

UNA IPOTESI DI LABORATORIO TEATRALE

“Teatro e dintorni” del “Mito di Sicilia” .
Dispensa n° 4

Leggende sull' origine della Sicilia Il “Ratto di Proserpina”

Notizie sull'autore e Raffronto con Pirandello : -

da Link to this page - Roma: Bulzoni Editore, 2001.

Quanto segue non è indispensabile alla rappresentazione di “Il Ratto”, ma è importante per la conoscenza di 2 “mostri sacri” del Teatro nostrano . Dovevo farvene dono. : Rosso di San Secondo e dintorni .L'immagine e la smorfia di Roberto Salsano

Nell'immagine e la smorfia, Salsano passa in rassegna i lavori di Rosso di San Secondo, dal Ratto di Proserpina al suo capolavoro Marionette che passione! mostrando con un discorso chiaro e serrato i vari momenti dello sviluppo letterario ed artistico dell'autore. Il lavoro critico di Salsano è suddiviso in quattro capitoli, con l'ultimo dedicato alla narrativa umoristica e grottesca fra Ottocento e Novecento . L'attacco del lavoro di Salsano punta tutto a mostrare come per Rosso di San Secondo c'è stato fin dall'inizio della sua poetica un contrasto tra il Sud, zona eletta e dimora della poesia, ed il Nord, posto di depressivo grigiore, da dove il mito rifugge. Il critico insiste su questa tematica di veder legati, soprattutto i primi lavori di San Secondo, ad un'antitesi Nord-Sud. Nel Ratto di Proserpina l'antitesi Nord-Sud riappare sotto altra veste, si inizia a notare un importante cambiamento di tema. La protagonista, che chiede consiglio se sposare o no "l'americano" e vede la Sicilia come un paese contadino e tradizionalista, dunque simbolo della stasi esistenziale, inizia a contrapporre ad esso un insopprimibile desiderio d'evasione, di novità e modernità . Il Ratto di Proserpina presenta nuovi significanti aspetti, non solo rivela un inizio di superamento dell'antitesi Nord-Sud, ma soprattutto presenta quello che porterà ad uno sdoppiamento dell'eroe da se stesso, un eroe che si critica, se non addirittura si beffa nello svolgersi dell'azione scenica. Il Ratto di Proserpina dunque un lavoro miliare nello sviluppo di Rosso in quanto chiude un ciclo di una prima poetica per aprirne uno nuovo, quello che muoverà Rosso verso un contenuto di pensiero e di travaglio esistenziali . Il lavoro critico di Salsano continua a mostrare come San Secondo seguita ad avvicinarsi ad una certa corrente del tempo per poi superarne i confini, come avviene in *Le Sintesi* del 1911 che divergono in motivi fondamentali dagli esperimenti dell'avanguardia futurista. Salsano afferma che questa raccolta di brevi drammi rivela uno stampo decisamente "espressionista" e che si avvicina a Marionette,

2

che passione! Della raccolta basta per tutti menzionare *Monelli*, un racconto che focalizza due ragazzi poveri che vivono per la strada.

Il dialogo è stringato ed incalzante, ed il dramma si realizza in una forza espressionista che supera di gran lunga il Verismo descrittivo dell'introduzione. Stesso discorso si può fare per il dramma *La notte*, anch'esso impostato su un Verismo apparente, in quanto alla comunicazione verbale prende subito posto quella dell'anima e degli sguardi di una "*vista interna*." Si vede l'"occhio" di San Secondo che da dentro investiga il mondo umano, si tormenta e soffre una volta che ha imparato a "*vedersi vivere*." Il racconto *Acquerugiola del 1916* e l'antecedente in forma di novella del dramma *Marionette*, che passione! In questa novella Rosso vede già l'uomo come marionetta, l'espressione di una stonata realtà, di una rappresentazione contraria al ritratto ufficiale. Con *Marionette*, che passione! Rosso riprende appunto il soggetto di *Acquerugiola* ma con una più matura consapevolezza del destino tragico dell'uomo e della impossibile serietà dell'agire. Nel capitolo "*Dal teatro del grottesco all'espressionismo delle marionette*" Salsano continua a mostrare il superamento da parte di San Secondo di correnti letterarie del tempo quale appunto il "Grottesco." Arguisce Salsano che il grottesco di San Secondo non si ferma al rovesciamento della commedia borghese, ma la supera in quanto partecipa di una angoscia espressionistica. Le marionette di San Secondo, continua Salsano, parlano del loro travaglio interiore, e la trama dei suoi lavori è tutta bruciata nell'arco della sofferenza intima. *La fuga del 1917* è il romanzo più importante di San Secondo, afferma Salsano, un romanzo dove l'autore supera la sensualità e l'istintività dell'uomo meridionale per ritrovarsi invece completamente in una problematicità esistenziale di ricerca di se, stesso. Questo "*occhio interno*" o dell'umorismo, conclude Salsano, mette Rosso nella linea di Pirandello e dell'espressionismo. Negli ultimi due capitoli Salsano fa una panoramica degli scrittori che abbracciano la prima parte del ventesimo secolo, tra cui Pirandello. Trattando di Pirandello Salsano si sofferma sul fatto che egli trascende il semplice grottesco con quei suoi personaggi sempre alle prese con problemi di identità e di agibilità, mentre i veri grotteschi si limitavano a calare i personaggi in una situazione resa eccentrica dalla logica degli eventi. Il lavoro *L'immagine e la smorfia*, presenta uno studio attento ed accurato dei lavori di Rosso di San Secondo, e chiude felicemente con una panoramica di altri scrittori dell'inizio del 1900 che rientrano in un modo o in un altro nella categoria di scrittura "grottesca."

MARIA ROSARIA VITTI-ALEXANDER

Nazareth College of Rochester

COPYRIGHT 2002 American Association of Teachers of Italian

No part of this article can be reproduced without the express written permission from the copyright holder.

Copyright 2002 Gale, Cengage Learning, All rights reserved.

- Fughe parallele - Pirandello legge Rosso di San Secondo ...
di Michelangelo Fino

(*Shakespeare Web* - In linea dal 2012 - *Pirandello Web* -

Fonte sito Associazione degli Italianisti (ADI) -vedi Biografia Rosso di San Secondo)

La critica ha ampiamente riconosciuto il forte legame che, in ambito teatrale, unisce Pirandello e Rosso di San Secondo, autore, quest'ultimo, notoriamente apprezzato dallo scrittore agrigentino. Probabilmente parlare di debito pirandelliano nei confronti di alcune *pièces* del Rosso sarebbe inopportuno, ma è indubbio che opere come *Marionette, che passione!* abbiano inciso non poco sulla grande stagione teatrale di Pirandello, e che personaggi quali *Il Signore in grigio*, *Il Signore a lutto* e *La Signora dalla volpe azzurra* «personaggi privi d'un nome proprio» (L. Pirandello, *Marionette che passione!*, in « Il Messaggero», 1° aprile 1918, ora in *Saggi, Poesie, Scritti vari!*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano, 1993, p 1007.) anticipino, per certi versi, Il Padre, La Madre e La Figliastro dei Sei personaggi in cerca d'autore . D'altra parte, queste notevoli corrispondenze del teatro hanno forse determinato una minor attenzione nei confronti degli intrecci, altrettanto suggestivi, che avvicinano i due autori sul piano narrativo. Eppure, gli elogi pirandelliani non si limitano alle opere teatrali del Rosso, se è vero che nella prefazione al romanzo *La Fuga*, Pirandello parla di «libro totale», di «opera d'uno scrittore di prim'ordine affermazione piena e possente d'una giovine fantasia creatrice destinata a lasciare di sé una traccia profonda incancellabile» (L. Pirandello, "*La Fuga*" di Rosso di San Secondo, in «L'Illustrazione italiana», 1° luglio 1917, ora in *Saggi Poesie, Scritti vari*, pp. 1006-1007) Di più, nel tratteggiare alcuni aspetti del motivo centrale del romanzo (*Il viaggio*), Pirandello cita il viaggio oltremondano di Dante e quello lunare dell'Ariosto, i quali condividono con il viaggio tutto terrestre del protagonista sansecondiano lo scopo dell'erranza: «un viaggio anch'esso, che ha tutta l'aria e i modi del fantastico e dello spirituale, in cerca della salute» (L. Pirandello, "*La Fuga*" di Rosso di San Secondo, p. 1002.) Viaggio, fuga, malessere, salvezza, illusione, disinganno; un viaggiatore che vaga senza meta nelle labirintiche e spettrali strade di un'anonima città, che scappa da una realtà percepita sempre più negativamente, avvertita sempre più come strana proprio perché il personaggio è insensibilmente assuefatto ad essa e ad essa aggrappato come un parassita . È questa la sintetica radiografia della storia narrata da Rosso di San Secondo, e questa è la diagnosi crudele che incombe sulla testa di tanti personaggi pirandelliani, individui per i quali, spesso, l'unico "rimedio", l'unica speranza di salvezza è la fuga,

4

il viaggio senza meta, come quello (*immaginario*) che intraprende il protagonista della novella *Rimedio: la Geografia*. Come il viaggiatore di Baudelaire che ne *Le Voyage* «fugge felice una patria obbrobriosa», «l'orrore della propria culla» o «la tirannica Circe» (C. Baudelaire, *Il viaggio*, in *I fiori del male, Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano, 1996, p. 263, vv. 9-12.), quello di Pirandello fugge altrettanto felice una casa obbrobriosa, l'orrore della propria famiglia e l'altrettanto tirannica, forse meno maga e più strega, Circe-moglie. (* vedi allegato)

Quanto agli esiti e al senso del viaggio, c'è la stessa dinamica che segna il passaggio dalle illusioni alle disillusioni, lo scacco dell'ingenua inconsapevolezza e il conseguente crollo dei sogni e delle speranze, ma con implicazioni, e soprattutto gradi di consapevolezza (dei viaggiatori) diversi. Il viaggiatore di Baudelaire, così come il protagonista de *La Fuga* del Rosso, si rende perfettamente conto di non poter evadere dalla realtà meschina da cui era fuggito, perché qualunque luogo non è che la monotona ripetizione di quella realtà. Il viaggiatore pirandelliano di *Rimedio: la Geografia*, invece, persiste nel suo ingenuo errore, credendo di poter effettivamente allontanare e allontanarsi dall'orrore della quotidianità, non comprendendo che di un rimedio appunto si tratta. Ma è assolutamente giustificabile perché compatibile con il suo statuto di personaggio, con il grado di consapevolezza che l'autore gli ha assegnato, e con quella congenita mancanza di coraggio che sembra essere elemento distintivo dei personaggi pirandelliani. Se il personaggio non comprende che lo scotto da pagare per queste sue fughe è l'alienazione, è perché il suo autore ha voluto che continuasse a vivere nell'autoinganno, nella felice incomprendimento dei suoi atti. Quando, invece, il personaggio sembra essere perfettamente consapevole della stravaganza dei suoi comportamenti e, anzi, questa presunta normalità deriva proprio da una consapevolezza superiore agli altri (un folle savio, come i personaggi di Nerval, Nodier e Gautier), da una visione umoristica della realtà, ecco che non traduce in atto le potenzialità di un'esistenza davvero diversa. Perché il protagonista di *Rimedio: la Geografia* si accontenta di una Giamaica immaginaria e di un viaggio immaginario. Se da una parte è la coscienza umoristica ad impedire qualsiasi possibilità di cambiamento, dall'altra è la mancanza di forza e di coraggio a far soccombere il personaggio sotto il peso della propria meschina realtà; preferisce, dunque, giocare a un nuovo gioco da lui inventato, una sorta di geografia umana con cui associare, per esempio, la moglie alla Lapponia, piuttosto che fuggire dalla sua moglie-Lapponia. Nella novella *Fuga* emerge con chiarezza l'inconsistenza di questi viaggi, il loro non concludere, attraverso l'implicita contrapposizione tra la fuga immaginata e sognata dal *Bareggi* e quella effettivamente realizzata, che si riduce ad un gesto folle, ad un grido di ribellione (vedi l'«inconcipibile

ribellione» di *Belluca* ne *Il treno ha fischiato...*) che resta come strozzato in gola. Come *Belluca* anche *Bareggi* è costretto, o meglio, vuole accontentarsi. Il suo sogno di fuga definitiva, di epico viaggio senza ritorno si concretizza nella folle e breve corsa sul carretto del lattaio, in un viaggio davvero poco epico, in una fuga tutt'altro che definitiva (in questo senso il titolo della novella ha un effetto decisamente antifrastrico = così come quello del romanzo sansecondiano che “evoca il mondo dell’epica, per rovesciarlo in un abbassamento anti eroico) . E difficile stabilire se nel bilancio negativo dei viaggi pirandelliani pesi di più «lo spirito umoristico cosciente» (L. Pirandello, *"La Fuga" di Rosso di San Secondo*, p. 1003.) dei personaggi o la mancanza di coraggio per affrontare cambiamenti radicali. Stando all'interpretazione che Pirandello dà del romanzo *La Fuga* di Rosso di San Secondo, si direbbe che il primo aspetto è quello che influisce maggiormente nell'economia del viaggio : «*Per intendere chiaramente l'indole del romanzo e gustarne il sapore, che è amarissimo, bisogna vedere con quale animo è intrapreso il viaggio. Qua non abbiamo uno che parte in cerca della salute con la ferma fiducia di trovarla. Chi parte, qua, sa che il suo non può essere che il disperato esperimento di un'illusione, perché ha ormai l'atroce coscienza che nulla consiste fuori, vicino o lontano, che non sia un'illusione.*» (L. Pirandello, *"La Fuga" di Rosso di San Secondo*, p. 1003.) Secondo Pirandello il senso «*dov'è la vera essenza dell'opera*», «*le fondamenta profondamente umoristiche*»: «*L'uomo che intraprenderà il viaggio per la sua salute, non è come altri ha detto, in uno stato di letargo: la sua non è indifferenza: tutt'altro! è la tragica sfiducia di trovare, perché è impossibile trovare fuori di sé, alcuna consistenza, pur sentendo come necessaria l'illusione di trovarla! Qui è tutto. In quest'atroce coscienza*» (L. Pirandello, *"La Fuga" di Rosso di San Secondo*, p. 1004.) Questo è il punto: avere la tragica coscienza della necessità del viaggio e nello stesso tempo della sua illusorietà, dell'esito inevitabilmente catastrofico di questo disperato esperimento. È lo stesso protagonista a dover ammettere insieme con la propria sconfitta esistenziale (*che è poi sconfitta collettiva*) il fallimento del suo viaggio, il fallimento di tutti i viaggi: ...«*[...] Che cosa aspettate da me, povere creature, poveri esseri cari, anime della mia stessa anima? [...] Che vi dica in termini precisi, certi, inconfutabili perché siete nati, [...] perché si debba soffrire, e che ragione c'era di nascere se nulla ha senso, se ieri è eguale ad oggi, e domani sarà uguale all'eternità? [...] Ma io devo disingannarvi, io non posso permettere che voi rimaniate nella vostra illusione: vi dirò, [...] la vita è una favola che ci inventiamo.*» (P.M. Rosso di San Secondo, *La Fuga*, in «Nuova Antologia», 1917, poi Treves, Milano, 1917, ora in *La Fuga*, a cura di E. Lauretta, Vallecchi, Firenze, 1986, pp. 116-17) - ... e l'individuo non ha consistenza, non ha una collocazione nell'universo è perché la vita è una «favola» da lui

6

inventata . *Se il nord è uguale al sud, se ieri è uguale a oggi e oggi è identico a un eterno domani è perché l'esistenza non è altro che una monotona ripetizione di ciò che siamo, o meglio, non siamo .*

L'immagine di noi stessi ci perseguiterà identica - come un'ombra - ovunque andremo. D'altronde, la struttura circolare del romanzo allude a questa condizione di eterna ripetizione. L'immagine iniziale e quella finale sembrano speculari in quanto mostrano il protagonista "in movimento, in viaggio". All'inizio lo si vede vagare per le strade senza una meta e senza un perché (alla maniera di Serafino Gubbio o dell'anonimo protagonista della novella pirandelliana *Una giornata*), alla fine, eccolo aggregarsi ad una carovana di zingari, vera e propria incarnazione del viaggio senza fine, con la medesima tormentosa ansietà . La lacerante consapevolezza della "Immobilità" dell'esistenza, il protagonista non la acquisisce una volta giunto a destinazione, e neanche, come suggerisce Pirandello nella sua prefazione, prima di partire. Certamente già allora presentiva questa illusorietà, ma la certezza la ottiene su quel treno, quell'«*inverosimile ippogrifo*» che dal sud lo conduce al nord, attraverso la constatazione, di ascendenza leopardiana e baudelairiana, dell'exasperante e opprimente uguaglianza del mondo e della realtà : «[...] *si è presi da una così profonda malinconia per l'estatica rassegnazione delle cose che una disillusione prematura ci assale per il viaggio intrapreso e ci vien voglia di scendere alla prima fermata e passar la vita in un albergo qualunque, senza muoverci più; tanto, qui o altrove, è eguale dovunque.*» (P.M. Rosso di San Secondo, *La Fuga*, p. 43.)

Ecco la visione umoristica della realtà, ecco la coscienza superiore del viaggiatore che porta dolorosamente dentro di sé il suo personale sentimento del contrario. Ed è in virtù di questo sguardo disincantato e disilluso che il viaggiatore può guardare con un pizzico di ironica compassione agli altri viaggiatori, a quelli che «per fortuna non hanno voglia di malinconiche riflessioni» : «[...] *fumano grossi sigari, con soddisfatte boccate, ciarlano senza interesse di mille cose che il treno si lascia dietro di sé nella corsa insieme con le loro ciance; [...] E la macchina che sbuffa innanzi, per pianure e tra montagne, par che ci gongoli dentro di sé portando ognuno di quei smemorati al suo inesorabile destino.*» (P.M. Rosso di San Secondo, *La Fuga*, p. 44.) Sembra di leggere una delle tante novelle di Pirandello che narrano di viaggi ferroviari, non solo per l'impianto umoristico della narrazione, ma anche e soprattutto per l'immagine di un treno che trascina i viaggiatori verso un destino già scritto. . *La Fuga* di Rosso è del resto assimilabile a quella di tanti viaggiatori pirandelliani in quanto viaggio che non conclude. Eppure c'è una differenza significativa e consiste in quel secondo elemento (*il coraggio*) che, assieme allo «spirito umoristico cosciente», costituisce il

bagaglio ideale dei viaggiatori : pur prefigurando il fallimento della propria impresa, il protagonista del romanzo sansecondiano ha infatti il merito di tentare il superamento dello stato di *impasse* esistenziale che lo tormenta. Il viaggio pirandelliano non conclude perché, in fondo, quelli pirandelliani non sono, in un'ottica ancora baudelairiana, dei veri viaggiatori che «partono per partire e basta». Il viaggiatore di Pirandello parte perché deve partire, parte «col cuore pesante» (Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Latenza, Bari, 2000, p. 185.) Se, come afferma Fasano, «persiste nell'epoca moderna una concezione dell' "erranza" dolorosa e necessitata», (Pino Pisano, *Letteratura e viaggio*, Laterza, Bari, '999, p. 21.) ebbene è questa la concezione fondamentale del viaggio pirandelliano, un "travaglio" appunto; e l'esempio più lampante ce lo offre proprio il viaggiatore-Pirandello, un "viaggiatore senza bagagli" perseguitato dalla necessità di viaggiare. Nelle fughe dei personaggi di Pirandello e del protagonista del Rosso è fortissima la valenza simbolica della topografia del viaggio : la contrapposizione geografica tra nord e sud allude alla antinomia salute-malattia, liberazione-prigione, salvezza-condanna, ragione-istinto, per quanto tale antitesi si riveli più fittizia che reale (*per il viaggiatore che lascia l'inferno della terra natia non c'è nessun luogo edenico, alcuna possibilità di redenzione*). Questo perché quella «terrificante insularità di animo» celebrata da don Fabrizio ne *Il Gattopardo*, resta radicata in lui ovunque e comunque, e anche quando il viaggiatore non è propriamente un siciliano, è pur sempre un abitante dell'emisfero meridionale del Continente, cittadino di un altro mondo, di un'altra realtà. Come quelle pirandelliane, la fuga sansecondiana è dunque una fuga mancata; «*il viaggio, esperimento*», come suggerisce Pirandello, hanno «*un esito del tutto contrario*», dal momento che il «*male della vita e del sole [...] s'attacca insidiosamente a chi è eletto a guarirlo*», per cui la «*cura proposta e prestata con rigida e sapiente diagnosi ha un effetto letale per il medico*» (L. Pirandello, "*La Fuga*" di Rosso di *San Secondo*, p. 1003.) E giustamente Pirandello evidenzia un momento del romanzo che sintetizza in modo esemplare il senso di questa sconfitta, l'incendio della casa, così interpretata dall'autore agrigentino : «*l'edificio, o piuttosto la legnosa impalcatura della ragione crolla, incendiata dalle fiamme, il malato fugge, più ardente che mai della sua febbre di sole*» (Pirandello "*La Fuga*" di Rosso di *San Secondo*, p.003.) L'immagine finale del libro del Rosso evidentemente non coincide con la fine del viaggio e della ricerca, e un viaggio che non conclude è un po' come la vita che, pirandellianamente, non conclude : sempre in fuga, sempre alla ricerca di qualcosa, ma con un differente "*sentimento*" di sé e degli altri, soprattutto, con una maggiore consapevolezza. La coscienza del proprio malessere crea una frattura quasi impercettibile ma assai significativa tra l'immagine iniziale e quella finale del romanzo del Rosso; la stessa che c'è tra il vagare

8

senza meta con la recondita e quasi inconfessabile speranza di salvarsi, e il vagare senza meta con la certezza della condanna . Anche i viaggiatori pirandelliani sono "*malati*", tormentati da un senso di inadeguatezza che li spinge ad "*allontanarsi*". Nei rari casi in cui la fuga è definitiva, il non ritorno non coincide con la prosecuzione del viaggio (*come ne La Fuga sansecondiana*), ma con la sua fine e con quella del viaggiatore. Sintomatica, in tal senso, la novella *Il viaggio* : in qualità di «*personaggio cometa*» Adriana Braggi non può concludere il suo primo viaggio che con la morte stessa. (Confronta F. Zangrilli, *Lo specchio per la maschera: il paesaggio in Pirandello*, E. Cassitto, Napoli, 1994, p. 91.) Il caso della protagonista di questa novella è particolarmente , emblematico proprio nel confronto con la fuga sansecondiana : medesimo viaggio da Sud verso Nord, stessi mezzi di trasporto, quei treni ossessivamente ricorrenti nelle pagine pirandelliane, identico stato di immobilità esistenziale dei viaggiatori, che cercano di sfuggire alla «*soffocante e atroce afa della vita*» (L. Pirandello, *La veste lunga*, in «Noi e il Mondo», febbraio 1913, poi in *La trappola*, Treves, Milano, 1915, ora in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 volumi, Mondadori, Milano, 1993, volume I, torno I, p. 707.) La scelta della protagonista pirandelliana di continuare il viaggio invece di tornare a casa, di farsi amante appassionata piuttosto che rientrare nella sua immagine di vedova e di madre, è assai rilevante . Il personaggio pirandelliano sembra scegliere fino in fondo l'"*essere*" e non l'"*apparire*". Adriana preferisce "*vivere*" piuttosto che vedere un'ultima volta gli occhi dei propri figli ("*vedersi vivere*"). Alla fine, tuttavia, anche lei risulta un personaggio sconfitto, schiacciato dal peso della trasgressione, per cui prevalgono le «*composte apparenze oneste*», i «*rigidi costumi*», l'«*inaudito sacrilegio*» (L. Pirandello, *Il viaggio*, in «La lettura», ottobre 1910, poi in *Terzetti*, Treves, Milano, 1912, ora in *Novelle per un anno*, volume III, torno 1, p. 228.) Una volta passata la frontiera (*il mare*) , Adriana sa già che non c'è alcuna possibilità di ritorno ed è proprio in questo "presentimento" che si consuma la sua sconfitta : l'impossibilità, infatti, non è oggettiva ma tutta soggettiva. Sono le categorie di pensiero del personaggio a impedire il suo ritorno, è l'onta per la follia commessa. Paradossalmente, dunque, è proprio l'autenticità ritrovata, l'epifania del personaggio a negare il ritorno: se Adriana fosse ritornata a casa sarebbe stata una donna che i figli non avrebbero riconosciuto. Lo spettro della mancata agnizione (*) porta dunque la protagonista a soccombere sotto il peso di una colpa irredimibile e insolubile : quella di aver vissuto . Il suicidio della protagonista non è condannabile come gesto in sé, quanto nella valutazione del movente, nella natura per così dire pirandelliana dell'estremo gesto .

-- NOTE : (*) *Agnizione* = (riconoscimento di parente) – Atto con cui un personaggio di tragedia viene a conoscere la vera identità propria o d'altrui, prima ignorata . Elemento proprio della tragedia greca e poi ripreso fino all'età moderna .

Adriana Braggi e l'anonimo viaggiatore del romanzo sansecondiano : personaggi in fuga, individui delusi e oppressi, desiderosi di un riscatto impossibile . Eppure, nel momento in cui il viaggio mentale si fa reale, ecco che proprio un'illustre sconfitta come Adriana Braggi sembra avere la meglio in questa triste lotta tra disperati : già, perché a differenza del viaggiatore sansecondiano Adriana riesce finalmente a trovare la propria autentica dimensione . Certo il protagonista del romanzo continua a viaggiare, continua la sua fuga, continua a vivere, mentre il personaggio pirandelliano incontra la morte; ma in fondo chi può dire se la vita sia migliore della morte, o meglio ancora, e in un'ottica tutta pirandelliana, l'apparenza e l'inconsistenza di una non vita sono preferibili alla verità e all'autenticità di una morte come quella raccontata nella novella *il viaggio?* - Fughe parallele, dunque, quelle di Pirandello e di Rosso di San Secondo, fughe così vicine tra loro da poter quasi coincidere, eppure fughe che non sembrano mai intersecarsi, proprio come i binari di un treno: il sostanziale fallimento dei viaggi narrati dai due autori, le corrispondenze simboliche e narrative non riescono tuttavia a fissare un riconoscibile e ben individuabile punto di tangenza. Nel romanzo del Rosso abbiamo un viaggiatore coraggioso che alla fine non va incontro a un reale cambiamento, perché non trova una effettiva consistenza . Nelle novelle di Pirandello il coraggio non fa parte del dna dei personaggi, e questa assenza li rende viaggiatori immobili perché immaginari; e quando invece tale coraggio inaspettatamente sopraggiunge, ecco che il personaggio, altrettanto inaspettatamente, prima di soccombere, prende consistenza .



Michelangelo Fino

Rosso di San Secondo, pur non disdegnando la tradizione, fu certo un autore di avanguardia .

Proserpina e la grande Musica - :

Coerente all'obiettivo del nostro laboratorio "*Teatrale*" in cui l'interesse primario è : *Proserpina ed i miti della Sicilia* - quindi la nostra storia (più intima) e la "*Sicilitudine*" (il nostro modo di essere "isolani" del Mediterraneo) , non posso trascurare la citazione di un momento *<primo>* della *Storia della Musica* legato al nome di Proserpina (*L'introduzione del "recitativo"* - **Una creazione, la più originale e potente, di Gianbattista Lulli**) nell'Opera "Proserpina" già nel 1680 . - : Lulli ? ... ma chi è ? !



10

Gian battista Lulli (*Fi* 1632 – *Paris* 1687), abile ballerino, coreografo, violinista, compositore e uomo di teatro fu, alla corte di Luigi XIV, una figura di musicista veramente singolare . Creatore dell’Opera francese la portò a tale vertice di bellezza che le sua produzione “tenne cartellone” per 100 anni . Lo troviamo a Parigi (1646) *garçon de chambre* in casa *De Mintpensier* .

Nel 1661 è già “*Intendente della Musica del Re*” e collabora con *Molière* e il suo *grande teatro* dal 63 al 71

(poi anche con *Corneille*, *Racine* e *Philippe Quinault*) acquisendo abilità nell’uso delle macchine e delle scenografie (possedeva già il bagaglio coreografico del “*Balletto di Corte* e della *Commedia-balletto*”) . Ottiene l’esclusivo privilegio di rappresentare le *Opere Musicali* francesi e da *soprintendente* ebbe il monopolio assoluto su tutta la *Musica Teatrale* . A 40 anni detiene il più grande potere possibile per un musicista , crea l’Accademia e da vita ad una nuova forma di teatro : “*La Tragedia Lirica*” . L’operazione consiste in un’abilissima sovrapposizione della musica, sul corpo e sullo spirito della tragedia letteraria, con la magia di continui cambiamenti di scena e con l’inserimento dei “*balletti*” nel Prologo (inneggiante alla potenza incommensurabile del *Re Sole*) sempre presenti (i balletti) nelle scene pastorali e mitologiche . Nasce quindi con “*Lulli*” in Francia anche l’*Ouverture* , quel breve brano orchestrale che precede e introduce il dramma - omissis - e qui torniamo a “*Proserpina*” la Tragedia Lirica del 1680 in cui il nostro G.B. Lulli (naturalizzato francese) mette in essere la sua creazione più originale e potente : introduce nell’Opera “Proserpina” il “Recitativo” .

Il recitativo di Lulli è stato paragonato a quello di *Monteverdi* dell’*Orfeo* , ma fra i due tipi di recitativo c’è una differenza fondamentale : “Monteverdi interrompe di quando in quando la sillabica recitativa della poesia per liberare il canto nelle arie , mentre Lulli crea la melodia direttamente sul musicale “declamato” della poesia tragica francese - Omissis - nelle arie è l’onda della declamazione che invade e sospinge tutta l’Opera” .

L’intuizione di introdurre l’orchestra anche come accompagnamento del recitativo, riesce a trasformarla (l’orchestra) in un “personaggio”, che ha un suo gioco di timbri e di colori, un suo mutevole atteggiarsi ritmico e melodico - omissis - (l’Ouverture = adagio iniziale, allegro con fuga, adagio finale. fu un modello per M.A.Charpentier , De Lalade , e per Bach ecc.) . Io penso (perché ne sono innamorato) al preludio (e ancor più all’intermezzo) di *Cavalleria Rusticana* , alle musiche che accompagnano i sentimenti espressi in delle scene teatrali, alla valenza della colonna sonora dei *films* e quant’altro ci accompagna nella vita – Stop . FONTI : *Storia della Musica* (F. Fabbri Editori) .

Mimmo Cirino .