

Liala che torna

di Giovanna Rosa

Nel 1984, quando la televisione decide di portare sullo schermo le storie lialesche, la scelta cade sulla trilogia di Lalla Acquaviva. Dai tre libri – *Dormire e non sognare*, *Lalla che torna*, *Il velo sulla fronte* – Duccio Tessari ricava un cinefotoromanzo, *Nata d'amore*, distribuito in tre puntate per una durata di sei ore: sullo sfondo di arabeschi *liberty*, in un tripudio di «vecchi smoking» e « trasparenze di pizzi antichi»¹, i personaggi di un mondo perduto si muovono con pose di aristocraticismo manierato, non privo di sensualità estetizzante. Trasposto sul piccolo schermo, l'esperienza di far «rivivere» *Liala* non funziona: non solo perché il montaggio per immagini non regge il confronto con il «sortilegio» della scrittura di Liana Negretti Cambiasi, ma perché il regista, abile combinatore di generi popolari dai film storico-mitologici agli spaghetti-western, sparge su quei veleni seduttivi spruzzi di divertente e gustosa parodia². E, si sa, il rosa lialesco non concede varchi al riso malizioso, né, tanto meno, alle note corrosive del criticismo ironico: traccollerebbe l'intero edificio, sgretolando quella «Fortezza della Solitudine sepolta tra i ghiacci di una perfezione senza *défaillances*», dove «la gelida *Liala*, regina delle figure di cera, contessa dei manichini»³, ha miniaturizzato i sogni e i desideri di una piccola borghesia umiliata e repressa.

E allora per rispondere alla domanda che dà il titolo al Convegno, *Liala è ancora viva?*, non resta che entrare dentro l'algida fortezza e analizzare, senza spocchia critica o fastidio intellettuale⁴, le ragioni che hanno reso quei libri

1. I titoli dei romanzi di *Liala* sono una tentazione irresistibile per chi si dedica ad analizzarne la produzione. Le date dei libri qui citati sono ricavate dalle indicazioni offerte dalla stessa autrice, in una lettera del 1981, riportata in appendice a questo testo, per gentile autorizzazione delle eredi. *Dormire e non sognare*, 1950; *Lalla che torna*, 1951; *Il velo sulla fronte*, 1952; *Vecchio smoking*, 1941; *Trasparenze di pizzi antichi*, 1955; *La meravigliosa infedele*, 1953; *Riverberi lontani*, 1949; *I gelsomini del plenilunio*, 1949; *L'ingannevole sogno*, 1942; *Il peccato di Guenda*, 1948; *Il sole se tramonta può tornare*, 1965.

2. Antonio Faeti, *Dacci questo veleno!*, Milano, Emme, 1980.

3. Mariolina Bongiovanni Bertini, *Apologia di Liala*, «Alter alter», marzo 1976.

4. Di «fumettismo», cifra moderna dell'«estetismo di massa» parla, con acutezza critica, Giuseppe Rugarli, *Trentacinquemila pagine di sortilegio*, «Rivista milanese d'economia», n. 4, ottobre-dicembre 1982. Aggiornata e brillante la breve *Rassegna sul genere grigio/rosa Dai*

così ipnoticamente coinvolgenti. Solo in compagnia delle «meravigliose infedeli», perse in «ingannevoli sogni», in mezzo ai «gelsomini del plenilunio» sotto l'albore di «riverberi lontani», sarà possibile comprendere la formula compositiva di un successo pluridecennale, oggi in declino inarrestabile⁵. Ingrediente primario è la “legge del ritorno” che governa il destino delle protagoniste più maliose, simili al sole che «se tramonta» risorge. Anche da questo gusto per i *révenants* nasce il tremendismo espressivo con cui la «gelida regina dell' Identico»⁶ ha saputo avvolgere, per oltre mezzo secolo, le lettrici in un'asfissiante rifrangenza narcisistica.

Un buon avvio, aveva ragione Tessari, è offerto dalla *Trilogia*: il titolo del secondo romanzo, *Lalla che torna*⁷, intanto è diventato famoso, prestandosi a innumerevoli ri-usi e citazioni, in quanto appalesa con evidenza abbagliante uno dei procedimenti più cari alla strategia narrativa di Liala.

Come ha notato Spinazzola, la vicenda ha il suo perno centrale su un caso di reincarnazione: la zia scomparsa riappare nelle fattezze della nipote: «Lalla era morta in una sera in cui sulla terra era caduta una fiorita di neve. E in una sera pur picchiettata di gelidi petali bianchi, a due anni di distanza, un'altra Lalla era tornata a Villa Acquaviva»⁸. Grazie anche al “ritorno” del maschietto, «Tornava così sulla terra, preceduto da tanto dolore, ma accolto da tanta gioia, un altro Morello Agonigi»⁹, l'antica coppia si ricompone: «Pareva proprio che sulla terra fossero tornati, bambini, Morello e Lalla che non c'erano più»¹⁰. Se alla lettrice fosse rimasto qualche dubbio sul *leitmotiv* dell'opera, a

romanzi per signorine ai manuali per pollastrelle, a firma di Valentino Cecchetti, apparsa su «L'Indice», n. 9, 2009.

5. È sconcertante constatare il fatto che, se oggi *Liala è ancora viva*, lo è, innanzitutto, per le reprimende anacronistiche di una critica che continua a ritenerla l'icona elettiva della narrativa di massa: sentir riecheggiare, a mezzo secolo di distanza, l'anatema famoso del Gruppo '63 fa davvero uno strano effetto. Claudio Magris, *Le nuove Liale uccidono il romanzo*, dialogo con Giulio Ferroni, «Corriere della Sera», 17 giugno 2011.

6. Bongiovanni Bertini, *Apologia di Liala*, cit. Ripartire da Liala significa innanzitutto contestare l'analisi della narrativa rosa come una galassia soffusa ma compatta, in cui la figura autoriale è irrilevante, offuscata dalla serialità opaca delle collane editoriali, a cui si attribuisce un'uniformità testuale, priva di tratti espressivi, e omologa a una fruizione altrettanto insulsa e eterodiretta, estranea ad ogni dinamica storica, o che è lo stesso, tutta appiattita sui riferimenti immediati del quadro ideologico-sociale, a partire dal regime fascista, passando per la stagione del riflusso, targata Harmony, per giungere all'epoca attuale della società “liquida”.

7. Si farà qui riferimento alla edizione Sonzogno del 1973.

8. Ivi, p. 13.

9. Ivi, p. 14.

10. *Ibidem*.

metà del racconto arriva la conferma: «Sì...Sono tornati sulla terra Lalla Acquaviva e Morello Agonigi...»¹¹.

Al di là del richiamo al realismo magico bontempelliano degli anni Trenta, avanzato da Spinazzola, il primo terreno di confronto per questa scelta lialesca va ricercato nella consolidata tradizione della letteratura popolare, dove una regola aurea vieta la morte e la definitiva sparizione dell'eroe dalla scena del racconto: vi si oppongono con mugugni e proteste i molti lettori che ne reclamano la resurrezione. Se le attese del pubblico dei *feuilletons* ottocenteschi erano imperiose, ancor più cogenti sono le pretese delle lettrici del rosa, il cui statuto di genere impone un patto narrativo forte e vincolante¹². E così la contessina Acquaviva, «la più impetuosa e ardente creatura della terra»¹³, deceduta per un'incredibile caduta da cavallo, rivive con lo stesso splendore di beltà nella nipote, che, dopo varie peripezie e a differenza della zia, può infine sposare Morello redivivo: «Lalla Acquaviva e Morello Agonigi saranno finalmente uniti e felici»¹⁴.

Nell'opera di Liala, la funzione risarcitoria di stampo ottocentesco, però, non solo si intensifica con l'artificio al quadrato del "ritorno di coppia", ma acquista una declinazione strutturalmente polivalente: per un verso, orienta *ab origine* l'intera progressione dell'intreccio narrativo; per l'altro, diventa il perno su cui ruotano, in un groviglio ossessivo, le tensioni contraddittorie della strategia compositiva più tipicamente rosa. Perché Lalla non è l'unica «ardente creatura» che ritorna¹⁵.

In uno dei romanzi dei primi anni Quaranta, *La casa delle lodole*¹⁶, la protagonista Eva è sorella in morte e reincarnazione sotto rinnovate fattezze, della contessina Acquaviva. Siamo nel finale del racconto:

Fissò le pupille turchine in quelle dell'uomo e restò così, immobile, viva solo nel

11. Ivi, p. 132.

12. «Ciò che viene immediatamente designato dall'etichetta di colore è una precisa area di fruizione che, all'interno della moderna società di massa, deve costituirsi come pubblico vario ma omogeneo. Per la produzione rosa, il marchio, con la specifica indicazione dell'utenza, diventa il reale criterio di individuazione del genere: il romanzo rosa si configura, cioè, come l'universo totale e separato della lettura femminile», Giovanna Rosa, *Lo specchio di Liala*, in *Il successo senza valore*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Unicopli, 1984, pp. 38-39.

13. Liala, *Lalla che torna*, cit., p. 6.

14. Ivi, p. 371.

15. In *Brigata d'ali* (1937), la nascita del figlio di Roberto Sarti, morto in guerra, è annunciata con la consueta clausola del "ritorno": «Ecco: Roberto Sarti era tornato: bruno, robusto, sano. Era tornato, piccolissimo, in fasce: ma era ancora lui. La vita poteva riprendere, ora, bella come prima». Liala, *Brigata d'ali*, Milano, Sonzogno, 1963, p. 304.

16. L'autrice indica il 1937 come data di pubblicazione per *La casa delle lodole*, ma la prima edizione segnalata dai cataloghi è Sonzogno, 1941. Tutte le citazioni dalla ristampa Sonzogno, Milano, 2011.

cuore, che batteva fino a farle male.

- Come siete uguale ad Eva! Lasciate che vi guardi... Poi me ne andrò... Siete lei che torna... lei che non è mai partita... Eva!

Leila, sempre nella stessa posizione, fissi gli occhi nel volto dell'uomo, capiva una sola cosa: l'immenso amore che l'ignoto aveva avuto per Eva...¹⁷

Leila, e la quasi omonimia con Lalla colpisce, è la sorellina minore di Eva, morta, poco prima, in un incidente d'auto: a questo dialogo con il signore sconosciuto segue una sorta di addio fra la giovinetta e il ritratto dipinto su tela, in cui «la sorella perduta, bionda e bella, rideva di gioia», quasi a incarnare «la felicità fatta donna»:

«Eva – mormorò – Eva della tua Leila, io so ora che l'amore rende felici...» [...] «Se avrò una bimba, la chiamerò come te». [...] I petali d'una grande rosa, cadendo da un alto vaso posto ai piedi del quadro, si posarono fruscando attorno alla giovinetta inginocchiata. Leila si curvò, raccolse i petali, li contò. Erano venti. Quanti sarebbero stati gli anni di Eva, se ella fosse ancora vissuta¹⁸.

Rassicurate sulla felicità d'amore, nonostante tutto, e gratificate dalla beneaugurante serie delle belle Eve prossime venture, le lettrici non hanno più motivo di dolersi del destino crudele capitato a una ragazza non ancora ventenne, morta per... già, perché? Non è facile capirne la ragione, seguendo il filo sconclusionato della trama. Se lo scioglimento dell'intreccio prevede, come nella futura *Trilogia*, un incidente fatale – qui è un'auto schiantata sotto una tempesta di neve –, la serie degli eventi che l'hanno provocato, non ultima la decisione scriteriata di mettersi in viaggio,¹⁹ è priva di consequenzialità narrativa e finanche di connessioni sensate: la conclusione ferale rincuora, paradossalmente, sulla felicità d'amore perché ripristina l'ordine iniziale, entro una circolarità claustrofobica al limite dell'identico. Incipit:

«Eva!» – chiamò una voce sommessa – «Eva!» – Di repente, Thea si volse. E l'uomo che la guardava di tra le sbarre impallidì. «Scusate...» mormorò. [...] «Avete la stessa figura, gli stessi capelli. Mi davate le spalle: m'illusi»²⁰.

17. Liala, *La casa delle lodole*, cit., p. 194.

18. Ivi, p. 198.

19. La scelta di partire, senza alcuna urgenza e contro ogni buon senso, è voluta, anzi imposta all'uomo dalla giovane: «Egli non sapeva negare nulla a Eva e tuttavia sentiva che quella partenza notturna era inutile: la neve continuava a cadere, il suolo ne era coperto, gli alberi erano carichi», ivi, p. 172. Più che scontato l'esito: «L'incidente è avvenuto a pochi chilometri dalla città. La macchina, per chi sa quale causa, è andata improvvisamente a sbattere contro un albero, di lì è precipitata dalla scarpata», ivi, p. 179.

20. Ivi, p. 16.

La scena dello scambio di persona conosce un'unica variante: ad attirare l'attenzione dell'uomo, appostato allo stesso cancello della villa, è Thea, un'altra sorella di Eva; e anche a lei, come a Leila, basta uno sguardo – «era alto, snello, bruno: aveva qualche capello bianco alle tempie: aveva un bel viso tormentato e due grandi occhi neri. Vestiva con estrema eleganza, che diceva chiaramente il signore di razza» – per “sapere” della passione d'amore e comprendere tutto: «Eva amava quell'uomo che non era libero!»²¹.

La casa delle lodole pare aprirsi sul più stereotipato triangolo adulterino: una delle quattro sorelle della casata dei Valbruna è perdutamente innamorata di Fabio Dani, il «signore di razza», avvocato di fama, trentacinquenne, il quale la riamava con uguale intensità; ad ostacolare l'unione non è certo la differenza d'età, prerequisito di salda garanzia d'affetti per Liala, ma la presenza di una moglie, tal Ginetta. Alla lettrice lialesca basta il nome per capire subito da che parte stare: a differenza del tradizionale romanzo di costume borghese, dove le eroine sono dilaniate fra doveri familiari e passioni extraconiugali, l'avventura in rosa non concepisce i conflitti d'amore dentro il focolare domestico: il fulcro narrativo è tutto e solo concentrato sulla protagonista che suscita, al di là dei vincoli istituzionali, il desiderio virile. E, infatti, a gettare luce ancor più fulgida su Eva, qualche pagina dopo, un'analisi veloce schizza il ritratto della signora Dani, rifinendo i contorni di un deplorabile quadro matrimoniale. Per un improvvido colpo di testa, Fabio, giovane studente di legge, aveva sposato una sartina, figlia di una portinaia che, dopo le nozze, adagiata «in un placido ozio, paga d'una buona tavola, d'un comodo letto, e d'un elegante guardaroba», a «trent'anni non aveva più voglia di nulla. [...] Figli non ne aveva e non ne desiderava»²². Per carità, Ginetta è «buona e devota», innamoratissima del marito, solo non sa seguirne il «passo affrettato» che lo eleva al sommo della scala sociale. Nessuna colpa, nessuna responsabilità se non un'indolenza piccolo-borghese, paciosamente soddisfatta dello squallore quotidiano in cui la vita trascorre, confermando lo status di sposa «fedele, ignorante, ghiotta». Se un guizzo di ironia fosse possibile nel mondo lialesco, l'ultimo aggettivo ricorderebbe la geniale battuta della protagonista su cui si chiude il *Matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi: «Il fatto è che ingrasso»²³.

Nel libro del 1941, invece, l'insistenza ricorrente sulla bulimia golosa è solo il suggello di negatività impresso a un ritratto femminile da cui la narratrice prende una distanza inequivocabile, invitando le lettrici ad assumere un'inclinazione di compatimento, nella sicura convinzione che “chi è causa

21. Ivi, p. 17.

22. Ivi, p. 46.

23. Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, nota introduttiva di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1973, p. 103.

del suo mal pianga se stesso”: e infatti, in un fiume di lacrime rassegnate, la «povera donna»²⁴ accoglie la notizia del divorzio che, in barba alle leggi italiane, scioglie un matrimonio sterile e infelice.

È il primo indizio della modernità di un modello femminile che, lungi dall'acquietarsi nelle abitudini più retrograde e maschiliste, come troppe volte è stato scritto e ripetuto, suggerisce al pubblico elettivo comportamenti e scelte non pacificate né ottusamente passatiste²⁵: Ginetta «a teatro sbadigliava, il cinematografo le dava l'emicrania, le esposizioni di quadri l'annojavano mortalmente, le conferenze non le capiva e i concerti le disturbavano la digestione»²⁶. Lasciamo perdere lo iato abissale fra le dichiarazioni autoriali, favorevoli all'ignoranza crassa delle donne, e la raffigurazione romanzesca, affatto antitetica: è una costante che accomuna molta produzione letteraria ottonevicesca a firma femminile.²⁷ Per il patto narrativo lialesco, ben più cruciale si rivela il ritratto in negativo della moglie: per restare al fianco di un uomo, non bisogna solo accompagnarlo nella sua ascesa, ancor più conta non limitarsi a un'adorazione passiva: «Fabio era il suo Dio. Un Dio al quale guardava con occhi imbambolati per il troppo cibo ingerito»²⁸. Questo, in fondo, è il “peccato” iniziale e grave di Guenda che, nel romanzo a lei dedicato,

24. Liala, *La casa delle lodole*, cit., p. 168.

25. In una ormai classica intervista rilasciata a Vittorio Spinazzola, Brunella Gasperini dopo aver individuato il “requisito fondamentale” del romanzo rosa – «al centro una storia d'amore fine a se stessa» –, lo radicava, sin dalle origini, entro «l'area socioculturale più evoluta d'Italia», che le sigle editoriali, a partire da Arnoldo Mondadori, avvalorano: «La Peverelli è milanese, io pure; Scerbanenco era naturalizzato milanese, così Veronica Fante; Sara Evangelisti è bolognese, Luisa Marchi genovese, Maria Grazia Longhi ha girato mezza Italia ma credo sia settentrionale» *Qualche ipotesi sulla narrativa 'rosa'*, in *Pubblico 1977*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1977, p. 133. Vanno aggiunte Mura che, nata a Bologna, aveva studiato a Torino, e, ovviamente, Liala, la cui vita è tutta circoscritta nel triangolo Comovarese-Milano. Gli ultimi *best seller* confermano la modernità dell'orizzonte storico-geografico: se lo pseudonimo Sveva Casati Modignani, scelto da Barbieri per la coppia d'autori di *Anna dagli occhi verdi* non potrebbe essere più dichiaratamente ambrosiano, Maria Venturi, fiorentina d'origine, vive e lavora a Brescia.

26. Liala, *La casa delle lodole*, cit., p. 46.

27. Dalle *Idee di una donna* di Neera si passa, senza soluzione di continuità, alle osservazioni di Liala affidate a *Diario vagabondo* e riprese in varie interviste. Per l'autrice di *Teresa* la cultura impartita alle fanciulle «non è dunque solamente inutile; è in molti casi dannosa» (*Neera*, a cura di Benedetto Croce, Milano, Garzanti, 1943, p. 794), mentre per la scrittrice rosa la donna ideale: «Non deve dar fastidi. Poi, se non è un'aquila pazienza. Anche se la donna è un'ochetta, ciò non guasta. Non deve dare pensieri, non deve fare interrogazioni; sempre che voglia piacere agli uomini! Loro non vogliono essere annoiati e nella donna vogliono trovare un po' di riposo».

28. Liala, *La casa delle lodole*, cit., p. 46.

rappresenta il prototipo della “classica signora irreprensibile”, incapace però di essere l’amante del proprio marito²⁹.

Nessuno stupore allora se, nella *Casa delle lodole*, la prima apparizione di Eva « chiusa in un abito sportivo, seduta sulla macchina aperta» di cui, naturalmente, è al volante, colpisce al cuore l’avvocato Doni- «Emanazione fluidica? Fluido elettrico?»³⁰ – coinvolgendo in empatia identificatoria tutte le lettrici. Della giovanissima guidatrice la voce narrante s’affretta, poi, a elogiare i comportamenti ultravirtuosi: tutti gli incontri fra i due amanti avvengono sempre – per masochismo verrebbe da commentare – «sotto il sole o sotto la pioggia, sotto la neve o nel vento, per ore e ore»; insomma, mai in protetta intimità, per cui «nulla, che non fosse puro, rispettoso e casto, era avvenuto fra Eva e Fabio»³¹. Il divorzio, che libera il signore di razza da un matrimonio sbagliato e fallito, sembrerebbe aprire la strada a una felicità degna del rosa più convenzionalmente tale. E invece, no; la giovinetta che è “sbocciata”, diventando una «superba creatura d’amore»³², deve morire: per salvare l’*happy end* non resta che ricorrere alla reincarnazione nella sorellina minore. Tanto più che le due fanciulle sono «perfettamente uguali», anzi: «Eva soleva dire che Leila e lei erano, una volta, una mela intera: poi, questa mela era stata di-

29. «Fin dalla prima notte d’amore Faliero aveva avuto quella rivelazione. Guenda si lasciava amare. E se amava, lo faceva come ogni altra cosa che rientrava nei suoi doveri di moglie. Guenda dava ordini nella bella casa milanese; Guenda si occupava della bambina e della bambinaia; Guenda rivedeva i conti della cuoca; Guenda stabiliva tante piccole e pur importanti cose con la cameriera; Guenda era la classica signora irreprensibile. Ma non era l’amante, non era mai stata l’amante, non aveva mai pensato di patire per la lontananza fisica del marito, non aveva mai pensato di indagare sulle necessità fisiche del marito». (*Il peccato di Guenda*, Milano, Sonzogno, 1977, p. 54). Quando Guenda scopre l’amore, con un altro s’intende, beh ecco l’incidente – qui è un colpo di pistola nel più classico delitto d’onore –; il posto vuoto, alla fine, viene colmato da un’ardente creatura, la giovane Danila, che sin dall’inizio spasimava, ricambiata, per il bel cognato Faliero: «La sentiva palpitante: fresca e ardente a un tempo. E di lei sentiva tutta la passione e soprattutto la inconfessata sensualità che tutta l’avvolgeva e che, lei inconsapevole, la consumava. Come era donna e donna d’amore la giovane creatura! Quale meravigliosa offerta di se stessa gli portava! E come sarebbe stato bello chetare la sete di quella giovane bocca! [...] ella pareva intenta a sprigionare da sé il più dolce e più potente profumo d’amore quasi a sperare che da quel profumo l’uomo fosse travolto e annientato. Ma ancora una volta l’uomo vinse, né il profumo d’amore lo travolse. Si sciolsero le braccia di lui ed ella ancora si sentì sola, invasa da un freddo misterioso, sfinita come dopo una lotta», *ivi*, pp. 65-66. Ci vorranno più di quattrocento pagine fitte per concludere la lotta e “ritornare” palpitante fra le sicure braccia di lui, assolto, ovviamente, dal duplice reato di omicidio, della moglie Guenda e dell’amante.

30. Liala, *La Casa delle lodole*, cit., p. 47.

31. *Ibidem*.

32. *Ivi*, p. 169.

visa: Leila era la parte più piccola, Eva la più grande, ma erano proprio dello stesso frutto»³³.

Tutta la narrazione della *Casa delle lodole* si aggroviglia intorno a questo paragone iniziale: l'intreccio non farà che ricomporre la mela, lasciando sulla scena la beltà fascinosa di una rinnovata Valbruna, pronta a rivivere le stesse palpitanti passioni della "parte" maggiore.

Pareva, Leila, più alta, più donna. E lo era, in verità. Il vestito nero delineava un corpo ormai sbocciato: la tinta scura dava risalto ai tratti rosati e bellissimi, e metteva in luce le belle trecce d'oro. Ella era, così, il ritratto vivente di Eva. E le sorelle non potevano guardarla senza tremare, senza penare. [...] Leila stessa, guardandosi allo specchio, mormorava: «Sembro Eva...»³⁴.

Il paradosso costitutivo del rosa lialesco deflagra con energia urticante, rifrangendosi sull'intera articolazione dell'intreccio: impossibile non domandarsi a quale grammatica narrativa risponda l'esigenza di eliminare la prima, facendo "ritornare" l'altra, tanto simile per fulgore seduttivo da garantire le lettrici che tutto sarà come prima.

In explicit, a poche ore dall'incidente mortale, la descrizione di Eva, colta in fiammeggiante nudità, chiarisce l'origine dell'orientamento regressivo della parabola romanzesca:

Eva era sbocciata, in poco tempo, come sboccia una rosa ai primi caldi raggi del sole primaverile [...] Su i tratti finissimi e dolcemente infantili, la gioia, o forse, la sbocciata femminilità, avevano messo una bellezza nuova, meno pura, meno intatta, meno dolce: ma più viva, più completa, più carnale. Eva era una superba creatura d'amore: il suo corpo, che sotto la vestaglia era nudo, si rivelava, felino e caldo, in ogni movimento. I suoi occhi, intensamente azzurri, avevano fiamme cupe, e i capelli, così simili a quelli di Thea e di Leila, avevano, ora, una tinta più calda, più viva, che quelli delle sorelle. Più giovane di Thea, ella sembrava, ora, di lei più donna³⁵.

Nelle innumerevoli metamorfosi dell'identico, il rosa di Liala racconta sempre la schizofrenia del corpo femminile, che anela visceralmente alla conquista più sfacciata del maschio, ma viene sottomesso al rispetto inderogabile di un codice etico che ne reprime, spesso con la morte, ogni soddisfacimento sessuale. Apre la serie la «piccola bimba resa donna» dal duca Furio di Villafranca, la Beba di *Signorsì*, il cui destino è già tutto racchiuso in un «ma»: «È un angelo, ma è troppo bella»³⁶; le altre *à suivre*, senza scampo.

33. Ivi, p. 11.

34. Ivi, p. 181.

35. Ivi, p. 169.

36. Liala, *Signorsì*, Milano, Sonzogno, 1977, p. 170.

Da questa contraddizione prendono avvio tutti i romanzi di Liala, ossessivamente rimodulando una storia che, povera di tensione narrativa³⁷, non conosce scioglimento d'intreccio né esito risolutore, se non nell'artificiosa paradossale legge del ritorno.

Nella *Trilogia*, Lalla prima deve lasciare il posto a Lalla seconda perché, al pari di Eva, possiede una femminilità troppo conturbante: «Ella vedeva una Lalla nuova. Alta come l'altra, formosa come l'altra, con quel corpo perfetto e conturbante che l'altra si portava in giro con una fierezza che poteva sembrare, e non era, impudicizia³⁸».

La fortezza gelida del rosa non tollera l'esibizione provocatoria del fascino erotico: o per meglio dire, il corpo caldo delle "meravigliose infedeli" quanto più si accampa al centro del racconto, tanto più ne viene risucchiato e annientato. La giovane protagonista, una volta "sbocciata", non può raggiungere la pienezza dell'identità femminile: a ostacolarne il percorso non è certo l'ossequio ai valori etici del patriarcato tradizionale, quanto piuttosto la necessità di non inceppare il ritmo fabulatorio che si sviluppa in un vortice ridondante e maniacale di seduzione/fuga/rilancio seduttorio³⁹.

In questo delirio che procede per trame sinuose, in cui equivoci paranoici e assilli mentali producono assurde coincidenze e falsi conflitti, risiede, d'altra parte, una delle attrattive ipnotiche della scrittura lialesca. Il rifiuto delle protagoniste di cedere agli assalti del desiderio maschile e di abbandonarsi nelle braccia dell'uomo amato se, nelle intenzioni autoriali, vale forse a preservarne la purezza verginale, nelle maglie dell'intreccio diventa l'unico motivo dinamico della vicenda: l'ardente creatura deve sollecitare senza tregua e con tutte le malizie più invereconde la concupiscenza virile, continuando pervicacemente a sottrarsi all'atto d'amore: «Il piacere, tipicamente isterico, di sedurre e poi negarsi è adombrato in tutti questi casi in cui, per un motivo o per l'altro, il desiderio dell'uomo è provocato e descritto nella sua frustrazione⁴⁰».

37. «L'esilità della trama fa sì che alla fine di un romanzo rosa sia accaduto di fatto ben poco: in compenso si è sofferto molto, e frainteso, capito, odiato, amato, esecrato, sperimentato, creduto e ricreduto molto». Maria Pia Pozzato, *Il romanzo rosa*, Milano, Espresso Strumenti, 1982, p. 41.

38. Liala, *Lalla che torna*, cit., p. 177.

39. *Signorsì* ben esemplifica il gioco iterativo di sistole e diastole: la parte iniziale è orchestrata sullo schema conoscenza di una donna / appagamento dei sensi / repulsione e abbandono; le sequenze centrali sono risolte in una circolarità ancor più compatta e martellante: scenata di gelosia / perdono e rapporto amoroso / nuova scenata di gelosia. Entro una progressione d'intreccio, in cui la dimensione diacronica è scandita da vaghi deittici temporali, «poco tempo dopo», «per qualche tempo», «in quel pomeriggio», «un giorno», le peripezie si riducono al flusso altalenante di false presupposizioni, desideri paranoici, incubi e nevrosi.

40. Pozzato, *Il romanzo rosa*, cit., p. 61.

Ecco perché è fuorviante circoscrivere la morfologia romanzesca del rosa entro le definizioni stereotipe di sentimentalità consolatoria, di melensaggine mielosa, di facile accondiscendenza ai luoghi comuni del virilismo fascista. Nei romanzi di Liala, l'*happy end* è reso precario, per non dire vuoto⁴¹, dalla "legge del ritorno" che sola riesce a comporre la dialettica fra un *récit*, in cui dominano le pulsioni primarie dell'inconscio femminile, e un falsa *lusinga*, che garantisce una fede incondizionata, e perciò stesso assurda: «l'amore rende felici» (*La casa delle lodole*), contro ogni evidenza narrativa.

Il sortilegio, un po' perverso, che promana da queste pagine deriva dal cortocircuito che celebra il fascino irriducibile delle ardenti creature, nell'atto stesso in cui nega loro ogni autentica gratificazione d'amore: quanto più il corpo muliebre manda una profluvie di messaggi erotici, destinati a non essere accolti, tanto più l'io si sottomette a un destino di asfissiante autorifrangenza, che l'imbozzola e lo soffoca. Se l'immagine statica del quadro replica, come nella *Casa delle lodole*, il ritratto di colei "che torna" promettendo, non si sa perché né come, una certezza di felicità, è soprattutto il riflesso dello specchio a consentire l'esibizione della bellezza conturbante, con la clausola deterrente che nessun varco si apre a occasioni tentatrici, a incontri reali. Come sempre, le dichiarazioni di Liala sono di una impudenza senza limite. Da *Diario vagabondo*:

E quando ci guardiamo in uno di quegli specchi che ci riproducono fedelmente e per intero, noi non ci valutiamo secondo i nostri occhi, ma con quelli dell'uomo che ci è caro. O magari, con quelli dell'ignoto che ci incrocia per strada e che si volta. Forse è per questo che noi donne ci guardiamo dinanzi e dietro con un doppio gioco di specchi.

Ma ben più tendenziose e spudorate sono le sequenze narrative in cui, fra insinuazioni di pessimo gusto e metafore "candidamente" oscene, esplodono i timbri del tremendismo espressivo e retorico. Nell'ultimo episodio della *Trilogia*, Lalla si cimenta in una sorta di spogliarello, contemplandosi nella lastra argentea di uno specchio stereoscopico, con compiacimento eccitato ed eccitante:

Senza l'aiuto di Doretta cominciò a spogliarsi, tolse l'abito, fu nella breve sottoveste di seta candida tramezzata di serpentelli di pizzo lieve. Allorché la fanciulla si muoveva, i serpentelli in trina trasparivano e parevano guizzare. La sottoveste era sorretta da due bretelline d'oro, mirabili gioielli di fattura squisita, che mordevano la stoffa per mezzo di due teste di serpe ornate ognuna da rubini fulgidi che rappresentavano gli occhi del rettile. Eretta davanti allo specchio, bruna e levigata nella splendida

41. L'aveva ben visto Anna Banti quando, tracciando una mappa del "rosa", scriveva che nell'opera di Liala, in coerenza con «passioni infocate, casi sentimentali "squisiti", personaggi "aristocratici"», «l'intreccio pende più verso il tragico che verso la soluzione ottimistica, a lieto fine», *Storia e ragioni del romanzo rosa*, «Paragone Letteratura», 1953.

sottoveste, ornato il petto delle due testine di serpe, magnifica nel viso olivastro dove gli occhi grigi luccicavano irrequieti e inquieti, Lalla aveva in sé qualcosa di irrealista.

Si guardò a lungo, mirandosi dalle gambe affusolate all'inizio della coscia forte ma non grossa. Scrutò la statuaria linea delle spalle, l'attacco dei suoi alti e fiorenti seni. E poi volse la schiena e si guardò così, stando col viso girato di profilo. E non parve ancora soddisfatta e con atto rapido sfilò la sottoveste e rimase in brachettine. Lievi, piccine, candide, le piccole cose femminee avevano ciascuna un serpentello di pizzo che saliva lungo il corpo. E dai rettili di trina traspariva la pelle scura, così che pareva, ogni poco, veder guizzare il serpentello mirabilmente lavorato.

Il busto nudo, polito, levigato, saldo e snello a un tempo si rifletteva nello specchio e la luce che colpiva alle spalle la fanciulla la proiettava sul cristallo. [...] Lalla si avvicinò alla lastra argentea, si mirò dentro gli occhi. E dagli occhi le sue pupille grigie ascesero a mirare tutto il corpo. E infine un sorriso lieve, un poco infantile ma estremamente femminile, apparve sulla bocca: - Sei nera nera, Lalla. Ma mi pare davvero che tu sia anche bella... Fece scivolare anche le brachette⁴².

Per la lettrice, irretita nelle spire dei serpentelli guizzanti, il coinvolgimento empatico raggiunge l'acme quando la fuga degli specchi si moltiplica all'infinito, in un improbabile hollywoodiano bagno-piscina:

Gli specchi erano incorniciati nelle pareti e i mosaici di cristallo verde ne componevano abilmente le cornici. Lalla sentì repentinamente un brivido. (...) lasciò che l'acqua scendesse sulle spalle, sul suo corpo, lungo le sue reni. Guidò il getto sulle gambe, e rise, rise divertita vedendo scorrere rivoletti lucenti sulla sua pelle bruna, lucida, monda. A sfondo della piscina era posto uno specchio nel quale Lalla si rifletteva tutta⁴³.

La narratrice gioca con morbosa malizia sul voyeuristico gioco di rifrangenze speculari: mentre il punto di vista pare acconsentire con lo sguardo dell'«ignoto maschio che ci incontra per strada», la focalizzazione ristretta e l'intonazione suadente sollecitano nella lettrice l'identificazione con l'immagine riflessa, risucchiandola in un cerchio proibito ed esasperante al limite dell'autoerotismo. Sulla scena del racconto il personaggio virile è in potenziale attesa, spesso con ruolo attanziale di differita latenza, se non di fattuale impotenza⁴⁴, mentre alle ardenti creature è riservato, sempre e comunque, il proscenio a piena luce.

42. Liala, *Il velo sulla fronte*, Milano, Rizzoli, 1952, pp. 82-83.

43. Ivi, p. 84.

44. Esempio il romanzo *Trasparenze di pizzi antichi*, dove il corpo femminile viene sì amato, ma solo per via fantasmatica e sostitutiva di un autentico rapporto a due: la splendida Yvelise, prima modella e poi sposa del pittore Antonello Drago, viene posseduta dall'uomo solo attraverso l'ottica artistica che la fissa sulle tele in tutta la sua raggiante nudità. La componente voyeuristica diventa il centro motore della vicenda, per esasperarsi in un crescendo di

La “legge del ritorno” affonda le sue radici in questa difformità schizoide che, di testo in testo, deprime e rilancia il desiderio inappagato, avvolgendo nel suo ambiguo sortilegio le schiere ampie di lettrici, sottratte, per il tempo di lettura, ai condizionamenti di realtà e ai dettami del buon gusto e del buon senso.

Nell’Italia fra le due guerre, i romanzi di Liala decretavano, giusta l’osservazione di Faeti, «una specie di autonomia del piacere», offrendo

una specie di baluardo libidinale eretto contro l’oppressione costante e coerente di un’educazione fondata su infiniti divieti, su censure, su silenzi onnicomprensivi [...] nel “rosa”, molte lettrici scorgevano un provvido altrove, dove almeno i baci, le passioni; le struggenti e allusive avventure di una sessualità tanto coerentemente metaforizzata, quanto incessantemente riproposta, godevano di un’esistenza insinuante e si ammantavano di travestimenti sempre in grado di lasciare intravedere le ombre fasciose delle delizie interdette⁴⁵.

Ma, appunto, i libri lialeschi in tanto concedevano di assaporare malie insinuanti e spasimi struggenti, magari velando divieti e censure sotto le trasparenze di pizzi antichi, perché «l’altrove» coincideva con la gelida «Fortezza della Solitudine», dove regnava «la regina delle figure di cera, contessa dei manichini».

situazioni deliranti che culminano nella doppia scena del matrimonio e dell’esposizione contemporanea del «più bel nudo» di Yvelise, dipinto dal marito. Inibito ogni contatto reale, alla donna non resterà che guardarsi, amandosi, nei quadri e nei mille specchi che popolano l’antica magione di casa Drago: «Nuda e monda, ella si vide quale era sempre. Con i suoi colori preziosi, con le sue levigatezze, con le sue forme mirabili, innocenti e salde. Si vide quale era sempre e ne ebbe una ribellione repentina. Ella aveva bisogno di sentirsi anima e non corpo. [...] Odo-rosa e fresca, ella infilò la camicia da notte. E subito si accorse che il corpo traspariva», Liala, *Trasparenze di pizzi antichi*, Milano, Sonzogno, 1976, p. 222. Così è anche la sera, dopo le nozze: «Si guardò allo specchio, Yvelise. E vide una meravigliosa vestaglia di prezioso pizzo bianco aperta su una camicia da notte di seta candida e di pizzi fabbricati a Bruges. Pizzi stupendi, candore immacolato», ivi, p. 429. Gli stessi preziosi pizzi velano il famoso quadro: «Tra fiori, piante, drappi, il quadro era là, sul suo cavalletto dorato. E Yvelise, nuda, era tutta in luce con i suoi seni giovani, le reni falcate, le gambe stupende, il suo grembo da adolescente. [...] Riuscì la contessa Drago a buttare sul quadro la coperta di pizzi antichi. Là dove si congiungevano i bei piedini rosei, tutto rimase scoperto, ma dove i seni e il grembo si offrivano nella loro perfezione feminea, si addensarono le pieghe, si appesantirono le trasparenze. [...] Dal velo trapunto, il corpo traspariva appena, così che nulla di quanto Yvelise voleva gelosamente suo poteva essere rivelato», ivi, pp. 417-418. Lo splendido corpo di Yvelise resterà «gelosamente suo»: protetto sulla tela dalle «trasparenze di pizzi antichi», non verrà violato neanche dal conte Drago, che, precocemente impazzito, muore e lascia il posto al giovane e aitante Mino, sin dall’inizio perdutoamente innamorato della modella adolescente.

45. Faeti, *Dacci questo veleno!*, cit., p. 172.

Quanto più si riconosce alla narrativa delle “meravigliose infedeli” il diritto di cittadinanza letteraria entro il paradigma novecentesco dei generi a statuto forte, come il rosa e il giallo, con altrettanta nettezza occorre ribadire che il sortilegio di quelle opere è vincolato, né può essere diversamente, alle dinamiche fruibili di un orizzonte d’attesa storicamente definito. *Signorsì* inaugura una morfologia romanzesca antitradizionale perché sperimenta, sulla soglia degli anni Trenta⁴⁶, una strategia compositiva equivoca, fondata su un paradigma formale e assiologico fortemente contraddittorio: il patto narrativo delimita con efficace modernità l’universo totale e separato della scrittura e lettura femminile, esaltando i moti di empatia complice fra autrice-lettertrice-protagonista, ma, nel contempo, sprigiona la sua suggestione ipnotica grazie al recupero anacronistico dei codici espressivi dell’assolutezza visionaria e melodrammatica.

Per evocare sulla pagina i fantasmi interdetti dell’eros muliebre, la prosa lialesca si affida ai procedimenti antirealistici e preborghesi della coazione al sublime, gli unici che, mimando al ribasso la cifra dell’estetismo piccolo-borghese simildannunziano, riescono ad allestire il *décor* per una bellezza che non conosce tempo e spazio; d’altronde, solo nell’acronia atopica dell’altrove, in cui domina la legge del ritorno, possono esplodere le allucinazioni fantasmatiche e le pulsioni elementari dell’inconscio femminile. La profluvie di descrizioni, «il martellamento descrittivo di una precisione perversa e coatta»⁴⁷, se certo vale a riempire il vuoto di realtà con il preziosismo degli arredi finto *liberty*, è soprattutto funzionale a fronteggiare l’opacità sentimentale delle protagoniste, mosse unicamente dalla forza accecante degli istinti repressi e inconditi. È sul piano dell’analisi psicologica che si attua la piena e definitiva vittoria dell’inverosimiglianza rappresentativa: la concitazione visionaria dei conflitti emotivi non consente né analisi introspettive, né, tanto meno, percorsi di maturazione dell’io. Nell’universo chiuso e claustrofobico del rosa, la fatalità ineluttabile, quando non risponde ai ferrei dettami del determinismo vete-

46. *Signorsì* esce all’inizio di un decennio in cui, grazie all’intraprendenza aziendale di Mondadori, si consolida il mercato delle lettere e l’orizzonte d’attesa si ristrutturava anche in connessione con la divaricazione, propria di ogni moderna civiltà urbano-borghese, fra sfera pubblica e sfera privata, al cui interno si apre lo spazio dell’intimità. Se sul piano delle coordinate storiche, l’opera di Liala può essere letta come la risposta “femminile” alla letteratura “peccaminosa” degli anni venti, da Luciano Zuccoli a Pitigrilli a Guido da Verona, entro il quadro novecentesco del sistema dei generi, il confronto più pertinente riguarda la tipologia narrativa coeva e strutturalmente affine del giallo. Cfr. Rosa, *Lo specchio di Liala*, cit.; Vittorio Spinazzola, *Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, a cura di Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

47. Bongiovanni Bertini, *Apologia di Liala*, cit.

ro-lombrosiano⁴⁸, rimanda ad un'implacabile "coazione a ripetere", che silenzi e divieti rilanciano con ritmo concitato: Leila e Lalla II ripercorrono lo stesso cammino esistenziale di Eva e di Lalla I, sotto l'influsso «palpitante» di un vitalismo irrefrenabile e inconsulto.

E allora, davvero basta un guizzo di sottile ironia, la stessa sparsa da Tessari sulla *Trilogia* televisiva, per disperdere i veleni e i sortilegi della narrativa lialesca. Il pubblico femminile continua ancor'oggi a «sognare a libri aperti» – giusta la pubblicità azzecata della serie Harmony –, ma lo fa perché ormai è ben consapevole che di Principi Azzurri in giro ce ne sono ben pochi, per non dire nessuno. E se, ogni tanto vale la pena di perdersi nell'incanto della favola "rosa" di Cenerentola, beh, ormai lo sappiamo, gli scenari di finzione non prevedono più la luce di «riverberi lontani» o il profumo dei «gelsomini nel plenilunio», si aprono piuttosto sulle strade affollate di Los Angeles dove una vivace e simpatica *pretty woman* è capace di redimere uno speculatore, affetto dal complesso di Edipo che le mette a disposizione il pacchetto delle carte di credito: l'eroismo aristocratico degli aviatori, ufficiali di marina, artisti pazzi che popolano i libri di Liana Negretti Cambiasi ha definitivamente ceduto il passo al fascino intrigante di personaggi che hanno il volto di Richard Gere⁴⁹.

48. A governare la progressione d'intreccio sono spesso i motivi cogenti del naturalismo, volto in chiave irrazionalistica: razza, ereditarietà, malattia, sangue. Antonello Drago diventerà pazzo perché «è figlio di una madre che morì pazzo. E questa povera creatura era a sua volta figlia di una donna che finì pazzo», *Trasparenze di pizzi antichi*, cit., p. 328. Ancor più esemplare *Signorsì*, dove l'abbandono adultero di Beba nella braccia del dolce Mino non è giustificato dalle violente scenate di gelosia di Furio, ma al contrario dall'inveramento del timore maritale, che «nel suo sangue ci sia veramente un po' di quel sangue maledetto», *Signorsì*, cit., p. 160, quello cioè di una madre «canzonettista» che «sorpresa con un uomo, era stata ammazzata dal papà, che subito dopo si era ucciso», ivi, p. 141.

49. Il riferimento è al celeberrimo film *Pretty Woman* (id. Usa, 1990), regia di Garry Marshall, con Julia Roberts e Richard Gere.

1

LIALA LA CUCCIOLA - 21100 VARESE
TEL. 232000

BIBLIOGRAFIA LIALA:

Romanzi:

- 1) Signorsì..... 1 milione di copie: il romanzo compie quest'anno il 50.^o compleanno
anno 1931
- 2) Settecornà: seguito di Signorsì :circa 300.000 copie
- 3) L'ora placida " 1932 " " " "
- 4) L'arco nel cielo " 1933 " " " "
- 5) Fiaccanuvole " 1934 " " " "
- 6) Peregrino del ciel... " 1935 " " " "
- 7) La casa delle lodole " 1936 " " " "
- 8) Brigata di ali " 1937 " 400.000 "
- 9) Sotto le stelle " 1938 " " " "
- 10) Il tempo dell'aurora :seguito di Sotto le stelle
1940 : circa 500.000 copie
- ✓ 11) Farandola di cuori anno 1938 " 400.000 "
- 12) Donna Delizia " 1939 " 300.000 "
- 13) Vecchio smoking " 1941 " 200.000 "
- 14) Soliloquio a mezzavoce 1950 " " " "
- 15) L'azzurro nella vetrata 1960 " 300.000 "
- 16) Un altare per il mio sogno " " " "
- 17) Sognai di essere tuo 1964 " " "
- 18) Il sole se tramonta può tornare 1965 " "
- 19) La sublime arte d'amare 1962 " "
- 20) L'addormentato cuore 1961 " "

21)	Passione lontana	anno 1954	circa 400.000 copie
22)	La meravigliosa infedele	1953	" 200.000 "
23)	Per ritrovare quel bacio	1953	" " " "
24)	Le creature dell'alba	1955	" 300.000 "
25)	Un abisso chiamato amore	1958	" 400.000 "
26)	Melodia dell'antico amore	1948	" " " "
27)	L'ingannevole sogno	1942	" 300.000 "
28)	Sottovoce o mia Niny	1952	" 200.000 "
29)	Una pagina d'amore	1960	" " " "
30)	Una carezza e le strade del mondo:	1950	400.000 "
31)	Lascia che io ti ami	1961	" " "
32)	Il peccato di Guenda	1948	500.000"
33)	Il vento inclina le fiammelle	: 1959	300.000"
34)	Quel divino autunno	: 1949	" " "
35)	Tempesta sul lago	x : 1943	" " "
36)	I gelsomini del plenilunio	: 1949	" " "
37)	Trasparenze di pizzi antichi	: 1955	" " "
38)	Belle nubi solitarie	: 1963	" " "
39)	Una rosa lungo il fiume	: 1941	" " "
40)	Mavi mia vita	: 1946	" " "
41)	Amata	: 1951	" " "
42)	Bisbigli nel piccolo mondo	: 1947	" " "
43)	Riverberi lontani	: 1949	200.000 "
44)	Il pianoro delle ginestre	: 1942	300.000 "
45)	Com-e i baci su l'acqua	: 1950	" " "

3

LIALA LA CUCCIOLA - 21100 VARESE
TEL. 252000

- 46) Dormire e non sognare
 - 47) Lalla che torna
 - 48) Il velo sulla fronte
- } la Trilogia di Lalla Acqua=
via: circa 300.000 copie a
titolo: anni 1950 - 1951 -
1952
- 49) Riaccendi la tua lampada, Gipsy : anno 1967 : 200.000
 - 50) Una lacrima nel pugno ; " 1966 " "
 - 51) Fra le tue braccia e sul mio cuore " 1960 " "
 - 52) Un gesto, una parola, un silenzio " 1959 " "
 - 53) La finestra aperta sulla notte " 1967 " "
 - 54) Non crescon fiori per Abigaille " 1968 " "
 - 55) Il profumo dell'assente " 1957 " "
 - 56) Le briglie d'oro " 1956 " "
 - 57) La passeggera nel vento " 1953 " "
 - 58) La più cara sei tu " 1951 " "
 - 59) Le parole d'amor che non ti dissi... " 1952 " "
 - 60) Un cuore sulla vela " 1956 " "
 - 61) Una notte a Coste^gguelfo " 1949 200.000
 - 62) Per quale via, Glori? " 1950 " "
 - 63) Non dimenticare Lietocolle " 1952 " "
 - 64) Chiamami con un altro nome " 1957 300.000
 - 65) Il palazzo innamorato " 1962 " "
 - 66) Good-bye, sirena " 1969 " "
 - 67) Ritorna malinco^wia " 1970 " "

4

- 68) Di ricordi si muore anno 1968 copie 300.000 c.
- 69) Ombre di fiori sul mio cammino 1952 " " "
- 70) Diario vagabondo 1975 " 100.000 "
- 71) Preludi nostalgici (racconti) 1955 " " "
- 72) Fiaba d'amore fra ieri e domani (racconti) 1955 "
- 73) Con l'anima a volo (novelle) 1950 "
- 74) Foglie al vento " 1951 "
- 75) La compagna velata " 1951 "
- 76) Voci dal mio passato (ricordi) 1949* (esaurito)
- 77) Frantumi di arcobaleno : in preparazione anno 1981.

1981

