può essere dappertutto. Ci sono ragazze che escono di collegio e si fanno un amante, e ci sono ballerine che vanno all'altare pure come la neve di monte. (p. 40)

Quella notte, Maria non riesce a dormire. Le tornano in mente le dolci e sincere parole di Bruno: «Se si pensasse che lei è la mia fidanzata io sarei orgoglioso e felice [...]».

La macchina dei fotoromanzi, già l'indomani, si mette in moto. La troupe arriva a scuola e subito si fa notare la diva Mimì, tanto che una ragazzina grida: «Ma quella là è la Sophia Loren!» Vengono scattate foto in posa a Bruno, alla stessa Mimì, agli studenti, entusiasti di quella imprevista digressione dai compiti scolastici, avallata dalla stessa, amatissima, loro maestra. Al termine di quell'amena mattinata, il direttore, vero *deus ex machina* delle operazioni, comunica a Bruno, che si è saputo distinguere per una buona capacità interpretativa e soprattutto per la fotogenia, che gli telegraferà molto presto la possibilità di nuovi lavori, aggiungendo sornione, evidentemente a corollario di quanto asserito il giorno prima:

Il danaro non dà fastidio ad alcuno. Lei vedrà che i suoi non protesteranno più quando comincerà a portare a casa dei vistosi assegni. Il danaro facilita molte cose: anche i matrimoni... (p. 70)

Mimì, frattanto, ha voluto sbrigativamente venir via dall'aula, non prima però di profferire poche, spiacevoli parole: «Questi bambini si lavano poco. E si sente...»

Sottovoce, certo, ma non tanto da non essere udita da Maria che, quelle creature, le difenderà sempre, a tutti i costi:

Non hanno vasche di bagno, si sa. Ma hanno le tinozze. Quando venne qui il medico provinciale per la solita, improvvisa visita, trovò i piccini così puliti da pregarmi di rivolgere alla popolazione i suoi elogi.

Ma anche un'altra voce, quella del Commendatore, interviene a difesa dei bimbi, aggiungendo qualche particolare alquanto sferzante rivolto alla sua prima donna:

La nostra Mimì dimentica i tempi in cui anche al suo paese c'erano soltanto le tinozze. È facile dimenticare il poco quando si ha oramai il molto. Ma non serbi rancore, a Mimì. Quello di dimenticare il tempo che fu rientra nella normalità dell'essere umano. (p. 71)

Dopo che tutti sono andati via, Bruno racconta con entusiasmo a Maria dell'ulteriore, allettante offerta di altre 50.000 lire, per nuove pose da tenersi a Milano. Le dà l'assegno, chiedendole di portarlo ai suoi genitori e le chiede di sposarlo, perché da tanto tempo innamorato di lei.

In un attimo, la notizia corre per il paese: tutti vengono a sapere di quella proposta. I genitori di Bruno sono i più contenti di tutti e favoleggiano del loro avvenire. Frattanto, la piccola Mirella racconta alla sua maestra che quella Mimì ha rotto uno dei bicchieri della sua mamma, affermando che era un segno di buon augurio; in realtà, ella era furibonda perché il

bell'Agus non la degnava di uno sguardo e anzi l'aveva definita una matta. A Maria scorre un brivido lungo la schiena, un presentimento della pericolosità di quella donna.

I genitori di Bruno invitano Maria a casa. Le mostrano con orgoglio gli ambienti, mangiano assieme a lei, bevono, parlano, parlano, parlano del futuro. Quando arriva per Maria il momento di andare, Pino si alza e dice: «Non voglio che la gente chiacchieri. La mia nuora deve andare all'altare rispettata da tutti. Vengo anche io».

Il giorno successivo, però, l'idillio è già terminato. Maria trova Bruno disperato. Egli le dice che quel giorno non partirà per Pavia perché la troupe intende fotografarlo con la neve sullo sfondo. Maria non comprende subito il problema e si reca a casa dei futuri suoceri, dove trova un furibondo Pino, evidentemente venuto a conoscenza della “scabrosa” situazione del figlio.

Maria cerca allora di calmare il suocero:

Ma è una professione come un'altra. E si può essere onesti anche facendo i ritratti per il giornali. In definitiva è un poco come il cinematografo: anche là ci sono le persone serie e sagge e quelle poche serie e un poco matte. Non è tutto il mondo così, forse? (p. 89)

Mentre cerca di accomodare la situazione, la giovane, pochi giorni dopo, riceve dalla piccola Mirella un biglietto da visita che Agus ha lasciato per lei. Sul cartoncino c'è scritto, a chiare lettere, “Ing. Raimondo Agus”, e un indirizzo milanese. E poche parole, minute, in cui l'uomo rivelava la sua fragilità e un profondo senso d'infelicità. Maria ne prova pena, ma ripone il biglietto in un cassetto, provando a non pensarci più.

Un nuovo evento giunge a cambiare i destini dei protagonisti: un giorno, Maria s'accorge che proprio Mirella è assente. Il piccolo Paolo, a scuola, le dice che la sua compagna di classe ha la febbre molto alta. Preoccupata, la maestra si reca subito al locale di Rasina. Una parente di

Tecla si premura di dirle che Agus, rimasto in quei giorni in paese per supervisionare le operazioni della troupe, si era precipitato a trovare un medico da far salire a Salice.

Giunta al piano superiore Maria fu investita da una folata di ottimo profumo misto a un buon odore di sigarette. Un odore nuovo, aria nuova, qualche cosa che le fece pensare al mondo dal quale era esclusa. Mondo raffinato, dove le donne usavano profumi costosi, dove potevano restare nelle loro camere a farsi belle, a riposarsi, anche ad annoiarsi. Tempo per annoiarsi Maria Leta non ne aveva mai avuto. (p. 97)

Proprio in quel momento, Raimondo Agus arriva, accompagnato dal medico. Mentre l'uomo è intento a visitare la bambina, Agus e Maria escono dalla stanza e prendono a discorrere.

Agus finalmente può spiegarle il motivo per cui aveva taciuto la sua antica professione di ingegnere:

Lei è fidanzata a un quasi medico. E indubbiamente fra un medico e un attore di fotoromanzi lei deve logicamente fare una grande differenza, mettere cioè il laureato sulla vetta del monte e l'attore ai piedi dello stesso monte.

Maria protesta: «Ma non è vero! Io, se l'attore è un uomo onesto e intelligente, lo stimo quanto un laureato. Vorrei sapere quanti sono gli attori che hanno una laurea». Ma Agus, nascondendo a stento i suoi reali sentimenti, controbatte:

Non molti. Comunque, poiché la nostra categoria è quella nella quale un pubblico colto crede meno, io ho voluto mettere fuori tutti i miei punti di vantaggio. Anche perché se l'ingegner Agus che le dice di esserle amico, lei può valutarne meglio l'amicizia. Voglio dire, meglio che se fosse soltanto un piccolo attore di fotoromanzi. Badi: ho detto attore, non artista.

Maria, abbassando gli occhi, conclude dolcemente: «Io sono lieta di considerarla un amico: e l'avrei considerato amico anche senza il titolo di laurea». (p. 99)

La donna che aveva fatto gli onori di casa, esce a comunicare la notizia che Mirella ha sì una forma di bronchite, ma presto, con le dovute cautele, guarirà. Sorridendo, Maria dice a tutti che deve tornare a scuola, non foss'altro per consolare il disperato Paolo; Agus sta al gioco e parla di un "amore embrionale", ma la giovane, con un pizzico di amarezza, ricorda all'ex ingegnere che, allo stato embrionale o avanzato, quello sarebbe comunque un amore impossibile, dal momento che mai e poi mai, la famiglia di Mirella, benestante, avrebbe concesso l'assenso per un'unione con un ragazzo povero come Paolo.

È sabato. Bruno torna in paese con la piccola corriera. Porta regali per i genitori e per la sua Maria. Dice che ha guadagnato in brevissimo tempo un'enormità, in quel lasso di tempo a Milano, perché gli hanno già assegnato una parte importante in un fotoromanzo. 400.000 lire! Ma lo scettico padre rincara la dose dei suoi rimproveri:

Io mi domando se può essere vero. Quattrocentomila lire a un giovanotto che si fa fotografare... Ma sono matti? Li rubano, i danari, quelli del giornale? Quanto costa questo giornale? E Bruno rispose: «Quaranta lire e se tu pensi che il settimanale al quale lavoro vende seicentomila copie.» (p. 106)

Pino annuncia trionfante che il giorno dopo tutti sarebbero andati a messa insieme. Era quella l'usanza di lassù: per annunciare il fidanzamento di due giovani, il parente più stretto del maschio accompagnava a messa la promessa sposa.

Una volta in chiesa, la famiglia "allargata" riceve complimenti, auguri, strette di mano. Il cuore di Maria le fa male, perché è troppo gonfio: gonfio di gioia, anche di orgoglio. Ella sta per entrare nella famiglia più amata del paese. Entra a far parte di un caro nido dove c'è sempre tepore.

Ma le cose buone hanno sempre un risvolto imprevisto e spesso doloroso.

Nei giorni a venire, ospite nella casa dei futuri suoceri, Maria cerca continuamente d'essere d'aiuto, preparando da mangiare per tutti. La giovane sa essere anche una brava massaia, volenterosa e amata dai Locati. Bruno, però, ha qualcosa da dire, proprio nel momento in cui la sua fidanzata sta tagliando le cipolle: «Non devi tagliare la cipolla. Ti rimane un poco di odore nelle tracce. Non mi piace». E aggiunge: «[...] Ti porterò io una crema per le mani. Che non siano più tanto ruvide».

Egli sta cambiando, è evidente, tanto che il padre, che pure a fatica aveva accettato il suo “status” di attore, osserva «Vieni fuori con certe storie che quassù diventano novità. Tutte le donne qui hanno odore di cipolla».

Bruno tronca di netto la spiacevole conversazione, svoltasi dinanzi alla attonita Maria:

Ma nessuno se ne accorge perché tutti ci siamo abituati. Tuttavia, se si sta qualche tempo in città, si capisce che qualche volta l'odore di cipolla non è necessario. Nello studio dove ho posato, a Milano, c'erano mille profumi. Su tutti dominava quello di Mimi, che dicono costi venticinquemila lire ogni boccetta, una boccetta che tiene due cucchiaini di roba. E poi vi era l'altro profumo; quello che viene dalla stanza del truccatore. Odore di cerone, di cipria, di crema detergente, di acqua di Colonia... Là, tutti si profumano. E vi assicuro che è piacevole sentire tutti quei profumi. (pp. 111-112)

Poi continua, rivolgendosi alla fidanzata, preda del facile entusiasmo che sta poco alla volta allontanandolo dalla sua vita d'un tempo:

Non è molta fatica. Sto fermo, cerco di rendere ciò che vogliono dal mio viso e dai miei gesti. Mi fanno viaggiare in automobile e mi invitano nei migliori ristoranti. Domani andremo a colazione a Villa d'Este. È sul lago di Como, a Cernobbio. Uno dei più begli alberghi del mondo. Dove ci vanno i miliardari. E i più grandi artisti della terra. (*Bruno a Maria*)

Bruno è effettivamente partito alla volta del lago di Como. Il sabato seguente, giunge in paese un telegramma da Cernobbio. Il giovane non tornerà a casa, quel fine settimana: adesso da parte di tutti, preoccupatissimi, c'è la certezza del suo cambiamento.

Maria non sa che fare, a chi rivolgersi per avere notizie del bravo giovane che un tempo, le sembrano trascorsi milioni di anni, aveva chiesto timidamente la sua mano. Un giorno, quasi mandato dal cielo, appare Agus a scuola, nel bel mezzo delle sue lezioni. Sbrigati i convenevoli, la maestra si affanna a chiedere all'uomo notizie di Bruno.

La madre di Bruno, saputo della inaspettata visita, raggiunge la giovane: «Vengo anch'io... O la gente commenterebbe. Se ci sono io, nessuno fiata più». Agus non lesina particolari, né edulcora la pillola, alle due donne. Mimì sta assediando Bruno, affinché cada ai suoi piedi, ma il giovane resiste, perché ama profondamente Maria.

La maestra afferma, con amarezza: «Lei è corazzato, è un uomo di mondo e sa come difendersi da certe sirene. Bruno no». Agus, nel corso della difficile conversazione, butta lì una notizia splendida che lo riguarda: presto partirà per gli Stati Uniti, perché il suo volto è piaciuto ad un regista cinematografico americano:

[...] E vorrei davvero andare laggiù. Un balzo nel cinematografo è l'avvenire assicurato e anche una notorietà un poco più importante che quella del fotoromanzo. (p. 132)

Dopo molti giorni, finalmente, Bruno fa ritorno a casa; ha con sé un assegno per la mirabolante cifra di quattrocentomila lire. Suo padre, solidamente ancorato ai valori tradizionali e preoccupato per il momentaneo abbandono degli studi, da parte del figlio, sussurra alla moglie: «Che cosa può capitare se Bruno non passa gli esami per colpa di queste sciocchezze? Te li immagini i commenti, le risatelle, i pettegolezzi?» (p. 134)

Bruno, intanto, rimasto solo con Maria, l'afferra ruvidamente agli omeri:

Sei bella questa sera, Maria! Ma non ti mettere più questo profumo. È cattivo. È di marca scadente. E i profumi devono essere di ottima qualità, altrimenti, invece di fare piacere, disturbano. (p. 137)

E continua:

Maria... Bisogna lasciarmi lavorare. Mi offrono di posare per altri fotoromanzi. È danaro che arriva piano piano, senza che ci sia per me fatica alcuna. Danaro per noi due, Maria! È così bello avere danaro, poter vivere bene, entrare in luoghi belli, avere abiti eleganti! Tu sapessi, come è diversa la vita degli altri, voglio dire di quelli della troupe! Automobili, lusso, comodità, vita beata! Ordinano una cena di lusso che pagano con biglietti da diecimila lire. Non fanno un passo a piedi, sono felici, ridono, scherzano, non hanno pensieri... È il danaro che li alleggerisce così! Il danaro è ossigeno, sai! Ed è così bello, invece spendere! Comperare qualche cosa, un oggetto che hai desiderato... Guarda la cravatta! L'ho comprata a Milano. Mille e cinquecento lire, Maria! Una follia. Ma mi piaceva tanto! Io ne ho abbastanza di cravatte acquistate al mercatino! Ne ho abbastanza di cose brutte! È umiliante vedere tutti eleganti ed essere malvestito! E anche tu devi essere vestita meglio. Tu sapessi quante belle cose ci sono nelle vetrine per le donne! E quante cose da fiaba ha Mimì! Una casa in un palazzo modernissimo, che pare fatto solo di vetri e di fiori... (*Bruno a Maria*, pp. 136-138)

Insieme a Bruno e Pino, Maria scende dunque a Salice per comprare l'anello di fidanzamento.

Alla fine, tutti optano per un anellino d'oro bianco, che legato a giorno aveva un brillantino simile ad un chicco di riso. Preoccupata per la salute cagionevole della figlioletta, Tecla chiede a Maria di convincere Bruno a portare Mirella in qualche grande clinica di Pavia. Bruno acconsente, aggiungendo che avrebbe inviato in paese un espresso con tutte le indicazioni. Maria non gli dice che lei stessa accompagnerà la bambina a Pavia.

Allo studio cinematografico di Milano, intanto, tutti sono in attesa di Mimì che, come al solito, è in ritardo. Il Commendatore sbotta:

Quella cretina! Quella pazza! Quella incosciente che si crede Greta Garbo! Telefona da Pavia e dice che per un'avaria alla macchina non potrà essere qui che verso sera... Avaria alla macchina! Me lo chiama avaria, il bel montanaro! Il bel laureando in medicina!

Geniva dice piano ad Agus:

Mimi, non potendo avere te, si prende Bruno. E non perché Bruno le piaccia. Ma perché buttando all'aria la pace di Bruno butta all'aria anche un'altra pace. Quella di una persona per la quale tu hai sempre avuto parole molto care, molto buone e, indubbiamente, molto vere.

Di fronte all'imbarazzo del collega e amico, sorride:

Tutti noi, lassù, si diceva che tu dovevi aver preso una cotta per la maestrina! Una cotta gentile, quella che un sognatore quale sei tu può prendersi per un angiole quale è la signorina! Una cotta dove c'entra solo il cuore... Insomma, si sussurrava che una ragazza come Maria Leta sarebbe stata l'ideale per un uomo come te: un sognatore serio, posato, schivo di ogni cosa mondana... (p. 151)

Agus risponde, asciutto:

Posso averla ammirata. E non per la sua più o meno reale bellezza: ma per la sua anima, per il suo cuore, per il suo candore.

Geniva, allora, fa una facile previsione sul futuro:

[Mimi] Finirà a letto con Bruno. Poi lo pianterà e per Mimi sarà un'avventura come un'altra. Ma per lui, povero ragazzo, la faccenda sarà diversa. Quando i semplici come lui cadono in grinfie come quelle di Mimi le cose non vanno molto bene per la vittima. Il meno che possa accadere è di restare tristi, disperati e delusi, allorché si troveranno soli. In definitiva, sono le fatalone come Mimi che fanno sbagliare strada a semplici come Bruno. Io ho davvero paura che quel Bruno combini qualche sciocchezza. Per lui, poco me ne importa. Ma per quella maestrina mi spiacerebbe. Con quel viso da Madonna infreddolita, quei capelli da bambola di Norimberga e quel corpo infagottato in vesti da eschimese, fa davvero pena... (p. 152)

Quel terribile e realistico futuro colpisce Agus come uno schiaffo in pieno volto:

Vado a cercarli. Piglio a schiaffi lei e a pedate lui... Maria non deve soffrire. Maria non deve essere la vittima di una squaldrina delusa... Non voglio che Maria soffra per colpa mia, perché io a Maria... voglio tanto bene.

Agus decide di partire subito per Pavia a rintracciare quei due, che non avevano nessun ritegno e nessun pudore. Giunge in città e chiede a uno studente di Bruno. Un suo compagno di stanza lo accompagna fino a casa dove, con sua grande sorpresa, trova Maria e la piccola Mirella.

La giovane maestra gli spiega Maria che Tecla l'aveva pregata di portare Mirella a Pavia per la visita medica e, una volta giunte in città, non è riuscita in alcun modo a trovare Bruno. Agus porta Maria e la bimba a pranzo; durante il pasto, Agus si ricorda che il suo direttore, il Commendatore, è cliente e amico del più grande clinico milanese e pensa sia meglio, a questo punto, provare quest'altra strada, ben più sicura. Una volta fissato l'appuntamento, andrà egli stesso a Salice a prendere Maria e Mirella, per portarle a Milano. Bene, grazie infinite, dice Maria, aggiungendo una preghiera: quando Agus riuscirà ad avere notizie di Bruno, le scriva immediatamente.

Appena giunto a casa, Agus telefona subito a Mimì chiedendole di mollare Bruno e di non fare disperare Maria. Accortosi della ritrosia della collega, l'uomo si precipita a casa sua; Mimì sgombra subito il campo da equivoci: Bruno l'aiuta a far dannare Maria Leta. Se la giovane soffre, soffrirà anche colui che l'ha rifiutata: proprio lui, Raimondo Agus.

Mi serve. Mi serve a dimenticare te, a sopportare il vecchio, a rendere sereno il mio cuore. Perché Bruno mi dà la sensazione di essere amata. Il vecchio non mi ama. Gli piaccio, mi desidera, mi vuole, è geloso... Ma amore... amore, quello che viene dal cuore, non può averne. E Bruno mi ama. Sarebbe capace di stare davanti a me in ginocchio senza chiedere nulla. Dice che sono la sua Madonna! (p. 168)

Agus decide di incontrare Bruno, «[...] tutto rinnovato. Elegantissima la biancheria, perfetto l'abito, perfette le scarpe, perfetta la cravatta», e gli dice, senza mezzi termini:

Lei è un giovanotto e come giovanotto ha diritto a certe licenze fisiche. Nessuno le dirà mai di non portarsi a letto una bella donna quando questa bella donna si offre. Tuttavia ha il dovere di salvare almeno le apparenze e di non fare patire Maria Leta!

Bruno tenta maldestramente di difendersi: «Maria, anche se ingenua, sa bene che un uomo è anche un maschio...».

Agus prosegue:

Siamo d'accordo. Ma poiché il maschio deve anche essere un uomo e soprattutto un galantuomo, io le consiglio di tenersi Mimì per le sue necessità fisiche, ma di aver cura affinché Maria non lo sappia che per due giorni lei è stato l'amante segreto e segretato di Mimì, la diva dei fumetti, la nota amante di un vecchio industriale. (p. 173)

Qualche giorno dopo, il direttore si trova nella spiacevole situazione di dover scritturare nuovamente Bruno, stavolta per accontentare Mimì, che altrimenti non si muoverà da casa. Agus teme che quello possa essere il colpo finale per il giovane ingenuo. Il Commendatore, già troppo indulgente, bofonchia che non può mettersi a tutelare la pace interiore di tutti i suoi stipendiati:

Io, qui, ho fatto impiegare centinaia di milioni dall'Editore. I settimanali devono andare avanti. Per andare avanti ho bisogno di Mimì e per tenermi Mimì ho bisogno dell'ultimo capriccio di quella donna. Ho responsabilità gravi, io, qui. E ho anche la fonte dei miei guadagni e di quelli di molte e molte altre persone.

Agus, intanto, ha ricevuto un telegramma spedito dalla Direzione Casa Cinematografica Turchino che gli chiede di partire subito per Roma. Un gran colpo per il suo futuro, ma un ulteriore passo lontano da Maria. Sente che deve vederla, parlarle... L'occasione buona arriva grazie alla conferma dell'appuntamento col dottore di Milano; come convenuto, Raimondo va a prendere la bimba e Maria a Salice. Prima del dottore, però, devono fermarsi un attimo a

casa sua. Una telefonata al bar per qualche bevanda rinfrescante, un'occhiata all'appartamento: c'è un estremo ordine.

Anche nella camera da letto, Maria sente quel buon odore di acqua di Colonia unito a un leggero retrogusto di sigarette che l'aveva tanto colpita la prima volta, in quel di Salice. Agus le racconta un episodio tragico della sua vita. Con la sua laurea in ingegneria e un capitale lasciatogli dai suoi genitori fece costruire un grande palazzo. Essendo giovane, con poca esperienza nel campo, Agus incaricò due assistenti anziani che credeva affidabili e onesti di aiutarlo e realizzare il progetto. Agus guadagnò molti milioni vendendo appartamenti, ma quando entrarono i primi visitatori, crollò e morirono tutti. Agus venne messo in galera per mesi e si trovò senza denaro, senza amici, senza lavoro, perché nessuno si fidava più di lui. Un giorno, mentre passeggiava, si trovò di fronte a un teatro di posa, dove il direttore lo vide, lo ammirò e lo scritturò. Ma il suo vero sogno rimaneva l'ingegneria, il desiderio di costruire palazzi per dare un tetto al maggior numero di persone. Adesso, forse, con quella chiamata da Roma, il suo sogno avrebbe potuto realizzarsi.

Il dottore, sinceratosi dello stato di Mirella, dice ai due giovani che la bimba è molto indebolita dalla lunga malattia e ha bisogno di respirare aria di mare.

Agus riaccompagna Maria e Mirella a casa e apprende che Bruno non giungerà in paese neanche quel fine settimana, come gli aveva fatto credere. Infuriato a causa di quella mascalzonata, l'uomo si precipita da Mimì. Una volta giunto, la vede per quello che è:

Seminuda, volgare e procace, bella di una bellezza animale, sensuale e perfida, cocciuta e battagliera. Nel confronto Maria Leta emergeva come un fiore ad alto stelo da un campo immondo: si elevava, la creatura bionda e Mimì diventava sempre più bassa. E così la vedeva: giù, dove striscia il verme. (p. 203)

A Cinecittà, Agus incontra un famoso produttore e due registi, un italiano e un americano. Si sottopone ad un lungo provino e tutti ne paiono soddisfatti. Il regista americano dice che vuole portarlo ad Hollywood, dove gli darà la parte di protagonista in un film nuovissimo, una parte che gli varrà trenta milioni. Raimondo deve firmare, però, un contratto a lungo termine, di almeno tre anni, con la possibilità di un compenso a salire qualora il film sfondi al botteghino. Profondamente felice, Agus firma il contratto.

Qualche giorno dopo, giunto a Salice, l'uomo si fa ospitare da Tecla. All'improvviso, incontra Bruno, che gli chiede aiuto:

Mi aiuti! Sono pazzamente innamorato di Mimì. Non posso vivere senza di lei. E sono pronto a tutto per non perderla... Agus! Mi dica che cosa devo fare!...Mimì è per me la femmina, l'amore, il sole, il sogno. È il lusso, l'eleganza, la bellezza. Mimì, per me povero montanaro, è qualche cosa che neppure sapevo esistesse. Se mi dicessero di amare Mimì ancora per un anno e dopo questo anno mi spetterebbe la morte, ebbene, accetterei... (p. 240)

Agus non riesce a sopportare più Bruno e gli dice violentemente:

Lei è presuntuoso! Una canaglia qualunque camuffata da buon ragazzo! Lei è un tale che io piglierei a schiaffi se valesse la pena di schiaffeggiare questa sua faccia da maschio imbecillito! (p. 242)

Spentasi l'ira, Raimondo pensa a Maria:

Amo! Amo una creatura pulita, onesta, buona, umile! Amo la più povera, la più cara, la più dolce creatura finora incontrata. Amo colei che nulla sa del mondo, del lusso e dei vizi. Amo colei che non mi apparterrà mai, ma per la quale io sono pronto a lottare per darle la felicità... (p. 244)

Un giorno, Maria sente un gran mal di denti. Soffre così tanto che Agus, e chi sennò?, deve portarla dall'odontoiatra a Pavia. Si tratta di una brutta nevralgia al trigemino, ma per fortuna

niente di grave. Al ritorno, Agus confessa l'enorme affetto che prova per la ragazza, che gli risponde:

Io sono innamorata di Bruno, Agus. Posso dirle di aver conosciuto quasi contemporaneamente Bruno e lei. Ma verso Bruno io andai subito perché lui è come me. Di umile gente e abituato alla mia vita stessa. Verso di lei non avrei mai osato di dirigermi, Agus. Troppo diverso da me, dalla mia vita, dalle mie modeste abitudini. Ci fu un tempo in cui solo pensando di parlare con lei mi tremava il cuore... Con Bruno no. Con Bruno, sorretta dai suoi genitori, tutto fu molto facile. Fra noi abituati ai monti, alle strade povere, alle cascine, ai ragazzi con gli zoccoli, ci si intende... (p. 254)

Maria sta ancora molto male, allora tutti la invitano a restare da Tecla, dove alloggia anche Agus. Quando Mimì viene a saperlo, chiede volgarmente all'uomo se, durante la notte, ha intenzione di far visita alla povera e pura maestra. Agus non trattiene più la sua rabbia, assestando uno schiaffo sul volto di Mimì. La giovane, infuriata e umiliata, persuade Bruno a piantare Maria dicendo che solo lei, Mimì, lo ama per davvero e presto sarebbe diventata soltanto sua.

Mimì, inoltre, spiega a Bruno che deve fare un esame da un cardiologo, ma sa bene che presto morirà, come era accaduto a sua madre. Bruno, salendo al paesello, pensa a Mimì e alla sua casa, «Biancheria da fiaba, vestaglie conturbanti, tappeti, lusso, profumi, domestica», comparandola a Maria, «Mani ruvide, labbra screpolate, capelli in trecce compatte, abiti brutti... E biancheria... chi sa che brutta biancheria avrà quella povera figliola. Su per giù simile a quella che talvolta mia madre stende nell'orto. Io non posso più adattarmi a certa roba! Non posso più... Ho bisogno della pelle morbida di Mimì, delle sue forme salde e di tutta quella seta che vela appena appena il suo corpo». (p. 276)

Bruno giunge alla trattoria di Tecla. Entra e cerca Maria. Le disse che non l'ama più e le chiede scusa. Mentre Maria piange disperatamente, si volta e va via. Agus discute con Tecla e prevede:

Quello tornerà, Tecla... A mani vuote deluso nel cuore e nello spirito, smarrito e povero. Tornerà, quando Mimi lo liquiderà come si liquida un servo. Tutti gli uomini come Bruno tornano alla loro casa. Come torna alla tana l'animale ferito, come torna il mendico all'angolo di strada dove riceve maggiore elemosina. (p. 284)

Bruno se n'è andato. Maria guarisce. Ma a Salice, tutti apprendono in breve tempo la triste notizia della maestrina piantata da Bruno per una donnaccia.

Per risanarsi fisicamente e moralmente, Maria accetta di portare Mirella al mare, perché Tecla non può lasciare la trattoria. Agus le comunica che ha trovato un appartamento non lontano da Genova, dove la spiaggia è bella e i bagnanti tranquilli. Ha compreso che in uno stabilimento balneare elegante e mondano, la sua Maria si sarebbe trovata a disagio.

A Maria, non abituata al clima vacanziero, occorre un abito leggero: andiamo tutti insieme a fare shopping a Milano, annuncia trionfante Agus. A cena, l'uomo spiega alla piccola Mirella le regole del galateo:

No al coltello in bocca, no al tagliare con il coltello i cibi molli, no al passare il pane torno torno per assorbire il sugo, non soffiare su i cibi caldi, non bere senza essersi pulite le labbra... (p. 297)

Agus scarta i negozi di Montenapoleone e decide per la Rinascente. Fanno i loro acquisti e tutti insieme ritornano nel suo appartamento milanese. Tecla, che stavolta ha accompagnato la figlioletta, cerca in tutti i modi di convincere Maria ad accettare l'amore di Agus, ma la giovane le risponde che la sofferenza per la fine della sua storia d'amore con Bruno è ancora troppo forte.

Tornati in paese, Maria riceve una lettera di Bruno che le chiede di mandargli il suo libretto di banca perché gli occorrono centomila lire. Poiché Maria non vuole che i genitori di quel figlio scapestrato patiscano ancora, decide di mandargli i suoi risparmi.

Agus, frattanto, saluta tutti e parte per l'America.

Mimì e Bruno si incontrano a Villa d'Este. Mimì è nervosissima perché non le è giunto ancora il solito assegno inviatole dal suo vecchio amante. Bruno la consola dicendole che ha chiesto del denaro, in paese, e che è pronto a darglielo. Mimì è tesissima, perché teme che il vecchio possa arrivare da un momento all'altro, scoprendo il suo "tradimento".

All'improvviso, riceve una chiamata da Gordon, un suo conoscente americano, che vuole divertirsi con lei. Il giorno dopo, giunge finalmente il suo vecchio amante che le dice di volerla lasciarer: è diventato nonno, e un nonno deve essere un brav'uomo, senza ragazzine attorno.

Mimì inventa allora una storia, dicendo a Bruno che ha accettato di fare fumetti con una casa americana che ha sede in Francia, in Svizzera e negli Stati Uniti. Gli dice che deve partire sola, ma lui può rimanere ad attendere la sua chiamata, che presto arriverà, così potranno ricongiungersi. Adesso però ha delle commissioni da fare. In realtà, Mimì va ad incontrare quell'americano:

Aveva forse, quaranta, forse cinquanta anni. Era alto e forte, stempiato, abbronzatissimo, brutto. Portava una perfetta camicia con le maniche rimboccate, un paio di calzoncini chiari e di gran classe. Mimì vide subito che l'accendisigari posato a lato dell'uomo era d'oro, che la macchina era stupenda, che l'uomo rappresentava, solo a guardarlo, una potenza finanziaria. (p. 333)

Gordon le dice di volere la sua compagnia per qualche mese di celibato prima di sposarsi con una donna perbene in America. Mimì accetta e si aggrappa a quella nuova speranza.

Mimì e Bruno tornano a Milano. La donna permette al giovane di usare la sua vettura e di stare a casa sua, ma senza dormire nel suo letto. Poi, va via. Il direttore, frattanto, chiama Bruno per una partecina. Il ragazzo protesta di essere capace di sostenere un ruolo impegnativo, ma il direttore gli spiega che lui è sì bello, ma inespressivo: da questo momento in poi, senza la protezione di Mimì, dovrà aspettarsi solo piccoli ruoli.

Tecla va a trovare Maria e Mirella al mare. Trova che sua figlia sta molto meglio e Maria è divenuta più bella, più fiorente, più robusta. Maria legge a Tecla una lettera spedita da Agus, in cui racconta dei suoi successi, dei suoi film, delle pubblicità per dentifrici che gli garantiscono tanti dollari.

Tecla riparte e giunge la pioggia, un cattivo presagio. Pochi giorni dopo, infatti, appare Bruno, giunto con la vettura di Mimì, intenzionato a parlare con Maria. Il giovane, sconvolto, riesce a litigare con la piccola Mirella, e chiede disperatamente alla ex fidanzata dei soldi utili a raggiungere Mimì, in clinica a Ginevra. Maria stavolta gli oppone un rifiuto, chiedendogli di dimenticarla, anche come amica.

Arrivano intanto nuove lettere di Agus e Maria, nel leggerle, si accorge che «egli saliva troppo, per lei. Ed ella si considerava troppo in basso per poter credere che durasse quella tenerezza di Agus per lei». Sulla copertina di un settimanale, campeggia il volto di Raimondo e una didascalia dice: «L'italiano Raimondo Agus sta riscuotendo un enorme successo personale ancor prima di apparire sullo schermo. Vedere alle pagine 18-20 altre fotografie» (p. 374).

Finite le vacanze, Maria e Mirella ritornano in paese. La giovane rivede tutti i compaesani, compresi i genitori di Bruno che, disperati, le raccontano che il figlio era giunto in paese qualche tempo prima, ma aveva preso il suo denaro, la sua roba e s'era messo in viaggio per la Svizzera, per raggiungere Mimì.

Passa del tempo. Un giorno Paolo porta a Maria, oltre al solito latte, un pacco di riviste giunte dall'America. Guardando le immagini di Agus, tra tanti elogi e tante parole verso il grande divo, Maria si sente sempre più «povera, misera, brutta e inutile come non mai». Apprende, inoltre, che presto Agus giungerà in Italia per il Festival di Venezia.

Un giorno davanti alla porta di casa sua appare proprio Raimondo, che la saluta frettolosamente e riparte insieme a una bellissima donna bionda. Maria prova un dolore misto a umiliazione e rabbia: «Perché è venuto a vedere la mia miseria e a farla vedere agli altri?» (p. 390)

Qualche tempo dopo, Agus ritorna in paese e dà a Maria la notizia della morte di Mimì. Le racconta che era andato a Ginevra per cercare Bruno e l'aveva trovato al capezzale di Mimì morente. Agus aggiunge che Bruno, in fondo, è un bravo ragazzo e di sicuro metterebbe giudizio riprendendo a studiare, se solo Maria provasse a tornare con lui. In realtà, è l'attore ad essere innamorato della maestra, e glielo dichiara apertamente. Maria gli risponde che non vuole essere umiliata entrando nel mondo di lusso del grande Agus. Se vuoi, risponde Raimondo, ti aiuterò a diventare una donna adatta alla società che frequento.

Maria, in compagnia di Agus, accompagna Bruno dai suoi genitori. Bruno spera in cuor suo che possano riprendere la loro relazione, ma Agus frena le sue ambizioni, dicendogli che presto lui e Maria si sarebbero sposati e l'avrebbe portata in America.

Convinta da Tecla, Maria decide di mutare il suo aspetto dimesso, andando dal parrucchiere e dalla sartoria, ma a Milano, la capitale della moda.

Agus, intanto, scrutando curiosamente il volto espressivo di Paolo, crede che il piccolo possa entrare nel mondo del cinema. Manda allora fotografie del bambino e di Mirella in America; di lì a poco, la sua casa di produzione gli comunica che intende scritturare ambedue i bambini.

Ma Tecla non lascia partire la sua figliola, così partono i soli Agus e Paolo. Tutto Salice è in festa, per quella grande notizia.

Arrivate le vacanze natalizie, Maria parte per Milano. Ha con sé gli indirizzi del parrucchiere e della sartoria raccomandati da Tecla. In men che non si dica, si trasforma, diventando una nuova Maria, più moderna, più elegante, più affascinante.

Agus e Paolo tornano in Italia: il bimbo è divenuto una celebrità, in America. Raimondo ritrova in Maria una vera signora, di una eleganza sobria, ma classica. Maria vuole finalmente accettare l'amore di Agus e lo ringrazia con riconoscenza:

Io le devo tutto. Anche la gioia di avermi ridato fiducia in me stessa come donna. E per una donna, questo ha un valore immenso... (p. 429)

Tutti in paese si congratulano con Maria e Agus. La giovane si reca a casa di Bruno a dare la notizia del suo matrimonio. Bruno, disperato, crede che tutto sia finito, che «non gli restava che una lacrima. Quella che aveva sulla palma e stretta nel pugno» (p. 435).

APPENDICE

MARIA LETA

Una giovane maestrina nel paesino di Salice. Ha capelli biondi, ciglia nere e occhi azzurri.

Era sola nel mondo. Sapeva bene che la vita finiva a tutte le età: perché dalla sua casa se ne erano andati tutti, mamma, babbo, fratelli, sorelle. Se ne erano andati vecchi e giovani.

Figlia di poverissima gente, aveva acciuffato quel diploma che le era sempre parso un sogno: poi aveva avuto, dopo tanto attendere, quella scuola vicina al paese dove era nata e dove erano sepolti tutti i suoi cari. Aveva sogni piccini, modesti, e che tuttavia erano il suo tutto. Avere una casa migliore, anche piccola, ma fabbricata bene. Avere un marito e un bambino.

[...] Aveva estrema cura della pulizia. Riordinò tutto, si sciacquò i denti, lavò le mani, si pettinò.

[...] Tanti capelli biondi, raccolti in una trecciona sul collo. Tanti bei cigli neri attorno agli occhi di una chiarezza di cielo sereno. La bocca un poco grande ma con bei denti forti e candidi. Un naso come tanti altri: e la carnagione delle bionde. Era un poco screpolata agli zigomi, dove più batteva la gelida aria. E anche le labbra erano screpolate e rossetto non ne voleva mettere perché non le pareva serio. Aveva un fresco corpo ben fatto e un poco al disopra della media come statura: ma l'abito e il maglione la infagottavano. (p. 9)

[...] Il ferro elettrico non lo possedeva, ma anche se l'avesse posseduto non avrebbe osato adoperarlo perché la corrente elettrica costava molto cara. La carbonella poteva averla per pochi soldi ché gliela forniva la madre di Mirella.

La famiglia invitò Maria a cenare con loro. «Maria Leta diventò di fiamma. I suoi occhi ebbero un lampo di gioia. Sarebbe stato tanto bello poter restare a mangiare con quella gente! Potersi sedere ancora a una tavola dove c'erano altre persone! Da quanti, quanti anni non poteva più compiere un pur così semplice e umano atto! Sola, sempre sola. Con una tavola sempre troppo grande per lei. (p. 30)

Mi chiamo Maria di nome e Leta di cognome: ma poiché pare un doppio nome di battesimo, anche fino dall'infanzia tutti mi chiamarono Maria Leta.

Maria Leta non era mai stata tanto felice. Nemmeno quando era nella sua casa: perché nella sua casa vi era sempre un malato e i pasti erano sempre tanto tristi. Mancava sempre qualcuno alla loro modesta tavola. Qualcuno era sempre a letto. E nei ricordi lontani, quelle ore destinate ai cibi, non erano liete. Ma in quella casa, tutto era troppo bello. Gente quieta e sana. Gente che non aveva affanni. Che se guardava all'avvenire lo vedeva sereno.

Pino disse a Maria che lei deve trovare marito e Maria rispose: «Non sarà molto facile. Quassù non ci sono troppi giovanotti. E quelli che ci sono preferiscono sposare donne adatte a loro, che sappiano lavorare la terra, curare le bestie... Io sarei inadatta pur portando in casa il mio stipendio...» Poi continuò Pino: «Ma lei non deve sposare un contadino! Una maestra con un contadino!» Maria: «Io ho molto rispetto per i contadini. Non vedrei nulla di strano se un contadino sposasse una maestra...» Pino: «Ma lo strano sarebbe se una maestra sposasse un contadino. Capisce la differenza?» (p. 34)

Ho passato la più bella serata della mia vita. Non ho avuto felicità al mondo, io. Nata in una povera casa, vidi morire a uno a uno tutti i miei cari. Quando avrei potuto aiutare un poco, mia madre se ne andò anche lei. E aveva fatto così grossi sacrifici per darmi un diploma [...] Serviva a ore i villeggianti ché allora qualcuno ne capitava in quel mio povero paese. (*Maria a Bruno*, p. 35)

[...] Le spiaceva parlare di fotoromanzi. Forse, confusamente sentiva che la gente di lassù avrebbe giudicato male il giovane o avrebbe quantomeno dato una interpretazione errata alle sue prestazioni. (p. 42)

Quando Mimì chiese a Maria se volesse lavorare con loro, Maria rispose: «No. Perché per certe cose bisogna essere nati. E io sono nata per lavorare... Voglio dire, per fare un altro lavoro. E poi: non mi vede? Le pare che una faccia come la mia possa piacere a chi guarda i fotoromanzi?» Poi il direttore aggiunse: «No. E non perché il viso della signorina non sia bello. Devo dire subito che è un bellissimo viso, ma non è fotogenico. Purtroppo i volti come il suo, regolari, fini, gentili, dolci, qualche volta rendono poco e magari nulla.» (p. 46)

Una maestrina come me guadagna circa un terzo di centomila lire il mese.

Ella ebbe un pugno in mezzo al petto. Centomila lire per una particina... Fu contenta per Bruno: ma ad un tempo ne provò una pena senza nome: come se quella possibilità di guadagno dovesse allontanarle il giovane, renderlo troppo diverso da lei, farle perdere quella cara, tiepida, dolcissima amicizia appena nata.

Maria Leta si mise le forcelle nel grembo, liberò la grande chioma bionda. Un manto d'oro, che le trecce strette avevano ondulato, fu sulla sua schiena. Un manto raro, non più di moda, perduto nella memoria di gente di altri tempi, ma pur vivo e splendente in quella stanza pur essa di altri tempi.

Quando si guardò nello specchio vide una fanciulla rosea, con grandi occhi azzurri, con due grosse trecce bionde, con un grazioso mento rotondo, con un bel seno non grosso ma saldo, con esigue anche, con lunghe gambe ben fatte, con spalle larghe dove l'appiccatura del braccio era una poesia. (p. 54)

Maria era fra le braccia di Bruno che la aiutò a reggersi in piedi. Mai, nella sua malinconica esistenza, si era sentita più felice, più riposata, più tranquilla. Un caro tepore di uomo giovane e sano l'avvolgeva; due care, forti, schiette braccia la sorreggevano; riposava. Il corpo non esisteva più, ché lo sentiva tutto sorretto, beatamente confortato, dolcemente sollevato. E il cuore aveva un ritmo nuovo: come se fosse diventato di seta e uno zefiro leggero di alba rosea lo facesse palpitare. (p. 62)

Bruno baciò Maria sulla bocca. Una bocca giovane, pulita, fresca, innocente. Con l'alito che odorava di erba. Che aveva lo stesso odore del prato sottostante quando a primavera buttava fuori l'erba nuova e chiarissima.

Bruno volle vedere Maria con i capelli sciolti. Disse che lei era la sua Madonna. (p. 91)

Penserò a lei come si pensa alla creatura più luminosa, più limpida e più intelligente che io abbia conosciuto. (*Raimondo Agus a Maria*, p. 100)

Trecce bionde, velo nero, corpo infagottato ma giovane e saldo. E spalle ampie anche se con forme non abbondanti. (*Bruno guarda Maria*)

Io non ho paura del fotoromanzo in sé. Io ho paura di chi c'è con te in quell'ambiente. Gente abituata a spendere, a vivere una vita ben diversa dalla nostra. Gente che non deve contare il danaro. E a te, Bruno, piace tutto quanto è bello ed elegante. Oh, non è un male! A tutti piacciono le cose belle ed eleganti. Ma c'è chi sa rinunciare e non patisce rinunciandovi e c'è chi ne soffre. E tu ne soffri, Bruno, oh, non perché tu sia ambizioso, ma perché lo vedi da solo quanto stai bene ben vestito! Non è ambizione, è giusta pretesa... (*Maria a Bruno*, p. 145)

Lo vedi, Bruno, che già tutto quanto hai ti sembra brutto e misero? È perché ti stai abituando con chi ha troppo. Ed è di questo che ho paura. Il troppo è di pochi prediletti. E alla fine, neppure si può dire se siamo felici tutti coloro che hanno il troppo. Se tu potessi capire la mia felicità, sentiresti che non potrebbe essere più grande. Non conta, non conta avere il di più! Conta avere ciò che basta alla nostra gioia... La felicità non si misura a grani. Io non avrò mai un amante ricco e tu non guadagnerai mai tanto da potermi dare brillanti che sembrano soli o stelle. Il mio sole, la mia stella, sono qui, in questo anellino. (p. 147)

Così belli quegli occhi! Grandi, spalancati, ornati dei lunghi cigli di bambola. Così belli e così dolci e tanto malinconici quegli occhi, anche se la bocca sorrideva e nel sorriso rivelava i denti lucidi, sani, giovani. (*Agus guarda Maria*, p. 186)

Vi era una Madonna così: come Maria. Con gli occhi azzurri e limpidi e dolcissimi, quasi imploranti. Una bella Madonna bionda che lui aveva tanto pregato quando era bambino... (*Bruno guarda Maria*, p. 230)

La pulita umiltà di lei, povertà senza fame e senza miseria, era in quelle cose semplici, comuni, appena appena decorose. L'ordine, la parsimonia, la saggezza di lei si potevano rivelare solo che lo sguardo corresse attorno. (p. 259)

Una donna come la signorina Maria Leta è una fortuna per una famiglia. (*Tecla e Agus*, p. 259)

Il volto rivelava un ovale perfetto che d'un tratto ricordò a Agus un quadro della Madonna del Pilar, veduto un giorno in una chiesa di Barcellona. (p. 288)

MIRELLA RASINA

Allieva di Maria e figlia di Biagio e Tecla Rasina. Biagio Rasina è il nome cui è intestato lo spaccio del paese. Biagio era morto da tanto tempo, ma il nome era sempre lo stesso e chi lo dirigeva era la moglie. Mirella frequenta la terza.

Aveva capelli neri a riflessi d'acciaio. E nel viso due sorprendenti occhi grigi, meravigliosi e un poco freddi. Era la più ricca del paese, era la piccola Rasina.

A scuola cappotti ve ne erano pochi. Perché lassù imbottivano i bimbi di maglie, poi li avvolgevano in uno scialle fatto a ruota o di modestissima materia plastica. Il cappotto rosso, pesante, quasi ben fatto lo aveva Mirella: e Mirella, sul cappotto, aveva anche un mantellino di plastica trasparente, poi aveva scarponcini di gomma. Aveva il grembiule bianco, nitido, pulitissimo, perfettamente stirato, senza ombra di rammendo.

Aveva parlato con sicurezza, precisa, tranquilla, tenendo l'atteggiamento di sempre. Un braccio lungo il corpo e la manina serrata a pugno. L'altra manina nella tasca del grembiule. E la testolina diritta, fiera, quasi sfidante. Aveva molte cose che agli altri erano vietate. Quando guardava Maria Leta, Mirella era una bambina dolce e mite: bisognosa di avere qualcuno che fosse diverso da tutti coloro che la circondavano. Bisognosa forse di quelle parole che la madre sua, pur votata a lei, non sapeva dire.

I grembiuli degli studenti di Maria Leta erano lisi, rammendati, che si spaccavano ai gomiti perché il più delle volte erano ricavati da vecchi lenzuoli. E perché sotto c'erano abiti gravi, tante e tante maglie fatte con lana grezza. Alcuni erano immacolati, altri portavano qualche traccia di cibo o di inchiostro. Maria Leta da quei grembiuli aveva imparato a conoscere le mamme. Quelle ordinate e pulite, quelle che lo erano meno, e soprattutto, lo stato di possibilità finanziaria delle famiglie. I grembiuli di Mirella erano sempre perfetti, uno glielo avevano perfino comperato fatto alla Rinascente di Milano. (p. 14)

[...] Dalle tasche o dalle cartelle sbucarono le merende. Mirella aveva un panino imbottito di prosciutto. Nel passato, era apparsa con biscotti e cioccolata: ma Maria Leta si era accorta che gli altri guardavano troppo biscotti e cioccolata: e allora aveva pregato la madre di Mirella di dare alla figlia pane: pane con qualche cosa che somigliasse a ciò che avevano gli altri.

Mirella litiga sempre con Paolo e Maria Leta cerca di spiegare la ragione della cattiveria di Paolo: «Lui è un povero bambino, lo sai... Forse vede che tu sei tanto alta, robusta, con tante belle cose, e senza saperlo, ti invidia... Accade, sai. L'invidia rende cattivi anche i buoni. Paolo è buono ma, povero bimbo, è tanto diverso da te.» (p. 20)

È una deliziosa bambina. Ed è facile volerle molto bene. Litiga sempre con Paolo del Procaccia e sono tuttavia certa che Mirella vuole bene a Paolo. (*Maria*, p. 27)

Grembiule candido e perfettamente stirato, capelli neri, composti e cheti. Grandi occhi grigi spalancati nell'ombra dei cigli scuri e ricurvi. Bocca sorridente e dentini lucidi. Agus salutò Mirella «Buon giorno, raggio di sole! Sei la più bella, la più pulita, la più cara bambina del mondo». (p. 247)

Ben pettinata, pulitissima, con un grembiule di lino azzurro... Calzine corte bianche, scarpette di tela bianca. (p. 290)

PAOLO DEL PROCACCIA

Anch'egli frequenta la terza. È il figlio di un uomo molto povero che scendeva al paese più prossimo per ritirare la posta e si faceva tutta quella strada ogni mattina per portare su due o tre giornali e un paio di lettere. La famiglia di Paolo aveva una nidiata di bimbi. Il padre di Paolo porta ogni mattina il latte e il pane a Maria Leta.

Paolo aveva un gran fetta di pane, di quel grosso pane casalingo che esce dal forno in tonde forme. Poi aveva un pezzo di formaggio fatto in casa: e il formaggio era duro e aveva molto odore.

[...] La colpa è di Paolo che provoca Mirella. Paolo è tanto povero: e vede in Mirella una ragazza ricca e tanto fortunata. Da ciò, quel sentimento di inferiorità che, talvolta, rende cattivo o quantomeno dispettoso anche l'essere più buono. (*Maria*, p. 27)

Povero, piccolo, fiero Paolo! Che aveva trovato troppo ricca la semplice e linda cameretta di acero ed era scappato. Povero, piccolo orso in miniatura, che aveva portato su il suo cuore alla compagna malata e non aveva saputo dire nulla, forse perché la compagna gli era sembrata una fata o una regina. (p. 121)

Maglietta con venti rammendi, pulita e lisa. Calzoncini di tela bigia, puliti, rammendati, con una striscia d'altro colore lungo l'apertura delle tasche. Gambe e piedi nudi: zoccoli consunti. (pp. 290-291)

RAIMONDO AGUS

Era un bellissimo uomo dagli occhi neri e malinconici.

Fine e bello, di una bellezza pensosa e un poco tormentata. (*Maria guarda Agus*)

Quando sarò lontano e avrò bisogno di un poco di sereno, penserò a questo paese. A tutta la neve che vi ho trovato. A questo bar: a tutto ciò che di primitivo e genuino vi ho scoperto. E anche a lei, signorina Maria, io penserò. Trece bionde, volto un poco screpolato, labbra pallide per il freddo... (p. 44)

Agus. Occhi di dolcezza e malinconia. Sguardo perduto lontano, alla ricerca di cose che non c'erano più. Belle mani aristocratiche, bel sorriso, bella persona. E buono. (*Maria pensa a Agus*, p. 87)

[...] Fra quella storia e la mia vita di oggi c'è una barriera: di là è rimasto l'ingegnere Agus. Di qua il fumettarolo Agus. Ma le mani sono pulite, come la coscienza. (*Agus a Maria*, p. 99)

Io appartengo a una categoria di uomini che disprezza anche colui che osa battere una donna con il famoso gambo di fiore. Tuttavia, Mimì, se un giorno io ti mollerò due schiaffi vorrà dire che quel giorno io avrò

preferito essere un mascalzone piuttosto che un tuo amico.... E io, Mimi, non posso essere per te qualche cosa più di un amico. (*Agus a Mimi*, p. 101)

Alto, disinvolto, elegante di una eleganza congenita alla quale gli indumenti di gran classe aggiungevano una piacevolissima signorilità. (p. 130)

Agus salì sulla sua grossa e moderna vettura, Geniva salì sulla sua piccola macchina. Ognuno là dentro aveva l'automobile che declinava il grado di importanza dell'attore.

La casa di Agus: un appartamento piccolo e modernissimo all'ultimo piano di un grattacielo, posato su un terrazzo che aveva un inquilino su ogni lato. Quattro lati, quattro inquilini. Separati ognuno da una grande tramezza di cristallo opaco. Mangiava sempre fuori e per ogni eventualità vi era a pianterreno del grattacielo un modernissimo bar pasticceria.

Nei fotoromanzi egli era un bell'uomo, dal volto espressivo e un poco malinconico, ma comunque fermo, immoto, sacrificato a quella data posa. Sul telone, tutto era diverso, un Agus impreveduto si rivelava a lui stesso. Un Agus dal sorriso meraviglioso, dolce e arguto a un tempo. Un Agus dai tratti decisi e signorili e tuttavia mobilissimi. Un Agus interessante, dall'alta figura distinta e proporzionatissima, dai movimenti eleganti, dalla scioltezza che rivelava una signorilità congenita. (p. 209)

È l'uomo che ogni donna sogna, sul quale ogni donna può contare. È colui che vorrei seguire senza chiedere dove mi condurrà, che vorrei ascoltare senza sapere il perché delle sue parole... Agus è l'amore. L'amore, non il capriccio, non la passione, non il desiderio, non il richiamo della carne, non l'attesa dei sensi. L'Amore... (*Mimi pensa a Agus*, p. 321)

MIMI

Alta, ben fatta, con forme audaci ma proporzionatissime, ella si rivelò quello che veramente era. Non fine, non raffinata, forse nemmeno elegante: ma femmina al cento per cento e nella sua spontanea carnalità, simpaticissima. Aveva le mani attorno alla vita stretta: pareva che il busto procace sbocciasse da quelle due mani grandi e molto bianche. La razza si rivelava nella conformazione delle mani dalle nocche un poco rilevate: l'ozio si rivelava nel candore morbido di esse. Se la razza non aveva potuto avere modificazioni, la pelle aveva potuto accettarle tutte. (p. 45)

Mimi deve avere tanto patito prima di arrivare dove è arrivata. Mimi mi pare una ragazza che abbia sempre mangiato poco prima di fare la fumettarola. (*Bruno a Maria*)

Il riflettore la dorava tutta. E la luce denudava quella donna. Sull'abito aderente il gran fascio luminoso metteva una patina fosforescente. Nei capelli fulvi, chiazze di sole. E sul viso perfettamente truccato e liscio come porcellana, era una provocazione palese. (p. 69)

[...] E Mimi ha un amante ricchissimo, grande potenza in Milano. Le permette di fare dei fotoromanzi perché la ragazza si è impuntata: ma di vederla partire non ammette. E qui, in Italia, Mimi non piace. Mentre in America sì. L'hanno vista nei fotoromanzi e pare sia davvero piaciuta. (p. 112)

Lei gli faceva la corte e lui non ne voleva sapere. Allora lei gli gridò che lui era di pietra perché solo le pietre resistevano a lei... E lui le ribatté che alla fine si riteneva felice di essere pietra. E lei gli urlò che alla fine lei poteva avere tutti gli uomini che voleva: anche il bellissimo Bruno. Se le fosse piaciuto. (*Mirella a Maria*, p. 119)

Mimi ha uno strano colore. Tutti dicono che ella abbia i capelli tinti. Lo siano o non lo siano poco importa: certo che quel suo fulvo fa pensare a qualche cosa di carnale, di caldo, di passionale... (*Bruno pensa a Mimi*, p. 141)

Il gioco di Mimi non sfuggiva a Agus. Troppo Mimi l'aveva circuito per non essere certo che ella tentava di far patire Maria Leta al solo scopo di far patire lui, Agus. Per vie traverse, comunque infide e crudeli, la femmina respinta si vendicava. Bruno non poteva interessare Mimi. Ma poteva interessare a Mimi la sofferenza che Bruno avrebbe dato a Maria Leta. (p. 156)

Era ben truccata, ben pettinata, provocante per quel seno che urgeva sotto la stoffa di seta pesante. E come accavallò le gambe, per un abile movimento della vestaglia, anche un poco dell'appiccatura della coscia si rilevò. (p. 165)

Bocca grande, truccatissima, sensuale. Denti forti, lucidi, canditi, perfetti. E quel provocante seno che si rilevava tutto e lasciava sfuggire un caldo profumo di fiori. (p. 168)

Qui ci troviamo di fronte a una ragazzaccia spregiudicata, senza cuore e senza intelligenza. Dotata soltanto di un bel corpo e di molta fortuna. Se sta poco bene deve incolpare la vita che conduce. Ma temere per la sua salute è farle troppo onore. (*Agus al direttore*, p. 299)

Lo vedeva tutto, quel corpo. Dalla caviglia ai polpacci torniti e saldi, fino alle cosce oblique e forti se pure lunghe. Fino ai fianchi procaci, alla vita sottilissima, all'ampia schiena, alle larghe spalle. (*Bruno guarda Mimi*, p. 319)

BRUNO LOCATI

Figlio di Pino e Emilietta Locati. Cugino di Mirella.

[...] Due occhi grigi, fieri e belli. «Lei è Bruno, vero? Ha gli occhi tanto simili a quelli di Mirella che non è poi difficile capire che siete figli di fratelli.» (*Maria a Bruno*, p. 21)

Egli era alto e forte: con un paio di spallone da montanaro e con belle mani, lunghe e signorili, di razza pregiata. Il volto era decisamente bello: ma non di un bello da cherubino: un bello virile, asciutto, deciso: con il naso diritto, gli occhi grigi, la pelle bruna, i sopraccigli folti. E lunghi cigli scuri, uguali a quelli di Mirella. (p. 23)

Quando Maria Leta disse a Bruno che la troupe voleva che lui facesse il fotoromanzo, lui si mostrò contrario della proposta. «Ma no! – rise Bruno. – Soddisfazione nel fare quelle cose là? Forse potrei pensare a una soddisfazione materiale, ammesso che paghino bene. Ma morale no davvero... Almeno per gente come me.» (p. 23)

Mi sarebbe piaciuto immensamente scrivere. Soggetti per cinematografo, commedie, qualche cosa da vedere poi vivere e palpitare, qualche cosa da portare davanti al pubblico [...] (*Bruno a Maria*, p. 24)

Del fotoromanzo, mi scusi, me ne infischio. Sono le cinquantamila lire che mi interessano. Lei ammette certo che cinquantamila lire per uno studente sono molte: e per uno studente povero come me sono follia, sogno, estasi, qualche cosa come la chimera. Poter mettere cinquantamila lire in mano al mio babbo e dirgli che le spenda, che ne usi come vuole, che... (*Bruno a Maria*, p. 26)

Io qualche volta mi sento irritato verso certi miei compagni che vengono all'università in automobile. Naturalmente sono ribellioni momentanee. E perdonabili. Perché non è bello essere poveri. (*Bruno a Maria*, p. 27)

[...] Resto molto a Pavia quando devo studiare e resto molto nel giardino quando ci sono le vacanze. Costa troppo il biglietto del treno. E non so mai che fare nel paese quando non devo andare a scuola. A Pavia divido una cameretta con un altro ragazzo povero come me.. Non è miseria certo, la nostra, è mancanza di danaro... Abbiamo tutto. Polli, uova, conigli, maiale, anche qualche vite che ci dà un poco di vino. Ma il salario del babbo è di ventimila lire il mese. Per buona fortuna il padrone paga la luce elettrica, legna ne abbiamo anche troppa e di affitto, naturalmente non se ne parla. Tuttavia, con ventimila lire il mese il babbo mi mantiene a Pavia. Toglie ogni mese qualche cosa da quel poco che ha alla Posta. E spera in Dio. In quel Dio che dovrebbe darmi presto una laurea, una condotta e molti clienti. (p. 31)

Si senti infastidito per lo sguardo di Agus. Il quale lo stava misurando dall'alto in basso. Quasi con dolore Bruno vide che tutti gli uomini avevano bellissimi maglioni da montagna: e che Agus, quello che gli era vicino e l'altro signore, quello con i capelli bianchi, avevano maglioni quali a Pavia soltanto i molto ricchi e i molto eleganti potevano avere. (*Agus lo presenta al direttore come un giovanotto distinto*) [...] Bruno si senti avvampare.

Distinto! Con quel vestito lavato almeno quattro volte dalla mamma e stirato, dalla mamma, con cura immensa. Un povero vestito per tutti i giorni. Che all'università non era certo fra i migliori (p. 38)

Sono umiliato. Umiliato di essere apparso a lei chi sa quanto malvestito e quanto goffo a confronto di tutta quella gente. Una eleganza sicura, raffinata, hanno tutti quelli. Maria Leta. Lei era tanto graziosa. E tremavo continuamente che si chiedessero perché mai una ragazza tanto graziosa si fosse scelta uno scalcinato quale sono io... Perché quella gente è certo convinta che fra noi due ci sia una tenerezza, un amore, un fidanzamento. (*Bruno a Maria*, p. 51)

È un bel giovanotto. Fine, distinto e intelligente. E poiché è semplice e non ha l'aspetto di uno che conosca la vita, si adatta a quella parte che quei signori hanno in mente di fargli fare. Non è colpa di Bruno se è fatto così, cioè se è fine e semplice a un tempo, se è bello e intelligente: e se malgrado questi pregi ha conservato un aspetto di ragazzo schietto, non sciupato dalla vita moderna... Se mai, la colpa è di loro due: di loro due che hanno messo al mondo un ragazzo così! Un ragazzo raro... (*Maria ha provato a convincere i genitori di Bruno*)

Non c'è neppure bisogno di ritoccarlo questo ragazzo! Ha certi colori naturali che renderanno benissimo. [...] Lei è, oltre che un bel giovane, un uomo intelligente. L'avessi con me, scritturato per me, sarei davvero invidiato. Perché quando una casa di posa ha due uomini come Agus e come lei, può lanciare tutti i fotoromanzi che vuole. (*Il Commendatore*, p. 67)

E aveva gli occhi grigi, grandi, ricchi di cigli neri. E la fronte alta, bruna e serena, e il naso diritto e la bocca bella, ridente, con denti candidi, con labbra giovani ombrate di scuro anche se era palese che la barba era stata fatta recentemente. (*Maria guarda Bruno*, p. 140)

I due magnifici occhi grigi di Bruno. Due grandi, cari, giovani occhi grigi, adorni di lunghi, infantili cigli scuri. Vide pure la bocca, dal disegno puro e bello. Vide anche il naso, diritto, severo, che compiva un profilo da statua greca. Pensò: «Accidenti, quella pazza ha scelto assai bene per sostituirmi! A confronto di questo ragazzo, valgo ben poco, io!» (*Agus osservò Bruno*, p. 173)

Agus cercò di convincere Bruno di tornare a studiare e diventare un medico e Bruno disse: «Medico di condotta! Con una casa un paese dove si devono ferrare le pecore perché non rotolino dal monte. In un paese dove c'è la neve per quattro mesi dell'anno, dove l'estate è fatta dal canto delle cicale e dai muggiti delle mucche. Dove non c'è un cinematografo, una sala di ballo, un divertimento qualsiasi...».

Bruno disse che non si fermava ai fumetti, ma andava in cinematografo. Agus cercò di portarlo alla realtà: «La strada del cinematografo è difficilissima. Oggi, ancora più difficile che prima, poiché lei lo sa bene che l'anno millenovecentocinquantacinque ha segnato una grande brutta data per il cinematografo italiano. E lei, quali numeri ha per riuscire? È un bel ragazzo, ne convengo. Ma crede basti? Badi, il suo viso è immobile. Può andare

bene per i fumetti, non dove l'azione è ancora parola... E dove la parola che si dice deve essere anche nell'espressione del volto».

Quando Mimì sarà stanca di me tante cose saranno cambiate. E comunque, sia tranquillo, l'affetto di Maria mi resterà sempre. Perché lassù non ha poi troppo da scegliere. E io sono, lassù, il partito migliore nel raggio di cinquanta chilometri... E non creda che Maria possa distrarsi ascoltando lei, Agus! Maria ha paura del mondo e della vita. Maria non sceglierà mai un marito come lei. Le farebbe paura. Riprenderà me, quando io tornerò su: e inizierò quella vita che a Maria piace. Medico di condotta, la casa con i miei, la scuola, e tutte le piccole cose di quel mondo altrettanto piccolo... (*Bruno a Agus*, p. 206)

Bruno deve essere un poco suggestionato dall'ambiente. Critica i miei vestiti, le mie trecce, il mio modo di vivere. Dice che infine potrei farmi qualche abito più moderno e più elegante. Giunge a consigliarmi di andare a Milano per acquistare gli abiti perché ve ne sono a poco prezzo e tuttavia molto belli. E le trecce potrei tagliarmele perché fanno molto ragazza di famiglia. E che potrei anche modernizzarmi, visto che sono rimasta, per idee, all'Ottocento... (*Maria scrive a Agus*, p. 215)

Non ha un'idea sua, quel giovane. Bello di viso, con una stupenda figura, con due occhi da fare venire le vertigini a tutte le donne dai quindici ai settanta anni, si comporta da salame. Dove lo metti sta e non c'è verso che si sposti di un millimetro o che abbia un atteggiamento diverso da quello che gli suggerisce il regista... (*Il commendatore a Agus*, p. 224)

Ma credi, Maria, che quando ci si abitua alle cose ben preparate e ben presentate, certi sistemi contadineschi irritano... Io non posso più vedermi, qui! Io amo la città, le cose belle, la gente elegante, le persone che sanno parlare bene, che sanno stare fra gente fine... (pp. 231-232)

Voglio migliorare tutto. Anche te! Basta vederti vestita così, con le mani sciupate, con la faccia troppo naturale. Dovrai cambiare anche tu, Maria, perché se diventerò un medico di città non potrò certo presentare una moglie che mi faccia arrossire. (p. 233)

Ora ne ho tre vestiti, bellissimi... Li pago a rate. Mi serve il sarto che veste tutti quelli della troupe. (p. 234)

Tu sei un caro, dolce, umile e bel ragazzo, Bruno... e nulla più. Tu non hai la voce calda che scende al cuore e lo tocca... Tu non hai la facile parola, la bella intelligenza, il tratto aristocratico, l'atteggiamento signorile che egli ha. Tu sei un bellissimo maschio, Bruno. E nulla più. Un bell'animale buono, sano e forte, adatto ai monti e alla piccola gente di lassù. (*Mimì pensa a Bruno*, p. 320)

PINO LOCATI

Il padre di Bruno, custode della villa.

Il mio Bruno deve studiare se vuol diventare medico!

Il medico che c'è nel paese è vecchio, sta per andare in pensione. E non c'è nemmeno una richiesta per venire quassù. Chi vuole ne abbia voglia? Niente villeggiatura d'estate, gran freddo e miseria d'inverno. Ma per Bruno andrà bene lo stesso. Perché lui la sua casa ce l'ha. Il padrone mi ha già scritto che qui resterò io, poi mio figlio, poi i suoi figli... Quindi, anche se non la posso vendere, questa casa è come se fosse mia. E vedesse che belle camere ci sono al primo piano! Là ci potranno andare gli sposi. Camere rustiche, ma che si metteranno a posto. (*Pino a Maria*, p. 33)

Le pareva che quel cervello di uomo metà custode, metà giardiniere avesse una elasticità assai superiore a quella del proprio cervello. (*Maria sta pensando a Pino*)

Ci siamo convinti che si tratta di una cosa che non va. Perlomeno non va per Bruno. Deve studiare. Che sono queste stupidaggini di volersi far mettere nei giornali solo per guadagnare un poco di danaro? Gli manca qualche cosa qui? Grazie a Dio può mangiare, vivere e vestirsi. Non ha il superfluo. Ma qui, in questo paese, il superfluo non l'ha nessuno. (p. 63)

Bruno diede l'assegno a Pino, ma Pino non si mostrò contento: «Il danaro guadagnato così vola via e magari lascia debiti. Chi guadagna così in fretta spende più di quanto guadagna e i debiti rimangono mentre il danaro non c'è più». [...] Il suo Bruno era sempre il caro, buon ragazzo che gli aveva dato soltanto gioie e motivi di orgoglio. Il suo quasi medico! Il suo signor dottore! (p. 80)

Era da matti rinunciare a una lezione a Pavia per fare dei ritratti. Diventeremmo il ridicolo del paese per colpa tua! Gente onesta che ha sempre lavorato la terra si mette a un tratto a fare ritratti da stampare nei giornali... Io figli che saltino le lezioni per fare dei ritratti non ne voglio e se Bruno mi fa un'altra volta questo brutto scherzo, lo piglio a pedate [...] (*Pino a Maria*, p. 89)

Mi pare che debbano insegnare a Bruno cose che lui non conosceva. Cose che disapprovo. Il lusso per esempio. I comodi. Il ristorante. L'automobile. E la saponetta profumata! Si fa presto ad abituarsi ai comodi e al bello! E quando comodi e bello non ci sono più, è difficile disabituarsi. (p. 123)

Guardando un anellino di Maria, pensò Bruno a Mimì: «Dio mio... Se lo vedesse Mimì questo povero anellino! Lei che ha brillanti meravigliosi... Lo diceva Geniva che Mimì ha brillanti da venti grani...». p. 146

Lo ammazzo. Ha rovinato tutti. Prima di tutto se stesso. Perché qui ormai sarà guardato come un cane idrofobo. Chi si fiderà più di un medico con un passato tanto vergognoso? Quale donna vorrà farsi visitare da lui? E quale uomo chiederà le cure di un tale che si è dato alla bella vita con donnacce? (p. 292)

EMILIETTA LOCATI, MADRE DI BRUNO

Legnate in testa darei io a certa gente! E sbrigati con i tuoi ritratti perché io ne ho già abbastanza! Non mi piace la gente che devi frequentare. È troppo diversa da noi. Ti esalta e ti fa sbagliare la strada. Già vieni fuori con l'odore di cipolla. E poi con le mani ruvide. Credi che non capisca? Sono una donna, anche se donna di quassù. Le Mimi non vanno bene per gli uomini di qui. (*Emilietta a Bruno*, p. 113)

Da quando sono nata io adopero sapone da bucato! Ti pare possibile che un giovanotto adoperi saponette che lo fanno sembrare un moscardino? Se osa portare un'altra saponetta del genere in casa, suo padre, l'ha già detto, gli mollerà una pedata.

TECLA RASINA

La madre di Mirella, proprietaria del locale di Biagio Rasina.

La mamma di Mirella ha rifiutato di dare la bambina. Volevano anche Mirella, la pagavano bene. Ma zia Rasina ha detto no. Credo stia ancora facendosi segni della santa croce... (*Bruno a Maria*, p. 26)

Rasina era l'unico nel paese ad avere un forno, l'antico forno a legna dei Rasina, l'unica panetteria era quella. In occasioni eccezionali, la madre di Mirella poteva preparare per i suoi clienti panini croccanti imbottiti di salame e prosciutto casalinghi. Qualche emancipato aveva suggerito alla Tecla di creare un ristorante, di tenere qualche liquore fine. Ma la donna non andava al di là della birra, del vino, del Fernet. Quelli sapeva di smerciarli, il resto per lei diventava capitale immobilizzato e ne aveva paura. (p. 37)

Fotografie? E perché? Fanno anche gli uomini i concorsi di bellezza? Non ne hanno abbastanza di quelli che fanno le donne? Già ve ne è una barba con quelli delle donne... (p. 42)

Perché amare è bene, essere fedeli è dovere, votarsi a un uomo solo è religione. Ma essere idioti non è né bene né dovere né religione. E Bruno ha agito troppo da mascalzone... Nemmeno ha pensato alle chiacchiere del paese, a ciò che si dirà di lui e della sua vita. E neppure ha pensato al dolore che darà ai suoi genitori che erano tanto felici di aver la signorina Maria quale figlia... (p. 284)

Dovevate rompergli la testa quando cominciò a fare i fumetti. I fumetti devono farli gli uomini come il suo signor Agus, che sono abituati al mondo e alle belle donne, non baggiani come Bruno che è sempre vissuto quassù e che all'università non incontra certo donne come Mimi. I ragazzi come Bruno, impreparati e semplici, devono vivere con persone oneste e semplici. Invece, l'avete lasciato fare e ora raccogliete i frutti. (p. 286)

Se fossi in lei, signorina, agirei diversamente... Oh, non starei a tenermi nel caldo del cuore quel bel farabutto, no! Mi guarderei attorno, cercherei e forse, senza andare lontano, troverei subito chi potrebbe darmi l'amore che Bruno non ha saputo e non saprò mai dare... (p. 289)

Quello da me non avrà mai più il permesso di chiamarmi zia, glielo giuro! Perché se mia figlia dovesse comportarsi male, non le darei più il permesso di chiamarmi mamma! Io non posso sopportare chi si comporta male. (*Tecla a Agus*, p. 289)

Perché io ho sempre saputo districarmi da certe pene che mi impedivano di andare avanti. Crede che non mi disperassi quando morì il mio uomo? Ero fatta di lacrime. Ma disperandomi che risolvevo? Vi era la casa da mandare avanti e la bottega che andava a rotoli... Ma vi era Mirella da allevare. E allora puntai su la mia bambina. E oggi non ci manca nulla. Lei non ha una bambina alla quale aggrapparsi, ma ha la sua giovinezza, la sua vita e il suo orgoglio. Faccia vedere a quel cretino che lei ha qualche cosa di meglio da contrapporgli. Gli faccia ingoiare un rospo. Se lo merita. (*Tecla a Maria*, p. 307)

VANNI GENIVA

attore di fotoromanzi, amico di Agus

Geniva aveva molti sogni: ma quello che più gli era nell'anima sfociava dall'ambiente fumetti e finiva su un palcoscenico di prosa. «Ho bella voce, chiara dizione, ottima pronuncia, non sono scemo. Perché non mi accettano in prosa? Io preferisco saltare qualche pasto ed essere attore di prosa piuttosto che avere l'automobile ed essere qui, a fare fumetti. Il cinematografo fermo non mi piace... E tanto farò, che in prosa vincerò io». (p. 149)

CHIAMAMI CON UN ALTRO NOME

In questo lungo romanzo, edito da Cino Del Duca nel 1958¹²⁵, le tre donne, protagoniste a vario titolo delle diverse fasi del romanzo, rappresentano tre differenti fasi psicologiche in cui tutte le lettrici di Liala possono ritrovarsi: Lora Sau è l'identificazione, con la sua personalità tanto forte da resistere al destino avverso; Nena Lilli è la rimozione: quell'unico peccato che ha segnato per sempre un'intera esistenza; Lolotte di Pontassieve è l'aspirazione: troppo diversa, anche fisicamente, dalla media delle "fedelissime" lialiane –in questo senso, infatti, rientra in pieno nel novero delle eroine destinate a prevalere sulle altre donne– è nobile, ricchissima, sulle prime è programmaticamente capricciosa e incostante, avrà pur diciotto anni, ben diversi da quelli di chi è abituato da sempre a lottare per un pezzo di pane, come Lora; ma poi diventa matura con l'andar del tempo, e viene vittimizzata da un uomo che non l'ama, che la considera un oggetto, seppur preziosissimo, rendendole la vita impossibile.

A ben pensarci, in questo romanzo, una vera e propria cattiva, l'antagonista *par excellence*, non esiste; né tantomeno, sul versante del male, è rintracciabile una figura forte nel côté maschile dell'opera, diviso equamente tra Oliviero e Oddo che, aldilà delle apparenze, a tratti sono speculari –e le somiglianze partono, ancora una volta, dalla fisionomia e dalla fisicità, dalla corporeità, dalla consistenza corporea, dei due personaggi–.

¹²⁵ Tutte le citazioni dal testo si intendono tratte da LIALA, *Chiamami con un altro nome*, [I Edizione 1958], Milano, Sonzogno, 2006. A proposito dell'anno di edizione, non possiamo che ribadire la difficoltà di stabilirne con certezza inequivocabile uno se, come accade nel già citato e informatissimo *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, una riproduzione fotostatica della bibliografia lialiana presenta come prima edizione il 1957, mentre l'Appendice, a cura di Patrizia Caccia, reca quale data originaria il 1958. In base ai dati, *Chiamami con un altro nome*, ha venduto in prima edizione oltre trecentomila copie. Questo romanzo è divenuto, nel 1989, un autentico caso editoriale, a causa di un marchiano errore di datazione: «[...] Significativo un [...] errore che comparve sulla stampa nel febbraio del 1989, quando il romanzo *Chiamami con un altro nome*, edito da Sonzogno, entrò nella classifica dei *best-seller*. Lessi allora [*chi scrive è l'autore, Roberto Cappuccio, nipote dell'eroe della prima guerra mondiale Pietro Sordi, amante di Liala*] su alcune pubblicazioni di grande diffusione e prestigio delle recensioni in cui si celebrava la longevità artistica della nota scrittrice che, alla veneranda età di novantadue anni, dava alle stampe un nuovo romanzo di successo: "Alla Sonzogno giurano che il romanzo è nuovo di zecca". Evidentemente coloro che scrivevano ignoravano che l'opera aveva già avuto quattro edizioni: presso Cino del Duca nel 1958 e nel 1963, e presso Cappelli nel 1975 e nel 1978». R. CAPPUCCIO, *L'aviatore dagli occhi d'oro. Una biografia tra cielo e mare*, Pisa, EDIZIONI ETS, 1998, pp. 278.

Escludendo le varie figure di contorno, nemmeno i rappresentanti della generazione precedente, i Viningher da un lato, i Pontassieve dall'altro, pur così ricchi, rappresentano vettori capaci di determinare il destino dei più giovani.

La morale "media", quella d'uso comune, buona per affrontare ogni situazione con buon senso e misura, domina su tutto e il suo rappresentante più costante è Oliviero: chi vi si oppone, magari non volutamente, come accaduto a Nena, è posto fatalmente fuori dal consesso sociale, divenendo a tutti gli effetti, il "cattivo", o quantomeno, come in questo caso, l'agente perturbatore capace, in extremis, di sciogliere il bandolo della matassa con il "gesto che redime".

La morale cattolica più soffocante, quella in cui Liala proprio non poteva ritrovarsi, si rinviene nell'atteggiamento iniziale di Lora Sau, che ha troppo a cuore lo *status quo* per sovvertirlo con un gesto clamoroso; che pure compie, palesando invece una doppia morale, che tiene conto delle sue ragioni di donna prima ancora che di credente, tratto tipico dell'ideologia lialana: piuttosto che scalare le gerarchie sociali pubblicamente, rovinando un matrimonio, preferisce essere la moglie "occulta" di Oddo, novella Diodata di verghiana memoria, cui però questa possibilità viene negata dallo stesso Gesualdo, impegnato nella sua fallimentare scalata sociale. Oddo intende invece solo procrastinare uno stato di fatto che tutto sommato lo soddisfa, dall'alto della sua posizione privilegiata e, soprattutto, in forza del terrore panico che prende tutti quando si adombra la parola "scandalo".

Quando, per un breve momento, non ci sarà più alterità rispetto alla vita dei più umili, non potrà essere che Oddo a riuscire nel miracolo di avvicinarsi ai Sau. Oddo, singolare, malriuscito misto di menefreghismo e pietà umana, con accenti di originalità che gettano davvero una luce abbagliante sull'intimo sentire di Liala, dimidiata tra vocazione all'aristocratico distacco da tutto e tutti, nobili compresi, ma il denaro è pur sempre il

fondamento della società, e difficoltosa comunanza con la sorte dei meno abbienti –la maggior parte dei suoi lettori–, rappresentati sempre come puri e ricchi di buoni sentimenti. È, piuttosto, il *demi-monde* in cui si dibattono i personaggi come Nena, spesso limitaneo agli ambienti dello spettacolo, a rappresentare il ventre molle del tessuto sociale, il luogo da cui emanano tutti i problemi, di certo la rottura dell'equilibrio iniziale, per dirla alla Propp, che minano alla base il quieto vivere in cui tutti sanno stare al proprio posto.

Al solito, uno degli aspetti più interessanti dei due romanzi analizzati, ma in particolare di questo, su cui ci si è soffermati più a lungo in forza degli evidenti addentellati narrativi protesi alla soddisfazione del grande pubblico, è certo gusto, certo compiacimento per i riferimenti alla contemporaneità, resi attraverso la citazione di personaggi, modi di fare e accadimenti dell'epoca: il pittore russo Gregorio Sciltian, gli interni spesso all'ultimissima moda –o perlomeno quella che una aristocratica signora, da tempo non frequentante i nuovi salotti mondani milanesi, ritiene tale–. Il “tesoretto” dei primi elettrodomestici d'uso comune, come l'appena nata televisione; gli aerei di nuova generazione, e quella di Liala si conferma una passione autentica; Elizabeth Taylor, già diversa da quando, bimba prodigio, aveva fatto il suo folgorante esordio nel mondo del cinema con la serie di film sul cane Lassie –eppure a quest'altezza temporale, la grande attrice americana aveva appena venticinque anni, non aveva ancora vinto il primo Oscar, né conosciuto il grande amore della sua vita, Richard Burton–. Fa capolino il tema del divorzio, ben noto alla scrittrice: va ricordato che prima del 1° dicembre 1970, data della sua introduzione nell'ordinamento giuridico italiano, il divorzio era un privilegio concesso a pochissimi facoltosi –il capolavoro cinematografico di Pietro Germi, *Divorzio all'italiana*, del 1961, sta lì a dimostrarlo–, che potevano rivolgersi al Tribunale ecclesiastico della Sacra Rota, oppure far approvare su territorio nazionale sentenze pronunciate da tribunali di Paesi la cui legislazione permetteva anche ai cittadini stranieri di

porre fine all'unione matrimoniale; c'era sì San Marino, ma in questo periodo divenne proverbiale il divorzio "alla messicana": non che i meno abbienti non avessero, almeno formalmente, questa possibilità, solo che era virtualmente impossibile da ottenere, tanto costosa era, soprattutto dal punto di vista sociale. Il resto dei coniugi che si separavano, insomma, sapeva di doversi rassegnare all'impossibilità di regolarizzare le future unioni con i propri compagni, con le conseguenti, inevitabili ripercussioni sui figli nati da esse, i quali fino alla riforma del Diritto di famiglia, la famosa Legge 151 del 19 maggio 1975, subirono inammissibili discriminazioni, rispetto ai "legittimi".

Il caso più evidente di proiezione funzionale allo svolgimento della trama è, naturalmente, il terribile incidente aereo in cui perse la vita il maestro Guido Cantelli, personalità notissima in anni in cui la musica classica era ancora patrimonio comune della classe media italiana, uno di quegli eventi epocali capaci di riempire per mesi e mesi le pagine dei rotocalchi, di cui, col passare del tempo, si attenua fatalmente la memoria. Anche per questo, ancora una volta, uno studio accurato delle tematiche di *Liala*, all'epoca del boom economico, non può non nutrirsi di un'adeguata ricerca sociologica che esplori il campo emozionale delle italiane e degli italiani d'allora.

Un giovane svizzero, Oliviero Viningher, si trasferisce a Milano per lavorare come commercialista nell'industria degli zii, una fabbrica di prodotti di bellezza ingranditasi sempre più. Il giovane è orfano dei genitori. I parenti, ricchissimi, lo hanno chiamato colà per lavorare sì, ma soprattutto per star vicino allo scapestrato cugino Oddo, frequentatore di teatri e locali notturni e gran seduttore di donne:

Troppi erano gli uomini che potevano battere Oddo. Tuttavia egli emergeva: per quella sua allegra sicurezza, per quel suo atteggiamento tra disinvolto e spavaldo, per quei suoi occhi che denudavano le donne e che soppesavano gli uomini. (p. 128)

Costui è molto viziato, soprattutto dalla madre, tutto è sempre stato facile nella sua vita. Oliviero e Oddo, pur così diversi, hanno caratteristiche fisiche piuttosto simili, che vengono evidenziate sin dall'inizio:

Avevano la stessa taglia robusta e alta, gli stessi capelli castano chiaro e ricci, gli stessi occhi tra il grigio e l'azzurro. Erano ambedue abbronzati e ambedue amavano ogni diporto, ma gli occhi di Oddo ridevano sempre, come la bocca. e quelli di Oliviero erano sempre pensosi, e la bocca, soltanto a tratti, accennava ad un fugace sorriso. (p. 5)

È, invece, dal punto di vista dei sentimenti, che i due differiscono totalmente; è la vita stessa che ha inciso profondamente sul carattere di Oliviero: l'industria di suo padre, produttore di capi d'abbigliamento in lana d'angora, ha subito un rovescio economico perché: «[...] la moda aveva cambiato parere». Sua madre è morta quando il ragazzo era ancora piccolo e, dopo poco tempo, viene raggiunta dal coniuge, che non aveva mai voluto lasciare la natia Svizzera, schiantato dal tracollo dello stabilimento.

Oliviero era rimasto solo: con una laurea in scienze commerciali, uno stabilimento con poche operaie e una grande disperazione nell'anima (p. 6). La sua abitazione elvetica era una sorta di casetta di Biancaneve: piccola e bella, con le tegole rosse e in bella vista i grandi ciuffi di soffice mimosa. Questo è il ritratto inequivocabile di un sentimentale; che peraltro vive solo da anni: a badare a lui, solo la moglie del custode che gli fa da cuoca e cameriera:

Per me la donna è qualche cosa di sacro, perché ella è destinata a diventare Madre. (*Oliviero al domestico Franco*, p. 14)

Un ritratto che, molto più avanti, si accrescerà anche dell'immane descrizione fisica del corpo maschile, *à la* Liala, per così dire:

Oliviero era alto, con spalle ampie e ampio torace. Seminudo, si rivelava più atletico di Oddo. E anche più maturo. Il corpo di lui denotava l'uomo che non aveva mai trascurato i diporti, che aveva sempre seguito una vita sana, che possedeva una forza non indifferente. (p. 268)

Appena giunto in villa, modernissima come lo stabilimento, Oliviero risponde ad una telefonata di una donna, che crede di parlare con il cugino. Il tono di voce della donna è rabbioso: sono giorni che prova a sentire l'uomo, reo di gravi colpe ai suoi danni:

Mascalzone! Credi di avermi accontentata con i regali? Me ne hai fatti tanti di regali, questo è vero. Ma a che servono, Oddo, se io ti voglio bene?

Oliviero la ferma, spiegandole con educazione l'equivoco, tanto da colpire subito l'attenzione della giovane, evidentemente non abituata a quelle parole tanto gentili.

Mentre l'ospite svizzero si sistema nell'enorme abitazione degli zii, che conosciamo meglio attraverso una particolareggiata descrizione dell'ambiente,

[...] la sala piccola era vasta come la casina dai tegoli rossi. Aveva mobili di pergamena con pannelli mirabilmente dipinti. Gli parve che quei dipinti fossero di Sciltian (*il pittore russo Gregorio Sciltian, probabilmente conoscente di Liala*) e li ammirò (*questo significa che Oliviero s'intende d'arte*),

un domestico annuncia che una giovane donna è alla porta, pronta a far scenate.

Per Liala è importante rimarcare, a questo punto, nel quadro della caratterizzazione dei personaggi, la distanza tra il mondo che Oliviero si è lasciato alle spalle e quello, spietato verso i più deboli, in cui si appresta a vivere:

C'era pietà per tutti, nella villa protetta dalla mimosa. Era una villa senza pretese, dove il cuore era più grande della villa stessa. Ma nella principesca costruzione di Enrico Viningher la pietà non esisteva. Chi pativa aveva

torto: chi non sapeva difendersi cadeva nella categoria degli imbecilli. C'era un grande nome di industriale da salvare. (p. 37)

Oliviero subito si accolla la responsabilità di “ricevere” la donna, descritta come «[...] una pantera nella gabbia». Bionda –solo in seguito sapremo che non è il suo colore naturale–, dai capelli lunghi «[...] un poco fuori moda come taglio, ma che le stavano molto bene», con un abito rosso, coperto da una pelliccia di lince chiarissima, talmente leggera da svolazzare al vento. Dal corpo snello e ben fatto, la donna ha piedi piccoli e graziosi chiusi da scarpine rosse; ella continua a imprecare contro Oddo, che, ormai è chiaro, è oppure era il suo amante, ma all'improvviso mostra un improvviso squarcio di fragilità:

[...] Lui crede di liquidare tutto con un magnifico dono, ma il cuore non lo si fa tacere con un dono. [...] Non si è mai domandato, quel signore, se c'era o non c'era amore in me? [...] Questa volta ha sbagliato, perché io gli voglio tanto bene.

Dopo aver consegnato a Oliviero l'ultimo e più desiderato dono avuto da Oddo, un bracciale di platino e brillanti, la donna, di cui ancora non conosciamo il nome, si allontana, salutando educatamente il giovane. Subito Oliviero riferisce diligentemente agli zii il contenuto della burrascosa conversazione:

La ragazza ha detto che per far tacere un cuore ci vuole altro... Che se Oddo crede di far tacere il cuore di lei donandole un bracciale sbaglia di molto. (p. 19)

La morale maschilista ma, ancor più, ruvidamente capitalista, della generazione più anziana viene ben presto rappresentata, nelle pagine del romanzo, dalle parole durissime di Enrico, il padre di Oddo, quando interloquisce con il nipote a proposito di quella irruzione:

Quando un uomo passa da una donna a un'altra senza valorizzare troppo, un bel giorno si trova invischiato nelle zampe di una sgualdrina e se la sposa. [*Quella donna*] è una ex-soubrette: [...] quando queste donnette rifiutano i doni è perché intendono avere colui che fa i doni.

Quello zio che pure ha rappresentato l'ancora di salvezza di Oliviero e l'ingresso privilegiato nel bel mondo dell'alta finanza milanese, sarà sempre e solo, ai suoi occhi, «uno zio ricco, un poco provinciale, un poco misantropo, immensamente sognatore e senza fascino mondano», che per risolvere la scabrosa questione, non può che pensare ad un'offerta di denaro.

Oliviero è uomo di parola ed è deciso a provare a risolvere la scabrosa situazione, anche attraverso la penosa risoluzione dello zio. Via telefono organizza un incontro presso l'Arco della Pace, dove andrà con la macchina di Oddo, intanto scomparso con la vettura del padre, appena acquistata; nuova fiammante, perché il giovane milanese ama sempre le cose d'ultima moda, le novità, come afferma il padre, così facendo anche nei rapporti con le donne.

All'atto di incontrare la giovane, Oliviero non può non notare il suo pallore, i suoi occhi dilatati, lucidi di lacrime, il viso pallido:

Di vivo in quella faccia non c'erano che le labbra: accento circonflesso dove l'artificio aumentava la sofferenza del volto.

La donna si trova nel cono di luce del chiaro di luna, circostanza che permette a Liala di diffondersi in una descrizione poetica dell'ambiente circostante pesantemente “dannunziana”; Oliviero è sinceramente preoccupato per le sue condizioni: d'altronde, come si premura di dire, egli non ha mai fatto soffrire una donna. Era proprio lei, la prima donna che egli vedeva piangere. E ne sentiva una sofferenza quasi fisica.

Nena Lilli di Perugia, finalmente prorompe in un pianto disperato: ha compreso amaramente che la sua relazione con Oddo è giunta al capolinea. Con quel po' di dignità che le rimane,

prova ancora a parlare con Oliviero, nella sua macchina, mentre percorrono le strade di Milano –Liala si ricorda persino di menzionare il casello autostradale che attraversano, alla ricerca di una piazzola di sosta in cui parlare con più serenità–.

Nena ha preso coscienza di un fatto incontrovertibile: dopo l’attrice di prosa, lei rappresenta l’ultima amante prima del cammino verso una “donna perbene”. Ma lei non è, e non sarà mai, una donna da strada. Ha commesso un grave errore, è vero, ma lei un cuore ce l’ha e credeva di donarlo all’uomo di cui s’era innamorata:

Non ho portato a Oddo la mia purezza, ma egli sa bene che non c’è un passato burrascoso e vergognoso nella mia vita. Ho avuto anch’io il mio errore. Tutti possiamo sbagliare. Ma credevo di non sbagliare innamorandomi di Oddo! Bello, allegro, generoso, intelligente, elegantissimo... è l’uomo che ogni donna sogna... è l’uomo che ogni donna vorrebbe avere. Ma lui questo lo ignora, perché ci considera tutte allo stesso modo. Donne da prendere e da lasciare: una stretta di mano e addio.

Oliviero sembra non comprendere fino in fondo il dramma di Nena, essendo poco aduso a questioni sentimental-sessuali, anzi pare quasi ridimensionarlo: dietro una solidarietà di facciata, cerca solo o soprattutto di mettere a tacere lo scandalo, come da promessa allo zio Enrico. All’improvviso, all’atto dell’offerta di denaro –che al buon Oliviero, comunque, sembra l’unica via percorribile–, erompe il dramma: la ragazza afferra una piccola rivoltella che ha in borsa, la punta contro il petto e spara. Oliviero sulle prime è attonito, ma subito comprende la gravità della situazione: volge la vettura verso il primo ospedale, allo scopo di salvarle la vita.

Dopo un delicato intervento chirurgico, e una dichiarazione resa alla polizia, Enrico intende pagare tutte le spese ospedaliere, per mettere a tacere lo scandalo.

In questo frangente, si impone singolarmente la figurina di uno dei due poliziotti, che sembra ben conoscere le dinamiche dei giornali scandalistici:

Ne parleranno [*di questa storia*], ma cercheremo di non fare mettere il nome di colui per il quale la signorina si voleva ammazzare. Non è molto facile far tacere i giornalisti su argomenti di questo genere. Fanno troppo romanzo popolare e romanzo a fumetti. E il piccolo mondo è ghiotto di romanzi popolari e di lacrime di fumetti.

Al risveglio, sarà la stessa Nena a ridere amaramente del suo gesto, ma aggiungendo un particolare nuovo e importantissimo:

Si ride sempre di un mancato suicida. Il meno che si dice per lui è il vocabolo 'idiota'. Ma io credevo andasse bene e non avevo calcolato su quella prosaica cosa che è un reggiseno moderno. [...] Con il mio sangue ho perso anche l'amore per Oddo. Non importa se ho perduto Oddo. Ho trovato un amico. Lei.

Con queste parole, la giovane intende cominciare una nuova fase della sua vita; quel gesto disperato derivava da una sconfinata solitudine: una solitudine che non esiste più. Adesso c'è quel ragazzo tanto gentile e educato che le ha salvato la vita, Oliviero.

Oddo, nel frattempo, è tornato a casa, dai suoi delusi genitori. Nella certa consapevolezza di accontentare le loro aspirazioni, dice d'aver conosciuto una giovanissima contessa, appena diciottenne, che intende sposare:

[...] bionda come il sole, gli occhi di cielo, viso d'angelo, alta, sottile, morbida, dalla bocca innocente come una bambina e la pelle candida. Una figura da quadro, anche perché, pur essendo sottile, ha spalle perfette e un seno che guarda in su.

Questa l'icastica descrizione lialiana della "preziosa". Oliviero frattanto si è accorto dell'egoismo insito nella mentalità dei suoi zii, entusiasti dell'improvvisa svolta del figlio, a maggior ragione disinteressati totalmente della sorte di Nena: il giovane sente che il suo trasporto per la sfortunata ragazza assume un tratto diverso da quello amicale, ma non lo riconosce certo come amore, pur provando per lei un'infinita pena.

Durante questo periodo, il ragazzo svizzero prende ad andare a trovare in ospedale la convalescente Nena, informandola sugli sviluppi della bislacca relazione del suo ex amante: la giovane vive ormai con estremo distacco gli ultimi accadimenti, presa com'è dal suo recupero fisico e mentale.

Niente di personale la lega ad Oliviero, se non quella bella amicizia che sta sbocciando; egli, dal suo canto, ha difficoltà a comprendere il reale stato d'animo di Nena, che ritiene ancora molto segnata dal rapporto con il cugino, eppure tanto orgogliosa da non dimostrare il suo reale dolore. Per la mentalità maschilista di Oliviero, è impossibile concepire il distacco totale di una donna da un uomo che le ha fatto del male, così come sta accadendo in Nena.

L'umorale Oddo, come al solito fatuo e superficiale, nel frattempo non ha altro a cui pensare se non trovare un *nickname* divertente per la sua promessa fidanzata dal roboante nome di Ermengarda Carlotta di Pontassieve: sceglierà "Lolotte", quello di una ballerina dal corpo "divino" conosciuta anni prima alle Folies-Bergère. Oliviero è sempre più "sconcertato, smarrito, quasi addolorato" per l'atteggiamento del cugino, così diverso dal suo modo di vedere la vita.

Durante i preparativi per il ricevimento che sancirà il fidanzamento di Oddo e "Lolotte", il giovane si ricorda distrattamente della sua penultima fiamma, quella Nena ormai così distante, che aveva tentato il suicidio per lui; Oliviero risponde sarcastico che se una ferita s'è cicatrizzata, un'altra, ben più profonda, sembra tuttora essere aperta. Ma il suo sbalordimento raggiunge l'apice quando il cugino gli confessa candidamente che la vera ragione del suo fidanzamento è legata ad un certo tipo d'innamoramento, l'unico che egli riesce a provare: «Mi sento innamorato di Ermengarda. E poiché non posso averla senza sposarla, la sposo», dice, in pieno accordo alla tipica mentalità ancora imperante alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso.

Questa apparente confusione tra desiderio e amore, in realtà ben voluta dal milanese, non trova d'accordo Oliviero. L'ulteriore descrizione che Oddo fa di Ermengarda, applicabile *in toto* all'idea che Liala ha dei suoi romanzi e delle eroine ivi tratteggiate, sembra, però, fugare ogni dubbio:

Una creatura magnifica, moderna, anche spigliata, ma con qualche cosa di lontano e trasognato che parla di altri tempi. Ecco! Mi pare un romanzo modernissimo e spregiudicato stampato su vecchia pergamena. I contrasti che sono in lei mi attirano: non so dirmi come si comporterà una donna come lei quando sarà coricata con un uomo come me. O ne uscirà una bella amante o una cretina che dovrò tradire dopo un mese. (p. 59)

Oliviero adesso è persino disgustato, pur conservando un esile tratto d'affetto per quel cugino così scapestrato, e “innalza” una borghesissima tirata sul giusto modo di trattare una contessina. Non dice “una donna”, per quanto abbia già dimostrato una larvata solidarietà con la condizione sfortunata di alcune donne “perdute”: la sua mentalità è quella d'un uomo, un “brav'uomo”, alle prese con situazioni in cui lui non si metterebbe mai. Oddo gli risponde, dal suo canto, citando Alexandre Dumas e la sua *La Dame aux camelias*, evidente nume tutelare della nostra scrittrice, affermando d'aver volutamente affrettato il fidanzamento, proprio per mettere a tacere lo scandalo legato a Nena: Oddo, dunque, rappresenta la ragione che sa essere anche brutale, contrapposta ad una volontà, come quella di Oliviero, che comunque rifugge da ogni scandalo e, di conseguenza, almeno fino a questo momento, da ogni passione.

Nel frattempo, fa la sua comparsa la famiglia dei conti, ed è sintomatica dell'atteggiamento volutamente “moderno” di Liala, pur nobile di nascita e andata in sposa ad un marchese, la forte ironia nei riguardi delle figure alte e allampanate dei Pontassieve, in evidente disagio tra i ricchissimi eppure “solo” borghesi padroni di casa, che di certo non sono da meno in quanto ad imbarazzo, chiara dimostrazione di un “impossibile” incontro tra classi sociali.

L'unica a spiccare tra loro per grazia e bellezza è, naturalmente, Ermengarda. Questo è il primo incontro tra la giovane e Oliviero, che dà la sua personale versione della contessina:

Occhi azzurri, dolci, grandi. Volto di bambola e roseo, levigato, reso vivo da un trucco sapiente e da una bocca viva, su denti splendidi. Figura perfetta, ma come aveva detto Oddo, qualche cosa di antico in lei e forse dovuto alla gran massa di riccioli d'oro.

La descrizione non è dissimile da quella fatta da Oddo e conferma la sostanziale uguaglianza della visione dei due cugini di fronte alla bellezza esteriore della donna, ancora una volta paragonata ad una figura antica, visibile solo in un quadro, «[...] se non indossasse un abito moderno e gioielli moderni».

Oliviero, in un'atmosfera tesa, contrassegnata dalla grande, insormontabile distanza tra i conti e i ricchi industriali, non riesce a non fissare la splendida Ermengarda, promessa sposa di suo cugino Oddo che, nel frattempo, appartatosi con la ragazza, le strappa un bacio appassionato.

In una ulteriore descrizione, affrontata direttamente dall'io narrante, Liala delinea un altro ritratto di "Lolotte", questa volta più intimista:

[...] gli occhi azzurri spalancati, attoniti, non spaventati. Come se ella avesse veduto e goduto, in quel momento, di qualche cosa fino allora insospettato e del quale aveva, fino allora, ignorato l'esistenza.

La sua visione della vita, singolarmente decisa e matura, verrà esposta in prima persona quando Oddo le chiederà perché ha scelto lui:

Sono tanto felice. E ti amo tanto. E amo per la prima volta. E i tuoi, sono i primi baci...

A fronte della scontata frase da *viveur*, «E tu sei la prima donna che mi fa battere il cuore», Oddo sente che qualcosa dentro di lui sta smuovendosi, una sensazione mai provata in precedenza, alimentata dalla innocenza non banale di Ermengarda che, abituata a tanta “bella gente, tanti bei nomi”, “tanti bravi ragazzi”, come li chiama lei, trova nel giovane proprio ciò che cercava:

[...] In un mondo dove tutto procede su rotaie e con un preciso orario, tu sei entrato a portare tali varianti da farmi...

“Da farti deragliare! Bene!”, conclude grossolanamente Oddo.

Tornati presso gli invitati, il giovane milanese annuncia trionfante il prossimo matrimonio con “Lolotte”, chiamata in questo modo dinanzi a tutti, compresi i conti di Pontassieve, che trasecolano. Non contento, rivolgendosi al cugino Oliviero, Oddo lo rimprovera bonariamente perché quelle iniziali che compaiono su tutti i giornali associate allo scandalo di Nena, O. V., la sua Ermengarda, inconsapevole, le ha attribuite proprio a lui; anzi, la giovane gli si rivolge direttamente, ammonendolo a non far più soffrire alcuna giovane donna.

Oliviero è divertito, ma bonariamente, come fa sempre, attribuendosi cioè colpe non sue, promette di non indulgere più nei suoi peccati.

Qualche giorno dopo il ricevimento, Nena, ormai guarita, chiama il suo amico Oliviero, per farsi riportare a casa. Anche in ospedale, la vita non è stata benevola per lei: a causa del suo gesto, le suore-infermiere l’hanno trattata male e con scarso rispetto, reagendo con sospetto a qualsiasi cosa, persino agli abiti alquanto succinti che la sua cameriera le ha portato; anche alla presenza dello stesso Oliviero, nella loro concezione, sospeso tra lo status di amico e amante che l’ha spinto al tentato suicidio.

Al medico che ha in cura la ragazza, Oliviero chiederà una importante cortesia, che apre un illuminante squarcio sulla sua bontà d'animo, sempre capace di adattarsi alle ferree leggi del comune senso del pudore:

Poiché le suore se possono perdonarle il tentato suicidio non possono perdonarle l'amante, io ho pregato il medico di dire a loro che sono il suo fidanzato. Da questo lato, lei non è una peccatrice ma una povera vittima. E alle vittime d'amore, dell'amore puro si può anche perdonare un atto insano. (p. 46)

Giunti a casa di Nena, i due giovani troveranno l'amato barboncino della giovane, dal singolare nome Blu, bisognoso di attenzioni e carezze quasi quanto la sua padrona. Superato il trauma del ferimento, ora la ragazza si ritrova nuovamente a lottare contro la sua solitudine: Oliviero le è caro, si è comportato meravigliosamente con lei, e finalmente i due prendono a parlare dandosi del "tu". Nena si sente finalmente sicura e si apre, raccontando di una vita arida di sentimenti e solidarietà; Oliviero ascolta, ma non confida alla sua nuova amica particolari significativi che lo riguardino, schivo com'è, passando immediatamente a descrivere il ricevimento cui ha partecipato.

Nel momento in cui prende a parlare della futura sposa di Oddo, i toni e le parole usate fanno però subito capire a Nena che quella Ermengarda ha lasciato un segno già indelebile nell'animo del suo amico:

[...] Una miniatura o un quadro. Sacro o profano. [...] Una creatura da fiaba [...] È la fanciulla più bella, più cara, più dolce che c'è nel mondo.

Oliviero non ama gli eccessi, lo dice a Nena, e detesta allo stesso modo l'interpretazione che la giovane dà dei suoi reali sentimenti per Ermengarda, spiegando che mai avrebbe potuto posare gli occhi sulla promessa sposa del cugino, per lui come un fratello:

Tu ami gli eccessi, Nena. E non mi piacciono gli eccessi. Per una delusione d'amore ti spari al cuore. Per una mia frase ammirativa o gentile mi consideri innamorato della donna che sposerà l'uomo che per me è un fratello. Bisognerà rientrare nella realtà, Nena. E non andare al di là dei limiti che il buon senso e il buon gusto pretendono. Bisognerà rientrare nella realtà, Nena, e non andare aldilà dei limiti che il buon senso e il buon gusto pretendono. (pp. 75-76)

Prima di andar via, Nena, quasi disperatamente, gli chiede se si rivedranno o quello è già l'ultimo loro incontro. Oliviero non risponde, non sa farlo; prova sentimenti contrastanti, molto forti, una passione che gli opprime il petto: Ermengarda. All'improvviso ha fatto irruzione nella sua vita, nella sua mente e nel cuore. Quello che prova è sempre più simile, così improvviso, a quanto deve aver provato Nena, tempo prima. I ricordi della sua casa in Svizzera, dolcissimi, si affastellano a quello del volto bellissimo di Lolotte, che presto apparterrà ad un altro. Ben presto, la sua diventa una visione da incubo, in cui si fa largo lo spauracchio peggiore, per la sua mentalità dabbene:

Gli pesò sul cuore la sofferenza alla quale andava incontro. Oppresso il cuore, ansante il petto, allucinato lo spirito, egli si credeva in preda alla follia. Perché soltanto un uomo folle poteva essere dominato dall'amore come egli era. Ed ebbe paura. Di essere pazzo. Di non poter connettere più. Di non poter più vivere tra la gente saggia. Si vede esiliato dal mondo, scansato dal suo prossimo, temuto dai deboli, irriso dai forti. Non si attardò a chiedersi come poteva essere avvenuto quel fulmineo smarrimento, neppure frugò nell'anima sua per cercare l'origine di quell'amore. Si disse, e la sua tristezza era senza fine: «Ah, non fossi mai partito dalla mia casa piccola sotto i tegoli rossi». (p. 76)

Allora egli non potrà far altro che tornare dall'unica persona che potrà capirlo: la sua cara amica Nena che lo consolerà, lo comprenderà, e gli permetterà, finalmente, di sfogare i suoi reali sentimenti, tanto a lungo repressi ed infine esplosi a causa del repentino, folle innamoramento per qualcuno che egli non conosceva fino a pochi giorni prima. Ma le ragioni della sua morale continuano ad essere più forti d'ogni sentimento: egli non può mostrare ad

alcuno ciò che prova e che non riesce più a trattenere: stare qualche giorno a casa di Nena sembra essere la soluzione migliore; anche perché, come amaramente spiega la giovane, nessuno potrà scandalizzarsi se, in quella casa già tanto chiacchierata, ad un uomo se ne sostituisce un altro. E, come un cagnolino fedele, ella si accuccia ai piedi di Oliviero, appoggiando la testa e un braccio sulle sue gambe.

Nena si rende conto di amare Oliviero e, generosamente, manda una lettera anonima ad Ermengarda, raccontando tutti i dettagli della sua storia disperata, dell'impagabile bontà del giovane svizzero, spiegandole insomma tutto quanto è realmente successo. La contessina lo manda allora a chiamare, ma testardamente il ragazzo continua ad attribuirsi ogni colpa, dicendo peraltro che Nena è la sua amante. Lolotte è felice, perché era pronta a lasciare Oddo, qualora Oliviero avesse confermato le parole dell'anonimo: tutta la felicità che l'attende la dovrà al futuro cugino, cui dona un miosotide, «un fiorellino da fossati, da prati, da orti di gente povera. Ma che lei amava e che lei donava».

Lo svizzero, prontamente, riferisce tutto a Nena che anzitutto vuole vederlo felice, perché «[...] volere la felicità di chi si ama è la più alta, più pura, più nobile forma di amore». Di fronte all'ennesima sconfitta, all'ennesimo abbandono, però, prova a giocare l'ultima, disperata carta che le rimane, palesando grandezza d'animo e dedizione assoluta:

Ti amo. Per il bene che mi hai fatto, per l'aiuto che mi hai dato, per l'onestà che mi hai rivelato, per la dolcezza che mi hai fatto conoscere. Per tutti gli sconosciuti sentimenti che attraverso te ho conosciuto, io ti ho amato subito... io ho cercato di aiutarti a essere felice. Non potevo fare altro né darti altro. Tu non hai bisogno di una donna come me. E allora io, per l'immenso amore che ho per te, ho tentato di portarti verso la donna che ami. (p. 95)

Oddo, frattanto, ignaro dello scampato pericolo, riprende le sue normali attività e comunica ad Oliviero che ha «[...] per le mani» una bellissima operaia, annunciandogli che ha intenzione

di continuare ad utilizzarlo come diversivo per la sua fidanzata, attribuendogli anche quell'ultima relazione e spiegando a Ermengarda che il suo ruolo in tutta questa vicenda è di tramite tra Oliviero e la lavoratrice del suo stabilimento.

Il chiarimento tra i due cugini getta ancora una volta una luce significativa sull'atteggiamento che Liala palesa nei riguardi dei rapporti tra diverse classi sociali: quando, alle rimostranze di Oliviero sull'opportunità d'accompagnare a casa un'operaia, Oddo dice: «Ho forse offeso la ricca borghesia o l'alta nobiltà?», Oliviero si profonde in una difesa accorata della rigida partizione tra classi, che non deve mai essere intaccata; difesa ben mascherata da un atteggiamento fintamente democratico, ma che non può far altro che entusiasmare le fedeli lettrici della scrittrice lariana:

No. Ma se fai lo stupido con un'operaia offendi la gente che lavora: il che è peggio che offendere la ricca borghesia e l'alta nobiltà. Di conseguenza, Oddo, una volta per sempre. Regalami le tue amanti più o meno suicide: ma non mi far rovinare le operaie oneste, perché questo non lo ammetto. (p. 98)

Con il trascorrere del tempo, Oddo però sembra mutare atteggiamento: è sempre più pensieroso, distante, non più ilare come una volta, qualcosa sembra preoccuparlo.

Lolotte festeggia i suoi diciotto anni; a breve la sposerà, ma tutte le cerimonie e i preparativi, e le repentine, improvvise lacrime di sua madre, lo innervosiscono, così come gli acquisti dispendiosissimi fatti dal padre in vista del matrimonio. A Oddo, in realtà, e lo afferma a chiare lettere, interessa solo portare a letto la giovanissima fidanzata, cosa che lo conduce ad un ulteriore scontro con il sempre più innamorato Oliviero.

Oddo non lo sa ammettere, ma il vero problema è che si sta innamorando della sua piccola operaia, Lora Sau, sarda, cui dà ancora del "lei", come precisa meticolosamente Liala. Oliviero attribuisce l'ingenuità di Lora ai suoi costumi: probabilmente, nella sua terra

d'origine, essere accompagnati a casa dal padrone è motivo di orgoglio; a Milano, questo è inopportuno e può portare ad un facile fraintendimento e a discussioni tra operaie, perché ricevere un passaggio dal padrone può significare solo una cosa, agli occhi di tutti. È lui, ancora una volta, a farsi portavoce della morale comune e perbenista dei "padroni", che si identifica in quella maschile:

[...] e che sappia che qui può essere giudicata male un'operaia che si fa portare in automobile dal suo principale. Nella sua terra un atto simile potrebbe essere considerato atto generoso, gentile, buono da parte del proprietario. Qui tutto l'opposto. Qui si potrebbe pensare che gentilezza, bontà e generosità non hanno cosa alcuna da vedere. Ma soltanto il calcolo: che non è precisamente un calcolo matematico ma totalmente maschile. (p. 107)

Ma com'è descritta Lora, quando sfilava dinanzi ad Oliviero, nel frattempo assumendosi l'onere di portare avanti l'azienda degli zii, che l'ha convocata, assieme alle nuove assunte, per conoscerla senza destare sospetto? «Piccola, bruna, timida, con la pelle olivastria e gli occhi bassi, palesemente tremante».

Nel momento in cui solleva il volto verso il giovane, però, scopre un particolare stupendamente "incongruo", rispetto alla sua origine:

[...] i più grandi, più spaventati, i più stupefatti occhi azzurri del mondo. Due stelle. Due pezzi di ghiaccio rubati alle vette dei ghiacciai eternamente privi di sole. Due trepidi, cari, tristi occhi belli che gli fecero subito battere il cuore. Di pietà, di dolore, di pena.

Oliviero la tranquillizza, dicendole di fidarsi dei suoi padroni che penseranno a lei e la osserva meglio: ora quella ragazza è «[...] bella, di una bellezza pavida, strana, un poco selvaggia».

Perché s'è trasferita a Milano? La storia di Lora è semplice, uguale a quella di tante altre ragazze e per tanti versi rappresenta la *climax* emozionale per le lettrici del romanzo, pronte ad immedesimarsi in questa storia fatta di dolori e sacrifici: ha sedici anni, seppur sembri già

una donna, a causa della fame patita e dei tanti sacrifici; è giunta in Lombardia con la madre, il padre, e nove fratelli. Solo lei e il padre lavorano, ma la vita, rispetto a quando erano in Sardegna, è molto più facile: le pecore, colà unico sostentamento della famiglia, erano state rubate o erano morte. Dunque, non c'era stata scelta: grazie ad uno zio, tutti insieme avevano deciso di lasciare definitivamente la terra sarda.

Dopo le ultime rassicurazioni di Oliviero, che le promette anche i buoni-viveri, Lora si fa prendere dall'emozione, afferrando la mano del padrone e baciandola. Il giovane è sorpreso e si ritrae, così come fa la ragazza: «[...] Se ne andò, svelta, piccola, bruna bruna, chiusa nel camice troppo lungo, troppo largo, troppo rigido».

Quegli occhi, però, hanno lasciato una traccia indelebile anche nell'animo di Oliviero. Ora capisce quanto possano aver calamitato l'attenzione, o forse un sentimento, del cugino. Sempre alla ricerca della novità, Oddo sarà rimasto colpito proprio dalla fragilità di Lora Sau, i cui occhi, vero e proprio *topos* letterario della nostra scrittrice, sono bersaglio di un'ulteriore descrizione da parte di Liala: «[...] Parevano gli occhi di un povero, bel gattino, prossimo ad essere acciuffato da un cane feroce».

Nel raccontare al cugino le sue impressioni, Oliviero rinfocola la sua difesa ad oltranza del buon nome delle operaie:

[...] se vuoi divertirti devi uscire dall'ambiente dove si lavora per te. Per la tua ricchezza e il tuo benessere. Ci sono migliaia di donne che non hanno altro desiderio che di coricarsi con un bel giovanotto ricco. Rivolgiti a quelle e non rovinare le povere ragazze perbene! (p. 118)

Ma il legame tra il giovane svizzero e Nena è diventato molto saldo, tanto che, in prossimità delle nozze della sua amata, i due partono per Perugia, città natale della ragazza. Lolotte ormai da tempo vive a villa Viningher, per la gioia dei futuri suoceri:

Si sentono investiti loro stessi di porpora e d'ermellino. Temo che il giorno delle nozze pretenderanno d'essere incoronati come se a loro, per avere una nuora contessa, spettasse di diritto il titolo di Maestà. (*Oliviero a Nena*, p. 115)

Già piuttosto a disagio con i nobili e l'etichetta che si portano dietro –«Bella gente, bei nomi, deliziosa Lolotte. Ma che noia! S'ha sempre paura di sbagliare. Forse perché è evidente che ognuno di loro misura le proprie parole prima di pronunciarle» (p. 129) – Oddo ha in mente solo Lora e le sue difficili condizioni di vita.

Sarà Oliviero, di ritorno dall'Umbria, a chiamare la giovane operaia, proponendole un aiuto da parte dei padroni; Lora rifiuta, orgogliosa: di vitto ce n'è a sufficienza a casa Sau e il necessario non difetta. Oddo, però, non demorde e arriva a vedere l'umile dimora della famiglia sarda: «I Sau non abitavano nel paese di Dalmine. Abitavano nella campagna e per arrivare a quella misera cascina la macchina doveva, dopo percorsa la strada principale del borgo, addentrarsi per una viottola. È la casetta più povera, più lontana, a mezzo d'un prato senza alberi e pur di lontano si vedevano tanti e tanti panni distesi». (p. 141)

Ha con sé una cesta piena d'ogni ben di Dio; ha così modo di conoscere la madre di Lora, i suoi fratelli e le sorelle: tanti piccoli bimbi vestiti allo stesso modo: «grembiali rosa scoloriti le bambine, maglietta a righe bianche e blu e calzoni blu scoloritissimi i ragazzi. Tutti a piedi scalzi, tutti con la faccia pulita, le mani pulite e i ginocchi neri».

Oddo ha compreso che i poveri non sono mendicanti, è davvero cambiato. O no? In realtà, trova ancora spazio per un'avventura, respinto per l'ennesima volta da Lora.

A Cernobbio, luogo scelto per la festa d'addio al celibato, egli incontra Gladys, una donna che ha gli stessi occhi della giovane sarda:

Un'avventura che diventerà un farmaco. Perché tutte le volte che avrò bisogno degli occhi di Lora Sau saprò dove andare a trovarli. Quella donna ha gli occhi di Lora. Mi consolerà. (p. 160)

E arriva il giorno del matrimonio. Tutto il bel mondo milanese, romano, torinese e fiorentino, ricchi e nobili insieme in un problematico rondò, ha fatto a gara per essere invitato. Lolotte infierisce per l'ennesima volta su Oliviero:

La mia felicità la devo a te. A te do l'incarico di aiutarmi a conservarla. Io sono un poco antiquata. Se ci sarà qualche cosa nelle mie abitudini che ti parrà possa irritare Oddo, fammelo notare. Se qualche mia idea ti parrà non adeguata a Oddo, fammela correggere. Io voglio essere la moglie ideale. Aiutami a esserlo e te ne sarò grata. (p. 163)

In modo forse involontariamente comico –con Liala non si può davvero mai dire: a volte sembra apertamente sorridere dell'assurdità di certe situazioni–, anche Oddo si raccomanda ad Oliviero, ma di badare alla piccola Lora.

A Lolotte, in una stucchevole ripetizione di situazione, Oddo dirà che Oliviero si è trovato un nuovo trastullo, in quel della villa d'Este. Lora gli è entrata ormai nel cuore, non pensa che a lei, solo la morte potrebbe separare le loro anime. Il motivo di una simile unione è forse da ritrovare in qualcosa di profondo, tenuto nascosto da troppo tempo, dimenticato, l'acme dell'amore-passione di Oddo che vale proprio la pena riportare per intero:

Noi veniamo da povera gente. Gente che nella Svizzera aveva qualche pecora, qualche mucca e un pezzo di terra. I Viningher di oggi, quelli che rappresentano oggi uno dei più forti capitali italiani altro non sono che contadini. E non ricchi per di più. Contadini che se volevano mangiare dovevano sgobbare dall'alba a notte, vangando la terra, godendo dei frutti che essa dava. E vivendo nel trepido timore che una tempesta qualsiasi compromesse il loro pane quotidiano. È all'origine della nostra razza, lo spavento della vita. La paura del domani, l'assoluta incertezza dell'avvenire. Questa la base sulla quale venne costruito il nome dei Viningher. Voglio arrivare ai miei istinti. Mio padre quando può, si mette in maniche di camicia, allenta la cinghia dei calzoni. Se i calzoni scendono un poco li tira su con quel gesto così abituale nei contadini: gambe larghe e un colpo delle braccia. Rimane in lui il desiderio di tornare alle origini [...], desiderio di battere i fianchi di qualche

bella mucca bionda, a buttare all'aria le zolle. Io non sento il bisogno della terra, delle erbe, delle mucche, ma di qualche cosa che sia un poco come i miei lontani Viningher. Che sia un poco grezzo, un poco selvatico, un poco spaurito, che abbia bisogno di protezione, di pane, di un abito caldo, di una casa più accogliente. Io che ho tutto, ma che ho nel sangue la memoria di lontane privazioni, di lontane miserie, di tremende fatiche, ho bisogno, per non impazzire, di qualcuno che a sua volta abbia bisogno di me. Tutto il mio spirito va verso la creatura sola, povera, triste, spaurita... Non sono pazzo. Oso dire che mai fui saggio come ora. Perché posso, in piena coscienza, dire a te e a tutti che non sono io colui che va verso Lora Sau, ma il mio vecchio sangue di contadino un poco spaventato, l'atavico sangue dei primi Viningher che lavorarono i campi. Non sono io, ma l'uomo qualunque che è in me, che desidera semplicità, pace, responsabilità di qualcuno che sia ancora meno di lui. Ecco perché io amo perdutamente Lora Sau: ecco perché nessuna donna del mondo potrà farmela morire nel cuore. Né Gladys, né Lolotte, né altre donne pur belle che siano. Ho bisogno di una creatura povera, misera, infelice, che abbia un poco di fame, che possiede un solo vestito, che nel cuore e nello spirito abbia soltanto pensieri miti. Niente ambizione, niente desiderio di arrivare al porto, niente sogni di lusso. (pp. 174-175)

Questi argomenti, per Oliviero, non possono che essere frutto di uno stato d'animo alterato. Certo che sei innamorato, caro cugino, opina il giovane, ma solo perché hai finalmente trovato qualcuna che non si è concessa a te. Ma il tempo gli farà cambiare idea. Oddo continua a perseverare nel suo innamoramento a distanza tanto da convincere lo scettico cugino, che arriva addirittura a intercedere per lui presso Lora. Picche, ancora una volta. Solo all'altare, dice asciuttamente la ragazza:

Si usa così da millenni tra la mia gente.. io sono una ragazza onesta! Io non uscirò mai dalla mia strada perché non è nell'animo mio di uscirne e perché sarebbe un tale disonore nella mia famiglia da fare morire tutti di crepacuore. Io cederò solo all'uomo che mi porterà all'altare. E naturalmente solo dopo essere salita all'altare. (pp. 186-187)

La vita, allora, riprende a scorrere monotona. I Viningher e i Pontassieve si scambiano le residenze per le rispettive vacanze estive, mentre Oliviero e Oddo rimangono sempre più spesso in fabbrica: l'uno per effettivi motivi di lavoro, l'altro perché si sente soffocare dall'atmosfera familiare.

Non impiegherà molto, l'esperto Enrico, a scoprire i tradimenti del figlio ai danni di Lolotte e, in un momento di resipiscenza, ammette che forse quel matrimonio è stato uno sbaglio: «Ho paura di aver fatto male a incitarlo a sposare Lolotte. Troppo fine, troppo seria, troppo all'antica, Lolotte. Non importa se questa deliziosa bambola veste all'ultima moda, è colta e dolcissima, non importa. È troppo su, per Oddo. Perché Oddo ha ancora come me e come te, un poco di terra addosso: quella dei nostri vecchi. E Lolotte, invece, viene da una razza che di terra non ne ha mai toccata: seta, velluti e gemme». (p. 214)

Quando però l'industriale scopre che la vera passione del figlio si è appuntata su una operaia, la sua intima natura viene allo scoperto: «Ma sono assurdità! Lui che poteva avere le donne più in vista! Le attrici, le mondane, le femmine più lussuose...lui che ha per moglie una ragazza che appartiene alla più alta nobiltà italiana, perdersi con un'operaia! Ma è pazzo!»

L'uomo è ormai fuori di sé; convocato il figlio, lo investe sotto una gragnuola di accuse: «Tu sei pazzo... Tu stai distruggendo tutto ciò che ho creato. Posizione, nome, matrimonio... Sì, il tuo matrimonio. Ti ho dato la possibilità di avere una delle più belle e più contese ragazze d'Italia e vuoi distruggere tutto e renderci ridicoli e degni di disprezzo... Perché sei pazzo».

Oddo è impermeabile agli impropri del padre, cui reagisce con estrema lucidità:

[...] Io non amo Lolotte. L'ho sposata perché voi due, miei amati genitori, eravate folli di gioia e non vi siete nemmeno minimamente preoccupati di conoscere ciò che avevo nel cuore. Neppure vi siete chiesti se io avevo un poco di amore per Lolotte. Bastò che la sposassi, che vi immettessi nella grande società. Bastò tutto questo a voi. A me no.

Ma se sono impazzito la colpa è vostra. Non si alleva un figlio inculcandogli soltanto sentimenti di grandezza, facendogli intendere che egli può aspirare alle cose più alte, convincendolo che toccherà a lui rendere illustre un nome oscuro...A un figlio si insegna anche ad amare, voi avete sempre riso quando io lasciavo una donna: quando Nena si tirò una revolverata, vi preoccupaste unicamente di celare la faccenda e di non destare scandalo. Che Nena crepasse o no, non importava, era a voi totalmente indifferente. Le apparenze soltanto andavano salvate, perché c'era in vista il matrimonio e la contessina da portare in casa. E io, i miei sentimenti buoni, li ho tenuti sempre a dormire. Perché voi mi aiutavate a tenere svegli solo i sentimenti cattivi. Poi, quei sentimento

buoni si sono svegliati: e svegli che furono videro Lora Sau. Su lei si posò il mio primo sguardo umano. Il mio primo sguardo di uomo vero, con cuore, sangue e spirito. E io voglio Lora perché è Lora che mi ha fatto sentire di avere un cuore. (*Oddo a Enrico*, p. 221)

Se Lolotte non gli darà figli, conclude duramente Oddo, allora lui chiederà il divorzio, che possa o meno avere la sua Lora.

Ma il milanese continua ad andare a Dalmine, solo per vedere di nascosto Lora, nel suo ambiente naturale. Un giorno, fattosi coraggio, offre un passaggio alla giovane e, tra le lacrime, egli non ha mai pianto nell'arco della vita, le dichiara il suo amore, chiedendole addirittura di sposarlo. Lora non reagisce stizzita, questa volta. Armatasi di pazienza, spiega ad Oddo che deve essere fedele a sua moglie, non foss'altro perché:

[...] gli uomini come lei non sono destinati alle povere come me. Per lei ci vuole una donna bella, intelligente, istruita, ricca.. Lei non conosce nemmeno quei doveri che anche il più povero uomo conosce. Il rispetto per la donna che ha portato all'altare. Il rispetto per la madre dei suoi figli.

Tutto sembra finito, spento. Il destino, però, ha in serbo un gran dolore per Lora, che vede suo padre morire. Presa dalla disperazione, chiederà proprio a Oddo il denaro utile ad un dignitoso servizio funebre per l'amato genitore. Certo, le risponde l'industriale; riconoscente, Lora accetta finalmente il suo amore, ma con amara consapevolezza, adeguandosi a quello che ritiene il suo posto nel mondo e ben sapendo di andar contro a quei precetti cattolici che avevano contraddistinto la sua vita finora:

Per sposarmi dovrebbe divorziare e se divorzierà io non potrò ugualmente entrare in chiesa. Il mio matrimonio non avrà la benedizione di Dio. E allora, tanto vale che io non sia sua moglie, ma la sua donna. Io accetto di diventare la sua donna, perché capisco che solo così potrò dimostrarle la mia riconoscenza. E poi. Ho tanto bisogno attorno a me che devo pure adattarmi... C'è chi mi aiuta ad andare avanti. Perché rifiutare? (p. 255)

Mantenuta. Ecco il nuovo ruolo di Lora. Oddo la porta a vedere una casa a San Siro. Una villa a un solo piano, la più graziosa, la più intima, la più nascosta fra le piante. Una minuscola casa per il custode, un bel giardino. Una casa nuovissima, bianca e verde. Ci sono sette stanze. Pavimenti lucidi, di marmo colorati, mobili moderni, eleganti, vivi, ricchi, ma senza pesantezza. La casa provvederà a comprarla il solito Oliviero, perché il nome di Oddo non può apparire sui documenti d'acquisto. Intanto Lora si licenzia dallo stabilimento.

La casa viene intestata a Lora, mentre Oddo fa suo anche il terreno attorno alla cascina di Dalmine, così che i suoi fratelli più grandi la possano lavorare. Nulla deve trapelare con chicchessia. Eppure, qualcosa di bellissimo sta avvenendo giorno dopo giorno, un brandello di vita quasi normale, legato alle piccole, grandi conquiste delle casalinghe dell'epoca:

Una vita nuova, impreveduta, mai conosciuta, si svolgeva sotto gli occhi di Oddo. E nell'animo suo, per la prima volta, si insinuava il senso vero della famiglia. Vide così sbocciare sotto i suoi occhi le più commoventi cose del mondo. Vide una adolescente scoprire, attenta e felice, il ghiaccio in quella lucida, elegante, enorme e laccata scatola che si chiamava frigorifero. Vide una fanciulla ridere per il gran soffiare dell'aspirapolvere. Vide la sua Lora spaventarsi davanti a quell'intruso gentile che sporgendosi all'apparenza del televisore, annunciava le notizie del giorno..Poi vide l'adolescente diventare femmina e studiare, incantata, lo spruzzatore per il profumo e l'acqua di Colonia. Vide la femmina bella scrutare spazzole, pettine, lozioni. (p. 293)

Un altro evidente richiamo alla contemporaneità si evince dalle parole di Oliviero, che in Lora, ora ben diversa dalla bellezza selvaggia che aveva intravisto durante i primi incontri, vede un personaggio ben noto alle cronache di tutto il mondo: «Somiglia alla divina Elizabeth Taylor. Le somiglia in modo sorprendente, preoccupante...La Elizabeth Taylor degli anni più giovani: quando l'attrice aveva, oltre la bellezza, la sua incantata e incantevole grazia di adolescente» (p. 296 *–da ricordare che siamo appena nel 1957 o '58–*).

La vita continua cioè a scorrere, all'insaputa dell'ignara Lolotte, da un lato tradita, dall'altro amata segretamente. Oliviero si rifugia nella sua casetta in Svizzera, per un momento di

serenità continuamente inframmezzato dalla dolorosa, bellissima immagine di Carlotta-Lolotte.

Un giorno, il conte Pontassieve chiama dalla casa al mare i Viningher per informarli che Lolotte sta male ed è stata portata in clinica a Venezia. Una dottoressa deve comunicare alle famiglie riunite una ferale notizia: «[...] la signora attendeva un bambino da poco più di un mese. È avvenuto uno sconcerto. Un brutto sconcerto. E si teme che la signora non avrà mai più bambini anche perché ella ha una non perfetta conformazione». (p. 304)

Oliviero prova una pena infinita per Lolotte. Per lei è finita, ai suoi occhi. Quel tenue filo che poteva trattenere presso di lei Oddo s'è spezzato.

Oddo, come se parlasse di un'estranea, dice che per il momento non farà niente che possa addolorare ulteriormente Lolotte, ma divorzierà prontamente appena Lora Sau gli darà un figlio. Lolotte torna mestamente a villa Pontassieve. Il padre, non più una figura risibile, ma genitore responsabile e saggio, vuole che Oddo capisca, ami e non dia colpe alla moglie di quanto accaduto, perché così facendo, aggiungerebbe solo inutile dolore ad una situazione già tanto delicata e difficile.

Poi, continua, rivolgendosi all'intera famiglia Viningher:

Oddo entrò nella vita di Ermengarda e deve rimanerci. Perché qualche volta un uomo, con la giustificazione di non aver avuto figli, trova modo di allontanarsi dalla casa. E questo non lo ammetterò mai. Se dovessi sapere che Oddo ha una seconda vita e una seconda famiglia, non esiterei a intervenire. Con tutti i diritti che la legge mi concede. Cioè farei arrestare la sua concubina, farei arrestare Oddo stesso, non esiterei davanti allo scandalo. Forse ognuno di voi ha pensato che il mio nome non avrei mai voluto trascinarlo nel pettegolezzo, nello schifo o nel ridicolo. Avete sbagliato. Per poter riportare nella mia casa la mia figliola, io affronterei lo scandalo, anzi, lo provocherei. Così che ognuno possa giudicare il reo: continuare ad avere ogni stima per Ermengarda ed escludere dai propri salotti colui che abbia osato mancare di di rispetto alla sua sposa: Ermengarda di Pontassieve. (p. 341)

Pochi giorni dopo, con Oddo assente a causa di un guasto all'automobile –solo l'ennesima scusa–, il conte sorprende Oliviero dicendogli che sa tutto:

Non neghi, per carità! Ho fatto pedinare giorno e notte Oddo. Gli ho messo alle calcagne i più grandi poliziotti privati d'Italia. Potrei dirle esattamente, minuto per minuto, come si svolge la vita di quell'uomo che per nostra sventura è entrato nella nostra esistenza. Soltanto, non so ancora chi sia lei. I custodi lo ignorano. Dicono che è giovanissima, una minorene. Che è buona e semplice e che non esce mai. Sanno che si chiama Lora. Nulla più ed è poco per denunciarla. (p. 257)

Lora aspetta un bambino, ma non vuole che lo sappia Oddo. A Consolata, la custode della sua bella villa, dice che in Sardegna prima che sia passato il terzo mese, l'uomo non lo deve sapere.

Ma Consolata le impartisce una lezione di vita cittadina: «Lei non ha pietà né di sé stessa né del bambino. Ma bisogna mettere in disparte le credenze del suo paese! Siamo a Milano e a Milano ogni donna che attende un bambino, lo dice con gioia, con esultanza, con immensa felicità».

È proprio Consolata a dire a Oddo che Lora non è malata, come a lui sembrava, bensì attende un bambino. L'uomo pensa sia arrivato il momento di partire: egli vuole che quel figlio, suo e dell'amata Lora, nasca e cresca all'estero, così che nessuno possa mai offendere lui e la sua mamma.

Il primo a cui comunica la notizia è Oliviero; a tutti gli altri dirà che sta partendo per le Americhe dove intende visionare di persona la nuova fabbrica di famiglia.

Oddo e Lora partono dunque per le Americhe. Oliviero trova una lettera del cugino, in cui è scritto chiaramente che non intende più tornare in Italia.

Ma un nuovo dolore accomunerà ricchi e poveri, senza distinzione di intensità. Il destino beffardo torna a prendersi ciò che aveva, con tanta fatica, elargito. In un terribile incidente

avvenuto all'aeroporto di Orly, a Parigi, il celebre e giovanissimo direttore d'orchestra Guido Cantelli, allievo prediletto di Arturo Toscanini, perde la vita. È il 24 novembre del 1956. Il fatto, realmente accaduto, viene presto diffuso dalla televisione nazionale in tutta Italia; sul quadrimotore, aereo che Liala conosce molto bene, tutti i passeggeri trovano la morte. Molti sono gli italiani, e Oliviero ha un brutto presentimento: scorrendo la lista dei deceduti, infatti, trova i nomi di Oddo e Lora.

Lolotte, appresa la notizia, si ammala. Oliviero va dalla madre di Lora Sau e la informa della morte della figlia:

Oliviero si senti raggelare. Confrontò il dolore di Lolotte e dei genitori con quello della madre di Lora e si rese conto che il più nobile, il più fiero, il più santo dolore era quello: ch  sapeva inchinarsi. Accettare. Pensare all'anima. Salita a Dio, nell'istante in cui era pi  presso a Dio. (p. 401)

Nena, poco tempo dopo, comunica al giovane amico che sta per partire per la Francia. Ha accettato di far parte d'una compagnia italiana di rivista che far  un lungo tournée all'estero. Andr  via da sola, ben conscia che ormai   tempo di iniziare una nuova vita, affidando Blu a Oliviero. Prima, per , si sente in dovere di fare qualcosa per quell'anima candida che l'ha aiutata a risollevarsi in un momento tanto drammatico della sua esistenza.

Oliviero riceve un invito a palazzo da parte del conte di Pontassieve. Con sua grande sorpresa incontra Nena, che ha appena rivelato al padre di Lolotte tutto quanto   realmente accaduto in quei mesi, in quegli anni, durante i quali Oliviero si   accollato tante colpe non sue, sempre nascondendo i suoi reali sentimenti per la giovanissima contessa.

Non contenta, prima di andarsene, Nena ha lasciato al conte prove inoppugnabili di quanto asserito: le ricevute di un grande gioielliere milanese presso cui Oddo le ha comprato il famoso bracciale che aveva dato inizio a quella incredibile girandola di sentimenti.

Lolotte, finalmente, ha pienamente compreso di essere stata tradita e ingannata. Si sfoga, in primis con Oliviero, chiamandolo nemico ingannatore.

Oliviero confessa, allora, il suo più intimo sentire, e le sue parole sono di colpo franche, sicure, aperte:

Lolotte... ti amai subito. E poiché non avevo altro modo di dimostrarti il mio amore nascosi le colpe di Oddo, le presi per mie... Quando si ama come io ti amo, quando non si hanno speranze come io non ne ho, la sola maniera per lasciare espandere il nostro amore è fare il bene alla creatura che si adora. E io non potevo fare cosa alcuna. Io dovevo soltanto toglierti le sofferenze. Come il medico inietta un farmaco per chetare il dolore fisico, così io, con le mie menzogne, iniettavo a te tranquillità, sicurezza, fiducia. (p. 455)

Senza voler attendere risposta, privo di speranze, affranto e addolorato, l'uomo si rifugia nel *buen retiro* di Perugia.

Colà riceve una insperata, eppure tanto attesa, chiamata da Lolotte, che vuole chiedergli perdono perché è stata cattiva con lui. Fanno la pace e Lolotte chiede a Oliviero di chiamarla con un altro nome, un nome, uno qualunque... che cancelli l'altro...

Qualche tempo dopo, quando l'amore tra i due sarà ormai evidente, Oliviero chiederà il permesso al conte di portare Ermengarda a visitare la sua casetta svizzera. Allora l'inflessibile padre, bonariamente ma non troppo, gli chiede di tornare prima della mezzanotte, così che quest'ultimo, piccolo sacrificio, permetta alla sua onorata famiglia di fronteggiare il mondo, il mondo che nulla sa, a testa alta:

Non per me, sapete, per il mondo. Quello che non sa ciò che commise Oddo commenterà il nuovo e sollecito matrimonio di Ermengarda. È bene si limiti a commentare il matrimonio piuttosto che qualche cosa in più: cioè una amicizia troppo intima in atto ancor prima del matrimonio. (p. 468)

APPENDICE

Molti sono i personaggi di contorno, all'interno della arzigogolata e un po' asfittica trama di questo romanzo. Si è provato ad isolare il profilo di alcune personalità, spesso monodimensionali, mettendone in luce alcuni tratti caratteriali che si possono evincere agevolmente da qualche citazione estrapolata direttamente dal testo. Prima, però, ancora qualche cenno sparso ai protagonisti, ricostruiti per mezzo delle loro parole, ma anche di quelle dei personaggi di contorno che, nell'economia narrativa dei romanzi di Liala, spesso assumono una funzione quasi corale.

OLIVIERO

Amore per Nena non ne aveva e non ne avrebbe avuto mai. E di ciò gli doleva perché gli pareva di derubare la ragazza d'un diritto. Onesto e retto come era, pareva a Oliviero che la donna dalla quale riceveva amore avesse diritto, se non a un amore della stessa potenza, almeno a un poco di amore. Ma doveva confessarsi che il cuore taceva totalmente. Aveva avuto pietà e comprensione per Nena. Le aveva dato la sua amicizia e quanto un giovane uomo può dare una giovane donna. Al di là di ciò non poteva andare. E un giorno, forse non lontano, cessato l'interessamento fisico, Nena gli sarebbe stata totalmente indifferente e forse fastidiosa. (p. 193)

Il giorno in cui amerò, farò della mia donna una regina. Regina del mio cuore, del mio sangue e dei miei pensieri. Perché la mia donna io l'avrò scelta valutando bene ogni mio sentimento. Non mi sposerò per fare piacere agli altri o per ambizione o per capriccio o per curiosità. (*Oliviero a Oddo*, p. 202)

Ma so che tu devi ricordare di essere un uomo. E come ogni uomo hai dei sacrosanti doveri verso donna che ti porta il tuo nome. E delle due una, Oddo. O questi doveri li senti e allora rimani nella cerchia di coloro che si rispettano o non li senti e allora [...] vivi come vuoi, fai quello che vuoi e attenditi quello che Dio vorrà. (*Oliviero a Oddo*, p. 222)

ODDO

Tutto facile e piano per Oddo. Il padre aveva avuto subito fortuna con uno stabilimento costruito alla periferia di Milano e diventato presto un formidabile distributore di prodotti di bellezza. La madre aveva fatto di lui un

ragazzo sereno tentando e infine riuscendo a fargli capire che la vita andava accettata per quello che era. Il danaro affluiva senza sosta nella casa (p. 6)

Oddo è un somaro arrivato con gran fatica alla terza liceale della quale ha una bocciatura. (p. 5)

[...] Io sono nato un buono a nulla. Mi piace guardare le macchine che lavorano. Ma di lavorare mi piace meno. Sono nato per le ciance. (p. 7)

Oddo ha l'abitudine di far mentire. (*Nina ad Oliviero*, p. 15).

Quando Oddo entra per la prima volta nel romanzo

Quello deve avere per le mani una donnina nuova. I primi giorni è entusiasta. Perciò dimentica le ore del tè e quelle della cena. Ma poi riprende a essere puntuale e allora significa che è periodo di interregno. (*Aleth, madre di Oddo, al nipote Oliviero*, p. 17)

Io so essere fedele da un minimo di tre mesi a un massimo di sei. ...Tutta roba ingombrante: moglie, figli... Ho tentato cento volte di essere fedele. Non ci riesco. Nena, mi piaceva pazzamente. Dovetti corteggiarla non poco per averla ch  stava per sposarsi. C'era un avvocato torinese che le aveva offerto il suo nome. E lei preferi diventare la mia amante. Ebbe il torto di innamorarsi proprio mentre il mio amore per lei decresceva. (*Oddo a Oliviero*, p. 36)

Aleth e Enrico guardavano il loro figliolo. Lo sapevano che non era uno stinco di santo n  un gran lavoratore. Ma era arrivato, in altro campo, dove non erano arrivati mai. Fra onorevoli e senatori, vicino a corone nobiliastiche. Ebbene! Se era un poco pazzo, quel loro figliolo, gli si poteva anche perdonare. (p. 44)

Io, non vorr  appartamenti a palazzo Pontassieve. Troppo centrale, troppo lontano dallo stabilimento e troppo vigilato da tutti quegli antenati con la faccia scura. Nemmeno uno che sorrida! Con chi l'avessero, poi, non si sa! Certo   che sono tutti l , appesi, ben vestiti: ma ti giudicano dall'alto delle loro cornici. (*Oddo al padre Enrico*, p. 68)

Penso che alla moglie contessa piaccia allontanarsi un poco da tutta quella gente seria che sta appesa ai muri. Mi ha detto di aver scelto me fra tutti quelli che le stavano attorno perch  io le ho portato subito un soffio nuovo [...]. A un certo momento penso che anche le zollette di zucchero preferiscono essere acciuffate con due dita piuttosto che con le solite molle d'argento dalla presa delicata. (p. 69)

È stata allevata bene, Lolotte. Educata, gentile, seria, ubbidiente. Pare tremi davanti a suo padre e penso non si sia mai ribellata ai genitori [...], avr  una moglie docile. E tanto educata che non oser  mai farmi scenatacce [...]. Un uomo non   un santo e pu  anche darsi che nell'avvenire io sbagli nei riguardi della mia sposa. (p. 81)

Lolotte dice ad Oliviero che ama molto Oddo, e per motivi persino “sorprendenti”:

Mi pare che al mondo non ci sia un uomo più bello, più caro, più intelligente. E nemmeno mi pare che possa esservi un uomo più simpatico! Così vivace, così moderno, così diverso da tutti coloro che io conosco! E con abitudini tanto differenti dalle nostre! Sarà un'ondata di colore violento nei tenui colori della mia vita. (p. 89)

E allora la sposo. Perché mi attira come per una bambina che ha cento bambole deve attirare la centunesima, quella che non ha e che le pare più bella. (*Oddo a Oliviero*, p. 100)

Da quando Oddo ha conosciuto Lora Sau, è cambiato. Ha più simpatia per i poveri:

E alcune ragazze che lavorano, per poter comperare un paio di calze devono o saltare un pasto o rinunciare all'acquisto di un giornale o magari a un paio di spettacoli nel cinematografo rionale. (p. 105)

L'uomo cinico, irridente, qualche volta spietato che *era* Oddo Viningher, perché mutava espressione, perché l'addolciva, perché la rendeva umana e buona, solo che egli udisse nominare Lora Sau o quantomeno la terra dove la giovanetta era nata. (p. 131)

Egli s'era annoiato di femmine sapienti, aveva buttato lontano da sé splendide donne consapevoli d'ogni arte amorosa. Soddisfatta la curiosità, superato il desiderio che la fanciulla pura suscitava in lui, che cosa sarebbe stata, per lui, Lolotte? (*Oliviero*, p. 137)

Era palese quindi che Oddo Viningher andava ormai e decisamente verso le creature che offrivano ostacolo, che volevano il rispetto, che si imponevano con la loro stessa purezza. (*Oliviero*, p. 138)

Vita noiosa, stupida, sempre uguale. Con gli stessi obblighi e le stesse indifferenze. Gli pesò nell'anima il pensiero di Lolotte. Doveva andare da lei anche quella sera. Ecco: l'obbligo di mutare d'abito, di preparare un sorriso, una frase, un atto gentile. L'obbligo di essere puntuale, di baciare alcune mani di dama, di inchinarsi ad alcuni anziani gentiluomini. L'obbligo di essere gaio, spiritoso, mondano... (p. 149)

Se Oddo si innamora, se a quel mascalzone capiterà di innamorarsi veramente, con il cuore, saranno guai per tutti. Perché sarà un amore senza fine, senza misura, senza requie. Li conosco i tipi come Oddo: quelli che irridono a tutto e delle donne usano farne fazzoletti per spolverare le scarpe. Il giorno che saranno colpiti d'amore per una donna, chiunque sia questa donna, saranno capaci di giocare la vita per il loro amore. (*Nena ad Oliviero*, p. 154)

Oddo, che è pur intelligente e, all'occorrenza, fattivo, è discontinuo nel lavoro. Basta che veda una gonnella interessante e dimentica tutto. (*Un conoscente di Oddo prova a dare una spiegazione della sua incostanza*, p. 157)

Una cotta tremenda per Lora Sau. Una cotta assurda, pazza, inconcepibile ma fonda, vera, immensa. Una cosa santa. Amo Lora. Pazzamente, disperatamente, come non avrei mai pensato che si potesse amare. (*Oddo a Oliviero*, p. 157)

Quando la padrona di casa [*la contessa Pontassieve*] si alza, l'ospite maschio si deve alzare. E mi alzai, due, tre volte. Poi ne ebbi abbastanza e quando per la quarta o quinta volta la contessa si alzò non mi mossi. Allora, Lolotte mi guardò: naturalmente non pronunciò parola alcuna, ma nei suoi sguardi c'era la stessa espressione che io avrei letto se in quel momento io avessi posto al collo della sua madre le mie mani pronte a strozzarla [...]. Dio santo, che noia! Che inferno vivere nel timore di sbagliare sempre, nel terrore di vedere un antenato scendere dal quadro e venirti incontro con un cartello di sfida o quantomeno con la mano tesa per mollarti un ceffo! (*Oddo a Oliviero*, p. 198)

Ché se non mi desse un figlio non mi sentirei più in dovere di considerarla moglie! (*Oddo a Oliviero*, p. 200)

Mi fai così schifo, Oddo, e ti considero un così grosso farabutto [...], non ho mai incontrato nella mia vita un esemplare di uomo più sudicio, più odioso, più vigliacco di te. (*Oliviero a Oddo*, p. 201)

Oddo dice che lui non ama Lolotte e Oliviero, ormai scopertamente, gli spiega che lui non è all'altezza della giovane:

Perché è buona, dolce, onesta, un poco all'antica, un poco prigioniera di consuetudini d'altri tempi. Ma soprattutto troppo superiore a te, per educazione, per razza, per...

Oddo si affretta a continuare la frase del cugino:

Troppo superiore a me. Troppo distante da me. Lei su, in alto, su un piedistallo istoriato di blasoni. E io giù... E non mi piace farmi venire il torcicollo per guardare mia moglie. Voglio essere faccia a faccia con la donna della mia vita. Speravo scendesse un poco Lolotte. (p. 201)

È nato ricco, vissuto da signore, rispettato e temuto. Non può digerire troppo facilmente i sorrisetti di quel palo telegrafico con la corona comitale sulla testa! (*Enrico a Oliviero*, p. 214)

Oddo Viningher non osava toccare la ragazza, aveva paura di apparirle prepotente, ardito, irriverente. Si sentiva dominato dalla povertà e dall'umiltà di lei ancora più, molto di più che davanti alla ricchezza e alla potenza di una regina. Aveva timore di essere giudicato male da lei che nulla aveva. Tremava al pensiero di offendere lei che dalla vita aveva avuto soltanto offese. (p. 256)

Ha scelto te perché eri diverso dagli altri. Ti credeva un semidio solo perché non eri compassato, corretto ed educato come gli altri. Ti ha visto moderno, più forte, forse più prepotente, più deciso...e ti ha amato subito. Dandoti i primi paltiti del suo cuore. (*Oliviero a Oddo*, p. 308)

LA CONTESSINA ERMENGARDA DI PONTASSIEVE (CARLOTTA/LOLOTTE)

È bionda come il sole, ha gli occhi di cielo, il viso di angelo. È alta, sottile e morbida. Ha la bocca innocente di una bambina e la pelle candida. Una figura da quadro, anche perché, pur essendo sottile, ha spalle perfette e un seno che guarda in su. Quando cammina pare che voli, che le mani candide, i piedi piccolissimi e la voce che pare sempre un sospiro. (*Oddo a Oliviero*, p. 54)

Una ragazza diciottenne, figlia unica, bionda, angelica. (p. 56)

Oliviero pensa che il volto di Lolotte faccia pensare alla Madonna del Lorenzetti della Basilica inferiore a Perugia: Pare davvero scesa da un quadro – mormorò Oddo. – Le manca la cornice e il chiodo. (p. 104)

Diventerò il marito della più dolce, più cara, più bella creatura che potessi desiderare. La mia sposa ha tutto: alto nome, grande ricchezza, rara bellezza, educazione perfetta, purezza assoluta. (*Oddo a Lora*, p. 145)

È buona e saggia quanto è bella. Ed è ingenua. Vissuta lontana dal mondo, inconsapevole di ciò che nel mondo avviene, pronta a credere tutto. È in costante adorazione di Oddo. (*Oliviero a Nena*, p. 152)

Lolotte mi piaceva. Mi incuriosiva, mi tentava. Volevo vedere come si comportava una bambola scesa da un quadro quando fosse stata a tu per tu con un maschio [...]. E s'è comportata da oca, ma da oca così allevata nella stia da annoiarmi subito. E ne sono annoiato e se non mi darà figli saranno pasticci. (*Oddo a Oliviero*, p. 200)

Al mare. Nel grande albergo dove soggiornava, Lolotte era centro di ogni deferente ammirazione. La sua chioma da quadro antico, che contrastava senza stonare con i suoi elegantissimi abiti moderni, la rendeva diversa da tutte le altre donne. La sua grazia, la sua raffinata persona, il suo indiscusso stile, servivano da scuola anche alle signore della più alta società. Ella piaceva, ella era cara a tutti: gli uomini la osservavano come qualche cosa di aereo e prezioso: le donne come una creatura che poteva dare esempio di serietà, di signorità e di gentilezza. (p. 267)

Un poco abbronzata e [...], sorgendo da quella aderentissima stoffa d'oro, pareva un idolo e una figura di materia irreali. Bello era il corpo di lei, giovane, saldo, sottile ma con gentili curve. Meravigliosa la sua pelle, senza ombre, liscia, levigata, monda, compatta. E casto il suo corpo anche se assai rivelato da quel costume d'oro. (p. 268)

LORA SAU

Lavo panni e pavimenti, zappo la terra, spacco la legna...

Era piccola, delicata, una cosa da nulla nell'ampio càmiccio bianco, la giovane Sau. Aveva i capelli neri, che finivano in ciocche a boccolo naturale. Aveva il viso piccolo, pallido, ambrato. E quei sorprendenti occhi azzurri, grandissimi, con cigli neri, con l'arco dei sopraccigli disegnato a perfetta virgola adagiata. Aveva la bocca pallida, le mani senza bellezza. Non era la solita, piccola, semplice operaia: era una ragazza diversa da tutte, più selvaggia, più grezza, più nuova di tutte. (p. 131)

Qui ti esce l'orgogliosa fanciulla della Sardegna. Che è rimasta ai secoli in cui, pur di non cedere al signorotto prepotente, le ragazze si buttavano dalle mura altissime che cingevano le loro città! (*Oliviero pensa a Lora*, p. 132)

Mi fa tanta pena quella ragazza. Non frequenta neppure la nostra mensa che pure consta tanto poco! Mi hanno detto che talvolta mangi pane. Soltanto pane... (*Oddo parla di Lora a Oliviero*)

Occhi fermi, volto dolcissimo e deciso a un tempo: e quella terribile ruga che divideva la fronte e annunciava ribellione, difesa, anche odio.

Forse Lora Sau non diventerà mai l'amante di alcuno. Grezza, orgogliosa, inflessibile con se stessa, ligia a usi di antichi tempi, ella ha nel sangue il senso dell'onore. Ella appartiene a quella razza che sa ancora difendere l'onore a coltellate. (*Oliviero*, p. 137)

In Sardegna si dice che il lupo può rosicchiare e non divorare. Dipende dall'appetito che ha. Comunque, anche la persona rosicchiata è perduta. Morta. Finita. (*Lora a Oddo*, p. 142)

È troppo comune, nel continente, dove i padroni degli stabilimenti si pigliano tutto ciò che vogliono: operaie comprese! (*Lora a Oddo*, p. 142)

Non aveva sedici anni, Lora Sau. Ma assai, assai di più. E non era perché le isolate maturano prima, non era perché quando nel continente le quindicenni sono ancora bambine da loro sono già donne. Era perché l'anima di lei era maturata, sotto la sferza dei patimenti. Fresca, fragile, tutta nuova nel corpo, ella aveva nel fisico adolescente una maturità morale che si rivelava subito, che attraeva e preoccupava. [...] Percepì subito la durezza di quella mano, sentì l'epidermide aspra, secca, riarsa. Era la prima volta che in una mano feminea non sentiva cedevole morbidezza. Era la prima volta che sentiva una pelle tanto ruvida, tanto aspra, tanto logorata. (*Oddo*, p. 144)

Ma a casa mia, per favore, non mi chiami Lora non s'usa al mio paese. Per nome di battesimo ci chiamano solo quelli della famiglia e il fidanzato. Qui si usa chiamare per nome. Ma i miei genitori non lo sanno. Nello stabilimento le compagne mi chiamano Lora. Se i miei le udissero resterebbero un poco sorpresi. (*Lora a Oddo*, p. 144)

Vedeva, sotto il grembiale nero, il corpo di lei. Doveva essere così saldo e ben fatto quel piccolo corpo, che la stoffa nera vi scendeva addosso come se sotto vi fosse una figura di marmo. E dovevano essere così folti, soffici, giovani, quei capelli neri, che da essi si sprigionava uno strano odore; di fieno caldo. Attorno alla ragazza, aleggiava l'odore che c'era nello stabilimento: menta, vaniglia, rose, garofano. Mani piccole ma forti, unghie tozze, pallide, un poco violacee all'attaccatura. Lo sguardo dell'uomo percorse il grembiale nero che disegnava appena appena le cosce: si fermò al ginocchio del quale si indovinava la curva: ma come la ragazza teneva i piedi un poco avanti e uniti, egli poté vedere le finissime caviglie, ben degne della razza sarda, la snellezza salda delle gambe incredibilmente lunghe per quel corpo non alto. (*Oddo*, p. 145)

Religiosa nel modo più completo.

Oddo vuole che Lora accetti il suo aiuto ma Lora ribatte:

Da noi si dice che quando il diavolo recita il paternoster sta per spalancarsi la porta dell'inferno. (p. 146)

Oh, cari occhi severi e un poco ostili di Lora Sau! Oh, irraggiungibile, intangibile, incorruttibile Lora! Unica donna al mondo capace di dirgli no. (p. 149)

Ha un orgoglio che fa paura. [...] Non è orgoglio. È dignità congenita. Unita alla paura di dover accettare da chi poi vorrà avere. (*Oliviero risponde ad Oddo*)

Lora non accetterà mai nulla. Lora è su un altare e debbo lasciarcela. (*Oddo*, p. 161)

Doveva essere una piccola statua Lora Sau. Una piccola statua da altare. Da adorare senza poter pensare ad altro. Da portare nella propria casa con la fede al dito o da lasciare lungo il di lei destino senza tentare di deviarlo. Lora Sau, piccola, fragile, imponeva il rispetto: lo capiva bene Oliviero Viningher. (p. 162)

È selvaggia, grezza e sincera. Credo che se oserai allungare una mano per toccarla quella mano sarà addentata da Lora Sau. Perché con Lora Sau hai trovato chi potrebbe insegnarti a stare al mondo e convincerti che il denaro può molto, ma non tutto. (*Oliviero a Oddo*, p. 202)

Lora Sau... È sarda, vero? Figurati! Se una sarda è onesta, è capace di farsi ammazzare piuttosto di cedere a un uomo. Le scanni e con l'ultimo fiato diranno no... (*Enrico a Oliviero*, p. 216)

Sono povera e ignorante. Ma so che quando un uomo è già sposato non può prendere un'altra moglie... Queste cose le sanno anche le ragazze come me, cresciute fra i sassi in un povero e misero paese della Sardegna. Il più povero, il più misero, il più inaccessibile paese (*Lora a Oddo*, p. 235)

Oddo dice che darà una fede matrimoniale per Lora e un sì davanti alla legge. Ma non le può offrire la chiesa. Ma Dio vede che il suo amore ha lo stesso valore di quello che sia unito presso un altare. Lora risponde:

Senza la Chiesa una ragazza è malmaritata, al mio paese. È pari a una che abbia un amante. (p. 247)

Il divorzio non è ammesso dalla nostra religione. Peccato per peccato, gliel'ho detto, scelgo quello che almeno non farà male a sua moglie. (*Lora a Oddo*, p. 255)

Lora Sau era dunque entrata fra le irregolari. La quieta, mite, umile e povera ragazza che confezionava i tubetti di dentifricio stava per diventare una mantenuta come tante altre. Una ragazza onesta, che non sarebbe caduta mai, che non si sarebbe mai lasciata attrarre dai miraggi della ricchezza e dominare dal fascino delle cose belle. Lora Sau che stava per andare nella fila di coloro che la società respinge. Perché? Perché Lora Sau, così povera, così pulita, così onesta, così nuova e selvaggia, aveva potuto scendere fino a livello dove stanno le donne poco pulite, per nulla oneste, disposte a tutto pur di andare avanti fra lusso e comodità? Perché... E capì. Capì che Lora Sau aveva avuto paura della fame per i fratellini, della miseria ancora più fonda, dell'isolamento totale, dell'abbandono completo. Capì che Lora Sau s'era aggrappata alla sola mano che le si tendeva. Tutto si disse Oliviero: ed ebbe pena per Lora Sau. Nessuna colpa all'innocente bisognosa di tutto. (p. 266)

Io sarei felice troppo se non avessi coscienza del doppio peccato che si compie in questa casa. Sono nel peccato io. È nel peccato mortale Oddo. Insieme, noi due inganniamo una creatura buona, onesta e fedele. Sono certa che Dio manderà su di noi la sua giusta punizione. Ogni giorno prego Dio perché la punizione tocchi solo me. Oddo no. Oddo non deve avere castighi. Io avevo paura della vita, della fame, della miseria. Io avevo paura che i fratellini, le sorelline e la mamma non avessero sufficiente cibo. Perciò accettai l'aiuto di Oddo. Io non avevo altro modo di ricambiare che dando me stessa. E ho dato me stessa con tristezza prima e senza più tristezza ora. Perché è stato facile amare Oddo. Ho sedici anni ed egli è il primo amore. (*Lora a Oliviero*, p. 298)

NENA LILLI

È una ex-soubrette. Che cerca di accalappiare il solito merlo. E lo vuole ricco di penne, cioè di milioni. E questa della quale si parla, ha accalappiato Oddo. (*Enrico ad Oliviero*, p. 20)

Nena ha amato molto Oddo, perché non aveva altri al mondo:

Ho tanto bisogno di facce affettuose [...]. Ho lavorato, lottato, sbagliato. E mai una espressione affettuosa. Mai quelle attenzioni, quella tenerezza, quel sorriso buono che è conforto nella vita. (p. 46)

Ma poi sa dimostrarsi docile e fedele con Oliviero, come il più mansueto degli animali:

Nena poteva chetarlo. Parlava poco, lo capiva, sopportava l'amore che egli aveva per Lolotte, non chiedeva nulla mai, si accontentava di quell'amore, per nulla dettato dal cuore, che egli le dava. (p. 324)

Nena ha bisogno delle carezze di Oliviero: Era scivolata sul pavimento. Ella stava con l'omero contro le gambe di lui. (p. 73)

Capiva che Nena lo amava sinceramente: di quell'amore che era nato in lei per riconoscenza verso colui che le aveva teso una mano e anche verso colui che nel contrasto con Oddo poteva certo avere vantaggi. Da parte sua, Nena Lilli dimostrava una saggezza impreveduta. Aveva venduto i gioielli che Oddo le aveva regalato, aveva conservato qualche monile che per Oliviero non aveva nome, non faceva spese superflue e riteneva sempre tutto troppo bello e troppo generoso quanto le veniva da Oliviero. Per contro, ella sapeva presentarsi a lui sempre elegante, corretta, accurata, qualche volta inevitabilmente soubrette, qualche altra un poco cocotte [...]. Non ci sono nessun affetto e nessun amore in lui per Nena. Egli trovava un poco di sereno e pace accanto alla giovane. (p. 151)

Appoggiò la guancia contro la gamba di lui. Allora, Oliviero disse: «Ma no! tu non sei Blu».

Si accucciò come soleva ai piedi di Oliviero.

Nena, con le labbra, sfiorò la mano di Oliviero. Ma Oliviero disse che una donna non deve fare queste cose, che toccano solo agli uomini.

ENRICO VININGHER, PADRE DI ODDO

È venuto a recitare la commedia di colei che non vuole doni ma vuole il cuore [...]. Quando queste donnette rifiutano i doni è perché intendono aver colui che fa i doni: e di conseguenza il deposito che lui ha in banca, il nome di lui e un avvenire perpetuamente assicurato. Case, ville, automobili, servitù. E a suo tempo un posticino comodo nella Cappella di famiglia. (p. 20)

Mi va a scegliere una Pontassieve! Non pretendevo tanto! Bella ragazza, seria e a posto, di famiglia esemplare, di casato nobilescio. Ci sono anche quattrini. Non mi interessano, ma non guastano. Noi, di nobiltà, non ne abbiamo nemmeno una gocciolina. Mi piace l'idea di averne un poco in famiglia. Tu conosci il palazzo Pontassieve? Corso Venezia, secolo XVII; tenuto con cura estrema. La madre della ragazza, se non erro, è una discendente dei Principi... Si esaltava. Vedeva già entrare corone e titoli nobileschi nella sua cassa ricca molto ma estremamente borghese. (p. 41)

ALETH VININGHER, MADRE DI ODDO

Porta abiti perfettamente confezionati e gioielli. Ride mostrando dei denti mirabili, dove forse c'era l'aiuto del dentista. (p. 11)

E la serafica madre di Oddo ciarlava come sempre e ottimista sull'andamento di quella ennesima avventura del figlio (p. 22)

Ma sì! Ho esagerato. Ma da tutta la sera mi sentivo a disagio per quel cretino abito da inaugurazione della Scala. E mi sentivo carbonaia arricchita accanto alla contessa che indossava un abito adatto appena appena per una ripresa scaligera. (p. 69)

Ma la più divertente è mia madre. S'è ordinata tre abiti per il giorno delle nozze. Dice che non sa come sarà la sua pelle quel giorno, se chiara, un poco scura, un poco gialla. Perciò terrà tre abiti pronti e adatti all'epidermide del giorno! (*Oddo a Oliviero*, p. 136)

E comincio a parlare della villeggiatura. Lasciando trapelare la gioia che provava per essere stata invitata a villa Pontassieve, una delle poche, sul lago di Como, che conservava le antiche tradizioni di ospitalità. Si sapeva che nell'immensa villa, si radunava ogni anno la più bella aristocratica del mondo. Era un tuffo, per Aleth, in quel bagno di sangue blu che la affascinava. (p. 170)

Lei sognava già di restare in quella villa, dominatrice, quasi contessa, comunque ritenuta degna di portare quel titolo nobile anche lei. (p. 197)

E che bella gente s'è conosciuta! Ho visto più blasoni qui in una estate che alla Scala in dieci anni di abbonamento. (p. 376)

IL CONTE MAUROMARCO DI PONTASSIEVE, PADRE DI ERMENGARDA

Altissimo, magrissimo, aristocratico come un cavaliere sceso da un quadro del Settecento. (p. 61)

Ermengarda si innamorò subito. Forse perché vide in Oddo un uomo diverso da quelli del nostro mondo... Non voglio dire che nel nostro mondo ci siano midollati od oziosi o buoni a nulla. Siamo uomini come tutti, con i nostri pregi e le nostre manchevolezze. Ma voglio dire che nel nostro mondo, tipi come Oddo non ci sono. Chi avrebbe, nel nostro ambiente, osato quanto dinanzi ha osato Oddo? ... E non posso dare a torto a Ermengarda. Perché un ragazzo divertente come Oddo ci voleva per lei. Noi due, mia moglie e io, non siamo vecchi. Ma odiamo naftalina. Siamo come due splendidi abiti da cerimonia che si mettono una volta l'anno. La moda cambia ma noi restiamo uguali. Una folata di tempi nuovi ci voleva nella nostra casa. (p. 66)

Oddo vuole una stanza-bar, ma il conte si ribella e dice che nelle case signorili gli ospiti vengono serviti dal carrello, aggiungendo che in una villa una stanza-bar sarebbe anacronistica:

Lui sta su, sul suo piedistallo che è alto come una montagna. Sta su e guarda in basso e qualche volta, pur senza volerlo, fa pesare le sue altissime origini. Quando disapprovava Oddo che suggeriva una stanza-bar aveva un sorriso così irridente, così carico di compatimento, così colmo di sussiego che ...ha dato noia anche a me quel

sorriso, perché mi ha fatto capire che noi Viningher siamo sempre, malgrado i miliardi, dei contadini. (*Enrico a Oliviero*, p. 214)

LA CONTESSA AGNESE DI PONTASSIEVE, MADRE DI ERMENGARDA

Pur alta, ma un poco formosa. (p. 61)

Un bacio, molti baci, qualche carezza, erano concessi allorché la madre per un poco si allontanava. Ma tutto ritornava freddo, calcolato e compassato, appena la contessa madre rientrava. (p. 139)

Scattò la madre di Lolotte, uscendo dal solito controllo che ella aveva per di se stessa: «Questo nome assurdo! Lolotte! Devo sempre meditare per ricordare a chi è rivolto... Lolotte! Né so spiegarmi perché mia figlia l'abbia accettato e sopportato. Ha il più bel nome del mondo.». (p. 360)

LA MADRE DI LORA

Una donna di media statura, vestita di nero, con un piccolo viso precocemente rugoso, un fazzoletto legato sotto il mento e gli straordinari occhi azzurri di Lora.

Rifiuta il denaro di Oliviero e gli spiega che i ragazzi sciupano il danaro. Loro fanno anche troppo per noi. Danaro no, non deve darne, perché i ragazzi si abituerrebbero male.

I Sau non avrebbero mai accettato danaro perché il danaro, a loro, quando avevano pane a sufficienza, non serviva. Di razza orgogliosa e pura, diffidavano istintivamente di chi poteva dare con troppo larghezza. E inconsapevolmente si mettevano in condizione di farsi rispettare e anche di togliere ogni possibile equivoco. (p. 189)

Una donna tutta nera e rugosa, che deve essere ancora giovane: ma che nasconde i capelli sotto un fazzoletto nero annodato sotto il mento: e pare che con quel fazzoletto voglia isolarsi dal mondo, celarsi, restare sola con i suoi figli e la sua povertà e il suo orgoglio. (*Oliviero*, p. 191)

È così lontana dai brutti pensieri, mia madre, che forse crederà. Ella è analfabeta. Non sa leggere, non sa scrivere, crede solo in quanto le dice il babbo. (*Lora*, p. 295)

GLADYS DEVIS

Oddo usa Gladys come scusa per andare a vedere la casa di Lora Sau. Dice a Oliviero che lui va a trovare la donna presso villa d'Este.

Una mano morbida, due occhi azzurri che gli ricordarono, di colpo, due altri occhi. E un viso bruno, con una aureola bruna di capelli e un'espressione tra malinconia e rassegnata.

È una donna ricca, che vive come vive perché non sa in quale altro modo ingannare il suo tempo. Ha soltanto gli occhi di Lora. Parla del suo castello scozzese, della casa a Londra e della gente che conosce. Ogni giorno cambia toletta e gioielli. Ricorda la sua vita di fanciulla ricca, il suo ingresso nell'alta società. (*Oddo a Oliviero*, p. 177)

MATILDE BRADIN

La sua famiglia soggiorna a villa Pontassieve ogni anno. Studia in collegio a Firenze, non molto volentieri. Vorrebbe guidare l'automobile, cavalcare, dedicarsi molto al diporto.

Figlia di sedici anni dei principi Bradin. Pareva una bambola bruna. Piccola, morbida di forme, con una lunga chioma a paggio, liscia, composta, compatta così da far pensare a antiche acconciature egizie, ella aveva, nel viso quieto e un poco tondo, due larghe pupille color oro. Pupille di bambina. Attente e indifferenti a un tempo. Sedici anni, ma era una ragazzina...Né v'erano in lei atteggiamenti superiori alla sua mentalità.

Le mani erano belle, candide, finissime, con le unghie corte, senza traccia alcuna di smalto. Mani di bambina che si avviava a diventare donna. Le gambe di lei, pur diritte e ben fatte, non avevano alcuna conturbante femminilità. Erano belle e sane gambe di una bambinona. Guardando Matilde, Oddo pensa a Lora Sau. La stessa età di Matilde e pure così donna e matura. E già così consapevole di tutto ciò che di amaro, di ingiusto, di crudele c'era nella vita.

CONCLUSIONI

IL ROMANZO ROSA DOPO LIALA

La letteratura e il cinema, assieme alla radio, sono divenuti i canali di diffusione per eccellenza dei bisogni e delle aspirazioni al miglioramento delle donne e degli uomini impegnati nel vorticoso sistema produttivo del boom economico.¹²⁶ È però necessario che questi media siano facilmente accessibili al maggior numero di fruitori: non si può pretendere un surplus di energia mentale da coloro che sono intenti a ricostruire l'Europa dopo i disastri della Seconda Guerra Mondiale. Ed è proprio a questo punto che la critica più politicizzata commetterà un errore di prospettiva madornale, allontanandosi dagli strati più popolari della popolazione, mettendo in campo una questione culturale, legata ai romanzi rosa, considerati letteratura di serie Z, frutto di strategie capitalistiche atte a tenere sotto scacco il proletariato.

Il romanzo rosa rappresenta invece sempre più una scelta consapevole e matura: non è in ballo una questione culturale, perché coloro che fruiscono della cosiddetta "paraletteratura" non sono più gli "incolti" del secolo precedente, bensì lavoratori e lavoratrici spesso con una ben definita coscienza politica, un tempo costretti a nascondere le proprie preferenze per questi generi letterari screditati, che adesso esibiscono con una buona dose di autoironia.¹²⁷

¹²⁶ Cfr. E. FLUMERI – G. GIACOMETTI, (cura e traduzione di), *La vie en rose. Letteratura rosa e bisogni femminili*, Roma, Dino Audino, 2012.

¹²⁷ Attraverso questo percorso interpretativo si può, a nostro parere, spiegare anche l'ormai centenaria polemica sui fini ultimi dell'arte cinematografica. Ancora oggi, il cinema spettacolare che viene prodotto negli Stati Uniti da quell'enorme macchina organizzativa che è l'industria di Hollywood, viene visto come fumo negli occhi dai critici più oltranzisti, secondo cui un film deve indurre sempre e comunque ad una riflessione più profonda del mero dato visivo. In realtà, il cinema, come tutte le declinazioni artistiche commerciali del primo Novecento, nasce soprattutto per intrattenere. Esiste certo un cinema che deve far riflettere gli spettatori su temi scottanti, ma esiste altresì una cinematografia che offre puro intrattenimento, e non casualmente maggiori incassi. Questa è la grande chiave di lettura. Nel momento in cui la produzione culturale diventa di massa, deve esistere a fianco della letteratura alta anche una letteratura di intrattenimento che non si prefigga uno scopo artistico alto. Accanto a mostri sacri come *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust o *l'Ulisse* di Joyce ci devono essere testi che la grande massa di lettori devono poter leggere.

È questo il dato inconfutabile che poi ci porta poco per volta al punto focale della nostra inchiesta: i romanzi di intrattenimento, ai quali non avranno problemi a dedicarsi scrittori considerati “nobili”, grandi, come Dumas, intrattenevano il pubblico, oltre che con avventure straordinarie in scenari da sogno, calate in un passato da favola, attraverso dialoghi interminabili che quasi ipnotizzavano i lettori. E qui s’impose un altro mito da sfatare: non è vero che la letteratura di intrattenimento è tutta azione, tutta avventura, tutta “eventi”. La letteratura di intrattenimento è principalmente una letteratura di dialogo e l’esempio più evidente ci è dato proprio da Liala. Alcuni suoi romanzi presentano dialoghi di venti, venticinque pagine. Anche quelli sono intrattenimento, perché assolutamente funzionali allo svolgimento della trama rosa, in cui il potere della parola è la rappresentazione della vera forza femminile.

La produzione seriale rosa è divenuta un fenomeno italiano solo nella seconda metà del Novecento. Visto il grande successo editoriale che i romanzi di Liala e non solo quelli continuano ad ottenere, le grandi case editrici comprendono che, sancito il successo trentennale del genere rosa, si può cominciare a parlare di tradizione “prestigiosa”, e dunque di una nuova veste editoriale di maggior pregio.¹²⁸

Questo porta, anche a livello più basso di quello di Liala e Luciana Peverelli, ad un fenomeno che certifica la bontà dell’operazione commerciale: la domanda è nettamente superiore all’offerta. Le lettrici e i lettori, fedelissimi o di recente acquisizione, vogliono continuamente leggere queste storie, che rappresentano un loro patrimonio esclusivo, capace di accompagnarli da anni. Allora il rosa diventa a tutti gli effetti seriale e la produzione dell’editoria italiana s’accresce fino a raggiungere numeri inusitati.

¹²⁸ Cfr. AZZOLINI, PAOLA, *Il cielo vuoto dell’eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2001.

Mentre Liala si prova ad investigare nientemeno che il tema della contestazione giovanile con *Good bye, sirena*, nel 1975, i titoli delle collane escono ormai al ritmo di uno alla settimana; si comincia a pescare all'estero, comprando i diritti delle romanziere di maggior successo, e si riprendono testi del passato, che non siano troppo legati ad un'epoca precisa o non abbiano una patina linguistico-lessicale troppo tradizionale –altrimenti i “parametri” vengono bellamente adeguati–. In linea generale, nel romanzo rosa non si assiste a grandi modificazioni degli schemi morali e della visione del mondo nel periodo che va dalla fine degli anni Quaranta ai Settanta; l'intento didattico rimane costante in tutte le grandi firme del periodo, anche se con diverse sfumature e comunque di significato completamente opposto a quello di inizio secolo, a partire dall'immarcescibile Luciana Peverelli, nel frattempo divenuta direttrice del settimanale *Stop*, che scrive *Occhi indimenticabili* e *Ti cercherò dovunque*, fino ad arrivare a Brunella Gasperini, che morirà nel 1979, per anni curatrice della rubrica “sentimentale” di *Annabella*, e autrice di *Rosso di sera* e *Le ragazze della villa accanto*.

Gli anni Ottanta, infine, vedono un deciso incremento, in Italia come negli Stati Uniti e in Canada, del romanzo rosa, che ha un bacino di utenza di oltre venti milioni di lettrici e un fatturato complessivo di trecentocinquanta milioni di dollari.

I principali editori americani sono la Harlequin di Winnipeg, Canada, che dà l'inizio al “nuovo rosa”, e la Simon & Schuster di New York, i cui romanzi vengono prontamente tradotti e immessi sul mercato nostrano da Mondadori, la collana *Harmony*, e da Curcio, *Bluemoon*, che rappresentano insieme l'ottanta per cento del mercato interno. L'industria culturale si riorganizza: le collane hanno le loro sezioni e sottosezioni sempre più specializzate, innervate, però, da libri diversi dal solito; chi ne entra in possesso, deve esserne ben orgoglioso, perché questi sono romanzi ben scritti: in fondo, come abbiamo visto, fanno parte di serie autodefinitesi “di pregio”.

L'idea di base è molto semplice: mettere in vendita, attraverso edicole e supermarket, libri a prezzo molto basso, in genere offerti in un pacchetto di quattro o sei alla volta, con un numero standard di pagine e alte tirature.¹²⁹

Perché non è più importante sapere chi scrive. Una lunga schiera di scrittori e scrittrici italiani o provenienti dall'estero, un esercito di artigiani affidabili che si consola con grossi diritti d'autore della totale disattenzione da parte della critica, se non del suo discredito, sono solo nomi che appaiono e scompaiono immediatamente: lo pseudonimo dietro cui si celano è anonimo e asettico, somigliante e assolutamente sovrapponibile a tanti altri.

L'unica cosa che realmente conta è la riconoscibilità dello schema –equilibrio iniziale, incontro e innamoramento, crisi, riconoscimento e nuovo equilibrio finale–; dei personaggi, della situazione, del “discorso amoroso”, inattuale forse, eppure presentissimo nell'immaginario dei sognatori “rosa”.¹³⁰ Non c'è posto per l'autore nella letteratura di massa, vale solo la “formula magica” che fa dire al lettore: questo è un romanzo rosa; la casa editrice fa fede ed è garanzia di qualità: se fa uscire quel testo, vuol dire che c'è dentro una buona storia. Il titolo e il paratesto non hanno più alcuna importanza, secondo una fenomenologia che raddoppia, amplificandola, la produzione editoriale del periodo in cui un nome come quello di Guido da Verona era maggiormente in auge.¹³¹

¹²⁹ Le lettrici italiane dei romanzi rosa, che adesso si possono comprare letteralmente al peso sulle bancarelle agli angoli delle strade inventano peraltro, all'incirca all'inizio degli anni Ottanta, quello che al giorno d'oggi è considerato un esperimento geniale, il *book-sharing*. Dal momento che il modo di lettura mostra i tratti di una vera e propria coazione a ripetere, quando si raggiunge un congruo numero di romanzi, che appunto non siano quelli delle edizioni fatte passare come d'eccezione, li si porta al gestore della bancarella che, nel frattempo, ha preparato e distribuisce una serie di testi portati da altre clienti, e così facendo, guadagna una piccola cifra per il suo ruolo di intermediario.

¹³⁰ Cfr. F. BONAZZI, *Uno studio in rosa. Il mondo narrato e l'immaginario femminile*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

¹³¹ Se i romanzi di Sibilla Aleramo, Elsa Morante e Lalla Romano, pur tra mille distinguo, appartengono alla letteratura italiana “alta”, in forza anche delle strategie adottate dagli editori cui queste scrittrici facevano riferimento, il romanzo rosa, ormai assunto al rango di genere riconosciuto, mantiene e anzi rafforza, in virtù dell'acquisito status produttivo, la semplicità delle sue trame, che in alcuni casi diviene rozzezza: il romanzo rosa vuole essere “brutto”.

Le eccezioni all'anonimato sono rappresentate, oltre che dalla "divina" e dai nomi succitati, da Barbara Cartland, quasi coetanea di Liala, gran veterana del genere, reduce dai tanti successi personali ottenuti ben prima dell'esplosione del fenomeno di massa, e i cui oltre trecentosessantacinque titoli rappresentano una società cristallizzata nel tempo, un idealizzato Ottocento, in cui si succedono amori romantici e personaggi eroici alla Byron che montano veloci ed elegantissimi cavalli bianchi.

Anche per lei, come per le autrici del "nuovo rosa", l'amore è una liberazione e un'evasione dalla routine quotidiana, l'ultima possibilità concessa alle protagoniste di mutare radicalmente una grigia esistenza. Autrici come Violet Winspear e Anne Hampson, che compaiono molto frequentemente nelle collane di Mondadori e Curcio, ambientano le proprie storie in paesi esotici, ma soprattutto lontani e a Nord rispetto ai luoghi in cui la protagonista di turno vive e lavora. L'amore che nasce e si sviluppa in questi scenari da sogno, raggiunti attraverso un vero e proprio viaggio iniziatico, e l'uomo idealizzato che solitamente essa incontra –sempre bello, atletico e con una posizione sociale di rango– è di natura affatto violenta e liberatoria: la passione che ne sortisce, annichilisce la donna, che annulla volontariamente le sue conquiste culturali e la sua emancipazione, e si annulla nella considerazione di essere inferiore all'uomo.¹³²

Per assicurarsi l'attenzione d'un pubblico sempre più smalzato, che non s'accontenta certo ormai del bacio finale, l'editoria s'adega prontamente, inserendo sul mercato, all'interno delle sezioni summenzionate, serie come *Desire* della Curcio, dalla caratteristica copertina rossa, o come *Destiny* della Harlequin-Mondadori, i cui protagonisti sono più maturi, reduci quasi sempre da fallimentari esperienze matrimoniali.

¹³² Le storie possono perciò essere ambientate ovunque, in Scozia, Hawaii, America, Australia, per l'Italia a Roma, a Milano –come fa spessissimo Liala, in omaggio alla città "motore" del boom economico italiano–; non cambia alcunché, perché il sistema narrativo è riconoscibile a qualsiasi latitudine: le lettrici e i lettori sono poco o punto interessati allo sfondo delle storie d'amore –sono luoghi, quelli, che mai conosceranno–, come è sempre accaduto sin dai primordi del genere.

A Curcio e Mondadori, che insieme sfornano ogni mese oltre cinquanta titoli, s'affiancano altre case editrici con nuove collane di pari livello, come il *Club della donna* e *Intimità* di Cino Del Duca, o *Polvere di Stelle* della Omnia di Roma, che danno a tante autrici italiane la possibilità di pubblicare. Le loro storie non hanno alcunché da invidiare a quelle d'oltreoceano, se non altro in forza della tradizione nazionale, davvero unica al mondo: sono giovani e abili professioniste, dotate di originalità e capacità narrativa, tra cui si distingue Francesca Battaglia, autrice di *Julia, ripensaci* e *Isola blu* che, nel rispetto della migliore tradizione paraletteraria italiana, si firma con lo pseudonimo straniero Lou Warren.

Ma esiste anche una narrativa femminile italiana a grande diffusione, che eredita molti tratti della letteratura rosa nazionale, declinandoli secondo i moduli narrativi dei romanzi di successo di stampo anglosassone, soprattutto per quanto concerne la visione stereotipata del mondo del lusso e della ricchezza, tipica del best-seller americano. Campioni di questa tendenza sono Bice Cairati e Nullo Cantaroni, molto più noti come Sveva Casati Modignani, che devono il loro successo a un *pastiche* di soldi, sesso, segreti e storie familiari intricate, adattissimo alla rielaborazione televisiva tanto in auge in questi anni, in forza delle numerose sottotrame, dei salti spazio-temporali, dell'esperto uso del *flashback*. Al fondo, il racconto conserva un sapore d'altri tempi, avvicicabile al glorioso e sempre vincente feuilleton popolare, nonostante sia ambientato nel mondo dell'alta finanza e dei salotti più esclusivi: il personaggio principale è sempre una donna appassionata, il cui nome compare quasi sempre già nel titolo (*Anna dagli occhi verdi*, *Caterina a modo suo*, ma vedi anche il notissimo *Donna d'onore*, del 1988, che s'arrischia ad esplorare il mondo delle tradizioni mafiose, ma calandole nella contemporaneità) che fa di tutto per vivere al massimo dell'intensità le sue vicende amorose, ma strenuamente legata ai valori familiari, soprattutto quelli legati al suo ruolo di madre, e pure riesce ad uscire sempre vincente e in modo più che dignitoso dai tanti

pericoli che le si parano innanzi, concentrando nella sua figura l'antica vocazione all'onnipotenza matriarcale, tratto fondante della letteratura sentimentale.

Ancor più esemplare il caso di Maria Venturi. Direttrice di *Anna*, l'ex *Annabella*, e curatrice dell'ultima grande rubrica di piccola posta della nostra editoria periodica, Venturi che è l'erede diretta della tradizione delle giornaliste-scrittrici tanto importanti per l'evoluzione del romanzo rosa italiano è di certo l'ultima tra esse a poter vantare un rapporto personale e fecondo con il suo pubblico. Quando esce il suo primo romanzo, *Storia d'amore*, nel 1984, non scrive già più sul settimanale; eppure sarà proprio il passaparola delle lettrici a far passare questa trama da un sostanziale anonimato allo status di caso editoriale dell'anno. Da quel momento, ogni vicenda narrata da Venturi risulterà vendutissima, e anche nel suo caso molto farà la sceneggiatura televisiva, per cui i suoi romanzi sembrano essere nati.

Al centro delle vicende narrate, va ancora ricordata almeno *La storia spezzata*, campeggia il protagonismo femminile, elemento fondamentale della narrazione. Il punto di vista adottato, salvo rarissimi casi, è sempre quello di donne che parlano di altre donne; la carriera, un importante ruolo sociale professionale, sono obiettivi ormai attingibili cui aspirare con tutte le proprie forze, ma è proprio a questo punto che sorgono i problemi: il tema di fondo dei romanzi di Venturi, infatti, è la problematica accettazione di sé da parte delle donne, in questo ben poco aiutate da uomini nel migliore dei casi inadatti, quando non incapaci –a tratti meri oggetti di scambio, nemmeno troppo importanti–; la difficoltà a volte insormontabile di conciliare i tanti, nuovi aspetti della ri-nascente identità femminile con i ruoli di moglie, madre, amante.¹³³

¹³³ Ribadiamo che sia nel caso di Sveva Casati Modignani che di Maria Venturi –ma in questo senso, occorre fare una menzione anche per Susanna Tamaro e il suo *Va' dove ti porta il cuore*–, non si può parlare di romanzo rosa *tout court*, ma di letteratura destinata al pubblico femminile, che ne rielabora tematiche e sentimenti. Basti pensare alla marginalità della figura maschile, che non solo non ha il risalto che per “statuto” il rosa classico le ha sempre attribuito, ma è particolarmente sbiadita e sicuramente secondaria. Non è cioè più attraverso il maschio che la donna si definisce, ma in un protagonismo sempre più irrorato dall'avventura, oppure nelle fasi

Dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta, insomma, i libri hanno continuato strenuamente a rappresentare un duraturo e prestigioso *status symbol*. Ma con l'avvento della rivoluzione informatica, si assiste ad uno spostamento di senso: lo *status symbol* muta forma, divenendo neutro.¹³⁴

Il cuore del capitalismo, che aveva avuto la sua impennata in Occidente proprio durante questi decenni, intenderebbe ancora rappresentare la possibilità fornita alle persone di sentirsi libere, proprio in forza della maggiorata capacità d'acquisto. Ma il capitalismo difetta dell'anima: alla saturazione di tutti i bisogni mediati dal martellamento pubblicitario, s'erger, inalterato, l'ambito dell'immaginazione, della fuga nel sogno, che può ancora ritrovarsi nella letteratura rosa contemporanea, singolare misto di tradizione e modernità: magari marginalizzata rispetto alle ricerche che analizzano i grandi flussi culturali ed economici, ma solo perché il fenomeno è ormai solido e stabile.

Vanno naturalmente evitate le generalizzazioni, sia in senso positivo che negativo e occorrono contestualizzazioni storiche più precise: l'Italia degli anni Cinquanta è ancora un Paese molto arretrato –comunque meno di quanto comunemente si pensi, soprattutto a livello industriale–, come testimoniano le inchieste televisive e giornalistiche dell'epoca: eppure è un Paese vivo, in costante progresso, sociale ed economico, in cui tutti ormai vogliono essere partecipi del rinnovamento. L'accesso alle storie sentimentali, a quelle storie che divengono velocemente patrimonio comune, è ormai possibile a tutti gli italiani, a vario grado scolarizzati: la semplicità e ripetitività delle trame, rappresentano un valore piuttosto che un limite: la morale comune trova uno dei suoi specchi proprio nella progressiva audacia delle trame rosa.

problematiche di una maturazione esclusivamente personale, in cui la maternità non è il più importante degli obiettivi.

¹³⁴ I best-sellers, per esempio, tipico fenomeno degli anni Settanta e Ottanta, dal loro canto non sono capolavori per eccellenza, ma frutto anch'essi di un'accorta strategia comunicativa pubblicitaria, che riguarda in maggior misura la sociologia della letteratura, piuttosto che il valore intrinseco di questi testi. Cfr. A. CADIOLI, *La narrativa consumata*, Ancona, Transeuropa, 1987.

L'industriale culturale, ancora una volta, è stata capace di leggere in tempo reale ciò che succedeva nella realtà.¹³⁵

Greta Garbo creò il proprio mito ritirandosi dal cinema per farsi ricordare in modo imperituro dal suo pubblico, per sempre bella e giovane come al momento della sua “scomparsa”.

Per comprendere quanto Liala sia entrata nel cuore e nelle menti di almeno quattro generazioni di lettori, basta pensare che la scrittrice lariana ha otto anni in più della grande attrice svedese, che diede l'addio al cinema ad appena trentasei anni, nel 1941, dopo il clamoroso insuccesso del film *Non tradirmi con me*. Occorre un'ulteriore riflessione su quello che è un atteggiamento mentale tipico delle grandi dive dell'epoca, tra cui ci piace annoverare la nostra scrittrice: le ultime interviste rilasciate da Garbo risalgono addirittura al 1929; per la creazione di un mito non ci si deve mostrare troppo: ogni volta che appare, un essere straordinario perde gran parte della sua aura. E Liala costruisce il proprio mito proprio seguendo queste regole. Non dobbiamo conoscere la sua quotidianità: persino le figlie, che si trovarono a gestire un rapporto difficile con una madre dal nome e dalla personalità tanto ingombranti, nelle scarse interviste rilasciate sembrano recitare un copione ben scritto, perché di questa figura sacrale si deve dir pochissimo. Le notizie sulla sua biografia le ha sempre fornite lei, e in abbondanza, in interviste e libri. Con lungimirante acutezza, le ha trasformate in un pettegolezzo intimo e discreto tra lei e le sue lettrici.¹³⁶

¹³⁵ Qualche anno fa, si ricorderà, ci fu il boom dei numeri telefonici 144. Molti adolescenti chiamavano questi numeri per parlare con donne e uomini chiedendo loro sostanzialmente un accesso privilegiato alla sessualità repressa, o semplicemente un corrispettivo “amicale”. Anche in quel caso, l'industria pubblicitaria seppe cogliere un sommovimento che spostava bruscamente all'indietro, l'età del primo contatto col sesso da parte dei giovani. Questo significava che una fetta consistente del mondo giovanile rimaneva tagliata fuori, a causa di timidezza, bruttezza, lontananza dalle grandi città, atteggiamento severo da parte dei genitori. Allora, i grandi network pubblicitari bombardarono l'etere televisivo di messaggi che, agli occhi di questi ragazzi, si rivelarono irresistibili, fino a che non fu approntata una legge *ad hoc* che limitò ai soli maggiorenni l'uso delle chat –non solo erotiche, si badi: numerosissime erano appunto le “confidenti” anonime–.

¹³⁶ «Io non ho bisogno che i critici parlino di me: di me parla bene il mio pubblico, è al mio pubblico che devo rendere conto di ciò che scrivo. Ma vorrei che molti critici, prima di criticare, facessero almeno la fatica di leggere quello che hanno deciso di criticare». LIALA, *Diario vagabondo*, Milano, Sonzogno, 2001, [I Edizione 1977].

Un pettegolezzo che s'accresce fino a divenir mito: *Confidenze di Liala* nasce a questo scopo e almeno una decina di suoi romanzi è direttamente ispirata alla sua vita. Negli anni, Liala ha infatti pazientemente tessuto e ritessuto la tela di Penelope del suo mito privato, conosciuto ormai da tutte le sue lettrici¹³⁷; ma più volte, in varie interviste, affermerà con aristocratico distacco: «Il mio miglior romanzo è la mia vita».

Ed eccola, allora, la più bella storia d'amore mai raccontata da Liala.

Nata nel 1897, a Carate Lario, sul lago di Como, Amalia Liana Negretti Odescalchi conduce una vita felice fino a quando sposa, a ventidue anni, l'affascinante marchese Pompeo Cambiasi, di molti anni più adulto. La passione finisce presto, e il marito riprende la sua vita da scapolo, lasciando troppo spesso sola la moglie. Ma un giorno Liana fa l'incontro della sua vita: un altro marchese, Vittorio Centurione Scotto, eroico pilota di idrovolanti, bellissimo e giovane.

Riandiamo alle due figure maschili ricorrenti nei suoi romanzi: uno più adulto, più posato, gran *viveur*, l'altro più giovane, sfrontato, pronto al gesto eroico. Sono le due figure che hanno determinato l'immaginario erotico della vita di Liala: è la vita che imita l'arte o viceversa? I due uomini più importanti della sua vita erano davvero come lei ce li descrive, o anche loro risentono della sua sbrigliata fantasia?

¹³⁷ Un mito che non accenna a smettere di incuriosire e che ha invaso anche il web: basti pensare ai tanti siti dedicati alla letteratura rosa, così come ai molti articoli riguardanti Liala. Vedi, per un incompleto resoconto, oltre al già citato www.150anni.it, I. BOSSI FEDRIGOTTI, *Zucchero e sospiri dell'eterna Liala*, 29 marzo 1997, in www.archivistorico.corriere.it; R. M. DELLA PORTA, *Da Liala a Oldofredi, quando la via scivola sul nome*, 12 settembre 2002, in www.archivistorico.corriere.it; s. f., *Liala, il romanzo d'amore mai pubblicato e mai finito*, 25 agosto 2005, in www.archivistorico.corriere.it; F. TETTAMANTI, *Un secolo di passioni tra amori e ricordi Liala «C'è posta per Liala»*, 12 dicembre 2007, in www.archivistorico.corriere.it; S. MONTEFIORI, *Il romanzo rosa è l'avanguardia*, 26 agosto 2008, in www.archivistorico.corriere.it; R. M. DELLA PORTA, *Il ballerino innamorato che non sa più danzare Un inedito di Liala*, 15 dicembre 2009, in www.archivistorico.corriere.it; I. BOZZI, *Un sortilegio per l'ebook*, 17 aprile 2011, in www.archivistorico.corriere.it; A. SACCHI, *Liala, il segreto di un successo che ha conquistato ebook e blog*, 20 aprile 2011, in www.archivistorico.corriere.it; A. BENINI, *Donna delizia, Liala siamo noi*, in «La giornata», 25 aprile 2011, in www.ilfoglio.it; I. BOZZI, *Sogni, amori, sentimento. Chi legge ancora Liala?*, in «La ventisettesima ora», Blog di Corriere della Sera.it, 12 maggio 2012.

Certo è che quello tra Liana e Vittorio è un colpo di fulmine a cui entrambi si abbandonano, pronti a vincere qualunque difficoltà. Liana non solo è sposata, è anche madre: eppure riesce a convincere il marito ad aiutarla ad ottenere un divorzio all'estero. Proprio quando le cose si avviano a una felice soluzione, però, l'amante di Liala precipita in acqua col suo idrovolante durante un allenamento, nel 1926. Cinque anni dopo la morte di Centurione, esce *Signorsì: «L'ho scritto per non impazzire»* è la famosa asserzione di Liala. Ma venti giorni dopo la pubblicazione, Arnoldo Mondadori le telegrafa che il romanzo è esaurito. È l'inizio di un successo ininterrotto che nessun'altra scrittrice di rosa italiana ha più eguagliato.

Questa favola personale, mille volte ripetuta, l'amore che muore giovane acquista il senso di mito di fondazione del genere rosa. Sensibilissima alle esigenze di promozione e alle richieste del suo pubblico, la scrittrice capisce che, in tempi di mutamenti profondi, solo la biografia ha valore esemplare e fondante: il mito che ho creato intorno alla mia figura deve rimanere sempre potente e la mia biografia deve essere scandita come una cantilena.¹³⁸

Liala pone dunque la sua biografia amorosa, vera o falsa che sia, come prototipo del rosa, come legittimazione scritta, quindi con pretese di autorevolezza, della passione che tutto vince. Invece di nascondere al mondo e soprattutto alle lettrici la sua relazione adulterina, la proclama, la sbandiera, ne fa l'orgoglio della sua vita. Non cerca giustificazioni e non ne offre e, professandosi credente, se le si pongono domande sull'aldilà risponde tranquilla: «Getterò le braccia al collo del mio pilota e di mio marito».

¹³⁸ Un mito che presenta anche i suoi risvolti "oscuri", perché è ormai certo che Liala ebbe numerosi amanti, prima e dopo il ritorno nel seno familiare, imitata dal marito, il marchese Cambiasi, che in realtà già in precedenza si era distinto, in questo senso. Uno degli amanti storici potrebbe essere stato, come detto, Pietro Sordi, secondo la ricostruzione di R. CAPPUCCIO, *L'aviatore dagli occhi d'oro. Una biografia tra cielo e mare*, cit. E d'altronde è innegabile, come s'è visto, che uno dei due "maschi" lialiani corrisponde in pieno alle caratteristiche, anche fisiche, del marchese Cambiasi.

Operazione di grande intelligenza, che le consente di opporre al mito della Madre, che pure sa incarnare quando nei paraggi della sua villa c'è la stampa, il mito dell'Amore e, in modo ben più sentito, il rifiuto di ogni vocazione femminile al sacrificio di sé, che in Liala è fermissimo. È proprio questo, il più importante lascito di una donna a suo modo straordinaria alle tante generazioni di lettrici che l'hanno idolatrata e continuano incessantemente ad amarla.

Non so dire parolone, non so creare frasi reboanti. So dire, così, da amica, da sorella, da mamma: "Auguri..." E voi mi capite e siete contente. E mi chiedete: "Raccontaci un tuo Capodanno..." Ecco: 31 dicembre: mezzanotte. Sono nel Castello di Amore...

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *I bestseller del ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- AA. VV., *Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica*, a cura di L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- AA. VV., *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, a cura di M. Savini, Napoli, Liguori Editore, 2002.
- AA. VV., *Ai confini della serialità*, a cura di A. Abruzzese, Napoli, SEN, 1984.
- AA. VV., *Carolina Invernizio*, Atti del convegno "Omaggio a Carolina Invernizio", Cuneo, 25-26 febbraio 1983, a cura di G. Davico Bonino e G. Ioli, Torino, Gruppo editoriale Forma, 1983.
- AA.VV. (GRUPPO CONTROPAROLA), *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- AA.VV., *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, Edizioni Lint, 1985.
- AA.VV., *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, Trieste, Edizioni Lint, 1991.

- AA. VV., *Il romanzo d'appendice*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Paravia, 1977.

- AA. VV., *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, a cura di A. Cardini, Bologna, il Mulino, 2006.

- ABRUZZESE, ALBERTO, *Sociologia della letteratura*, Roma, Savelli Editore, 1977.

- ABRUZZESE, ALBERTO, *Sociologia della letteratura*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985.

- ARON, LEWIS, *L'autoriflessività e l'azione terapeutica della psicoanalisi*, relazione presentata a «Dialoghi psicoanalitici italiani», 26-2-2000, Roma.

- ARSLAN, ANTONIA, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di Marina Pasqui, premessa di Siobhan Nash-Marshall, Milano, Guerini Studio, 1998.

- ARSLAN, ANTONIA / POZZATO, MARIA PIA, *Il rosa*, in *Letteratura Italiana, Storia, e Geografia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1989.

- ASQUER, ENRICA, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

- AZZOLINI, PAOLA, *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2001

- BALDI, GUIDO / GIUSSO, SILVIA / RAZETTI, MARIO / ZACCARIA, GIUSEPPE, *La letteratura*, 7 Voll., Vol. 6, *Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre*, Torino-Milano, Paravia, 2007.

- BANTI, ANNA, *Storia o ragioni del "romanzo rosa"*, in *Paragone*, IV, (1953), 38.

- BARILE, LAURA, Nota a Carlo Dossi, *La desinenza in A*, Milano, Garzanti, 1981.

- BELLASSAI, SANDRO, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

- BENTIVOGLIO, MIRELLA / ZOCCOLI, FRANCA, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008.

- BIANCHINI, ANGELA, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1969.

- BONAZZI, FRANCO, *Uno studio in rosa. Il mondo narrato e l'immaginario femminile*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

- BORDONI, CARLO, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993.

- BORDONI, CARLO / FOSSATI, FRANCO, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- BRIOSCHI, FRANCO / DI GIROLAMO, COSTANZO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- BUSI, ALDO, *L'amore è una budella gentile*, Milano, Mondadori, 1994.
- BUTAZZI, GRAZIETTA / MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, (a cura di), *La donna fatale*, Novara, DeAgostini, 1991.
- BUTAZZI, GRAZIETTA / MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, (a cura di), *L'uniforme borghese*, Novara, DeAgostini, 1991.
- BUTAZZI, GRAZIETTA / MOTTOLA MOLFINO, ALESSANDRA, (a cura di), *Virilità e trasgressione*, Novara, DeAgostini, 1992.
- CADIOLI, ALBERTO, *La narrativa consumata*, Ancona, Transeuropa, 1987.
- CAPPUCCIO, ROBERTO, *L'aviatore dagli occhi d'oro. Una biografia tra cielo e mare*, Pisa, EDIZIONI ETS, 1998.
- CASTRONOVO, VALERIO, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

- CITATI, PIETRO, *Il Male Assoluto. Nel cuore del romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000.

- CRAINZ, GUIDO, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 1996.

- DEL GROSSO DESTRETI, LUIGI / BRODESCO, ALBERTO / GIOVANETTI, SILVIA / ZANATTA, SARA, *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

- DOVERE, UGO, *La nascita di un 'best-seller' ottocentesco. 'I Misteri del chiostro napoletano' di Enrichetta Caracciolo di Fiorino*, in «Critica Letteraria», 2009, Volume 4, Napoli, Loffredo.

- ECO, UMBERTO, et alii, *Invernizio, Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

- ECO, UMBERTO, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985.

- ECO, UMBERTO, «*I Beati Paoli*» e l'ideologia del romanzo «popolare», in L. Natoli, *I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2007.

- ESCARPIT, ROBERT, *Sociologia della letteratura*, tit. orig., *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, nuova edizione aggiornata, 1992; edizione italiana a cura di Riccardo D'Anna, Roma, Newton Compton, 1994.

- FLUMERI, ELISABETTA / GIACOMETTI, GABRIELLA, (cura e traduzione di), *La vie en rose. Letteratura rosa e bisogni femminili*, Roma, Dino Audino, 2012.

- FOLLI, ANNA, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fa Otto e Novecento*, Milano, Guerini e associati, 2000.

- FORTI MESSINA, ANNALUCIA, *La guerra spiegata alle donne. L'impresa di Libia nella stampa femminile (1911-1912)*, Roma, Biblink editori, 2011.

- FREUD, SIGMUND, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, tit. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 (I edizione 1905).

- GHIAZZA, SILVANA, *La letteratura rosa negli anni venti-quaranta*, in *I best seller del ventennio: il regime e il libro di massa*, a cura di G. de Donato e V. Gazzola Stacchini, Roma, Editori Riuniti, 1991.

- GHIDETTI, ENRICO, *Eugène Sue e il romanzo sociale in Italia*, introduzione a E. Sue, *I misteri di Parigi*, Casini, Firenze-Roma, 1965.

- GOLDMANN, LUCIEN, *La sociologie de la littérature*, in «Revue International des Sciences sociales», 4, 1967.
- GOLINO, ENZO, *Letteratura e classi sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1976.
- GREGORICCHIO, FRANCESCA, *Liala: Sulla scrittrice italiana più letta e popolare*, Milano, Gammalibri, 1981.
- GRAMSCI, ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- GRANESE, ALBERTO, *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, Napoli, EDISUD, 1990.
- LAZZARATO, FRANCESCA / MORETTI, VALERIA, *La fiaba rosa. Itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*, Roma, Bulzoni editore, 1981.
- LEPSCHY, ANNA LAURA, *Are there rules of the game? Invernizio, Vivanti, Liala, and the popular novel*, in «The Italianist», anno 2003, numero 2.
- LIALA, *Chiamami con un altro nome*, [I Ed. 1958], Milano, Sonzogno, 2006.
- LIALA, *Diario vagabondo*, [I Ed. 1977], Milano, Sonzogno, 2001, [I edizione 1977].
- LIALA, *Il sole se tramonta può tornare*, [I Ed. 1959], Milano, Sonzogno, 2004.

- LIALA, *Le briglie d'oro*, [I Ed. 1960], Milano, Sonzogno, 2004.
- LIALA, *Riaccendi la tua lampada, Gipsy*, [I Ed. 1964], Milano, Sonzogno, 2004.
- LIALA, *Quel divino autunno*, [I Ed. 1962], Milano, Sonzogno, 2003.
- LIALA, *Una lacrima nel pugno*, [I Ed. 1959], Milano, Sonzogno, 2004.
- LIALA, *Una notte a Castelguelfo*, [I Ed. 1958], Milano, Sonzogno, 2011.
- LOMBARDI SATRIANI, LUIGI M., *Bambole, profumi e peccato nell'immaginario canoro della società italiana*, in «La Ricerca Folklorica», numero 16, *La Cultura della Bambola*, ottobre 1987.
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, 3 Voll., Vol. 1, *1900-1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1989 (I edizione 1959).
- MORANDINI, GIULIANA, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980.

- MORENI, CARLOTTA, *Editori e scrittrici nell'Italia post-unitaria: lettere inedite della Contessa Lara ad Angelo De Gubernatis*, in «Critica Letteraria», 2005, Volume 2, Napoli, Loffredo.

- MORETTI, FRANCO, *Kindergarten*, in *Segni e Stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.

- NOVATI, LAURA, *Il Centoromanzi dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1990.

- NOZZOLI, ANNA, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

- PARIS, RENZO, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977.

- PETRONIO, GIUSEPPE, (a cura di), *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979.

- PETRONIO, GIUSEPPE / MARTINELLI LUCIANA, *Il Novecento letterario in Italia*, Palermo, Palombo, 1975.

- PICKERING-IAZZI, ROBIN, *Politics of the invisible. Writing women, culture, and fascism*, Minneapolis, Published by the University of Minnesota Press, 1997.

- PIGOZZI, ELENA / DE PRETIS SUSI, (a cura di), *Atlante della letteratura al femminile*, Verona, Demetra, 1998.

- POZZATO, MARIA PIA, *Il romanzo rosa*, Milano, «Editori Europei Associati», 1982.

- PRAZ, MARIO, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996 (I edizione 1930).

- RAK, MICHELE, (a cura di), *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977.

- RAK, MICHELE, *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999.

- REIM, RICCARDO, *I vili godimenti*, Roma, Robin Edizioni, 2000.

- ROCCELLA, EUGENIA, *La letteratura rosa*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

- SCAPPATICCI, TOMMASO, *Una scrittrice «bizantina»: la Contessa Lara*, in «Critica Letteraria», 2003, Volume 2, Napoli, Loffredo.

- SERGIO, GIUSEPPE, *Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

- SCHOLLES, ROBERT / KELLOGG, ROBERT, *La natura della narrativa*, tit. orig. *The nature of narrative*, introduzione all'edizione italiana di Renato Barilli, trad. di Rosanna Zelocchi, Bologna, Il Mulino, 2000 (I edizione 1970).

- SPINAZZOLA, VITTORIO, Nota introduttiva a C. Invernizio, *I sette capelli d'oro della fata Gusmara*, Milano, Moizzi, 1975.
- TIBALDI CHIESA, MARY, *Letteratura infantile*, Milano, Garzanti, 1966.
- TIOZZO, ENRICO, *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento*, 5 Voll., Volume I, Roma, ARACNE, 2004.
- TRIGILA, MARIA, *Letteratura al femminile dalle origini ai nostri giorni in Italia*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2004.
- VIDOTTO, VITTORIO, *Italiani/e. Dal miracolo economico a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- WELLEK, RENÉ / WARREN, AUSTIN, *Teoria della letteratura*, titolo originale: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963 (prima edizione 1942); traduzione di Pier Luigi Contessi, Bologna, Il Mulino, 1956-1999.

WEBGRAFIA

- www.150anni.it

- Anonimo, *Liala, il romanzo d'amore mai pubblicato e mai finito*, 25 agosto 2005, in www.archivistorico.corriere.it

- BENINI, ANNALENA, *Donna delizia, Liala siamo noi*, in «La giornata», 25 aprile 2011, in www.ilfoglio.it

- BOSSI FEDRIGOTTI, ISABELLA, *Zucchero e sospiri dell'eterna Liala*, 29 marzo 1997, in www.archivistorico.corriere.it

- BOZZI, IDA, *Sogni, amori, sentimento. Chi legge ancora Liala?*, in «La ventisettesima ora», Blog di Corriere della Sera.it, 12 maggio 2012

- BOZZI, IDA, *Un sortilegio per l'ebook*, 17 aprile 2011, in www.archivistorico.corriere.it

- DELLA PORTA, RAFFO MAURO, *Da Liala a Oldofredi, quando la via scivola sul nome*, 12 settembre 2002, in www.archivistorico.corriere.it

- DELLA PORTA, RAFFO MAURO, *Il ballerino innamorato che non sa più danzare Un inedito di Liala*, 15 dicembre 2009, in www.archivistorico.corriere.it

- MONTEFIORI, STEFANO, *Il romanzo rosa è l'avanguardia*, 26 agosto 2008, in www.archivistorico.corriere.it

- SACCHI, ANNACHIARA, *Liala, il segreto di un successo che ha conquistato ebook e blog*, 20 aprile 2011, in www.archivistorico.corriere.it

- TETTAMANTI, FRANCO, *Un secolo di passioni tra amori e ricordi Liala «C'è posta per Liala»*, 12 dicembre 2007, in www.archivistorico.corriere.it