

Il teatro di Rosso di San Secondo

di RUDY DE CADAVAL

L'adolescenza e la giovinezza di Rosso di San Secondo si svolgono nel primissimo Novecento, quando in modi forse letterari ma premonitori, gli artisti avvertivano oscuramente l'atmosfera, che, nell'apparente pace dei popoli, avrebbe tratto gli uomini ai disperati conflitti che seguirono. E non è caso che l'alto ingegno di un Renato Serra sentisse l'attrazione della guerra italiana come riscatto verso una vita che pareva destinata al suicidio. Crollate in tanti animi le vecchie fedi, diventati materia sospetta, e talvolta derisa, troppi vecchi ideali che fossilizzati servivano ormai come facili e comodi rinvii di civili problemi urgenti, quando non servivano bassi o mediocri interessi (io faccio constatazioni storiche, non pongo facili e retrivi giudizi di merito), dissacrato l'uomo che da simile a Dio era diventato soltanto simile all'uragano; rifatto il processo alla ragione (senza lo splendore del paradosso di grandi mistici o di grandi atei come Leopardi) ed esaltato l'istinto sulla mente dell'uomo; rinnegati il passato e la sua storia come pesi che impediscono l'aderenza tra la vita presente e l'opera inventiva di coloro che la vivono; negata la positività della vita per riconoscerne soltanto i tratti negativi, ciò che già allora, pur senza la voce "esistenzialismo", si chiama l'angoscia; negato anche il linguaggio elaborato nella civiltà (la vecchia sintassi di Omero, come con efficace espressione proclamò Marinetti) per instaurare le parole in libertà, le onomatopее e i rumori, e poi, col dadaismo, i vocaboli a caso; negata da molti la sintassi mentale, la sintassi vitale, per il frammento e il meroimpressionismo delle sensazioni, così nell'arte e nel pensiero come nella vita; la letteratura si trovò ad accettare o respingere questi influssi, e ne fu comunque contagiata e talvolta se ne fece succuba. Le forze più decisamente positive ma non popolari, perché rappresentate dalla più alta cultura, le forze di verità equilibrate e comunque di contrasto alle correnti disperate o indifferenti o astratte di molto decadentismo internazionale, agivano di sicuro anch'esse (e non meno assertive per l'energia stessa del loro

assunto) sia pure indirettamente e talvolta ingenerando qualche equivoco (simile a quello che dell'estetica come intuizione e linguistica generale, prima forma di conoscenza, fece una maniera d'inconsapevole immediatezza).

Sempre la storia ha conosciuto la dialettica di posizioni contrastanti o almeno distinte. Il periodo dell'illuminismo, poniamo, che nel suo particolare razionalismo parve coronarsi con la proclamazione rivoluzionaria della Dea Ragione, fu pure il tempo in cui alla Ragione furono portati i colpi più gravi, con la vigorosa contrapposizione che le fu fatta della Natura. E il Romanticismo non fu soltanto di coloro che in Italia rinnovarono gli spiriti del cattolicesimo, ma anche di coloro che giunsero all'aperto ateismo di un Leopardi che dopo aver posto in discussione ogni certezza religiosa e mentale, negava che la creazione del mondo desse una grande idea del suo costruttore!

La positività della storia, senza la quale il mondo si disgregherebbe, la verità e la libertà delle voci positive, furono più consapevolmente rappresentate nell'azione delle correnti politiche volte a un radicale rinnovamento sociale per la libertà in un mondo di eguali, e nel pensiero dallo storicismo assoluto che insegnò come la storia drammaticamente si svolga quale processo di libertà, e come del passato ci si liberi soltanto con una conoscenza così intensa da poterne fare la trasparente coscienza di un'azione del libero presente: ciò che si venne in quel periodo elaborando nel concetto della contemporaneità della storia, un messaggio vivente con i padri defunti, un messaggio al futuro.

Di tutte queste componenti, l'arte, campo della concorde-discorde concretezza in cui originalmente si svolge l'individuo umano, senti il richiamo e talvolta lo presenti con quel tanto di divinazione che è nella sua natura, primaria manifestazione dell'umano; tal'altra influenzò a sua posta le forme del pensiero e dell'azione. S'intende che l'arte, tutti i circostanti sistemi di idee e di sentimenti, quando li ha captati, subordina alla propria individuante rappresentazione, filtrandoli, sublimandoli, trasfigurandoli per una originale e non ripetibile situazione, creata dalla fantasia.

Qual'è il mondo morale e poetico di Rosso di San Secondo? Esso coincide — sembra ovvio dirlo — con le persone, le situazioni, lo stile delle sue varie opere teatrali e narrative, e non si circoscrive in questa o quella varia opinione e magari teoria espresse dall'uno o dall'altra dei suoi personaggi, e da noi ingannevolmente elevate a significare l'intera concezione dell'autore. Guardiamoci dal considerare un poeta come fosse non già quello che è — un lirico e sia pure drammatico ed epico — ma un filosofo inevitabilmente minore.

Le cosiddette teorie di un drammaturgo o narratore (che non sia invece prevalentemente un pensatore al quale giovi il mezzo narrativo o drammatico)

sono motivi di questo o quel personaggio, di questa o quella situazione: così l'autore si è fatto Jago o Amleto o Giulietta ma non va confuso senza arbitrio con alcuni dei suoi personaggi pur se è presente in tutti.

Certo esistono opere letterarie, e, poniamo, tragedie, drammi, commedie, la cui qualità fondamentale consiste nella virtù di un trattenimento né altro si propongono, e altre opere vi sono che furono concepite come strumenti di una tesi di pensiero, di etica, di costume, magari — come oggi si suol dire — di rottura: opere intenzionalmente concepite come una giusta critica della presente società, una denuncia della sua corruzione, ma anche opere di reazione contro questa critica e contro il nuovo in nome di una tradizione, contrappo- nendo una verità rivelata per sempre, alla tragica verità che deve attivamente adeguarsi allo svolgimento del reale, assoluta come coscienza e scienza del vero, e relativa come fatto sempre diverso e imprevedibile. Potrei continuare. Sono forme ben legittime, perché legittimo è tutto quel che è umano; ma occorre collocarle nella loro sfera e non confonderle con quella dell'arte, che nel fatto le contiene tutte e le ha subordinate alla verità della rappresentazione, e non già alla divulgazione di programmi o al semplice svago (pur importantissimo) in cui si scarica la nostra tensione vitale; ma che non è ufficio dell'arte. Del resto Rosso di San Secondo concepì essenzialmente e dichiaratamente il teatro come poesia, e la qualità di lirico — sia pure talvolta con qualche malinteso su questa parola — gli fu ben presto riconosciuta. E se non sempre raggiunse il fatto poetico, nella sua opera qua e là parvero prevalere per se stessi certi problemi del vivere non risolti nella verità poetica, è sempre significativa la sua chiara premessa di un teatro di poesia. Comunque, per noi il problema critico offerto dall'opera di un artista, è quello di riconoscere o negare che egli abbia creato una sfera poetica in cui tutte le parole si rispondono nella coerenza del tono: parole necessarie e perciò creative, non parole che simulano il linguaggio umano e l'abbassano a menzogna: parole che parlino su una particolare e circoscritta vicenda ai nostri sentimenti assoluti. E questo, a rigore, è il solo problema critico che possa riguardare Rosso; il solo che possa anche riguardare il suo grande vicino Luigi Pirandello che ha sconvolto le tavole teatrali di tutto il mondo.

Anche Pirandello vuole essere giudicato nella soluzione poetica dei suoi drammi e delle sue figure e non già nella cosiddetta problematica dei suoi personaggi: soprastruttura che gli fu prestata dalla critica, e che, se talvolta egli parve accettarla, crea un equivoco sulla vera essenza dell'arte di lui. Ben diverso è il dramma pirandelliano da quello di Rosso; perché diverse sono le loro nature artistiche.

Pirandello fu a volte il poeta dell'amorfa solitudine dell'uomo nel cosmo, e se nel testamento chiese di essere portato alla sepoltura col carro dei poveri mostrò la sua pietosa solidarietà per le creature umane, ma non aveva fede nella lotta per il rinnovamento della società, giacché l'angoscia dell'uomo gli parve irredimibile. Uno, nessuno e centomila, è la sentenza di una disperata sfiducia nella mente, nell'azione, nel destino dell'uomo, ma va intesa come una condizione di certe creature umane, non come una insostenibile verità metafisica. Il fuoco bianco del ragionamento in tanti personaggi di Luigi Pirandello potrebbe placarsi e spegnersi soltanto con la sottomissione finale di Giobbe innanzi alla domanda del Dio biblico: "Dov'eri quando io posi la pietra angolare del mondo?": una domanda che possono porsi anche coloro che concependo il mondo ab aeterno credono nella sua insita divinità. Soltanto chi fosse in grado di costruire l'universo a suo modo, potrebbe criticare la creazione del mondo e il dolore che vi regna accanto alla gioia, nel ritmo della vita e della morte degli individui. Ma l'uomo comune, inetto alle grandi sintesi del pensiero assoluto, quanto più sente difettiva la sua piccoletta ragione (che non può confondersi con la vitale ragione accordata allo svolgimento dell'universo) tanto più l'aizza e la fa ingorda, intemperante, creandosi una nuova sofferenza, la quale si illude in una catarsi puramente vocale, e soltanto in qualche caso, come in Pirandello, spiega non so che fantasia lirica del mero e formale gioco dialettico, dove non si contrappongono i concetti veri ma le loro parvenze immaginarie.

Rosso ha una natura più immediata e diseguale, di viva sensibilità: i suoi motivi non sono dialettici ma prevalentemente affettivi, pur se partecipano, se mai, qua e là, di quella sottigliezza indagativa e sentenziosa che alla Sicilia deriva dalle sue più remote tradizioni di eloquenza: spesso si alleano appunto all'eloquenza immaginosa del senso. Ma voglio soprattutto dire che se in Pirandello si può, sia pure a torto, illudersi di un certo modo inseguire il contrasto dialettico per se stesso come ragione filosofica e non più come particolare avventura di un personaggio sofisticato, erede di Gorgia, in Rosso i temi della discussione determinano se mai il carattere concreto di questo o quel suo personaggio; sono note di un ritratto, non problemi speculativi, pur se ritornano più volte. Se in certi suoi personaggi, ad esempio, si è trasfuso il perenne motivo della solitudine dell'uomo tra tutti gli altri uomini ("Comincio in me e in me stesso finisco" dice un suo personaggio); se torna il motivo che fu già di grandi romantici, che la vita, pur fatta di illusioni, dev'essere vissuta come reale, magari come ribellione; se, per converso, appare l'opposto motivo che si è vivi soltanto quando si è morti a se stessi; se affiorano certe situazioni alluci-

nanti tra l'incubo e il sogno, di un reale simbolico o di un simbolismo realistico; tutti questi motivi e gli altri movimenti non valgono a Rosso per la loro verità o falsità, ma come individuazioni di caratteri e di persone, nel concreto cerchio della loro particolare azione. Ho scoperto la mia solitudine (in *Le frange della nostalgia*) comincia con l'affermazione del protagonista Leopoldo de Gerli che sebbene al pari di tutti i suoi simili egli sia figlio di un uomo e di una donna e al pari di tutti i suoi simili abbia moglie e consanguinei e viva in una società, alla fine egli è unicamente se stesso: "comincio in me e in me stesso finisco". Vive nella società perché non può farne a meno; ma per quel che riguarda la sua vita sentimentale si sente "chiuso in un involucro roccioso" io solo, solo, più che se fossi in un deserto". Durante la caccia, allontanatosi dalla moglie e dagli altri sprofonda in un fosso melmoso, ecco: «Nessuno corre, nessuno mi sente morire! Io sono solo, nella morte, come sono stato sempre solo senza essermene accorto. Comincio in me e finisco in me: e scompaio inghiottito dal fango!» E quando, per aver trovato una resistenza, sempre solo si salva, e ritrova gli altri che siedono lieti a tavola, e la moglie scopre tuttavia il suo malumore, risponde: "Nulla, Sarina, nulla...". Ma pensa che «tutto è un inganno: il sole, la primavera, il vino d'oro nei bicchieri e la loro gioia. Anch'essi, come me, si troveranno un giorno soli, ognuno per sé, dinnanzi alla morte».

Pure, di là dalla teoria della solitudine, qui tutto ha la concretezza di una vicenda umana sofferta, dove la solitudine è una sofferenza reale, che quel personaggio vuol far diventare una teoria per tutti i suoi simili.

Eguale, Rosso caratterizza un personaggio quando in *L'avventura terrestre* fa dire a Ruggiero che tutti andiamo sconosciuti a noi stessi verso la morte, in qualsiasi luogo della terra, perché ognuno di noi ignora il mistero della sua stessa anima, "è una solitudine profonda, dolorosa e misteriosa" a Parigi o in un deserto.

Eguale, quando al medesimo personaggio farà dire che l'amore è il solo sentimento "che possa veramente mitigare la sconfitta solitudine ch'è in ognuno di noi".

E quanti, e come autonomi, perché addetti alla precisa e non ripetibile avventura di questa o quella creatura umana, i motivi dei drammi e delle narrazioni di Rosso! Dal narratore io trarrò molti elementi atti a rappresentare le linfe della sua arte: talvolta li citerò accanto a quelli delle opere teatrali.

Posso del resto convenire che l'individuazione del personaggio nel Rosso narratore, oltre ad avvalersi frequentemente di una tecnica del dialogato, consiste in una capacità di dare alla figura l'evidenza della parola sempre in azione, quale è predominante nel teatro.

Se in Maryke, ad esempio, egli avverte nelle cose la loro possente vita e il pensiero comune di dissolversi, ciò vale per caratterizzare un suo stato d'animo: "un desiderio è in me di dissolvermi"; e aggiunge: «Sento che l'anima non è del mio petto, non mi appartiene: è una parte del tutto luminoso che mi circonda».

Nella *Mosca* un amore di donna rode la tempra della "corazza di scetticismo" in cui un uomo si è rifugiato dopo «l'amaro della sua negazione del mondo intero». La donna "gli era silenziosamente al cuore".

«Allora comprese che per una formazione autonoma solida e superiore d'esistenza occorre una via lunga di fatiche, e che non si può giungere alla serenità senza aver superato gli assalti che la vita scaglia verso di noi cercando di adescare ogni volta tutte le nostre energie verso una sola delle mille pieghe del sentimento, in modo che esse finiscano per trovarsi tutte imprigionate in una passione e perdute per l'armonico sviluppo del nostro essere».

È lo stesso personaggio che un giorno, sotto il sole che sfolgora sul lago, scopre la semplicità e la bellezza di vivere e di morire: «in fondo tutto nella vita è semplice: anche la morte. Amare, dolorare, morire, tutto è uguale, ed anche bello tutto».

Nel dramma *L'illusione dei giorni e delle notti* c'è il personaggio del Principe che sentenza sulla tragedia umana della conoscenza e sulla solitudine che l'uomo non potrà mai superare. Ma sarà agevole constatare che i suoi sono sentimenti sotto la parvenza di teorie, una spicciola filosofia, se volete, non fatta ma da salotto. Nell'atto primo dirà, parlando a una giovane donna, che la nostra tragedia "è una tragedia della conoscenza". Si ama, si desidera, si brama per conoscere il mondo in se stesso: ed è un'illusione; perché noi del mondo non abbiamo che un'immagine aerea da noi formata, puro gioco di luci e ombre.

Il Principe sa che la nostalgia del passato non è veramente nostalgia dei fatti avvenuti: sa che la nostra memoria ha lavorato sulle immagini di quel tempo e pur senza volerle falsare ha dipinto un quadro fantastico di una realtà che non fu mai così: "Ha inventato una favola!". Anche dirà il Principe: «il nostro amico per dare un senso agli avvenimenti e gustarli ha bisogno di elaborarli a lungo dentro di sé e cioè di travagliarsi con le immagini ricevutene, ponendole e riponendole nel quadro della memoria, finché, come a un pittore, non gli paia di aver trovato la giusta prospettiva e i toni adatti per la loro rappresentazione. Quando l'animo, dunque, parrebbe capace di godere di quegli avvenimenti, essi sono già irrimediabilmente trascorsi: non solo, ma le condizioni di tempo, di luogo, di vita, sono così mutate ch'è impossibile se ne possano ripetere di simili; d'un presente il quale si lasci ghermire subito e senza difficoltà,

per la sua somiglianza al passato». E a chi gli chiede quale sia allora per noi la certezza in questa misteriosa selva che ci è intorno, il Principe risponde: “La certezza è la nostra sofferenza”.

Egli sa che la vita è continuamente un rischio: un uomo che inconsapevolmente ha schiacciato col piede sul sentiero è lo stesso che giunto sul ciglione mette in fallo lo stesso piede e precipita nel burrone: invano i piccoli e la mamma lo aspetteranno. La vita è tutto un pericolo: “Ed è per questo soltanto vita: appena diventa una certezza (...) è la morte”.

Allora, dunque, sarebbe stato meglio non vederlo, non crearlo il mondo? Il Principe che ormai si sente finito risponde: “E invece no, anche ora, umiliato e ridotto alle proporzioni pur io di formica che attende il piede micidiale, ti dico di tenerla la vita, di crearla, soltanto per uno spirito di ribellione, e pur sapendo che nulla sarà veramente espugnato e penetrato”.

È palese che siamo fuori della tesi in se stessa; ma viviamo in una dolente esperienza da parte di un uomo che trova non so che aiuto di saggezza nel non ripudiare neppure l'inganno della vita.

Se ora leggete il romanzo *La Fuga* vi colpirà uno degli effetti più intensi del libro: la pietà per le creature che sembrano smarrite “in un mondo inesorabilmente buio, esser dolorosi e piangenti senza ragione e senza perché, senza scopo e senza meta su d'un lembo di terra deserta, senza speranza di soccorso, soli, eternamente soli, ognuno con sé, con la sua pena inspiegabile, con i suoi anni da sopportare”. e dall'anima gli nasce incoercibile “un lamento lungo da chi sa quanto tempo trattenuto, leggendo sui volti di quelle creature la desolazione del mio stesso destino”.

A un punto si leggerà: “In un mondo così instabile, con un carattere così provvisorio non intendo come possa esistere il mio e il tuo, il diritto e il torto, il bene e il male, l'amore l'odio, e starei per dire il maschio e la femmina, se non pensassi che comunque, traverso le teorie più larghe e le concezioni più complicate, l'umanità, anche se si accampa in un bivacco provvisorio, finisce sempre a quel punto, che, se così vi piace, è anche principio”. Sono parole fra le più sconcertanti che Rosso abbia scritte: ma esse rappresentano un essere umano, non vogliono esibire una certezza speculativa che potrebbe qui annullare ogni arte.

Non manca il personaggio allucinato in una sua retorica diventata una maniera di vita, come nel racconto *Il Poeta Ludvig Hansteken* nella raccolta di racconti che si intitola *Ponentino*. È un racconto fatto in prima persona, assai vicino alla tecnica del teatro. Colui che racconta, un tempo fu malato ed era assistito da una infermiera. Ma un giorno gli si presenta il poeta Hansteken, un

uomo di grossa corporatura, che gli dice: «Fratello, io sono venuto a cercarti. Da oggi in poi starò io al tuo capezzale». A questa tensione un po' inquietante l'infermo, che tra l'altro non ricordava di avere un fratello così robusto, fa scherno con una cortese ironia: resti pure, se gli fa piacere: non ha portato un mazzo di carte? giocheranno. Ma il robusto poeta sembra sconcertato, e per qualche momento tace; poi riprende: «Fratello, la mia vita e la tua sono sacre, non ci è permesso di sprecarne un solo attimo: lasciamo i giuochi al volgo. (...) Sono venuto per rivederti; poi che io ti conosco da molto tempo. Da un tempo immemorabile. La famiglia a cui apparteniamo vive da secoli, dal giorno in cui l'umanità fu creata, dal giorno in cui la prima anima vibrò all'unisono con il mondo: noi viviamo perciò nell'eternità, poiché siamo poeti».

La religiosità di quel poeta consiste nel credere che ogni piccolo avvenimento ha un profondo significato, sicché «dal volo di una rondine a una catastrofe ferroviaria» nulla avviene senza ragione: ed è miracoloso il modo col quale i fatti umani avvengono.

³ E, pur senza crudeltà, il narratore, parlando sempre di un tal poeta, dirà ad un interlocutore: «io avverto un profondo equivoco tra voi e il vostro poeta: egli sa bene d'esser più grande quando si tace, che quando parla, e voi invece fate segni di plauso quando parla, e attendete che ricominci a parlare quando si tace. La vostra sensibilità — perdonatemi — non è all'altezza dei sensi del poeta: voi, per intenderlo, avete ancor bisogno ch'egli si esprima; invece per certi climi dello spirito ogni parola è troppo vile, pedestre, materiale: il culmine del sublime allora coincide con il silenzio!».

Ed ecco, ironia ultima del narratore: «Guardai Hansteken e mi accorsi ch'egli serrava occhi e bocca come per dare l'immaginazione fisica del silenzio sublime». Ognuno può avvertire in questo racconto spontanee allusioni alle dispute del tempo sul misticismo del silenzio in contrasto con quello della parola; ma la polemica è tutta bruciata nel suo peso e ne appaiono trasfigurati soltanto gli spiriti. E anche qui si tratta di inventivi studi di anime, e le teorie che i personaggi hanno espresso valgono a formare la fisionomia anteriore della persona.

Ma sotto quella molesta grandiloquenza di Hansteken, Rosso, non senza benigna ironia, scopre il dramma dei mancati poeti, teorici di sublimità che non riescono ad attingere. Sono uomini non rari nella vita, che con la più affannata retorica parlano magari contro la retorica e hanno di se stessi una considerazione immensa per quello che faranno: pure talvolta avvertono dolorosamente l'angoscia della loro impotenza. Il narratore fa di Hansteken un profilo morale che giova riassumere: «Hansteken era un poeta che non riusciva a

cantare. Le vibrazioni che il mondo esterno gli comunicava destavano nella parte del suo essere più sconosciuto a se stesso così strane ed eccezionali sensazioni, che sinceramente talvolta poteva illudersi di avere attinto quello stato supremo di ebrezza vicino al canto. Senonché, provandosi a esprimerle, esse svanivano, si dileguavano, in rapporto alla levità imponderabile di ciò che aveva creduto di sentire: o pure accenti approssimativi, incerti, e spesso senza senso, che dovevano stomacarlo quando a freddo ne riconosceva la tragica inanità».

Si sfogava così in quelle modeste costruzioni teoriche, per vincere il dubbio «ch'egli non avesse, in fondo, nessuna ragione d'esistere». Si era votato all'Arte, rinunciando alla vita: «la sua era stata una sterile vocazione: però pretendeva che tutti aspettassero la grande parola che avrebbe detto».

Studio di anime su una materia tragica e balenante, il cui racconto esige toni placati, è ad esempio, il romanzo *La mia esistenza d'acquario*, che per tanti aspetti offre il clima onirico di elusione e di angoscia che oggi si riporta a un Kafka.

Qui la protagonista è figliuola di una donna che fu uccisa dall'amante: la figlia continua la figura della madre assassinata nella finzione di una sensuale passione verso l'omicida, che già un giorno accompagnandola giovinetta a teatro le aveva agitato i sensi. E lo ucciderà, ma non certo per vendetta morale.

In un continuo monologo questa donna forma il suo profilo: «Zirlano le cicale per la campagna sotto la luna; lo stupore è immenso come il silenzio; io non esisto, o meglio, non esisto come prima; ma esisto veramente, al contrario, come un vegetale che nasce nell'acqua». E ancora: «Fredda forse sono nata: ma bruciava in me un tizzo di cui dovevo liberarmi. Mi sono liberata del sanguigno, infatti, lo riconosco; e soltanto ora sono simile a me stessa, simile cioè alle piante del bosco. Or dunque rido degli uomini che vorrebbero ancora riscaldarmi con i loro sguardi, con il morso delle labbra, con la impazienza delle mani, con l'alito affannoso delle narici dilatate. Rido, e mi paiono grotteschi, ignobili, talvolta anche ne provo ribrezzo; li sento friggere in me come l'acqua deve sentire un carbone acceso che vi caschi dentro. Infatti, lo so, li spengo; e se ne vanno fumosi come il carbone spento tratto su dalla immersione».

La donna ha poi il senso della propria assenza e anzi non si avverte né assente né presente: perciò si dice inesistente. Non vuol giudicare la madre, ma la madre fece male a farsi uccidere: ora la figlia non è che la continuazione di lei. Ma i ragionamenti sono labili, confusi: ella ha tentato di trovare un rapporto tra sé e le cose: ad esempio, la finestra dalla quale guarda o il divano su cui si sdraia e la luna e la campagna e il latrare dei cani e l'immobile silenzio che a quel violento latrare non risponde. E tutto le sembra illogico, e non trova un filo di contatto tra sé e quella follia delle cose.

Certi paragoni della creatura umana e delle cose colpiscono: e si è già citato quello del tizzo. Ora ecco un paragone di statua: «conviene vivere come sul blocco il bassorilievo che non si ritorce a inabissarsi nel buio dell'amorfo di dove è nato; e, tutt'assonnata, riposarsi in un impreciso sentimento di perdono per le ferite sofferte precedentemente, simile anche in questo alla statua che non ha più memoria dei colpi sotto i quali s'è formata».

Altra volta tutto in lei precipita, ed ella torna «come medusa, a vagare nella prigionia dell'acquario, senza respiro». Dirà: «Mi abituai, così, insensibilmente a modi non miei, a una fredda e appannata eleganza di vetrata che può celare dietro di sé il più fosco dramma, senza che traspaia altro avvertimento di quello che comunicano i suoi fiori gelati. A volte mi sentii come una figura di sarcofago in bassorilievo, che, per un prodigio inspiegabile, si movesse ed agisse tanto da illuder negli altri il ricordo della morta lì seppellita». Altra volta Rosso presenterà dal vivo persone che hanno una salda fede religiosa. Come nel romanzo *Incontri di uomini e di angeli* Valeria e Vittorio Mesoni: e qui qualcuno che si chiede invano il senso di certi fatti nella vita, si sente rispondere: «E che cosa volete che comprendiamo noi uomini! Dio sa tutto lui». È la risposta medesima di Giobbe. E questa sarà la spiegazione con cui si placherà o illuderà Vittorio Mesoni, che ha visto morire l'angelica fidanzata Valeria, e poi fra tanti eventi di un decennio all'inizio del secolo, ha perduto anche il padre, ed è rimasto solo, staccato anche da quel se stesso che scriveva liriche e si preparava per una cattedra all'Università: «non faccio che attendere! E anche lei attende, lo so. Mi aspetta. In realtà, che cosa avrebbe fatto con me, quaggiù? Ti assicuro che tanto lei (Valeria) che io lo sentivamo che non era possibile nulla quaggiù! Le ultime notti me lo disse chiaramente. Che bel sentiero fiorito — mi disse — vado su su, profumo, che aria...! Quando anche tu verrai, Vittorio, non ti sbagliare! Prendi questo sentiero, mi troverai là in cima. Ti aspetto. Ed io vivo la mia giornata terrena con una sola preoccupazione, quella di non sbagliare. Poi, non ho altra preoccupazione. Sono perfettamente sereno. Credo in Dio».

Si può qui aggiungere che Monelli in *L'occhio chiuso* finisce con quell'interrogativo nella piazza sotto la neve: «Di, c'è Dio?» e con la risposta: «C'è».

Ma quale che fosse la fede personale di Rosso, egli non ha scritto queste parole per una predicazione edificante, più o meno filosofica o magari teologica, ma per caratterizzare creature che quelle situazioni umanamente patiscono.

Nella vasta fantasia che s'intitola *Il Cristo di Gravedona* è il Rosso che esprime in una sua creatura una visione della vita, tra panica e mistica: «Dal cielo nerissimo, punteggiato di fiamme rosse precipitammo in quello azzurro.

Strano — pensai — la morte non sta lassù, ma quaggiù dove tutto è colore e musica. Appena picchieremo contro la nostra cara Terra sarà la fine».

«Invece, fummo adagiati sulla cima del ghiacciaio, come se fossimo divenuti neve noi stessi, in una lenta caduta».

«I motori cantarono allontanandosi per loro conto, e rimase nell'aria purissima e immobile un suono simile a quello dell'organo, il quale, invece d'affievolirsi, andò crescendo, come se prendesse vigore dall'aria stessa, che, assiderata e tersa, moltiplicava nello spazio l'apparizione innumerevole di mille e mille campanelle di cristallo». «Per tutte le angosce patite, per tutte le pene sofferte, per i peccati umanamente subiti, per ogni ferita del cuore riscattata dalla irresistibile aspirazione, per ogni violenza necessaria al fine più alto, sia ch'io debba rivedere la fertile sponda di Gravedona, sia che debba affrontare qui la eternità, schiere, che vidi trasvolare con le fiaccole in pugno nel cielo, nero, rivelatevi nei colori di questa sfera ancora accessibile ai miei sensi mortali, poiché io adatti sin d'ora il mio animo a quel clima che sta ancora più su del cielo nero, e nel quale, per certo, tutte le forme consistono in selenici riflessi, e la vita assoluta si manifesta nel balenio ultra-violetto d'un mondo al cui centro è la perenne sorgente creatrice».

L'arte di Rosso di San Secondo è la manifestazione di un temperamento che ha l'immediato ardore del fuoco e a un tempo l'assorta volontà di conoscerne la legge: ha un impetuoso sentimento di tutta la natura terrestre, vegetale, stellare, sì da esprimersi con immagini tramate da ricordi primigenii di sole; di venti, di piogge, di campagne con tutti i loro ardori e il fresco e le arsurre, e a un tempo uno sgomento della sua finzione, come di un fenomeno fugace che non è realtà, ma al quale tuttavia il suo senso del mondo nativamente aderisce: ha una necessità folgorante di contatti femminili, che si articola per le più varie, imperiose, tiranniche agressioni, animalesche dell'istinto, e tuttavia sente la dissipazione e il vuoto a cui quel presunto amore dà luogo, se non diventa un fatto di totale umanità: afferma la solitudine dell'uomo, e certamente non giunge a considerare tutta la realtà umana come un colloquio dove si può essere anche a volte fraintesi ma si è pur sicuri di una fondamentale verità che ci lega e ci illumina per visioni e sentimenti e idee d'assoluto, cominciando dalla parola creatrice, anche se usata storditamente da quanti, affermando che gli uomini non possono intendersi tra loro, si affannano a voler loro far intendere per miracolo che essi non s'intendono; ma pur affermando la solitudine dell'uomo, Rosso di San Secondo gli offre a volte la compagnia innocente degli animi puri e del mondo naturale: egli nega la ragione, ma in essa riconosce una forza equilibratrice che supera l'istinto.

Un punto è subito chiaro nell'arte di Rosso: la tendenza alla metafora che già si manifesta evidente nei titoli stessi dei suoi drammi e delle sue narrazioni, da *Marionette, che passione!* a *La Bella Addormentata* a *La mia esistenza d'acquario* a *Incontri di uomini e d'angeli*; da *Musica di foglie morte* a *Vele di silenzio verso l'ultra-mare*. Così in *Idillio nel frutteto*, nel volume *Il cielo sulle colline*, dirà di una donna «Innamorata degli alberi, tutta silvestre di cuore e di sensi, vive d'aria e di foglie, paga e beata!».

E nel medesimo libro, in *Morte d'una cicala*, parlerà a proposito della campagna romana, del "piacere panico" dei suoi silenzi, e della "maestà solitaria dell'estate", e de "l'altro tremore di sentirsi essere vivente tra la vita sospesa del cosmo". E qui ora soltanto una descrizione del suo svolgimento letterario può farci concretamente conoscere, non la sua filosofia (per questa ci rivolgeremo a coloro che posero soluzioni nuove di concetto, giacché egli non ebbe questa vocazione) ma la sua poesia e la aspirazione poetica negli stadi della sua produzione. C'è un Rosso che guarda la vita della natura sulla memoria di un'osservazione tanto sensibile e attenta quanto spontanea della natura e degli uomini: gli basta un ricordo paesano di cielo, di campi, di zolfare. La natura soprattutto; e anzi principalmente quella che conobbe nei primissimi anni, e che fu il sotterraneo paragone con quella di altri luoghi e climi. E non per nulla egli era nato in un'isola di miti che alimentano la poesia mediterranea, dove la natura stessa è una vicenda concreta, fragrante, solare, e tuttavia di favole antiche, scritte nella terra e nell'albero, nel monte e nelle fonti, in una luce che sembra pensosa di un suo maggior lume interiore, sì che trasfigura le cose e gli uomini in un orizzonte di raggianti fantasia. Qui Rosso si aprì alle prime visioni e sensazioni, e tutta la sua arte serbò nelle minime fibre verbali la memoria del tempo in cui egli conobbe le aurore e i meriggi e i tramonti per la prima volta, e sulle piccole spalle si caricò il mondo che ebbe cieli ed astri della sua terra.

Nella sua opera la natura innocente, pur se non innocua, è sentita come una sacra presenza che spesso consola contro la presunzione umana della ragione. Ma vorrei dire meglio, contro quella falsa ragione, vanitosa e facile, che si è rifugiata nei luoghi comuni dell'artificio quotidiano.

La contrapposizione tra natura e ragione è ben remota; ma qui basta riportarla a Rousseau, e per noi, con maggior aderenza verso la nostra tradizione, a Giacomo Leopardi, che in gioventù sulla scia di Rousseau vide la natura come santa, benefica e misericordiosa verso l'uomo nato a perire, e per contrapposto vide la società, fondata da Caino, come corruzione, e nella ragione vide non so che schiavitù dell'uomo che presumeva delle sue forze e delle sua mente: la natura grande contrapponeva egli alla ragione piccola. È vero che

gradualmente egli si allontanò da questo principio e finalmente lo capovolse affermando che la natura è matrigna, potere ascoso che a comun danno impera, è che la società è la sola difesa che contro l'empia natura gli uomini abbiano potuto assumere.

Il processo contro la ragione si è sempre svolto, per assurdo, in una abbagliante contraddizione: valersi della ragione per mostrare l'inesistenza o la vanità della ragione. Ho detto abbagliante contraddizione, e la metafora vuol dire che gli uomini sono accecati dalla sua evidenza e perciò ne rifiutano la luce. Ma poiché una simile contraddizione è inaccettabile, conviene concludere che la ragione rinnegata non è la vera e creativa ragione ma una piccola assuefazione mentale, un luogo comune che se pure in una stagione storica fu vivo, ora non è più capace di adeguarsi alla nuova condizione degli uomini.

Contro questa piccola e falsa ragione, la ragione vera riafferma la sua umanità e verità. Ma appunto contro la piccola *raison* che sembra confondersi col piccolo calcolo — sinonimo, come è noto, anche di ragione — non contro la ragione che Giordano Bruno scriveva con due "g" e che è mente creatrice, si appuntava il rifiuto di Rosso. Ma anche qui le posizioni irrazionali di questo o di quel personaggio di Rosso esprimono effetti e non teorie.

Come avviene, la parola natura, oltre ad avere questo significato più o meno metaforico, ha quello corrente che indica i cieli, i soli, il mare, i monti, le piane, i fiumi, i venti, gli alberi, le erbe, i fiori, le stagioni, gli animali. E a quella natura il Leopardi che pure scrisse la pagina sul giardino in cui ogni pianta e ogni fiore soffrono, aderisce con un sentimento che smentisce ogni proposito della sua ragione negata e negatrice.

Questa contraddizione che è frequente nei poeti maggiori e minori non manca di affiorare in Rosso, quando qua e là qualcuna delle sue creature non metaforicamente ma da uomo mortale sembra chiedere conto della creazione e del modo come fu condotta; la natura nel significato comune della parola (terra, acqua, cielo) è da lui avvertita con una sensibilità sempre pronta e attiva.

Ho già citato periodi in cui questa memoria e presenza della natura, come tessuto della parola di Rosso, è evidente. Conviene insistere e si vedrà come profili e forme, colori e suoni della materna Sicilia siano la fondamentale sostanza del linguaggio di Rosso. Un linguaggio che nelle pagine più ispirate avrebbe guadagnato in trasparenza da una maggiore elaborazione, anche se nel lavoro forse perde molto in generosità espressiva. Si pensi il panismo così vitale del dramma *Il ratto di Proserpina*, in passi come il seguente: «Ma tu stesso, diletto Prunolo, sei un frutto della terra, una creatura silvestre: odori di foglie e d'erba, di solco e di fossato, di muschio e di lichene. Dove dormi la

notte? Di che cosa ti cibi? Che aria respiri? Penso che sotto la luna, steso sulla paglia che conserva il calore del sole, mentre odoran nella notte i mentastri e friniscono le cicale, tu assapori sonni beati. L'aurora ti spruzza la faccia di rugiada e ti desta; non hai che a saltare sopra un albero per la tua colazione mattutina, ti ritrovi con gli uccelli sulle cime, e il primo sole ti coglie lassù. Più tardi ti rinfreschi come un leprotto, o corri al lago e ti bagni, con le tue pecore esplori nuove contrade. Sei capace d'andartene da oriente e tornare da occidente: conosci il cammino del sole come la palma della tua mano, e la notte chiami per nome le stelle».

Nel mondo naturale e in esso soltanto si riconosce e si ritrova la protagonista, alla quale abbiamo già accennato, del romanzo *La mia esistenza d'acquario*: «riconosco, soltanto, la mia parentela con i rosai nella aiuole, con i palmizi che li sovrastano, con le querce foltissime giù nel pendio della valle, con le file di salici lungo il torrente. Anzi, quando le notti di luna lascio il letto — non per smania od angoscia, ma semplicemente perché non dormo — e scendo a piedi nudi la scala, e m'affaccio, dopo aver aperto l'uscio pian piano, sulla soglia della casa, lo stupore vegetale è il solo che mi dia la coscienza della mia esistenza: lo comprendo».

Certe qualità fragranti ed eloquenti dello stile di Rosso, si colgono soprattutto nelle pagine che direi paesagistiche, come si incontrano, poniamo, nel romanzo, che è un lungo monologo drammatico, *La mia esistenza d'acquario*, e per esempio, senza troppa scelta, in un passo come il seguente: «A notte, il silenzio immobile della campagna, era rotto da un latrar continuo di cani, che non permetteva al pensiero di raccogliersi».

«Quelle laceranti rotture di gole animali sobbalzavano nella immobilità di tutte le cose, nella luna, quasi a distruggere violentemente, appena stesse per esser creata, l'atmosfera di sonno cui aspiravano i boschi rugati d'ombra e lucenti nelle cime, le case bianche nel folto, il ribrillio monotono delle stoppie nelle radure e il mormorar nascosto dell'acqua nella valle. Irritata e sospesa friggeva la notte come se non riuscisse, per quel continuo latrare, ad adagiarsi nel suo consueto ordine di forme».

Il mondo naturale genera in Rosso anche più sottili affetti, come quello della bambina che ode la musica segreta dell'universo, in *La musica c'è*: «Non gracida una rana, non abbaia un cane, non si muove un fuscello. Però la bambina tiene l'orecchio in ascolto. Oltre il silenzio, dietro il silenzio, vi sono mille brusii; oltre la luce, sopra le stelle, v'è un coro che si potrebbe udire».

«Pian piano, sulla punta dei piedi nudi, la creatura tenta al margine del seminato; poi nell'orto, e poi nascosta nell'ombra, quasi temendo che il suo cor-

po esposto possa impedire alla voce di manifestarsi. Trattiene il respiro».

«Le stelle sono benigne e s'avvicinano con l'incupirsi del cielo. Le piante della terra, attratte, s'innalzano per incontrarle».

«La musica s'ode finalmente. L'accoglie un piccolo cuore nascosto nell'ombra. Esso solo. Ma non importa: la musica c'è. Più leggera del mormorio dell'acqua tra l'erba, del soffio dell'aria tra le spighe, si effonde illuminando lembi appena percettibili di petali nivei. Cade lenta, recata da piume celestiali, si svolge e si sviluppa sull'ombre, risale in volume d'incenso, descrive, in note semplici, con la soavità lontana d'un eco, la festa dei culmini eterni».

“La bimba si segna”.

In questo racconto della bambina intenta a captare la musica che agli altri sfugge (si direbbe la musica delle sfere) Rosso ha formato uno dei più patetici e poetici caratteri della sua fantasia. Indimenticabile quel finale segno di croce della bambina per un mistero che le si svela e che è troppo più grande di lei.

Nel volume *Il cielo sulle colline*, una novella si intitola: *Morte di una cicala*. Il grillo ha sventrato la cantatrice che ora gira su se stessa e tra poco morirà: «È morta, — disse il ragazzo; — ogni giorno, qualcuna ci capita. Bene le sta. Vengono a mangiarmi le mele, e il grillo aspetta che mangino e poi le sventra». “Bevvi all'abbeveratoio, ma senza più gioia”.

“Al tramonto, salii sul trenino”.

Vorrei a questo punto osservare — poiché la critica ha molto insistito sul tema — che la contrapposizione di Nord e di Sud, che in Rosso fu presente, non è una rigida tesi, ma una duttile considerazione che alcuni suoi personaggi rappresentano: un sentimento tra gli altri; un sentimento che si colorisce nei modi più vari secondo le persone e le situazioni. Qualcuno nel romanzo *La fuga* dirà: «... Ah, io ben conosco la perfidia struggente del Sud! Ogni volontà s'attutisce, ogni nobiltà ingenua si smorza, ogni sacra aspirazione è travolta dall'alito sulfureo, ogni virtù, adescata, cade, poi mefistofelicamente derisa, imputridisce: folgoranti apparenze di laidi desideri, abbagliante sfaccettio d'una unica miseria, fosforica incandescenza della più triste magia dei sensi. Io ho pietà di voi, perché adesso che il vostro male non è soltanto per causa vostra».

Ma nell'*Esodio* “dedicato ai Mediterranei d'oltre Oceano”, Rosso interviene direttamente sul tema di Nord e Sud, liberandolo da significati meramente geografici e materiali: «Né la mia ormai vecchia definizione di Nord e Sud volle mai coincidere con i termini semplici della geografia: pretese, piuttosto, fra tutti gli emigrati terrestri, distinguere quelli che della patria celeste perdettero per intero o quasi ricordo, dai più solari, i quali non vivono l'esperienza della vita, se non per ritrovare in se medesimi la luce del paese natale; e

più soffrono e più si sentono di natura divina, più spasimano e più dalla terra si distaccano, più sono vilipesi ed offesi e più serenamente il cilicio dell'ingiustizia e dell'ingiuria, coscienti del loro giornaliero superamento, della loro quotidiana ascesa, che, a gradi, li avvicina alla suprema liberazione, li eleva verso la estrema ora, in cui risaliti sulla navicella argentea e leggera, salperanno da questa riva per veleggiare verso la stella più felice che il cuore nostalgico sospirò per tutto il tempo della prigionia terrestre. Or dunque non sono i miei "nordici" gli uomini del Nord propriamente: sono piuttosto quelli che, in ogni paese, in ogni contrada, credettero l'albergo della vita uno stabile palazzo fabbricato per i loro comodi pingui proprietari, e, con pedantesca presunzione, pensarono di sottomettere ed assogettare lo spirito umano alle teoriche più convenienti alle loro materialistiche vedute, tutti quelli che negarono all'esistenza il profumo misterioso della nostalgia solare, e, imbracati in un dottrinarismo cialtrone, sostituirono alla legge divina dell'istinto l'arbitrio più artificiale, alla ispirazione patetica e trascendente della luce mediterranea la grassa avidità del benessere dai lombi suini e dal ronfio bovino confortato dalle densità opache delle atmosfere sporche di carbon fossile». «Ma di tali uomini — non v'è che non lo veda — traboccano anche le apriche contrade del Sud; mentre il vero Nord si riscatta in una moltitudine di anime sospirose d'azzurro e di sole».

Io non indugierò su molti drammi e narrazioni di Rosso; non perché, ad esempio, *Per fare l'alba* o *Amara* o *Primavera* o *Peccati di giovinezza* o *Il garofano impazzito* non richiedono un esame singolo e impegnativo. Rosso, anche più di altri artisti, di là da ogni predeterminazione, inventa volta per volta vicende precise e situazioni le quali valgono essere pericolose e magari falso affermare genericamente che alcune opere possono formare un gruppo di temi contigui e che l'esame di una può valere anche per le altre, questo criterio, usato con discrezione, ha pure una sua legittima ragione che direi di economia critica di fronte ad opere meglio affini, per chi voglia giungere a una sintesi, a parte la necessità di chiudere un discorso entro i limiti ragionevoli.

Così per le ragioni già accennate, non indugierò intorno a *La danza su di un piede*, o *La roccia e i monumenti*, e neppure su *L'avventura terrestre* o *Il fiore necessario* o *Le esperienze di Giovanni Arce filosofo* o su quei tre atti tanto significativi che si intitolano *La signora Falkenstein*, o ancora su *La Madonnina del Belvento*, *Chi sono gli adulti?*, *Panne a 3000*, *La fidanzata dell'albero verde*, *Maniere di amare*. Per *l'arte bisogna soffrire*, *I fiori del cielo*, *Copecchio a Marianorma*, *Invece che all'una, alle due, Finestre*. Lascio da parte anche l'invenzione corale de *La scala e Febbre* e perfino la grande raffigurazione di *Cristoforo Colombo*.

Accennerò alle giovanili sintesi drammatiche intitolate *L'occhio chiuso*, che apparvero nel 1911. L'occhio invita la palpebra a chiudersi. Quando ti chiudi, io mi rivolgo e guardo dentro: ed ecco l'occhio vede l'angoscia di un uomo "raffigurante in ombre, in persone, in gesti" e ride vedendo un essere che si tormenta per nulla. Il dialogo è ridotto all'estremo ma lunghe sono le didascalie. La prima vicenda è il ritorno di una donna che al mattino era fuggita dalla casa lasciando il marito e una figlioletta, e l'uomo che ha messo a letto la bambina e vede ora la moglie, non osa scacciarla. "Ammazzami" gli dice costei. «L'uomo non risponde. Ella cade riversa con il viso contro i guanciali entro cui muore il singhiozzo. Silenzio. Il sonno vince. — Si odono i tre respiri di ritmo diverso e diversamente affannosi. Il tempo passa». La seconda vicenda, *La fuga* (da non confondere con l'omonimo romanzo), dedicata a Luigi Pirandello, si svolge inizialmente nelle ultime ore della notte ad una curva di una strada, che si inerpica su di una montagna, nei pressi di Caltanissetta. Ed è la storia di una ragazza che ha deciso di fuggire con un giovane. Questi mirava soltanto a prenderla e portarle via le trecento lire che la poveretta aveva messo da parte sul libretto postale: e che nel correre verso di lui ha dimenticato il libretto, il giovane non esita a lasciarla tutta sola in mezzo alla strada. Ora ella ode cigolare un carretto dalle grandi ruote, e poi la canzone di un carrettiere: «canto lento, monotono, ma doloroso e solenne»:

*Caltanissetta fa quattro quartieri
La meglio gioventù li zolfatari*

E il carrettiere la porta con sé a Castrogiovanni: "C'è pane per tutti lì". E un'altra si intitola *Il re della zolfara*. Una rivolta degli zolfatari è domata dal padrone con un richiamo a uno stato di fatale disgrazia che egli ha in comune con essi. «È il destino! È il nostro destino! È quello il nostro nemico. Ci schiaccia, ci frantuma e non ci lascia scappare, ci tiene incatenati. Io vi domando che cosa dobbiamo fare. Lo chiedo a voi che cosa si può fare. Se volete ammazzarmi, ammazzatemi; se volete bruciarla, bruciatela; ma se ora avete ben compreso che nessuna delle due cose può essere utile e giusta, allora non vi resta che tornare a lavorare».

La materia di queste prime sintesi drammatiche di Rosso è per molte parti siciliana; direi erede della novellistica siciliana dell'Ottocento.

Sempre in *L'occhio chiuso* si svolge un'altra sintesi siciliana, che appunto si intitola *Sintesi*: in una capanna in alto fra una giogaia di montagne. Il pastore è moribondo: ma chiede alla moglie di partire; prima che cada il sole, scendere al casamento del feudo, e così salvare la creatura che porta in grembo. "Và, và,

Agata mia, ti voglio bene... portalo giù il bambino tu... invece di me... avrai lui... che é figlio mio. Così io non muoio! Presto, via, io sono felice... vedi? Presto: il sole non aspetta». E la donna adunerà le pecore, rientrerà per inginocchiarsi innanzi al marito morente, lo bacerà a lungo, uscirà. Si udrà il rumore del gregge che si mette in moto.

Qui la sicilianità si eleva a un religioso sentimento della continuità di se stessi nei figli, a un senso di necessità dove anche la morte è accettata senza protesta. Dirò a questo punto che l'ultimo grande lavoro di Rosso, *Il ratto di Proserpina*, spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno, comincia sul piano di una vetta al centro della Sicilia con la vista lontana dell'Etna. Commistione di tempi antichi e presenti. Prometeo incatenato sulla roccia, Epimeteo con gli scolari, Pandora; poi Proserpina con le oceanine nella fertile campagna presso il lago di Pergusa, e un ragazzo che ella ama, Pronolo, e al quale parla con la disinvoltura di una spregiudicata monella; e poi la madre Cerere. Le divinità sono straordinariamente terrestri. E Rosso si compiace della loro terretrità solare e agreste.

Il dramma, nell'evocazione dei miti antichi e nella ironica sebbene positiva accettazione dei miti moderni, riassume tutte le esperienze vitali dell'autore. Plutone nel mondo moderno è il re delle banche. Anche il ribelle Prometeo, affinché gli uomini non siano affamati, accetta la responsabilità di un patto concluso col sovrano banchiere. E ciò comunica a Cerere: «Proserpina passerà l'inverno a lavorare con il marito a New York. In primavera, ogni anno tornerà in patria da sua madre e vi rimarrà fino a mezzo autunno. (...) Si stabilisce, così, un equilibrio morale, tra la vita delle industrie, della finanza, e delle attività modernissime, con la vita naturale dei campi. Questo equilibrio morale produrrà necessariamente anche un equilibrio materiale, perché dalle attività industriali l'agricoltura ritrarrà vantaggi per il suo sviluppo. Proserpina è la donna dell'avvenire. (...) Da oggi si inizia una vita nuova».

Ma il siciliano Rosso parte dalla memoria di una osservazione diretta delle cose e potrà investire temi di ogni realtà e di ogni latitudine: perciò potrà scrivere *Da Marthein* (Emporio berlinese) con i più diversi personaggi, come si addice a un luogo, simile.

Prima e seconda persona grassa, il manovratore, un sordo e la moglie, il giovane americano, prima e seconda signorina, la signorina delle informazioni, il giovane corpulento, la giovane signora a cui è morto il marito, l'uomo bruno, lo sposino e la sposina in viaggio di nozze, zia Katharina, la signora Peters, la vecchia zitella, la levatrice. Un dialogo essenziale che acquista vigore dalla varia presenza di persone con interessi differenti ma tutte accomunate da

un'unica tensione del vivere. Una corallità discorde, veloce e lampeggiante, con i più vari temi allusivi, appena accennati e già compresi, si ordina nell'animo sorridente dell'autore che muove i fili di tante marionette. L'invenzione scenica è irresistibile.

Più d'una tra le visioni di Rosso include un interrogativo umano sulla discordia tra i sensi rapinosi e il divieto posto alla loro espansione dalla coscienza morale o da una ipocrisia che si è arrogata di dirsi legge morale. La soluzione di Rosso è spontaneamente a favore della natura, ed è sempre nella concretezza di un fatto e mai in un'astratta teoria rigorista o lassista.

Su questa linea d'ispirazione incontreremo, ad esempio, l'avventura del senso disfrenato per una irresistibile e gioiosa animalità, nel dramma che si intitola *Canicola*, e che è una tra le cose più potenti e sicure di Rosso... E in questa esplosione di vita sensuale che si riporta alla natura e non alla frode del vizio ci riconduce Lazzarina tra i coltelli: un'invenzione tanto lieta quanto originale. La procace protagonista, moglie del trasformista eccentrico Arduino Saramè, vive di amori sempre nuovi, e ora ha posto gli occhi su Leone Garboli lanciatore di coltelli. E il marito viene ideando una singolare vendetta: suggerisce a Leone di cui si fida come del compagno d'arte di fingersi principe e condurre Lazzarina in un vecchio castello: qui Arduino e Leone denudano la giovane e la legano come per il martirio di un nuovo Sebastiano.

Il lanciatore di coltelli comincia il suo terrificante numero lanciando le lame come a disegnare la sagoma di Lazzarina, non senza però turbarsi alla vista di quel giovane corpo nudo. Ma poi la donna sarà liberata da una ragazza, Titinnulla, che essendo vestita come un uomo ha già destato il desiderio dell'insaziabile Lazzarina: un desiderio presto deluso. Titinnulla viveva nella casa di Epifanio Petraccone, un pedante lettore di ponderosi volumi: una pedanteria che Rosso disegna un po' di maniera. Epifanio ha stabilito che la massima saggezza consiste nell'attaccarsi "al pernio assoluto dello scibile" vincendo gli stimoli della vita: e ha cercato di educare Titinnulla a quei suoi principi. Ma la ragazza, sotto la rivelazione amorosa di Lazzarina, che la crede un giovane, si ritrova quello che è, un essere sensibile agli stimoli della vita, e subito accoglierà l'amore di un giovane doganiere. Epifanio vorrà ora ucciderla, ma sarà invece ucciso con l'arma di un pesante volume che gli piomba sul capo. E il lanciatore di coltelli, pentito e affascinato dalla vitalissima Lazzarina, le darà l'amore che ella cercava.

Trionfo della vitalità naturale contro la mediocre ragione che vorrebbe imprigionarla? Certo, ma ciò in un'astrazione teorica che non sarebbe arte, anzi nel vivo calore di personaggi. Lazzarina e Titinnulla sono formate in parole

nette e sostanziali: le situazioni, da quelle della donna sagomata dalle lame dei coltelli a quella in cui costei avrà la delusione di scoprire in Titinulla una donna, sono efficacemente espresse: i personaggi anche minori compiono un quadro vivente di straordinaria aderenza.

È c'è in Rosso anche il realismo della frenesia in cui si rifugia il senso implacato; e c'è quello stato di tensione di una blanda e rovinosa follia. Al limite tra il reale del vero e il reale della follia, Rosso vide alcune creature: e la fantasia le adunò a rappresentare, come attratte da un potere magico, una medesima tragedia; quella, poniamo, che si intitola *Lo spirito della morte*, o quello, assai meno allucinata, di *Marionette, che passione!* Questo mondo angosciosamente limbale, tra il vero e il sogno, Rosso in *L'ospite desiderato* indicò esplicitamente agli attori che dovevano incarnare le figure: e scrisse: «La vicenda del dramma, pur essendo essenzialmente umana, è nata da uno stato d'incubo dell'animo. La realtà vi è, dunque, trasfigurata in sintesi allarmate e assortite come nei sogni tormentosi. Gli attori, perciò, e nella voce e nei gesti, avranno sempre un che di sonnambolico e di angoscioso che possa far giungere allo spettatore, oltre che la essenza del personaggio da loro rappresentato, l'atmosfera di penoso lirismo in cui il personaggio stesso si muove». Si pensi al dramma *Il delirio dell'oste bassà*, dove il protagonista, che ha perduto la moglie, schiavo del senso e tuttavia nemico della carne, di quella delle donne che lo attraggono e anche della propria che stanca ma non sazia, può uscire in queste parole contro le prostitute: «Perché si saziano ogni giorno gli uomini, invece di lasciarsi morir subito? Perché la nutricano lentamente la morte, continuando questa ridda angosciosa di sensi tra la mensa e il letto? Sì, sì, non è vero, povere donnacce, che sia soltanto la vostra una casa di malaffare, tutta la terra è un groviglio di bestialità... Sciagurati tutti, illusi tutti!...». La follia del senso e del sofisma porterà quest'uomo a compiere la strage delle misere venditrici d'amore. Ed egli dirà: «Nulla di male mi avevano fatto! Io la vostra carne ho voluto ammazzare, la mia carne, la carne del mondo!».

C'è in *Una cosa di carne* non so che tensione, qua e là di apparenza paradossale, perché, secondo Rosso, "paradossale" è l'ossessione sessuale del "dabbene borghese". Qui il protagonista Saverio professore di chimica (lo dirò con le parole di Rosso) «vuole, come la maggioranza degli uomini moralmente pigra, sottrarsi a quello ch'è il dramma centrale degli uomini, quel dramma, anzi, per cui gli uomini sono tali e cioè non bestie interamente non interamente divini, il dramma, voglio dire, di questo tragico essere il quale, pur avendo in sé la divina scintilla del pensiero, è continuamente turbato dalle più basse necessità animali». Saverio Prassi dice che se egli vede una donna incinta dal viso

animalesco non è molto disturbato: «Ma se questa donna ha nel viso i segni del pensiero e della nobiltà umana, una fronte grave, occhi severi, bocca che sa il silenzio, la sua deformità inferiore mi riempie di disperazione». E gli uomini non dovrebbero fare i figli come le bestie: «Il pensiero stesso dovrebbe crearli».

Con logica allucinata e morbosa egli prenderà in luogo di moglie, da una casa di tolleranza, Micaela, una donna «con le labbra grosse, le narici aperte, gli occhi assonnati, una rosea cosa di carne», e pretenderà che non senta alcuno tra gli affetti delle creature umane. Prassi si accorgerà invece che Micaela può umanamente soffrire: ed ecco la vedrà angosciata per una sua compagna che aspetta un bambino e alla quale teme «di aver fatto male», male «ad una povera donna che porta il suo bambino». Allora, fuori di sé, Prassi proromperà: «Non t'impietosire, Micaela! Tu non senti nulla! Non devi sentire nulla! «Come è possibile che senta una che è stata in una casa chiusa? Ma Saverio dovrà ascoltare la reazione di quella donna che non è soltanto una cosa di carne, perché ha il suo spirito, ed egli ha fallito nel suo disumano tentativo. Scoprirà in lei non l'animale, anzi la donna umana, che gli dirà di essere la stessa di prima: «Invece d'aspettare tanti... aspetto uno!» quindi: «Se lei non è mio marito è come tanti!». Prassi è battuto: «come una formula chimica, è precisa. Chi l'avrebbe sospettato!». E Micaela, sempre «sublimemente ingenua», gli chiederà un figlio: «Lo voglio! non posso! Non posso vivere così, non posso! Con lo stordimento, il bisogno, la necessità di guadagnare, le compagne, il teatro, questa vita di prostituta si può sopportare, ma qui tra la gente di famiglia, sola, no, no. È troppo!... È da morire... Io non l'ho fatto per vocazione quello che ho fatto! Mi ci son trovata!... O un figlio subito, o me ne vado, subito... subito!...».

Su questo dramma del quale si volle vietare la rappresentazione, c'è una importante dichiarazione dell'autore, che si rivolge direttamente al censore: «I circoli decisi alla moralità ad ogni costo e tutta la borghesia pudibonda, mentre non sono scossi dalla scurrilità oziosa delle farse francesi, delle riviste e delle operette, si agitano e si allarmano allorché si tratta di opera in cui il pensiero fruga come un bisturi le piaghe vive; e, per gli spettacoli osceni, si comportano come per quelle case di cui si parlava: fingono, cioè, d'ignorarli».

E qui Rosso muove all'assalto dell'ipocrisia morale di certa censura, e chiede: «Come possono delle anime cristiane, timorate di Dio, non dico dormire tranquille, ma respirare l'aria del mondo, vivere sapendo che creature della famiglia umana sopportano il più nefando gioco a cui può essere assoggettata e avvilita quella carne che, sì, fu fatta con la creta, ma respirò ed ebbe vita sotto l'alito divino? Come possono questi suoi cristianelli, signor consi-

gliere, alzarsi il mattino, sbrigare, mangiare, riposarsi, accudire alle loro faccende, sapendo che nella stessa città, a pochi passi magari della loro casa si compie un così orrendo mercato? Convenga con me che assai più pietoso e cristiano dei suoi cristianelli si mostra l'autore nella commedia, perché è evidente che se essi possono dormire tranquilli, il fatto avviene per una semplice ragione: gli uomini dabbene considerano quelle sciagurate creature innominabili, come appartenenti a un'altra specie animale, come non facenti parte dell'umanità: o, piuttosto, come cose di carne, di carne soltanto, senza spirito: e perciò, verso di esse non nutrono scrupolo alcuno. L'autore, invece, vede, più cristiano di loro, sa bene che non c'è carne umana senza spirito».

E qui, interrompendo per poco l'esame delle opere strettamente teatrali di Rosso, bisogna rifarsi al sofferente paradosso del romanzo *La donna che può capire*, dove la protagonista indica per la donna la necessità di una totale astensione dal contatto fisico con l'uomo, ma purezza assoluta di verginità. Si noti che questa donna, come una protagonista teatrale, esprime in prima persona la sua dolente rinuncia. Ella osserva che il mondo umano è formato di due metà, la maschile e la femminile, e immaginandole divise in due estensioni separate, afferma: «Io vedo la parte maschile tutta costruita, la parte femminile vuota: come se d'un lato, il lavoro, l'opera, avessero sovrapposto alla natura un'altra creazione: mentre dall'altro, la natura fosse rimasta natura. Infatti tutto ciò che è al di fuori della natura, è opera della parte maschile dell'umanità: la donna, nella costruzione spirituale della vita, è rimasta assente: dalla filosofia alla religione alle scienze alle arti, è tutta una creazione maschile».

Ella vede che le donne non hanno fatto storia: Socrate, Aristotele, Platone, Cristo, Dante, Shakespeare, Goethe, Kant sono uomini.

«Si pone dunque il problema: se la donna, essere cioè dotato d'un dramma spirituale superiore, debba cercar di soffocare il suo dramma ed essere soltanto la femmina dell'uomo, poco più cioè della femmina di qualunque altro animale; o non piuttosto rinunciare ad essere la femmina dell'uomo, per ritrovare, nella forza necessaria a questa rinuncia, la coscienza di se stessa, la qual cosa equivale alla costruzione della metà di mondo incompiuta. Posto nei suoi veri termini, dunque, il problema rivela tutta la sua importanza; perché esso non è più legato alla stretta ed egoistica questione del sesso, ma s'inserisce come imprescindibile elemento nella risoluzione delle finalità universali della vita».

«La donna riscattata da vincoli naturali, annullerebbe l'esistenza della specie. Ma è da dimostrare che l'umanità avrebbe ancora ragione d'esistere sulla terra, quando avesse raggiunto la piena coscienza di sé, e cioè quando tutto il suo mondo morale fosse compiuto!».

La protagonista si rifà al Cristo che assegnò il regno dei cieli agli astinenti per volontà, e dicendo "chi può capire, capisca" volle intendere "chi aspira al regno dei cieli si astenga". Dunque l'umanità intera, se diventa capace di astinenza, e cioè «del maggior atto di volontà di coscienza che gli esseri viventi sulla terra possono compiere», può liberarsi della vita terrena e conquistare l'eternità. Questa donna osserverà che è falsa l'immagine di Eva tentatrice, e giungerà a dire che Eva tenta non per appagare veramente «un suo desiderio fisiologico, ma perché sa che l'uomo ama di essere tentato, e che il mezzo per tenerlo è quello». Ma «la sostanza dell'amore femminile non è carnale», è "affettiva". La donna dell'uomo che ama non desidera l'amplesso ma l'affetto: anzi soltanto per conservare l'affetto accetta l'amplesso.

Discuterete queste tesi come teorie generali? ne dissolverete il paradosso dicendo che la realtà conosce donne che conciliano spontaneamente il sesso e l'affetto, e altre di cui prevale la sensuale animalità? Rosso potrebbe sorridere: perché egli ha presentato il rovello interiore di una sua creatura, non una tesi dottrinale sul contrapposto di amplesso e affetto.

Poiché nulla di umano gli è alieno egli ha visto nella sua realtà fantastica, quell'alta creatura che assertivamente dichiara: «La personalità della donna non può rivelarsi se non nella verginità e nella purezza coscienti. Si osservi la fanciulla nel momento del trapasso dell'adolescenza alla giovinezza e la si guardi ancora quando splende di tenerezza: ella è naturalmente fiera e orgogliosa, piena di sicurezza e di forza. Ebbene, la ragione del suo splendore e del suo vibrante vigore è nella sua purezza: ella è alla soglia della verità; se espugna l'essenza intima della sua verginità e la conquista, giunge alla coscienza di sé, è una persona, non ha nulla da temere. Se cade nell'equivoco dell'amore, perderà fierezza e orgoglio, non ritroverà più alcuna sicurezza, anzi vivrà in un continuo stato di smarrimento».

E queste sono vive parole di una creatura umana che cerca un equilibrio vitale e si illude di trovarlo. Nel realismo del vivere c'è anche quello di una coscienza irrequieta sino all'assurdo.

Ma Rosso ha anche veduto, accanto a questa donna pura, e accanto a Lazzarina e alla protagonista di Camicola, la donna che si attribuisce un compito assai meno aereo: quella, ad esempio, di *Tra vestiti che ballano*, Alda, che chiede: «Quale forza ha una donna, se non è buona a mandare gli uomini in rovina? Come può misurare altrimenti il suo valore?». E dice che sua sorella Ginevra non interessa, perché «non è capace di far spendere denaro a nessuno!».

La verità è che nulla di ciò che è umano è alieno dall'animo di Rosso. Così nella vitalità tutta accesa, ilare e terrestre di *Mercoledì, luna piena* s'insinua alla

fine l'idea inattesa e pure inesorabile della morte. Eleonora Premisi, detta Preminente, è donna matura ma ancora bella e invitante, "succosa", come le dice un uomo che è stato lungamente accanto a lei e soltanto ora, calandosi niente meno dalla cappa del camino, col viso sporco dalla fuliggine, le rivela la sua passione: egli poteva parere insensibile alle attrattive delle donne, soltanto perché pensava a lei, alla Preminente "Troppo in alto lui". È diventato pazzo? Non lo nega, anzi lo conferma: «L'uomo che si ritiene per lungo tempo, e per gli altri per lungo tempo passa come l'insensibile, una bella notte si scaglia, e non lo tiene nessuno. Ma tiene solo il nerofumo che m'imbratta la faccia, mani e vestito, altrimenti ve lo dico franco, suggerirei il miele della vostra bocca».

Poi risoluto «si toglie la giacca e la butta da un lato. Con le maniche della camicia si netta la faccia e le mani, poi si scaglia sulla Preminente, la stringe forte a sé, la colma di baci».

Ed ecco si ode lo strepito di sonagliere e il galoppo di un cavallo che si ferma. Qualcuno viene ad annunciare la morte di una vecchia paralitica, il cui figlio era fuggito nella notte con la giovane Micheletta, ma era pur giunto a casa, prima che la madre spirasse: «Li benedice la povera paralitica, e muore. Quattro ceri ed è la notte nuziale. Impari Micheletta, imparino tutti quelli che non stanno alla legge. La morte è dappertutto». E anche Eleonora vince ogni tentazione e rientrerà nella legge: accanto al marito che ora soffre a letto per aver troppo mangiato: «Passato il mal di ventre, dormiremo. Ogni notte poi, ci stenderemo, finché verrà quella che presto o tardi non potrà mancare». In tanti temi, così vari e originali, di Rosso, da quelli sicilianamente realistici a quelli che sicilianamente mescolano i tempi mitici e il tempo presente; da quelli del senso a quelli della solitudine umana e della impossibile conoscenza, si avvertono per un loro più risentito rilievo quelli che mescolano al reale il sogno del sonno e il sogno della veglia. S'intende che su questa specie di fondale o pedale d'organo si svolgono concerti e concrete situazioni.

Ecco *Marionette, che passione!* Per meglio intendere questo dramma ci offre già una guida l'avvertenza che l'autore premette per gli attori, invitandoli a tener presente che «questa è una commedia di pause disperate» e che le parole dette «celano sempre una esasperazione che non può essere resa se non in sapienti silenzi». Aggiunge che l'arbitrio apparente della commedia, poi che risulta dal tormento dei personaggi, «non deve dar luogo al comico, bensì a un sentimento di tragico umorismo. Pur soffrendo, infatti pene profondamente umane, i tre protagonisti del dramma, specialmente, sono come marionette, e il loro filo è la passione».

Tragico umorismo, dunque.

E Rosso approfondisce il suo pensiero nel Preludio, che fa parte integrante della commedia e potrebbe esser recitato come un prologo.

Il dramma di queste marionette della passione è il dramma dei randagi della vita: costoro incontrandosi «in questi funebri pomeriggi domenicali, ad una semplice occhiata si riconoscono, e un attimo è sufficiente perché si comprendano, si compiangano, si disprezzino profondamente, e passino oltre».

«Però, talvolta, quando la loro pena rasenta il tremite della crisi, tanto da soverchiare lo sforzo che pur fanno per costringerla in una veste di esterna dignità, non è allora difficile che con un pretesto qualsiasi due di essi si tendano la mano, e senza essersi mai veduti prima, in pochi minuti e con una facilità raccapricciante, si svelino l'un l'altro la propria vita, soffrano dei reciproci tormenti, si amino un momento e poi si allontanino nauseati dalle debolezze senza verecondia vincendevolmente rivelatasi. Credo che nulla tra gli uomini sia più depravante di queste improvvise espansioni di anime fiacche ai ritegni dei freni interni; però, se la disapprovo, non so meravigliarmene, avendo anch'io lo spirito sbattuto d'un vagabondo, conoscendone quindi in me i moti psicologici che le determinano. Ma in verità, per altro verso, non è questo elemento bacchico, fermamente, acido come lievito, che preserva la sostanza umana da un disseccamento di cartapeccora?».

Questo è lo sfondo del particolare dramma che si svolge nell'incontro delle tragiche marionette: "sonnanbuli sulla terra" che «continuano in dolorosa meccanicità nella vicenda quotidiana, dimentichi a momenti che l'albergo, dove scendemmo senza valigia da un mondo meteorico, non è casa nostra, e un giorno verrà che si ripartirà...».

La trama di *Marionette, che passione!* è più nelle parole non dette ma tuttavia presenti che in quelle esplicite, e l'azione dei randagi non sembra aver altro carattere che quello in cui si assomigliano e si ritrovano, altro sbocco che il suicidio e magari l'omicidio, pur se alcuno li attuerà e gli altri li mediterà eludendoli. Il personaggio più attivo e tuttavia più verboso, il Signore in grigio riconosce i randagi consci che a loro volta lo riconoscono.

Nella sala del telegrafo, egli si è messo ad ascoltare i discorsi di due vicini, un uomo e una donna e, nell'udire il loro proposito di voler vivere insieme, lo trova insensato, orribile, inutile. Allora si avvicina per avvertirli in coscienza della loro follia ed esprimere la propria costernazione. E nell'uomo egli vede rispecchiata la sua stessa miseria: «Domani, ve l'avverto, avrete nausea di voi stessi».

Prendete un appartamento! fingete d'essere marito e moglie!... Che se domani non vi vergognerete come due ladri e potrete illudervi di aiutarvi di

vincere la vostra passione per un mese per due per tre, più tardi sarà peggio: vi ucciderete; infine uno di voi due ucciderà l'altro».

Il Signore in grigio afferma che chi abbia sperimentato sino in fondo l'impossibilità di una via di uscita, e dopo aver molto vanamente parlato fino a udirsi come se a parlare fosse un altro, un cattivo attore; chi finalmente si sia ridotto allo stato di pietra pomice, farà il suicidio come fosse nulla: infatti chi ammazza? nessuno: «Non sono mai stato di là... Tuttavia, spero».

E questa è l'invenzione di un poeta, con quel concentrico incontro di passioni in personaggi abnormi che hanno la dolorosa virtù medianica di riconoscersi. E per la forza rappresentativa dell'arte, se ne cava non so che emblema di certe umane desolazioni, ribelli a ogni rimedio, malattie immedicabili verso le quali la stessa pietà umana resta come dubitosa e irresoluta: non sa trovare la via di un colloquio solidale, come si sente impotente a trovarlo con le creature precipitate nella più chiusa follia.

Ma sotto quelle tragiche maschere dei randagi incapaci di porsi in armonia col mondo e con se stessi, è pure la tragica e umoristica condizione di ogni creatura umana che non sa uscire dalle intermittenti crisi morali o soltanto fisiologiche in cui si abbatte e pena diventando anch'essa una marionetta della passione.

Questo motivo delle marionette, con altra accezione torna parecchie volte in Rosso, come in *Tra vestiti che ballano*.

Qui, alla principessa Anna Orlova, una donna della sua nazione russa contesta il nome e il titolo, attribuendoli a se stessa. Incurante delle ricchezze, Anna le cederebbe gioielli e denaro, purché andasse via e la lasciasse in pace; ma il giudice istruttore che deve stabilire con piena certezza chi delle due sia la vera principessa, la ammonisce che lei non è padrona di fare ciò che sta dicendo, perché "c'è la Giustizia". Pure, infine egli le riconoscerà: «Lei vesti la sua idea, il suo divino tormento. Questa inconcludente ridda di ubbriachi che si dicono vivi non la riguarda più». E Anna risponderà: «Sì. Ora comprendo... Si è veramente vivi quando per la vita si è morti». E levandosi per andar nei campi e nel sole concluderà: "Più viva della vita".

L'uomo guidato come una marionetta da forze che lo oltrepassano, pur se non prendono l'aspetto di una cieca passione, anzi quello di uno strenuo ragionamento o arzigogolo verbale, si ripresenterà più volte alla fantasia di Rosso, e per esempio in quell'allucinante racconto *Il poeta Ludwig Hansteken* dove a un punto si offre l'immagine di un'eroina che si fa interprete ed esecutrice del volere supremo della divinità: ella apprende come tutta una vita d'aspirazioni inattuata, di intenzioni fallite, di errori e di dubbi possa nobilitarsi e ri-

schiararsi di significato, con un solo atto in cui errori, dubbi, vizi e virtù si assommano, si risolvano e si giustifichino. La fanciulla che lasciò in bilico il suo vaso favorito di garofani sul davanzale, in modo che esso al primo soffio di vento precipitasse e uccidesse il passante, forse fu guidata da un suggerimento superiore e servì alla causa di una moralità superumana. Così l'amico di un uomo grande, che però è condannato fatalmente a decadere, andando con lui per i campi, lungo la riva di un fiume, di un canale, può ad un tratto sentire un brivido superiore che gli imponga un atto sublime: «guarda in volto l'amico, già triste da lungo tempo, lo vede irradiato da un'improvvisa gioia; in quell'attimo culmina tutta la vita di quell'uomo: egli lo sente: effonde la propria anima, con irruenza forse un po' soverchia perché l'altro possa conservare il suo equilibrio sul bordo del canale, e, interprete incosciente del valore universale, lo consegna all'eternità». Il che risente di certo superumanesimo nostrano, vivificato da quel senso di eterno che in questo è assente. Ma qui il personaggio si arresta a un tratto "sbalordito delle enormità" che diceva. Un sentimento affine, pur se elaborato in certo scetticismo più che in una divaricante immaginazione, esprime in *L'illusione dei giorni e delle notti*, il Principe quando dice: «Sei testimone tu, o notte miracolosa, ch'io non feci se non secondare il destino, e che non lo preparai. Tutto quando accade in quest'aria o è per intero ragione o è interamente follia!...».

Anche la *Bella Addormentata* si svolge in un aere dolcemente allucinato, di una cara e gentilissima follia, che ha la sua logica irrecusabile nella nativa bontà dell'istinto e nella primigenia virtù dell'attrazione fisica che in una donna innocente e in un uomo schietto di là delle colpe che la società ipocrita gli contesta e che essa nel fatto gli commette, si muta in amore.

I personaggi sono figure concrete, ma già i loro nomi li fanno caratteri e magari simboli artistici di caratteri; la *Bella Addormentata*, il *Notaio Tremulo*, la *Vecchia Disperata*, il *Nero della Zolfara*, il *Reverendo*. E i loro discorsi danno alle loro figure una viva aderenza di stile.

La *Bella* è una ragazza che si chiama *Carmelina* e fu a servizio in casa di un notaio che la sedusse: poi fu assunta col ruolo di *Bella Addormentata* in un circo: e, pur tra le braccia di quanti la prendevano, vi passò incolume e intatta: «E se uno di fiera le dice in questo paese, con una voce di gola febbrile, che è meglio di una fontana per dissetare, e un altro di fiera in un altro paese le dice di volerla suggerire come una prugna settembrina, e un altro ancora con la congestione sanguigna negli occhi le gorgoglia che a spendere denaro con soddisfazione non c'è per Santantonio altro che lei, non sa nemmeno rispondere, stupita, la *Bella*, perché non si persuade come mai abbiano tanto piacere a toc-

carla, e davvero li guarda con meraviglia ancora dopo molto tempo che le passano nella vita di tutti a sorridere e a celiare, strizzando l'occhio perché dica di sì...».

Ella medesima confermerà queste cose. Ma un giorno, tre anni dopo l'avventura del Notaio Tremulo suo padrone che la violò, la Bella, nel suo ufficio di prestatrice d'amore nel circo è restata incinta, e della cosa chiederà conto proprio al primo che la prese. «Ora mi chiamo la "Bella Addormentata" perché m'addormento sempre. Io, per me... che m'importava? In ogni paese è uguale, in ogni contrada è sempre lo stesso. Non m'importava niente di me! E perciò non ho voluto mai disturbare né vossia, né il signor notaio. Io, al signor notaio, non gli ho portato rancore. E nemmeno gliene porto. Ma, ora, come potevo restare dove ero, ora che sono!...». E quando il Notaio Tremulo osserva che nella faccenda della sua gravidanza egli non c'entra, la Bella Addormentata sorride e risponde: «Lo so... e io non dico che il figlio è vostro! Ma io non conosco nessuno. Il Nero della Zolfara lo sa, che io conosco tutti, ma non conosco nessuno. Dunque, voi foste: io vi conosco. Se non fosse stato per voi allora, prima di tutto, io non sarei la Bella Addormentata, né avrei un figlio». La donna nasce in lei e si rivela nella maternità, poi nell'amore.

L'uomo al quale ha donato il suo amore e dal quale sa di essere protetta è il Nero della Zolfara. Questi ha le sue carte gentilizie, il suo passato; e lo zolfataro di razza che mantiene il prestigio della classe non si confonde con gli zolfari bastardi, figli di contadini.

Felicissimo è il ritratto che, del minatore, Rosso affida al Nero: una pagina eloquente e pur nuda, essenziale: "E questi bastardi della classe, si vedono a tutta prima, per come camminano, o si chiedono è più da muratore che da zolfataro: v'accorgete che la campana dei calzoni butta male; e arrivano a indossare un gilè volpino o fantasia, quando l'uomo vero di prosapia mineraria, non spezza il nero corvino di quella guaina stretta e attillata che è il vestito di società, se non con il garofalo rosso che avvampa; e se non è di quello nato di terrigno asciutto, piccolo, che grida e pare sangue vivo, nemmeno se lo mette all'occhiello! Bocca serrata e occhio pungente; corta la capigliatura e bene impomata, con la divisa e manca e un piccolissimo sghiribizzo di curvatura a metà sulla fronte; nemmeno un pelo di barba, dentatura lucente, naso che fiuta e non sta un momento fermo! Discorsi sì con filosofia e sentimento, con o senza bicchiere; ma d'ordinario poco parlare e azzeccato: ascoltare assai, e soprattutto essere cavalieri con la bella e galantuomini di sangue. Per gli altri non c'è udienza: o, passando, una sprizzata di salivazione.

La giustizia farsela da sé».

Quando la vecchia Disperata, la zia del Notaro Tremulo, gli domanda chi sia, il Nero risponde. "Nome e cognome?" Lo lasci fare alla questura. Io sono un omo. Non basta a Vostra Eccellenza sapere che sono un omo? Generalità!... di Filippo, fu Michele; nato a...? E che conclude?... Particolarità?... Condanna per riferimento... Mancato omicidio... Vostra Eccellenza allora penserebbe: "Quest'uomo è un avanzo di galera". La Vecchia Disperata gli intima allora: "Fuori dalla mia casa!..." ma il Nero la fa subito calmare: «Un momento... E allora Vostra Eccellenza è simile a tutti gli altri: a suo nipote, persona per bene, a tutto il paese... persone per bene! Vostra Eccellenza che vede le vere infamità, e sa quanto è perfido il mondo. Vostra Eccellenza allora, si mette pure a giudicare superficialmente!».

A questo punto la Vecchia consente con lui: «Sì, sì,... la vera canaglia è quella che si chiama galantuomo». E al Reverendo la Vecchia ormai dirà: «Ora, Reverendo, sappia che questa donna che vede qui, vestita di rosa e di verde e tutta dipinta come una maschera, l'ha fatta lui maschera, lui è stato il principio della caduta di questo povero essere...».

Al Nero della Zolfara Rosso confida non poco di quella sua poesia della natura elementare che è tanta parte del suo mondo. E quando il Nero porta via con sé avvolta in uno scialle nero la Bella incinta che vorrà chiedere conto, ora che attende una creatura, all'uomo che un tempo la sedusse (e si è già riferito il discorso di lei), Rosso gli pone in bocca queste parole: «Va bene! Il Nero della Zolfara s'è messo in avventure di peggio! Avanti! Tutta la vita è un'avventura colorata: giallo è lo zolfo colato, ma sotto terra è cupo, come la galera; il cielo è turchino, bianche le nuvole o grigie; i paesi, sopra le montagne, paiono greggi quando c'è verde all'intorno, ma spesso che non c'è, sembrano brucianti e ferrigni. Si va e si viene, si gira: qua è fiera, e là è carestia; la servitù umana non trova modo di liberarsi. La libertà è la Bella Addormentata pregna, che passa con il Nero della Zolfara. Ecco lo scialle e andiamo, Simpatia!». E quando nella casa del Notaro la Bella dice che ella, ora che è incinta, conosce lui solo, il Notaro che fu il primo, anche se egli con la sua gravidanza non c'entra, il Nero della Zolfara prorompe: «Ecco detta la parola! Lei sola ha saputo dirla. È una parola che fa tremare quanti siamo qua dentro: me, nero di zolfara e nero di galera, la ricchissima nobile padrona, il sacerdote che è sicuro di Dio, la povera zitella sventurata, e il disgraziato signor notaro.

Perché qui dentro non siamo sei, ma siamo sette: e il settimo è il più forte di tutti».

Il Nero della Zolfara assiste la Bella Addormentata e può dire con parole forti che non bisogna rispettare con inutili chiacchiere la maternità: può parla-

re con cavalleresco accento un fiorito linguaggio: «Ecco, Simpatia: un tetto che ti copra dal solaccio della stagione, dalle intemperie avversarie, dai mali dell'eterno rimescolare del tempo! C'è puzzo di rinchiuso, è vero, e qui la sofferenza di questi disgraziati suda con non piacevole odore! Ma tu, fiore, ti porti appresso la frescura del tuo profumo, e non senti altro. Ridi! Ridi! Ridi! Basta che ti metta a una finestrella, sotto la grondaia, e l'occhio di sopra ai tetti del paese ti vada alla montagna e alla pianura, ti basta per spaziare in mezzo mondo.

Le rondinelle, poi; ti riconoscono, che fanno nido tramezzo alle tegole; ti fanno uno zirlio intorno, intorno. Quando cala la sera, puoi contare tutte le stelle che spuntano in cielo ad una ad una... Ridi! Lo vedi, ridi!... E quello che ora è settimo tra noi, senza esserci ancora, troverà la sua via. Da questi avanzi d'uomini nascerà un fiore incoltivato». E la Bella Addormentata, anche nel punto di morire aspetterà l'uomo amato che la protesse: «Oh, cristiano che vieni, cammina con passo solerte: io feci già per te quel che potevo... Fino all'ultimo t'ho aspettato!».

«Ah, ecco, ecco, sei giunto! Ora che ti sento!... Addio! Addio!... Che suono, che suono!...». E tra il rantolo della morte dirà: «Io lo sapevo che a notte non sarebbe mancato!... Vedi quante stelle sono spuntate!... Un grappolo di stelle... come lui mi disse... e glielo butto giù!...» Una profonda tenerezza è qui il segreto contraconto dell'autore.

Ancora un dramma di maternità è *La scala in una casa-formicaio*, sporca delle cento scarpe bagnate; una scala per molti segni invasa dalla nebbia, dalla pioggia, dall'umidità della strada, da rifoli e rabbuffi dell'aria rigida che è fuori, mentre dalla strada giunge anche il fragore di tram, automobili, carri, furgoni e l'eco delle voci.

Qui predomina la figura di Clotilde che aspetta di rivedere la figlia di sedici anni. «La vita è una favola, una favola che inventiamo. Com'è certo che voi ed io, io del sud e voi del nord, noi siamo del pari emigrati. Vi hanno detto che voi siete idioti, idioti nati o divenuti con il tempo. Vi aggiungerò, per rincuorarvi, che non siete voi soli idioti, io come voi, più di voi sono idiota. Idioti perché non riusciamo a dimenticare la nostra vita anteriore alla nostra emigrazione, e perciò d'altro canto, non riusciamo a ricordarcela per filo e per segno».

Lo stile di Rosso, specie in certi scritti narrativi, si addensa in una eloquenza colorita e fragrante che guadagnerebbe da una maggior vigilanza contro il pericolo di una troppo agevole effusione, soprattutto quando egli presenta personaggi febbrili e allucinati come, ad esempio, nella *Fuga*: e ciò pur senza aderire — che non gli gioverebbe — al principio manzoniano di sliricarsi. Nel teatro però, il più delle volte, egli è più sobrio e lineare, pur se la sua frase spontaneamente e legittimamente s'impronta di certa mossa cantabilità.

Abbiamo già detto della sua viva tendenza alla metafora: potremmo studiare in rapporto alla sua fantasia artistica il suo particolare lessico che confermerebbe ovviamente la nostra sintesi critica. Potremmo aggiungere le più varie osservazioni marginali, indugiando, ad esempio, sull'uso di certe parole che mimeticamente sembrano girare su se stesse, quali zirlìo, tacchettio, sino a un "afoso fritinnio dei grilli" che si legge nel romanzo *La fuga*. Ma questo non è il nostro compito, impegnati come siamo a stabilire nei suoi valori essenziali l'arco dell'arte di Rosso di San Secondo.

Di tutti i fermenti ed allarmi di una società contraddittoria, con una morale di parata e con un egoismo aggressivo in cui spesso il vero criminale è la cosiddetta "persona per bene" (un motivo millenario, che corre già le pagine supreme del Vangelo, e tuttavia è sempre nuovo e diverso nelle vicende quotidiane), si trova in Rosso una testimonianza o anzi una interpretazione non già teorica ma attiva, in creature vitali. E così nel suo teatro si palesa e fatalmente è costretta a confessarsi questa società dove l'ossessione erotica porta come estremo paradosso il delirio dell'oste Bassà che uccidendo le povere ragazze di una casa di tolleranza vuol uccidere la propria carne e la carne del mondo: una società che ormai del mitico re degli inferi marito di Proserpina la dea che torna sulla terra a primavera, ha fatto il sovrano delle banche. Dei conflitti di ogni esistenza, dei dubbi, delle angosce degli animi, e dei contrasti tra le vive e innocenti forze della natura contro i mediocri calcoli di mediocri ragioni, Rosso di San Secondo intesse originali trame e figure. Egli li ha visti in creature umane, e ha formato creature umane, non già la cosiddetta loro "problematica", una efficace parola che forse troppo spesso adoperiamo e che ci fa correre il rischio di tradire il nostro pensiero fino all'estremo che essa non significhi più nulla: ha sentito gli affetti e non le discettazioni, pur se le parole hanno talora la faccia capziosa di un discorso di Gorgia, perché nel fatto sono lo schermo di una reale sofferenza o forse di uno sfogo che possa temperarla se non dissolverla. E, come ho pur detto, nulla di umano è alieno dalla vigile partecipazione di Rosso alla sempre nuova realtà che lo cinge, oggetto di sempre nuovo stupore e di amoroso incanto.

Rosso ha sentito tra i primi in Italia l'esigenza di un teatro libero da schemi preventivi nella materia e nelle forme, tecnicamente più ardito, ma senza audacie arbitrarie o incoerenti, capace di mescolare, pur senza confonderli, in una trasparenza onirica il sogno delle notti e l'astenuta allucinazione delle veglie, l'immaginazione del vero e quella della fantasticheria, talvolta in una favola che vuol dar forma agli aspetti misteriosi di ciò che è ignoto e che il mito stesso della loro inconoscibilità rende più magnetici e attrattivi. Soffermarsi

sopra quello che inevitabilmente Rosso ha in comune con i contemporanei maggiori e minori (dai futuristi a Pirandello, ai cultori del grottesco), agli autori insomma che vollero rinnovare le nostre tavole sceniche, con un'azione nella quale egli fu tra i più operosi e geniali protagonisti, sarebbe impresa ovvia ma certamente dislocatrice: giacché quel che veramente conta per la critica consiste nell'individuare ciò che in un clima comune distingue un artista dagli altri: e questo noi abbiamo tentato di fare dal vivo. Forse, o io m'inganno, si dovrà soprattutto riconoscere in Rosso l'accento di favola poetica che egli volle dare alle sue creature, quel suo teatro come poesia, quale che poi fosse l'approdo raggiunto o lambito o tentato dalla vasta e sempre inventiva e stimolante sua opera.

Anche l'accennata e minuta analisi del suo stile, di quelle fibre verbali così cariche di memorie siciliane, rivelerà sempre più l'unità della sua ispirazione, che non fu arbitraria ma nel dramma e nella commedia viventi fu dettata da una concezione lirica del reale, di tutto il reale, in uno stato di necessità. La sua vocazione non fu delusa. Drammaturgo e narratore interpretò la sua età difficile portandone a chiarezza d'arte molte ansie, mediante personaggi vitali, inventando figure e caratteri che sempre parleranno al cuore e alla fantasia di chiunque in un'opera d'arte cerchi quella verità che oltrepassa il battito labile e fuggitivo del tempo: la verità della poesia.

RUDY DE CADAVAL