

Andrea Gialloreto

«I fermenti amari del tempo rovesciato»
Renzo Rosso e la narrazione storica

I popoli felici non hanno storia. La storia è la
scienza dell'infelicità degli uomini.¹

Il lavoro di Renzo Rosso, venuto a mancare nell'ottobre del 2009 senza che la notizia squarciasse il velo di silenzio e discrezione che circondava la sua figura, ha accompagnato con rigore e dedizione gli sviluppi della narrativa italiana dalla crisi del neorealismo sino agli assetti attuali ancora in via di precisazione. Deposito di energie espressive di volta in volta declinate secondo misure inedite e sorprendenti, nella fedeltà a un tracciato di esemplare coerenza artistica e ideologica, la produzione romanzesca e drammaturgica di Rosso ha trovato adeguata collocazione entro i registri della storia letteraria nazionale mietendo unanimi consensi da parte dei critici più severi. Tale riscontro ha però tardato a tradursi nelle facili lusinghe del successo commerciale, mai perseguito del resto da un intellettuale così raffinato e intransigente;² i pochi titoli centellinati nell'arco di mezzo secolo valgono a testimoniare in favore di una vocazione al narrare mai disgiunta dalla necessità di una ricerca ben meditata, scaturita dall'esigenza di esplorare gli anfratti oscuri della coscienza individuale e di fare al contempo chiarezza sui problemi che investono il destino e le responsabilità collettive. Questo estremo scrupolo nel licenziare i frutti del proprio lavoro governa gli equilibri interni di un corpus romanzesco che, pur segnato dall'irrequietezza endemica delle sperimentazioni contemporanee – intraprese per sovrappiù in una congiuntura di poetiche in conflitto – e a dispetto dei condizionamenti dettati dall'iscrizione generazionale dell'autore, conserva un respiro classico.

La vena artistica del narratore triestino s'inserisce nell'alveo della migliore tradizione europea. Ripercorrendone i percorsi e spaziando con originalità tra generi e modelli canonici – dalla letteratura d'idee alla novella, dal *Bildungsroman* al romanzo dell'artista – Rosso è pervenuto ad esiti di rilievo assoluto conferendo ai propri scritti una dignità e un pregio nella fattura tali da attestarsi a livelli inconsueti, per qualità stilistica e spessore delle tematiche affrontate, nel pur ricchissimo ventaglio di proposte squadernate dal rigoglio editoriale degli anni Sessanta e Settanta.

¹ RAYMOND QUENEAU, *Una storia modello*, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

² Walter Pedullà ha fissato con accenti di veridica nettezza un ritratto di questo scrittore restio ai compromessi, la cui figura si staglia solitaria: «“Egalitario” ideologicamente, ha un totalitario orgoglio razionale che disprezza il dialogo con la più concreta realtà linguistica d'oggi» (W. PEDULLÀ, *Sopra il museo della scienza*, in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968, p. 343).

L'intera opera dello scrittore triestino³ è segnata dall'incrociarsi di prospettive d'inchiesta legate all'analisi delle dinamiche storiche e ad una rilettura del mito psicoanaliticamente orientata e attuata in chiave laica. L'accuratezza e l'alta dignità formale che contraddistinguono ogni prodotto dell'officina di Rosso, congiuntamente alla concezione radicalmente materialista della storia che emerge dalle sue scritture, hanno tenuto lontani i lettori superficiali o ideologicamente prevenuti. Apprezzato da un'eletta cerchia di scrittori e critici (tra i quali Calvino, che ha firmato il risvolto de *Gli uomini chiari*, Gadda, Bassani, Bertolucci, Mario Lunetta, Walter Pedullà, Cesare Milanese, Bruno Maier, Claudio Magris, Elvio Guagnini) e presente nelle principali storie letterarie come estremo rappresentante della scuola triestina, dopo *Il segno del Toro* e *Le donne divine*, i due raffinati romanzi degli anni ottanta, Rosso è sparito dalla scena (con qualche episodica riaccensione di interesse all'altezza del ponderoso romanzo storico *Il trono della bestia*) e i suoi ultimi lavori sono passati quasi sotto silenzio, pur trattandosi di opere di pregio come *La casa disabitata* o di coraggiose esplorazioni di territori di solito assegnati alla letteratura di genere (è il caso de *Il gabbiano nero*, lucida distopia dal marcato accento filosofico).

L'aver abbandonato Trieste e il suo ben riconoscibile bacino culturale, se ha contribuito alla definizione di un'autonoma cifra stilistica, non ha giovato a Rosso quando la critica ha riproposto vecchi schemi interpretativi in relazione a testi non più permeati di quell'aria di famiglia ancora ben riconoscibile nel romanzo di ambientazione triestina *La dura spina*.⁴ L'approdo a Roma ha irrobustito la vena di Rosso, ampliando il suo campo d'azione senza oscurare le fonti di un'inquietudine e di una vocazione gnoseologica ben radicate nell'appartenenza a una realtà specifica e inconfondibile come la «dimensione Trieste» di cui ragionava Bruno Maier. Lo scrittore, a ogni modo, era ben consapevole dell'impossibilità di recidere un simile nodo: «la condizione di Trieste è particolarissima: è una città completamente diversa da tutte le altre: chi ci è nato non può liberarsene mai. Del resto, tutti gli scrittori triestini, in questo, si somigliano». D'altro canto, Roma gli offre lo spessore dei suoi fondali, quinte meravigliose per chi voglia inscenare i conflitti di un potere eterno quanto l'epopea della città: si è trattato – confida – di «una scoperta continua, per me. Le mura, le porte, le chiese, magari sepolte nei sotterranei. Una scoperta che mi ha spinto a cercare di “leggerla” in maniera più approfondita. Andando a ripescare eventi della Storia dimenticati». Da questo incontro è scaturita una serie di pregevoli

³ Rosso nacque a Trieste nel 1926 e lì trascorse l'infanzia e la giovinezza; nel 1951 si trasferì a Roma, dove trovò lavoro presso la RAI, occupandosi della programmazione musicale. Negli studi della radio ebbe modo di incontrare illustri personalità del mondo della cultura, tra le quali Carlo Emilio Gadda che, dopo aver letto in dattiloscritto la prima prova di Rosso, elogio l'autore aprendogli la via di una carriera artistica lunga e non avara di soddisfazioni. Rosso si è spento a Tivoli il 21 ottobre del 2009. Ci ha lasciato nove tra romanzi e raccolte di racconti, due testi a carattere autobiografico (*L'adolescenza del tempo*, Milano, Frassinelli, 1991; *Un passato intenso. 36 anni in RAI*, Roma, Azimut, 2007) e numerosi drammi e riduzioni teatrali: ricordiamo almeno *Edipo* (per la messa in scena di Pino Micòl), *Gli illusionisti*, *Anfitrione*, *Alcmena e gli altri*, *Il pianeta indecente* (Charles Fourier), *Il concerto*, *Un corpo estraneo*, *L'imbalsamatore* (rappresentato con grande successo in versione inglese e con accompagnamento di musiche originali del maestro Battistelli a Londra nella stagione 2002).

⁴ I tratti genealogici del romanzo, con echi e richiami sveviani, sabiani e decadenti, sono così scoperti e ostentati da giustificare la definizione limitativa datane da Claudio Magris di «summa fin troppo tipica e costruita di quella tradizione» (Claudio Magris, *La Trieste di Renzo Rosso, città delle identità rimosse*, «Corriere della Sera», 20 Novembre 2009).

racconti ambientati al tempo delle invasioni barbariche (sul modello di certi gioielli d'epoca di Anna Banti, come i racconti *I porci*, *L'altipiano*, *Villa romana* e *Joveta di Betania*) apparsi su quotidiani e riviste («FMR», «Paragone», «Repubblica»). Tali esperimenti conducono Rosso alle vaste campiture di un romanzo dal respiro largo come *Il trono della bestia*, rappresentazione della curia romana e dei suoi intrighi sotto papa Benedetto IX, intorno all'anno mille. Le tinte fosche di questa antica "cronica" (protagonista ne è, infatti, il colto monaco Vilderico da Sutri) riallacciano il denso libro del 2002 ai presagi, alle complesse simbologie e al nucleo escatologico di un romanzo di ambientazione contemporanea, ma irretito da sogni e visioni ancestrali, come *Il segno del toro*. Simili affinità non devono stupire, giacché, secondo la visuale di Rosso, anche il presente manifesta nelle sue conformazioni più familiari l'immanenza del mistero, la traccia del mito che reitera gli schemi ingannevoli attraverso i quali la comunità tenta di imbrigliare le forze irrazionali consegnandosi così agli assalti del rimosso, al ritorno della bestia ancestrale (il toro giustiziere che fa strage o riattizza passioni proibite nel romanzo del 1980, paragonabile a una «visione da film di Bergman»).⁵ Il romanzo, questa «attività impura quanto la storia, di cui è fratello notturno e delirante»,⁶ non diversamente dalla narrazione storica costituisce una forma di giudizio sulla realtà; presuppone, quindi, una fortissima carica di indignazione civile, nonché un investimento assoluto sulle possibilità concesse al racconto di ricomporre, non soltanto come risarcimento fantastico, gli equilibri infranti dal sopruso e dall'ingiustizia. In questa direzione si muove la riflessione sui rapporti tra i due linguaggi condotta da Hayden White:

Se qualunque racconto pienamente realizzato (comunque noi possiamo definire quell'entità familiare ma concettualmente elusiva) è una specie di allegoria, indica una morale, o riveste gli eventi, reali o immaginari, di un significato che essi non possiedono come mera sequenza, allora sembra possibile concludere che ogni narrazione storica ha come scopo latente o palese il desiderio di dare un senso morale agli avvenimenti di cui tratta. [...] Questo suggerisce l'idea che la narratività, certamente nella narrazione fattuale e probabilmente anche nella narrazione romanzata, è intimamente connessa, se non ne è addirittura una funzione, all'impulso a moralizzare la realtà, cioè a identificarla con il sistema sociale, che è la fonte di qualunque tipo di moralità immaginabile.⁷

Le prime pagine scritte da Rosso – quelle del racconto d'apertura de *L'adescamento*,⁸ *Breve viaggio nel cuore della Germania* – nascono proprio dall'urto, nella coscienza

⁵ MICHELE RAGO, *Toro e signora*, «Paese sera», 25 aprile 1980.

⁶ ERNESTO SABATO, *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Roma, Meltemi, 2000, p. 27.

⁷ HAYDEN WHITE, *Storia e narrazione*, a cura di Daniela Carpi, Ravenna, Longo, 1999, pp. 51-53. Nel 1986 Rosso ha preso parte a un convegno, organizzato da Roberto Bigazzi, sulle interrelazioni tra storia e romanzo; nel suo intervento egli sottolineava «come anche trascurando quel vasto cimitero consolidato o di sole ombre che è la materia prima della storiografia e dell'arte romanzesca, che cosa è la struttura connettiva della prima, tra le cellule della realtà effettuata cioè dati documenti e testimonianze, se non un telaio narrativo? E all'inverso che cosa c'è nella seconda che nutre la sostanza visionaria e ambigua del suo raccontare se non un insieme di dati documenti e testimonianze che, anche se tutt'altro che 'veri', o trattati dagli artifici più laboriosi, rimandano sempre alla realtà? Ciò che si verifica infatti nelle due forme è una parallela esplorazione di questa realtà; raziocinanti o melodiose, puntigliose o aeree, condotte su parametri preconfezionati o innescate da soggettivismi incandescenti, esse necessariamente vi si conformano: l'una per il principio stesso del suo istituto, l'altra perché il linguaggio non consente di uscirne» (RENZO ROSSO, *Storia e narrativa: una strumentazione parallela*, in *I racconti di Clío: tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, pp. 268-269).

⁸ Milano, Feltrinelli, 1959. I numeri di pagina delle citazioni fanno riferimento all'edizione Einaudi del 1975.

del giovane scrittore, delle esigenze di verità e di giustizia⁹ (il castigo, la disinfezione dal male) con il vischioso concetto di oblio, cancellazione delle responsabilità individuali in nome di un nuovo inizio (comunque turbato dal riemergere dell'orrore nello stolido pace domestica). Albert Motka, professore di letteratura tedesca in servizio come funzionario dei servizi alleati, è incaricato di prelevare il criminale di guerra Otto Kahn, nascosto nel villaggio di Herzberg sotto falsa identità. Il viaggio avviene nel segno del disagio, sotto l'assedio dei ricordi molesti di una tormentata storia sentimentale, e procede nell'ambiguità più profonda e spiazzante. Motka si finge impiegato dell'ONU addetto alle statistiche e interroga moglie e figlio del sedicente operaio Kunz, giungendo a ricostruire gli spostamenti di questi e a far coincidere la fisionomia dell'anonimo interlocutore con il demoniaco aguzzino di Bergen Belsen. Gadda osserva come sia ammirevole «la resa espressiva del “consumo di energia psichica” occorrente all'inchiesta e, in generale, l'usura reciproca delle opposte energie». Più che un interrogatorio, il confronto tra i due uomini è un teso e ovattato faccia a faccia, il corrispondersi di due debolezze. Lo sfuggente signor Kunz potrebbe essere un cittadino qualunque, persino scialbo e convenzionale, se l'eccezionalità di un'ideologia delirante non lo avesse collocato nel campo di sterminio, ruota di un ingranaggio che in molti hanno contribuito a mettere in moto. La ferezza con la quale Kunz descrive il proprio lavoro di tecnico industriale fa balenare il sospetto della banalità del male, colpa rispetto alla quale nessun tribunale potrà dire la parola definitiva. Nel prendere congedo dalla normale famiglia Kunz, messa in allerta dalla visita inattesa, Motka scopre in sé il contagio di quella duplice impostura: «Egli sentì che tra sé e quell'uomo ci doveva essere un legame, e che esso era repellente» (p. 49). Il pezzo centrale, *Una lontana estate*, ci offre un classico campione della narrativa d'iniziazione sentimentale su sfondo bellico assai diffusa in area mitteleuropea (si pensi a Stefan Zweig). Ben altrimenti rilevante *L'adescamento*, il racconto scelto a intitolare il volume, che è la storia di uno spaesamento risolto nell'attrazione tra caratteri diversi, di un'amicizia che la guerra trasforma in trappola di natura psicologica, prima che politica. Assistiamo a un convergere di fragilità e incertezze giovanili in chiave di chimica di classe, non meno fatale e irresistibile dei processi di affinità elettiva. Da un lato sta lo studente di estrazione borghese Enrico Paulian, amorfo adolescente invischiato in una sorda lotta ingaggiata con il suo mondo di appartenenza (i genitori con le loro aspettative, lo status sociale da confermare guadagnandosi i galloni sul campo della competitiva cerchia cittadina di professionisti e uomini d'affari, l'inesperienza sentimentale). Bisognoso d'incoraggiamento, nelle forme di una spalla solida cui appoggiarsi, il ragazzo scopre nel giovane proletario Alessio Slank il suo degno

⁹ Lo spunto per questo racconto, non diversamente da quanto avverrà con *Sopra il museo della scienza*, è offerto dallo scandalo della rimozione e di un perdono elargito a buon mercato: «Tutto ciò che avevo letto e ascoltato da anni sui campi di sterminio. Non riuscivo a superarlo, a non sentirlo come uno scandalo collettivo. C'era una sproporzione tra la dimensione di quei fatti e quanto era successo dopo, dopo la vittoria alleata. Mi trascinavo dietro quella sproporzione come un'idea fissa: pensavo anche che il fatto che ferite di quel genere in un modo o nell'altro si chiudessero era la realtà, da un certo punto di vista era il meglio, e nello stesso tempo era una cosa insopportabile. Così *Breve viaggio nel cuore della Germania* è, se vogliamo, la traduzione di quel pensiero» (*Incontro con Renzo Rosso*, a cura di Luciano Cacciò, «L'Unità», 6 novembre 1975).

contraltare; detentore, grazie alla precoce maturità di chi ha bruciato le tappe, delle verità supreme sulla politica, il sesso, il lavoro e le disparità di ceto, questi rappresenta il diverso per eccellenza: membro dell'etnia slovena oppressa, egli è un fervente comunista, libero e smaliziato nella sua disinvolta attività amatoria; nondimeno, a suo modo, Alessio risulta altrettanto gracile e indifeso del suo ingenuo compagno. Al termine della vicenda, infatti, lo ritroveremo vagare come svuotato di tutte le sue esperienze, smunto cadavere ambulante reduce dal lager e tenuto in piedi solo dalle iniezioni di glucosio somministrate dagli alleati. I due novelli amici aderiscono l'un l'altro come un incastro perfetto di pieni e di vuoti; Enrico ne è ben consapevole mentre si lascia "adescare" dall'altro, il cui obiettivo principale è di reclutare volontari per l'esercito irregolare dei partigiani titini. Alessio Slank pone fine a un'attesa che logorava lentamente il solitario coetaneo, desideroso di aprirsi condividendo la sua vita di impressioni, pavidie congetture e astratte meditazioni: «Gli cadde nella mente che niente poteva essere comprensibile se non la vorticosa materia della propria coscienza, e vi aggiunse la riflessione che niente era certo di tale materia fin quando un altro non avesse accettato di dividerla».¹⁰

Tutto, nella scabra ed elementare psicologia di Alessio, si oppone al coacervo di «anemici incendi» che scuote a tratti i nervi in tensione di Enrico; persino la retorica, l'ostinata schematicità dei propositi ribellistici elencati con furore rancoroso da Slank, appare rassicurante, salutare come antidoto all'anestesia emotiva, tra inettitudine e indifferenza, in cui si dibatte la sua anima introvertita:

Enrico ascoltava con fervore la sua voce bassa e scabra; era un suono orizzontale, povero di modulazioni e al suo orecchio ammirato un puro umile sostegno al pensiero, entro il quale accenti e inflessioni fiorivano improvvisamente nella diritta rispondenza all'ordinata gerarchia delle idee. Una avvampante emozione prese alla gola il giovane; prova infine questa — egli si disse — che il tremito da cui era stato assalito ogni qualvolta gli era passato accanto in istrada o nei corridoi del Petrarca, era dovuto alle vibrazioni che la forza di Alessio suscitava nelle corde ipertese della sua debolezza.¹¹

La sottile casistica di analisi psicologica dispiegata da Rosso in pagine nelle quali non una parola è di troppo (fermi restando la dovizia lessicale e gli scarti di una sintassi elaborata fin nei dettagli) emerge ben rilevata nei fitti scambi di battute tra i protagonisti, conversazioni decisive per l'"adescamento" di Enrico, che si sente per la prima volta oggetto di un interesse centrato sulla sua vera essenza: «quel dialogo era un'oasi di vita nel suo deserto, proprio come se lo aspettava, preciso, mordente; sostò un attimo ad assaporare il piacere di sentirsi indagato, visto forse».¹² L'irrisolto ragazzo sembra trovare una forma di consistenza nel contrasto dialettico, le cui punte polemiche, anziché far trapelare le divergenze profonde tra i mondi dei due amici (differenze che investono anche l'educazione e i modi di concepire la realtà) agevolano lo scivolamento di Enrico verso le posizioni del suo doppio. L'adesione ai precetti di Alessio e il conseguente richiamo ai doveri dell'impegno in prima persona passa per la sconfessione del solipsismo e dei privilegi di una vita risolta nel primato

¹⁰ R. ROSSO, *L'adescamento*, Torino, Einaudi, 1975, p. 176.

¹¹ Ivi, p. 141.

¹² Ivi, p. 117.

accordato al rispecchiarsi dei fatti nella dimensione segreta dell'interiorità (un lusso che Slank, alle prese con difficoltà di ogni genere, non può concedersi e che neppure si concilierebbe con la sua natura portata a strappare all'istante presente il poco di gioia che è concesso godere). La circostanza rivelatrice vede Enrico impegnato a scrivere una lettera a se stesso, missiva che si accorda al sentire dell'amico prospettando una sorta di disgregazione della personalità del ragazzo, ormai pienamente assorbita nell'orbita del suo modello: «la misura della nostra realtà ci è offerta ad ogni passo che facciamo dalle cose che entrano nel campo delle nostre sensazioni. Ognuna di esse ci riguarda, in tutte noi lasciamo una traccia, invisibile agli altri e a noi stessi, fino a quando non scorgiamo la forza con la quale esse protendono verso di noi la nostra immagine».¹³ La sostanza del testo di Rosso si evince da questo traumatico processo di auto-riconoscimento che, in diversa guisa, coinvolge Paulian e Slank; il racconto di formazione procede lungo percorsi non consueti, senza smussare le asperità di un cammino accidentato che prelude all'azzeramento dei valori, allo stallo nella ricerca di un equilibrio eticamente sostenibile: «mi pare sia abbastanza evidente che la forma interna dei racconti dell'*adescamento* sia quella di un apprendistato, ossia di una esperienza critica, compiuta o solo tentata o ambigualmente respinta»,¹⁴ precisa l'autore. Le poche settimane di vita spensierata e disinibita, depurata dalla reticenza che guidava l'atteggiamento difensivo di Enrico, che l'amico gli regala attraverso la complicità delle donne del suo gruppo di sovversivi e di marginali costituiscono l'unico bagaglio di esperienza della vita che Enrico porterà con sé durante la fuga notturna verso gli accampamenti partigiani. Ma il vero esito della vicenda vedrà Enrico nuovamente solo: appena un trasalimento, un sussulto emotivo segnala il risveglio, la scoperta del tradimento di Alessio che, compiuta la missione, lo ha lasciato tra volti estranei per tornare in città a tendere nuovamente la sua rete di adescatore. Le fila della storia sono tirate dall'avvocato Grani, amico di famiglia dei Paulian che riceve una lettera testamentaria di Enrico, ucciso nel corso di un rastrellamento tedesco poco dopo essersi unito alle formazioni partigiane. L'eredità morale e sentimentale del giovane langue nell'incomprensione: il nome del caduto non scuoterà l'apatia di Alessio che, tornato da Buchenwald, si mostra immemore dell'amico e distaccato dalla realtà cui andavano i suoi aneliti di riscatto. D'altra parte, i genitori e il Grani possono solo riservargli la pietà che si deve a una generazione perseguitata da «invisibili furie» che aveva il torto di non comprendere le pene di quella che l'aveva preceduta. L'unico ritratto plausibile di Enrico Paulian è quello che egli stesso consegna alla sua ultima lettera, da interpretarsi come giustificazione e diagnosi di una infermità morale. Egli si rappresenta, infatti, nei termini di

una zona di instabile pressione, dalla quale sfuggano in disordine venti furiosi. Io trovo una perfetta analogia tra codesti venti e i miei entusiasmi con i quali sono fuggito da me stesso per annullarmi nella vita e nei pensieri altrui, e in tal modo potermi vedere o deformato o quale sono, senza nel contempo esserlo. Inadatto è un termine che potrei anche applicarmi se non avesse nel suo seme il senso di una eterogeneità estranea all'esistenza e di una limitazione sproporzionata con l'energia che pur sento di poter esprimere. Debole, per

¹³ Ivi, p. 134.

¹⁴ *Tre domande a Renzo Rosso*, «L'Unità», 10 novembre 1963.

quanto generico, calza meglio ne convengo, perché in fondo chi può negare che l'essere una vittima non nasconda una carica infinita di ribellione?¹⁵

Un nucleo di problematismo sveviano è stato rinvenuto nel fondo dell'opera di Rosso: si tratta di una omologia da riscontrare in singoli passaggi – e le campionature testuali non farebbero mancare un responso positivo – piuttosto che di una filiazione diretta. Una conferma in tal senso è offerta proprio da *La dura spina*, romanzo di un ritorno a Trieste che segna il congedo con la tematica e le atmosfere della città giuliana. Un addio cui si giunge per via di saturazione, chiamando a raccolta motivi e cadenze mitteleuropee di cui è contesta una narrazione dalla precisa connotazione intellettuale, «esempio felice di quel romanzo saggistico, la linea del quale corre da Mann a Hesse, da Musil a Broch».¹⁶ Attraverso la decadenza del concertista Ermanno Cornelis, sono sottoposti a critica serrata il mito della città e l'aura residua che la cultura umanistica, in primis l'altissima civiltà musicale triestina e tedesca che qui si respira, vede svaporare a contatto con la distruzione materiale e spirituale apportata dal conflitto mondiale. Ancora una volta le ragioni dell'io, degradate in vanità ed egoistica auscultazione delle proprie urgenze di natura erotica, sono contrapposte al piano dei valori generali cui Cornelis contravviene a più riprese, umiliando o sfruttando quanti gli sono accanto. Le spie di un disagio, affiorante durante le tappe di un'insana rivisitazione del proprio passato sentimentale e professionale, addensano sul protagonista l'ombra della senescenza, le prime avvisaglie dell'approssimarsi della morte.

La concentrazione sulla misura breve del proprio *particolare* accomuna i comprimari borghesi de *L'adescamento*, intenti a distogliere lo sguardo dalla guerra e dalla sofferenza dei più indifesi, a Cornelis e all'umanità postbellica che affolla i salotti e i ridotti del teatro Verdi per omaggiare il celebre artista; questi, infatti, appare assillato soltanto dal sospetto di essersi fermato un passo prima della perfezione esecutiva e di una compiuta soddisfazione sentimentale (ben lontana dalla squallida teoria di avventure e pruriti della carne rievocati quasi a contraggenio da un uomo così ostile ai piaceri della memoria).¹⁷ Il libro è solcato da livide e brusche *intermittences* (coincidenti con veri e propri malori, vacillamenti del corpo e dell'animo) che, alla vista di luoghi legati ai trascorsi triestini del musicista, riattivano memorie moleste e riaprono vecchie ferite: «Ecco la memoria cos'era, riprese a riflettere il Cornelis, un nutriente omaggio alla morte. Distanze alterate, cambiamenti, separazioni irragionevoli».¹⁸ L'ambientazione, sovradeterminata e con forti valenze simboliche, si accampa in primo piano allo scopo di intensificare l'estraneità e il malessere del protagonista; seguendo il modello musiliano dell'*Uomo senza qualità*, le mutazioni atmosferiche, le gradazioni cromatiche nella resa del cielo e degli addensamenti nuvolosi, gli assalti della bora e il palpito del mare svolgono una funzione non semplicemente esornativa: stringono o allentano la presa sul protagonista e ne

¹⁵ R. ROSSO, *L'adescamento* cit., p. 182.

¹⁶ CLAUDIO VARESE, *Un po' di Beethoven dopo l'esecuzione*, «L'Espresso», 2 giugno 1963.

¹⁷ «Non amava certi ricordi, la senilità che portavano, senza luce alcuna» (R. Rosso, *La dura spina*, Milano, Garzanti, 1989, p. 112).

¹⁸ Ivi, p. 184.

ritagliano la sagoma sulla scena cittadina, perlustrata con lenticolare attenzione secondo una «visualità non paesaggistica ma come remotamente fissata sulle lastre dell'anima, o sulle membrane cerebrali».¹⁹

Cornelis, incalzato dai fantasmi delle donne sedotte e illuse (gli resta amica devota solo la veterana Alessandra De Berg), si getta a capofitto in un'avventura con Giuliana Cheremisi, giovane allieva disposta a concedergli i suoi favori (col velato assenso dei genitori) in vista delle occasioni di carriera che la frequentazione e l'interessamento del maturo pianista possono procurare. Ossessionato dagli aculei di un sentimento mai provato a così alto voltaggio, il musicista sperimenta la strana malìa, tutta sabiana, che circola per le strade di Trieste livellando in nome dell'amore le diseguaglianze e avvicinando gli uomini d'eccezione, come poeti e artisti, all'umanità comune (Rosso sceglie appunto titolo ed esergo sabiani: «Sanguina il mio cuore / come un cuore qualunque. / La dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque»).

Mentre si succedono le mosse della partita con l'inesperta ma astutissima Giuliana, Ermanno si sfoga con una prostituta e tenta, vanamente, di consumare un rapporto fugace con una cameriera dell'albergo che lo ospita. La sovraeccitazione dei nervi e la perdita del vigore marchiano di un crisma luttuoso le peregrinazioni triestine del maestro, la cui vita intima è denudata con chirurgica crudezza: «raramente la storia di un fallimento ha avuto un'altrettanto vigorosa e precisa raffigurazione, lontana da ogni inflessione melodrammatica e da ogni vaporosa tumescenza romantica e sentimentale».²⁰ Similmente, i lineamenti tortuosi della psicologia del protagonista vengono alla luce grazie alle insorgenze oniriche che compongono trame incentrate sulle polarità di Eros e Thanatos (mai così frequenti come durante la permanenza nella città natale, i sogni introducono Cornelis nei meandri di un linguaggio che egli rifiuta di decifrare). Trascinato sempre più a fondo nel gorgo del passato, il virtuoso decide di cimentarsi con un'altra prova ai limiti delle sue capacità di resistenza: l'esecuzione della sonata op. 106 di Beethoven. Tonalità manniane, alla Doktor Faustus, pervadono le pagine di annotazioni sulla teoria dell'esecuzione che esaltano le competenze dell'ex musicista Rosso;²¹ tuttavia, bisogna guardarsi dal fare del Cornelis, alla luce di questa coincidenza di interessi, un portavoce dell'autore. Nessuna forma di empatia è possibile con l'esteta decadente che concepisce l'arte, «ambigua cosa con i suoi finti dolori, le finte partecipazioni, i parassitari messaggi»,²² come sacro recinto che gode di leggi speciali e permette ai suoi sacerdoti di coltivare un elitario sentimento di autosufficienza, di considerare gli altri uomini

come tante figure dipinte, così ben tenute lontano dal suo sedizioso egoismo. Era questo un problema e un sentire la vita? Un interprete è solo, deve essere solo, deve essere un bicchiere di miele circondato da mosche, si disse. Si disse anche: il piacere di dare una forma alla bellezza, e di vedersela restituire sotto altre

¹⁹ MARIO LUNETTA, *Renzo Rosso*, in ID., *La scrittura precaria*, Roma, Argileto, 1973, p. 95.

²⁰ BRUNO MAIER, *L'attività narrativa di Renzo Rosso*, in *Scrittori triestini del Novecento*, antologia a cura di O. H. Bianchi, M. Cecovini, M. Fraulini, B. Maier, B. Marin, F. Todeschini, Trieste, Lint, 1968.

²¹ «Forse il debito più prezioso che ho verso Trieste è l'educazione musicale che essa poté darmi» (*Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981).

²² R. ROSSO, *La dura spina* cit., p. 193.

forme. Il suo impiego, il suo onorario, farlo bene, esserne ricompensato. Il servizio di vivere e di godere il possibile fino alla consumazione, restando da parte, nella parte eletta del caos.²³

Fuori da ogni fraintendimento, la patina di classicità che riveste la vicenda del pianista triestino non è che l'aspetto di facciata di un ben più mosso spartito; dietro l'apparentemente monolitica composizione della vicenda, fatta ruotare attorno al protagonista e alle sue reazioni agli stimoli dell'ambiente, agiscono spinte contrastanti riconducibili all'intento di trasmettere al romanzo le vibrazioni di un confronto ravvicinato con il mondo di ieri e le sue illusioni. Sarebbe quindi erroneo credere che la dizione scolpita, la sicurezza di cui dà prova il giovane narratore ne facciano l'epigono di una tendenza gloriosa e consunta, il tardivo officiante dei riti dell'istituzione letteraria; Rosso installa il proprio sguardo – fomite di conoscenza e potentissimo strumento distanziante – all'interno delle strutture e dei generi per disgregarne la compattezza esteriore.

Nel terzo pannello del romanzo in frammenti *Sopra il museo della scienza*, l'autore triestino – appena incoronato prosecutore della tradizione classica, mitteleuropea e manniana, per il suo *La dura spina* –²⁴ demanda alla tecnica sperimentale, intesa alla dissoluzione del *continuum* narrativo, la rappresentazione dello sconvolgimento in atto nella società postbellica. Le speranze tradite di un'intera generazione si addensano nel ritmo franto della scrittura, nervosa e sensibile ai minimi scarti, ai passaggi tra tonalità anche aspramente dissonanti (la tenuta stilistica, lo smagliante risalto dell'intaglio sintattico, l'aggettivazione opulenta che non rifugge dall'*acris junctura*, indicano l'adozione di un originalissimo «italiano immaginario», come Gadda ebbe a definire la lingua del racconto d'esordio di Rosso, *Breve viaggio nel cuore della Germania*).

La disarticolazione dell'organismo romanzesco in una successione di quadri staccati risponde alla lacerazione dell'orizzonte sociale, irriducibile all'interpretazione in quanto deprivato di chiare prospettive, e si rispecchia in una trama contesta di elementi disparati e non gerarchizzati: brandelli di conversazione, pensieri sfuggiti alla rete di un flusso di coscienza intermittente e turbato da ossessioni funebri (su tutte, il sole atomico di Hiroshima con la maniacale contabilità delle vittime, unico argine logico all'impensabile), accenni ellittici alla cronaca che offre alla considerazione dei lettori nuovi motivi di riprovazione (la repressione nella Spagna franchista, la corruzione e l'aggressività del modello consumistico in Italia, l'inadeguatezza degli intellettuali, l'inefficacia delle petizioni per nobili cause ridotte a stanco rituale). Le vicende dei fratelli Corvini procedono parallele, se non addirittura fuse in un comune destino di sconfitta: la disillusione del reduce che si dedica alla militanza politica comunista e all'impegno civile tra lo scherno degli indifferenti e degli integrati non è meno penosa della sorte del fragile Vito, immobilizzato nella contemplazione dell'orrore (i fotogrammi del fungo nucleare, il suicidio di Luciana, irrequieta ombra femminile indecisa tra i due uomini). Unico consuntivo possibile per questa dissipazione di vite e di energie è la visione che

²³ Ivi, p. 191.

²⁴ Milano, Feltrinelli, 1963.

coglie Paolo mentre s'incolonna nel traffico romano a bordo di una cinquecento; il «cittadino Paolo Corvini, dottore in lettere, già illuminato, già pensante, già vivo»²⁵ si districa a stento, sconsolato e avvilito, tra i veleni dell'astio, della competitività esasperata e dell'ottusità che tracimano dagli abitacoli delle auto in direzione di marcia verso i templi della Merce; rimuginando sugli eventi del passato, egli confonde i piani del vissuto con quello del dramma collettivo, sfocato in una distanza ormai remota. Sotto lo sguardo dolente e secco verso cui piega la visione materialista di Rosso, le contorte psicologie dei personaggi e i rituali distruttivi dell'umanità convergono alla volta di un punto di fuga ove il nudo dato biologico²⁶ subentra ai postulati razionalistici, spazzati via dall'immagine allegorica di «un gran vento opaco, sul deserto, che avrebbe concluso le lezioni sulla filosofia della storia».

Con questa scelta di destrutturazione, l'autore solleva un polverio che, sul piano verbale come su quello concettuale, attinge alla dimensione del tragico (laicamente, senza concessioni a infiltrazioni metafisiche, sdegnando tanto l'abbandono alle consolazioni del racconto mitico quanto l'irrigidimento dietro le muraglie difensive erette dalla ragione). La resa delle ambiguità insite nelle versioni consacrate di mitologemi imperituri costituisce la principale ragion d'essere della riscrittura della tragedia sofoclea attuata da Rosso. L'interpretazione offerta è originalissima e dispensa conferme sulla poetica dello scrittore. «Dissoluzione laica del mito e insieme estremo residuo di un mistero non eliminabile»,²⁷ la trasposizione della storia del figlio di Laio chiama in causa i fondamenti della cultura occidentale facendo collidere la matrice razionalistica (punto fermo dello scettico illuminismo rossiano) con le istanze metafisiche, armi che la lettura dell'esistenza nell'ottica del sacro offre ai gestori di un potere che può essere beffato con l'astuzia e la finzione ma non sconfessato apertamente. Edipo, lungi dal farsi schiacciare dal peso della maledizione che grava sulla sua stirpe, oppone agli ordinamenti della città una *Realpolitik* concepita a freddo: simulando la punizione tramite accecamento, egli appaga gli istinti della folla senza immolarsi. Persino l'orrore dell'incesto è ricondotto, nei discorsi di Edipo, alla misura di una terrena rivendicazione dell'autenticità degli affetti, a prescindere dal crisma di correttezza conferito dall'approvazione del popolo e dalle leggi non scritte degli dei. Questi ultimi sono ridotti a pallidi simulacri delle divinità onnipotenti che amministravano le sorti degli uomini: «ora questa cancellazione del sopramondo olimpico con tutto quanto vi era connesso, culto degli

²⁵ RENZO ROSSO, *Sopra il museo della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 178.

²⁶ «Biologia madre nostra che sei sulla terra...», si legge nel troncone iniziale a p. 15. Le «Storie naturali» degli *Apologhi della Medusa*, che lo scrittore pubblicò in prima battuta nel numero 42-43 di «Nuovi Argomenti» del gennaio-aprile 1960 e poi all'interno della raccolta *Gli uomini chiari* (Torino, Einaudi, 1974), testimoniano degli interessi di Rosso per il pullulare di una vita estranea al racconto che l'uomo organizza in funzione del proprio dominio sulla natura: egli ne fa esplicito accenno nelle note di autocommento stilate per una rubrica della rivista fondata da Walter Pedullà: «Se scendessi nel mio sotterraneo di certo riconoscerei alcune tracce di un pessimismo integrale che allora può avermi spinto a denigrare la storia e il tempo, e a promuovere una natura vivida e senza senso. Sarei perfino tentato di evocare uno stato assai simile all'autoipnosi perché non ricordo il meccanismo che mi spinse nel mare antartico a seguire due gabbiani, o nella Spagna del XVI secolo a fissare gli occhi di un gatto, o all'interno di un formicaio, o in un cantiere» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 99)

²⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Un millennio dopo dal colle di San Giusto*, «Corriere della Sera», 5 luglio 2002.

dei e degli eroi, pratiche esoteriche e profetiche, mi metteva nella condizione, o per dir meglio mi autorizzava a penetrare nell'universo leggendario di Edipo con una chiave niente affatto estranea ma profondamente diversa, con la quale il mistero rientrava nell'interiorità della maschera del protagonista e il destino nella sua responsabilità personale».²⁸ La peste che infuria nel suo regno induce Edipo a sottostare alle domande di sacerdoti e dignitari propensi a ricercare nel male presente la conseguenza delle zone oscure nella storia del loro re, insediatisi dopo aver liberato la città dal flagello della Sfinge. Vincendo l'angoscia e le ritrosie di Giocasta, turbata dalla «favola di enigmi» che gravita intorno alle sue seconde nozze, Edipo intraprende l'indagine per dimostrare la natura terrena e non divina della peste. Gli argomenti razionali addotti nel corso della disputa con Tiresia, che pronuncia il responso dell'oracolo sfidando la collera del re, inducono Edipo a ritenere che Creonte stia ordendo un complotto per detronizzarlo facendo leva su terrori superstiziosi e dicerie senza riscontro. Sono le arti divinatorie o i subdoli stratagemmi della politica a inchiodare il sovrano al suo ruolo di pedina predestinata all'espiazione rituale? I due piani si confondono giacché Creonte si definisce semplice esecutore della volontà degli dei (l'alone del sacro avvolgerebbe dunque anche eventuali intrighi di palazzo), mentre l'incastro dei racconti dei tardivi testimoni di fatti remoti e leggendari come l'esposizione di Edipo bambino e la morte di Laio è tanto preciso da poter essere egualmente il frutto di un disegno fatale o di un calcolo. La profezia dell'omicidio seguito dall'incesto sembra avvalorata dalle confessioni che il protagonista si lascia scappare in due occasioni: prima con Giocasta, rivelando di essere partito da Corinto per sfuggire al desiderio nascente nei confronti di Merope, che credeva sua madre; in un secondo tempo quando ricorda di aver preso d'impulso la decisione di uccidere Laio avendolo scambiato per il padre Polibo (se il mito appare spogliato della sua inappellabilità non altrettanto accade con il complesso di Edipo).

A differenza di Giocasta, suicidatasi per vergogna guadagnando la commiserazione del popolo, Edipo può accettare solo una verità che, prescindendo dai tranelli del fato, riconsegna all'individuo la responsabilità del proprio agire. Anche l'incesto muta di segno se vissuto al di fuori delle censure sociali e della prospettiva religiosa:

«Fossero anche vere le loro parole, i fatti, i legami, i reali sentimenti possono venire modificati solo da altri fatti, e nuovi legami e sentimenti diversi. [...] Quando, appena sposato, tu mi accogliesti nel tuo ventre con passione, quella era la prima volta non la seconda».²⁹ Siamo di fronte a una rilettura moderna del palinsesto sofocleo, sulla scia degli esperimenti sul tema del ciclo tebano di Anouilh e di Brecht. L'aver mantenuto

²⁸ R. ROSSO, *All'interno della maschera*, in ID., *Edipo (nella messa in scena di Pino Micol per VENETOteatro)*, Roma G Edizioni, 1992, pp. 10. Giorgio Zanetti ha giustamente sottolineato le dinamiche del nascondimento e della rivelazione, forze motrici della *quest* di Edipo: «Vero è che questo Edipo, come il suo modello Enrico IV, è un razionalista istrionico che vede la realtà *sub specie theatri* ed è dunque irresistibilmente indotto sia a demistificare le apparenze di cui è insieme il produttore, sia a vivere pateticamente il divorzio tra suono e senso delle parole, segno e cosa, narrazione ed evento. Al centro del suo dramma vi è proprio il problema del racconto: come impossibile certezza della prova attraverso la sua trasmissione, ricerca di un «testimone attendibile, che nessuno abbia circuito o corrotto», ossessione del lapsus o della memoria rimossa o perduta» (GIORGIO ZANETTI, *Un premio e il teatro*, in ID., *Il Novecento come visione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 250-251).

²⁹ R. ROSSO, *Edipo* cit., p. 86.

l'ambientazione classica consente però all'autore di operare sull'asse inclinato dei rapporti mito-ragione senza sterilizzarne le potenziali antinomie, a cominciare dagli interscambi nel segno della frode e della mistificazione. Per Rosso e il suo dramma possono valere queste riflessioni di Queneau: «in effetti il mito è un'impostura quando è costruito sia dalla ragione, sia dall'antiragione. Nell'un caso, non può essere nella migliore delle ipotesi che un'allegoria, nella peggiore che una trappola. Nell'altro, non può essere che l'espressione inconsistente di subconsci individuali».³⁰ Se in *pièces* come *Un corpo estraneo*, *Esercizi spirituali*,³¹ o il più recente *Gli illusionisti. Anfitrione, Alcmena e gli altri*,³² a prevalere sono le note del grottesco e dell'acre satira sui costumi borghesi (nell'ultimo caso dietro lo schermo dell'antecedente plautino, stravolto e dirottato verso esiti vertiginosamente metateatrali), pure il tratto distintivo dell'opera di Rosso inclina verso una fattispecie decisamente tragica. È questo, forse, l'unico sbocco possibile per il materialismo professato dallo scrittore, un credo tanto radicale da non ammettere coronamenti ottimistici in nome della palingenesi sociale, della speranza marxista o di altre vie d'uscita. In tale nodo si tengono strettamente allacciate le problematiche della sconfessione della linearità dei processi storici, del rifiuto di *escamotages* trascendenti e, quale termine del lavoro sul linguaggio, dell'adozione di una poetica di revisione del realismo. Si tratta, in fondo, delle ragioni che hanno determinato il passaggio degli stilemi e delle verità del tragico dallo specifico drammaturgico (necessitante di un pubblico consentaneo ormai inesistente) alle più accoglienti architetture romanzesche. Il tragico, introdotto all'interno delle narrazioni, accoglie l'assurdo e si fa testimone di uno scacco al quale, nondimeno, oppone la propria visione totalizzante, la ricostituzione del senso. Bàrberi Squarotti ha condotto un esame approfondito della questione tirando conclusioni perfettamente adattabili alla descrizione del sistema letterario di Rosso e dell'immaginario archetipico ad esso soggiacente:

Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso: come rifiuto della realtà storico-fenomenica, ne respinge anche la rappresentazione, ed è, in sostanza, antirealistico dal momento che il realismo è pur sempre un'accettazione (sia pure critica) della realtà com'è, ma è anche del tutto estraneo a ogni questione o preoccupazione di verosimiglianza, in quanto, appunto, la scelta tragica si oppone al buon senso e al senso comune, è un'uscita clamorosa e totale dalla (pretesa) razionalità della storia e del comportamento sociale e morale (e anche religioso, nella misura in cui la religione, incarnandosi nella storia, deve tenere conto delle regole, delle leggi, dei principi delle società storiche, e accoglie il compromesso mondano e la mondana adeguazione dell'ordine metastorico che è all'origine di essa).³³

L'edificio teatral-romanzesco innalzato dallo scrittore avvolge di sentori da tramonto di civiltà le storie esemplari di personaggi in crisi: adolescenziali o senescenti attori

³⁰ RAYMOND QUENEAU, *Il mito e l'impostura* [1939], in ID., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 238-239.

³¹ Testi raccolti in volume presso Einaudi nel 1975.

³² Palermo, Sellerio, 1999.

³³ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del "tragico". Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 29.

impegnati in farse e drammi dell'incertezza, essi risultano affetti da un'ipertrofia della riflessione e da ossessioni retrospettive che ne logorano le capacità di interazione con la realtà lasciandoli in preda a sogni e visioni. Il passato invade il presente, la colpa si ripete, il sesso ha una dolcezza avvelenata e le trame del destino – ormai futili e prevedibili – riconsegnano agli uomini dei nostri giorni l'immagine maledetta di Edipo: «non si è lontani dal vero se gli si riconosce il primato della figura mitica che ritorna sempre, che sempre accompagna il pensiero, con la quale ci si deve misurare, per misurare la propria epoca e lo spirito del tempo col suo perfetto intreccio circolare di destino e necessità, di responsabilità e di morte».³⁴

La condizione umana è messa a nudo, nell'invarianza sostanziale rispetto ai contesti storico-culturali meticolosamente ricostruiti, attraverso modalità rappresentative intese a restituire il trauma dell'essere al mondo, la fragilità dei sistemi di pensiero, delle fedi, delle ideologie deputate a diradare le cortine caliginose del caos (simbolicamente raffigurate dalla «garza della nebbia» entro cui sola può orientarsi la bestia furente che semina morte e vendetta nella Reviago-Tebe de *Il segno del toro*).³⁵ Il romanzo edito nel 1980 trattiene qualche riverbero pirandelliano, alla maniera dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, per poi svoltare verso cammini autonomi e singolari. La trama circostanzia il ritorno alla terra natale di Massimo Noas, cineoperatore specializzato nelle corrispondenze di guerra e si avvale di squarci diaristici per chiarire i moventi e gli schemi di comportamento dei personaggi; le scarse note aprono i capitoli centrali assorbendo le suggestioni delle rielaborazioni oniriche degli strani accadimenti che seguono un'alluvione causata dall'eccessivo sfruttamento del territorio a fini di speculazione edilizia. Il protagonista è predisposto per deformazione professionale all'esercizio di un distacco che da attitudine sconfinata a strategia difensiva, tentativo di schermirsi dalle emozioni indotte da una realtà crudele ed enigmatica. La passività dell'occhio artificiale maschera una sensibilità dolente nei confronti dell'accumulo di sofferenza, di tragedie senza senso, che accomuna il giovane all'amico d'infanzia Francesco; presi i voti, quest'ultimo è piombato in uno stato di grave instabilità psicologica che si esprime in una forma estrema di rifiuto di avere contatti con il mondo. Ormai estraneo al suo paese, la cui immagine è filtrata e distorta dalla memoria, Massimo è risucchiato all'interno di un corpo a corpo con i fantasmi del suo passato familiare, tutti gravitanti nell'orbita della signora Camerini, amante del vecchio Noas e segretamente ammirata dal protagonista adolescente.

Egli ripercorre più o meno consciamente i passi del padre, sommuovendo i ricordi dei paesani («quando non figurava come 'il giovane Noas' veniva apostrofato biblicamente 'il figlio di Noas'») e destando l'attenzione di Cristiana Camerini. È

³⁴ RENZO ROSSO, *All'interno della maschera* cit., pp. 9-10).

³⁵ L'identificazione è esplicita nell'ironico dialogo tra il protagonista e il professore in pensione che sceglie la chiave mitica, nobilitata dai riferimenti sofoclei, per attribuire un senso alle vicende degli assassini mirati commessi da un toro colpito da afta: «Allora? Come vede anche Reviago ha la sua sfinge adesso, eh? No? Il mito di Edipo lo conosce, spero!» “Se non è una interrogazione... un poco, sì.” “La bestia infetta poneva domande difficili e sgranocchiava cadaveri. Arrivò Edipo, risolse gli indovinelli e sposò la regina. Lei gli indovinelli li conosce?” “A Reviago non ci sono regine.” “È una questione controversa. C'è la bestia comunque.”» (R. ROSSO, *Il segno del toro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 86).

³⁶ Ivi, p. 79.

anche per rivedere la donna, ancora affascinante e al centro di tutte le trame di potere e di affari della zona, che Massimo accetta di partecipare alle battute di caccia volte a stanare un toro impazzito che sembra prediligere il sangue umano. La sequenza culminante nel rapporto sessuale consumato alla villa, prima che il toro compia la sua missione travolgendo la Camerini, proprietaria delle stalle da cui la bestia è scappata, inizia con un atto rituale; Massimo cerca il fucile da caccia grossa appartenuto al padre sancendo, nella fedeltà alla rigorosa geometria romanzesca, l'identificazione con il genitore: «Gli oggetti cari ai morti si doveva seppellirli con loro, altrimenti il legame interrotto si insinuava in ogni fessura con la sua necessità, la sete silenziosa, la ricomposizione: quel ritrovamento lo stava investendo con risonanze intricate. Lo aveva deposto lentamente, il fucile, nella parodia di un rito».³⁷ Uno dopo l'altro i membri del comitato d'affari cittadino, responsabili del disastro per avidità e indifferenza di fronte ai lavori necessari a mettere in sicurezza una diga, vengono raggiunti dal toro vendicatore, che si muove indisturbato nel mezzo di una nebbia tanto densa da apparire soprannaturale. Noas sarà il solo a rimanere in vita dopo essersi trovato per due volte faccia a faccia con l'animale, abbattuto nel finale da una pallottola sparata da lui nel disperato tentativo di interrompere la carica diretta contro Cristiana.

Un accentuato simbolismo intride la pagina di colori fiabeschi: si tratta naturalmente di fiabe torve e arcaiche, reminiscenze ancestrali risalite alla coscienza dal gran bacino dell'immaginario antropologico. Gli incidenti quotidiani acquistano risvolti perturbanti quando si comincia ad attribuire al toro in furore una volontà malefica rivolta contro obiettivi precisi (il sindaco, il prete, il gestore di un ospizio-lager, tutte personalità di spicco delle istituzioni che hanno tradito il servizio della comunità). Il romanzo amplia l'idea alla base di un racconto «denso di folgorazioni visive alla Bresson e alla Bunuel»,³⁸ appartenente alla raccolta *Gli uomini chiari*, che rappresenta due cavalieri in armatura i quali, arco e spade alla mano, irrompono in una base militare occidentale in estremo Oriente (Vietnam?) vendicando le vittime degli occupanti. Quando però essi incontrano il vecchio contadino che li aveva evocati dopo aver ricevuto la notizia dell'uccisione dell'ultimo dei suoi figli, questi ne irride con amarezza l'intervento («è facile entrare in una mente sfinita, e nutrirla di antiche leggende false»)³⁹. Come si evince dalle annotazioni di Noas, il romanzesco impone la sua organizzata finzione finendo per svolgere una funzione complementare e antitetica rispetto a quella demandata alla videocamera. La ricomposizione in unità dei frammenti che investono le nostre percezioni è viziata dalla distorsione che le apparenze fisiche subiscono ad opera della coscienza del soggetto e dell'inquadratura narrativa, romanzesco, che ne deriva. Nessun significato univoco trae origine dalla manipolazione letteraria della realtà.

La parola non può soccorrere in questo duello con il mistero che ci attornia. Il racconto lineare, con i suoi sentieri logici obbligati, soccombe di fronte a più arcaiche

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ ENZO GOLINO, *Selvaggio Universo*, «Libri nuovi», Einaudi, giugno 1975 ora in ID., *Madame Storia & Lady Scrittura. Saggi, cronache, interviste*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 632.

³⁹ R. ROSSO, *I cavalieri*, in ID., *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 97.

forme di organizzazione dell'esistenza in schemi di destino, è votato alla dispersione e al silenzio giacché «chi racconta disperde ciò che racconta», come conclude il protagonista de *Le donne divine*. Questi è un italiano esiliatosi nella selva venezuelana che sdipana in punto di morte il proprio romanzo familiare e si trova a verificare l'opacità delle parole con cui comunichiamo a fronte della concretezza e della ricchezza simbolica delle favole sulla natura tramandate di generazione in generazione dagli indios.⁴⁰ Nel romanzo, l'enigma della sfinge, ossia il rovello che investe la ragione e gli istinti interrogando l'uomo sulla direzione del proprio cammino e sulla sorte racchiusa nella composizione dei cromosomi, è insieme sintomo di malattia e latore di guarigione: il disordine, la confusione dei ruoli, la dispersione del seme (con l'incubo che all'origine stia una storia imbastita su un disegno incestuoso) agiscono come catalizzatori di realtà nel febbricitante monologo di Tommaso Pezzioli. Immobilizzato dall'agonia, dal delirio e da sogni rivelatori egli si chiede che tipo di vincolo di sangue («cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea»)⁴¹ lo leghi al nipote, giunto da Trieste senza scopo evidente per raccogliere la testimonianza della sua esistenza di fuggiasco, ora all'epilogo:

Non riesco a vedere una trama in quello che ho vissuto, una linea, solo molto disordine, sì molto molto disordine, mi sono cacciato in certe situazioni che a osservarle più tardi... la sensazione di aver strisciato sul fondo, accecato... errori, stupidaggini, e quanto ne ho risentito tu non ne hai idea. Eppure se stai correndo come è successo a me quasi sempre non fai in tempo, non te ne accorgi. Errori che poi diventano la sostanza, della tua vita.⁴²

Ne *Le donne divine*, pubblicato nel 1988, la traccia vocale del monologo dissestato del protagonista organizza capitoli e frasi spezzate dai rantoli del male o dalle evasioni della mente proiettata sul paesaggio disumano della selva, fuori dalla camera dalle pareti incombenti pervase dai riflessi del tramonto: «Parete blugrigia adesso, in quella luce di alcool denaturato, sentirsi orizzontale con la finestra spalancata che respirava a fatica la prospettiva di qualcosa di molto lontano, di fiochi punti cardinali che sfuggivano alla latente, totale e insidiosa natura: questo sentire attorno tanto da

⁴⁰ «Ogni parola e ogni loro frase trasmette molto di più di quanto non sembri. Quando ascolto Miguel che racconta le fiabe al bambino, anche se capisco poco sento che lui adopera le parole con una specie di prudenza, e di meraviglia. A noi succede il contrario direi: un vocabolario ogni giorno più ricco, frasi che possono voltarsi da ogni parte e mettere assieme tutto quello che ti pare, e il risultato è sempre più povero. E neutro. E va a succedere proprio nel momento in cui vorremmo esprimere tutto. Tutta la paura che ci portiamo dentro se non altro. E l'inutilità. Il vuoto che è venuto fuori da ogni parte. Il superfluo, che scambiamo per altro, e non ci basta mai. Sempre più indietro. La storia con Valeria, è superflua. E raccontarla però è come inseguire a piedi un uccello in volo» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 80).

⁴¹ «E guardalo una buona volta questo strano ragazzo venuto da lontano, altrimenti ti ruberà le cellule che ti hanno guidato, i volti, i respiri che hai assorbito, li pane, il sale e gli anni... e il congegno dell'infelicità che hai amministrato con cura e con forza rivoltandoti come uno scorpione tra tempie e intestino, tra sopportazione e collera, passerà a lui. C'è in lui lo sguardo di mia madre, trafiggente preciso riparato sguardo piazzato nello stomaco, che trovavi poco, che perdevi appena intravisto, ombelico, cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea. E anche lo sguardo di Eugenia. Non ricordare, non ricordare se non vuoi ficcarti nel tunnel sempre più stretto. Verso il labirinto. E la casa... Non è vero» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 82).

⁴² Ivi, p. 70.

sentirsi escluso...». ⁴³ Il romanzo si sfilaccia, asseconda gli spasmi della memoria («la colpa che ti prende per mano e ti apre la strada, deviazione dopo deviazione...») inseguendo il succedersi delle relazioni sentimentali del protagonista, la processione delle «donne divine», ciascuna una sfinge depositaria di verità inconfessate. Non diversamente da quanto avveniva ne *La dura spina* e nel *Segno del toro*, gli unici momenti di chiarificazione sono di pertinenza delle forze dell'inconscio; è dall'influenza dei messaggi onirici che traggono spunto gli stacchi decisivi di vicende intricate, ammantate da una coltre di protezioni allestite dalla mente fintantoché è vigile e desta. ⁴⁴ I passaggi in corsivo segnalano questi confini fra stati di coscienza, poi continuamente travalicati dal flusso incontenibile delle immagini, tradotti infine in linguaggio a uso e consumo del racconto-confessione e della risalita alla luce dei ricordi seppelliti nei luoghi della giovinezza. Tra attrazione e ripulsa si compie l'accostamento ai Lari familiari, riaprendo una ferita più pericolosa di quella che costringe il protagonista all'infermità: «*il rimpianto è proibito, e non c'è nulla da conservare, neppure quelle cavità scure che si aprono e respirano là in basso, non appena le va scoprendo. Cerco la casa io, dov'è la casa vera? Ma è tardi, tardi, e allora ricopritele quelle cavità, cucite le labbra nell'indifferenza, non escano parole vecchie, il vecchio matrimonio, le donne morte, la radice dispersa...*». ⁴⁵ Il sonno intermittente di Tommaso è visitato dagli spettri dei giorni italiani o dalle angoscianti apparizioni degli amici che hanno condiviso l'esperienza dello sradicamento, portandola alle estreme conseguenze (come il meticcio Joaquín, inghiottito da un vortice autodistruttivo perché privo di focolare e strappato alla sua appartenenza tribale). Tuttavia, questi flash non turbano la valenza rasserenante del sonno, indotto dalla pozione di erbe allucinogene preparata dallo sciamano indio Miguel e pertanto liberatorio:

Lui deve cercare la sua casa sepolta, la casa che gli è destinata, e si guarda attorno...

Buona cosa il sonno, pensò svegliandosi, mezza idea di un ricongiungimento, intontimento, luogo abilitato a ogni possibile innesto, per lui poi un lago dove galleggiare all'insaputa della sofferenza, spora tolta al divenire, sfera intatta in sé; placenta anche. Anche se ottenuta con farmaci: un limbo. ⁴⁶

Le metafore si addensano intorno al campo semantico della nascita, delle acque amniotiche, del grembo che rimane sorgente di felicità e oblio anche se appare corrotto, causa prima d'insidia e dispersione. Come uccelli presi nel paretaio, i pensieri dell'emigrante tornano ai luoghi dell'origine («Ah Trieste! bianca e rigida di vento...») che sono anche la scena della colpa inconsapevole e rimossa, quando - ubriaco e ignaro - fu indotto a un rapporto carnale dalla sorella prediletta, madre di

⁴³ Ivi, p. 74.

⁴⁴ La critica, soffermatasi con eccessiva parsimonia su questo testo, ha rilevato la funzione strutturale dei sogni: «è proprio grazie a questi ultimi – nota Stefano Giovanardi – che il romanzo familiare si confonde in trasparenza con la radiografia di una psiche (ancora quella del vecchio) dominata da una dolente sensualità, sovrastata dai feticci della femminilità, apparentemente liberata e invece quanto mai ristretta nel chiuso universo del nucleo originario: quell'idea di famiglia esclusiva e quasi endogamica, ossessivamente alimentata proprio dalla dispersione, da una disseminazione per il mondo che finisce fatalmente per coincidere con la disseminazione di sé» (STEFANO GIOVANARDI, *Parenti terribili*, «La Repubblica», 17 luglio 1988).

⁴⁵ R. ROSSO, *Le donne divine* cit., p. 31.

⁴⁶ Ivi, p. 56.

quell' «enigmatico giovanotto, venuto al momento giusto. O al momento sbagliato. Strade, intersezazioni, orologi segreti, quella roba là. Tempi combinati sulla base di strane maturazioni». ⁴⁷ L'atto di contrizione al cospetto del figlio/nipote attraversa i continenti, dal vecchio al nuovo mondo (Trieste, New York, Venezuela) provocando sdoppiamenti e scherzi del fato (anche Tommaso aveva intrapreso il suo viaggio alla ricerca del padre emigrato negli Stati Uniti). ⁴⁸ Infine, l'approdo definitivo nel cuore della foresta, con accanto Miguel – sottratto da Tommaso a un eccidio ad opera di avventurieri bianchi – e il bambino adottato Jesús, ora affidato alle cure del giovane visitatore, che da messaggero delle ombre familiari («il ragazzo si portava addosso l'odore della famiglia, la bestia femmina da cui era sempre fuggito. Le donne. Il lusso, il mascara, i profumi») ⁴⁹ si identificherà con il padre ritrovato, prendendone il posto dopo aver ricevuto gli insegnamenti utili per adattarsi alle crudeltà e agli splendori della terra vergine che gli darà ricetto. ⁵⁰ Così, eluse le parole ingannevoli e il loro peso, il figlio troverà il coraggio per leggere di fronte a Tommaso, ormai esanime, il passo dei diari della madre che chiarisce i fatti.

La civiltà con il suo strascico imputridito di menzogne («perfino l'aria è impregnata di finzioni, e il destino si è svuotato, è rimasto il suo mantello») ⁵¹ è alla fine soverchiata da una natura non meno impietosa, nella quale è anzi da riconoscere la principale responsabile della legge dell'alternanza tra generazione e consunzione: «la natura in generale era un cumulo di semi avidi, e palpitazioni e contrazioni e putrefazioni, acque materne e marce, nutrienti e marce, pulsanti») ⁵² Il convincimento di Tommaso sul carattere ingannevole dell'esistenza, giudizio chiaroveggente anche se dettato da percezioni allucinate, sgomenta al pari delle visioni leopardiane, nutrendosi della stessa rigorosa logica materialistica che impronta la natura amaramente didascalica delle *Operette morali*:

La materia, già. Nessun riflesso. Le aurore boreali, l'anima... solo proteine, e il resto, e acqua. E il ciclo, la trasformazione. E questo no? Un campo. Un campo ha le risposte sufficienti. Terra, vermi, azoto, quella roba là, i sassi, e il sole, pioggia, vento, piante, mettici anche i fiori. Carnivori. Cadaveri, cellule; il mare fa la sua parte da lontano, e via con la ruota. Che se la fissi bene è ferma. E pensare che tutto questo è nada, per il pianeta. Ogni tanto lui si sveglia, ha sfoghi sulla pelle... Il vero cervello è il suo. Per lui noi siamo una specie diversa di insetti. Molto velenosi. È il padre lui; tutto quanto. E lui la nostra divinità. Non sa che cosa sia il caso; se gli parlassimo di destino si metterebbe a ridere. La sua intelligenza è la somma di tutto. E la somma di tutto ti dà un'indifferenza assoluta. ⁵³

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ «Non cercavo fortuna, cercavo mio padre, che era il contrario della fortuna. Stava in un posto molto peggio di questo: un istituto di poveri, lo avevano raccolto davanti a un bar, ubriaco probabilmente, gli avevano rubato la chitarra, non aveva casa, non avevo un indirizzo, ci misi venti giorni a trovarlo, e quando lo trovai era già pronto ad andarsene. Parlottava, una specie di confessione, un disco, e guardava il soffitto. Che fatica riconoscerlo!» (ivi, p. 20)

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ «Gli spagnoli e la Chiesa hanno impresso su questa terra il segno della rapina, però per te, per quello che ti riguarda personalmente hai sempre anche l'impressione che da un momento all'altro puoi farcela. E tutto aperto qui, non c'è niente che non sia provvisorio, puoi sempre prendere un'altra strada e ricominciare. C'è la foresta qui, e lo si sente sai! Ci sono zone dove neanche gli indios hanno mai messo piede. Per questo sono tornato. Anche la solitudine è diversa. In Europa la puoi anche descrivere, qui no. E una specie di abisso orizzontale» (ivi, p. 44).

⁵¹ Ivi, p. 60.

⁵² Ivi, p. 26.

⁵³ Ivi, pp. 122-123.

Un simile ordine di preoccupazioni, centrate questa volta sul dilemma dell'intervento idealizzante del pensiero umano sulla massa bruta dei dati fenomenici, costituisce lo scopo del rimuginare del dotto e inconcludente protagonista di uno dei più beffardi apologhi consegnati al volume *Gli uomini chiari, La diga*. Il sospetto circa la vanità del ricorso a categorie concettuali e al gioco delle astrazioni logiche, ridotte a balocco per distrarsi dal tedio e dalla routine, si mostra in tutta la sua disperante fondatezza nella storia del filosofo tedesco Vulpius, ritratto mentre medita passeggiando lungo gli argini di una diga che si oppone alla cieca violenza degli elementi. Nel breve racconto dalla possente caratura allegorica, la più nobile delle potenzialità umane si esercita nel tentativo di far quadrare i conti, riconducendo la materia al suo inerte stato di abbandono alla casualità. Tuttavia, il palese compiacimento di questa mente razionale che si risveglia, poi comincia faticosamente a tessere la sua tela per arginare il mondo fenomenico assoggettandolo alle volontà dello spirito, lascia trapelare segnali ambigui e pericolose confusioni tra il piano da cui muove il soggetto pensatore (l'io, o se vogliamo, il *cogito ergo sum*) e quello dell'oggetto d'indagine, una natura postulata come informale antitesi all'individuo e ai suoi valori. L'incosciente moto dell'avvicinarsi delle esistenze puramente biologiche («In realtà sotto la coltre di spumosa rabbia vi era il nero immobile inchiostro degli abissi, dove una vita tumultuosa continuava in silenzio a scandirsi in miliardi di esseri, e di ottenebrate elementari avventure») si prende la rivincita sull'orgoglio di una creatura condannata a interrogarsi sul senso da attribuire alla propria storia, alle evoluzioni lentissime e cruento della civiltà, senza riuscire ad accettare l'orizzonte materiale che lo accomuna agli altri esseri.

Aperte le valve della mente, mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo circondato da veli grigi, Vulpius cominciò a farsi strada tra i relitti concettuali che gli ingombravano la mente, fissando in un disciplinato elenco i termini e le proprietà dell'assoluto, vale a dire le verità geometriche e logiche riconducibili per necessità incondizionata alle cause prime, e il cui contenuto complessivo doveva corrispondere a una legge universale identica a se stessa e perciò a una verità eterna, esistente necessariamente perché necessariamente pensabile alla luce dell'impossibilità del suo contrario. Non fu un lavoro da poco; quando gli sembrò di aver dato una sistemazione sufficiente alla premessa che gli occorreva, continuò ad alta voce:

— Bene, e adesso vediamo se questo mondo fenomenico non ha diritto anche lui a partecipare al banchetto.⁵⁴

Con crudele ironia, Rosso ci descrive il destarsi dell'intelletto da uno sfondo di contaminazione, per via di metafora, con l'alterità biologica («aperte le valve della mente») e ci prospetta l'ineludibile processo – degno di una fisiologia meccanicistica – di messa a fuoco della realtà circostante («mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo»). Del resto, di sprone per l'elaborazione di tale dotto teoria sono l'ambizione, il desiderio di notorietà e un carnalissimo appetito che sembra essersi originato proprio dalla sua disposizione speculativa: «e poiché era stanco, felice e disposto a ricompensarsi, lasciò che una immagine femminile si sovrapponesse a quegli spirituali esercizi». I trionfi dell'umanità in caccia dell'assoluto e di verità metafisiche sancite da teoremi

⁵⁴ R. ROSSO, *La diga*, in *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 39.

matematici sfumano con la stessa labilità con la quale gli spruzzi gelidi scagliati da un'ondata più forte delle altre destano dalle sue elucubrazioni il solitario pensatore privandolo del suo tesoro di «caldi fermenti interiori, di intraviste perfezioni» e riportandolo bruscamente in seno alla realtà che «si precipita con fracasso a riempire il posto vuoto».

Il primo blocco di testi della raccolta einaudiana vide la luce su «Nuovi argomenti» con il titolo di *Apologhi della medusa*: si tratta, a detta dell'autore, di «prose brevi, talora brevissime, poco note. Ho rappresentato una certa idea della storia come appendice della biologia, in forma di reperti archeologici e di descrizione zoologiche». ⁵⁵ *La medusa, I gabbiani, Il campo* e gli altri pezzi tracciano un percorso di fuoriuscita dall'umano e dalle sue passioni irrazionali; il punto di vista è demandato a esseri che occupano un grado inferiore sulla scala che l'uomo ha immaginato per celebrare i propri trionfi. La labile complessione della medusa la rende un organismo traslucido e ricettivo, pronto a farsi plasmare dal mare, cui si abbandona quale elemento insignificante eppure decisivo di un miracoloso equilibrio. Non diversamente si comportano le formiche che resistono ai cataclismi cui è esposto il loro formicaio disponendosi con rassegnata naturalezza alle modificazioni dettate dai processi lentissimi dell'evoluzione, o i gabbiani che scrutano dall'alto un naufragio avvertendo una specie di turbamento per le grida dei naufraghi «così simili a quelle di immensi gabbiani feriti». In realtà, gli animali di cui si descrivono le abitudini reagiscono in maniera ottimale alle avversità e organizzano la propria esistenza su basi di razionale pragmatismo e solidarietà reciproca. Addirittura impietoso è il raffronto tra i costumi dei topi, studiati dal naturalista romano Fabio Prisco, e quelli delle sette religiose, non da ultimi giudei e cristiani caratterizzati da una peculiare «avversione per una parte della natura». Il viaggiatore osserva la fauna della terra di Palestina e intrattiene una corrispondenza sul tema; rapidamente la comunicazione scientifica tracima in aspri giudizi sulla condotta esagitata e violenta degli uomini: «essi, gli animali, rialzano ai miei occhi la bilancia della vita che gli uomini caricano delle loro stoltezze; e non mi riferisco, bada, ai leoni alle tigri superbe o agli ingegnosi elefanti, né tantomeno agli animali domestici, ma a tutti gli animali in generale, compresi quelli che hanno aspetto modesto e scarso rilievo nell'insieme, come ad esempio i topi, dei quali proprio in questo periodo vado studiando i costumi». ⁵⁶ Una serie parallela di racconti affronta ad ampio spettro l'efferata catena di guerre, delitti, efferatezze, imposizioni e sacrifici in nome di dogmi religiosi dai quali la storia ricava i propri annali. Ne *L'etiopio*, l'oggetto della narrazione è la vita durissima dello schiavo Tarphis, costretto a lavorare nei cantieri egizi per edificare una piramide; la sua intera esperienza si concentra in quell'impresa: «il centro era stato fin dai suoi primi anni il cantiere, la bestia smisurata che ingoiava e tagliava e alzava e levigava la pietra, e trasformava il sudore e il sangue, la fame e la morte nel palazzo d'oltretomba del re, in un luogo immortale». ⁵⁷ L'esempio di un etiopio scuoiato vivo perché «aveva schernito la

⁵⁵ Intervista a cura di Giovanni Casoli, «L'Avanti», 18 agosto 1971.

⁵⁶ R. ROSSO, *I topi*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 77.

⁵⁷ R. ROSSO, *L'etiopio*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 25.

divinità degli animali e l'umanità del dio della guerra, e aveva negato ai sacerdoti ogni facoltà mediatrice» contribuisce a sedare il dubbio sulla veridicità dei racconti sulla dimora ultraterrena, favole che i potenti e i sacerdoti diffondono per tener buona la massa degli sfruttati. In *A Cuerta A.D. 158...*, Fra Luis de Sotomayor sovrintende con negligenza al rogo di un eretico. Terminate le sgradevoli incombenze, il frate si isola in un'allucinata visione beatificante che lo solleva a uno stato di mistica perdita di conoscenza consentendogli di tenere fuori dal raggio d'azione dei suoi sensi le urla e i lamenti della vittima arsa viva. Rosso accosta seccamente a questa forma di evasione dalle responsabilità del somministrare il male e la morte in nome di Dio, fuga attuata grazie all'ottundimento delle percezioni, l'indifferente siesta di un gatto intento a godersi la digestione.

Sempre nel volume *Gli uomini chiari*, il racconto dell'aedo Femio, testimone e poi vittima della strage dei Proci, traccia la vicenda di Odisseo e della sua gente straniera, gli uomini chiari riconoscibili dall'eccellenza nell'uso dell'intelligenza, della frode e della violenza. Ma il suo canto, sollecitato dallo stesso signore dell'isola, sarà strozzato durante l'eccidio, con il suo segreto: «nessuno lo avrebbe udito, a nessuno dunque avrebbe potuto dare l'enigma degli uomini chiari, che una maga aveva consegnato a lui e lui risolto».⁵⁸ L'insoddisfazione, l'ansia di conoscenza e il desiderio di migliorare la propria condizione elevandosi oltre il grado che conviene ai mortali differenziano i seguaci di Odisseo dai pacifici indigeni pelasgi, alieni dal guerreggiare e dediti a occupazioni che ne palesano l'integrazione nei ritmi del tempo ciclico. Con l'ingresso nella storia l'uomo declina la propria sostanza immutabile:

Gli uomini chiari erano abili, piegavano le cose a ogni idea, erano stati indubbiamente essi, o i loro fratelli del continente, a scoprire il mirabile bronzo, a tirar su agili mura attorno alle città, a perfezionare l'arte del governo e quella ancora più difficile della scrittura, forse anche a far più grandi e più veloci i vascelli. Malgrado ciò vi era qualcosa in mezzo ai loro disegni, qualcosa di illimitato che non convinceva, perché sembrava attirare più fatica e più dolore, troppa fatica e troppo dolore per non far dubitare della loro opportunità, e non restare col sospetto che tra le pieghe di quelle novità e conquiste vi fosse uno spirito nefasto. Probabilmente molto dipendeva dalla loro fantasia, che era senza limiti; bastava pensare al diletto che prendevano di pitture e di canti, e all'eccitazione che gliene veniva (e che, ahimè, avevano trasmesso in così alto grado proprio a lui, Femio!)⁵⁹.

Questa certezza di una scia di sangue che accompagna lo sviluppo della società, dall'epica mediterranea allo scenario fantascientifico de *Il gabbiano nero*, dissolve ogni illusione umanistica, soprattutto quella che vede nella parola lo strumento per redimere la realtà attraverso la narrazione.

Messe al servizio di una simile prospettiva di critica della vita, le risorse compositive e la gestione dei registri espressivi assecondano le strategie della presa di distanza dalla propria ulcerata materia. In questa direzione segnalo l'uso accorto delle tecniche di straniamento (perseguite fino al virtuosismo acre che spinge Rosso a chiudere un racconto sul dettaglio dell'orrore informe riflesso nella pupilla del gatto che osserva placido un autodafé), il raffreddamento delle insorgenze emotive e sentimentali in nome del gelido scandaglio della scrittura, l'attitudine alla disposizione del quadro

⁵⁸ R. ROSSO, *Gli uomini chiari*, ivi, p. 65.

⁵⁹ Ivi, p. 56.

ambientale secondo una logica teatrale, da scenario intossicato di letterarietà (Trieste, Venezia, Roma, Tebe, la foresta venezuelana: fondali dell'immaginario, ma anche centri nevralgici che irradiano il dolore della perdita, dell'esilio, dello smarrimento). Se la storia è una trama convenzionale e ripetitiva, e il racconto un tormentoso procedimento in bilico tra chiarezza e oscurità, nemmeno la ricomposizione degli assetti sociali in chiave utopica costituisce un approdo valido, traducendosi anzi in velleitario contraltare all'angoscia per le diseguaglianze e la sopraffazione in cui si riassume la vicenda della specie dominante sul «pianeta indecente» (questo il titolo di un dramma dedicato alla figura messianica di Charles Fourier – approcciata in chiave buffa e patetica –, alla sconfitta del suo progetto utopico fondato sull'armonia, la concordia e la soddisfazione del desiderio). Né sorte migliore tocca ai sommovimenti rivoluzionari, costretti a fare i conti con la debolezza e l'incoerenza dell'essere umano. Il culmine della drammaturgia dell'autore triestino si colloca proprio nel punto di congiunzione tra un epocale e tragico passaggio della storia – la caduta del comunismo – e l'amaro rendiconto di Alexei Miscin, il funzionario addetto alla cura della salma di Lenin.⁶⁰ Il monologo del povero imbalsamatore tocca con lancinante intensità alcune delle aporie della visione progressiva della storia e così lo strazio del naufragio della vita privata di questo etilico eroe della difesa del passato dalla consunzione si fonde con la malinconia per le speranze tradite, i cambiamenti abortiti sul nascere, le ideologie piegate agli interessi dei detentori del potere in un clima incupito da purghe e repressione. Spinto all'identificazione con il venerato paziente e disgustato da un presente laido in cui tutto ha un prezzo, Miscin deciderà di sostituirsi alla salma (che si è nel frattempo decomposta a causa della negligenza del suo custode, troppo preso dalla vodka e dalle pene dell'amore coniugale tradito). Prima di stendersi sul catafalco, egli celebra un surreale requiem per l'estinto e il suo mondo, improvvisando un discorso che ricalibra gli enunciati del compagno Vladimir Il'ič alla luce di una desolata contemplazione del disordine:

Però non... puoi... andartene così... Di qualcosa ... Va bene... (*Si deterge lentamente, con molta fatica, il freddo sudore sulla fronte*) Le prospettive della rivoluzione mondiale sono... eccellenti... Ciò che abbiamo edificato è una conquista storica colossale... Intendo elaborare una norma che preveda pene severe per chi accetta mance... Ecco, insomma, non c'è nessuno che mi ascolti... posso dirlo: la legge... generale... se esiste... è la menzogna... la ferocia... e... l'indifferenza. (*Si ridistende supino*).⁶¹

Come ogni sistema allegorico, la narrativa di Renzo Rosso contempla la *facies hippocratica* della storia. Egli riserva al romanzo, integrazione e insieme sconfessione del racconto in prospettiva storiografica, il compito di delucidare le ragioni nascoste che stanno all'origine delle nostre azioni, la radice oscura dei

⁶⁰ Una dichiarazione dell'autore conferma la centralità di questo progetto nel quadro di una produzione tanto varia: «Il suo seme risale all'estate del 1965, un viaggio a Mosca assieme a Walter Pedullà e a Luciano Della Mea nel corso del quale visitammo il mausoleo di Lenin. Evidentemente le gigantesche contraddizioni che si addensavano sulla sua mummia cominciarono a fermentare nel mio cervello, al punto che l'idea di trascinarle in teatro produsse un andirivieni di ipotesi che durò la bellezza di 30 anni; alla fine trovai la soluzione nel curatore conservativo di una tanto famosa imbalsamazione. È un monologo per attore solista, accanto al quale compaiono all'inizio due comparse che non parlano» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 82).

⁶¹ R. ROSSO, *L'imbalsamatore*, in «Hortus Musicus», anno V, n. 18, aprile-giugno 2004, p. 35.

sentimenti e le aspirazioni della collettività. Per nulla retorica e pedagogica, la scrittura dell'autore triestino rifulge per un trattamento sperimentale del materiale verbale; la sua poetica – classica quanto a procedimenti e conformità alla tradizione – si caratterizza per la riformulazione del concetto di realismo, trasformazione che ne sposta l'accento dalla superficie alla profondità. Attraversando contrasti e lacerazioni, mostrando gli scompensi tra il soggetto e la realtà, infine intrecciando monologhi *in limine mortis*, la sua opera attinge una compiutezza e un rilievo esemplari, lascito di una stagione letteraria che non temeva le scommesse capitali dell'impegno e della ricerca di nuovi traguardi espressivi.

In qualche modo narrare è anche sviluppare l'idea che uno ha della realtà. Ora questa idea non è mai ferma, è in continuo movimento. E anche, individualmente, in continuo approfondimento. Per esempio, noi possiamo dire che ogni letteratura alla fine, col passare del tempo, rivela delle inadeguatezze, e a queste corrisponde via via il sentimento delle inadeguatezze della lingua. La letteratura, la narrativa è in qualche modo la ricerca di un tessuto che corrisponda meglio a questa realtà mobile portando alla luce le parti oscure. In questo sforzo la lingua manifesta la sua funzione più creativa. Voglio aggiungere: questo sforzo linguistico e però una sola delle coordinate dell'arte. Un'altra è la forma, che si può anche chiamare ricerca della bellezza dentro i limiti della composizione. Questa bellezza è per me la traduzione in termini metaforici del sentimento della morte.⁶²

⁶² *Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981.