

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Vito Santoro

I «dintorni» del *Prete bello*:  
*Gli americani a Vicenza* di Goffredo Parise

---

La nuova edizione Adelphi degli *Americani a Vicenza* di Goffredo Parise consente l'analisi di un importante momento di passaggio della carriera dello scrittore, quella della metà degli anni Cinquanta, segnata dall'abbandono della sperimentazione visionaria di romanzi come *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*, in favore di una organizzazione realistica e sequenziale del materiale narrativo.

Goffredo Parise's new edition of *Gli americani a Vicenza* published by Adelphi allows the analysis of an important phase of this writer's career, when in the mid-Fifties he abandoned the visionary experimentation of the novels *Il ragazzo morto e le comete* and *La grande vacanza* and chose a realistic and sequential organization of the narrative material.

---

Parole chiave  
Goffredo Parise, Cesare Garboli, memoir

---

Contatti  
vitosantoro@live.it

---

I. *Gli americani a Vicenza e altri racconti 1952-1965* esce per la prima volta da Mondadori nel maggio 1987, collana «Scrittori italiani e stranieri», quando Goffredo Parise è morto da poco meno di un anno. «Per metà libro d'autore – scrive Cesare Garboli nella *Nota introduttiva* – e per l'altra metà una raccolta postuma, curata dall'editore», nasce «con ogni probabilità dal ripensamento di tutta la propria opera da parte di Parise negli ultimi anni di malattia, e dal desiderio di mettervi ordine». Tuttavia, precisa il critico, «la scelta dei racconti non è una scelta d'autore; essa è stata discussa da Giosetta Fioroni, da Natalia Ginzburg e da altri amici, tra i quali chi scrive questa nota» (AV, pp. 11-2)<sup>1</sup>. È invece indubbiamente di Parise il progetto che la silloge avesse come epicentro il racconto che dà il titolo al volume, già edito da Scheiwiller nel 1966 in una tiratura di 1500 copie numerate, ma scritto almeno dieci anni prima, risalendo all'agosto del 1958 la sua prima pubblicazione sull'«Illustrazione italiana». Non può essere altrimenti, visto che – osserva Garboli, riformulando i primi capoversi della *Nota* nel suo *Falbalas. Immagini del Novecento* (1990) – *Gli americani a Vicenza* è nella vicenda di Parise un racconto di «cerniera»: chiude e liquida una «fase di stile», cioè «la fase veneta, provinciale, giornalistica»<sup>2</sup>, che prende avvio con *Il ragazzo morto e le comete*, 1951, e che possiamo dirsi conclusa con l'uscita nel 1954 del *Prete bello*. Una fase in cui si assiste all'abbandono graduale da parte di Parise della scrittura 'cubista' e sperimentale degli esordi, in favore di una organizzazione più tradizionale, realistica e sequenziale del materiale narrativo. Ebbene, del *Prete bello*, *Gli americani a Vicenza* e gli altri racconti degli anni Cinquanta (fa eccezione *La parola*, pubblicato nell'aprile 1965 sulla rivista «Bellezza» con il titolo *Il tranello delle parole*) sono appunto, secondo Garboli, «i dintorni»: «i sogni e i pensieri di morte, simili a gocce di sudore gelido su una fronte ferita e innocente, da cui era nato *Il ragazzo morto e le comete*, si fanno da parte per dare spazio ai ricordi familiari e al realismo» (AV, p. 14).

La nuova edizione proposta da Adelphi ormai trent'anni dopo la prima (ne va ricordata un'altra del 1993, pubblicata negli «Oscar Narratori del Novecento» e introdotta da Silvio Perrella), per la cura di Domenico Scarpa, autore di una *Nota al testo*, quanto mai ricca di informazioni bibliografiche, conserva l'introduzione di Garboli, la scelta dei 20 racconti, nonché la loro successione nel volume in ordine non cronologico. Inoltre l'emergere nel corso degli anni, di scritti finora sconosciuti e di testimoni a stampa, parimenti ignoti, di scritti invece conosciuti, ha consentito di offrire ai lettori la versione dell'opera più vicina possibile alle volontà documentate dell'autore. E questo a partire dal racconto *Gli americani a Vicenza*, proposto per la prima volta in un volume di Parise nell'ultima redazione da lui licenziata, integrata delle pagine del capitolo VII – episodio del «*battuage* notturno» di una Chevrolet berlina intorno alle mura del Seminario vescovile – espunto dalla pubblicazione del '58 e da quella del '66, probabilmente per ragioni di opportunità, dopo le «noie» avute con il clero locale in seguito all'uscita del racconto *L'aceto sulle ferite* e del *Prete bello*. Capitolo VII che Parise decide di pubblicare nel

<sup>1</sup>Legenda. Gli scritti di Goffredo Parise da cui sono tratte le citazioni riportate nel testo sono indicati con sigla secondo le seguenti corrispondenze.

AV, *Gli americani a Vicenza e altri racconti 1952-19*, con una nota introduttiva di C. GARBOLI, a cura di D. SCARPA, Adelphi, Milano 2016.

O1, *Opere 1*, a cura di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Mondadori, Milano 1987.

O2 *Opere 2*, a cura di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Mondadori, Milano 1989.

<sup>2</sup> C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza* in ID., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 180.

1970, quando in Italia si respira un clima meno moralista e più laico, all'interno dell'*Antologia del Campiello Millenovecentosettanta*, un volume *de luxe* a tiratura limitata, stampato per celebrare l'edizione 1970 del premio veneziano, l'VIII, vinta da Mario Soldati con *L'attore*, capace di superare in finale un grande quartetto formato da Ennio Flaiano, *Il gioco e il massacro*, Carlo Emilio Gadda, *La meccanica*, Neri Pozza, *Processo per eresia*, e appunto Parise, che vi partecipa con *Il crematorio di Vienna*.

Nonostante l'ambientazione veneta, i racconti riuniti negli *Americani a Vicenza*, sono stati scritti per lo più a Milano, dove nel 1953 Parise si trasferisce per lavorare come lettore e revisore di manoscritti presso la casa editrice Garzanti. Nella metropoli milanese ha modo di osservare le prime manifestazioni del miracolo economico, gli effetti dell'industrializzazione, nonché di scoprire le periferie abitate per lo più da operai provenienti dall'Italia meridionale e dalle commesse dei negozi del centro. Cambiamenti sociali e antropologici che tuttavia non riesce a tradurre in romanzo. Ci riuscirà dieci anni più tardi, nel 1965, con *Il padrone*, dove, forte delle teorie darwiniane, 'scoperte', come è noto, grazie a Gadda, indosserà le vesti dello "scrittore scienziato" per analizzare la condizione alienante dell'uomo ridotto a oggetto razionalmente mercificabile nella società consumista occidentale.

«Non avevo nulla in testa, – ammette Parise in un articolo apparso sul «Resto del Carlino» il 5 ottobre 1957, dal titolo *Incontro con Longanesi* – quello che scrivevo erano pagine e pagine malinconiche, di vie di Milano, di incontri inutili e di pensieri ancora più inutili» (OI, p. 1519). Da qui la scelta di tornare indietro con la memoria al suo passato provinciale, al suo Veneto – «curiosa regione dove stravaganti palazzi si ergono a formare una città al centro delle campagne»: si legge nel *Prete bello* (OI, pp. 406-7) –, e alla città della sua nascita 'biologica', a quella Vicenza sempre immersa in un «sonno quotidiano», che il più delle volte la fa apparire come morta, città «dove nessuno si muove, dove pare che la vita si trascini lenta e uniforme per giornate, senza orologi e calendario» (OI, p. 1430). E poi tutti i veneti «tendono per loro istinto e vocazione a tutto il contrario dell'essenziale: anzi fanno difficoltà a comprendere l'essenziale e si sentono inclini al fantastico, all'immaginoso, spesso al pasticciato» (OI, p. 1433). Ecco così prendere vita nei racconti, pubblicati su riviste di attualità e su quotidiani di tiratura provinciale e/o popolare (dal «Borghese» al «Resto del Carlino», fino al «Corriere d'informazione»), nobili decaduti, bellimbusti e sempliciotti ipnotizzati dall'immaginario hollywoodiano. E poi zitelle repressate e svitate, «nate, cresciute, educate, vestite per scomparire da questa terra e unirsi agli angeli» (AV, p. 116); eterni fidanzati; mogli arpie e mariti succubi; orfanelle rivestite con le maglie di lana dei morti; la vecchia che ricorda i morti delle due guerre mondiali; l'Elvira che finisce abbandonata e povera, dopo avere sposato colui che l'ha per anni corteggiata invano. E la povera signorina Cleofe, che si riduce a chiedere «gocce di vino bianco» di osteria in osteria (AV, p. 119), forse reincarnazione dell'omonima *freak* della *Grande vacanza*, a braccetto della quale Claudio scende in città e, morta la nonna, conclude le sue vicende, nonché il romanzo, a Beata Tranquilla.

Al passato Parise si rivolge anche in prima persona in racconti di genere *memoir*, dove si definiscono alcuni elementi importanti della sua narrativa maggiore. È il caso dell'*Aceto sulle ferite*, pubblicato per la prima volta sul «Borghese» il 15 ottobre 1953, con il sarcastico occhiello «Pedagogia in provincia», dove l'autore dei *Sillabari* inizia a confrontarsi con l'argomento sessuale e con la figura del sacerdote, che troveranno ampio sviluppo nei secondi anni Cinquanta, specie nel *Prete bello* e in *Amore e fervore*. «Scritto in un'ora» a proposito di una punizione che Parise ebbe da «bambino, in seconda classe elementare» (OI, p. 1519), il racconto è incentrato sulla figura di un losco sacerdote in odore di pedofilia, don Claudio, che si rivela particolarmente sadico nei confronti dei suoi

scolari e in particolare del piccolo Goffredo perché figlio di padre ignoto («Tu sei senza papà, non è vero?»; «La tua mamma non è neanche sposata, vergogna!»: AV, p. 68). Anche *Il colle dei sette venti*, uscito per la prima volta sul «Resto del Carlino» l'11 agosto 1957 con il titolo *La mia casa nuova*, nasce da una esperienza reale, quale la costruzione della prima casa che Parise abbia mai posseduto, sulla pendice del monte Berico, quasi un tentativo, rivelatosi fallimentare, di catturare l'energia positiva dell'infanzia vicentina, che forse si sta disperdendo («Sul “Colle dei sette venti” vive ancora, o sopravvive, o forse è sepolta, non lo so, tutta la mia infanzia»: AV, p. 95). È la prima volta che lo scrittore mi muove alla ricerca di una “casa nido”, cioè di un luogo dove, per dirla con Bachelard, “si ritorna” e dove è possibile evocare infinite *reverie*. Casa nido che Parise troverà a Sallgarada sul greto del Piave nell'estate del 1970, dove attenderà alla scrittura dei *Sillabari*.

II. La scelta di Parise di fare degli *Americani a Vicenza* la «polare» intorno a cui ruotare «tutta quella manciata d'elzeviri d'ambiente veneto, picaresco, provinciale, mai raccolti in volume» (Garboli: AV, p. 180), si spiega anche col fatto che qui si inizia compiutamente a delineare quella «osmosi formale fra corrispondenza e racconto»<sup>3</sup>, destinata a caratterizzare i grandi *reportage* della maturità, le cui prime avvisaglie si possono però già rilevare nella serie degli undici articoli da Parigi usciti sul «Corriere d'Informazione» (cui faranno seguito un lungo articolo, inviato da Israele, 1959, e quattro testi dalla Russia di Krusciov, 1960). Lo sottolinea il paratesto che accompagna il primo articolo parigino *La camera n. 7 d'uno strano Gran Hôtel* del 22-23 febbraio, dove si precisa che quanto il lettore sta per leggere è «il *reportage* di un romanziere, che tende naturalmente a trasformare in narrazione la cronaca singolare e spesso deludente delle sue prime giornate parigine»<sup>4</sup>.

Composto di otto brevi capitoli autoconclusivi, ognuno incentrato su un personaggio o su un fatto, *Gli americani a Vicenza* nasce come una corrispondenza in presa diretta della dislocazione a Vicenza delle truppe americane della SETAF, dopo la ratifica da parte del parlamento dell'Austria del trattato di pace con le quattro potenze vincitrici della guerra, che dal 1945 ne occupavano il territorio. Poi, pagina dopo pagina, la scrittura giornalistica si ritrae nel racconto letterario, cioè nell'«intuizione figurativa», maturata in casa propria, di quella America che Parise avrebbe visitato cinque anni più tardi, come egli stesso scrive nella edizione Scheiwiller del 1966, quindi a ridosso dell'uscita in volume di *Cara Cina* (AV, p. 204).

L'*incipit* degli *Americani a Vicenza* è infatti declinato sulla base del rispetto della classica regola delle cinque W, propria del giornalismo anglosassone, e sulla definizione precisa di un io narrante testimone diretto, nonché interprete, dei fatti:

La sera del 13 aprile arrivarono quasi senza farsi sentire. Lunghe colonne di camion scesero da nord silenziose come un fiume lungo strade alberate, costeggiando bianche ville deserte e ignorate nella notte, aprendosi un varco tra le lucciole.

La notte stessa si chiusero dentro le caserme della exGIL messe a disposizione dal Comune e lì rimasero quasi una settimana, invisibili.

[...]

Incontrai una di queste staffette tre ore dopo al bar S. Lorenzo. Era un giovane di bassa statura, vestito di scuro, dal volto perfettamente ovale e i capelli neri tagliati a spazzola. Si sarebbe detto

<sup>3</sup> G. SIMONETTI, *Il circuito della prosa. Letteratura e giornalismo in Parise*, in C. SERAFINI (a cura di), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Bulzoni, Roma 2010, p. 485.

<sup>4</sup> G. PARISE, *La camera n. 7 d'uno strano Gran Hôtel*, «Corriere d'Informazione», L, 23-24 febbraio 1955.

un nostro soldato meridionale, di quelli che si aggirano alla domenica coi cappotti fino a terra vicino alle stazioni o lungo le mura di conventi di periferia. Non potendo trattenere la curiosità lo invitai a bere un caffè (AV, pp. 25-6).

Ben presto la scansione secca dell'accaduto, la definizione rigorosa del cronotopo, la scrittura referenziale e la deissi del discorso, cioè tutti gli elementi peculiari del *reportage*, cedono il passo da un lato a quelle situazioni e a quelle immagini surreali, che hanno caratterizzato il Parise visionario degli esordi (pensiamo all'«altissimo negro sorridente, dentro una tuta gonfia di gomma, coperto di armi. Tra le dita lunghe, scure, dalle unghie fosforescenti, stringeva un ukulele con cui si accompagnava in sordina»: AV, p. 28), dall'altro al racconto di quel piccolo carnevale umano, descritto con tono bonario e divertito nel *Prete bello*. I vicentini appaiono talvolta un po' ingenui, come la Ada Filippozzi, maestra ventottenne che sposa il diciannovenne di colore Jesus Maria De Jesus, sedicente «insegnante in un villaggio della Louisiana», il quale dopo il matrimonio, si rivela uno sfaccendato che sbarca il lunario in Tribunale, in Pretura o nei caffè intorno al Palazzo di Giustizia, «prestandosi come testimone, correndo qua e là a fare documenti per persone che avevano fretta, vendendo carte bollate» (AV, p. 46); talaltra pettegoli, come il portiere d'albergo che spiffera alcuni particolari della vita matrimoniale del misterioso e fumettistico Mister Michea Buziuk, appassionato di auto, incidenti stradali e risse sanguinose («Quando si verificavano incidenti e risse sanguinose, egli non mancava mai. Se non c'era, capitava di lì a poco»: AV, p. 36); se non curiosi e infantili, come dinanzi all'annuncio di una innocua esercitazione atomica.

Ma il carattere di «intuizione figurativa» degli *Americani a Vicenza* emerge anche sotto un altro aspetto. La relazione tra vicentini e americani ha infatti i connotati di quel contrasto tra natura e cultura, che sarà per Parise una delle chiavi interpretative dei contrasti della realtà. Infatti se i vicentini sono portatori di una cultura primigenia, senza tempo, 'naturale' appunto, gli americani sono rappresentativi di una cultura 'artificiale' (peraltro già notata dallo scrittore a Parigi un anno prima) – una vera e propria «lebbra degenerativa» (O2, p. 1038) – destinata a snaturare il «naturale per farne uso», come avrà modo di scrivere pochi anni dopo, nella prima lettera americana, datata 20 marzo 1961<sup>5</sup>. Del resto significativamente, e certamente per volontà dell'autore, l'edizione del 1966 esce corredata di una fascetta che reca scritto: «gli Americani / sono un'altra specie». Una specie ben diversa dall'immagine romantica, «col filtro italiano», che ne danno molti scrittori, come lamenta Parise in una lettera all'amico Mario Monti dell'autunno 1956, per poi aggiungere con una certa rabbia: «L'America, la vedo io qui, con questa schiuma di americani a Vicenza, con le mogli grasse, la birra, l'Italia nel culo, gli stipendi da nababbi a loro, da pirati agli italiani. Vicenza è una città occupata: ricordo i tedeschi. Ma ad ogni modo loro sono i grattacieli e un enorme popolo» (AV, p. 202).

L'arrivo degli americani ricorda quello delle invasioni aliene raccontate dai film di fantascienza di quegli anni, come, solo per citarne alcuni, *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, USA 1953) o *L'invasione degli ultracorpi* (*The Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, USA 1956). I *marines* sono all'inizio silenziosi e invisibili, esseri di un altro mondo sbarcati a Vicenza in funzione di un piano imperscrutabile (aspetto questo rafforzato da Parise nella versione 1970 del testo, dove la frase incipitaria è ellittica del soggetto: «La sera del 13 aprile arrivarono quasi senza farsi sentire» in luogo de «La sera del 13 aprile *gli americani* arrivarono quasi senza farsi sentire» della prima stesura: *il corsivo è mio*: AV, p. 25). Quindi grazie alle loro capacità di adattamento,

<sup>5</sup> G. PARISE, *New York*, a cura di S. PERRELLA, Rizzoli, Milano 2001, p. 70.

iniziano a stabilizzarsi e a instaurare rapporti cordiali con gli abitanti di Vicenza, per poi esprimere in luogo pubblicamente le loro pulsioni più oscure, tanto da combattere tra loro di notte, ubriachi, fino a cavarsi gli occhi con cocci di bottiglia.

Stranieri in terra straniera, estranei alla natura intima del luogo in cui si trovano, gli non colgono la sacralità della basilica palladiana di Vicenza, facendone rintonare le mura delle «canzoni di un vecchio juke-box come un vecchio grammofono» (AV, p. 27). Attraversano da mezzanotte all'una, «la piazza deserta e lugubre sotto la luce azzurra delle lampade al mercurio», senza prestare ascolto «alle prime strida di disappunto dei gufi e delle civette posti di vedetta sui comignoli sovrastanti la piazza» stessa (AV, p. 26). Anzi continuano a «camminare svelti e alteri senza cogliere nulla dell'essenza di quelle strida» (AV, p. 26). Eccoli poi indossare tute di gomma gonfiabili e camminare «a passi lenti e lunghi» (AV, p. 47). O eccoli, durante la stagione invernale, nonostante le copiose nevicate, girare per la città «in abiti estivi, magliette e scarpe bianche» (AV, p. 46). O ancora, eccoli coinvolti in violente risse che possono sfociare nell'omicidio. È il caso del soldato morto accoltellato, il cui odore del sangue richiama «i gatti randagi delle contrade intorno, in prima fila il gattone soriano del Municipio» (AV, p. 34). Quell'odore che Parise percepirà dieci anni dopo in Vietnam, emanato da un altro soldato americano, gravemente ferito dallo scoppio di una mina. Un odore talmente persistente nelle sue narici da spingerlo a scrivere nel 1979, la sua 'maledetta' opera postuma, *L'odore del sangue* appunto.

Tuttavia la cultura tecnologica non può sconfiggere la natura. Parise lo mostra nel capitoletto finale, l'ottavo, incentrato sul racconto del funerale, il primo di tipo americano celebrato a Vicenza, del mendicante Gatto, morto assiderato (anche la stesura manoscritta del *Prete bello* si conclude con l'esequie funebri di Cena, con Sergio che immagina l'amico volare sulla bicicletta, scena onirica che Parise ha espunto dal testo dato alle stampe). Grazie a un sistema refrigerante, il corpo del defunto sembra ringiovanire, fino a quando un guasto lo decompone. Così ai suoi amici non resta altro che portare il corpo di Gatto all'alba «in cimitero su un carretto coperto di rami di pino, di ciuffi d'erba e di fiori» (AV, p. 58).

Nell'ottica di Parise, il confronto/scontro tra natura e cultura investe tutti i contrasti della realtà, a partire da quello archetipico tra uomo e donna, letto come un vero e proprio conflitto antinomico tra animalità selvaggia (femminile), sia pure mimetizzata nella gabbia delle convenzioni sociali, e riflessività (maschile). Ecco come Parise definisce l'amore nel racconto *La parola*, storia di una incomunicabilità tra una moglie e un marito ormai separati, che sanno bene di amarsi, ma anche di non avere nulla da dirsi:

In fondo l'amore non è altro che uno stato perenne di dipendenza, molto simile sotto certi aspetti a quello che si crea tra un padrone e un dipendente, in cui le parti sono precise e antitetiche, in amore e nel matrimonio, ognuno dei due *partner* è padrone e anche dipendente. Con varie oscillazioni di potere che si annullano quanto più i due si amano (AV, p. 188).

E questo conflitto di potere viene esaltato dall'istituzione matrimoniale, una convenzione che mira a regolare le modalità, i tempi e gli spazi di qualcosa che regolabile non è: il sentimento amoroso. È un tema che Parise inizia già a sviluppare in quella chiave sulfurea, deformante e grottesca, che innerverà i lavori principali degli anni Sessanta, *Il crematorio di Vienna* e *Il padrone*, in due racconti del 1958, *Un dolce per Fifi*, non presente nella raccolta *Gli americani a Vicenza*, storia di Antonio che assiste alla metamorfosi della moglie in una «cagnetta volpina», e soprattutto *La moglie a Cavallo*, penultimo racconto degli *Americani a Vicenza*, dal quale l'autore dei *Sillabari* ricaverà nel 1961 l'omonimo atto unico, prima parte di un dittico teatrale, completato dal dialogo platonico, *L'assoluto naturale*, uscito nel 1967, ma scritto nel 1963, nonché il soggetto del film di

Marco Ferreri *L'ape regina. Una storia moderna*, 1963 (anche Pasquale Festa Campanile prenderà spunto da *La moglie a cavallo* per il suo *La matriarca*, 1968). «*La moglie a cavallo* e *L'ape regina* non nascono dal nulla – scrive Parise in una lettera all'amica Gianna Polizzi del 15 gennaio 1963, quando il suo matrimonio è già in crisi – [...] nascono da una osservazione naturale (e non storica, naturale, di scelta) tra il maschio e la femmina». Per poi sostenere: «la natura femminile quando supera o annulla gli alti spazi della ragione, ha una sua fame vorace, un suo destino riproduttore, che polverizza in poco tempo anche gli anni» (*OI*, p. 1621). *La Moglie a cavallo* è Romana che costringe con un fare sempre più ricattatorio il marito Glauco ad essere appunto il suo 'cavallo': quando ne ha voglia, deve salire sulla sua schiena, «sostenendosi sulle ginocchia strette ai fianchi e con le mani e le braccia aggrappandosi alle spalle di lui» (*AV*, p. 177). Se il marito si rifiuta, la donna non fa nulla dalla mattina alla sera, non mangia, si lascia completamente andare con «occhi aperti e la bocca torta in una smorfia di disgusto e di odio» (*AV*, p. 179). Romana assume sempre più una fisionomia ferina: ha la «lingua a punta» (*AV*, p. 177) e gli «occhi, piccoli e acuti come quelli di un serpente» (*AV*, p. 185) o ancora «piccoli e infossati simili a quelli di un animale denutrito e, appunto come in un animale la cui denutrizione non dipenda da lui ma dal fatto che non trova il cibo o questo gli viene negato, pieni di rancore e di odio» (*AV*, p. 182). Glauco cerca di capire, resiste alle aggressioni della moglie fino ad arrendersi. Racconto misogino si direbbe. Tuttavia, a ben guardare, Parise mette su pagina e poi in scena il conflitto tra il bisogno piccolo-borghese di omologazione del marito e la "naturalità" della donna, cui vanno le sue simpatie: Romana si muove spinta da una forza che obbedisce esclusivamente ai dettami della natura, con cui si pone in armonia senza alcuna mediazione intellettuale e/o artistica anche se ciò la rende a volte capace di comportamenti egoistici e prevaricatori. Così a Glauco non rimane che infilarsi il busto di cuoio, assestarsi e sollevare il capo «ondulando come a scuotere una immaginaria criniera» (*AV*, p. 186).