





Pier Maria Rosso di San Secondo

# Tutto il Teatro

La dimensione europea

Vol. I

a cura di  
*Andrea Bisicchia*

Salvatore Sciascia Editore

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

©

*Copyright 2008 by Salvatore Sciascia Editore s.a.s.*

*Caltanissetta-Roma*

ISBN 978-88-8241-265-4



Comune di Caltanissetta



diretto da Pietro Carriglio

*Stampato in Italia/Printed in Italy*

*Ma già fin da ora Marionette e La bella addormentata bastano perché si riconosca a Rosso di San Secondo il merito di aver superato, avendo l'aria di conservarle, le formule del vecchio teatro borghese, di averle riempite di spirito nuovo e originale, e di aver fatta opera di rivoluzionario. Il vero superatore del teatro borghese è, a tutt'oggi, in Italia Rosso di San Secondo.*

ADRIANO TILGHER



*A mia moglie,  
unico palcoscenico  
della mia vita*





## *Introduzione*



## **Rosso di San Secondo e il Teatro europeo**

L'uomo che soffre, l'artista solitario, il personaggio malato, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, sono le testimonianze viventi del trapasso di un'epoca, durante la quale si avverte aria di stanchezza, di logoramento, di crisi, ma anche di rottura, di trasgressione e di squilibri. L'artista soprattutto è stanco, vive il suo declino estetico parallelamente a quello biologico; per questo decide di fare del proprio mondo interiore un luogo di ricerche, un'officina in cui sperimentare i propri sussulti dell'anima, corrispondenti a nuove forme dell'espressione, mentre avverte i sintomi dello strappo, della lacerazione, della malattia della coscienza. Egli, così, fa della propria soggettività l'oggetto della sua analisi, e offrendo in olocausto la propria biografia, mette in scena le disperazioni, le nevrosi, le patologie sue e del nuovo secolo, radicalizzando il proprio individualismo, soffrendo l'incubo di una strana maledizione, apparendo come il nuovo Giobbe, benché non sappia patire come lui e accettare le prove malefiche di un Dio all'apparenza cattivo. Egli sente ulcerato il proprio corpo dal Male, come se l'elemento demoniaco si fosse impossessato della sua persona, e vive forse una nuova nozione del Tragico, sia per certe tensioni irrazionali, sia per il sentimento di colpa e di dolore che accompagna la sua esistenza.

Questo sentimento si arricchisce con interventi clinici, poiché originato da forme diverse del patire e quindi dal contrasto tra la vita del singolo e il corso della storia, tra la crudeltà dell'accadere e l'aspirazione all'innocenza; da ciò il desiderio di circondare con la solitudine il proprio agire, di creargli at-

torno delle mura solide che lo salvaguardino dai mostri della ragione e che gli permettano di ristabilire nuovi equilibri, di estremizzare la propria malattia e di spingere in alto la propria sensibilità per penetrare il significato di tale solitudine e approfondire il contrasto tra vita vissuta e vita immaginaria, tra illusione ed elusione, tra ferocia e maledizione, tra l'esperienza della pena e quella del dolore. L'uomo di teatro fa sua la tipologia di un simile personaggio, ne scruta la brama di solitudine come ricerca spasmodica, organizza l'exasperata tensione prossima alla malattia, al *pathos* greco fino a trasferire i suoi traumi sul palcoscenico.

A questo punto le forme tradizionali gli appaiono insufficienti, ne deve elaborare delle altre, far sì che la crisi del personaggio corrisponda alla crisi dei generi drammatici, e così come gli appare estrema la vita che conduce, alla stessa maniera estremizza le forme dell'azione, per proporcelo in uno stato allucinato, sonnambulico, da inquietudine permanente, da evasione nel sogno o nella follia.

Autori come Ibsen, Strindberg, Wedekind, Hofmannsthal, Schnitzler, Maeterlinck, Cecov, D'Annunzio, Pirandello e Rosso di San Secondo offrono a oppressi, sbandati, erotomani, semi folli, superuomini, lo spazio della scena su cui contrabbandare la propria esistenza, la crisi dei valori e la follia della società industriale. Rosso è forse l'intellettuale che, trasferendo sul palcoscenico la propria nevrosi e una specie di solitudine arcaica, quasi barbarica, soffre, in maniera delirante, la patologia dello stato psichico, la disperazione dell'artista proiettato verso l'universalità del nulla; raccoglie le tensioni più disperate dell'esistere per farle convivere con le tensioni della scena. La sua rivoluzione a teatro non è costruita su ricerche concettuali, bensì su esperimenti di carattere tecnico, poiché al relativismo della verità, precedente a quello pirandelliano, al difficile rapporto tra soggettività e svolgimento delle cose, alla dis-

sezione delle illusioni fino a toccare il fondo più nichilista di quel tempo, al pessimismo più crudele, addolcito da tensioni verso il fantastico o il mistico, deve pur far corrispondere un diverso linguaggio scenico e quindi una più consistente rivoluzione tecnica, legata alla ricerca di luoghi teatrali ben diversi dalle immobili architetture tardo-settecentesche od ottocentesche, e a un uso più teatrale della parola. L'urgenza di grandi cambiamenti deve, inoltre, rispettare le esigenze del pubblico, attratto e distratto dai prodotti ben confezionati dei drammi alla maniera di Scribe, di Dumas, dalla commedia naturalista o dal melodramma ancora attardato nel gusto, melensamente lento e non sempre adatto a cogliere le novità. Se riflettiamo su un fenomeno di questi anni, quello della rivoluzione wagneriana, dobbiamo convenire che non è solo di carattere musicale, ma anche un tentativo di *emendatio* di quel gusto tardo-romantico e borghese che rifiutava le mitologie e che amava vedersi rappresentato, non per scandalizzarsi o prendere atto dei propri difetti, ma per vanità, gioco intellettuale o mondano.

Allora non dobbiamo dimenticare che Wagner e Nietzsche, per gli autori di fine secolo, furono due punti di riferimento testimoniati, non solo da trapassi ideologici, ma anche da più o meno fitti epistolari; senza di loro, forse, il teatro e gran parte della narrativa dannunziana e sansecondiana avrebbero preso un'altra direttiva, così come certi sperimentalismi di Rosso non avrebbero potuto procedere verso la forma teorizzata da Wagner o verso il nichilismo di marca nietzscheana.

## **La crisi del personaggio**

Ogni problema di drammaturgia è legato a quello della rappresentazione e del linguaggio, oltre che a quello del genere letterario, ma è legato anche e soprattutto al problema del per-

sonaggio. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, col progressivo mutamento storico-sociale tutti questi elementi si assoggettano ad una graduale trasformazione e a una serie di riforme che ne coinvolgono le stesse strutture; c'è aria di crisi che corrisponde allo shock attraversato dall'Europa, incapace com'è di contenere le rivoluzioni socio-politiche e che colpisce l'uomo nella sua interiorità; artisticamente parlando il passaggio dall'uomo al personaggio è inevitabile, compiuto il transfert, il teatro lo trasferisce sul palcoscenico. Non dobbiamo dimenticare che quando parliamo di crisi dell'uomo, per il teatro è sempre crisi del personaggio, se questa crisi è avvolta nel mistero dell'irrazionale genera la tragedia con le sue forze occulte e con i suoi demoni apportatori di follia; se è travolta da meccanismi contingenti, genera il dramma che, in questi anni di trapasso, è sottoposto ad una serie di sperimentalismi tanto da perdere l'identità, così come l'ha persa il personaggio, vittima della crudeltà della vita, delle ossessioni, dei vari relativismi e delle metamorfosi del proprio mondo interiore. Tra l'uomo e il personaggio si realizza l'osmosi; essi non sanno a cosa appigliarsi; il teatro a sua volta cerca di capire il rapporto che lega il personaggio alla vita e scopre di trovarsi dinnanzi a una galleria di tipi completamente slegati, così decide di ricomporli e dare loro una giustificazione. Le inquietudini si moltiplicano, la crisi si allarga, ma chi è particolarmente travolto è il personaggio proprio perché a teatro l'individuo ha oramai smarrito ogni connotazione storica essendosi assorbito nel personaggio che finalmente mostra una sua autonomia, una sua vitalità, una sua coscienza ed essenza che mai aveva rappresentato con tanta autorità. Un simile personaggio intende vedersi nel proprio tempo e nella realtà mutata per scoprire la mortificazione dell'essere, la crisi d'identità, gli stati depressivi e allucinati, le disarmonie biologiche, l'indifferenza, l'aridità dei sentimenti, la disperazione e il nulla.

L'autore di teatro abbandona, dinnanzi ad una materia umana completamente trasformata, la vecchia e logora galleria dei personaggi ben definiti nei loro caratteri, per crearne una diversa con personaggi decisamente nuovi, non realizzati che vivono il dramma dell'esistere in maniera spasmodica, che soccombono allo stato di nevrosi, di isteria, di incubo, di allucinazione, di terrore, di angoscia e di delirio, qualità negative che troveremo in Rosso di San Secondo e in autori come Strindberg, Wedekind, Andreev, Maeterlinck, Hofmannsthal e Pirandello; questi autori hanno dinnanzi a loro non più dei caratteri, ma degli sbandati, degli oppressi e dei semi-folli; non possono pertanto addentrarsi nella loro psicologia, bensì nella loro patologia. Tra il 1900 e 1925 il personaggio che maggiormente s'impone sullo spazio scenico è quello patologico, della cui malattia si conosce soltanto il sintomo e non la cura. La crisi del personaggio mette in discussione la stessa struttura del dramma: si cercano forme nuove, si tentano soluzioni disperate. L'autore sperimenta spazi diversi dentro i quali immettere personaggi camuffati da marionette o da fantocci, da super-uomini o da sognatori, da loici puri o da folli; interpreta gli incubi, gli stati onirici, i gesti meccanici che rispecchiano il mito della macchina tanto caro ai futuristi, la tragedia del nuovo vivere sociale, la deformazione espressiva che è sintomo di una sofferza interiorità. L'uomo è notevolmente cambiato e con lui il personaggio, sottoposto com'è ad un processo metamorfico: uomo-fantoccio-marionetta e viceversa. Ai nuovi autori spetta il compito di rappresentarlo o di ricostruirne, attraverso le aberrazioni, le mostruosità, il ridicolo, le deformazioni, le maschere, il carattere originario. Le possibilità del dramma si moltiplicano tanto che non esistono più regole fisse e tutto sembra sottoporsi all'illogico, all'a-logico fino all'assurdo. Le ambiguità, la disperazione, la tragicità trasognata, le esigenze di assoluto, le torbide passioni, i limiti del-

la ragione, il dramma delle illusioni, l'accensione mistica, la visionarietà onirica diventano motivo della nuova drammaturgia dentro la quale Rosso di San Secondo si inserisce da protagonista. Al centro dell'Opera drammatica di Rosso c'è una sofferta percezione-descrizione del protagonista, rivissuta non più con i mezzi oramai logori del realismo, né tanto meno con quelli di un appannato psicologismo, ma attraverso una visione che si dilata verso orizzonti capaci di scrutare le vicende interiori, gli stati ossessivi, gli incubi, le accensioni passionali dei suoi protagonisti. Dal vecchio Sanza (*Per fare l'alba*) a Prometeo (*Il ratto di Proserpina*), il personaggio di Rosso vive un perenne stato di diversità, sia nei rapporti col mondo circostante, sia nei rapporti con se stesso. La realtà esterna si mostra lacerata; tutto appare contratto, disperso, frantumato nei relitti delle cose e dei sentimenti. La delusione culturale viene a coincidere con una coscienza oscura, incapace di auto-definirsi. Non è possibile intravedere un orizzonte utopico, si assiste, al contrario, ad un sedimentarsi dell'irrazionale e del dubbio, diventati la nuova malattia del secolo, una malattia che genera indifferenza, noia, nausea, uno strano bisogno di carnalità e una disperazione che si attacca allo spirito fino a consumarlo. Il rapporto tra personaggio e realtà non può essere più ricomposto attraverso le reti della dialettica, tutto è disarticolato, perennemente contraddittorio; la verità è diventata doppia, ossessiva, ironica, astratta, tragica; anzi è proprio il tragico a secolarizzarsi trasformando i miti del passato in mitologie moderne. I personaggi di Rosso, come quelli dei compagni di strada, si muovono in un'ontologia del declino che genera una verità labirintica, da incubo, in cui va realizzandosi il dissidio tra emozione e ragione, tra sentimento e riflessione, tra amore e passione, tra carne e spirito. Questi personaggi, abbandonata la psicologia, utilizzano gli stati emotivi, nevrotici e morbosi e, quindi, patologici. Il nevrotico va alla ri-



## *Cronologia della vita e delle opere*

Pier Maria Rosso di San Secondo nasce a Caltanissetta da una famiglia di antica aristocrazia, il 30 Novembre 1887.

Compiuti gli studi medi e liceali nella propria città, ben presto si manifestano nel giovane nisseno l'inclinazione all'estro fantastico ed un gusto per la libertà che lo porteranno fuori dell'isola natia: come dire i tratti primari e più autentici dell'avventura letteraria di Rosso.

Terminate le scuole secondarie, si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza a Roma e si laurea nel 1909 con una tesi di diritto civile.

In questi anni frequenta L. Pirandello, A.G. Bragaglia e N. Martoglio, con i quali darà vita al "Teatro Mediterraneo". Un'interessante testimonianza di Bragaglia sottolinea come sia stato il giovane scrittore nisseno, con il suo entusiasmo, ricco di proposte, a vincere le resistenze umane e letterarie del più noto e affermato romanziere isolano, e a coinvolgerlo nel grande esperimento del Teatro, in cui entrambi avrebbero dato il meglio di sé.

E come drammaturgo Rosso esordisce nel 1908 con un lavoro, *Madre*, andato in scena al "Teatro Verdi" di Milano con la compagnia di A. Musco. Nello stesso anno viene rappresentato al "Carignano" di Torino, con la compagnia di Sainati, *La sirena ricanta*, che però è andata dispersa. Nel 1911 pubblica, per i tipi Sanpaolesi di Roma, le *Sintesi drammatiche*, che comprendono: *L'occhio chiuso*, *La notte*, *La fuga*, *L'anniversario*, *Il re della zolfara*, *Monelli*, *La sintesi*: vero e proprio telaio intellettuale dei temi e dei modi della scrittura sansecondiana. Dal 1912 collabora alla

rivista romana “Lirica”, che gli consente di frequentare scrittori come Baldini e Cardarelli, fondatori, nel 1919, della “Ronda”, perseguendo, sin da questi anni, un ideale di scrittura “lirica” ma sorvegliata, cui neanche Rosso, pur con le sue intemperanze, sarà del tutto estraneo. Conosce in questo ambiente due conterranei, Savarese e Borgese, che si farà mallevadore dell’ingresso di Rosso nella casa editrice Treves. Nell’ottobre del 1914 inizia la collaborazione al giornale romano “Idea Nazionale”. Durante gli anni della guerra, che lo vedono soldato a Venezia, i ritmi creativi e produttivi di Rosso sono molto intensi. Oltreché all’ “Idea Nazionale”, collabora al “Giornale di Sicilia”, ove compaiono, tra il 1915 e 1916, numerose novelle. Nel 1916 appare il suo secondo volume di novelle, *Ponentino*. Il romanzo *La fuga*, apparso a puntate su “Nuova Antologia”, viene poi pubblicato nel 1917 da Treves, con introduzione di Pirandello.

Nel 1918 pubblica sulla “Rassegna Italiana” il racconto *Palamede, Remigia ed io*, per poi stamparlo in volume due anni dopo. Sulle colonne del “Messaggero della Domenica” compaiono, a puntate, il romanzo *La mia esistenza d’acquario*, parti de *La bella addormentata* e del romanzo *La morsa*, stampato da Treves nel 1918. Del 1919 è la composizione del romanzo *Le donne senza amore*. Nel frattempo prosegue l’avventura teatrale dello scrittore con la rappresentazione in dialetto siciliano de *La tunisina*, e di *Marionette, che passione!* ad opera di V. Talli, opera destinata a suscitare polemiche e consensi.

Sono anni di ricca produzione artistica in cui Rosso lavora intensamente ottenendo, però, esiti discontinui che suscitano perplessità in alcuni critici.

Pubblica in volume *La mia esistenza d’acquario* modificato rispetto all’edizione uscita in giornale e il volume di novelle *Io commemoro Loletta*. Nel 1920 escono ancora per Carra e C. *Le donne senza amore*, *La festa delle rose* per Treves e le novelle *Il Bene e il Male* per Vitagliano.

Nel 1921 su “La Rassegna italiana” pubblica *Zagrù*. E poi i

romanzi *Il minuetto dell'anima nostra* (Treves, 1922) e *La donna che può capire capisca* su "Nuova Antologia", nonché un volume di novelle dal titolo *Ho sognato il vero Dio. Viaggio in Paradiso* per Mondadori nel 1922.

In questi anni vanno in scena alcuni lavori teatrali particolarmente interessanti e nuovi: *Per fare l'alba*, al teatro Argentina di Roma il 12 Febbraio 1919; *La bella addormentata* a Milano il 15 Luglio 1919; *Amara* a Modena; *L'ospite desiderato* a Milano nel 1921 e *La danza su di un piede* a Roma nel 1922.

Nel 1923 va in scena, con successo, a Parigi *Passiones des fantoches* e in Italia vengono rappresentati *Lazzarina tra i coltelli* e *La roccia e i monumenti*.

Il 18 Ottobre 1924 va in scena, a Buenos Aires, *Una cosa di carne* dopo la censura italiana di Genova, e l'11 Aprile 1924, a Milano, *L'avventura terrestre*.

Nel 1925 vanno in scena: *Canicola*, *Musica di foglie morte*, *Il fiore necessario*, *Il delirio dell'oste Bassà*, *La scala*.

Tra il 1926 e il 1928 Rosso si trova in Germania, a Dusseldorf e Berlino dove si rappresentano alcune sue opere. La tappa di Berlino è fondamentale per gli scambi tra un patrimonio, quello mediterraneo e siciliano, pervaso da profondi contrasti, ed un'avanguardia europea che sperimentava la propria arte nel segno di altre contraddizioni.

Nel 1926 pubblica con Treves un volume di commedie dal titolo *Notturni e preludi*, che comprende: *Musiche di foglie morte*, *L'illusione dei giorni e delle notti* e *La Madonnina del Belvento*. Nello stesso anno si rappresentano *Le esperienze di Giovanni Arce*, *filosofo*, *Febbre* e *Tra vestiti che ballano*.

Sono gli anni delle opere tra le più incisive e dense di umori espressionistici della sua drammaturgia: *La signora Falkenstein* e *Lo spirito della morte*.

Ancora atmosfere berlinesi, tra tensione e malinconia, troviamo in alcune pagine di *C'era il diavolo o non c'era il diavolo?* (Treves, 1929).

A Berlino Rosso conosce la studentessa di origine polacca Inge Redlich che sposerà nel 1934, anno in cui decide di rientrare in Italia e qui riceve il premio dell'Accademia d'Italia.

Vanno in scena *Per l'arte bisogna soffrire*, a Milano nel 1936, i *Fiori del cielo*, a Firenze nel 1939, *Storiella di montagna*, a Roma nel 1940.

In questo arco di tempo si segnala il ritorno alla novella. Escono le raccolte *Il cielo sulle colline* e *Viaggio con Polifemo*. In questi anni si colloca la composizione de *Il ratto di Proserpina* che sarà rappresentata per la prima volta a Gibellina nel 1988.

Gli anni della maturità e della vecchiaia vedono Rosso sempre più solo e lontano anche dai grandi amici che lo avevano accompagnato lungo il suo itinerario umano ed artistico. Le difficoltà economiche lo inducono a collaborare dal 1940 al 1944 al "Romanzo mensile" con una serie di romanzi in cui lo scrittore gioca le sue carte di abilità scrittoria. Tra questi ricordiamo: *Concerto nuziale*, *La signorina senza milioni*, *L'albergo delle genzianelle*.

Nel 1943 pubblica *Ignazio Trappa maestro di cuoio e suola-me*, che pure ricorda, in alcune pagine, i modi narrativi di un tempo.

Alla fine della seconda guerra mondiale trascorre un breve periodo di tempo a Roma ove tenta un approccio, peraltro inconcluso, con il cinema.

Con Garzanti, nel 1946, pubblica il suo ultimo romanzo, *Incontri di uomini e di angeli*.

Non si sa molto dell'ultimo periodo di vita di Rosso, trascorso quasi interamente a Lido di Camaiore, gravato da una malattia che lo rendeva sempre più silenzioso ed assente. Nel 1954 riceve il premio Melpomene per *Il ratto di Proserpina* e in questo stesso anno pubblica la sua ultima raccolta di novelle, *Banda municipale*, affidata alla Casa Editrice Salvatore Sciascia.

Muore a Lido di Camaiore il 22 Novembre 1956.

## INDICE

<i>Introduzione</i> di Andrea Bisicchia	p.	9
I testi		25
Rosso di San Secondo in scena		37
Pagine critiche (a cura di Andrea Bisicchia)		75
Nota bibliografica		103
<i>Marionette, che passione!</i>		113
<i>Una cosa di carne</i>		165
<i>Febbre</i>		219
<i>L'ospite desiderato</i>		263
<i>Lo spirito della morte</i>		303
Cronologia della vita e delle opere		345



*Pier Maria Rosso di San Secondo*

Opera Omnia di narrativa

Volumi pubblicati

**La fuga**

*a cura di Giorgio Luti*

**La morsa**

*a cura di Paolo Mario Sipala*

**La mia esistenza d'acquario**

*a cura di Antonio Di Grado*

**La festa delle rose**

*a cura di Maria L. Patruno*

**Il minuetto dell'anima nostra**

*a cura di Flora Di Legami*

**La donna che può capire, capisca**

*a cura di Fernando Gioviale*

**Concerto nuziale**

**La signorina senza milioni**

*a cura di Gabriella Turco*

**Ignazio Trappa, maestro**

**di cuoio e suolame**

*a cura di Sarah Zappulla Muscarà*

**Riva del vin**

**Il folle amore**

*a cura di Paola D. Giovanelli*

**Incontri di uomini  
e di angeli**

*a cura di Giuseppe Savoca*

**Orlando in Brandeburgo**

Romanzo di vita berlinese

*a cura di Ivan Pupo*

**Lo sdoppiamento  
di Matteo Derbini**

*a cura di Rita Verdirame*

**La contessina Elsa**

**Sogno d'amore**

*a cura di Andrea Bisicchia*

**Zagrù**

*a cura di Roberto Salsano*

**Le donne senza amore**

*a cura di Domenica Perrone*

**Novelle I**

*a cura di Natale Tedesco*

**Novelle V**

*a cura di François Orsini*

Finito di stampare nel mese di aprile 2008  
per conto dell'Editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta  
dalle Officine tipografiche Aiello & Provenzano s.r.l. - Bagheria (PA)