

La marionetta e il volto. Una passione di Rosso di San Secondo

Maria Chiara Provenzano

«Ora le tue labbra puoi spedirle a un indirizzo nuovo
e la mia faccia sovrapporla a quella di chissà chi altro.»

F. De Gregori, *Rimmel*

I. Al telegrafo una domenica pomeriggio

Il mio povero e caro San Secondo è uscito ora dall'Ospedale militare in assai tristi condizioni di salute e di spirito. Ci vorrebbe una buona scossa per lui¹.

Sul finire del 1917 Pier Maria Rosso di San Secondo torna dal fronte orientale piuttosto ammaccato, come si ricava da una lettera scritta a Virgilio Talli da Luigi Pirandello, padrino amorevole – al limite dell'attaccamento ossessivo – che prepara per il ritorno del figlioccio (d'arte) convalescente una sorpresa che lo porterà alla rinascita come drammaturgo dopo dieci anni di silenzio in scena.

La scossa auspicata è, infatti, l'allestimento di un nuovo dramma. Una scossa che ha segnato la storia del teatro italiano.

Pirandello propone insistentemente a Talli – che accetterà dopo varie rimozioni – la messa in scena di *Marionette, che passione!* che, debuttato il 4 marzo del 1918, tutt'oggi si attesta come il vertice della produzione teatrale di Rosso².

1. Epistola datata 14 dicembre 1917, in S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Treves, Milano 1931, pp. 147-48.

2. 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», P. 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 D. Orecchia, *Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni di "Marionette, che passione!"*, in «L'asino di B.», a. II, n. 2, 1998. Per un profilo dell'autore si tengano da conto almeno G. Calendoli, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Bianco, Roma 1957; L. Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1959; A. Barsotti, *Rosso di San Secondo*, La Nuova Italia, Imola 1978; E. Occhetto (a cura di), *Il teatro di Rosso di San Secondo. Atti della tavola*

Il dramma è avviluppato attorno alle vicende umane di tre non-personaggi – la Signora dalla volpe azzurra, il Signore in grigio e il Signore a lutto –, proiezioni allucinatorie e allucinate del contrasto tra ragione e istinto passionale: le loro sensazioni grumose danno corpo ad atmosfere deliranti che rimangono distintive del teatro di Rosso, fondato sulla temperatura cromatica, più che sulla costruzione di trame narrative.

Pirandello, recensendo entusiasticamente il testo drammatico, si domanda – ma è una domanda retorica – come possa risultare una volta agito sulla scena, demandando la critica dello spettacolo al critico teatrale:

[...] non so come tutto questo risulti in teatro. *M'immagino che a uno spettatore appassionato non possa non risultare perfetto* e non dare perciò un godimento squisito, se rappresentato da bravi attori. Certo perfetto risulta alla lettura e dà uno squisito godimento a uno spassionato lettore. E Rosso di San Secondo può andare orgoglioso d'aver dato una pura opera di poesia al teatro italiano, che accenna a innalzarsi su nuove e più sicure basi³.

Marionette, che passione! debutta in prima nazionale a Milano, il 4 marzo 1918, con la Compagnia di Virgilio Talli e Maria Melato interpreta la Signora dalla volpe azzurra dinnanzi agli occhi del migliore pubblico milanese che gremisce la sala del Teatro Manzoni, ottenendo, però, giudizi contrastanti da parte della critica⁴. A questi Pirandello si contrappone con violento fervore, chiedendo il supporto di Martoglio che, in un'epistola⁵, aveva riferito di critiche “acerbe” nei confronti di Rosso:

Roma, 14.IV.1918

Caro Nino,

[...] Vorrei che assumessi una fiera e valida difesa di San Secondo contro le critiche acerbe di cui mi fai cenno. Da chi partono codeste critiche? Che dicono? Non bisogna

rotonda, Cesati, Firenze 1985, con saggi di R. Salsano, P. Puppa, G. Corsinovi, A. Barsotti, C. Alberti, E. Occello, F. Capelvenere, M. Morante, F. Callari; F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo, la figura e l'opera*, Pungitopo, Messina 1988; R. Salsano, *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*, Bulzoni, Roma 2001. Sulla fortuna critica del nisseno si veda P.D. Giovanelli, *La critica e Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1977.

3. Recensione a *Marionette, che passione!*, apparsa sul «Messaggero» del 1° aprile 1918; ora in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori (“I Meridiani”), Milano, 2006, pp. 997-999, corsivi miei.

4. Fra le firme più prestigiose che recensiscono il dramma, figurano quelle di F. Tozzi, *Marionette, che passione!*, in «Il Giornale del Mattino», 5 marzo 1918; E. Possenti, *Marionette, che passione!*, in «Perseveranza», 9 marzo 1918; S. D'Amico, *Teatro recente*, in «Idea Nazionale», 3 maggio 1918, e *Marionette, che passione!*, in «Idea Nazionale», 28 novembre 1918; A. Gramsci, *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo al Carignano, in «Avanti!», 21 aprile 1918; V. Cardarelli, *Marionette, che passione!*, in «Il Secolo», 5 marzo 1918.

5. La lettera di Nino Martoglio, inviata a Pirandello dopo le repliche torinesi di *Marionette*, è datata 11 aprile 1918, in *Carteggio Pirandello – Martoglio*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese, Catania 1979.

cedere minimamente terreno a codesta gente: prenderla di fronte e gridarlo forte che noi siamo quelli che lavoriamo. Che sanno far loro? Che fanno? Ostacolano e dicono male. *Facciamo capire che abbiamo buoni piedi per buttar via d'un canto l'ostacolo delle loro carogne putrefatte, e buone mani, all'occorrenza, per turar loro la bocca a furia di schiaffi*. Lavorino, perdio, se sanno! E alla prova si vedrà chi ha ragione⁶.

Alla squilla di vendetta suonata da Pirandello, Martoglio risponde con un tentativo di mediazione degno di un diplomatico:

[...] non devi dubitare ch'io possa mai assumere, al cospetto dei suoi critici, una condotta che non sia di fiera e valida difesa della sua opera, che stimo altissima e singolare. Anzitutto non critiche acerbe ho inteso contro quest'opera, ma echi di dimensioni fervide e calorose e di dispute che fanno più bene della lode senza riserve e senza calore⁷.

Dopo il debutto milanese *Marionette* aveva replicato sulla piazza torinese e poi a Firenze, debuttando il 26 aprile al Teatro Niccolini. Un'ulteriore lettera⁸ di Pirandello a Martoglio testimonia la preoccupazione del "padrino" per la terza tornata del dramma tenuto a battesimo, tuttavia l'insuccesso generale della commedia farà scrivere a Rosso alcune righe piuttosto amare e sprezzanti, indirizzate a Martoglio, che rendono il verace sodalizio instaurato tra i tre siculi promotori del *teatro mediterraneo* e l'altrettanto verace modalità di duellare a suon di minacce:

Caro Martoglio,

La ringrazio delle affettuose parole inviatemi insieme a Pirandello: e godo soprattutto che tanto Pirandello che Lei siete rimasti soddisfatti. Adesso vorrei da Lei questo favore che certo potrà facilmente farmi. Avvertire i dirigenti di quel giornalucolo che s'intitola "Le quinte" che, se a proposito della ripresa, non rendono piena completa giustizia a *Marionette* io stroncherò in maniera definitiva cotesto foglietto merdoso e lo annagherò con una pisciata. L'abbraccio affettuosamente [...]⁹.

Tra le voci critiche, particolarmente aspra si era levata quella Antonio Gramsci che, pur avendo applaudito *La maschera e il volto* di Chiarelli, si colloca tra i detrattori di Rosso, sentenziando dalle colonne de «L'Avanti» che in *Marionette, che passione!* siano rappresentate «avventure di sfaccendati, sceneggiate da un diletante d'ingegno» e, proseguendo nell'invettiva, trova che:

L'ingegno permette a Rosso di San Secondo di portare sul teatro la formula famosa: per fare un cannone si prende un buco e lo si avvolge di bronzo: egli prende il vuoto, lo avvolge di parole, messe in ordine dialogico, divise in sezioni (scene e atti). Il vuoto è nei personaggi, nell'intrinseca sostanza dell'anima loro. *Sono creature umane? Vivono?*

6. *Carteggio Pirandello – Martoglio*, cit., pp. 127-128, corsivi miei.

7. *Carteggio Pirandello – Martoglio*, cit., pp. 136.

8. *Carteggio Pirandello – Martoglio*, cit., lettera del 25 apr. 1918, p. 163.

9. La lettera è datata 23 luglio 1918, in *Carteggio Pirandello – Martoglio*, cit., p. 163n.

*Obibò, 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*¹⁰.

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 “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.

Inoltre, come precisa Rosso nell'*Avvertenza agli attori*, «l'arbitrario che può parere vi sia nella commedia, risultando dal tormento in cui si macerano i personaggi, non deve dar luogo al comico, bensì a un sentimento di tragico umorismo»¹¹: la lezione pirandelliana è stata assorbita e resa in forma di dramma prima ancora che Pirandello stesso la rielabori per la scena¹².

Ma da dove provengono questi personaggi dalle passioni luttuose? Nel 1916 era apparsa la raccolta di novelle *Ponentino*, recante gli apporti prodotti, nella scrittura di Rosso, dalla permanenza olandese. Tra queste novelle d'ambientazione nordica ve n'è una che ha, invece, come scena, un luogo modernissimo, un *non-lieu*: la sala di un telegrafo, luogo non identitario in cui migliaia di individui si incrociano senza entrare in relazione ma che, in questo caso, diviene la porta di accesso verso un tentativo di cambiamento¹³: *Acqueruggiola*¹⁴, ossia “pulviscolo di pioggia”, quella pioggerellina talmente fitta e impalpabile che correda giornate tediose sfocandone i contorni e intossicandone l'andamento.

Rosso tratteggia l'atmosfera della desolazione urbana offrendoci immediati tut-

10. A. Gramsci, *Marionette, che passione!*, cit., ora in *Letteratura e vita nazionale*, in *Opere*, vol. VI, Einaudi, Torino 1950, pp. 324-325. Corsivi miei.

11. P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Marionette, che passione!*, in *Teatro*, cit., vol. I, p. 129.

12. È del 1920, infatti, il breve scritto sull'*Ironia* nel quale Pirandello riprende le tesi enunciate nell'*Umorismo*, declinandole alla bisogna della scena teatrale e proponendo la definizione del *grottesco* come “farsa trascendentale”: «Anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffe ombre d'ogni gesto tragico», L. Pirandello, *Ironia*, in «L'idea nazionale», 27 febbraio 1920, ora in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 995.

13. Rappresentativi della nostra modernità, i luoghi di transito simboleggiano la precarietà della vita contemporanea caratterizzata da solitari individualismi. Cfr. M. Augé, *Non-lieu. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, tradotto in italiano con il titolo *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.

14. P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Acqueruggiola*, in *Ponentino*, Treves, Milano 1916.

ti gli ingredienti che la compongono: la piovgerella, un organetto in lontananza, la musica di un caffè, sconosciuti che si urtano senza sollevare lo sguardo, ma anche solitudini talmente disperate che, guardandosi negli occhi, credono per qualche istante di potersi fare compagnia. Tutti immersi nel tessuto cittadino che fa da culla e rete nella quale restare imbrigliati¹⁵. La folla fuori, pochi individui “sperduti” a cercare conforto nella sala del telegrafo. Rosso è aderente alla sua contemporaneità e non risulta difficile ritradurlo nella nostra lingua post-moderna, immaginare oggi gli sperduti che tentennano e disperano con gli occhi bassi, rivolti allo schermo del sostituto del telegrafo, indecisi se mandare o meno un messaggio, nel tentativo vano di procrastinare una relazione malata.

Questo è il soggetto della vicenda: due sconosciuti, vittime di passioni degradanti, si trovano nella sala del telegrafo a scrivere e stracciare telegrammi oscillando tra la volontà di spedirli e il dubbio sull'utilità di tale azione. Una lei e un lui indugiati, con volti segnati dall'insonnia e occhi cerchiati d'angoscia. Il *focus* è quello intradiegetico del protagonista-osservatore-narratore, a sua volta dolente nella necessità di scrivere un telegramma alla donna amata che, però, trova un diversivo temporaneo alla sua angustia osservando gli altri due consimili. Essi si guardano e si riconoscono nella medesima sfortuna, si compiangono. Lei ha lasciato il suo amante dopo due anni di «vita insopportabile» e si ritrova «sperduta in questa città sconosciuta, accasciata, vinta», dichiara di non amarlo più.

Come in una profana *via crucis* i due personaggi vivono il viatico delle loro passioni verso la capitolazione definitiva, traendo ristoro momentaneo nelle città dove staziona il treno, altro elemento della modernità che compare a completare l'arredo cittadino. Alienazione, incapacità di distaccarsi dal dolore provato, tendenza a voler reiterare i meccanismi di passioni torbide, tutti i sintomi di quella che oggi definiremmo “relazione malata”, con le derive nella manifestazione di violenza di genere. Ma qui siamo ancora alle soglie degli anni Venti e Rosso inaugura una precoce *par condicio* della sofferenza. Anche l'uomo dichiara di esser stato amato «d'un amore forsennato, senza rispetto per la mia dignità, per la sua, senza nessuna considerazione per la mia vita, per i miei interessi»¹⁶, anche egli è vittima d'una pratica che oggi definiremmo *stalking*. Entrambe le vittime, però, allontanatesi dal loro carnefice perdono il ruolo di vittima divenendo in-significanti, il senso della loro vita è tutto nel patimento d'amore, per cui cercano i loro carnefici, hanno bisogno di contattarli, di ritrovarli. Affetti da “sindrome di Stoccolma”, questi personaggi sono i prodromi del modello relazionale che dilaga oggi, basato sulla conversazione virtuale.

15. La malinconia della crisi che affligge l'uomo contemporaneo è un *tòpos* comune alla scrittura di Rosso che nel primo romanzo, *La fuga*, scriveva: «Dove vado? Perché esco? [...] perché devo essere ogni sera ripreso da quella tormentosa ansietà che mi trascina qua e là come un sonnambulo senza meta [...] perché devo immalinconirmi e sentirmi le lagrime agli occhi nell'ascoltare l'orchestrina del caffè mentre seduto ero a centellinare un bicchiere di rosolio?». P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, Vallecchi, Firenze 1986, p. 13 (prima edizione Treves, Milano 1917).

16. Ivi, p. 36

Dopo un lungo monologo del personaggio narrante, attraverso il quale è perorata la causa dell'inopportunità della finzione di sentimenti, i due si sciolgono, la donna ringrazia l'interlocutore accorto, si toglie «macchinalmente» i guanti, scrive il suo telegramma, consegna, saluta e esce. L'uomo, stizzito, scrive il suo messaggio, saluta e se ne va. Il narratore, invece, non scrive il suo telegramma ma, uscendo, prova rimorso per la sua "violenza":

Li avevo uccisi o li avevo salvati? Ma gli stravaganti come me, avendo perduto la norma schietta in cui si compone armoniosamente la vita della maggioranza, affidano la loro esistenza all'arbitrio: ogni loro atto è quindi una violenza¹⁷.

Ripristinato lo *status quo*, la novella ha termine ma la breve vicenda d'un pomeriggio domenicale uggioso al telegrafo ritorna due anni più tardi nel primo atto di *Marionette, che passione!*¹⁸.

La scena del primo atto si apre, come nella novella, nella sala del telegrafo, ma non più una sala qualsiasi, siamo ora al telegrafo centrale di Milano, mentre fuori pioviggina.

La città moderna è l'unico elemento, nell'economia del dramma, che assuma identità certa. È la «città più città d'Italia»¹⁹, dotata di una fantasmagoria di elementi scenografici (stazioni, caffè, teatri, treni, telegrafi, alberghi) simbolo di progresso, è il luogo moderno per eccellenza (come lo era stata per il *Demetrio Pianelli* di De Marchi e come ce la racconta Verga nelle sue novelle ambientate nel capoluogo lombardo): «la grande Milano tradizionale e futurista coi suoi sentimenti pensieri meccanizzati e le sue macchine pensanti»²⁰.

Ma anche i protagonisti assumono ora spessore, pur restando nell'anonimato. Si tratta di spessore cromatico dai 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; quantata sino al gomito²¹.

17. *Ibid.*

18. Per una lettura comparata tra novella e dramma si legga R. Salsano, *Rosso di San Secondo: Acquerugiola/ Marionette, che passione!*, in *Rosso di San Secondo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di E. Bellingeri, Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1990, pp. 57-70.

19. A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV/2: *Dall'Unità a oggi*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, Einaudi, Torino 1975, pp. 821-825.

20. F.T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1969, p. 3.

21. P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in *Teatro*, a cura di R. Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, vol. I, p. 135.

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.

La trama tracciata nella novella si proietta nel dramma, il Signore a lutto ritrova la Signora dalla volpe azzurra e, assieme al Signore in grigio – che nella novella era il narratore – fonda 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 la Cantante amica della Signora, arriva l'amante della donna. Con questo personaggio Rosso disegna l'identikit del violento subdolo e irriducibile, il femminicida, gemmato dalla sua penna con chiaroveggenza inquietante, già nel 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:

COLUI CHE NON DOVEVA GIUNGERE: 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 frugato²².

Scovata la donna celata (come nelle migliori tragedie) dietro la tenda, «d'un pallore mortale, con gli occhi chiusi, come non reggendosi più in piedi»²³, Colui che non doveva giungere la blandisce, sminuisce i fatti, ridicolizza le manifestazioni della donna, la colpevolizza, la minaccia velatamente, la trascina con sé.

COLUI CHE NON DOVEVA GIUNGERE: [...] 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 casa²⁴.

Così scompare di scena il sogno di redenzione del Signore a lutto, mentre il Signore in grigio tenta di consolarlo con una prolusione che sembra l'invito a lasciar correre la vita, a non tentare vani ripiegamenti e falsi accomodamenti, ma che è un invito ben più macabro:

SIGNORE IN GRIGIO: [...] Quando le avrò provate tutte... vedrà, le sarà facile. Oh, guardi, facilissimo!... tutto sta nell'esperimentare fino in fondo che non c'è verso: che né a dritta né a manca c'è via d'uscita, che non si scappa... Allora lei chiacchiererà molto...

22. Ivi, p. 162.

23. Ivi, p. 163.

24. *Ibid.*

Molto... come me. Sentirà un gran bisogno di discorsi... di parole... Ascolterà la sua voce come quella d'un altro, d'un cattivo attore rompiscatole... le parrà che sia il vento ad entrare dentro al suo petto vuoto e a farle fischiare folate di corbellerie... Quando sarà ridotto pietra pomice... allora... lo farà come nulla... (*Tracanna d'un fiato*) Così. Chi ammazza?... Nessuno²⁵.

Come era stato preconizzato in chiusura della novella – e anche nel dramma da una battuta del Signore a lutto – qualcuno – il mediocre, il grigio, quello che non ha più il colore della passione – ha compiuto una «più seria follia»²⁶.

Mutatis mutandis: città moderna e dramma moderno. Non il triangolo borghese ma l'abusivismo sentimentale. Ai contemporanei poteva risultare, ancora, inverosimile, 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, con tratto immediato, nel *Bevitore d'assenzio* di Degas e che torna dirompente nelle cartoline della paralisi post-moderna inviate da Hopper, dove l'atmosfera rarefatta riproduce l'istante in cui qualcosa di sinistro sta per accadere o è appena accaduto, la sospensione, la "pausa disperata" (indicazione ricorrente nelle didascalie dei drammi di Rosso): 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*.

Il poeta Rosso, nel *Preludio a Marionette, che passione!*, saluta il pubblico prima che si apra il sipario, ponendosi dietro le quinte del dramma, non marionettista alla Gordon Craig ma consimile ai suoi personaggi, almeno nella memoria. I protagonisti di questa *pièce*, come è indicato nell'*Avvertenza per gli attori*, «sono come marionette, e il loro filo è la passione. Sono tuttavia uomini: uomini, ridotti marionette»²⁷.

Al di là della elaborazione dei contenuti – che divengono più sostanziosi nel passaggio da novella a dramma, dilatandosi in atti – la differenza fondante è nel trattamento dei personaggi. Ora sono *simili* a marionette. Cosa è accaduto perché si sia innescato questo passo verso una formalizzazione contemporanea nella resa dei personaggi? Quanto dobbiamo dare credito al fatto che in questa commedia non si rappresenti la vita? Di dove trae la materia del dramma l'autore che di sé non ha lasciato scritti autobiografici? Cosa sappiamo dei casi della sua vita privata all'altezza di questa produzione? Certamente spetta a Pirandello il merito d'aver indotto il giovane conterraneo a cavare da una breve novella il dramma e quello, ancor più importante, di aver convogliato il peso della sua autorità per convincere Virgilio Talli a portarlo in scena, ma la matrice di vita è rimasta celata.

25. Ivi, p. 164.

26. P.M. Rosso di San Secondo, *Acquerugiola*, cit., p. 46.

27. P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, cit., p. 129.

2. Breve vita del “Signore in grigio”

Marionette, che passione!, tre atti con preludio, va in scena nel 1918, la novella *Acqueruggiola*, soggetto del dramma, era stata pubblicata in volume due anni prima, nel 1916.

Sino ad oggi questo era l'unico dato sulla genesi della maggiore opera di Rosso di San Secondo ma, nello scandagliare articoli in rivista e carte d'archivio, si sono reperiti alcuni tasselli che consentono di ripristinare il colore originario delle vicende umane sintetizzate in drammaturgia.

Sfogliando i numeri della rivista «Il Dramma», si è trovata una pagina dal titolo generico *Cronache di ieri*, recante in fondo, tra parentesi, «dalle confidenze di Rosso di San Secondo alla “Illustrazione del Popolo”»²⁸.

L'articolo è del 1943 e le confidenze sono relative alla elaborazione di *Marionette, che passione!*: Rosso vi narra un episodio occorsogli qualche anno prima, una inaspettata telefonata da parte di un illustre collega che, avendo dichiarato di non voler sentir parlare della commedia “sconnessa” alla prim'ora dalla comparsa in scena di *Marionette*, chiedeva ora all'autore di programmarne un riallestimento. L'uomo era l'allora direttore del Teatro Eliseo, Mentore Clerici, desideroso di sdebitarsi con Rosso poiché, nottetempo, aveva meditato il suicidio ma, rammentandosi delle creature disperate presenti in *Marionette*, ne aveva riletto il testo e, indugiando, così, tutta la notte nella lettura, aveva guadagnato l'alba di un nuovo giorno e compreso il senso vitale del dramma.

Al ricordo dell'amico fanno seguito due riflessioni di Rosso sulla comprensione dell'opera d'arte da parte del pubblico/lettore: la prima è sull'inevitabile *bontà* dell'arte, la seconda sulla necessità di far maturare il giusto tempo per poterla comprendere. Da queste riflessioni prende avvio un'ulteriore confidenza da parte di Rosso al lettore:

Devo questa commedia – ora che non ho più capelli in capo e la cinquantina ha già picchiato alla mia porta, posso dirlo – *a cinque anni di sofferenze personali, cinque anni, non un giorno!* Ce ne vuole, prima che le sofferenze personali riescano ad oggettivarsi e diventare arte! Tuttavia, da tali sofferenze, nacque dapprima una novella, «Acqueruggiola». Già vi è la sala del telegrafo, ed il terzetto è già formato. [...] Ma la commedia ancora doveva nascere e nacque più tardi, quando, cioè, tutte le sofferenze personali erano state dominate: allora non occorre altro che stenderla, perché, dentro di me, era già fatta, viveva e si moveva da sé. Tre notti, un atto per notte. Il giorno appresso alla terza notte, mi sentii non più di carne, ma di sughero. E per parecchi e parecchi giorni non capii più nulla, dormii. Sughero!

Si poteva pretendere che così, d'un tratto, specialmente a quei tempi in cui sul palcoscenico italiano regnava imperturbata la commedia francese, «*Marionette, che passione!*» non sembrasse a molti un pugno in un occhio? *Un pugno ch'era costato a me cinque anni d'angosce*, poteva essere accolto proprio come una graziosa carezza? Devo essere

28. P.M. Rosso di San Secondo, *Cronache di ieri*, in «Il Dramma», n. 408-409, 1943.

grato al pubblico italiano, sempre pronto e intuitivo, e poi agli altri pubblici europei²⁹, se la commedia fu subito avvertita e fermò in maniera inequivocabile l'attenzione. La comprensione intera venne col tempo³⁰.

Poco sappiamo della vita privata di Rosso di San Secondo, men che meno delle relazioni intime che ebbe, fatta eccezione per quella con Inge Redlich, conosciuta a Berlino nel 1932 e che divenne sua moglie, accompagnandolo per oltre vent'anni. A quale relazione fa, dunque, riferimento Rosso?

Leggendo questa confidenza dell'autore, si è riproposta alla mente la memoria di una velina trovata tra le carte del fondo "Rosso di San Secondo" conservate presso l'archivio di Camaione. Trattasi della bozza di una querela sporta nel novembre 1974 al Pretore di Roma da Inge. Oggetto della querela è la pubblicazione di alcune epistole del defunto marito, avvenuta "senza il necessario e indispensabile consenso" della signora che *detiene i diritti* dell'autore. Cita la querela:

recentemente, nel periodico di vasto seguito «La Fiera Letteraria», diffuso con l'indicazione «anno 50 - n. 35», è apparso sotto il titolo, di chiaro sapore scandalistico, «Sibilla insidiava Orazia – Epistolario di Rosso di San Secondo», un articolo a firma Gino Raya.

[...] in detto articolo sono pubblicati brani e intere lettere, inerenti ad aspetti, assai intimi e personalissimi, della vita privata del noto scrittore Rosso di San Secondo, di cui la ricorrente è vedova³¹.

La vedova, dunque, non fa menzione a falsità dei contenuti pubblicati in articolo, ma ricorre perché è l'unica titolare dei diritti d'autore. Pertanto, si è ritenuto di poter considerare tali epistole come documenti per illuminare porzioni di vita di Rosso rimaste occulte.

Come indicato nel ricorso, nel numero 35 de «La Fiera Letteraria» troviamo, infatti, l'epistolario incriminato. Non solo, troviamo anche le lettere riprodotte in rivista sono datate 1913: esattamente cinque anni prima di *Marionette, che passione!*

Dalle lettere emerge che nell'estate del 1913 il commediografo si trova a San Mamette di Como, da dove scrive a Orazia Belsito, genovese, residente a Roma, alla quale è legato da una passione malata e viziata dalla presenza di una terza persona, Sibilla – a parere di Raya sarebbe la Aleramo – la quale farebbe proposte di rapporti saffici alla amata Orazia. Si citano alcuni stralci dalle lettere, a titolo esemplificativo della profonda costernazione e dello stato servile in cui Rosso era prostrato a seguito della relazione:

29. *Marionette, che passione!* fu rappresentata a Parigi, alla *Maison de l'Oeuvre* da Lugné-Poe, il 24 maggio del 1923, in una traduzione di Alfred de Mortier, con il titolo *Passions de Fantoches* (Ed. La Pensée française, Paris, 1926).

30. P.M. Rosso di San Secondo, *Cronache di ieri*, cit., corsivi miei.

31. Ricorso Inge Redlich al Pretore di Roma / 8.11.1974, Archivio storico di Camaione, fondo "Rosso di San Secondo".

Orazia,

ero e sono così profondamente scosso in tutto l'essere e nel cranio orribilmente percosso da non poter parlare, capire le orribili cose che hai fatte.

[...] Orazia, francamente, tu non approfondisci le cose, non le vedi. Ed ecco che ti capita di metterti a contatto con chi ti capita e d'arrivare a cose mostruose. Se tu ne avessi avuto coscienza, quella donnaccia non sarebbe giunta a insozzarti sia pure un istante, né tu avresti potuto chiamare quella cosa sporca, lurida, sudicia, dolcezza.

Ho sofferto parecchie e parecchie volte dal giorno in cui ci siamo conosciuti, nel vederti rimanere perplessa dinanzi ad esseri pieni di morbosità, *non voglio richiamare alla memoria incidenti che mi fanno venire i brividi*.

[...] Ah, Orazia mia, vita mia, santa mia, *ti hanno tutti toccato con mani luride*, uno solo no, e ti hanno considerata come una cosa da poco. *Se io penso, vedi, a quello che una volta Sibilla ti ha proposto*, se penso a tutto quel modo di comportarsi verso di te di quella schifosa carogna di donna (glie lo direi in faccia), *vedi il cuore mi si rompe*³².

Non servono commenti a queste parole, ma appare piuttosto verosimile che i cinque anni d'angosce e sofferenze dei quali Rosso parla "in confidenza" col lettore del «Dramma» siano relativi alla storia privata intercorsa con Orazia. Del resto, le consonanze con le pene patite dai derelitti di *Marionette*, sono innegabili.

Per contro, sorprende che la moglie Inge avesse, dell'uomo che le dimorava accanto, un'impressione del tutto edulcorata, al punto da "convincersi" che il suo patire i legami sentimentali fosse legato all'esperienza della morte della cugina Milena, della quale si era innamorato quand'era bambino e che era deceduta sotto le scosse del terremoto di Messina del 1908, cioè quando Rosso aveva ormai vent'anni e aveva lasciato la Sicilia. Alle vedove dei grandi scrittori³³, del resto, toccava spesso la sorte di vestire i panni delle vestali della memoria e di epurare la vita dei cari estinti dalle note di scandalo e sembra proprio che Inge, come fa la signora Driffield del romanzo di Somerset Maugham³⁴, voglia tener celato lo scheletro nell'armadio:

Inge Redlich ripete: – Rosso era diverso dalla rappresentazione della vita che offriva sul palcoscenico. Il contrario di *Marionette, che passione!*, questo anzitutto, di quel signore in grigio, di quella dama con la volpe azzurra, di quel signore in lutto, privi di slancio interiore, quindi incapaci di disporsi alla vita, una storia che si conclude con un suicidio, quello del protagonista, il signore in grigio [...]»³⁵.

32. G. Raya, *Sibilla insidiava Orazia. Epistolario di Rosso di San Secondo*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 35, 1° settembre 1974, corsivi miei.

33. Proprio la "Vedova del grande scrittore" sarà il personaggio protagonista di un esemplare monologo di Rosso, legato al nome di Paola Borboni e pubblicato nella raccolta *Il Nuovo teatro* nel 1947: *Inaugurazione*, un atto unico per voce sola dialogante con il busto della statua del defunto marito. Acido, sardonico, tagliente, autoironico e cattivo. Ora in *Teatro*, cit., vol. III.

34. «Il vecchio, si sa, scrisse tutte le sue opere maggiori prima di conoscerla, ma mi pare innegabile che è stata lei a creare la figura imponente e dignitosa che il mondo ha visto nell'ultimo venticinquennio della sua vita». W. Somerset Maugham, *Lo scheletro nell'armadio*, trad. di F. Salvatorelli, Adelphi, Milano 2004, p. 119.

35. L. Vaccari, *È di scena la crisi. Intervista a Inge Redlich*, ritaglio di giornale conservato presso

Invece Rosso fa suicidare il personaggio proprio perché è il suo doppio sulla carta scritta, lo sacrifica per vivere. Rosso è il Signore in grigio. Ma scollatosi, ormai, da quella parte di sé ha potuto convertire la sua sofferenza e “ridurla” a marionetta. Quel fantoccio in grigio è l’ombra propria, che ormai l’autore può osservare con un riso umoristico sul labbro, come Pinocchio osserva il burattino che era trovandolo “buffo”.

In tal senso possiamo parlare di “espressionismo” in quest’opera: la formalizzazione in marionetta grottesca è qui espressione di sentimenti tragici, fenomenizzati per poterli guardare in volto. I personaggi sono vittime sacrificali, doppi prestati alla pratica catartica. La marionetta sanseondiana si colloca nell’albero genealogico dell’Opera dei Pupi unitisi con la rielaborazione di Collodi. Non è difficile immaginare impresse nella memoria del siculo Rosso le avventure del paladino Orlando folle d’amore diffuse dai *pupari* e queste avventure convertite in lingua contemporanea, drammatizzate. Egli stesso probabilmente, abbandonati i patimenti, si sarà guardato attraverso e avrà pensato: «Com’ero buffo quando la follia d’amore mi muoveva come il burattinaio muove Orlando!».

Io non dico nulla.

Aggiustandomi la cravatta, che minaccia irragionevoli smanie, mi abbottono nel mio pastrano, e sento, non senza legittima soddisfazione, che l’amido del colletto frena le irrequiete corde della mia nuca, le quali vorrebbero, tirando in tutti i versi, comunicare al mio capo non so che ambigui moti burattineschi, con di più smorfie di viso e boccacce che indignerebbero il rispettabile pubblico³⁶.

L’autore, come le sue creature, rivela una natura burattinesca. È questa la principale evoluzione rispetto alla novella, la similarità con la marionetta, come aveva prescritto nell’avvertenza agli attori.

l’Archivio di Camaione, al vertice è incollato un bigliettino recante l’indicazione «Il Messaggero», 23 di. 1988.

36. P.M. Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in *Teatro*, cit., vol. I, p. 132.