

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

«Non si sa se più pazzi o più saggi». *I personaggi di Rosso di San Secondo*

Crazier or wiser? The characters of Rosso di San Secondo

NATALIA LIBRIZZI

ABSTRACT

L'intervento corregge l'opinione comune secondo la quale nell'opera di P. M. Rosso di Sanseconno vi sia una netta opposizione tra l'emisfero australe e quello boreale come opposizione semantica tra normalità e stranezza, salute e malattia, saggezza e follia. Nel saggio tale opposizione viene smentita attraverso l'analisi delle tracce di una geografia interiore dettata, di volta in volta, dalla particolare condizione vissuta da ciascun personaggio.

The paper corrects the common opinion according to which in the work of P. M. Rosso di Sanseconno there is a clear opposition between the southern hemisphere and the northern one as a semantic opposition between normality and strangeness, health and disease, wisdom and madness. In the essay, this opposition is denied through the analysis of the traces of an interior geography marked, from time to time, by the particular condition experienced by each character.

PAROLE CHIAVE: teatro, geografia interiore, follia

KEYWORDS: - theater, interior geography, madness

AUTORE

Natalia Librizzi, dottore di ricerca presso l'Università di Palermo e docente di Lettere presso gli Istituti secondari di primo e secondo grado, ha lavorato alle edizioni digitali del Sempione strizza l'occhio al Frejus e Il barbiere di Carlo Marx di Elio Vittorini. Collabora col Portale sul Romanzo Italiano Contemporaneo Lo Specchio di carta e il Centro di studi filologici e linguistici siciliani; infine lavora come editor con G.B. Palumbo, Zanichelli e Rizzoli nel settore Italianistica. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali presentando relazioni su Vittorini, Rosso di San Secondo e affondi digitali.

natalia.librizzi@unipa.it

Già nel 1923, dodici anni dopo l'esordio letterario di Pier Maria Rosso di San Secondo,¹ il critico teatrale Adriano Tilgher aveva individuato nell'antitesi Nord-Sud il motivo dominante della sua poetica. Poli di una personalissima geografia letteraria suggeritagli da esperienze di gioventù, diventano significanti di due concezioni e visioni di vita radicalmente antitetice. Luogo di «terre solari e mediterranee, ove il sole è di fuoco, il cielo limpido e azzurro, il mare turchino», il secondo corrisponde a «impulso istinto passione, spontaneità della natura».² Fatto di «terre boreali e polari, ove il cielo è grigio e chiuso, il mare livido e nero»,³ il primo si prefigura come l'unico asse geografico possibile nel quale innestare la volontà della storia. In altre parole, il Nord è la terra di quegli uomini che si sono ordinati alla socialità e che su di essa hanno pianificato, costruito e appiattito la loro esistenza.

Entrato e messo in crisi il modello naturalista, attraverso questa coppia antinomica Rosso di San Secondo drammatizza l'inquietudine della coscienza dell'uomo moderno per dare avvio a un nuovo tipo di realismo. Questa scelta, insieme conoscitiva e stilistica, si rivela in tutta la sua portata nella nuova modellizzazione del personaggio che finalmente si fa motore primo del suo divenire in un paesaggio di anime tormentate o sognatrici, oppresse o visionarie, proponendo personaggi dissociati poiché, come ha osservato Natale Tedesco, «dissociate sono le "parti" essenziali e sociali»⁴ cui essi aderiscono.

Come già accaduto per Federico De Roberto, la cui opera ha decretato il passaggio dal naturalismo dell'Ottocento al realismo critico e analitico del Novecento, Rosso di San Secondo riconosce nella dicotomia tra individuo e ambiente lo snodo fondamentale per avviare un'indagine più complessa e problematizzante del reale. Infatti, le traiettorie dei suoi drammi si diramano dalla frattura provocata dalle strettoie dell'esistenza e da «un assedio di miserelle beghe, di piccole moralità provvisorie, di stizzosi pregiudizi, i quali animano ed aizzano un esercito di lillipuziani omuncoli – nella loro querula e frenetica smanietta di contare per qualcuno sulla faccia della terra».⁵

Così, il 10 luglio del 1924, Rosso di San Secondo scrive nel *Preludio a Una cosa di carne*, commedia censurata nello stesso anno dal Prefetto di Genova poiché l'azione si svolgeva in una casa di tolleranza.

¹ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Sintesi drammatiche*, Sampaolesi, Roma 1911.

² A. TILGHER, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, in *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923, pp. 118-119.

³ *Ibid.*

⁴ N. TEDESCO, *La coscienza letteraria del Novecento*, Flaccovio Editore, Palermo 1999, p. 32.

⁵ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Una cosa di carne*, in *Teatro*, vol. I, a cura di L. Ferrante, Bulzoni, Roma 1976, p. 443.

In quest'opera, il drammaturgo nisseno dipinge l'ipocrisia della società borghese che, nella figura di quel lillipuziano censore, prima, e in quella di Saverio Prassi, poi, trova la sua perfetta sintesi. Il proposito di Rosso è di «far meditare» quella «borghesia pudibonda» che considera le prostitute «*cose di carne*, di carne soltanto, senza spirito» come «sciagurate creature innominabili, come appartenenti a un'altra specie animale, come non facenti parte dell'umanità». ⁶ Tra queste vi è Micaela, sposata come amante e non come moglie a Saverio Prassi, un professore di chimica suo fedelissimo cliente che pure di lei si innamora, ma con il quale non può convolare a nozze a causa della sua dabbenaggine. L'ipocrisia di Saverio è tale che non solo non trova il coraggio di sposare Micaela ma continuerebbe a cercare *la cosa di carne* tra la borghesia stessa, dove è convinto, almeno lì, di vivere rettamente e moralmente. Tuttavia, la conclusione della commedia sorprende con una doppia agnizione: la cosa di carne, Micaela, ha uno spirito, ed è uno spirito così elementarmente e ingenuamente commovente da abbattere tutte le più cerebrali astruserie del professore, il quale non può far altro che rassegnarsi a divenire marito e padre e a ri-conoscere, in quella donna che lui ha sempre considerato soltanto come una cosa di carne, una moglie e una madre vera. È la maternità, dunque, a sigillare in termini di paradosso il rovesciamento della posizione iniziale: la prostituta che si anima di buoni sentimenti è archetipo di un dolore universale e smaschera l'ipocrisia di una morale che non solo nega dignità umana agli umiliati e agli offesi ma anche li abbassa al rango di oggetti. Così, nel dialogo finale con Saverio, Micaela è capace di ribellarsi alla propria strumentalizzazione e può da ultimo rivendicare il diritto alla maternità come riscatto autentico e non sociale del suo passato:

MICAELA: Ma quando lei, professore, è venuto a trovarmi là, che cosa ha detto alla signora Rita? ...

SAVERIO PRASSI: Non parlare di quella donna e di quella gente!

MICAELA: Oh, perché! È buona gente! Lei la conosce...

SAVERIO PRASSI (*smontato*): Dunque... dunque... dunque! ...

MICAELA: Dunque, alla signora Rita io dissi: Eh... se è per davvero!

SAVERIO PRASSI: Per davvero che t'avrei sposata eh... L'ho fatto!

MICAELA: No, io non intendevo dire per davvero, che lei mi sposasse... Ma che io diventassi moglie per davvero!

SAVERIO PRASSI: E non sei mia moglie?

MICAELA: No. Sono la stessa di prima! Mi alzo... mi trucco... dormo sulla *dormeuse*... Invece d'aspettare tanti... aspetto uno! ... Ecco! ...

SAVERIO PRASSI: Ah, sciagura! Sciagura! Pensi dunque! ... Pensi sul serio! Perché non me l'hai detto che pensavi?

⁶ *Ibid.*

MICAELA (*sublimemente ingenua*): Che pensavo... Che cosa?⁷

È in questo dialogo che si evince l'inettitudine di Saverio Prassi, i cui convenzionalismi sociali vengono «smontati» dall'ingenuità e dalla purezza di Micaela, la cui inaspettata metamorfosi in essere pensante lo lascia senza parole, tanto che al professore di chimica non resterà che il borbottio anaforicamente sospeso dell'avverbio «dunque». Nella figura di Prassi si intravedono i «nordici» stilizzati dallo scrittore, il cui *iter* biografico è stato sapientemente trasposto sul piano inventivo definendo, in termini di assoluta novità artistica, significazioni universali e valori meta-temporali. Per Rosso di San Secondo, i nordici infatti:

Sono quelli che, in ogni paese, in ogni contrada, credettero l'albergo della vita uno stabile palazzo fabbricato per i loro comodi di pingui proprietari, e, con pedantesca presunzione, pensarono di sottomettere ed assoggettare lo spirito umano alle teorie più convenienti alle loro materialistiche vedute, tutti quelli che negarono all'esistenza il profumo misterioso della nostalgia solare, e, imbracati in un dottrinariismo cialtrone, sostituirono alla legge divina dell'istinto l'arbitrio più artificiale, alla ispirazione patetica e trascendente della luce mediterranea la grassa avidità del benessere borghese dai lombi suini e dal ronfio bovino confortato dalle densità opache delle atmosfere sporche di carbon fossile.⁸

In altre parole, il drammaturgo non pretende di far coincidere in maniera precipua la sua personale definizione di Nord e Sud con i termini semplici della geografia terrestre bensì tenta, attraverso queste due linee, di riconoscere tutti quegli emigrati che «non vivono l'esperienza della vita, se non per ritrovare in sé medesimi la luce del Paese natale; e più soffrono e più sentono di natura divina, più spasimano e più dalla Terra si distaccano».⁹ Quindi la bipolarità che, a tutta prima, poteva apparire come un'opposizione, anche in termini geografico-terrestri, tra la solare vitalità delle terre meridionali e il plumbeo grigiore borghese di quelle settentrionali, invero, viene smentita dalle linee di una geografia interiore dettata, di volta in volta, dalla particolare condizione vissuta da ciascun personaggio.

Comparso nel mondo come un esule senza patria e dimora, l'io sansecondiano si addentra nel grigio «albergo della vita» e si assoggetta «alle materialistiche vedute», annegando «in un pantano d'ipocrisie e di miserie cotidiane».¹⁰ Infatti, l'opposizione tra i due emisferi australe e boreale è anche, e soprattutto, opposizione semantica tra normalità e stranezza, salute e malattia, saggezza e follia. I termini

⁷ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Una cosa di carne*, in *Teatro*, vol. I cit., p. 473.

⁸ Ivi, p. 478.

⁹ Ivi, p. 477.

¹⁰ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Una cosa di carne*, in *Teatro*, vol. I cit., p. 478.

negativi di queste coppie antinomiche si inverano nel luogo specifico della città. Micaela, ad esempio, che, contrariamente a Saverio Prassi, mantiene ancora un contatto con il proprio “stato di natura”, non si lascia contaminare dall’integrazione borghese, anzi – proprio in «una casa di *tolleranza*, una casa, cioè, che noi *tolleriamo*, che la società *tollera* nella realtà [...] ma che, poi, conviene fingere d’ignorare»¹¹ – manifesta tutta la sua “verginità” umana. Ella è dunque dentro la città ma non si è lasciata trascinare nel vortice di un’esistenza scolorita e scandita da sovrastrutture sociali entro le quali un uomo gretto e ottuso come Prassi si è lasciato ingabbiare.

In questa direzione, il personaggio di Micaela è uno tra i soggetti più rilevanti del teatro sansecondiano poiché cerca di vincere le imposizioni sociali nella speranza di innescare un rinnovato slancio vitale che la risvegli dal torpore in cui giace. In lei l’io convenzionale si disintegra e lascia spazio a un io primigenio che tenta di uscire dal carcere chiuso della vita per manipolarla, farla e disfarla. Colto nel momento in cui cerca di obbedire a un nuovo slancio vitale, l’io sansecondiano è sì *hic et nunc* ma non può sottrarsi al proprio passato. I tempi che furono, per quanto soltanto vagheggiati e mai del tutto precisati, diventano la *condicio sine qua non* perché si attivi la nostalgia che acquista le sfumature del rimpianto onirico e, al contempo, di un genuino desiderio di vita.

È quanto accade al protagonista dell’*Illusione dei giorni e delle notti*, il principe Vittorioano Aspighi:

IL PRINCIPE: [...] Ma ancora oggi ti pongo un quesito, se mai ti possa avvenire di risolverlo nel corso degli anni, tu che ne hai tanti dinnanzi a te. Questo: dato che il mondo tutto, per se stesso, è un mistero, è più saggio guardarlo con i nostri occhi, vederlo, e perciò crearlo. Oppure vivere con il capo chino, nulla vedendo e nulla creando? (*Breve pausa*) Sono ormai finito, e mi converrebbe dire che sarebbe stato meglio non vederlo e non crearlo, il mondo. E invece no, anche ora, umiliato e ridotto alle proporzioni pur io di formica che attende il piede micidiale, ti dico di tentarla la vita, di crearla, soltanto per uno spirito di ribellione e, pur sapendo che nulla sarà veramente espugnato e penetrato.¹²

Con un interrogativo retorico, enfatizzato dalla reiterata dislocazione a destra dei complementi diretti (*mondo e vita*), il principe – «vagamente dannunziano sotto il profilo dell’estetismo e della sensualità»¹³ – chiede a se stesso e alla donna amata, Celeste, se non sia meglio «crearlo da sé, il mondo», «tentarla a ogni costo, la vita». L’urgenza di un simile «spirito di ribellione» nasce da un’esuberanza del cuore: è

¹¹ Ivi, p. 445. Il corsivo è del testo.

¹² P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L’illusione dei giorni e delle notti*, in *Teatro*, vol. II, a cura di R. Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, p. 50.

¹³ M. PAGLIAI, *Mito e precarietà*, Franco Cesati Editore, Firenze 1989, p. 138.

ancora una volta il sentimento amoroso a far scattare il dramma. Il principe, «canuto fanciullo discolo» e insieme «formica che attende il piede micidiale», non vuole ancora subire passivamente le manovre del destino e, non rassegnandosi all'età che avanza, si lascia ammaliare da Celeste, una donna molto più giovane di lui che non contraccambia il suo amore e che gli renderà vano ogni approdo alla vita adulta. La donna infatti ucciderà una delle cameriere del palazzo ma dell'omicidio si prenderà ogni responsabilità il principe, vegetale in una delirante *trance* amorosa. Nemmeno l'amico fidato di sempre, Egidio Parengo «suggestionato dallo sguardo del principe pieno di folle ironia»,¹⁴ riuscirà a risvegliarlo.

IL PRINCIPE: Brava ed intrepida signora! Permetti, Egidio. Torno subito. Avremo tempo di parlare. (*A Celeste*) La mano, signorina, non quella, l'altra, la destra... Manina... manina... bianca... pura... immacolata! ...

CELESTE: Perché mi dice così?

IL PRINCIPE: Perché è senza macchia, e voglio baciarla, e poi tenerla tra le mie...

(*Esce con Celeste per mano, seguito dal servo. Egidio rimane stupito e costernato.*)

IL PRINCIPE (*rientrando, stravolto*): Ah, finalmente siamo soli; finalmente posso dire una cosa certa dopo l'incubo di una notte piena di fantasmi! Latrare come un cane! Voglio gittarmi a terra, rotolarmi come un somaro che ne può più!

EGIDIO PARENGO: Vittoriano! ...

IL PRINCIPE: Urla anche tu, una volta! Scuotiti una volta dalla rassegnazione! Che ci stiamo più a fare qui?

EGIDIO PARENGO: Vittoriano, non stralunare gli occhi così, non torcere la bocca! ...

[...]

IL PRINCIPE: Dico un'altra cosa! Una cosa certa, fra tante nebbie! Eccola qui! Irene giace sotto la tavola morta.

EGIDIO PARENGO: No!

IL PRINCIPE: Che t'importa. Tu non l'amavi!

EGIDIO PARENGO: Ma non le auguravo la morte! ...

IL PRINCIPE: Sottigliezze! Quel che è certo è che ora è morta. È stata uccisa!

EGIDIO PARENGO: Ma non è possibile? Chi l'avrebbe uccisa?

IL PRINCIPE: [...] E pure ti assicuro, l'ho uccisa io! ...

EGIDIO PARENGO: È impossibile! Impossibile! Non ti credo più! ...

IL PRINCIPE (*cominciando a sragionare*): È impossibile? Tu dici davvero ch'è impossibile?

[...]

EGIDIO PARENGO: È tutto un sogno che hai fatto, Vittoriano, persuaditi! ...

IL PRINCIPE (*scoppiando a ridere*): Ah! Ah! Ah! ... Anch'io ho detto così alla ragazza, dopo averle lavato le mani macchiate di sangue! ... È un sogno! ... un sogno! ... È tutto un sogno, vedi, tutta la nostra vita! ... Se dici così, ti credo... Ma se parli d'un sogno

¹⁴ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L'illusione dei giorni e delle notti*, in *Teatro*, vol. II cit., p. 53.

d'una notte, non ti credo più... Perché io non sono pazzo, com'era lei, da farmelo credere! ...

EGIDIO PARENGO: Vittoriano, io chiamo aiuto!

IL PRINCIPE: Allora, mi credi pazzo! ... (*serissimo e con gli occhi fissi d'un tratto*) forse sono pazzo davvero... Sono un pazzo? (*Avventandosi su Egidio*) dimmelo tu! Tu puoi dirmelo! [...] Tu puoi dirmelo! ... Va' su... Su... Sali... Non aver paura, le ombre non ci sono più... Ma se c'è il corpo di lei... tutto intriso di sangue, se è vero che ci sia, io non sono un pazzo... perché un pazzo non ricorda la verità! ... Sali... Sali... Ti dico... Non aver paura! ... Nella sala grande... Sotto la tavola... Quasi sotto la tavola! ...

[...]

EGIDIO PARENGO (*scompare un attimo, poi ritorna di corsa, inorridito*): Vittoriano! Vittoriano!

IL PRINCIPE: C'è! ... C'è! ... (*scoppia in una risata che rivela la sua pazzia*) Ah! Ah! Ah! Egidio, era possibile, dunque! Era vero! ... Ah! Ah! Ah! Sono contento! ... Sono felice! ... C'è; Dunque io non sono un pazzo! ... Non sono un pazzo! ... Ah! Ah! Ah!¹⁵

Lo «spirito di ribellione» del principe, oramai «senza più forze per lottare contro la sorte ridicola»,¹⁶ viene dirottato e non può che naufragare nella pazzia. Uomo il cui unico peccato era la vanità, Vittoriano, nel corso del dramma, diviene eroe perverso pronto a dirsi colpevole di un omicidio non commesso e pronto a sovvertire realtà e verità per amore di una donna che – se pure per un attimo e in una dimensione extra-naturale e onirica – sembra averlo paradossalmente risvegliato dal torpore dei suoi anni e averlo riportato alla vita. Celeste, infatti, è quell'impulso primaverile che scatena, cioè libera dai vincoli dei ceppi sociali, la natura del protagonista che, per la prima volta in vita sua, si sentirà padrone di se stesso e capace di amare. Tuttavia, in questo dramma, l'illusione e la follia giungono al loro apice quando egli, assumendosi la responsabilità dell'orrendo omicidio, lava le mani di Celeste. Come ogni abluzione, anche il gesto compiuto da questo personaggio ha del salvifico: lo scopo, infatti, è di restituire Celeste a uno stato di purità e di rendersi totalmente colpevole egli stesso. Eliminati sia il sangue, quindi l'empietà di cui la donna si è macchiata, sia gli esiti che queste scorie potrebbero avere su di lei, Celeste è in grado di riprendere la sua normale vita lontano dal principe, mentre egli, nel suo «sragionare» e nelle sue sempre più frequenti risate turbate, non può che accomodarsi nel nuovo acquisito e volontario stato di pazzia.

IL PRINCIPE: Vedi che sono un vecchio?

CELESTE: Sì, lo vedo!

¹⁵ Ivi, p. 53-55.

¹⁶ Ivi, p. 51.

IL PRINCIPE: Dunque, guarisci!

CELESTE: Guarisco? di qual male? ...

IL PRINCIPE: Di nessun male... Ma sforzati, cerca di capire! Che almeno la mia follia sia servita a ridare a te la ragione!

Vittoriano, oramai «vecchio senza scampo» ma con «un enigmatico ribrillò» negli occhi, si è cimentato nel suo «ultimo rischio», nella sua «ultima ribellione» e, prendendosi la responsabilità del delitto, si sacrifica al posto di Celeste al fine di restituirle la ragione; soltanto così la giovane donna potrà riacquistare «intera coscienza» e, dunque, la vita.

Quasi a inverare le teorizzazioni di Bergson,¹⁷ nell'*Illusione dei giorni e delle notti* il riso diviene la spia che tratteggia la metamorfosi del principe, la cui unica possibilità di salvezza è la liberazione da tutti gli schemi imposti dalla società e l'ascolto del proprio «spirito di ribellione». In altre parole, se – come si è visto – la pazzia del principe è lo slancio necessario per risvegliarsi dal torpore, allora essa non sarà più malattia ma condizione naturale di sanità. Non possono non tornare alla mente le ultime pagine della *Coscienza di Zeno*, nelle quali «il patologico, lungi dall'aver abbandonato Zeno, ambiguamente [...] si è espanso a tutta la vita ed è la vita stessa».¹⁸

La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati.¹⁹

In queste pagine «la guarigione di Zeno appare come [...] una ritrovata armonia con il mondo nel momento in cui si fa chiara la consapevolezza di una *malattia* che contamina la vita stessa».²⁰ Tuttavia, l'obiettivo di Svevo è diverso da quello dello scrittore nisseno. Se l'intento dell'autore della *Coscienza di Zeno* era «ridurre»²¹ la letteratura a un'operazione di «pratica igienica»²² e di «analisi di contraddizioni»²³

¹⁷ H. BERGSON, *Il riso*, Laterza, Bari 2012. Prima edizione: *Le Rire: essai sur la signification du comique*, 1900. Cfr. D. PERRONE, *Il turbamento nella tradizione letteraria e il riso turbato di Pirandello*, in *Il turbamento e la scrittura*, a cura di G. Ferroni, Donzelli, Roma 2010, pp. 79-92.

¹⁸ N. TEDESCO, *La coscienza letteraria del Novecento* cit., p. 128.

¹⁹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Opere*, Dall'Oglio editore, Milano 1959, p. 952-953.

²⁰ G. FENOCCHIO, *La letteratura italiana, Il Novecento: Da Pascoli a Montale*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 167.

²¹ F. PETRONI, *Italo Svevo e la letteratura come pratica igienica*, in «Belfagor», LXVII, n. 6, 2012, pp. 702-712.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

al fine di raggiungere una migliore conoscenza del sé, il cardine della *Weltanschauung* sansecondiana, al contrario, è mettere in opposizione antinomica i «randagi della vita»²⁴ e i *normali*, ovvero «gli zelanti maggiordomi della coscienza borghese».²⁵ Ma se questi ultimi sono coloro che non daranno mai ascolto al proprio «spirito di ribellione» – poiché non sentono nemmeno l'urgenza di uscire dalle costrizioni sociali in cui sono ingabbiati – i *randagi* sono:

quelli – *non si sa se più pazzi o più saggi* – [che] in un pomeriggio solo la creano [la vita] dal nulla, ne spasimano, gemono prostrati come al fondo d'un gorgo definitivo, e infine la esauriscono, [...] pronti pur tuttavia a cominciare domani da capo, sbattendo senza tregua, povere belve carcerate, la nostalgia d'una vita più ampia, più ardente, contro le inesorabili barriere delle umane possibilità!...²⁶

Queste parole, scritte per il *Preludio* di uno dei drammi più celebri dell'autore nisseno, *Marionette, che passione!*, fissano gli assi dicotomici a partire dai quali si sviluppa la sua poetica, nel contrasto tra l'incalzante necessità della passione e la *routine* dei convenzionalismi sociali. Non a caso, il vero io sansecondiano è sì prigioniero del carcere mondano ma ha lo «spirito sbattuto d'un vagabondo»²⁷ pronto a far esplodere il proprio bisogno di libertà contro «l'ordinato albergo del mondo».²⁸

Un altro personaggio che segue senza remore il suo desiderio di vita aprendosi all'esperienza amorosa e reagendo così al suo «turbamento» è Ruggero Alfani, protagonista, insieme ad Alessandra, della commedia *L'avventura terrestre*. Ruggero si presenta allo spettatore e al lettore come «un fanciullo melanconico già toccato, sin d'allora, da un male inesplicabile... il male delle lacrime senza ragione... senza perché».²⁹ In tale modo d'essere si manifesta la coscienza e la crisi dell'uomo moderno: conscio della sua «impotenza a contentar[si]», Ruggero progetta di suicidarsi senza però riuscirci. È allora che si trasferisce a Parigi dove conosce la bella Alessandra, una giovane attrice russa che vive, anche lei, «una fase di malessere» interiore. Tale stato di inquietudine è causato dal fratello e da un amico di lei che la spingono ad accettare la consistente eredità di un certo signor Belfort, un uomo che la illudeva fingendo di assecondare la sua aspirazione d'attrice con lo scopo, invero, di farla diventare la sua cortigiana. La donna, «tenuta a vista» dal guardaspalle del fratello,

²⁴ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Preludio di Marionette, che passione!*, in *Teatro*, vol. I cit., p. 129-130.

²⁵ M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1975, p. 107.

²⁶ P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Preludio di Marionette, che passione!*, *Teatro*, vol. I cit., p. 131 (il corsivo è mio).

²⁷ *Ivi*, p. 130.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L'avventura terrestre*, Fratelli Treves, Milano 1924, p. 27.

«prigioniera» in un albergo parigino, incontra Ruggero. I due confessano, accettandolo fin da subito, il loro turbamento e, riconoscendosi l'un l'altra, fuggono insieme verso la Sicilia, «un'isola inondata dal sole di primavera e popolata da contadini e zolfatari».³⁰ La loro partenza è un atto di coraggio reciproco, Alessandra dirà:

ALESSANDRA: [...] Sentite, senti, mio signor Ruggero, noi non ci conosciamo se non per quello che gli occhi ci hanno detto l'uno all'altra, eppure io ho creduto in te, e tu hai creduto in me. Ti domando ancora: vuoi che parta con te?³¹

La risposta di Ruggero è laconica, incisiva e persuasiva quanto basta perché Alessandra si appresti a prender la pelliccia e fuggire: «L'ho detto».³² E il protagonista, che ha macerato dentro se stesso la sua nostalgia e che non ha mai sperato di poterla esprimere in alcun modo ad altre persone, capisce che l'amore è l'unico sentimento «che possa mitigare la sconfinata solitudine ch'è in ognuno»:

RUGGERO (*con commozione crescente*): [...] l'amore dovrebb'essere il sentimento più desiderato, più ambito, più invidiato tra gli uomini, se non fosse perch'esso è il solo che possa veramente mitigare la sconfinata solitudine ch'è in ognuno di noi.³³

«Nella certezza di dover trascorrere tutta la vita con questo segreto inesprimibile nell'anima»,³⁴ a prescindere dal luogo in cui ci si trova, Ruggero è cosciente di soffrire un «dolore inesplicabile» e pensa che – avendo Alessandra la stessa 'cognizione del dolore' – non sia una sciagura accompagnarsi insieme in questa 'avventura terrestre'. Grazie a questa coppia il drammaturgo nisseno stilizza definitivamente il suo personaggio: prigioniero del carcere mondano, dolorante di una solitudine profonda, egli attraversa questa vita senza «mai raggiungere la misura e i freni necessari alla compostezza sociale».³⁵ Sullo sfondo di una società che etichetta, categorizza e impone la «corretta ipocrisia della vita»,³⁶ il dolore diventa una forma imprescindibile di conoscenza³⁷ che può comunque essere condiviso con la persona amata:

³⁰ G. NICASTRO, *Mito e realtà nella drammaturgia siciliana di Rosso di San Secondo*, in P. M. Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento, a cura di M. Sedita Migliore, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1989, p. 71.

³¹ P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L'avventura terrestre*, in *Teatro*, vol. I cit., p. 490.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 508.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 489.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Del dolore come forma imprescindibile di conoscenza parla, a proposito di Leopardi, Domenica Perrone nella articolata ricognizione de *Il turbamento nella tradizione letteraria e il riso turbato di Pirandello*, in *Il turbamento e la scrittura* cit., p. 81.

RUGGERO: [...] Parlando di te come avventuriera nel mondo come ne hai parlato, che altro hai fatto, senza saperlo, Alessandra, se non dipingere la sorte di tutti gli uomini? Non andiamo tutti sconosciuti a noi stessi, con un mistero inesplicabile nell'anima, ignorando di dove veniamo, che cosa siamo, che cosa vogliamo, verso la morte? E non è per tutti un'avventura la vita? A che cosa si riduce, dinanzi a questa fondamentale sorte comune, la differenza che fai tu tra quelli che hanno ancora il loro paese la loro casa e vivono tra consanguinei, e gli altri, che mancano di quel conforto? Ed è propriamente vero, poi, che l'esistenza di un uomo sulla terra dove è nato e tra la gente della sua razza sia una solitudine minore di quella di chi non ha più questa sorta di radici? ... Io ne dubito, Alessandra, tanto è vero ch'io ho potuto parlare a te, come non avrei parlato a nessuno del mio paese; credo, anzi, che la comunanza del sangue, dei costumi e del resto, come tutta la società nel senso più largo, sia una pura illusione creata dagli uomini per aiutarsi a vivere... In realtà ognuno di noi è una solitudine profonda, dolorosa e misteriosa, sia che si trovi tra il fervore di una città come Parigi, sia che si trovi nel deserto...³⁸

Con *L'avventura terrestre*, Rosso di San Secondo ritorna così alla sua geografia terrestre e umana e la ridisegna affermando che il paese degli uomini è uno solo «ed è la terra... quella che t'accompagna dovunque finché tu cammini e respiri, quella che ti sorregge, la vera madre dovunque ci sia un cuore che sappia amarti».³⁹ In questa nuova direzione, la Sicilia, luogo in cui i due amanti si rifugeranno, diventa uno spazio fuori dalla storia, diventa grembo materno che accoglie chiunque soffra. Secondo Rosso, il mondo talvolta può presentarsi come inabitabile, tuttavia grazie al sentimento amoroso la lacerazione non è irrevocabile. Per l'uomo, condannato a vivere in un mondo in cui qualsiasi evasione o forma di appello alla vita è vietata, l'amore diviene presa di coscienza realistica e denuncia inflessibile dei mali del mondo e non può che manifestarsi come «mera espressione tonale del comportamento»⁴⁰ (in questo caso la «solitudine profonda» dell'io sansecondiano), quale esigenza di pura integrità umana.

Dunque, non può stupire che l'opera conclusiva di Rosso sia *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*,⁴¹ commedia che, in realtà, accompagna gli ultimi trent'anni della produzione e della vita dell'autore nisseno. La prima testimonianza che si ha di quest'opera la si trova in una intervista datata 1933,⁴² in cui Rosso definiva *Il ratto* come un lavoro già compiuto. Tuttavia, la sua

³⁸ P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *L'avventura terrestre*, in *Teatro*, vol. I cit., p. 508.

³⁹ Ivi, p. 509.

⁴⁰ P. RAFFA, *Avanguardia e realismo*, Rizzoli, Milano 1967, p. 139.

⁴¹ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, vol. III, a c. di R. Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, pp. 9-94.

⁴² R. RADICE, *Visita a Rosso di San Secondo*, in «L'Ambrosiano», 29 luglio 1933.

continua mancata messinscena e la conseguente insoddisfazione scaturitane portò l'autore a ritornare più volte su quelle carte, rielaborandole e modificandole, tormentandosi su di esse fino all'anno della sua morte. Nel foglio manoscritto conclusivo della commedia, datato novembre 1956, egli chiosava:

Lungo la strada, motivi apparentemente disparati si sono raccolti e composti senza che io ne abbia deliberatamente cercato l'unità. *Il Ratto di Proserpina* è lo specchio del mio mondo quale si è serenamente costituito alla conclusione di un ciclo.⁴³

Il mondo di cui Rosso parla e che pare essersi costituito in maniera distesa, non è più il mondo in cui Nord e Sud ancora «appaiono come i termini opposti di una perenne insoddisfazione»;⁴⁴ è piuttosto il mondo in cui la natura e le costruzioni-costrizioni dell'uomo, ovverosia quegli assi dicotomici a partire dai quali lo scrittore nisseno ha sviluppato ogni sua vicenda narrativa, riescono a convivere in una spinta osmotica che ha del visionario. Configurandosi, appunto, come uno «spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno» e ambientato tra il pianoro di una vetta al centro della Sicilia, il lago di Pergusa e le zolfare della zona, *Il Ratto* drammatizza l'incontro-scontro tra Proserpina e Plutone. Il confronto tra le due divinità viene introdotto da una lunga serie di ecfraresi che ritardano di molto quella che dovrebbe essere l'azione centrale rinviandola così quasi alla fine della commedia, precisamente alla *Seconda visione* della Terza parte e riducendola a una cinquantina di battute corrispondenti, per estensione, a tre pagine su ottantacinque dell'intero dramma.

L'operazione compiuta dal drammaturgo è una vera e propria rivisitazione, nel segno di un «classicismo rovesciato»,⁴⁵ dell'antico mitologema pre-ellenico. Questo aggiornamento permette al lettore «di superare il corto-circuito di tempo e spazio prodotto dalla magia di un paesaggio "posseduto" da ancestrali memorie».⁴⁶ La dea, pur presentata nei termini dello stilema classico della «giovinezza florida simile ad un'eterna primavera», mentre «gode delle bellezze naturali», non è più la fanciulla che si dispera lontana dalla madre; è anzi una donna bramosa e curiosa di conoscere il mondo al di fuori dell'«idillio di Pergusa» e vede in Plutone una possibilità di emancipazione, nonostante la paura confessata a Prometeo di non sentirsi abbastanza moderna. Tale paura è innescata, inconsapevolmente, da Plutone, la cui stilizzazione

⁴³ Le carte di Pier Maria Rosso di San Secondo sono conservate presso la Biblioteca comunale *Michele Rosi* (Lido di Camaiore - LU) nel Fondo a lui intitolato e presso la Biblioteca nazionale di Roma, nella sezione *Archivi Raccolte e Carteggi*.

⁴⁴ N. TEDESCO, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, Pungitopo, Marina di Patti 1988, p. 23.

⁴⁵ ID., *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo rovesciato*, in ID., *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Flaccovio Editore, Palermo 1989, p. 87.

⁴⁶ D. PERRONE, *Topografie letterarie. La Sicilia degli scrittori*, in *I luoghi degli scrittori. Guida letteraria della Sicilia*, a cura di D. Perrone, Bonanno, Acireale-Roma 2007, p. 21.

è al di fuori dei canoni del mitologema classico. Egli, mitico re del sotterraneo inferno delle zolfare, «robusto come un boxeur» dal viso fuliginoso, si è arricchito grazie al potere bancario newyorkese e – per quanto desiderato da tutte le miliardarie americane – decide di ritornare nella sua ancestrale e incontaminata Sicilia per conquistare la bella Proserpina. Inoltre, nonostante si tratti di un dio, il carattere di Plutone è terragno e mortale; egli appare al lettore-spettatore come un uomo semplice «che non sa dire la gioia del suo cuore» e che, «con un sorriso mite e dolce sulle labbra»,⁴⁷ si inginocchia ai piedi di Cerere per convincerla ad acconsentire alle nozze con la figlia. Ad apparire indomito e in tutta la sua immortale deità, invece, è Prometeo, il *deus ex machina* della vicenda. Egli – il titano che sfidò il potere degli dei poiché aveva dato «il genio, la purità assoluta del fuoco»⁴⁸ ai mortali scatenando l'ira di Zeus – è quasi sempre presente sulla scena, o per mezzo della sua voce o fisicamente, ed è colui che riesce a far maturare il desiderio di libertà di Proserpina, contagiandola il suo coraggio e persuadendola a ribellarsi al suo destino già scritto.

PROSERPINA (con impulso bambinesco, ma d'entusiasmo): Anch'io voglio lottare.

PROMETEO: Brava bambina! Anche tu, ora, sei nel vero.

PROSERPINA: Dimmi cosa devo fare!

PROMETEO: Ah, no! Devi saperlo tu stessa.

PROSERPINA: Aiutami! [...] Per la prima volta, mi trovo a dover prendere una seria decisione. Da un lato la tenerezza di mia madre, la dolcezza di questa terra... Dall'altro (Si interrompe.) [...] un non so che... una bramosia di scoprire cose nuove... vedere... agire... fare... Se resto qui, che cosa posso fare? Al massimo dare il becchime alle galline e condurre al pascolo le caprette... E pure quest'America è una specie d'inferno con i suoi macchinari, i suoi grattacieli, il suo turbinò di danaro... Ho paura di non essere abbastanza moderna.⁴⁹

Proserpina vuole lottare e, grazie a Prometeo, comprende che «non si tratta di cambiare il ruolo di figlia di Cerere in quello di moglie di Plutone»⁵⁰. E, solo dopo una serie di interrogazioni e scatti fanciulleschi («Non ne posso più. Sono sempre minorenni?»), la giovane dea acquisisce quella consapevolezza che le farà dire: «Allora io dovrò essere qualcuno per me stessa...».⁵¹

⁴⁷ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, vol. III cit., p. 68.

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, vol. III cit., pp. 72-73.

⁵⁰ N. TEDESCO, *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo rovesciato* cit., p. 83.

⁵¹ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, vol. III cit., p. 79.

Il titano «incarna l'antico, e pure il nuovo "genio umano", e intanto riconduce il mito moderno dell'America all'antico desiderio "imperioso d'azione, di lotta, di avventura", di coloro che prima della scoperta di Colombo "cercarono sempre un'America o un inferno in cui menare le mani..."».⁵² In altre parole, spiegando a Cerere come l'idillio Pergusa non può durare, afferma che bisogna fare i conti con il progresso:

PROMETEO: Si calmi, signora, io non ho nessuna ragione né alcun interesse di farle del male. Ma, insomma, lei che ci subissa tutti, dovrebbe pensare che l'Olimpo, gli dei, lei stessa e tutto quanto la poesia ha cantato, è stato creato dagli uomini, né più né meno che le macchine, le banche e le altre sudicerie moderne che tanto le danno ai nervi. Io, come lei, e più di lei, sono per l'aria libera, per il sole, per il Mediterraneo. Ma il mondo è grande e l'America con i grattacieli, con le fabbriche, con il resto c'è e rimane se anche ci tappiamo le orecchie per non sentire, gli occhi per non vedere. Bisogna fare i conti con il progresso; meglio farli, anziché rischiare di essere messi d'un lato.⁵³

Prometeo difende Proserpina – oltre che da se stessa e dalla sua paura del cambiamento – anche dalla madre Cerere che, nel suo «gretto egoismo», vorrebbe che la figlia restasse in Sicilia con lei e, perché questo accada, è pronta persino a scagliare una nera profezia contro il genere umano. Questa battuta però è anche il proclama del titano – che intanto si è liberato per metà dalle catene che lo costringono a subire quotidianamente la sua pena: essa inverte l'indicazione, «tra l'antico e il moderno», presente nel sottotitolo della commedia. Soltanto adesso è possibile affermare che quell'«equilibrio morale» tanto agognato, in grado di innescare anche «un equilibrio materiale» nel mondo, avviene non per il ratto di Proserpina ma per l'amore di Prometeo verso Proserpina.

PROMETEO: Vede? L'amo più io che lei [Cerere *n.d.r.*]. Lei voleva lasciarla una bambina; io voglio farne una donna capace di vivere con coscienza la propria vita. E così tutti coloro che si compiacciono di romanticismi bambagiosi! Essi non amano quelli che credono d'amare, amano se stessi e il loro egoismo. Basta con le canzonette al chiaro di luna che possono essere bellissime, ma in cui non ci si deve cullare.⁵⁴

⁵² N. TEDESCO, *Rosso di San Secondo dopo il 1930: dall'estraneazione espressionistica al risarcimento del neoclassicismo rovesciato* cit., pp. 82-83.

⁵³ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il ratto di Proserpina. Spettacolo fantastico tra l'antico e il moderno*, in *Teatro*, vol. III cit., p. 90.

⁵⁴ *Ivi*, p. 92.

In questo scenario fantastico, il dilemma sansecondiano tra natura e società, tra patria celeste ed esilio terreno, non è più opposizione radicale che sottende una contestazione nostalgica, ma diviene un conflitto destinato a risolversi con la conciliazione dei due termini:

PROMETEO: 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.⁵⁵

L'esilio e il dispatrio calendarizzato di Proserpina non si compiono in un altrove dove si vive una condizione di estraneità e solipsismo. La dea è cosciente che una simile decisione è utile, se non addirittura necessaria, prima che al mondo, a se stessa. Essa è cosciente – come, del resto, lo sono anche il futuro marito Plutone e il maieuta Prometeo – del fatto che soltanto una convivenza consensuale tra le parti possa risolvere l'annoso e universalmente noto dibattito tra l'antico e il moderno a favore di una riformulazione morale, quanto più pragmatica possibile. In questa direzione, non si è d'accordo con le parole di Francesco Flora che, nella *Introduzione* al primo dei tre volumi del *Teatro* afferma che la soluzione del drammaturgo nisseno, dinnanzi all'interrogativo umano sulla discordia tra i sensi e il divieto esposto alla loro espansione dalla coscienza morale, è sempre spontaneamente a favore della natura. Che il teatro di Rosso, per la maggioranza, ci restituisca personaggi (soprattutto femminili) dalla dimensione panica è vero ma è altrettanto vero che, questa volta, il ricorso al mito di Proserpina da parte dell'autore sia legato a una moderna rivisitazione del mitologema in una chiave antropologica e morale diversa se non, addirittura, matura e più fiduciosa nelle 'cose del mondo'. L'aver scelto la figura di una Proserpina che cresce fino a patteggiare i termini del suo stesso rapimento implica, adesso per Rosso, fare del teatro uno strumento che testimoni, senza lacerazioni né contrasti, la trasformazione del rinnovato spirito dell'uomo nella modernità. In questo senso, si può affermare che *Il ratto* e il mondo rappresentatovi è la dimostrazione che la *poiesis* del drammaturgo si sia trasformata in *praxis*. Diversamente da quello che accade agli altri personaggi sin qui delineati, la protagonista non vive la realizzazione del proprio mutato destino ritrovando il suo vero io nel contatto con la natura ma al contrario, con il suo allontanamento da essa, determina

⁵⁵ Ivi, p. 93.

una perfetta medietà tra la dimensione panica, da cui pure proviene, e il mondo industrializzato. Se, tra gli anni Dieci e Venti del Novecento, i personaggi rossosansecondiani soffrono di un perenne senso di solitudine e la vita appare loro rifiorire nel contatto e nei colori della natura; a partire dagli anni Trenta, si apre e insieme si conclude quella che la critica ha definito la terza fase dell'opera di Rosso di San Secondo, animata, questa volta, da una grande curiosità e apertura verso le possibilità dell'uomo moderno.