« Lessico famigliare »: un nuovo libro della Ginzburg

Una famiglia antifascista

La storia di due generazioni torinesi raccontata tra saggio e romanzo - Gli incontri con Gian Carlo Pajetta, Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Adriano Olivetti

Natalia Ginzburg pubblica « Lessico famigliare» dopo cinque mesi dalla raccolta di saggi « Le piccole virtù », che continua a ottenere un ampio successo.

Ogni parola che nell'uso quotidiano pone un rapporto con la vita, arriva fino a noi con un suo contenuto. Andando avanti nelle nostre esperienze, il corredo o, per usare un termine musicale, il registro delle nostre parole si allarga. Spesso si tratta di nomi che indicano oggetti o luoghi ignoti, dei quali conosciamo per sentito dire la esistenza e il significato. Ma altre parole e frasi ci accompagnano da quando eravamo bambini. Squillano con suono immediato, e non solo perchè da esse ci è venuta la facoltà di parlare. Se così fosse resterebbero nomi astratti. Quelle parole squillano soprattutto perchè si sono caricate di vita nella monotonia delle loro ripetizioni come nelle illuminazioni rapidamente improvvise dei giorni eccezionali.

In questa stoffa Natalia Ginzburg ritaglia « Lessico famigliare » (E. Einaudi), un « libro di ricordi » che in parte si collega ad alcuni fra i « saggi » raccolti nel volume, ancora recente, « Le piccole virtù ». Questa volta il panorama è più ampio. La scrittrice ripercorre la cronaca della propria famiglia: il padre, la madre, i tre fratelli Mario, Gino e Alberto, la sorella Paola fanno da centro e da tramite con altri personaggi. Anzi da principio si torna indietro nel tempo, si risale ai « detti memorabili » che nelle famiglie fanno sopravvivere per generazioni un gesto o una frase di parenti lontani o di amici d'infanzia dei propri genitori. « Noi siamo cinque fratelli... Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro indifferenti. Ma basta, fra noi, una parola... una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia... per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza legata indissolubilmente a quelle parole ».

Storia e vita privata

Questa famiglia del prof. Levi, illustre biologo e docente di anatomia, mette radici a Torino, dopo rapidi passaggi in altre città, proprio negli anni iniziali del fascismo. Si avvicendano le amicizie dei genitori — Filippo Turati che, prima di riparare in Francia, trascorre dieci giorni nascosto in quella casa sotto il nome di Paolo Ferrari — e i rapporti intellettuali e antifascisti dei figli: Giancarlo Pajetta, intravvisto e subito finito in prigione, la famiglia Giua, Vittorio Foa e, sul fondo, i Rosselli, Carlo Levi, Chiaromonte, l'esule anarchico Cafi. In primo piano, accanto ai fratelli, si collocano Adriano Olivetti, che diventa marito della Paola, Pavese, Giulio Einaudi, Leone Ginzburg, che, di ritorno dal penitenziario, sposa la Natalia, i Balbo, la Lisetta Foa. La realtà diventa nuova col passare degli anni, a volte più aspra, a volte illuminata di speranze. L'armonia di quella casa è regolata dal carattere « all'antica » del padre, brusco e fedele a vecchi principi. Con le sue sfuriate e le sue norme categoriche di zelante alpinista, egli ci ricorda un po' il padre di Massimo d'Azeglio. A suo modo è un poeta con un ideale troppo alto o forse troppo scientifico della vita, così diverso ma anche così profondamente unito alla moglie, che è la vera radice di questo « lessico » vecchio e nuovo, col suo culto per i ricordi, il gusto allegro del racconto, l'inquieta vivacità, l'insoddisfatta passione per l'arte. Si arriva fino ai fatti banali, ai versi sconclusionati e infantili che pure acquistano sapore di poesia. Si arriva all'esistenza autonoma dei figli che, pur trovando in casa il loro centro e il loro appoggio, cospirano per conto proprio, si fanno arrestare, vanno e tornano, a volte fuggono per il mondo. O sono, viceversa, i fatti esterni, come il « manifesto sulla razza » e la guerra, a rompere con violenza e a minacciare quella forma segreta di civiltà.

Questa è stata una famiglia antifascista, quindi ha partecipato in modo attivo alla storia. Ma la scrittrice allontana quanto può la cornice per sottolineare altrimenti linee e contorni del quadro. Rispetto alla lotta politica, essa evoca di preferenza quello che accade nelle retrovie. Il rapporto fra storia e vita privata — come già in « Tutti i nostri ieri » o, anche più, nelle « Voci della sera » — è visto nella direzione opposta rispetto a quella seguita abitualmente. Non è per negare la storia, ma per scoprirne in altro modo la sostanza, la vita nella quale essa mette radici. E che la storia sia lì presente, con tutte le sue ragioni, lo dimostra anzitutto la scelta dei personaggi, quasi tutti legati alla vicenda antifascista e intellettuale della famiglia piuttosto che ad altre, più semplici vicende.

Molteplicità dei personaggi

Non è difficile credere a una tentazione crepuscolare o intimista della Ginzburg notando il suo interesse per i tratti sfumati o nebbiosi dei caratteri personali o per gli abbandoni al sentimento. Ma non è solo una tentazione. E' un tentativo per sfuggire alla retorica e ritrovare la capricciosa molteplicità della vita nella lineare molteplicità dei personaggi. Da principio la scrittrice compie una riduzione ironica delle immagini. L'ironia fa poi da sfondo, da commento musicale, e tace solo nei momenti di più intensa liricità. Qui, attraverso i « ricordi », trattati in forme narrative più che romanzesche, si nota anche più un'intonazione saggistica che a volte nasce proprio dalle parole scelte a far da spiraglio a quei ricordi. Nelle prime quaranta o cinquanta pagine si nota persino la fatica con la quale lo sforzo viene compiuto. Consigliamo ai lettori di andare innanzi. Interviene, infatti, la materia stessa del racconto a spezzare quello che può considerarsi un espediente e non un raggiunto registro espressivo. La Ginzburg si ritrova allora libera e con tutta la forte vitalità delle sue doti di narratrice di fronte ai caratteri dei suoi personaggi. E qui vorremmo ricordare, fra tanti di questi momenti, le peripezie francesi del fratello Mario o le alterne e sfuggenti oscillazioni di Alberto, accanto ai ritratti di Pavese, di Ginzburg, del giovane Balbo che si muovono felicemente all'interno di questo eccezionale affresco della Torino antifascista descritta fra la vigilia e l'indomani della guerra.

Michele Rago

Sul « Contemporaneo »

I problemi della critica

E' uscito in questi giorni il n. 58 (marzo) de *Il Contemporaneo*. Il fascicolo, che si apre con un ampio saggio di Carlo Salinari sugli attuali *Problemi della critica*, contiene uno studio di Leonardo Sciascia su *Verga e la libertà*, uno scritto polemico di Giannì Toti sull'antologia di poeti spagnoli curata da Castellet, un racconto di Aldo De Jaco, e un esame dei temi dominanti nell'*Arturo Ui* di B. Brecht, compiuto da Gilberto Casini. Completano il numero le consuete rubriche, recensioni e schede.

letteratura

La cupa storia degli anni tra le due guerre nel nuovo libro dell'autore di « Un ciclone in Giamaica » e « In pericolo »

La volpe nella soffitta

Alla vigilia del nazismo: la crisi delle borghesie inglese e tedesca in un romanzo di Richard Hughes

La complessità dell'assunto; la mobilità e varietà delle prospettive; la drammaticità ora pietosa ora crudele, ironica o assurda, dei fatti; lo scontroso snobismo o gli affetti gentili dei personaggi; lo scetticismo, la aridità, di taluni; i miti, le superstizioni, i fantasmi di altri; la disponibilità dei più alla suggestione di magie e incantesimi; il terrore di incubi mostruosi, le forti impressioni di macabri ritrovamenti; la costante tensione ideologica ora tenuta sospesa su un piano di distaccato intellettualismo ora in un'aura di misticismo e di irrealtà; e poi il paesaggio desolato e grigio del Galles o quello brumale del Danubio bavarese dalle abbaglianti distese di neve; le « mostruosità zuccherose » dell'arte barocca in Germania, le mistificazioni di una religione epidermica; e la successione di simboli, le esplosioni delle contraddizioni nelle cose e negli uomini osservati e descritti sul ritmo della dialettica del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, della libertà e della autorità, dell'emozione e della ragione: sono elementi e sostanza dell'ultimo libro di Richard Hughes, scrittore inglese già noto non tanto per le produzioni teatrali (pure ammirate da B. Shaw) e le poesie giovanili, quanto per i romanzi *Un ciclone in Giamaica* (1929) e *In pericolo* (1938), classici ormai di letteratura marinara e insieme studi demistificatori della psicologia infantile.

La volpe nella soffitta (trad. Negro, ed. Rizzoli, L. 2.500), che viene dopo vent'anni di silenzio dell'autore, ed è il primo volume di una tetralogia romanzesca a carattere storico, si muove in direzione diversa: non più avventure di pirati nei mari del Sud o demoniache crudeltà di candidi bimbi; bensì, interesse per la storia — concreta, obbiettiva — e per categorie di uomini che sono depositari e portatori di civiltà.

In Inghilterra e in Germania, alla fine della guerra 1914-18, esplode la crisi delle rispettive borghesie: quella inglese diventa sofisticata e snobistica, pur nello splendore fittizio di una superiore autosufficienza che di fatto è gretto isolamento; la tedesca, intollerante e fanatica, «drogata da imperativi irrazionali» nella ricerca di una affermazione nazionalistica che è come il mistico miraggio della « Grazia ». Da ponte fra i due paesi fa Augustine: egli appartiene alla generazione inglese, che, cresciuta negli anni di guerra, ne esce condizionata nei pensieri e nei sentimenti. Dissoltisi nella guerra gli ultimi ideali vittoriani, è come se Augustine e i giovani come lui manchino di qualcosa, come se siano « eunuchi ». La costruzione del nuovo mondo che ad Oxford egli e i suoi coetanei intraprendono, si fonda su principi di liberalesimo intellettualistico e anarcoide: per questo relegano Marx in soffitta e oracolo unico di verità, per essi più o meno « complessati », è Freud che libera l'individuo dai complessi dell'inconscio pareggiando i valori storici e metafisici sul piano della natura.

Ad Augustine ne viene, sul piano pratico, scetticismo ed apatia (i politici per lui sono « ripulitori di fogne, che svolgono un lavoro schifoso »); e su quello ideologico una visione storica insensata e paradossale (« ... non c'è nessun filo a legare l'uomo all'uomo, niente! »). Egli vive nella tenuta di New Llantony nel Galles sud-occidentale, distaccato dalle precedenti generazioni (erano « oggetti » « esteriorità », non persone) e scontroso verso i vicini abitanti della « festosa e socievole » Flemton, che anzi si aliena non curandosi di partecipare al loro tradizionale banchetto commemorativo degli eroi. Poi, l'aperta loro ostilità in occasione dell'inchiesta a suo carico per la morte della piccola Rachel, lo induce a intraprendere un viaggio in Germania.

Quando vi giunge, nel novembre del 1923, è ancora in atto la grande inflazione. Egli aveva immaginato di vedere la Germania sacra e misteriosa della sua cultura, ma vi trova invece creature irreali e allucinate da falsi miti. In Baviera, è ospite, nel castello di Lorienburg, degli aristocratici cugini Kassen, la cui superstizione religiosa, il cui fanatismo politico simboleggiano le torbide passioni che scuotono in quei tempi la Germania. Il Caos è il mistico traguardo dei tedeschi. In attesa di quel giorno, con gli altri nel castello di Lorienburg, mostro e vittima della guerra, ora ossessionato da furie omicide ora teso in un forsennato sogno di amore per Mitzi (di cui anche Augustine è innamorato perdutamente), vive nascosto in soffitta (come il nazista di Sartre), quasi sospeso tra realtà e irrealtà, Wolff, che, insieme a Mitzi, è la immagine della Germania che le mistificazioni religioso-politiche avviano a smarrimento (cecità di Mitzi) e le colpe politico-storiche a nuova distruzione (suicidio di Wolff).

Nel castello di Lorienburg si ripercuotono anche gli echi del « putsch » di Monaco: in pagine di alta tensione drammatica, con un sottofondo di acre umorismo, lo scrittore, nella rievocazione degli eventi, fa rivivere il dinamico intreccio del dramma dei semplici (Lothar, Willi, Fritz) e dello istrionismo volgare dei capi (Ludendorff, Hitler, Goering), e rappresenta il fanatismo avventuristico di Hitler quasi in termini brechtiani (« A Berlino! La rivoluzione nazionale è cominciata, lo annuncio io! La svastica è in marcia! L'esercito è in marcia! La polizia è in marcia! Tutti sono in marcia! »).

Il fallimento del « putsch » porta a tutta la nazione « spavento e mutamento improvviso di sentimenti ». Mitzi, già sofferente agli occhi, diventa completamente cieca: ed è evidente il trauma psichico determinante. La sua è, cioè, volontà di non vedere, un fatto psicologico che potrebbe essere anche suscettibile di rimozione. Ed Augustine che è sempre lì lì per intervenire (col suo amore) e infine se ne ritrae (quasi lieto di esserne fuori), sta a significare la apatica immobilità della borghesia inglese di fronte al dramma che in Germania per tutti si va preparando.

In questo quadro storico profondamente suggestivo, i frequenti spostamenti del protagonista, le diverse dislocazioni ambientali, le integrazioni dei personaggi storici con quelli inventati, le sincronizzazioni di fatti pubblici e privati, e più la dinamica della vita psichica dei protagonisti rendono la narrazione variegata e mossa. Nè il libro può essere detto « composito » come qualcuno ha fatto. Perchè (a parte i pochi momenti in cui il minuto tessuto cronachistico appesantisce la trama inventiva) si rischierebbe di scambiare per giustapposizione quello che invece è il risultato dell'intreccio dinamico delle parti e del reciproco condizionamento tra « sviluppi emozionali e intellettuali delle persone private » e « azioni economiche e politiche pubbliche », lungo il filo narrativo che si snoda sul doppio registro di una rappresentazione psicologica e storica nell'intima coerenza di un'unitaria visione fantastica.

Armando La Torre

Richard Hughes

Intervista con lo scrittore

MARIO SOLDATI in un disegno di Mino Maccari apparso nel volume « Canzonette e viaggio televisovo »

Soldati: un romanzo su 50 anni di storia italiana

Vado a trovare Mario Soldati a casa, nel cuore della vecchia Milano. Parliamo del premio Omegna, di Luigi Russo (« un uomo straordinario, meraviglioso », mi dice di lui lo scrittore), di Teilhard de Chardin, e di altre cose. Poi passiamo a parlare di Mario Soldati.

Gli dico che spesso la critica ha distinto un Soldati dell'Ottocento piemontese e romantico e un Soldati acuto lettore dell'Otto-Novecento inglese.

« Mi pare — risponde — che siano due filoni abbastanza uniti; il primo, in fondo, è un fenomeno provinciale dell'Inghilterra vittoriana. Loro hanno avuto Rupert Brooke, noi Guido Gozzano. Una opposizione può esserci semmai tra questa cultura ottocentesca occidentale, e l'aspirazione a qualcosa di nuovo ».

Vecchio e nuovo, passato e futuro, conservatorismo e rivoluzione: Soldati salta tutti i passaggi e riprende il discorso più avanti, su un piano completamente diverso:

« Il futuro ha un cuore antico: solo chi compie le rivoluzioni, sa e può conservare le cose buone del passato, la parte più viva di una tradizione. Solo i socialisti e i comunisti possono conservare le cose valide della storia, della cultura, del costume. I capitalisti, invece, anche se volessero, non potrebbero farlo; è la logica del sistema. Così in Italia vanno in rovina le ville settecentesche del Piemonte, le ville del Brenta; si sventrano centri storici, si compiono scempi spaventosi ovunque. Solo uno Stato socialista ha la capacità e la possibilità, anche dal punto di vista economico, di conservare le bellezze del passato, trasformandole in centri di vita e di attività, e non in pezzi da museo. Per cui, alla fine, solo i veri rivoluzionari sono veri conservatori ».

« Accanto all'attività letteraria creativa — gli dico — tu eserciti da tempo anche una intensa attività nel cinema, alla TV, sui giornali. Ti hanno spesso mosso critiche di opposta natura: da una parte si è criticato il fatto che tu porti via tanto tempo alla tua professione di scrittore, dall'altra si è detto che consideri le altre attività come puramente strumentali e commerciali. Che cosa ne pensi? ».

« Hanno ragione gli uni e gli altri. Ma c'è anzitutto il problema economico da risolvere. D'altra parte, anche se volessi svolgere queste mie occupazioni in modo non strumentale e con maggiore impegno, non potrei: finirei per non scrivere più ».

« E ora — concludo — la domanda d'obbligo: a che cosa stai lavorando? »

« Sto preparando un romanzo molto lungo, e sto appunto soffrendo in questo periodo, per non poterci lavorare tranquillamente come e quanto vorrei. Ma tra qualche mese lo finirò. Dovrebbe uscire fra la fine di quest'anno e l'anno prossimo. Ma non voglio parlarne, per scaramanzia. Ti dirò soltanto che abbraccia cinquant'anni di storia italiana ».

g. c. f.

Il testo di Eisler per il « Galilei »

La musica come «commento» nel teatro di Brecht

Prossimamente il Piccolo Teatro di Milano presenterà uno dei capolavori di Bertolt Brecht, la Vita di Galilei: *per tutti un avvenimento teatrale di prim'ordine, essendo ben note la felicità e la ricchezza d'intuizioni che Strehler sa trovare nei testi brechtiani; e anche un'occasione di considerare ancora una volta l'affascinante problema dei rapporti, particolarissimi, che intercorrono fra il teatro di Brecht e la musica; e di rinnovare il ricordo di Hans Eisler, sincero democratico e grande amico di Brecht, che appunto per il* Galilei *scrisse le musiche di scena.*

Musiche di scena? In verità non siamo entusiasti di questa definizione, che pur è quella giusta; troppo questo genere ci sembra compromesso da pasticci stilistici (finta musica greca per Sofocle ed Euripide; finto Lulli per Molière e Racine, e così via); e poi le musiche di scena assai spesso si rivelano un espediente perchè non si senta troppo lo scricchiolio delle poltrone e la tosse degli spettatori durante le pause dell'andamento scenico: nel migliore dei casi, un belletto che spolveri di delicate suggestioni temporal-geografico-evocative lo spettacolo.

Brecht pretese qualche cosa di molto diverso dal musicista. Nel suo teatro epico, o critico che dir si voglia, non c'è posto per suggestione ed edonismo: e la musica (l'azione è ben ferma, e si accendono luci colorate a sottolineare l'artificiosità della situazione, e a porre una netta separazione fra recitazione e canto) ha un preciso compito: « indicare » al pubblico i fatti; « commentare l'argomento in maniera autonoma », laddove « in maniera autonoma » significa che la musica può e deve contraddire, se necessario, il senso delle parole, e smascherare l'ipocrisia del personaggio, contribuendo così allo straniamento dell'attore dal testo.

Quindi un bel finto barocco potrà servire ancora, ma stavolta per accusare il fasto esteriore e l'interna vuotezza di una situazione; la canzoncina languida sarà, se occorre, ancora più mielata del consueto, a svelare l'assurdità di un dato atteggiamento sentimentale: e, se sulle parole « io sono molto felice » la musica è triste, è chiaro che sarà la musica a dirci la verità, e non il testo.

Una simile concezione richiedeva una collaborazione strettissima fra lo scrittore e il musicista: fatta di amicizia, pieno accordo ideologico e, da parte di quest'ultimo, anche di sottomissione. Ma in cambio di questa subordinazione alla geniale macchina teatrale brechtiana, il musicista riceveva il vantaggio di potersi servire di ogni più disparato procedimento stilistico senza perciò cadere in un superficiale eclettismo; la carica espressiva della sua opera veniva inoltre rivalutata al mille per cento dalla sua utilizzazione per i precisi fini ideologici voluti da Brecht.

Brecht (seduto), Eisler e Slatan Dudow

Come per Weill e per Dessau, così pure per Eisler l'incontro con Brecht fu decisivo: lavorando con Brecht egli trovò finalmente una risposta alla domanda che da anni si era posta (e che aveva cercato di risolvere per proprio conto in modo ammirevole, scrivendo canti rivoluzionari e prestando la sua opera a società corali operaie) circa l'utilità della musica; e trovò anche una autorevole sanzione teorica all'eclettismo cui era fatalmente giunto, dopo avere abbandonato, per ingenuo ma sincero amor di immediatezza, il sistema seriale.

Ecco le tappe più significative della collaborazione Brecht-Eisler: nel 1930 La linea di condotta, *nel 1932* La Madre, *nel 1949* I giorni della Comune, *nel 1957* Schweyk nella seconda guerra mondiale; *e, naturalmente,* il Galilei.

Brecht fu sempre entusiasta del lavoro di Eisler, che, pur essendo meno geniale di Weill e meno estroso di Dessau, gli dava esattamente ciò che egli voleva, con semplicità ed efficacia; e a proposito del Galilei, *scrive nel suo* Piccolo Organon per il teatro: *« Eisler ha connesso in modo esemplare gli avvenimenti, componendo per il corteo mascherato della scena carnevalesca una musica trionfale e minacciosa, atta a indicare la piega sovversiva data dal basso popolo alle teorie della scienziato ».*

Nelle musiche per il Galilei, *il clima in verità è più trionfale che minaccioso; e contribuisce ad una certa pomposità, talvolta sarcastica e critica, spesso apertamente celebrativa, l'impiego di strumenti un po' leziosi, come il clavicembalo e il flauto, oltre al clarinetto. E questa intonazione barocca nuoce al vigore espressivo dei brani, per così dire propagandistici: quando sulle parole « dieci gennaio 1610 Galilei scoprì che non esisteva il cielo » si sviluppa un andamento arcaico e solenne, quasi di corale, il musicista non si esprime forse con la sua voce viva, ma non fa che riportare un parere convenzionale, vecchio di secoli, e sfruttato per altre occasioni, pure celebrative ma assai meno nobili (entrate di cortei regali ecc.).*

Per questa ragione, tutto sommato, il miglior Eisler rimane probabilmente quello delle opere più schiettamente ispirate ai canti del popolo rivoluzionario (Canto di Solidarietà, Lode all'URSS, Canzone del Fronte Unitario), *dove più giovane ed entusiasta era la voce che si esprimeva tramite la sua sicura mano di eclettico.*

Bruno Canino

schede

Le opere di Rosso di San Secondo

L'attenzione della critica si è andata soffermando di nuovo, da qualche tempo, su Rosso di San Secondo: a questo rinverdito interesse hanno offerto alimento i saggi dedicati allo scrittore siciliano da studiosi di formazione ed orientamento diversi (Giovanni Calendoli, Luigi Ferrante), ma soprattutto, ora, l'atteso e cospicuo volume edito da Cappelli (Rosso di San Secondo, Teatro (1911-1925), pagg. LIV + 698, L. 6.000), che reca una prefazione del curatore (il già citato Ferrante) ed una ricca, nutrita introduzione del compianto Francesco Flora. Si ritrovano qui alcuni dei testi fondamentali scritti da Rosso per le scene: un altro volume dovrà raccogliere i drammi successivi al '25, che non sono pochi nè di poco rilievo; essendo compreso nel numero quel Ratto di Proserpina del quale Flora giustamente dice che « nell'evocazione dei miti antichi e nella ironica sebbene positiva accettazione dei miti moderni, riassume tutte le esperienze vitali dell'autore ».

Tutta l'opera di Rosso, come è stato da più parti osservato, si svolge nel segno del disidio tra passione e ragione, tra l'esuberanza solare dei sensi e il notturno rigore dell'intelletto: sul piano culturale, questo dissidio si identifica in due civiltà, in due poli geografici e ambientali: il Sud, il Mediterraneo, la Sicilia, che condizionano Rosso fin dall'infanzia; il Nord, la Germania, l'Europa continentale, che hanno avuto tanta parte, per contrasto, nella educazione artistica del narratore e del commediografo. Stilisticamente, tale dialettica si qualifica nella duplicità del linguaggio: ora stringato, allusivo, rotto da pause intrise di riposti significati; ora barocco, fastoso, colorito, ridondante persino: ai termini estremi si possono collocare Marionette, che passione! (1918) e La bella addormentata (1919), ma l'oscillazione dei modi e delle forme, continua lungo il corso di un'attività creativa che giunge alle soglie della nostra contemporaneità e che è, per certi aspetti, anticipatrice. Ferrante sottolinea soprattutto in Marionette, che passione!, la presenza di motivi che saranno poi quelli del teatro francese d'ispirazione esistenzialistica. E senza dubbio c'è nei personaggi di Rosso, ricorrente, un sentimento di estraneità, di cupo distacco dal vivere sociale, che può far già pensare, per qualche verso, a Camus: anche se, di quest'ultimo, non c'è nello scrittore siciliano la forte consapevolezza, quanto piuttosto uno straziato, sotterraneo rovello.

A sua volta, Rosso venne influenzato variamente (e in qualche caso confusamente) dalla cultura non solo italiana del suo tempo. « Europeo » come Pirandello, e come Pirandello non sempre legato a una radice provinciale, isolana, si distaccò tuttavia dal grande maestro per una tendenza più all'effusione che alla concentrazione della propria problematica, per un suo più immediato e disarmato sentire, per il carattere accentuatamente « paesano » di quella natura che è protagonista visibile o invisibile di tanti suoi drammi. Un riesame dei testi sansecondiani s'impone, oggi, per saggiare quanto, di Rosso, resta legato alla cronaca vivace, tumultuosa, eccitante delle polemiche letterarie e teatrali del secolo; e quanto, invece, ha diritto ben legittimo di cittadinanza non soltanto negli studi e nelle discussioni, ma in quel più proprio e decisivo confronto fra l'arte e la realtà, che ha luogo sotto le luci della ribalta, al cospetto del pubblico.

ag. sa.