

Pier Maria Rosso di San Secondo modernista e il romanzo *La morsa* come cesura della sua prima narrativa

Giuseppe Persiani
Università di Copenaghen
smn206@hum.ku.dk

*Di qualunque fatto si parli l'importante è sapere se avvenne
prima della guerra oppure dopo. Il più o il meno non conta.*
(Massimo Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*)

Riassunto

Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), anche se con altalenante fortuna, è stato ben noto come giornalista e scrittore di opere di narrativa e teatrali. Nell'ultimo periodo dei suoi studi universitari Rosso fece viaggi in Europa settentrionale soggiornando per diversi mesi nei Paesi Bassi. Sono proprio questi paesaggi nordici a fare da sfondo alle sue prime novelle (*Elegie a Maryke*, 1914) e al romanzo *La fuga* (1917), entrambi apprezzati da Pirandello e da Borgese. Il presente contributo intende mostrare come Rosso operi una cesura consapevole fra le sue prime prove di narrativa, chiaramente moderniste, e la successiva produzione. A riprova di tale consapevolezza, nel più tradizionale romanzo *La morsa* (1918) appare evidente il riuso dei personaggi di una delle più note fra le prime novelle di Rosso: *La signora Liesbeth*. Abbiamo così un forte richiamo di memoria interna che certamente non sarà sfuggito al lettore. Si presentano inoltre alcune evidenze del rapporto spesso sottolineato con il romanziere norvegese Knut Hamsun.

Parole chiave: Rosso di San Secondo, modernismo in letteratura, narrativa di inizio Novecento, Luigi Pirandello, Knut Hamsun

Abstract

Although with fluctuating fortune, Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) was well known as a journalist and writer of fiction and theatrical works. In the last period of his university studies Rosso travelled to Northern Europe, staying for several months in the Netherlands. It is exactly this Nordic landscape that forms the background for his first short stories (*Elegie a Maryke*, 1914) and for the novel *La fuga* (1917), both appreciated by Luigi Pirandello and Giuseppe Antonio Borgese. This paper aims to show how Rosso makes a conscious break between his first, clearly modernist narrative attempts and his subsequent production. As proof of this conscious choice, characters from one of Rosso's best known first short stories *La signora Liesbeth* reappear in the more traditional novel *La morsa* (1918). We thus have a strong element of internal intertextuality that will certainly not have escaped the reader's attention. Further evidence is presented of the often highlighted relationship with the Norwegian novelist Knut Hamsun.

Keywords: Rosso di San Secondo, modernist Literature, early twentieth-century fiction, Luigi Pirandello, Knut Hamsun

1. Introduzione

La stagione narrativa di Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) si apre con una raccolta di novelle, *Elegie a Maryke* (in volume 1914, ma la prima di queste appare già in rivista nel 1912). Alcune verranno poi inglobate nella successiva raccolta, *Ponentino* (1916). Vi farà presto seguito un romanzo, *La fuga* (1917). Questo contributo si propone di illustrare alcuni aspetti di questa prima narrativa e quindi di mostrare come il romanzo *La morsa* (1918) segni il passaggio ad una fase diversa.

Nel recensire *La fuga*, Luigi Pirandello inizia col giustificare l'appartenenza al relativo genere letterario con un'osservazione che può sembrare strana: "Parrà forse a molti la definizione di romanzo non propria a questa *Fuga* di Rosso di San Secondo: ma non a chi conosca l'origine e l'indole di questa forma letteraria" (Pirandello, 2006, p. 990) continuando poi a ricordarne le diverse tradizioni medievali che confluirebbero nella Commedia dantesca. E da questa, attraverso un breve accenno al poema ariostesco, lo sguardo del critico si sposta su Rosso. Può sembrare strana, dicevo, perché viene da chi nel 1904 aveva già pubblicato *Il fu Mattia Pascal*, romanzo certamente non tradizionale, per il quale potrebbero valere le stesse parole che Pirandello usa per *La fuga*: "Un viaggio anch'esso, che ha tutta l'aria e i modi del fantastico e dello spirituale, in cerca della salute" (Pirandello, 2006, p. 991). Vedremo meglio più avanti il fulcro dell'argomentazione di Pirandello, mentre qui è da notare invece che la recensione intende sottolineare fin dall'*incipit* che ci troviamo davanti un'opera diversa "dagli imperiosi modelli del romanzo borghese e «di formazione sette-ottocentesco»" (Di Grado, 1991, p. VIII). Con un termine più adeguato diremo: un'opera modernista.

2. Modernismo delle prime opere narrative di Rosso

Pur con notevoli divergenze quanto a caratteristiche e periodizzazione, sembra ormai acquisito l'uso del termine modernismo anche per i narratori italiani dei primi decenni del Novecento. Concediamoci in prima battuta una definizione sintetica di questo concetto letterario con le parole di Luperini (2012):

Il modernismo è una generica tendenza culturale che, prendendo atto della crisi del positivismo, si ispira alla rottura epistemologica rappresentata alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento da Nietzsche, Bergson e Freud. Solo ora si afferma quella coscienza di una radicale separazione dal passato che, secondo Jauss, segna l'affermazione piena del moderno. (p. 7)

Che elementi in tal senso non manchino in questo romanzo caratterizzato dalla "attività speculativa del protagonista", ce lo ha ricordato Salsano (2001):

Già nei primi capitoli la visione del mondo si incarna nell'enunciazione, in verità definitiva, dell'isolamento dell'individuo per quanto riguarda la comprensione più vera del proprio stesso "io" non certo avallata dall'opinione pubblica. Affiora il concetto, pirandelliano, che la propria immagine sociale si moltiplica e diversifica nei diversi soggetti giudicanti. (p. 150 e 152),

citando opportunamente il seguente passo de *La fuga*: "Ognuno vedendomi con i suoi occhi mi giudicherà con il suo cervello. Lo scrivano mi vedrà da scrivano, il carrettiere da carrettiere, lo zerbinotto da zerbinotto. Io darò a tutti ragione: appena avranno voltato le spalle me la riderò allegramente" (Rosso, 1986, p. 40).

Adottare la definizione di modernista non equivale solo ad apporre un'etichetta, in quanto ci consente di precisare meglio l'immagine di Rosso riportata da Luti quale: "compagno di strada nei confronti delle avanguardie storiche italiane ed europee: compagno di strada eccentrico, individualista, perché dotato di originalità creatrice e caratterizzato da una particolare insofferenza per i raggruppamenti di qualsiasi genere" (Luti, 1991, p. XV). Risulta infatti ormai chiara la differenza tra avanguardie del primo Novecento e scrittori modernisti: questi ultimi, con le parole di Romano Luperini (2012, p. 8), "non aderiscono mai a questi movimenti, se ne tengono lontani e talora polemizzano apertamente con essi. Vivono da isolati la loro cultura modernista, non fanno gruppo; si pongono le stesse domande degli autori di avanguardia, ma danno loro risposte diverse".¹ Non c'è dubbio che anche Rosso riveli nelle sue prime opere questa 'aria di famiglia' e non si può che meravigliarsi che il suo nome non compaia nei saggi che ne definiscono il perimetro e ne elencano i componenti.

3. *La fuga* (1917)

Nel romanzo *La fuga* si ritrovano appunto i tratti distintivi della cultura modernista. Quello che di primo acchito colpisce il lettore è l'aspetto stilistico antiletterario: periodi relativamente brevi, lessico della quotidianità, minimalità di oggetti e situazioni (i luoghi della casa esplorati dal gatto, le vie cittadine con le insegne dei negozi). Che Rosso sia consapevole della singolarità di tali aspetti lo si può ricavare per contrasto da quanto lui scrive della prosa di Pirandello nel lungo saggio del 1916: "E in verità chi volesse ritrovare in lui accenni di levità, di quella special levità modernissima, che del resto è assai poco italiana, cercherebbe invano", scrivendo subito dopo che in Pirandello mancherebbe "una certa sensibilità impressionistica, ch'è propria di

¹ Vedi anche Donnarumma (2012, pp. 15-17). Valgono ancora a questo proposito le osservazioni di Eco (1985, pp. 96-99) sulla differenza tra sperimentalismo e avanguardia. Mi sembra che ci sia un consenso ampio nel porre l'inizio di questa cultura modernista al 1904, anno di pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*.

certi ambienti artistici delle capitali nei tempi nostri agitati” (Rosso, 1916, p. 403).² Vi si aggiunga poi l’ideologia antiborghese che, come vedremo, non ha ad oggetto la sola Italia giolittiana ma colpisce anche all’estero, ovunque incappi nella noiosa ripetitività della vita di metodici notai e “grassi mercanti di caffè e tabacco e altri generi coloniali” (Rosso, 1991a, p. 155). Dal gioco di pensieri e sottintesi che si svolge in apertura di questo romanzo tra l’io narrante e il suo gatto, Iocherli, capiamo di trovarci davanti a una sorta di uomo senza qualità che, nei suoi girovagari notturni, incontra una coppia di stranieri ‘nordici’ attardatasi per le vie di Roma, i signori Stürm. L’amicizia sviluppatasi nei giorni successivi fa sì che la signora Stürm trovi la sua missione nel redimere il protagonista (“Bonifacia preso l’aire filava con il vento in poppa in un mare tra l’umanitario e il religioso. Aveva l’aria d’aver trovato finalmente ciò che desiderava, ciò che le mancava; qualcuno da curare”, Rosso, 1986, p. 35) che, infine, accetta di partire con loro. L’impossibilità di una ‘guarigione’ e la scoperta che “ci sono anche nel nord spiriti solari in esilio, avviliti, mortificati, tenuti dagli altri in conto d’incapaci”, come Pirandello riassume nella sua recensione de *La fuga* (2006, p. 994), porterà infine il protagonista, nonostante il matrimonio a scopo curativo con un’amica della famiglia Stürm, a ritrovare la vita in una carovana di zingari a cui si accoderà. Dicevamo del gatto Iocherli, personaggio eponimo del primo capitolo del romanzo (“Io e Iocherli”). Ebbene, è proprio lui (“nemico giurato di ogni entusiasmo, d’ogni daffare, d’ogni sforzo affannoso”) a rivelarci che tipo sia il protagonista, in un processo di sottrazione di qualità:

si era immaginato che io fossi o uno di quei pedanti e noiosissimi uomini di studio [...] leggendo e chiosando tutte le corbellerie che scrivono gli altri e scrivendone ancor essi con la pretesa di cancellare le precedenti, oppure uno di quegli idealisti che vivendo compresi e compunti del dolore degli uomini, pensandoci e ripensandoci su, sperano un giorno o l’altro di enunciare i comandamenti di una religione che sia panacea per tutti i mali, e intanto con gli occhi fissi a questa brillante speranza e con il viso atteggiato al più nobile dolore, traggon la loro esistenza alle spese degli altri, ringraziando Iddio di aver dati tanti mali agli uomini perché essi abbiano qualcosa da fare dandosi attorno a curarli. (Rosso, 1986, p. 9)

In parte rassicurato al riguardo, a Iocherli sorge di nuovo il dubbio: “sta sdraiato, va bene; ma forse pensa”, e passerà poi magari dai pensieri allo “scrivere un interminabile trattato”. Ma no, non succederà, e allora con Iocherli possiamo infine riconoscere che lo svuotamento del

² Questo saggio di Rosso è parzialmente riprodotto in Giovanelli (1977, pp. 139-149), con consistenti tagli. Pirandello lo ha già letto prima che venga pubblicato, come ne scrive al figlio Stefano, prigioniero di guerra a Mauthausen: “Ti manderò verso il 20 gennaio un bellissimo studio del San Secondo su me e sull’opera mia, che sarà pubblicato il 15 su la «Nuova Antologia». Ti farà molto piacere” (Pirandello, A., 2005, lettera del 22 dicembre 1915).

personaggio è completo³ ... o quasi: “Però [Iocherli] non riusciva a capire perché mai la sera dovessi uscire di casa” (p. 11). La risposta è in Pirandello, che nella sua recensione scrive: “Jocherli è in tutto conforme e obbediente alla sua natura, sa ciò che gli è necessario, come gatto: non vuole impacciarsi d’altro e ride ironicamente del *superfluo* che è nell’uomo, e che è appunto dell’uomo il disperato e inovviabile tormento” (2006, p. 992). Ed ecco che il personaggio è pronto ad avventurarsi nel romanzo alla ricerca di quel *superfluo*, in balia del “narratore inattendibile” che, tra stilemi, elenchi e dialoghi di sapore palazzeschi,⁴ è sceso “ormai nella mischia, avanza a tentoni tra apparenze ingannevoli e non trova più la chiave (o la falsifica intenzionalmente) per decifrare ciò che accade” (Bertoni, 2018, p. 33).

4. Lo sfondo nordico delle prime novelle

Come questo romanzo del 1917, così anche le novelle che costituiscono la sua opera prima di narrativa (*Elegie a Maryke*, 1914),⁵ poi parzialmente inglobate nella successiva raccolta (*Ponentino*, 1916), risentono con evidenza della sua esperienza di un soggiorno relativamente lungo in Olanda intorno ai vent’anni. Le otto elegie del 1914 sono ambientate fin dalla prima di esse (*Mare del Nord*) in una fredda ed ostile natura nordica: “Ma perché io son qui? Perché io mi trovo sul mare del Nord, immerso in tali peregrini ragionamenti? Io? Non lo so [...]” (Rosso, 1991a, p. 5), con le caratteristiche proprie del paesaggio olandese (“Questo tratto miserello di costa, che la piccola genia degli uomini, con faticosi sudori, ha rubato al regno delle acque [...] le casette dai tetti rossi allineate sulla duna [...]. Così languivo, Maryke, prostrato sulla rena di Katwyk”, pp. 6-7).⁶ Ma a far passare in secondo piano il gusto esotico della descrizione è l’entusiasta recensione che Borgese (2005) scrisse sul *Corriere della Sera* all’apparire del volume:

Siciliano, non è andato a cercare il suo mondo ideale nei prati ove Proserpina fu rapita da Plutone o per le coste ove Polifemo invocava Galatea o nei villaggi dove Lola canta. È andato a cercarlo in Olanda [...] Vivendo una sua vita interiore, egli non ha potuto – e di qui viene la sua forza di poeta – placarsi nel sereno e crudele amore del pittoresco, e mettersi a descrivere la solita Sicilia [...] Figlio di quella terra, egli sa tutta la desolata malinconia del Mezzogiorno, ove solo gli

³ Per la perdita di consistenza del personaggio quale una delle principali innovazioni formali utilizzate dai modernisti italiani vedi Bertoni (2018, pp. 29-36).

⁴ Cfr. Tedesco, 1991, p. XI.

⁵ Per la scelta del titolo *Elegie* valgono le parole di Borgese (2005, p. 153): “Poesia in prosa: in una prosa discretamente intonata su un ritmo che erra variamente fra gli accenti del distico e quelli dell’endecasillabo”.

⁶ Delle otto *Elegie a Maryke* una (*Una cena in presenza di Ian Steen*) era già apparsa in *Lirica*, anno I, fasc. XII, ott.-dic. 1912, pp. 376-379, mentre altre quattro apparvero sempre su *Lirica*, anno II, fasc. unico, Natale 1913, pp. 3-18 (cfr. Cassola, 1985, pp. 209-224). Quattro delle otto elegie pubblicate in volume nel 1914 formeranno poi la parte centrale di *Ponentino* col titolo di *Intermezzo*; fra queste, col titolo leggermente modificato, *La signora Liesbeth*.

stranieri possono con tranquilla coscienza cercare l'ebrietà solare e rievocare l'ilare cinguettio delle siracusane di Teocrito. (p. 151)

Rifiutando l'interpretazione del libro come ispirato all'opposizione, costruita a freddo e cerebralmente, tra Nord e Sud del continente, Borgese riporta l'autenticità della narrazione di Rosso di San Secondo a quella leggerezza che è implicita nel viaggiare ("Già il viaggiare di per sé ci allontana coi nuovi spettacoli da un'interiorità troppo commossa; il nostro piede è leggero come per la danza sopra una terra che non ci appartiene, ove non è il cimitero che ci aspetta", p. 152)⁷ per poi sottolineare nell'autore la sua natura di umorista.

Fermiamo ora la nostra attenzione su una delle novelle della prima raccolta (ma che rientra tra quelle ripubblicate in *Ponentino*),⁸ "il candido idillio della Signora Liesbeth, uno fra i più nobili e solenni adagi di ogni letteratura", secondo la definizione di Borgese (2005, p. 162) che, nella sua recensione delle *Elegie a Maryke* del 1914, aveva scritto:

per quanto mi piaccia la *Cena in presenza di Jan Steen*, per quanto mi delizino parecchi dei poemetti in cui è celebrata Maryke, non v'è nulla che non impallidisca davanti a *Gli occhi della signora Liesbeth*. È questo il più lungo componimento del volumetto [...] un ridicolo e metodico notaio, marito di Liesbeth, un cane presuntuoso, uno svagato e appassionato pittore spagnolo (pseudonimo del poeta italiano) e soprattutto gli occhi paradisiaci, vasti, azzurri della cinquantenne signora Liesbeth. (p. 156)

Una donna amante della natura, che vorrebbe aprire la sua casa "all'aria, alla luce, al vento, al fresco, al caldo" (Rosso, 1991a, p. 48 ss.) come quand'era giovane, in un sentimento panico che si ritrova accennato anche in altre novelle della raccolta e ritorna ancora più intensamente in *Tradimenti*, una delle nuove novelle di *Ponentino*. Ma allora non era sposata "aveva diciott'anni ed era libera di farsi strappare gli abiti dagli spini della landa, di tornare a casa fradicia di pioggia o di ruzzolare in un canale [...]. Ma gli amici veri di Liesbeth erano i gabbiani [...] spiccava il volo anche lei". Ora invece è "tappata in casa" con tutte le porte chiuse per evitare "Les courants d'air – gridava in francese il signor John", che lui e Roy, il suo cane, temevano quanto o più delle amiche della signora Liesbeth. Eppure lei riesce a far fronte alla mania metodica e regolatrice del marito grazie alla naturale capacità di riderne "sobbalzando in tutta la grave obesità del suo corpo". Una capacità descritta come qualcosa d'innato, lontana

⁷ Anna Barsotti (1978, pp. 32 e 37) ha anche lei sottolineato l'aspetto di avventura del romanzo, giudicando che Pirandello *pirandellizzi* troppo il testo: "È la tragica sfiducia di trovare, perché è impossibile trovare fuori di sé, alcuna consistenza, pur sentendo come necessaria l'illusione di trovarla! Qui è tutto" (Pirandello, 2006, p. 992).

⁸ Per il rapporto fra le *Elegie* e *La fuga* sono importanti le considerazioni di Salsano (2001, pp. 157-168). Non è condivisibile però la sua opinione che il "racconto *La signora Liesbeth*, [sia] estraneo al vero e proprio corpo delle *Elegie* pur se pubblicato nel medesimo volume" (Salsano, 2001, p. 159). Piuttosto sarà da vedersi in questa novella una continuazione ideale della elegia *Una cena in presenza di Ian Steen*.

dal raziocinante umorismo pirandelliano e che, appunto, le consente di sopravvivere al solipsismo del “signor John van Beuge, notaio di Haarlem”.⁹ Unico a resistere al notaio è Roy, in realtà *alter ego* del notaio stesso. Chiave di volta della novella è l’astuzia di Liesbeth che riesce a far invitare il pittore spagnolo conosciuto a casa di amiche. L’arrivo del pittore, indifferente agli addobbi e ai preparativi fatti per lui, è conforme alle aspettative della signora Liesbeth (“si sdraia su tutti i sofà sbadigliando senza alcun riguardo per le persone che gli stanno dinanzi. Com’è divertente! Com’è maleducato”). L’ostentata pigrizia di questo “giovane moretto, con i capelli riccioluti e pieni di talento [...] muso d’africano” celava in realtà “i suoi dispiaceri, i suoi tormenti interiori”, la disperata mancanza di significato (“Ma che ci stavano a fare gli uomini sulla terra? Era meglio non pensarci e dormire”). Indifferente anche ai rigidi orari di casa imposti dal notaio, lo spagnolo troverà la sua ispirazione soltanto al momento di scoprire d’un colpo, come in estasi, gli occhi luminosi della signora Liesbeth (“Che fulgore sul viso, sui cristalli della tavola, per tutta la stanza”). L’unico a resistere al pittore che, grazie al ritrovato senso della vita (“La cercava nelle nuvole lui la pace dell’anima, e quella gli trillava dinanzi nella letizia cerula degli occhi di Liesbeth”), è ormai gentile con tutti, è proprio il cane (“Mai: a me non si dà a bere!”). Sarà infatti Roy a convincere il notaio a sprangare per notte la porta di casa, nonostante che Liesbeth e il pittore non fossero rientrati dalla loro passeggiata né alle dieci, come da regola, né a mezzanotte. Per questi ultimi, immersi nella natura, “il tempo era passato senza che se n’accorgessero” e ora, tornati e trovata chiusa la porta “nell’attesa, s’addormentarono, lei sulla spalla di lui”. Vedremo più avanti che questa novella, mediante il riuso dei suoi protagonisti, assurgerà per Rosso a simbolo di una fase significativa della sua vita.

Per la successiva raccolta di novelle di Rosso di San Secondo (*Ponentino*) sarà invece Pirandello stesso (2006, pp. 983-989) nella sua recensione a saltare a piè pari le prime 170 pagine del libro per concentrarsi sul racconto lungo che ne costituisce la seconda parte (*Il poeta Ludwig Hansteken*). Al tono umoristico dell’*incipit* di questo racconto (“Gli uomini del Nord sono molto spirituali. In verità io non comprendeva prima come mai la birra potesse andar d’accordo con lo spirito. Dacchè ho conosciuto il poeta Ludwig Hansteken l’enigma mi si è rivelato. Perchè io ho l’onore di aver conosciuto il poeta Ludwig Hansteken, morto pochi giorni fa”, Rosso, 1991a, p. 153) si accorda fin dalle prime righe il recensore: “Morto di questi giorni, benché non in guerra, merita una commemorazione il poeta Ludwig Hansteken. In guerra il poeta Hansteken non poteva morire. I poeti come lui sono per natura neutrali” (Pirandello,

⁹ Per l’influsso in Rosso delle teorie di Bergson vedi Tedesco (1991, pp. X-XI).

1991, p. 983). In realtà Pirandello coglie la polemica letteraria alla base del racconto, da lui condivisa in pieno. Un fine polemico che risulterà ancora più esplicito nella recensione che ne fa Borgese (2005, pp. 164-166): dopo aver detto che “la sua [di Rosso] classicità, il suo antidecadentismo sono fondati sopra un’incrollabile credenza nell’obiettività della vita [...] Le sue figure umane non sono occasioni e pretesti”, aggiunge: “Dalle sue necessità polemiche è nato Hansteken. Ha fatto diventare olandese un giovane poeta decadente di qualunque nazione, un modello della specie [...]. dentro questo romanzo v’è tutta un’estetica e una iraconda, tracotante, definitiva parodia di ogni estetica decadente”.

5. Alcune evidenze dell’influsso di Knut Hamsun

A proposito di queste prime prove narrative di Rosso si è richiamata spesso l’influenza dei romanzi di Knut Hamsun.¹⁰ A ragione, diremo. Non si tratta solo di quel misticismo panico cui si è accennato prima e che contraddistingue le opere del norvegese. Claudio Magris, cui si deve la rivalutazione di *Misteri*, romanzo pubblicato da Hamsun nel 1892, ha scritto:

In un saggio del 1929 Benjamin definiva Hamsun un maestro nell’arte di creare il personaggio «dell’eroe sventato, buono a nulla, perdigiorno e malandato». Benjamin inseriva questo personaggio-tipo nella grande linea dell’eroe libero, fannullone e fuggitivo che si oppone o si sottrae all’oppressiva disumanizzazione sociale per recuperare la freschezza di una natura non ancora fossilizzata dalla storia. (Magris, 2015, p. 379)

Sono gli stessi protagonisti di alcune novelle e de *La fuga* a richiamare i personaggi di Hamsun. Oltre al pittore che abbiamo incontrato più sopra si pensi al “personaggio dall’ampio mantello” con cui si apre la novella *Il poeta Ludwig Hansteken*, oppure alle parole con cui l’io narrante intrattiene la “signora gentilissima” della novella *Una cena in presenza di Ian Steen*. Stesse caratteristiche che si ritrovano nel Nagel di *Misteri*. Vale la pena qui di citare l’avvio del romanzo:

L’anno scorso, a metà estate, una cittadina della costa norvegese diventò teatro di avvenimenti del tutto eccezionali. Vi fece infatti la sua comparsa uno straniero, un certo Nagel, un tipo strambo quanto singolare che si abbandonò a una quantità di stravaganze per poi scomparire all’improvviso, così com’era venuto. Tra le altre cose ricevette la visita di una giovane signora [...] Ma non è questo l’inizio (Hamsun, 1892/2015, p. 7)

Anche Nagel è un affabulatore, dall’innata abilità nel raccontare. Anch’egli irrompe impetuosamente nel piccolo e soddisfatto villaggio mettendone alla prova ritmi e convinzioni.

¹⁰ Fra gli altri Tedesco, 1991, p. IX.

Vien da pensare agli scaldi della tradizione nordica: “insolente, giocatore, carpentiere, spaccone” (Koch, 1997, pp. 15-16), eppure al centro dell’attenzione del gruppo sociale. Come questi, anche Hamsun e Rosso fanno risaltare, nell’apparente anarchismo dei loro personaggi, una densa moralità, una necessità di giudizio (“Quando Nagel legge sulla prima pagina del giornale la notizia del raffreddore di Gladstone, il liberale idolatrato in tutto il mondo, pensa al [...] giovane teologo che si è suicidato” Magris, 2015, p. 386).¹¹ Ancora, non mancano in Rosso tracce di quel flusso di coscienza che si comincia già a intravedere in Hamsun (ne *La fuga* si veda la ridda affannata di pensieri nel capitolo *Il pizzico del diavolo*, che lo apparentano al ben più noto *Fame* di Hamsun, o quelli un po’ più distesi del capitolo *La notte di Valpurga*).¹² Certamente va tenuto presente che Rosso non è un pedissequo imitatore. Si direbbe che in Rosso c’è un di più, un’accentuata coscienza di sé, l’esplicitazione di un doppio livello che consente ai protagonisti di vedersi come da fuori, irridendo se stessi: Rosso ha già appreso la lezione di Pirandello.

Non abbiamo tuttavia prove esterne di tale influenza di Hamsun, e del resto ci troviamo qui a monte dell’assegnazione del Nobel al norvegese nel 1920. Purtroppo delle carte e dei libri di Rosso precedenti la metà degli anni ’30 non abbiamo pressoché niente.¹³ Sappiamo però che *Misteri* costituisce la prima traduzione in italiano delle opere di Hamsun, a soli sette anni dalla sua pubblicazione, in quanto viene edita a Palermo nel 1899 dall’editore Sandron con il titolo *Era pazzo?* (Culeddu, 2016, p. 268).¹⁴ Una traduzione che, quindi, sarebbe stata a portata di mano per Rosso. Ancora più significativo è però che una traduzione di *Pan* (1894) di Hamsun compaia su *Nuova Antologia* nel 1916, con il titolo *PAN. Dalle carte del luogotenente Thomas Glahn*. La didascalia alla fine della prima e della terza parte porta l’indicazione “Traduzione dal norvegese di Giovanni Morso”. A fronte dell’ottima qualità del testo in italiano stupisce

¹¹ “Una breve notizia riguardante Gladstone, costretto a letto per due giorni da un raffreddore ma ormai di nuovo in piedi la lesse per due volte di seguito, scoppiando poi in una risata. [...] Ora anche il raffreddore è superato. Gladstone vivrà fino a crepare di salute. Pastore Karlsen, perché sei caduto con la faccia nel fango?” (Hamsun, 1892/2015, p. 42-43, ma vedi anche pp. 92-98).

¹² Quanto ai limiti nell’impiego del flusso di coscienza nei narratori italiani si leggano le considerazioni di Donnarumma (2012, p. 27).

¹³ Come ho potuto constatare personalmente riguardo al Fondo Pier Maria Rosso di San Secondo della Biblioteca comunale ‘Mario Rosi’ di Camaiore, contenente l’archivio dello scrittore donato dalla vedova Redlich. Ciò del resto era già stato segnalato da Giovanelli (1977, p. 228). Recentemente Rotondo (2016, p. 554) ha ripubblicato un’intervista della Redlich del 1976 su *Gente* secondo la quale fu proprio l’autore a non voler conservare le sue carte, in occasione del trasferimento della coppia appena sposata dapprima a Roma e quindi a Camaiore, nel villino acquistato grazie al Premio Mussolini conseguito in quell’anno 1934: “In questi bauli c’erano anche montagne di carta: lettere, giornali, manoscritti. Li buttò via senza nemmeno guardarli. ‘Roba vecchia, Inge’, disse, ‘Scarti del mio passato. Con te comincio una vita nuova’. Cominciava già allora, a essere stanco”.

¹⁴ Questo titolo, che modifica quello originale, si rifà alla fine del capitolo 19 (“Il folle. Era dunque davvero ammatto?”) del romanzo e all’inizio del capitolo 20 (“Sì, era pazzo, era pazzo”) (Hamsun, 1892/2015, pp. 336-337).

che niente sia dato sapere del traduttore, cui del resto non risultano attribuite altre traduzioni.¹⁵ Quello che comunque interessa qui è che, nelle pagine della rivista immediatamente seguenti la prima delle tre parti della traduzione, compare il lungo saggio che Rosso dedica a Luigi Pirandello (Rosso, 1916). In mancanza di altri elementi a conferma di una più impegnativa collaborazione da parte di Rosso, non ci si esimerà dall'ipotizzare un'opera di mediazione con la direzione della rivista ai fini della pubblicazione della traduzione. Questo che “è destinato a diventare il romanzo hamsuniano di maggior successo nella storia della sua ricezione nel nostro Paese”, come ha scritto Culeddu (2016, p. 275), risulta mancante della parte finale, conformemente alla sua assenza in molteplici edizioni tedesche. Assenza dovuta probabilmente a un'interpretazione del romanzo ben diffusa nella sua ricezione in Germania “all'insegna del sentimentalismo e del senso della natura selvaggia” (Culeddu, 2016, p. 277).¹⁶ Va segnalato qui che a Knut Hamsun e “allo splendido romanzo *Pan* del 1884” fa riferimento Di Grado (1991, p. XII-XIII) nel suo tentativo di definire “gli archetipi particolarmente ricorrenti” in *La mia esistenza d'acquario*, romanzo che Rosso pubblica in rivista nel 1918 e in volume nel 1919.¹⁷

6. *La morsa* (1918) come spartiacque

Che l'interesse per Hamsun si sposti su un'opera in cui l'aspetto sentimentale è più pronunciato non stupisce in Rosso se si prende in considerazione il suo successivo romanzo: *La morsa* (1918). Come scrive Sipala (1991, p. VII), a differenza che per *La fuga*, “Luigi Pirandello [...] non avrebbe stentato ad operare la terminologia convenzionale [romanzo, appunto] per l'opera *La morsa* di appena un anno dopo”. Con questa nuova opera Rosso sembra avviarsi verso il romanzo borghese. Il protagonista, Dionisio Solchi, tutto preso dalla sua attività di medico e promettente scienziato, s'innamora di Dorina, donna sposata e con una figlia, il cui marito si trova in Africa per lavoro. Il loro amore viene però reso impossibile dal ritorno del marito di Dorina. Solo ora che è gravemente malato il marito si rende conto di aver trascurato la famiglia e capisce di aver perso Dorina. Dionisio a sua volta decide di andar via per un periodo di tempo così da veder meglio nei propri sentimenti. L'occasione gli viene data da una lettera di amici

¹⁵ Potrebbe trattarsi dell'avvocato gelese Giovanni Morso (1883-1960), di qualche anno più anziano di Rosso.

¹⁶ Culeddu (2016, p. 276) cita inoltre da una “corposa introduzione che accompagna il *Pan* di Giovanni Morso”. Non mi è stato però possibile individuarla negli indici della rivista. Non sarà comunque questa traduzione ad avere diffusione in Italia, ma quella di Federigo Verdinois in due diverse edizioni del 1919 e 1920 (Culeddu, 2016, p. 278).

¹⁷ Romanzo caratterizzato, soprattutto nella seconda edizione del 1926, da riprese dannunziane e dall'ampio ricorso alla sinestesia.

olandesi, che lo invitano ad unirsi a loro per un soggiorno in Svizzera.¹⁸ In tal modo, poco oltre la metà del romanzo, decisamente appesantito dai travagli sentimentali e da un periodare più faticoso che nelle precedenti opere, questo espediente reintroduce un elemento di freschezza nella trama: si tratta della signora Liesbeth, protagonista della novella pubblicata nel 1914, ormai vedova ma ancora in compagnia di Roy, il cane presuntuoso e saccente che conosciamo da *Elegie a Maryke*. Il soggiorno in Svizzera di Dionisio (e sorella) con la signora Liesbeth e le sue amiche viene funestato però dall'inizio della Grande guerra. Questa seconda parte, interessante per la descrizione dello choc creato dalla guerra in un ambiente cosmopolita, si conclude con la partenza di Dionisio per Roma (insieme a Dorina, ormai vedova) e un'ultimo addio a Liesbeth, che insieme alle amiche cercherà di tornare in Olanda. Non sono poche le pagine dedicate allo scoppio del conflitto:

La società cosmopolita, che ogni anno affollava la Svizzera, e che al pittore Ruyper sembrava indicasse il cammino fatto dall'umanità verso un affiatamento delle varie razze per la formazione di una razza unica, in cui i caratteri d'ognuna fossero assorbiti e distrutti, al primo allarme, per necessità stessa di cose, si sgretolava, mostrava le sue diverse nature, diventava nemica a sè stessa, si scindeva per correre al suo posto di combattimento. (Rosso, 1991b, p. 138)

Del resto già ne *La fuga* Rosso aveva intitolato un capitolo “Dissertazione ferroviaria sulla pace universale”, mettendone l'ingenuo elogio in bocca a Bonifacia ma condendolo con un'ironia che rasenta il sarcasmo. Pacifismo, corsa agli armamenti e guerra costituiscono un tema che, nell'intreccio, raggiunge il punto più alto nell'accesa conversazione tra il pittore Ruyper e Dionisio, il quale oppone al pacifismo del primo le ragioni di un fatalismo che giustifica anche la guerra, con un'eco della marinettiana “guerra, sola igiene del mondo”: “quella forza naturale che par abbia per compito di scatenarsi sull'umanità di tempo in tempo per impedirle di stagnare e marcire” (Rosso, 1991b, pp. 149-150). Ed è proprio con il suicidio per disperazione del pittore e con l'ultimo addio alla signora Liesbeth che termina il romanzo. Una fase si è conclusa.

Appare allora chiaro che *La morsa* segna proprio un cosciente spartiacque nella narrativa di Rosso: altre urgenze, altre tendenze stilistiche, altri intrecci si manifestano ormai. Anche per questo romanzo vale la definizione che Salsano ha dato di quello di poco posteriore, *Zagrù* (1921-1922), e cioè “un testo da ‘grande romanzo’ per dimensioni e pretese”, affermando che “schemi letterari borghesi, di scontata fruibilità presso il pubblico ad essi omogeneo, occupano

¹⁸ Come si deduce da qualche indizio, si tratterebbe di Orselina, nei pressi di Locarno, sul lago Maggiore, località riportata su più lettere del carteggio Rosso-Prini (vedi oltre).

gran parte del romanzo” (Salsano, 2003, pp. VI e X). È proprio la guerra ad aver fatto da cartina di tornasole di quelle contraddizioni di cui gli scrittori modernisti si fanno portatori. Sembra però che a differenza di quella anglosassone (Bradbury, 1989, pp. 16-19; Potter, 2012, pp. 49-50 e 54-55),¹⁹ nel caratterizzare e periodizzare la “cultura modernista” la critica italiana non abbia dato il giusto rilievo alla cesura determinata dalla guerra 1914-1918. Eppure non si tratta solo di Rosso. Pur con le dovute differenze, le testimonianze non mancano. Si ricordi qui quanto scrive Zeno Cosini nel suo diario: “La guerra mi prese, mi squassò come un cencio, mi privò in una sola volta di tutta la mia famiglia ed anche del mio amministratore. Da un giorno all’altro io fui un uomo del tutto nuovo, anzi, per essere più esatto, tutte le mie ventiquattr’ore furono nuove del tutto” (Svevo, 1969, p. 944).²⁰ Basti pensare poi allo scoramento del Palazzeschi di *Due imperi... mancati* (1920) o, ancora meglio data la frequentazione costante dei due in quegli anni, a *Berecche e la guerra* di Pirandello,²¹ con l’angosciata coscienza del passare delle civiltà.

A sottolineare la consapevolezza in Rosso di questo momento di crisi personale e artistica può essere utile richiamare un’osservazione di Tedesco a proposito dell’articolo monografico che Rosso (1916) dedica a Pirandello:

Balenante sul piano autobiografico [...], è il giudicare la permanenza in Germania dell’agrigentino «come un tentativo inconscio di una giovinezza ebbra che in ogni modo vuol sfuggire all’atmosfera rarefatta del suo ambiente naturale e alla inesorabile sorte del suo angosciato sviluppo interno», dove quell’ebbra può maggiormente calzare per la giovinezza di Rosso che per quella studiosa di Pirandello. (Tedesco, 1991, p. XV)

E poco prima Rosso (1916, p. 392) si era chiesto: “Com’è che in pochi anni il Pirandello da classico divien romantico, dalla poesia passa alla prosa, dal melodioso al rotto [...]? Quale crisi si opera rapidamente negli anni della prima giovinezza?”.

7. La relazione sentimentale di Rosso con Orazia Prini

Probabilmente non sono però solo considerazioni di poetica ad operare nelle scelte di Rosso, ma anche alcuni aspetti strettamente personali. Un carteggio conservato alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma ci testimonia, a partire dalle prime lettere scritte da

¹⁹ Potter (2012, p. 39) sembra tenere insieme scrittori modernisti e movimenti d’avanguardia, ma riconosce che “the collaborative efforts of modernists often seemed in tension with the experimental individualism of modernist texts”.

²⁰ Per una discussione di questo passo vedi Guglielmi (1986, pp. 41-45).

²¹ Racconto lungo o romanzo breve “scritto nei mesi che precedettero la nostra entrata nella guerra mondiale”, come l’autore stesso scrive in premessa pubblicandolo per la prima volta nel 1934.

Rosso nella tarda primavera del 1912, il sorgere di una sua passione travolgente per Orazia Belsito Prini, sposata con lo scultore Giovanni Prini. Una relazione che assorbirà sentimentalmente lo scrittore per molti anni, come testimoniano le 528 carte che compongono l'epistolario e che vanno dal primo maggio 1912 fino alle soglie del matrimonio di Rosso con la giovane Inge Redlich nell'estate del 1934. Acquisito dallo Stato nel 1999, era stato già parzialmente utilizzato per le lettere dell'ultimo periodo da Raya (1972), che ne stigmatizzava le esortazioni alla Prini perché ottenesse l'interessamento di Mussolini a far rappresentare le opere teatrali di lui; peraltro in un contesto teatrale italiano molto conflittuale di cui lo stesso Pirandello ci ha dato testimonianza. Orazia Prini in quegli anni infatti, come confermano i libri da lei scritti (*Le giornate del fascismo*, 1929; *Realtà delle profezie mussoliniane*, 1929), era un'accesa sostenitrice del regime.²² Non hanno richiamato invece l'attenzione dei critici le lettere scritte da Rosso tra il 1912 e il 1922, ancora più importanti proprio a causa della dispersione di buona parte dell'archivio personale dello scrittore. Ciò che sappiamo oggi di Orazia Belsito Prini lo dobbiamo soprattutto al marito, lo scultore Giovanni Prini: figura di primo piano dell'ambiente artistico romano, in stretta amicizia con Giacomo Balla, che ritrarrà se stesso insieme a Prini e a sua moglie Orazia nel dipinto "Nello specchio" (1902). Grazie a queste relazioni casa Prini sarà uno dei saloni letterari e artistici della capitale, e Orazia ne sarà l'animatrice (Maino 2016). Per il momento importa qui solo rilevare la specularità dell'intreccio de *La morsa* rispetto alla relazione sentimentale vissuta dallo scrittore con Orazia. Scrive Rosso in una lunga lettera del marzo 1914:

Ora è inutile illudersi che ciò possa avvenire con grande e perfetto accordo in raffronto a lui. In questo senso o ora o più tardi sarebbe lo stesso. È inutile ogni minaccia. È volgare, mediocre, ridicola! Lui ha saputo sempre, ha tollerato, non è, non è tuo marito, dunque che cosa mai vuol fare? Uno scandalo. Ma ciò andrebbe più a suo disdoro che al nostro. Noi ci amiamo! Ci amiamo lo sappia tutto il mondo, che importa [illeggibile]! Ma lui no, lui ha sopportato, lui ha saputo molte cose, che diritto ha lui? [...] che diritto ha lui di farci morire? ²³

Anche se la vicenda testimoniata dal carteggio non ebbe la conclusione sperata e che lo scrittore aveva adombrato componendo il romanzo *La morsa*, non c'è dubbio che la passione travolgente per Orazia Prini, durata più di un ventennio, abbia avuto per Rosso una rilevanza notevole sia dal punto di vista letterario che umano, contribuendo alla cesura qui delineata.

²² Alla sua militanza fascista è dovuto probabilmente l'oblio in cui è caduta, tanto da non poterne individuare la data di morte. È stata però di recente conservata e digitalizzata una vecchia video-intervista in cui Orazia Prini ripercorre senza pentimenti la sua vita (Mann, 1965).

²³ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.R.C.39.60. Carteggio Rosso di San Secondo.

8. Conclusione

Se è vero che, com'è stato detto (Di Grado, 1991, p. VIII), “la storia di Rosso narratore è infatti un incessante avvicinarsi di ripensamenti, che inducono lo scrittore a mutar registro più d'una volta, anche nel corso della stesura dello stesso romanzo, e ad elaborare in stretta successione opere l'una dall'altra difformi ed estranee”, si è qui cercato di mostrare come Rosso operi una cesura consapevole fra le sue prime prove di narrativa e la fase successiva. A riprova di tale consapevolezza appare evidente ne *La morsa* il riuso dei personaggi di una delle più note fra le prime novelle di Rosso: *La signora Liesbeth*. Non siamo quindi nell'ambito più generale dell'allusione, ma in un forte richiamo di memoria interna che certamente non sarà sfuggito al lettore. Si è cercato altresì di dare contezza fisica del rapporto spesso sottolineato con il romanziere norvegese Knut Hamsun. E si è sottolineato, per finire, l'importanza del durevole carteggio con Orazia Belsito Prini, donna lungamente amata in cui, al di là del rispecchiamento nell'intreccio de *La morsa*, s'intravede una sorta di matrice dei molti personaggi femminili della narrativa di Rosso.

Bibliografia

- Barsotti, A. (1978). *Pier Maria Rosso di San Secondo*. La Nuova Italia.
- Bertoni, F. (2018). *Il romanzo*. In M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano* (pp. 15-37). Carocci.
- Borgese, G. A. (2005). *Una Sicilia senza aranci* (a cura di I. Pupo). Avagliano Editore.
- Bradbury, M. (1989). *The Modern World*. Penguin.
- Cassola, A. (1985). Indice ragionato della rivista «Lirica» (1912-1913). *Cenobio*, 3, 209-224.
- Culeddu, S. (2016). Hamsun in Italia 1899-1923. La molteplicità di voci e le traiettorie di un precoce tentativo di ricezione: una ricognizione attraverso i paratesti. *Studi germanici*, 9, 261-283.
- Di Grado, A. (1991). *Introduzione*. In P. M. Rosso di San Secondo. *La mia esistenza d'acquario* (pp. VII-XVI). Salvatore Sciascia Editore.
- Donnarumma, R. (2012). *Tracciato del modernismo italiano*. In M. Tortora & R. Luperini (a cura di), *Sul modernismo italiano* (pp. 13-38). Liguori.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani.
- Giovanelli, P. D. (1977). *La critica e Rosso di San Secondo*. Cappelli.
- Guglielmi, G. (1986). *La prosa italiana del Novecento. Umore Metafisica Grottesco*. Einaudi.
- Hamsun, K. (1916). Pan. Dalle carte del luogotenente Thomas Glahn (traduzione di G. Morso; edizione originale 1894). *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, prima parte: CLXXXI (gennaio-febbraio 1916), 369-389; seconda parte: 538-561; terza parte: CLXXXII (marzo 1916), 28-50.
- Hamsun, K. (2015). *Misteri* (traduzione di A. Veraldi; edizione originale 1892). Iperborea.
- Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918* (a cura di A. Pirandello) (2005). Mondadori.
- Koch, L. (1997). *Al di qua e al di là dell'umano* (a cura di G. C. Roscioni). Donzelli.
- Luperini, R. (2012). *Il modernismo italiano esiste*. In Tortora M. & Luperini R. (a cura di), *Sul modernismo italiano* (pp. 3-12). Liguori.

- Luti, G. (1991). *Introduzione*. In P. M. Rosso di San Secondo. *La fuga* (pp. VII-XV). Salvatore Sciascia Editore.
- Magris, C. (2015). *Fra le crepe dell'io*. In K. Hamsun (1892/2015). *Misteri* (pp. 379-397). Iperborea (ristampa del saggio raccolto in C. Magris (1984), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi).
- Maino, M. P. (2016). *Giovanni Prini. Il potere del sentimento* (a cura di). Palombi Editori.
- Mann, A. (1965). *Vita privata*. Ivrea: Archivio Nazionale Cinema Impresa. Disponibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=eHXdmppoa0Nk> [5 maggio 2023].
- Pirandello, A. (2005). *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918* (a cura di). Mondadori.
- Pirandello, L. (2006). *Saggi e interventi* (a cura di F. Taviani). Mondadori.
- Potter, R. (2012). *Modernist Literature*. Edinburgh University Press.
- Raya, G. (1972). Su alcune lettere di Rosso di San Secondo. *Nuova Antologia*, CVII, 402-406.
- Rosso di San Secondo, P. M. (1916). Luigi Pirandello. *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, CLXXXI (gennaio-febbraio 1916), 390-403.
- Rosso di San Secondo, P. M. (1986). *La fuga*. Vallecchi.
- Rosso di San Secondo, P. M. (1991a). *Novelle I* (a cura di N. Tedesco). Salvatore Sciascia Editore.
- Rosso di San Secondo, P. M. (1991b). *La morsa* (a cura di P. M. Sipala). Salvatore Sciascia Editore.
- Rotondo, C. (2016). *Piermaria Rosso di San Secondo. Narratore e drammaturgo*. TerreSommerse.
- Salsano, R. (2001). *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*. Bulzoni.
- Salsano, R. (2003). *Introduzione*. In P. M. Rosso di San Secondo. *Zagrù* (pp. V-XXIX). Salvatore Sciascia Editore.
- Sipala, P. M. (1991). *Introduzione*. In P. M. Rosso di San secondo. *La morsa* (pp. VII-XI). Salvatore Sciascia Editore.
- Svevo, I. (1969). *Opera Omnia* (a cura di B. Maier). II. Dall'Oglio.
- Tedesco, N. (1991). *Introduzione*. In P. M. Rosso di San Secondo. *Novelle I* (pp. VII-XXI). Salvatore Sciascia Editore.