

Sinestesiaonline

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

ISSN 2280-6849

Asteria Casadio

L'erotismo nel teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo

Rosso di San Secondo esprime le inquietudini di un mondo al collasso in cui il potere maschile tende al controllo della donna attraverso il possesso del suo corpo, subendone, tuttavia, il fascino. Nel rapporto erotico tra dominate e dominato le donne di Rosso trovano quella libertà che bramano e con la quale riescono a colmare il vuoto esistenziale che, spesso, neppure, la maternità riesce a saziare.

Rosso di San Secondo expresses the anxieties of a collapsing world in which male power tends to the woman's control through the ownership of her body, and it suffered, however, female charm. In the erotic relationship between dominant and dominated, the women find freedom and fill the existential void that often, motherhood can't fill.

Rosso di San Secondo, Teatro, Erotismo

asteriacasadio@tiscali.it

Un'analisi comparata dei testi teatrali di Pier Maria Rosso di San Secondo rivela un percorso unitario imperniato sui molteplici interrogativi che il corpo femminile e l'erotismo suscitano non nel drammaturgo, che a tali interrogativi risponde, ma nella società a lui coeva.

Le donne nell'opera di Rosso sono quella "parte altra", focolai di quel mistero abbruttito che farà urlare a Montale «La tua leggenda, Dora!», egli che riteneva depositari di un mistero analogo solo «rari uomini»¹. Sono l'Aspasia per la quale «a tarda notte gli uomini entravano nella sua stanza dalla finestra»² o la donna di Ungaretti «comparsa al portone in un vestito rosso per dirmi che sei fuoco che consuma e riaccende»³. O ancora, Filumena Marturano⁴ che bestemmia la Madonna delle rose.

¹EUGENIO MONTALE, *Dora Markus* in *Le Occasioni*, Einaudi, Torino, 1939.

²EUGENIO MONTALE, *Aspasia* in *Il quaderno dei quattro anni*, Mondadori, Milano, 1977.

³GIUSEPPE UNGARETTI, *12 settembre 1966* (da *Dialogo - Ungà*), in *Ungaretti. Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano, 1969.

⁴EDUARDO DE FILIPPO, *Filumena Marturano* in *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino, 1975.

Rosso osserva le donne che un secolo ottuso e maschilista vede come “cose di carne” e sceglie la tecnica espressionista per dire ciò che dovrebbe tacere. La favola diviene un potente mezzo di polemica; l’uomo ne esce schiacciato e umiliato come il notaio di *La bella addormentata*⁵ costretto dal Nero della Zolfara a sposare la donna della quale aveva causato la perdizione e che, sconvolto dalla potenza di argomentazioni giuste geme «Uomo sono!⁶», ma non può opporsi. Il Nero è l’aiutante magico di Prop: in lui si cela la *longa manus* dello scrittore, non fa parte della razza di coloro che come il polipo di montaliana memoria («sei lui, ti credi te⁷») viaggiano imperterriti tra «gli uomini che non si voltano⁸». Il Nero o l’uomo in grigio di *Marionette che passione*⁹ sono già al di là di quel limitare che separa l’esser dal dover essere, hanno conosciuto la vita e se ne burlano, come Leone che, nel *Gioco delle parti*¹⁰ di Pirandello, assurge a triste puparo di una favola a ruoli da lui stesso creata. Un altro marionettista, appunto, poiché questo sembra scaturire violentemente dalla letteratura del Novecento: la vita non si ferma, scorre nelle vene, a volte come follia, a volte come resa, ma ben oltre le certezze di coloro che viaggiano ingabbiati nella rete di convenzioni sociali che li ammazza nutrendosi della loro totale mancanza di consapevolezza. Nelle donne di Rosso questa vita freme oltre la “patente” che la società ha imposto loro e, spesso, esplosione dipanandosi in molteplici scioglimenti e coinvolgendo nel boato anche quegli uomini sciocchi che fanno da contorno o sono la causa di tali imposizioni. Molto più tardi, sarà proprio alla bocca di una donna che Baricco in *Oceano mare*¹¹ affiderà parole che ben si adattano a quel mistero con cui lottano e si scontrano le protagoniste di Rosso: «Io ti ho amato, André, e non saprei immaginare come si possa amare di più. Avevo una vita, che mi rendeva felice, e ho lasciato che andasse in pezzi pur di stare con te. Non ti ho amato per noia, o per solitudine, o per capriccio. Ti ho amato perché il desiderio di te era più forte di qualsiasi felicità. E lo sapevo che poi la vita non è abbastanza grande per tenere insieme tutto quello che riesce ad immaginarsi il desiderio. Ma non ho cercato di fermarmi, né di fermarti. Sapevo che lo avrebbe fatto lei. E lo ha fatto. È scoppiata tutto d’un colpo. C’erano cocci ovunque, e tagliavano come lame». L’amore e l’erotismo, dunque, come centro nevralgico di quel mistero di cui Rosso fa depositarie le sue donne. Le storie di Amara, della Bella addormentata o di

⁵Per i testi e le trame e le prime rappresentazioni delle opere teatrali di Pier Maria Rosso di San Secondo citate si veda PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro* a cura di Luigi Ferrante e Ruggero Jacobbi, Bulzoni, Roma 1975-76.

⁶PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *La bella addormentata* in *Teatro*, cit., vol. I, p. 266.

⁷EUGENIO MONTALE, *Serenata indiana* in *La bufera ed altro*, Neri Pozza, Venezia 1956.

⁸EUGENIO MONTALE, *Forse un mattino andando in un’aria di vetro* in *Ossi di seppia*, Piero Gobetti, Torino 1925.

⁹PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Marionette, che passione!* in *Teatro*, cit.

¹⁰LUIGI PIRANDELLO, *Il gioco delle parti*, Treves, Milano 1919.

¹¹ALESSANDRO BARICCO, *Oceano Mare*, Feltrinelli, Milano 1993.

Micaela di *Una cosa di carne*¹² o delle donne che portano al delirio l'oste Bassà non sono che le stesse varianti di una verità. Rosso guarda al sesso, al potere attrattivo di un corpo come ad un mal riuscito tentativo di sopraffazione che il maschio tenta ancora di raccontare a se stesso per perpetuare una tradizione di prepotenza ormai sfinita, stancata da un secolo disperato che ha sbattuto ciascuno dinanzi alle proprie miserie.

Il sesso e l'amore restano il fulcro di due misteri insondabili, altra faccia della morte, momento di fusione tra sopraffattore e sopraffatto, rimescolamento di carte in cui vince chi resta vigile nella dipendenza. Gli uomini che fanno delle donne di Rosso misere cose, non sono in realtà che vittime stesse del potere che esercitano e, come accade in ogni forma di dipendenza, l'astinenza voluta o forzata dal male che attanaglia, porta alla follia o alla disperazione.

È in questo contesto che si staglia la storia di Micaela (pur non essendo la prima delle opere che il drammaturgo scrisse sullo stesso tema), quella "cosa di carne" ospitata a casa del professor Saverio Prassi che non chiede nient'altro alla donna che appagare i suoi istinti sessuali cui, sebbene, illustre uomo di pensiero, non riesce a sottrarsi. Nota, tuttavia, Andrea Bisicchia¹³ «La carne di Micaela comincia a contagiare gli altri (...) la femminilità di Micaela risveglia quella delle invitate che cominciano a sentirsi più femminili, a desiderare il piacere del corpo». La vita nella casa borghese in cui la prostituta è ospitata si ribalta; ella è, a sua volta, contagiata dal desiderio di maternità e la sonnolenza iniziale da cui la giovane donna si destava solo per ricevere il suo unico cliente si rompe portando il Professore a vedere in lei anche quello spirito che le aveva negato. La sonnolenza è propria anche della nota *Bella addormentata*¹⁴ e la velocità dello scioglimento di entrambi i testi e la redenzione finale, se da un lato ricompongono una situazione di turbamento, non nascondono il male che comunque avviene fuori dalla prassi teatrale. Nel preludio a *Una cosa di carne*, opera vietata nella prima genovese mai avvenuta, Rosso stesso così scriveva, fingendo un dialogo tra un Prefetto ideale ed il suo consigliere: «Ha rappresentato (l'autore) una casa di tolleranza, una casa, cioè, che noi tolleriamo, che la società tollera nella realtà: oh come noi, dunque, non dovremmo tollerare che fosse rappresentata nella finzione d'arte? Ma lei, signor censore, mi osserva che tante cose si tollerano che, poi, conviene fingere d'ignorare»¹⁵. Il drammaturgo straccia nella sua apologia una logica che non esita a definire "ipocrisia" e la straccia sulla scena, mostrando come in una casa borghese l'avvento di una prostituta non possa che squarciare quel velo sottile che riveste la dicitura di luogo "perbene". Rosso mostra come prostituzione, sesso, per-

¹²PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Una cosa di carne* in *Teatro*, cit.

¹³PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea*. (I), a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2008, p. 29.

¹⁴PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *La bella addormentata* in *Teatro*, cit.

¹⁵Cf. PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea*. (I), a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2008, p. 171.

dizione siano, invero, il braccio puro di un'etica priva di legami; come, di contro, il coperchio sotto cui la logica borghese tende a soffocare i propri istinti ricopra un barile di dinamite. Ciò che conta e resta è quella "vita altra" cui non ci si può sottrarre: il bisogno erotico che attanaglia il professore è la via di fuga, un cedimento del palazzo costruito col beneplacito collettivo, la rispettabilità, e cedervi significa nient'altro che ritrovare se stessi. Micaela muta, scopre il desiderio di maternità a contatto con le altre donne, ma non fa, in fondo, che cedere ad un altro dei misteri primordiali: sotto questa luce, la donna ed il professore non sono poi così dissimili. Entrambi necessitano di rompere le catene. Il sesso attrae i personaggi di Rosso poiché è tramite esso che giungono ad una perdita di controllo, il sesso è il treno che fischia del Belluca di Pirandello¹⁶, o la carriola cui è costretta la cagna del temutissimo avvocato¹⁷. Il sesso è ancora una volta la malia di vergiana memoria, ma se Verga aveva destinato l'abbandono agli istinti alle "formiche" che vivono lontane dalle città per bene, con Rosso e nel Novecento il bisogno di erodere se stessi esplode e lo fa ricercando proprio ciò sui cui non si ha controllo.

La ricerca di questo deragliamento dei sensi diviene un percorso di «ascesi mistica, che è anche di dolore, in cui si realizza un gusto del mescolamento di stati spasmodici ed inebrianti, d'infelicità e di gioia, quasi che gli opposti vengano a coincidere in un clima di tragedia¹⁸». Così avviene in *Amara*¹⁹ che sceglie di seguire l'uomo venuto dal mare, Gabriele, per rifiuto del suo stato di moglie e madre. Così scriveva di lei Adriano Tilgher²⁰: ella «non si sente ancora né donna né madre e perciò non lo ama, è una furia che arde di spezzare le catene che la legano agli uomini comuni, è una solitudine pazza e piena di sete, e perciò si aggrappa all'uomo da cui spera di essere riplasmata e rifoggiata a suo modo e con esso fugge abbandonando casa marito figlio». La passione con la quale si muove la attanaglia e la imprigiona dando all'intero dramma un clima di incubo; Gabriele è il narratore e lo spettatore condannato del sogno malato che fa di Amara un corpo che freme, una folle che appare da subito in scena scarmigliata, una strega che muore nel fuoco della sua malia e che crede di trovare in Gabriele «ciò che è in noi oppure non esiste». ²¹ La macabra magia, tuttavia, viene esercitata come comando imperioso del corpo e l'amore non si scopre altro che un tormento da soddisfare e che non sazia. Il corpo reclama una seconda maternità con cui acquetare il ricordo del primo figlio, ma non è che un inganno ed il principio di una nuova distruzione. Amara non è e non può essere madre. Non conosce il valore consola-

¹⁶LUIGI PIRANDELLO, *Il treno ha fischiato* in *La trappola*, Treves, Milano-Palermo 1915.

¹⁷LUIGI PIRANDELLO, *La carriola* in *E domani, lunedì*, Treves, Milano 1917.

¹⁸PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea*. (I), a cura di Andrea Bisicchia, cit. p. 19.

¹⁹PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Amara* in *Teatro*, cit.

²⁰ADRIANO TILGHER, *L'opera di Pier Maria Rosso di San Secondo* in *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di scienze e lettere, Piazza Madama, 19-20, Roma 1923, p. 151.

²¹MARIO LUZI, *Aprile amore* in *Primizie del deserto*, Schwarz, Milano 1952.

torio che la maternità avrà per Micaela e non sarà un mezzo di ricomposizione come per la Bella addormentata. Amara è corpo che brucia e nel rogo condannerà anche il secondo figlio. L'abisso coperto con la fuga insieme all'uomo del mare non regge il coperchio: dal male si genera solo altro male. Ella anticipa quella passione che muove le tre marionette che danno il nome al celeberrimo dramma: come la signora dalla volpe azzurra tornerà dal suo amante, Amara è ricondotta dal marito. Siamo molto vicini all'abisso di morte delle grandi eroine del mito, Fedra, Medea, che conducono nel proprio crollo l'intero contesto che le coinvolge: quella che Rosso descrive è una passione superiore, un calvario ed un delirio di cui la maternità si rivela un atto dovuto al corpo femminile ma non vi è nulla del dolce mistero della creazione. Amara e le donne di Rosso sono folli ai margini della società, che alle leggi del corpo e del sangue aderiscono come ineluttabile necessità e fino alla fine.

Follia, sangue e sacrificio sono i temi presenti anche ne *Il delirio dell'oste Bassà*²² che vive nell'ossessiva esaltazione della purezza della moglie Cecilia, osannata da lui e dagli avventori della sua locanda, costantemente minacciata dalla vicinanza di un lupanare. Siamo in pieno clima di tragedia o meglio in quello che Manacorda²³ definiva "tragedia del ridicolo", sottolineando la perdita del senso del tragico nel Novecento e il conseguente sorgere di personaggi grotteschi, come il protagonista del dramma in esame. L'Oste tenta, inesorabilmente, di sottrarre la sua felicità a tale vicinanza che considera una maledizione ma «non si cede voce, leggenda o destino» scriveva Montale²⁴ e la malia cattiva esercitata dal luogo di perdizione ricade sulla vita dell'Oste che perde Cecilia tragicamente. La follia, che nell'inizio del dramma era strisciante ossessione, esplose: il tentativo assurdo dell'Oste di fissare la santità della moglie in un'immagine che ne perpetui in qualche modo la vita porta ad un diretto contatto con l'incubo. La prostituta Annita, da tempo innamorata dell'uomo, non solo presterà il suo volto al ritratto che avrebbe dovuto perpetuare la memoria di Cecilia ma, approfittando di un momento di doloroso delirio, si concede all'oste pronunciando parole emblematiche: «Saziati di me come se non foss'io»²⁵. Non è questa la sede per ricordare la lunga casistica di lavori in cui l'opera d'arte prende in qualche modo il posto della sua reale fonte di ispirazione e l'ossessione che il tentativo di raggiungere la perfezione ideale comporta: basti citare, al solo titolo esemplificativo, *Diana e la Tuda*²⁶ di Pirandello, composta, tra l'altro proprio in quel 1925 che vedeva *il Delirio dell'oste Bassà* sulle scene. Ciò che interessa notare qui è come l'incubo si presenti sotto le fattezze lusinghiere di una replica, come il cercare di fissare il tempo e l'origine di una santità idealizzata sia causa di una catabasi impregnata di sangue. È, ancora

²²PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Il delirio dell'oste Bassà* in *Teatro*, cit.

²³GIORGIO MANACORDA, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Ubuibri, Milano 1996.

²⁴EUGENIO MONTALE, *Dora Markus*, cit.

²⁵PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Il delirio dell'oste Bassà* in *Teatro*, cit., vol. I, p. 538.

²⁶LUIGI PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, Bemporad, Firenze 1927.

una volta, la materia a tradire uno dei protagonisti di Rosso: il pensiero ed il sentimento puro, dinanzi all'ineluttabilità del valore ancestrale del concreto, soccombono. Il corpo di Annita che l'oste, preso dal delirio, possiede è già nel ritratto che lui stesso ha chiesto; tutto ciò che fa parte del mondo sensibile condanna l'uomo a riscoprire i suoi istinti più bassi. Dopo il rapporto con la prostituta l'oste medita una vendetta che ricorda, nuovamente, i grandi esempi del mito. È in un'orgia bacchica che le donne del lupanare, attratte con l'inganno dall'oste ad un banchetto, trovano la morte. Ed è in tale contesto orgiastico fatto di fuoco e veleni che esse si mostrano come menadi impazzite, e Raimondo Bassà come novello Orfeo, cantore di una purezza agognata ma impossibile da raggiungere. Egli lascia che le donne affondino le lame nella sua pelle: «sì così, colpite da tutti i lati, fatemi sentire la lama in ogni parte, fatemi sentire che soffre, si torce, spasima questa carnaccia²⁷», egli che voleva ammazzare, insieme alle prostitute, la carne del mondo. Siamo dinanzi ad un rito di espiazione, un tentativo di purificare e purificarsi che, come nei misteri iniziatici, pretende l'immolazione di vittime e la morte poiché si possa sorgere a nuova vita. Annita, che, intuendo il piano dell'Oste, giunge vestita a lutto alla mensa, è la sacerdotessa di tali misteri: con il suo corpo tutto è iniziato e con il suo corpo che continua ad offrirsi all'oste morente tutto finisce. Rosso si fa profeta di una religione che scarnifica le pretese di sublimazione, le false ipocrisie, che guarda all'umanità come a insetti al microscopio incatenati alle loro passioni. Il corpo dirige l'orchestra dell'unico sentire possibile: attraverso esso passa la mortificazione come la salvezza, quella che conduce ad un ritorno dei bisogni primordiali, quella che, se negata, scopercchia l'abisso di follia che ciascuno si porta dentro.

Agli esordi di un secolo che baserà tutta la sua ricerca sul corpo per riscoprire le ragioni del sentire (si pensi alle ricerche di Stanislavskij, come al teatro immagine e alle neoavanguardia a solo titolo di esempio) Rosso si fa precursore dei misteri insondabili dell'involucro che ci possiede ed, in qualche modo, ci comanda: di tali misteri sono profetesse le donne, che da schiave di quei corpi, nella sonnolenza e nella claustrofobia della schiavitù voluta dall'uomo, hanno imparato a percepire e farsi interpreti del dualismo corpo/anima, sessualità/sentimento, follia/ragione.

La sonnolenza è infatti lo *status* antecedente la riscoperta del corpo o la sua rivalutazione, sia questo stato feroce e dionisiaco farneticare come nel caso di *Amara* o una sorta di sonnambulismo come in *Una cosa di carne* o in *La bella addormentata*, opera in cui «i personaggi perdono anche qui ogni concretezza materialità corporalità; si riducono a macchie di colore²⁸». Rosso crea un clima da favola e giunge alle soglie del teatro espressionista per raccontare la storia nuda e cruda che si sottende al sogno colorato: una violenza sessuale che rende la donna una bambola, su cui reiterare quella violenza. Il clima sonnambolico della storia è quello stesso che Carmelina vive: siamo dinanzi ad un narratore interno senza che lo spettatore se ne renda conto. In tale contesto, se è giusto definire la Bella una

²⁷PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Il delirio dell'oste Bassà* in *Teatro*, cit., vol. I, p. 547.

²⁸ADRIANO TILGHER, *op.cit.*, p.157.

sorta di super Marionetta, così come è stato ampiamente sottolineato, è altrettanto doveroso mostrare come il drammaturgo, abbia fatto, con quest'opera, un ulteriore passo nel mondo della donna, e di una delle peggiori: una prostituta la cui purezza nasce proprio nel più grande abominio di bestialità. Ella è pura in quanto priva di coscienza; tuttavia, con lo stratagemma favolistico e l'arricchimento di una scrittura lirica, colore e danze, Rosso non fa che mostrare ad un pubblico inadeguato la realtà del suo tempo. Egli sembra quasi burlarsi di uno dei principi cardine del regime sotto cui scrive, la virtuosità e la bellezza della donna fascista, moglie e madre esemplare, e lo fa portando sulle scene l'altra faccia della medaglia: la donna bella per obbligo, pura nella bestialità, che risorge proprio da quel corpo martoriato celebrando il rito della maternità. Non è un caso che l'opera ebbe due redazioni data la cattiva accoglienza della prima stesura: il suicidio del Notaio Tremulo costretto a sposare la Bella che aveva indotto alla perdizione era un passo troppo lungo nella scarnificazione di un prototipo: l'uomo di posizione elevata cui tutto è lecito. Accettarne la morte in scena significava sancire la fine di un'idea. Lo stesso Tilgher²⁹, a tal proposito, aveva avanzato delle perplessità non comprendendo la portata innovatrice della trovata: «Quale necessità etica richiede che nella prima redazione della Bella addormentata il Notaio tremulo sia tormentato a morte e condotto al suicidio dalla zia, la Vecchia disperata, e, nella seconda redazione, venutogli meno anche lo scampo del suicidio, continui a tribolare nell'inferno della vita? Forse per avere in un momento di follia sedotto Carmelina o fatto fare così il primo passo sulla via della perdizione? Peccato che il Notaio ha più che espiato sposando la Bella addormentata e diventando così la favola del paese». I maggiori recensori dell'epoca, del resto, da Albini a D'amico si espressero negativamente³⁰, tuttavia, con uno sguardo rivolto al contesto dell'epoca, è facile intuire quali perplessità potesse suscitare il non detto con cui Rosso si esprimeva sfacciatamente.

Neppure *L'Ospite desiderato*³¹ fu compreso da pubblico e critica. Anche qui regna un clima di trasognato furore; Rosso stesso avvertiva i suoi attori che l'opera «è nata da uno stato d'incubo dell'anima»³² e qui, più che in ogni altra opera, il maschile in scena racconta il dramma dell'uomo comune ammaliato e sottomesso alla menade folle che è Melina. I dialoghi si rarefanno in un lirismo simbolico; ogni cenno ha più di una valenza e lo spettatore ne resta spiazzato. Melina è una superdonna di dannunziana memoria ma è anche la strega del mito che si nutre di aberrazione e sacrificio, tiranneggia sui due uomini che muove come un sapiente puparo. Ella muore sulle scene poiché per una donna così non c'è posto neppure nella letteratura ma muore non per mano di un uomo ma di una donna, la servetta che

²⁹ADRIANO TILGHER, *op.cit.*, p.153.

³⁰ Per l'esito dell'opera in scena cf. *La bella addormentata in scena* in PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea. (I)*, a cura di Andrea Bisicchia, cit., p. 55ss.

³¹PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *L'ospite desiderato* in *Teatro*, cit.

³²PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea. (I)*, a cura di Andrea Bisicchia, cit., p. 27.

amava sbeffeggiare. La follia è ricondotta nel cerchio della normalità, castigata poiché incompresa e i due uomini fuggono inneggiando alla libertà. Sembrerebbe che Rosso con *L'ospite desiderato* si sia concesso un passo al di là del lecito, una sorta di rivalse, per quanto fugace e inaccettabile, e racchiusa in una composizione ad anello: è una donna a dare l'avvio all'incubo, una donna a terminarlo. Gli uomini non hanno la forza neppure di fare questo. Come l'Oste dell'omonimo dramma che, pur tentando una qualche reazione contro la malia che odiava, ne finisce per subire e desiderare di subire le conseguenze più estreme, così Paride e Stefano dell'*Ospite desiderato* restano inermi e lasciano che sia un'altra donna a scagliarsi contro la strega e a porre fine al tormento. La serva Adalgisa è, a sua volta, soggiogata e soggiogatrice; a lei Melina non sa opporsi poiché il male che la ragazza ha appreso è, invero, figlio dell'arte della sua padrona ed ora le due, pur odiandosi, non possono fare a meno di continuare a vivere insieme. Melina su Adalgisa sfoga la sua intera frustrazione, ma non sa reprimere la sfrontatezza della serva, sa di trovarsi dinanzi un'altra se stessa, una giovane donna in erba, l'unica che conosce perfettamente ogni suo stratagemma. Molteplici sono i richiami al corpo, alla nudità focosa e alla bellezza di Melina ma è nella purezza del corpo di Adalgisa che si offre a Paride vergine purché non ceda alle lusinghe della sua padrona, che Melina inizia a perdere. Siamo dinanzi ad una guerra tra corpi, ad un vero e proprio sacrificio di immolazione per sfuggire al male che tutti soggioga e, di nuovo, solo dal sangue si può uscire rinnovati e purificati.

Un incontro tra donne diverse che Rosso vuole, questa volta, solidali si ha anche in *Lazzarina tra i coltelli*³³. Il clima è ancora onirico; ancora è presente il tema della visione e del sonnambulismo: è come se per Rosso la preponderanza della passione sia, invero, un *surplus* da costringere all'interno di una bolla, quella entro la quale sia possibile gestirla, o quella attraverso cui filtrare l'espressionismo delle sue favole ardite per un pubblico incapace di seguirlo. Andrea Bisicchia³⁴, nel descrivere Lazzarina che il marito vuole punire per i suoi continui tradimenti ed affida ad un amico lanciatore di coltelli affinché la uccida, così scrive: «In fondo anche Lazzarina, come la Bella, sogna le sue ansie di libertà. Il tradimento le serve per realizzare un suo mondo utopico perché trascinata da una sorta di spirito vitale che fa pensare al vitalismo di Blondel». Ad essa si contrappone Titinnula, abitante del torrione in cui Lazzarina viene condotta affinché ceda alla malia del lanciatore, fintosi principe, e muoia insieme al suo sogno di principessa. Titinnula è la donna senza passione che, pure, da Lazzarina sarà contagiata accettando di fuggire con l'uomo che dice di amarla. Vi è tra le due donne un rapporto chimico che si appicca da subito, dal momento in cui Lazzarina crede Titinnula un uomo ed inizia a riversare in lei (cresciuta nel Torrione di un uomo, Epifanio, che crede la vita tutta contenuta nei libri) la sua passione come attraverso un sistema di vasi comunicanti. Epifanio e la sua rigida educazione di maniera affidata a polverose pagine mentono come può mentire un'etica che non sia naturale ed in Rosso,

³³PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Lazzarina tra i coltelli* in *Teatro*, cit.

³⁴PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro. La dimensione europea*. (I), a cura di Andrea Bisicchia, cit., p. 78.

spesso, i monatti e l'untore, finiscono per rivelarsi facce della stessa maschera. Lazzarina sarà salva; Epifanio morirà colpito proprio da uno dei suoi volumi e Tinnula troverà la sua "favola bella", l'illusione di dannunziana memoria che sventra comunque una rigidità assoluta ed impossibile da praticare. Il corpo nudo di Lazzarina, che il marito avrebbe voluto straziare con le lame del lanciatore di coltelli, ne esce invece ritemperato nell'amore contagioso della donna che si riversa anche sul lanciatore stesso. Non si tratta di un *happy and* imposto ad una situazione quasi boccacciana: si tratta, per Rosso, dell'unico sbocco possibile. Le "ansie di libertà" di Lazzarina sono la voce dell'autentico di un'altra delle donne che non ha avuto paura di ascoltare le leggi ancestrali del corpo nascoste nell'abisso che ognuno cela dentro di sé. Costante anche la presenza dell'atmosfera onirica che ricorre in diversi drammi: essa è il velame che separa la realtà condivisa dal sogno entro il quale si muovono i personaggi di Rosso e, in particolar modo, le donne che hanno intravisto il «prodigio ElDorado³⁵», coloro che, per dirla ancora con Montale, hanno trovato «l'anello che non tiene³⁶». Il clima fiabesco e la sonnolenza che pervade alcune delle protagoniste del teatro di Rosso costituiscono un limitare, un varco, squarciato il quale si dipana il dramma; tuttavia, è proprio al di là del varco che sembra risiedere l'autentico.

Uno scontro tra due diverse tipologie di donne è protagonista anche di *La roccia e i monumenti*³⁷ dove, alla debolezza di Nada, angustata e tremante per l'amore che la lega a Brunetto, uomo-eroe fatto di roccia e passione, si contrappone Isabella. Ella incarna la donna che da quella stessa forza è permeata ma che ha tentato di costringere la passione che la attanaglia come un mastino legato a guinzaglio. Ella conosce le convenzioni sociali, le leggi del mondo civile che condannano Brunetto come "cattivo soggetto", folle da temere e rifuggire o, quanto mai, ammirare da lontano. Isabella tenta di reprimere quell'abisso che ha castigato per essere accettata, ma si muove come "chi ha veduto" e la forza ancestrale, che fa dell'uomo puro istinto, le esplose addosso proprio nel confronto con Brunetto che avrebbe voluto piegare all'amore di Nada e alla vita comune fatta dal "tutto per bene". Isabella è più che mai la donna posta sul limitare, creatura divisa che sceglie di rientrare nei ranghi delle barriere volute dalla società perché sa che, seguendo il mostro che si porta dentro, la sua vita verrebbe fatta a pezzi. Ha la forza, l'ardente desiderio di essere altro, ma è proprio nella scelta di non esserlo, nel grido finale con cui condanna se stessa all'accettazione di una mancata libertà, che Rosso di San Secondo mostra come la rete maligna delle convenzioni sociali soffochi, di propria mano, coloro che in essa si dibattono. Si muore di suicidio perché oltre non vi è che la follia. Isabella lo sa e quello squarcio di cieli dell'Eldorado che ha veduto non è sufficiente a strapparle di dosso quelle catene che, comunque, sono rassicuranti, soprattutto per chi nell'altro, nell'uomo che vive al margine, Brunetto, ha potuto vedere a cosa possa condurre lasciarsi andare ad una vita diversa. Si paga sempre. Tutto sta nel capire per cosa si è disposti a pagare.

³⁵EUGENIO MONTALE, *Costa San Giorgi* in *Le Occasioni*, Einaudi, Torino 1939.

³⁶EUGENIO MONTALE, *I limoni* in *Ossi di seppia*, Piero Gobetti, Torino 1925.

³⁷PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *La roccia e i monumenti* in *Teatro*, cit.

Follia, erotismo e sogno si intrecciano anche in *L'illusione dei giorni e delle notti*³⁸, opera rifiutata dalla critica che la bollò come invenzione «torbida e sa³⁹», «cosa d'ombre⁴⁰» e lamentò che l'autore «ci abbia dato ancora una volta il dramma dell'erotismo e, stavolta, del più basso e del più sudicio⁴¹». Il pregiudizio moralistico che animava la critica dell'epoca coinvolse anche il pubblico che accolse la prima del 22 gennaio 1926 al Manzoni di Milano in modo niente affatto benevolo, soprattutto dal secondo atto in poi. Di fatto, la presenza di un uomo vecchio che si accinge a congiungersi con una piccola folle capitata casualmente nel suo giardino non poteva che destare sdegno e neppure la caratterizzazione dei due protagonisti (uno stravagante amatore alla fine della vita e una fata malata) potevano permettere al pubblico di perdonare una scena che, sotto l'aspetto di "illusione", raccontava, ancora una volta, il velo labile che divide vita-sogno, buon senso-follia, ragione-impeto. L'incontro con la giovane Celeste è per il Principe, che non vuole rassegnarsi alla vecchiaia, un dono inatteso ed il canto del cigno di un uomo morente. Affinché esso, tuttavia, sia un incontro di anime, è necessario che sia la follia a muovere i due personaggi in un gioco di ombre che conduce alla morte della fedele governante Irene, uccisa per errore come custode del buon senso, forse, ella stessa legata al Principe da qualcosa in più che un semplice sentimento di devozione. Mentre Celeste rinsavisce, è il Principe che, pur non essendone l'autore materiale, si accolla la paternità del delitto e non solo per salvare la giovane compagna di una favola mancata. Egli sa che quella follia bramata che muoveva Celeste per lui, alunno incapace, non è stata che mera illusione: egli ha solo secondato Celeste; preso dai tentacoli della morte, ha visto nella donna un luogo improvviso di salvezza, luogo che per essere raggiunto avrebbe preteso il crollo di tutto il castello di ordine e logica. La morte di Irene, che della ragione fa le veci, riporta, tuttavia, il Principe alla realtà più bieca; Celeste raggiungerà la madre ed al Principe non resta che accollarsi la responsabilità di un delitto di cui è, in qualche modo, mandante. Egli ne esce doppiamente sconfitto: non è lui il sacerdote dell' "altro", egli ha solo potuto saggiare quella materia fatta di ombre che lentamente abbandona anche Celeste. All'uomo non resta che ridere di quel sogno folle da cui esce del tutto perdente, compiacendosi persino di quella realtà che l'ha ripreso mortalmente tra le sue spire, proprio mentre la pazzia sembrava aver soggiogato ogni cosa. Ancora una volta Rosso fa delle donne, siano esse madri affan-

³⁸PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *L'illusione dei giorni e delle notti* in *Teatro*, cit.

³⁹RENATO SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, ILTE, Torino, 1954, vol. II, cf. PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *L'illusione dei giorni e delle notti* in *Teatro*, cit., vol. II, p. 27.

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹MARCO PRAGA, *Cronache teatrali, serie ottava*, Treves, Milano 1927, cf. PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *L'illusione dei giorni e delle notti* in *Teatro*, cit., vol. II, p. 27.

nate, streghe o fate inconsapevoli, le custodi di una follia erotica che l'uomo brama ma non raggiunge, restandone vittima.

In conclusione, resta da segnalare un'opera che vide la sua prima con successo nel 1923 al Teatro Manzoni, che si discosta dai drammi finora analizzati per il tono sorridente e che, tuttavia, non nasconde la grande lungimiranza di un autore che sapeva bene farsi carico del "non detto" sociale. Si tratta di *Peccati di gioventù*⁴² in cui una novella sposa, Virginia, si rifiuta, in quello che si rivelerà essere un sogno vissuto insieme al consorte, di compiere il suo dovere coniugale. Rosso, stuzzicando il pubblico con un tema capace suscitare le più sciocche ilarità, lasciava pronunciare alla protagonista parole che la logica comune avrebbe negato. Ella, infatti, afferma di aver scelto il matrimonio per poter restare se stessa: «Quale scusa più efficace del matrimonio contro le pressioni di tutta una tradizionale mentalità, la quale vuole a ogni costo che una signorina risolva in modo palese della sua vita, e ne dia conto e ragione? Come schermirsi, meglio che dietro la tenda del matrimonio, dalla curiosità pettegola degli amici, dalle preoccupazioni dei genitori, dai buoni consigli dei parenti tutti? Per essi in diverso modo, una ragazza è qualcosa d'indefinito, di sospeso, di vagamente fastidioso... da cui emana un certo fluido inquietante... Non si vede l'ora di... collocarla... di saperla fissata in una forma...». ⁴³ Con acume ed estrema sensibilità, Rosso descrive, senza voler trovare aggettivazioni di proposito, quel mondo femminile che, in un modo o nell'altro, un'etica maschilista ed ottusa imperniata da secoli sul consenso collettivo, cercava di ingabbiare. Egli parla di un fluido che non esita, appunto, a definire inquietante, cioè capace di turbare, nesso recondito tra due realtà di cui la morale comune non vede che piccoli brandelli, percependone unicamente la necessità di chiudere quel valico che il mondo femminile rappresenta per Rosso. Non è un caso che la gabbia ed il marchio assicurante siano imposti tramite il sesso: esso è un'azione di possesso e controllo, un'etichettatura che lascia che la donna regolarizzi se stessa dinanzi agli occhi della società ponendosi tra coloro che acquistano forma. Proprio per mezzo del matrimonio, che dovrebbe sancire tale regola, Virginia, invece, tutela la sua libertà facendosi schermo di ciò che dovrebbe garantire la sua collocazione. Ella si rifiuta al sesso come si opporrebbe ad una qualsiasi azione coercitiva. È evidente come, dietro un testo di apparente facile lettura, mascherando ancora una volta ogni cosa con lo stratagemma del sogno, Rosso abbia portato sulle scene il dramma che vede i due sessi contrapposti ma anche il singolo e la società.

Si potrebbe parlare per quest'opera, come per molti altri testi presi in esame, di una sorta di femminismo *ante litteram* ma si rischierebbe di fare un torto ad uno scrittore illuminato che, nella sua produzione artistica, sia essa giocosa o drammatica, tentò di espriare le colpe di una società ottusa di cui, suo malgrado, portava sulle scene i respiri. Le sue donne su tale società si ergono come antiche dee madri detronizzate, ingabbiate o soffocate poiché portatrici di quella verità folle e re-

⁴²PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Peccati di gioventù* in *Teatro*, cit.

⁴³PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Peccati di gioventù* in *Teatro*, cit., vol. III, p. 366.

condita da cui Rosso seppe lasciarsi affascinare senza farsene sopraffare. Come sacerdote di una religione rifiutata pagò anch'egli le sue colpe; i suoi testi non sempre furono compresi, spesso furono criticati; a volte egli stesso si accollò il peso di una riscrittura ed, ancora oggi, una pesante nebulosa aleggia attorno al nome di Rosso di San Secondo, scrittore difficile da etichettare, più facile da inglobare sotto la firma del grottesco e dimenticare. Viene da chiedersi, con un sorriso amaro, se neppure oggi i tempi siano maturi per accogliere idee di siffatta levatura.