

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

Per una ricognizione sui personaggi femminili nel teatro di Rosso di San Secondo

Maria Chiara Provenzano

Il 1924 è, per Pier Maria Rosso di San Secondo, l'anno della censura. Il dramma proibito, il cui titolo ha avuto una fortuna superiore all'opera stessa, per potenza icastica e immediatezza tematica, avrebbe dovuto debuttare a luglio. Si tratta di *Una cosa di carne*, dramma o *pochade* secondo l'animo degli spettatori. A seguito della censura che ne aveva mutilato l'esordio, Rosso correda l'opera di un *Preludio* rivolto al pubblico nel quale si invoca l'arrivo di un Prefetto ideale che non finga di ignorare il fatto che le case di tolleranza, come il nome stesso indica, sono tollerate dalla società ed è, pertanto, ridicolo che non ne venga tollerata la rappresentazione nella finzione artistica.

Micaela, la prostituta protagonista, assomiglia a Carmelina, la Bella addormentata, e anche a Lucia, protagonista di *Madre*, primo dramma di Rosso. Se la donna fatale insegue l'uomo e si concede e la donna angelo si schermisce, le protagoniste 'di carne' dei drammi di Rosso sono prostitute, 'mondane', terrestri dunque, provengono dagli orli della vita, né angeli né diavoli: il *motus* di queste opere è quello del naturalismo zoliano.

Non riuscendo a *comprendere* la tridimensionalità dello spirito femminile, il maschio appone, dunque, etichette, coniugando la sensualità ad un carattere predefinito, quello della prostituta, e la maternità ad altrettanto carattere, quello della moglie/madre, ma Rosso fonde entrambe le nature nei suoi personaggi, senza emettere giudizi.

Frugando nella mia esigua biblioteca, trovò "Sesso e carattere" allora molto in voga. Volle che glielo prestassi. Talli ci trovò dentro quello che era la sua fissazione: il rapporto dei due sessi; la chiave del mondo morale, il segreto dell'arte.¹

¹ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Virgilio Talli, genialissimo epilettico del teatro di prosa*, dattiloscritto non datato conservato presso l'archivio storico del Comune di Camaione, Fondo Rosso di San Secondo. Dal breve scritto si evince che il sodalizio artistico tra Rosso e Talli è dettato proprio da simpatia epilettica: «Diventammo molto amici, io e Virgilio Talli, e dopo teatro passeggiavamo a lungo, sia a Milano che a Roma. Una sera mi disse: – Ti voglio bene, perché sei epilettico come me. – Ma io non sono epilettico, caro Talli. – Se non fossi epilettico, non avresti scritto *Marionette, che passione!*».

Nel 1908, accanto ai primi successi di pubblico (per le perdute *Madre e La sirena ricanta*), una grave crisi spirituale segna la vita di Pier Maria Rosso di San Secondo² a seguito di alcune tragedie private: la morte dell'amata cugina Milena, caduta tra le macerie del tremendo terremoto che colpì Messina, e la precaria salute mentale della madre (alle quali si somma – qualche anno appresso – la morte del fratello Gabriele, suicidatosi a Firenze, vittima di una passione senza via di fuga). Il giovane scrittore raggiunge, dunque, la capitale rifuggendo una morbosa situazione familiare che ci viene trasmessa da alcune delicate e sentite pagine di Orio Vergani:

lo inseguiva ed ogni tanto lo incatenava lo spettro di un duro male che aveva insediato lo spirito di persone a lui vicinissime per il sangue e per gli affetti. La follia non è stata fra le quinte dell'esistenza del solo Pirandello. Un'eguale angoscia, e forse anche più tragica, aveva abitato quella lontana casa siciliana di Rosso che noi non conoscemmo mai, ma che s'immaginava con le finestre chiuse, con le persiane chiuse, come in una eterna notte: e come se di là dentro venissero solamente desolati gemiti di delirio. Rosso s'era salvato, a patto di fuggire da quella casa: ma aveva trascinato a Roma studente, quel nero mantello di malinconia.³

A questo momento angoscioso della vita di Rosso risale la scrittura delle sintesi drammatiche,⁴ quasi un manifesto surreale di quel suo teatro di inquieto e tormentoso, nel quale si animano ombre febbricitanti preda di passioni insensate, ispirate dalle vicende personali. Ancor più trasudano della malattia mentale della madre le pagine di una delle più cruenti opere scritte da Rosso, *Amara*: tragedia composta tra il 1913 e il 1917 con protagonista una donna ribelle e istintiva, divenuta cieca nello spirito al punto da soffocare nella culla il bambino nato a seguito di una relazione per la quale aveva abbandonato il marito e il figlio di primo letto.⁵ L'opera, per la tematica scabrosa trattata, non guadagnò i favori del pubblico ma è

² Per un profilo dell'autore si tengano da conto almeno Giovanni Calendoli, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Bianco, Roma 1957; Luigi Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1959; Anna Barsotti, *Rosso di San Secondo*, La Nuova Italia, Imola 1978; Eugenia Occhetto, a cura di, *Il teatro di Rosso di San Secondo. Atti della tavola rotonda*, Cesati, Firenze 1985, con saggi di R. Salsano, P. Puppa, G. Corsinovi, A. Barsotti, C. Alberti, E. Occhetto, F. Capelvenere, M. Morante, F. Callari; F. Di Legami – A. Guidotti – N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo, la figura e l'opera*, Messina, Pungitopo, 1988; R. Salsano, *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*, Bulzoni, Roma 2001. Sulla fortuna critica del nisseno si veda Paola Daniela Giovanelli, *La critica e Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1977.

³ Orio Vergani, *La notte di Rosso*, «Il Corriere della sera», 1 dic. 1956, dattiloscritto conservato presso l'archivio di Camaione.

⁴ Prima pubblicazione col titolo *L'occhio chiuso. Sintesi drammatiche*, Sanpaolesi, Roma 1911, ora in *Teatro*, a cura di Ruggero Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, vol. I.

⁵ Messa in scena nel 1918 con Alda Borelli nel ruolo della protagonista Amara. Renato Simoni dopo la prima milanese scrisse che l'attrice «fece di tutto per vincere l'ostilità crescente del pubblico, compiendo un grandissimo sforzo, ché la figura che le è stata affidata è piena di tenebre e di spasimo, ed ella

significativa di una sensibilità artistica votata a recepire tutti gli stimoli dell'attualità e particolarmente versata nell'empatizzare con la dimensione intima della donna, ridotta a celebrare il rito della madre/moglie, sola tra le mura domestiche, nutrendo malesseri e insoddisfazioni che – a causa di quella che oggi verrebbe diagnosticata come depressione *post partum* – divengono criminogeni. Sarebbe a tal proposito utile sapere se tra i corsi universitari seguiti da Rosso, iscritto alla Facoltà di Legge, ve ne fossero alcuni in criminologia e se abbia potuto da lì approfondire i profili di donne criminose, affette da patologie allora licenziate sotto l'etichetta di isteria.

Difatti, i personaggi che costellano la galleria di donne del teatro (e non solo) di Rosso sono spesso ritratte in contorsione, prede di convulsioni quasi epilettiche, dovute allo stato di prostrazione nervosa e allo spasimo. Esempio ne sia la descrizione che fa del citato personaggio di Amara quando, al culmine della tragedia, è preda del delirio infanticida e che, per compiutezza di dettagli presenti nella didascalìa, si potrebbe definire 'drammaturgia registica':

Negli occhi la disperazione repressa [...] ora scoppia in uno scintillio di pazzia. [...] il male comincia a torcerle il corpo; si tasta sul seno e fa come se lottasse contro un desiderio che la assale. Bruscamente porta le mani dietro la schiena per vincere la tentazione. [...] Balza in piedi per distogliersi dall'dea fissa, gira per la stanza, toccando ora un oggetto, ora un altro come se volesse darsi il senso d'una realtà che le sfugge. Ad un tratto si ritrae in un angolo, felinamente, come per non essere vista da nessuno; con un moto rapido, nervoso, si strappa il vestito sotto il collo [...]. È rannicchiata sulle ginocchia in una immobilità che dura a lungo. Poi, meccanicamente, senza avvedersene, a piccoli movimenti di belva, trascinandosi sulle ginocchia, fissando sempre il figlio, si avvicina verso la tavola, dove è la lanterna. Sale con le ginocchia sulla sedia e a poco a poco si stende con il seno e con il ventre sulla tavola, mentre nelle mani nervose, ferme come tenaglie, è il ritratto. Le sue labbra si muovono prima in moto impercettibile, poi incominciano a mandare suoni indistinti, s'odono parole mozze; a poco a poco diventano più chiare.⁶

La critica si è orientata per una lettura in chiave espressionistica dei personaggi femminili sansecondiani, considerando in particolar modo la *Lulu* wedekindiana come modellizzante⁷ tuttavia, sebbene il teatro di Rosso di San Secondo sia contem-

fu ambigua; crudele, ossessionata, con rara virtù d'espressione», Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Einaudi, Torino 1951, vol. I, p. 676.

⁶ Rosso di San Secondo, *Amara*, in *Teatro* cit., vol. I, p. 221.

⁷ È stato soprattutto François Orsini a prodigarsi battendo questa pista, per i suoi contributi sull'espressionismo sansecondiano si leggano *Lecture expressioniste de 'Il delirio dell'oste Bassà'*, «Archivio storico per la Sicilia Orientale», Catania 1983, fasc. III, pp. 373-449; *Lecture expressioniste de 'La Notte'*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Napoli 1986, 1, pp. 297-319; *Le théâtre expressioniste de Pier Maria Rosso di San Secondo: 1908-1930*, in AA. VV., *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, Caltanissetta 1989, pp. 23-35; *Strindberg*,

poraneo a quello degli espressionisti d'oltralpe,⁸ più che al modello letterario (che Rosso non dovette stimare particolarmente se etichettò *Il vaso di Pandora* come esempio di «putrefazione romantica»),⁹ egli si rifà a spunti prettamente biografici declinando passioni senza scampo che rendono l'uomo una marionetta appesa al filo, come un impiccato. Questa passionalità morbosa di matrice biografica è dinamizzata epiletticamente come concordanza di patologici sensi.

Prossimo all'espressionismo è, invece, l'uso che l'autore fa del colore: al 1918 risale il romanzo *Le donne senza amore*,¹⁰ in cui compare la poetica pittorica che sottende la scrittura di Rosso – seguace del precetto oraziano *ut pictura poësis* – così come la *liaison* soffusa e persistente con la poetica baudelairiana della vita moderna. Protagonista è il pittore Sante Coluccio che, nel ritrarre una mondana, cerca il tono di violetto che armonizzi la sinfonia cromatica della sua tela, riducendone il soggetto a mero pretesto:

Il quadro, come diceva il titolo, rappresentava una mondana, in un momento di *spleen*, accovacciata su d'una poltrona d'un rosso chermisino, con una gamba ripiegata sotto le natiche e l'altra penzolante dal bracciolo della poltrona [...]. Ma non era quello che con una vecchia parola si chiamava il soggetto del quadro che importava al Coluccio; il soggetto anzi non era per lui che un pretesto per rendere, con sapienza di tecnica, uno stato d'animo policromo, in cui gli accordi e le dissonanze dei vari toni fossero come i vari temi d'una sinfonia. Non era disposto egli perciò a passar sopra facilmente al colore di quella giarrettiere, che, secondo lui, aveva funzione di richiamare e armonizzare tutti i toni intorno al violetto sparsi nel quadro.¹¹

Wedekind, Rosso di San Secondo: il mito della donna fatale. Origine, significato, in Francesco Bartoli, Rosanna Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Atti del convegno, Trento, 16-19 novembre 1994, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento 1996, pp. 427-450; *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*, Luigi Pellegrini ed., Cosenza 2005. Sulle presenze femminili nel teatro di Rosso si veda anche Maria Dolores Pesce, *Cose di carne. Il femminile nel teatro di Rosso di San Secondo*, Editoria dello Spettacolo, Spoleto 2011.

⁸ Per quanto riguarda i contributi ermeneutici sulle tendenze espressionistiche del teatro di Rosso derivate dal contatto con il teatro d'oltralpe, rimangono fondamentali i due articoli di Paolo Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del Novecento*, «Studi Germanici», III, 1 (1965) e III, 3 (1965).

⁹ Rosso di San Secondo, *Orlando in Brandeburgo*, a cura di Ivan Pupo, Caltanissetta, Sciascia 2004, p. 56.

¹⁰ Prima pubblicazione a puntate sulla rivista «Noi e il mondo» dall'aprile 1918 (VIII, 4) all'aprile 1919 (IX, 4). Pubblicato in volume nel 1920 per i tipi di Carra e C., ristampato nel 1927 da Treves con poche varianti, da Garzanti nel 1947 e, da ultimo, dall'Editore Salvatore Sciascia nel 2003.

¹¹ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore*, a cura di Domenica Perrone, Caltanissetta, Sciascia 2003, p. 3.

Similmente a Constantin Guys, Sante Coluccio è il tipo del pittore della vita moderna¹² intento a dipingere la bellezza equivoca della mondana in un momento in cui la passione si è sopita, lasciando subentrare lo *spleen*, ma lo stereotipo della donna di mondo con calze, scarpette, busti e piume di cappello è una superficie che va incrinandosi se si analizzano le figure femminili che compongono la galleria sansecondiana: dalla donna imbambolata (*Una cosa di carne*) alla donna vampiro (*L'ospite desiderato*), ritratti vividi caratterizzati da cromatismi espressionistici, infatti non è il soggetto del quadro a interessare il pittore/scrittore ma il suo animo cromaticamente reso. Il colore è, per l'autore, un valore che esplicita le esigenze espressive nel presentare le alterazioni dei suoi personaggi («Si era sbiancata, e il pallore inatteso su quel volto, fino allora congestionato, vi lasciava strane tracce violacee intorno agli occhi e sulle gote»).¹³ Rosso si serve, dunque, di un uso ecfrastico della narrazione soprattutto per descrivere i moti dell'animo, la policromia dell'intimo, attraverso una scrittura espressionista, ricca di immagini dinamiche (es. «tremava tutta, bianca e con le occhiaie itteriche per l'angoscia»; «stralunò gli occhi di terrore»; «si contorceva in una risata»; «si sentiva tagliuzzar la pelle dalle parole insensate e brutali»; «la carne le frizzava come punta da spilli»; «vibrava piuttosto ad ogni accenno»; «un senso feroce gli fece digrignare i denti»).¹⁴

Ricorrono nel romanzo anche i due tipi fissi di donna sansecondiana: l'*imbambolata* e la *sanguigna*. La moglie e modella del pittore, Lorenza, appare mite e svagata come una bambina (tanto che il marito le si rivolge «in un tono medio di falsetto [...] e con la celia sempre pronta sulle labbra»)¹⁵ e parimenti a quanto accade alla Nora ibseniana, la presa di consapevolezza da parte della sua condizione di subalternità è snocciolata attraverso indizi che la correlano alle bambole inanimate («Per Lorenza, invece, la soverchia tolleranza era, nel marito, l'indizio della indifferenza di chi nella moglie non cerca che la bambola, e, nel caso particolare, anche la modella, o una graziosa donnina che sappia offrire il tè agli amici e tener circolo»),¹⁶ sino a alla dichiarazione: «Io non sono una bambola». ¹⁷ Per contro la deuteragonista, Martina – mossa da «istinto orgiastico delle fibre che la spingeva a un godimento acre di tutte le cose» – è «una macchina di libidine»,¹⁸ rappresentando la decadenza morale dell'Italia

¹² Cfr. Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1992 (in particolare si vedano le pp. 308-309).

¹³ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore* cit., p. 18.

¹⁴ Ivi, pp. 14-17.

¹⁵ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore* cit., p. 26.

¹⁶ Ivi, p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 31.

¹⁸ Ivi, pp. 7 e 9.

prima della Grande Guerra: «Non era ancora l'anno millenovecentoquattordici» è la chiusa del romanzo.

Al tipo della *sanguigna* appartiene anche la declinazione acquatico-sensuale di alcuni personaggi femminili di Rosso, tra i quali anche l'attrice dionisiaca che avrebbe dovuto simboleggiare sulla scena il nuovo corso del teatro mediterraneo e che il drammaturgo descrive nello scritto *Per Dionisia, attrice mediterranea*, ritraendovi una donna semi-divina, dotata di natura quasi medusea, «nata da un prodigio lunare», «vestita di pampini, le chiome sermentose ed attorte, con tra le dita dei vostri piedi ancora brandelli di alga, tutta sgocciola di salsedine». ¹⁹ La descrizione di una creatura acquosa ci suggerisce contaminazioni con il romanzo *La mia esistenza d'acquario* (dello stesso anno, 1918) che replica, in forma narrativa, il dramma perduto *La sirena ricanta* (1908).

Ancora una volta il mito della sirena investe la sfera dell'immaginario erotico: un'*imagerie* del contenimento dei sensi, considerando che la sirena della tradizione romantica, per conformazione fisica, *desinit in piscem*.

La sirena, dunque, anatomicamente *demi-vierge*, è moderno essere mitologico, sfuggente al rigido dualismo madre/prostituta, significante il desiderio in quanto tale, irrealizzabile, tant'è che Rosso, a chiusa del suo scritto sull'ideale attrice Dionisia, ammette che il suo possa esser solo un «ironico canto» e che la femminile creatura rimanga senza «nemmen rappresentanza carnale», «larva dell'afa mediterranea». ²⁰ Parimenti Lauretta, protagonista de *La mia esistenza d'acquario*, nel momento in cui si sostanzia carnalmente attraverso il rapporto sessuale, si disfa «come una medusa morta in un acquario». ²¹ Roberto Alonge, suggerisce possibilità di confronti tra Ibsen, Pirandello e Rosso, tutti e tre autori nativi isolani, circa la tematica dell'acqua e la figura mitologica della sirena. La sirena è senza radici, come lo sono Ellida, Donata (esempio della frigidità della donna pirandelliana) e Lauretta del romanzo di Rosso. ²² Non è tuttavia da escludere che le donne acquatiche di Rosso siano progenie di Otilia delle *Affinità elettive* di Goethe, creatura 'naturale' e sfuggente, quasi un'invitata sacerdotessa del bosco, protagonista di una relazione quasi incestuosa per affinità elettiva, appunto, un rapporto reso possibile dallo stato liquido.

¹⁹ Rosso di San Secondo, *Per Dionisia, attrice mediterranea*, «Il Messaggero della Domenica», 20 lug. 1918.

²⁰ Rosso di San Secondo, *Per Dionisia, attrice mediterranea* cit.

²¹ Rosso di San Secondo, *La mia esistenza d'acquario*, a cura di Antonio Di Grado, Caltanissetta, Sciascia, 1991, p. 90. Sul tema dell'inseparabilità del piacere dal dolore legato alla tormentata bellezza medusea nella letteratura romantica si veda Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni 1966.

²² Roberto Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in Francesco Bartoli, Rosanna Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento* cit., pp. 411-425.

L'attrice simbolo del nuovo teatro mediterraneo risponde al nome di Maria Melato²³ che, recentemente, aveva debuttato nel ruolo della Signora dalla volpe azzurra in *Marionette, che passione!*, dinnanzi agli occhi del migliore pubblico milanese che gremiva la sala del Teatro Manzoni, il 4 marzo del 1918.²⁴

Gramsci, pure avendo applaudito *La maschera e il volto* di Chiarelli, si colloca tra i detrattori del dramma, sentenziando dalle colonne de «L'Avanti» che vi sono rappresentate le «avventure di sfaccendati, sceneggiate da un dilettante d'ingegno» e, proseguendo nell'invettiva, trova che:

Il vuoto è nei personaggi, nell'intrinseca sostanza dell'anima loro. Sono creature umane? Vivono? Ohibò, sono marionette, solo marionette, ma non in senso ironico: il burattinaio che li fa muovere non è la passione, è la vuotezza spirituale: non vivono; parlano, o meglio, l'autore parla, non i personaggi: essi sono terribilmente uguali, essi sono una tesi, la più comune e volgare delle tesi: che gli uomini non siano altro che burattini.²⁵

Come potremmo leggere, ad oggi, il vuoto individuato da Gramsci se non come antecedente di quella indefinitezza che pervade lo spirito contemporaneo, della mancanza di appigli, del senso di vertigine alle volte adrenalinica, altre volte angosciosa, che connota la nostra era? È proprio quel vuoto, riportato con chiarezza poetica sulla scena e messo alla ribalta, il vero protagonista di *Marionette*, il senso di vuotezza di personaggi costantemente in fuga per ri-trovarsi in un altro luogo (mentale) e che replicano la corsa dello stesso autore. Ed è quel vuoto che cinge degli allori della modernità quest'opera. Modernità che è la metà dell'arte.

Secondo Arnaldo Frateili, infatti, il dramma rendeva il moderno *habitus* del dolore umano con una forza che non aveva paragoni nelle produzioni coeve:

La commedia fu per me la rivelazione impetuosa e sconcertante d'uno scrittore che aveva trovato la sua forma naturale, ed era una forma tale da sconvolgere tutte le idee sul teatro che si aveva allora [...] in quei tre atti scarni, essenziali, ma densi di gridi d'umana disperazione irrompenti dal grigiore della vita di tutti i giorni, diviso tra il reali-

²³ Cinque anni più tardi, infatti, è proprio quello di Maria Melato il volto *manifesto* dell'attrice mediterranea. Rosso di San Secondo, *Maria Melato, attrice mediterranea*, «Comoedia», 13 (1923).

²⁴ Tra i vari contributi critici che si sono prodotti su questa fondamentale opera di Rosso di San Secondo, particolarmente suggestiva è la lettura proposta da Paolo Puppa, il quale trova che con *Marionette* «la morte e il riso, antica coppia carnevalesca, salgono solennemente in scena», poiché Rosso, con «smorfia grottesca», coniuga «il dittico romantico di *eros* e *thanatos* con il ghigno sulfureo di un nichilismo impietoso», allestendo la cerimonia della «morte della passione, prova generale per la futura passione della morte», Paolo Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Guida, Napoli 1986, pp. 13-15. Per una storia dei primi allestimenti teatrali di MARIONETTE e sul rapporto artistico tra Rosso e Tatiana Pavlova si veda Donatella Orecchia, *Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni di "Marionette, che passione!"*, «L'asino di B.», II, 2 (1998).

²⁵ Antonio Gramsci, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo al Carignano*, «Avanti!», 21 aprile 1918, ora in *Letteratura e vita nazionale*, in *Opere*, vol. VI, Einaudi, Torino 1950, pp. 324-325.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

smo borghese e il poetico dannunziano, [...] un teatro di poesia più intima attraverso il decadentismo crepuscolare. [...] intensa ed appassionante azione drammatica, e cioè vero teatro [...] carico d'un dolore umano che è di sempre e non ha riscontro nel teatro moderno, *espresso inoltre con una linearità che, pur nel suo esasperato romanticismo, le dà il carattere d'un'opera classica.*²⁶

Con *Marionette, che passione!* si delinea compiutamente – per i personaggi di Rosso – un *itinerarium amoris* segnato dal lutto, reale o metaforico, per l'amato assente. La passione è, dunque, declinata sul piano di immagini sovrapposte, come in un palinsesto, laddove all'*imago* della persona patologicamente amata si appone l'*imago* schermata d'affezione (dunque infettata) per una persona *in vece*, che si faccia carico della patologia e la lenisca, poiché non può curarla. Con Rosso siamo nella clinica della passione, dove il doppio non coincidente è portatore sano della crisi identitaria di un secolo fiorito sulle ceneri della *Belle Époque*, che annaspa nel tentativo di ricrearne l'atmosfera gaudente e che sfocia nella poetica cabarettistica dei dorati anni Venti, prologo della tragedia che ha segnato la più profonda cicatrice della cara vecchia Europa.

Pur restando nell'anonimato, i protagonisti sono caratterizzati da spessore cromatico, nei toni freddi e luttuosi: nero e grigio per i due uomini, azzurro per la donna.

Oltre alle loro pene d'amore l'autore ci dà scarni dati sulla loro vita, il Signore in grigio è indefinito come il suo abito, il Signore a lutto è un ingegnere, la Signora dalla volpe azzurra, catalizzatrice della temporanea attenzione dei due disperati – e disperata anch'essa – è l'unica a godere di un tratteggio più incisivo:

È snella, elegante senza ricercatezza, ha una volpe azzurra sulle spalle intorno al collo. Abito da passeggio, quasi da viaggio. Bruna, con gli occhi rossi, forse di pianto; guantata sino al gomito.²⁷

L'elegante snellezza della donna associata all'inquietudine dello sguardo lacrimoso ricorda quella delle silfidi cupe e impellicciate che popolano i quadri di Ernst Ludwig Kirchner – maestro dell'Espressionismo pittorico tedesco – rappresentanti scene tratte dalle strade berlinesi. L'abito da viaggio della donna manifesta la sua condizione di essere in fuga, anche nel dramma è reduce di un «viaggio orribile» col quale tenta di giustificare il dolore al collo che copre con la pelliccia perché non si vedano i lividi procurati dall'amante dal quale è scappata: «Mi ha battuta!... Mi ha calpestata... non ne posso più!... Non ne potevo più!...».²⁸ Come accade nella narrazione delle vittime di violenza, i tempi verbali oscillano tra presente e passato,

²⁶ Arnaldo Frateili, *Rosso di San Secondo*, «Il Dramma», 278 (1959). Corsivi miei.

²⁷ Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 135.

²⁸ Ivi, p. 137.

tra volontà di uscire dalla tragedia che si vive e incapacità a mettere in pratica la fuga; infatti la Signora dalla volpe azzurra è al telegrafo per scrivere al suo aguzzino, un vero e proprio persecutore dal quale la donna non fugge per la prima volta se la sua amica, consigliandole di non scrivere, la trattiene dicendole «Penserà lui a cercarti». Il *modus operandi* dello *stalker* è qui evidenziato *ante litteram* e la vittima – come la letteratura giuridica in materia insegna – si lega a doppio filo al suo carnefice. Nel secondo atto, infatti, la Signora prorompe in un pianto miserando sfogandosi col Signore in grigio:

Io non reggo più: io sono una pazza! (*scoppia in singhiozzi*) E l'ho amato, l'ho amato con tutto lo spasimo delle mie fibre! Tutti i sacrifici del mondo avrei sopportato per lui! Io cercavo d'indovinare i suoi pensieri, di leggere i suoi desideri; non apriva bocca ch'era già appagato... Dio!... Dio!... Forse gli ho dato troppo... forse l'ho saziato di me... M'ha tradita, sì, sì... ne sono sicura... e poiché io urlavo e spasimavo... m'ha battuta. Voleva che io sopportassi! Sopportare, comprende?... Ah, no, fuggita! Sono fuggita! Non dovevo forse fuggire? [...]
Sì, ma ora come farò?... Come farò?... Io non posso vivere senza di lui... Non posso!... ²⁹

Il Signore a lutto con la Signora dalla volpe azzurra e assieme al Signore in grigio fondano un sodalizio della desolazione, un consorzio per supportarsi e evitare di fare ulteriori sciocchezze ma, alla fine del terzo atto, in un ristorante dove i tre attendono un'amica, arriva l'amante della donna. Con questo personaggio Rosso disegna l'*identikit* del violento subdolo e irriducibile, il femminicida tipo, gemmato dalla sua penna con chiaroveggenza inquietante sin dal nome: Colui che non doveva giungere.

Entrato prepotentemente nella sala del ristorante, l'uomo, annusa l'aria come un segugio riconoscendo l'odore della preda e si esibisce in gesti violenti per intimorire i rivali: «L'odore che io dico, signore, lo riconoscerei non qui, ma in una serra. (*Dando un pugno sulla tavola*) Basta! Dov'è?... una giornata infernale! Tutta Milano ho frugato».³⁰

Scovata la vittima (celata, come nelle migliori tragedie, dietro la tenda), «d'un pallore mortale, con gli occhi chiusi, come non reggendosi più in piedi»,³¹ l'uomo la blandisce, sminuisce i fatti, ridicolizza le manifestazioni della donna, la colpevolizza, la minaccia velatamente e la trascina con sé: «Su, cara, adesso non ti far prendere dal solito convulso: né ho voglia di far scene, ché ho perduto una notte in treno e giro da stamattina. I conti, se ce ne saranno, li faremo a casa».³²

Mutatis mutandis: città moderna e dramma moderno: non il triangolo borghese,

²⁹ Ivi, p. 151.

³⁰ Ivi, p. 162.

³¹ Ivi, p. 163.

³² *Ibidem*.

non la lotta per la corona, non amori contrastati, ma abusivismo sentimentale. Ai contemporanei poteva risultare, ancora, inverosimilmente ‘vuoto’, fuori dall’umano. Oggi, seppure inaccettabile, è ordinario.

Quella di Rosso è una drammaturgia delle atmosfere moderne, di quella abulia del pensiero attivo pennellata nelle cartoline della paralisi post-moderna inviate da Hopper, dove l’atmosfera rarefatta riproduce la sospensione, la pausa disperata, quell’istante in cui qualcosa di sinistro sta per accadere o è appena accaduto: in quello spazio di latenza del *noumeno* l’arte si manifesta, diventando fenomeno, spettacolo, così da permettere, nella sospensione del senso, la risemantizzazione dell’*hic et nunc*.

È nel 1924 che la vividezza delle dinamiche passionali, rese da Rosso di San Secondo nella loro modernità convulsa, oltrepassa i limiti della decenza, ricevendo il veto della censura per pornografia. Il dramma proibito, il cui titolo ha avuto una fortuna superiore all’opera stessa, per potenza icastica e immediatezza tematica, avrebbe dovuto debuttare a luglio: si tratta di *Una cosa di carne*, sottotitolato *dramma o pochade secondo l’animo degli spettatori*.

Il ricordo dell’inizio dei lavori è nelle pagine dell’unico scritto che ci resta di Renato Cialente, il quale racconta di come Rosso accolse la censura emanata dal Prefetto di Genova:

Rosso, ch’è sempre rosso–violaceo, diventa di fuoco. Vulcanico in perpetuità, cerca la valvola d’eruzione. Non riesce a spiccare una sillaba. Parla coi piedi. Lancia un formidabile calcio a una sedia, e il colpo gli spacca le stringhe della scarpa. La scarpa, sotto la ghetta grigia, si apre, par che rida, irrida, sogghigni. Usciamo. I suoi occhi sono incupiti sulla scarpa spalancata. – Che facciamo? – chiedo io, misurando le strade d’ogni tentativo per placar la censura. – Prima di tutto, - ruggisce lui – andiamo da un calzolaio! Andiamo. Rosso mostra il guaio, chiede un paio di stringhe grigie. Non ne hanno, di quel colore. Usciamo. Altra sosta da un secondo calzolaio: sprovveduto, anche lui! E sprovveduto il terzo, il quarto...Disdetta! Muto, assisto al dramma colorato che si svolge nell’animo di Rosso. Il quale, improvvisamente, ruggisce: Mi dia un paio di scarpe nuove!

E mentre i fantasmi cocenti della “Cosa di carne” mulinano nei nostri cervelli, plumbei, sotto la cappa dello sfarzo, inutilmente compiuto, Rosso è lì, attentissimo alle agili mani che gli infilano le scarpe, taciturno e soddisfatto, placato. Ma a Buenos Aires, due mesi più tardi, la strepitosa vittoria arrideva a lui ed a noi.³³

Il dramma debuttò, dunque, al Teatro Cervantes di Buenos Aires il 18 ottobre dello stesso anno per esser poi ripreso in Italia, a Roma, nel gennaio dell’anno seguente, guadagnando un clamoroso successo di pubblico che richiama in scena gli attori cinque volte dopo il primo atto, dieci dopo il secondo, applaudendo con

³³ Renato Cialente, *Sorgono da lontano le mie parti*, «Il Dramma», 193 (1953).

enfasi soprattutto l'attrice protagonista, nonché regista del dramma, Tatiana Pavlova (nuovo volto del teatro di Rosso, dopo quello di Maria Melato). All'indomani della prima il recensore del «Messaggero» rileva come la censura sia stata, *de facto*, una *réclame* per lo spettacolo, tanto da stimolare una curiosità morbosa da parte degli spettatori:

Premettiamo brevi, ma precisi, appunti di cronaca.

Sala «esaoritissima» e curiosità non meno superlativamente morbosa: anzi tutto, per effetto del titolo, capace di stuzzicare l'appetito anche dei più intransigenti... vegetariani, e, poi, dalla impagabile *reclame* preventiva che la miopia virtuista della censura prefettizia di Genova aveva fatto al nuovo lavoro dello scrittore siciliano, vietandone, nell'estate scorsa, la rappresentazione.³⁴

A seguito dell'esordio mutilato, Rosso aveva corredato l'opera di un *Preludio*, rivolto al pubblico, nel quale si invoca l'arrivo di un Prefetto ideale che non finga di ignorare il fatto che le case di tolleranza, come il nome stesso indica, sono tollerate dalla società, pertanto è ridicolo che non ne venga tollerata la rappresentazione nella finzione artistica:

La sintesi in cui deformandosi si stilizza la realtà cruda e crudele in questa commedia, non richiedeva in verità alcun preambolo per la sua comprensione. [...] Si voleva, dunque, ammonire lo spettatore che se mai avesse sentito il bisogno di coprire, per pudore, la carnosa esasperazione della tragedia, per una tal veste, non al rivendugliolo di piccole moralità quotidiane egli avrebbe dovuto rivolgersi, bensì al suo cuore, nel quale soltanto avrebbe trovato le impalpabili bende adatte a fasciare e lenire d'un'argentea brina di commiserazione e di assoluzione il febbrile errore del protagonista.³⁵

Saverio Prassi professore di chimica, decide di prendere in moglie la prostituta Micaela poiché crede che sposando una donna di buona famiglia la insozzerebbe riversandole addosso desideri carnali. Crede, inoltre, che Micaela, in quanto donna di bordello, non sia dotata di pensiero e la ritiene, dunque, solo «una rosea cosa di carne», perché sarebbe «mostruoso» «appagare la parte bestiale di noi, con un essere che ha la coscienza vigile, la quale è lì e ti osserva mentre tu da uomo ti degradi e diventi bestia!».³⁶ Nemmeno l'amore, dunque, porrebbe rimedio a questa orrenda sensazione perché «il cervello pensa sempre» e avere rapporti con una donna pensante sarebbe «come specchiarsi davanti ad uno specchio»:³⁷

³⁴ G. M., *Una cosa di carne di Rosso di San Secondo*, «Il Messaggero», 21 gennaio 1925.

³⁵ Rosso di San Secondo, *Preludio a Una cosa di carne*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 443.

³⁶ Ivi, p. 451.

³⁷ *Ibidem*.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

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

MICAELA (*sublimemente ingenua*) Che pensavo?... che cosa?

SAVERIO PRASSI Non capisci!...

MICAELA Ecco, vede che non capisco? E perciò che se ne fa d'una cosa stupida?

SAVERIO PRASSI Ma no. Tutt'altro! Sei troppo intelligente!

MICAELA (*ingenua sempre*) M'ha detto che non capisco!

SAVERIO PRASSI Capisci, capisci, capisci, maledizione!

MICAELA Allora, se capisco, vuol dire che è giusta la mia idea di volermene andare!... Perché, infine, aspettare tanti è meno noioso di aspettare uno solo. [...]

SAVERIO PRASSI Accidenti. Come una formula chimica, è precisa. Chi l'avrebbe sospettato! [...] Non facciamo scherzi. Fin che si parla, si parla!... Ma ai fatti... Amica mia, tu porti il mio nome, lo sai?

MICAELA (*con uno scatto violento e fulmineo*) E allora voglio un figlio!... Lo voglio! 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 le 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 subito, o me ne vado, subito... subito!...³⁸

Micaela assomiglia a Carmelina, la prostituta protagonista de *La Bella Addormentata*, e anche a Lucia, la protagonista del primo dramma di Rosso, *Madre*. Se la donna fatale insegue l'uomo e si concede e la donna angelo si schermisce, le protagoniste di carne dei drammi di Rosso sono prostitute, mondane – terrestri, dunque – provengono dagli orli della vita, né angeli né diavoli: il *motus* di queste opere è quello del naturalismo zoliano.

Lucia, Carmelina, Micaela divengono esseri desideranti l'amore e il riscatto come madri, la 'preda' alla quale ambiscono è un marito/padre. Si attua qui un'inversione dei ruoli, per cui è l'uomo/maschio che, lasciandosi sedurre, vive nel turbamento e nella vergogna d'aver provato coinvolgimento per 'una cosa di carne' che, però, è dotata anche di spirito. L'uomo/maschio non riesce più a districarsi con la (almeno) duplice natura femminile che, parimenti a quella maschile, prova istinti carnali, sensuali, materni, spirituali. Non riuscendo a 'comprendere' la tridimensionalità dello spirito femminile, il maschio appone, dunque, etichette, coniugando la sensualità ad un carattere predefinito, quello della prostituta, e la maternità ad altrettanto carattere, quello della moglie/madre, secondo quanto teorizza Otto Weininger in *Sesso e carattere*, opera allora molto in voga e presente anche nella scarna biblioteca di Rosso:

³⁸ Ivi, pp. 473-474.

Il tipo diametralmente opposto alla madre è la prostituta. [...] basti intanto considerare le donne come appartenenti all'uno dei due tipi, cioè a ciascuno di essi più o meno vicine: la madre e la prostituta. [...] Si è detto spesso che la donna è allo stesso tempo e madre e amante; io però non so veder chiaro il senso né l'utilità di tale distinzione. Si vuol forse indicare con la qualità d'amante lo stadio necessariamente precedente la maternità? E allora questo non può costituire una proprietà caratterologica durevole. Che dice invece l'espressione amante riguardo alla donna maritata, se non che ella viene amata? Questa affermazione aggiunge una determinazione essenziale, o non piuttosto una completamente esteriore? Amata vuole essere tanto la madre che la meretrice.³⁹

Rosso, nei suoi personaggi fonde entrambe le nature di moglie e amante senza emettere giudizi. Non solo, nel finale si beffa amaramente del professore di chimica che credeva d'aver trovato la formula per sedare i suoi istinti in una morbida bambola consacrata sull'altare in veste di moglie, facendolo comparire, tra le mani giocose di Micaela – che al principio era apparsa in scena «tutta grassoccia stupita, imbambolata»⁴⁰ – imbambolato a sua volta: reso bambola per giochi di bambole. Sembra che Rosso abbia voluto qui giocare la vendetta di Micaela, mettendo di fronte agli occhi dello spettatore una scena che dovette apparire inconcepibile (più della rappresentazione della casa di tolleranza che gli valse la censura):

MICAELA [...] (*Come avendo avuto un'idea prende una sua veste e la infila a Saverio facendogliela indossare*)

SAVERIO PRASSI Micaela, non abusare! Che cos'è? Che cosa ti salta in mente?

MICAELA (*adornandolo con le gale da bambinaia*) No, no, lasciami fare... Intanto che l'aspettiamo!... È così bello... mi vien da piangere dalla gioia!... No, non ti togliere nulla... Professore, un po' di pazienza... è così bello... fa da bambinaia... tu la bambinaia ed io la mamma... La cuffietta, il biberon... oh, amore di piccolo!... Cullalo... Cullalo... così... cantiamo una ninna nanna. Bisognerà impararla!... Ma tu la sai forse, Professore... cantala tu?...⁴¹

³⁹ Otto Weininger, *Sesso e carattere*, introduzione e traduzione di Giulio Fenoglio, F.lli Bocca, Torino 1922², p. 196.

⁴⁰ Rosso di San Secondo, *Preludio a Una cosa di carne*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 455.

⁴¹ Ivi, p. 475.