



RIVISTA DI STUDI ITALIANI

Anno XXVII, n° 1

Giugno 2009

BIBLIOTECA DI RIVISTA DI STUDI ITALIANI

FUTURISMO COME ATTUALITÀ E DIVENIRE

A cura di

IGNAZIO APOLLONI
Palermo

e

NINO ARRIGO
Università degli Studi di Messina

LINKS

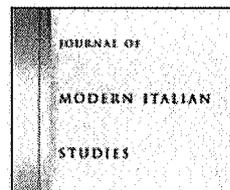
- [Homepage](#)
- [Chi Siamo](#)
- [Abbonamenti](#)
- [Registrati](#)
- [Scarica un Articolo](#)
- [Ricerca Avanzata](#)
- [FAQ](#)
- [Contattaci](#)
- [Privacy](#)
- [Contributori](#)
- [Newsletter](#)
- [Notizie](#)
- [Blog](#)

PREFAZIONE

NINO ARRIGO, FUTURISMO COME ATTUALITÀ E DIVENIRE 1

CONTRIBUTI

ROSARIA ABATE, FUTURISMO EX NOVO	5
MIRELLA BENTIVOGLIO, FUTURISMO E DNA	10
ANTONIO CASTRONUOVO, IL SAPORE DELL'IGNOTO. LA SCIENZA NELLA VISIONE DEL FUTURISMO	14
SERGIO CENA, PROLUZIONE ALL'ANALISI DI UN LAVORO METAPOIETICO	23
VITALDO CONTE, "FRAMMENTI" DI FUTURISMO COME RACCONTO	41
SELENA DALY, FROM SYMBOLISM TO FUTURISM: <i>POUPÉES ÉLECTRIQUES</i> AND <i>ELETTRICITÀ</i>	46
CESARE de SETA, FUTURISMO E DINTORNI: SULLE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO	60
CARMEN DE STASIO, FUTURISTICA SINFONIA	68
GLORIA DE VINCENTI, IL "PENSIERO PEREGRINO" NEL SECONDO FUTURISMO FIORENTINO: QUANDO LA MACCHINA INVESTE LO SPIRITO	93
GIUSI DIANA, DAI BALLETTI RUSSI ALLA MITOLOGIA DELLO SPORT. ECHI DEL FUTURISMO NELL'ARTE DEL NOSTRO TEMPO	107
ANIELLO DI IORIO, LA SENSIBILITÀ PERCETTIVA IN BALIA DELLA VELOCITÀ FUTURISTA	111
FLORA DI LEGAMI, CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE <i>SINTESI</i> DI ROSSO DI SAN SECONDO	127
GIOVANNI FONTANA, LA PERFORMANCE FUTURISTA. TESTO, VOCE, GESTO VERSO LA POESIA TOTALE	146
LUIGI FONTANELLA, PALAZZESCHI E IL FUTURISMO FIORENTINO: APPUNTI E PRECISAZIONI	158
GINO GINI, IMMAGINI VERBO-VISUALI	169
ALESSANDRO GAUDIO, <i>FUTURGAPPISMO</i> . IL FUTURO MANCATO DEL FUTURISMO IN UNA PAROLA	171
ANDREA ITALIANO, FUTURISTI NELL'ANIMA. PERSISTENZE DI UN'AVANGUARDIA NEL TERRITORIO DI BARCELONA POZZO DI GOTTO E DINTORNI	176
ERNESTO LIVORNI, LA MACCHINA COME RINASCITA DELL'UMANITÀ: MARINETTI E IL PRIMO FUTURISMO	184
SALVATORE MARANO, STORIA DI MINA LOY <i>FUTURISTE</i> IN CINQUE ATTIMI	200



LUCIA MARCUCCI , SERATE FUTURISTE	209
PAOLO MENEGHETTI , UMBERTO BOCCIONI: DIPINGENDO IL FUTURO "AGENTE-REAGENTE"	212
ENZO MINARELLI , ALLA FONTE DELLE AVANGUARDIE	221
IDA MITRANO , IL FUTURISMO: DAL MANIFESTO ALL'OPERA D'ARTE	231
ALBERTO MORI , RAPPORTI FUTURIBILI	247
MASSIMO MORI , STORIA SINTETICA DEL CAFFÈ STORICO-LETTERARIO "GIUBBE ROSSE"	250
RAFFAELE PERROTTA , NUOVA CRITICA METACRITICA	253
GERARDO PICARDO , TRA CAOS E LAMPI D'AVANGUARDIA. UN'OFFICINA DI CANAGLIE A CACCIA DELLA VITA	264
UGO PISCOPO , FUTURISMO, OLTRE IL 1944?	269
GIUSEPPINA RADICE , IL FUTURISMO E IL PADRE	302
ILARIA RICCIONI , LA CONTEMPORANEITÀ DELL'AVANGUARDIA FUTURISTA	320
VANNI RONSISVALLE , DEL FUTURISMO COME LINEA	331
VINNY SCORSONE , GINNA E CORRA E LA CINEPITTURA IN ITALIA	345
DARIO TOMASELLO , L'ESPERIENZA EFFIMERA DELLE PAROLE IN LIBERTÀ FUTURISTE	354
MATTEO VERONESI , "RIMUOVERE L'ABITUDINE DEI SEGNI". MALLARMÉ E L'AVANGUARDIA	372
FRANCA ZOCCOLI , IL FUTURISMO E LE AMERICHE. INFLUSSI DEL MOVIMENTO ITALIANO OLTRE ATLANTICO	391
<hr/>	
RECENSIONI	
RICCARDO ROSATI , FABIO FERRARI. <i>MYTHS AND COUNTER-MYTHS OF AMERICA</i> . Ravenna: Longo Editore, 2008. 224 pp.	405
<hr/>	
LIBRI RICEVUTI/BOOKS RECEIVED	410
<hr/>	

CONTRIBUTI

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

FLORA DI LEGAMI
Università degli Studi di Palermo

Lo sconvolgimento di forme e linguaggi promosso dal futurismo, con l'esaltazione di flussi eversivi, di magnetici dinamismi, di avventure immaginiste e irrituali, non solo ha inaugurato un ciclo artistico, di cui i protagonisti avevano euforica coscienza, ma ha attivato dimensioni di narrabilità dell'esistente che ancora ci riguardano. Resta da chiedersi se abbia senso sostare sui tumultuosi movimenti che hanno riformulato lo spazio letterario agli inizi del Novecento, in tempi in cui l'idea di sperimentalismo, dopo i fuochi degli anni Sessanta, sembra aver saturato se stessa. Si potrebbe rispondere che la ripresa dei nodi culturali e perfino degli ingorghi estetico-politici, inaugurati in quegli anni, aiuta a comprendere i processi liquidi e complessi del nostro tempo, permette di rintracciare, insieme ai fili delle trame figurative, letterarie e teatrali che hanno segnato i linguaggi del secolo scorso, alcuni tratti salienti, se non identitari, della modernità. A cominciare dal rapporto tra scoperte scientifiche e codici ipertestuali¹, fenomenologia del molteplice e metalinguaggi letterari. Al punto di scorgere nei giochi di citazionismo postmoderno, nello smalzato *assemblage* di linguaggi verbali e visuali², in ricerche translinguistiche, in figure *post-humans* o in tecniche interattive di strumenti informatici, musicali e teatrali, semi e segni, sia pure riformulati, dello sperimentalismo proto-novecentesco.

Difficile non considerare che nel mondo della interconnessione il discorso relazionale di una figuratività frammentaria, discontinua e dinamica, lungi dall'essere esaurito, mantiene una qualità di apertura/confronto con il mutevole dei processi storici e segnala una funzione di complessità specifica dei fenomeni artistici. E forse proprio il patto o la scommessa ideativa del futurismo con l'instabile e il precario del divenire, costituisce il nucleo fertile di un movimento che a fasi alterne, nel corso di un secolo, continua ad intrigare e interrogare i lettori.

Se la stagione delle avanguardie europee primonovecentesche si caratterizza per un libero movimento di teorie, posizioni, istanze artistiche di radicale cambiamento, spetta al futurismo il posto di maggiore visibilità e

incidenza per via di dichiarazioni e statuti che promuovono un'estetica del moderno. Ma la complessità delle trasformazioni in atto, tra fine Ottocento e primo decennio del Novecento, si sottrae con forza a prospettive univoche e non può esonerarci dal cogliere segnali interessanti e decisivi, per i codici in formazione, anche là dove il nuovo si presenta in singolari impasti di materiali della tradizione con la forza significativa punti di vista inediti, in progetti appartati, ma non per questo meno radicali e determinanti. Senza riprendere l'annoso dibattito sulla maggiore incisività artistica, in proiezione diacronica, di avanguardie o sperimentalismi, penso sia opportuno considerare il nodo di rapporti, tensioni e scambi determinatosi alla svolta del secolo XX tra le diverse modalità retoriche di ricerca. Significativo in tal senso il confronto, sul piano teatrale, tra le rumorose sovversioni teorico-pratiche di Marinetti e le innovazioni di Rosso di San Secondo che tuttavia, in analogia al fato o al demone del suo cognome, sembra ancora destinato ad una circolazione secondaria, dopo i successi degli anni Venti³. Il teatro, alla svolta dei due secoli in esame, è il centro nodale di pratiche artistiche avanzate e di soluzioni stilistiche che sostengono le novità poetiche in corso. In tempi di radicali insofferenze per positive sistemazioni logiche e di attenzione crescente per simultanee percezioni spazio-temporali, diventa impraticabile una statica riproduzione del reale. Ad essere messo in discussione è lo statuto mimetico dell'arte, cardine del naturalismo, con vistosi movimenti di abrogazione o con strategie d'ironica e/o fantastica erosione. La sfida a cui si sentono chiamati gli artisti è la formalizzazione di un molteplice caotico e frammentario, riguardato ora con la coscienza della discordanza – nelle riflessioni di Pirandello⁴ – ora con l'idea di potenzialità dinamiche e vitali, nelle proposte di Marinetti e compagni. “[...] È stupido voler spiegar con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, perché la realtà ci vibra attorno con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati. [...] È stupido rinunciare al dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori da tutti i campi esplorati”⁵.

Non si può non considerare come alla riduzione di criteri logici e totalizzanti si accompagni un significativo incremento di paradigmi metaforici, di immagini sganciate da supporti logico-causali⁶, celebrati nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, di figure mitopoietiche e trame simboliche. Sembra che, in sintonia con le forme, proprio le immagini raccontino, per via di proiezioni dirette o traslate, la materia intellettuale e inventiva che le genera, rendendo visibile la costruzione di una sintassi spazio-temporale e di un alfabeto stilistico disposti su fili analogici.

Non è difficile osservare che molti dei progetti artistici del primo Novecento, nel sovvertire orizzonti predefiniti con slanci immaginativi o con affondi analitici, inaugurano corrispondenze figurali con l'ordine culturale di riferimento e con i linguaggi in formazione. Si pensi alle figure del *flâneur*

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

(da Baudelaire a Walser), del girovago (da Rilke a Ungaretti e Rosso), del *puer malinconico* o ironico, tra saltimbanco e *pierrot lunaire* (da Corazzini a Govoni, da Palazzeschi a Folgore) del veggente pronto a visionarie esplorazioni “nei pozzi dell’assurdo” della notte materica e metaforica (Campana, Govoni), della marionetta che inaugura straniare avventure di sdoppiamento ed astrazione (Rosso, Marinetti). Vagabondi svagati o impertinenti, esploratori euforici o ripiegati in sé, viandanti perplessi, ci vengono incontro dalle opere del tempo con tratti parodici o colori *fauves*, tra *choc* e fascino della modernità. La *facies* di duplicità insita in molte di queste figure segnala una funzione sintagmatica di mescolanza, allude ad un reticolo di intersezioni e incroci in cui si deposita, a prescindere dai destini artistici del singolo, il senso sperimentale che accomuna scritture differenti e connota i primi quindici anni del secolo nel segno di un’incessante mobilità. Forse non è senza significato che Apollinaire assegni un ruolo fondante al “Nomadismo epico esploratorismo urbano, Arte dei viaggi e delle passeggiate”⁷ tra le condizioni fondanti per la costruzione di rinnovate tecniche letterarie.

Dinnanzi alla densità magmatica di modelli teorici, proposte artistiche ed eventi eterogenei, si ha l’impressione di trovarsi in una virtuale piazza di ‘destini incrociati’, ove le diverse tessere istituiscono imprevedibili connessioni e giochi formali. Lo slancio vitale convive con la coscienza analitica, l’eleganza del *liberty* si accompagna alle provocazioni fuori misura di serate e proclami futuristi, il tragico si annoda al comico, l’esaltazione estetica del vorticismismo tecnico si stringe alla fluidità analogica. Nella dialettica di pienezza e assenza, stasi e movimento, riduzione della soggettività e spinte centrifughe, astrazione e fisicità, si va componendo un tessuto ideativo e figurativo fondato su processi contrastivi in fluido scorrimento.

La complessità euristica delle trame concettuali che inaugurano il moderno sembra ritmarsi sul metro di retoriche della mobilità e su figure dell’ambivalenza. Si pensi allo stilema nicciano di apollineo e dionisiaco, al bergsoniano *élan vital* e al simultaneo intreccio di materia e memoria, all’impasto di ironia e bellezza in chi, come Baudelaire, scrive versi nel tempo desolato del moderno, o ai fili di vitalità e *pathos* in bambole, marionette e fantocci da Craig ad Artaud, dai futuristi a Rosso di San Secondo e Pirandello, per quanto attiene figure e linguaggi della Scena moderna.

L’estetica teatrale delle avanguardie novecentesche inaugura strategie di duplicità che valorizzano tanto la figuratività astratta quanto la centralità materica e performativa dei corpi. L’attrazione di espressionisti e futuristi per colori, luci, linee in movimento, l’attenzione per i segni frettolosi o incantati della vita cittadina, la consapevole esigenza di nuovi linguaggi di comunicazione per coinvolgere le masse nei progetti artistici in corso, finisce

con l'assegnare un ruolo di assoluta centralità al teatro: si fa urgente la necessità di rinnovarne forme e strutture, di rimodularne spazi e personaggi. L'insofferenza per decori e scenari realistici detta stilemi e montaggi astrattizzanti, mette in moto procedimenti che pure nell'assumere materiali quotidiani li priva di valenze mimetiche e assegna a parole e cose funzioni trasfiguranti. È in simili procedimenti bifocali, tra concreto e immaginario, che si dispongono i primi segni di un processo di duplicazione, tra superficie e profondità, destinato a fecondi e complessi sviluppi con Marinetti, Rosso di San Secondo; grotteschi con Pirandello e Savinio. Nella costruzione di un nuovo linguaggio teatrale si afferma, tra espressionisti e futuristi, una moderna figuralità, le cui implicazioni teoriche di fiducia o perplessità sulla fenomenologia del dinamismo scientifico e del molteplice discorde – con o senza dispositivi di simultaneità – segnano le diverse proposte teoriche e formali.

Marinetti, Settemelli, Corra, nel formulare caratteri e funzioni dei moderni codici estetici, guardano al teatro come al luogo più idoneo ad ospitare progetti e discorsi la cui energia eversiva si alimenta del rapporto immediato, tumultuoso e irriverente, con il pubblico. Spazio spettacolare di *happening*, di *performances* per cui le proposte artistiche mettono in gioco, più che le parole, il corpo degli attori, i quali si offrono come materia di scandali voluti e programmati secondo strategie di stupore e di urto giunte fino agli attuali linguaggi pubblicitari, tanto commerciali quanto culturali. Di là dalla provocazione, la questione del corpo, centrale nella drammaturgia di tutto il Novecento, evidenzia sia il peso della fisicità dell'attore, sia lo sdoppiamento di un soggetto e il suo rapporto, autentico o meno, con la coscienza. Di qui il progressivo intensificarsi di elementi e stili translinguistici, come documenta la vivace cartografia delle serate futuriste, messe in opera in diverse città: Milano e Palermo, Venezia e Torino, Firenze, Roma e Napoli. Un ruolo di primo piano, nell'organizzazione di esperienze e forme simultanee, assume la Sintesi, punto centrale e qualificante, nell'ottica dei futuristi, del teatro dinamico e moderno. Forma idonea a rendere "l'assoluta originalità novatrice" ed esprimere, tra colori vivaci e ritmi intensi, le linee fondanti di uno spazio mentale che introduce differenze e crepe nel solco unitario di parole e significati.

Non può non destare attenzione e curiosità che negli anni in cui, tra Parigi e Milano, si affermano i *Manifesti* e i testi teatrali di Marinetti, uno scrittore siciliano, Rosso di San Secondo, entra nella scena letteraria del nuovo secolo con stilemi drammaturgici di insolita energia innovativa, capaci di azzerare di colpo logori triangoli borghesi, *vaudevilles*, tragedie, lirismi e realismi di maniera, presentando un'idea della scena di respiro europeo, fondata sulla riscrittura avanguardista di personaggi e luoghi teatrali. E se Marinetti, con *Roi Bombance* e *Poupeès électriques* – rappresentati a Parigi tra il 1905 e il 1909 – ha già posto alcuni nuclei dei moderni codici scenici, è con Rosso che si assiste ad una programmatica sperimentazione di linguaggi fondati sul

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

principio di essenzialità, su scene visionarie e surreali, sulla figurazione di spinte discordi in quadri sintetici e aperti. Colpisce, nello scrittore nisseno, la costruzione di testi in cui il superamento deciso – e in alcuni casi di efficace maturità espressiva – del tradizionale codice “[...] prolisso, analitico, pedantesco, psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico [...]” – di cui scriverà Marinetti nel *Teatro futurista sintetico* – si realizza in scene scarse capaci di “stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti [...] idee, sensazioni, fatti e simboli”⁸. Nelle *Sintesi drammatiche*, pubblicate nel 1911, lo stesso anno in cui si diffonde il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, si dispongono linguaggi e soluzioni formali in linea con le ricerche in corso di espressionisti e futuristi. Si pensi alla centralità dell’attimo-frammento, all’opzione per procedimenti derealizzanti, alla caduta di qualsiasi forma narrativa, al taglio antisentimentale delle *fabulae*, alla circolazione di pulsioni subconscie e spinte metafisiche, insieme a luoghi e fatti del quotidiano, al prevalere di un linguaggio analogico e alla ricerca di complicità con lo spettatore. Sono questi alcuni degli elementi formalizzati, poco dopo, nei Manifesti e nelle Sintesi del 1915 [...]. Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro (Ibsen, Maeterlinck, Claudel, Shaw) non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria [...]. “È stupido curarsi della verosimiglianza [...]. Il teatro futurista saprà esaltare i suoi spettatori scaraventandoli in un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevisi”⁹.

Resta da vedere quali siano i fili – nell’intricata matassa teatrale primonovecentesca – in grado di accostare autori molto diversi quali Rosso di San Secondo e Marinetti, all’altezza degli anni 1909-13. Il drammaturgo nisseno non compare nei cataloghi o proclami degli artisti che insieme a Marinetti vanno costruendo l’edificio estetico del futuro, non figura tra i militanti della ‘pattuglia azzurra’, né tra i seguaci di complemento, giusto il catalogo di presenze fondative stilato da Apollinaire nel 1913 in *l’Anti-tradizione futurista*. Ma gli itinerari, pur nell’autonomia di opzioni e linguaggi diversi, si incrociano e svelano interessanti punti d’intersezione, o almeno significative contiguità culturali. Si tratta di scrittori provenienti da lontane periferie, da Alessandria d’Egitto l’uno e da Caltanissetta l’altro, pronti allo sconfinamento di barriere istituzionali, aperti al gusto della contaminazione con le avanguardie europee, interessati alla scena del mondo in trame ludiche e fantastiche, inclini ad una parola irriverente e analogica. Si pensi al marinettiano *Roi Bombance*, memore delle graffianti scene di Jarry o alla sintesi sansecondiana *La Fuga*, in cui il *pathos* della fanciulla sedotta ed abbandonata si ribalta nei toni irridenti di un carrettiere che azzera possibili scorie di dramma borghese con uno sguardo *fumiste* sul destino, ancorché desolato, della giovane.

Se nei Manifesti di Marinetti è decisa la carica trasgressiva¹⁰, un testo come *Poupées électriques* rivela ancora una insoluta ambivalenza tra la novità ideativa dei fantocci in scena e una trama di adulterio e gelosia che occhieggia a D'Annunzio anche sul piano linguistico:

Ah! Bon!...C'est le bouton des larmes que j'ai fait jouer sans le vouloir!...C'est vraiment bizarre, ce que tu ressembles à mes fantoches, ma petite Mary! (*Puis s'assombrissant tout-à-coup*) Assez!...voyons! Je... ne...veux pas que tu pleures, car je finirais par croire des choses absurdes! (*Il l'embrasse violemment et la suffoque presque, avec un baiser brutal, en lui mordant les lèvres*)¹¹.

Tracce stilistiche dannunziane, visibili anche in Rosso di San Secondo, assumono presto, nei suoi testi, una valenza deformante, funzionali come sono alla costruzione di silenzi incurabili, assurde passioni, attese misteriose e sperdimenti di morte¹², supportati, sul piano scenico, da movimenti frammentati, chiaroscuri e linee sospese, in cui si fissa l'ansia dell'attesa e dell'assenza. Rosso, che con i suoi testi è tra i fondatori dell'*alterità* e dell'*altrove* nella scena novecentesca, tende a focalizzare movimenti sfuggenti, zone di confine e linguaggi sospesi per incrementare risonanze polisemiche. Così nella *Sintesi* eponima della raccolta teatrale, il linguaggio lirico ed emozionale di ascendenza dannunziana, oltre che segnalare il mistero della vita e della morte, dichiara l'insufficienza del codice drammaturgico vigente e la ricerca di partiture espressive con cui rappresentare l'*oltre*.

IL PASTORE (*senza aprire gli occhi, biascicando le parole, mentre la saliva...gli riga da un lato il mento*) – Va'...va'...non mi fare...morire...disperato.

LA MOGLIE – Come posso farlo...Come posso lasciarti qua? Come?

IL PASTORE – Mi fai morire disperato, Sì mi danni...più tardi io muoio...e tu...resti...qui, nella notte...e...Dio mi ha fatto la grazia di...lasciare te...così Io...sento che in questo modo continuo a vivere...Così io non muoio! Presto via...fai questo ultimo sacrificio per me. Presto, il sole non aspetta¹³.

Al rifiuto di un teatro mimetico e ad una scena allegorica del *nonsense* della condizione umana, cooperano figurazioni oniriche, linguaggi stranianti, sequenze disarticolate e silenzi¹⁴, il cui variegato ventaglio di timbri e modi ipersignificanti connota l'ampia produzione di Rosso. Il tema del silenzio, già nelle *Sintesi*, comporta la caduta di una parola argomentata e la messa in opera di una strategia di dissolvenza suggerita dalle indicazioni prossemiche con cui, nella *Notte*, si chiude la scena: "Quei tre corpi affranti – fra le ombre fantastiche che le cose proiettano sul pavimento e sulle pareti – sembra siano

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

stati lì sbattuti da una tempesta ora chetata: Il lucignolo crepita, ha qualche guizzo, si spegne...L'uomo non risponde. Ella cade riversa con il viso contro i guanciali entro cui muore il singhiozzo. Silenzio. Il sonno vince. Si odono i tre respiri di ritmo diverso e diversamente affannosi. Il tempo passa". (*La Notte*, p. 60). Allo stesso tema, negli anni Trenta, Marinetti dedicherà una sintesi radiofonica esplicita, *La costruzione di un silenzio*.

Come per i futuristi, nelle pagine del nisseno l'interesse per il dinamismo moderno si volge ai ritmi concitati delle grandi metropoli, ma inclina presto verso una figurazione visionaria dell'uomo, tra smarrimento e ironia. Vi si narra l'ansia del nuovo secolo e insieme, in fertili antinomie, si muovono i repertori enigmatici e poetici della tradizione siciliana. Pur nel contatto con i fermenti sperimentali di espressionismo¹⁵ e futurismo, Rosso non dismette il patrimonio mitico e folclorico della cultura isolana e da questa trae figure e luoghi capaci di suggerire il mondo contemporaneo con strategie metaforiche e reinvenzioni mitiche, da *La bella addormentata a Lazzarina tra i coltelli*, da *La danza su di un piede al Delirio dell'Oste Bassà*. Sembra che la coscienza dell'ambivalenza intensifichi in questo scrittore la rifigurazione di statuti mitici. Ma i personaggi del mito – è noto – quando si intrufolano nella storia, specie quella novecentesca, vestono panni dimessi e scoloriti, talvolta grotteschi, hanno movenze febbrili o sonnamboliche, e tuttavia da quei profili si sprigiona una singolare energia figurale, la cui cifra profonda sembra essere la coscienza dell'instabile e del discontinuo.

Rosso, al pari dei futuristi, avverte il fastidio per un soggetto eccedente ed organizza una scena fondata su tecniche di oggettualità allegorica, su spazi di alterità e metamorfosi, opta per soluzioni formali in cui la centralità di corpi, oggetti e parole si lega all'inedito inventario di desideri e ansie, mentre il lavoro del linguaggio esibisce il corpo-testo della parola tra vuoti ed ingorghi, intenti deformanti e dinamismi, lavora ad impasti stilistici di ironico e visionario con cui rendere i nodi di detto, interdetto e non dicibile.

Brevità dinamica, densità metaforica dei frammenti, non finito, sono nelle *Sintesi* gli elementi di un linguaggio che indica, per duplicazione, la costruzione di una Scena oltre l'apparato decorativo, attua la sospensione di azioni e spazi determinati oltre i confini del reale. Ed è su tali scelte che si possono individuare alcune convergenze con le ricerche di Marinetti, il quale porrà l'accento sulla necessità di costruire il nuovo teatro con "[...] tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre ed antiteatrali) che la nostra genialità va facendo nel subcosciente, [...] nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura [...]".¹⁶

E tuttavia Rosso si tiene lontano dagli entusiasmi per le conquiste scientifiche, da rumorose serate, da rivolte travolgenti, incline piuttosto ad osservare e rappresentare la caduta d'identità del soggetto e gli smarrimenti tanto logici quanto psichici che si annidano nella coscienza dell'uomo comune. Lo scrittore, che si è nutrito dei vitali fermenti dell'umorismo

pirandelliano, non ha tentennamenti nell'adottare come materia e criterio stilistico di un nuovo discorso teatrale la forza corrosiva di un fantastico immerso nel *pathos*. Nella scelta della complicità di gioco e profondità, riso e pianto, si pone la dimensione critica del suo progetto inventivo, nonché la vicinanza a taluni linguaggi dell'avanguardia futurista e in primo luogo a Palazzeschi. L'esercizio di un doppio ilare e tragico, concettuale e sensorio, l'adozione di un analogismo straniante, di una prospettiva sdoppiata, soggettiva/oggettiva, sono modalità destinate a innovare il codice teatrale preesistente, costituiscono il terreno in cui si depositano le maggiori complicità con i futuristi. Quanto di polimorfico, fantastico e parodico, circola nei discorsi teorici e nei testi teatrali di Marinetti, connota, a diverso titolo, le opzioni immaginative e linguistiche delle *Sintesi* sansecondiane.

E quando Marinetti nel *Teatro di Varietà* va puntellando il codice del "meraviglioso" teatrale, è difficile non cogliere affinità con taluni stilemi della scrittura di Rosso:

[...] ironie impalpabili e deliziose; simboli avviluppanti e definitivi; [...] tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; [...]. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno. Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora [...] per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale [...]. Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola [...]. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli [...] e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo [...]»¹⁷.

Con i teorici della modernità lo scrittore nisseno condivide l'interesse per una scena anti-naturalistica, pronta a trascendere l'oggettività tramite parole e gesti allusivi, capace di figurare inquieti flussi mentali e psichici, in analogia con le posizioni dei pittori futuristi che dichiaravano: "Bisogna rendere l'invisibile che si agita e che vive di là dagli spessori, ciò che abbiamo a destra, a sinistra e dietro di noi"¹⁸. Che vi sia una significativa vicinanza con i principi dei pittori non deve stupire dal momento che entrambi i codici, il pittorico e il teatrale, si fondano sulla funzione di una prospettiva d'autore che mette in forma progetti innovativi.

La prospettiva com'è intesa dalla maggioranza dei pittori ha per noi lo stesso valore che essi attribuiscono a un progetto d'ingegneria. La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la meta inebriante della nostra arte [...]. Bisogna che il quadro sia la sintesi di quello che si

ricorda e che si vede [...]. Non solo noi abbiamo abbandonato in modo radicale il motivo interamente sviluppato secondo il suo movimento fisso e quindi artificiale, ma tagliamo bruscamente e a piacere ogni motivo con uno o più altri motivi di cui non offriamo mai lo sviluppo intero [...]. Noi giungiamo così a quella che chiamiamo la pittura degli stati d'animo [...]. Certe linee perpendicolari ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore e lo scoraggiamento. Linee confuse sussultanti, rette o curve che si fondono con gesti abbozzati di richiamo e di fretta, esprimeranno un'agitazione caotica di sentimenti¹⁹.

I fantasmi e le ombre del non visibile, nelle variabili di dolore, desiderio, enigma, le "linee sussultanti" di corpi, emozioni e pensieri, sono i veri protagonisti delle *Sintesi* consegnati ad una scrittura metaforica. Lungo i sentieri dell'esperienza mondana (*L'anniversario*), della memoria personale e letteraria della propria terra (*La fuga, Il re della zolfara*), del mistero embricato nel quotidiano (*Monelli, La sintesi*) e della *Notte*, icona del groviglio di spinte discordi della coscienza, Rosso costruisce spazi e linguaggi che, nel mimare i ritmi della vita tra necessità e caso, dislocano l'azione sui piani del probabile, dell'indecidibile, del contrasto insolubile.

Nei testi del drammaturgo siciliano la ridotta misura spazio-temporale delle scene ideate, più che assorbire o limare le tensioni, ne dilata le forze fino all'esplosione urlata o alla sospensione metafisica, lasciando in primo piano, insieme alla discontinuità e alla frammentazione angosciata propria del moderno, una sorta di straniamento dell'autore che, nel rappresentare frammenti di stati d'animo, finisce per raccontare l'ambiguità o l'*ellissi* – per parafrasare Buzzi – tanto dei fatti quanto della parola che li rappresenta, in modalità che si ritrovano in successive sintesi futuriste. Penso a lavori come *Giallo e nero* di Chiti, *Ombre fantocci uomini* di Folgore, *Il paradiso artificiale* di Ginna, *Sintesi delle sintesi* firmata da Jannelli e Nicastro²⁰.

Una retorica dello slittamento, nelle *Sintesi*, sostiene interessanti cortocircuiti simbolici. In *La Notte, Monelli, La fuga, il Re della zolfara*, il confine tra passato e presente, stabile e provvisorio, totalizzante e simultaneo non soltanto agisce da catalizzatore dell'azione, ma è anche il cardine intorno a cui si snodano le scene con contrasti figurali che invadono il piano espressivo e scenografico. Emblematica di un linguaggio che mette in discussione i modelli vigenti è la *pièce* con cui si aprono le *Sintesi*, l'*Occhio chiuso*, capace di sovvertire con slancio ogni tipologia naturalista e simbolista, ibridandone i codici e formulando una prospettiva estetica del doppio, visivo e visionario, di grande intensità.

L'OCCHIO – Chiuditi, o palpebra, ormai è tempo. La notte è avanzata.

LA PALPEBRA – Io sento voci e risate qua sotto. Giungono dalla

taverna.

L'OCCHIO – Gente di taverna veglia a quest'ora o gente irrequieta. Dormono quelli che hanno l'anima in pace.

LA PALPEBRA – E quest'uomo non è in pace.

L'OCCHIO – Lo so. Ma tu chiuditi.

LA PALPEBRA – Questi mi tormenta.

L'OCCHIO – Sforzati.

LA PALPEBRA – Ma perché tanto interesse?

L'OCCHIO – Quando ti chiudi, io mi rivolgo e guardo dentro.

LA PALPEBRA – Che vedi?

L'OCCHIO – L'angoscia di quest'uomo, raffigurata in ombre, in persone, in gesti.

LA PALPEBRA – È evidente!

L'OCCHIO – Io rido.

LA PALPEBRA – Perché?

L'OCCHIO – Vedo un essere che si tormenta per nulla.

.....

Ti chiudi? Va bene. Ecco! Incomincia...

(*L'occhio chiuso*)

Il lettore odierno non può non seguire ammirato la levità fantastica e ironica con cui lo scrittore nisseno sperimenta la forza disvelante di uno sguardo-parola immerso nel magma di tensioni contrastanti, secondo uno statuto parodico teorizzato di lì a poco da Marinetti nel *Teatro di Varietà* “divertirsi del dolore materiale e morale” e da Palazzeschi esposto nel *Controdolore*. “Bisogna abituarci a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange...Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo”²¹. Per raccontare le antinomie della modernità Rosso lavora ad una idea di teatro come anamorfosi delle contraddizioni culturali ed esistenziali del tempo, e per costruire un nuovo linguaggio attinge alla carica metonimica del mito platonico che gli consente un ventaglio espressivo di figuralità cangiante; per tal via introduce lo spettatore alla pluralità segnica della scena, alla polivalenza del linguaggio e ad uno spazio teatrale radicalmente mutato. Con la scelta di un originale dialogo articolato simbolicamente sullo scambio prospettico di esterno e mentale, visivo e visionario, tramite la cortina-sipario della palpebra, Rosso delinea una scena di straordinaria modernità, iperdeterminata da sensi e tropi metaforici, segnata da una brevità incisiva. Il filtro bifocale, enunciato nell'*Occhio chiuso*, sembra in più risemantizzare il mitico sguardo di Ermes, la sua figurale levità nell'inquadrare azzardi ed enigmi, visibile e impenetrabile, ibridandolo con l'energia sensuale e materica di tipo dionisiaco in segni di fertile ambivalenza, da cui trarrà nuove sollecitazioni Savinio nel suo *Hermaphrodito*. Ma stringere un antico patrimonio mitopoietico con pulsioni psichiche moderne significa attivare personali

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESE*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

cortocircuiti stilistici con cui figurare le contraddizioni della storia, della vita e della scrittura. Il testo si presenta come un singolare laboratorio di materiali inventivi, funzioni mitiche, criteri metonimici e paradigmi sintetici, in corrispondenza con quanto, in quel giro di anni, sperimentavano le avanguardie europee.

L'occhio si fa icona e veicolo figurativo di una scrittura del doppio: l'empatia si muta in straniamento, la parola trasmette una tensione onirico-cognitiva, fluttuante tra aperto e chiuso, visibile ed invisibile: "Che vedi? L'angoscia di quest'uomo, raffigurata in ombre, in persone, in gesti". Con avvertita sensibilità delle trasformazioni poetiche e stilistiche in atto nei teatri europei, Rosso di San Secondo punta con decisione su una figuratività astratta, e colloca il "meraviglioso" antisublime nello spazio del parodico e nei terreni ideativi dell'altrove. È singolare la maturità formale di una scena capace di attivare "in pochi minuti e in poche parole" – sono le notazioni di Marinetti per la fondazione del teatro futurista sintetico – "innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli".

Da dove scaturisce l'idea di *Sintesi* in Rosso? Difficile rispondere con certezza, in mancanza di riscontri epistolari o teorici affidabili. È probabile che al fondo di tale progetto vi sia la lezione verista, e verghiana in particolare, dell'atto unico come scena essenziale di un conflitto; l'influenza di certo simbolismo dannunziano, una sensibile attenzione ai linguaggi analogici dei futuristi e agli stilemi espressionisti, asciutti e tesi, per cui colori, suoni, oggetti, avanzano come luoghi dello spaesamento dei personaggi. Ma non è da escludere che nel laboratorio inventivo del nisseno abbia agito la memoria trasfigurante di una pagina narrativa di Pirandello, già dotata di un assetto stilistico da *Sintesi*, in cui l'agrigentino figurava la metamorfosi del teatro, affidandola a marionette in procinto di cambiare connotati e diventare personaggi moderni, dubbiosi e problematici²².

L'inclinazione analitica, maturata sui testi del conterraneo, ma annodata alla trasgressione retorica delle avanguardie, si dispone spesso in Rosso in modi febbrili e annichilenti. Con le *Sintesi drammatiche* lo scrittore nisseno dichiara un progetto di grande novità: costruire, sul metro della visione, una *Scena* di alterità e di oltranzes oltre l'apparato scenico tradizionale, un senso figurale oltre la linea comunicativa delle parole. Non si dimentichi – giusta l'osservazione di Barthes – che "Quello che accade all'occhio [...] non può venire assimilato a un'invenzione comune [...]. Quella scena non può essere che l'immaginazione stessa: non il suo prodotto, ma la sua sostanza"²³. Si tratta di una "mise en place du sujet par rapport au monde et par rapport à son *imaginaire*. C'est cette mise en place des structures de l'*imaginaire* fondées sur la présence dell'espaces de l'autre qui autorise le théâtre"²⁴.

Il nesso tra concretezza e figuratività è essenziale nella genesi di una prospettiva teatrale innovativa, nell'esplorazione di un "campo referenziale non ancora familiare, di cui anzi contribuisce a fissare la configurazione".

“La storia del teatro – è stato osservato – è la storia del trasmutare figurale dell’uomo: l’uomo come attore che rappresenta gli eventi del corpo e dell’anima nell’interscambio tra candore e riflessività, tra naturalezza e artificio”²⁵.

Non è senza significato che su fili trascoloranti di concretezza e astrazione, in analogia con la scena di Rosso, sia tessuta la sintesi *Accampamento* di Luciano Folgore, a conferma se non di una diretta conoscenza, certo di una storica sintonia di ideazioni e linguaggi. Basti pensare ai singolari protagonisti della *pièce*, cuore e cervello, deputati a svagate connessioni fantastiche e quotidiane, che propongono in ‘brevi monologhi’ una ludica alternanza di emozioni e pensieri.

PRIMO CUORE – Riceverò un cartoccio di lacrime.

CERVELLO AGILE – Tra poco la solita scalinata di parole per salire dolcemente al belvedere dei baci. Ma ci fumerò sopra una sigaretta morbida [...]

CERVELLO VAGABONDO – Mi parleranno di città elettriche. Amo le vetrine del lusso. Adoro le improvvisate del mondo in rotazione continua. Ho bisogno di ricordi multicolori. Le mie idee mettono troppo la pancia e vestono redingotes caffelatte [...]

CUORE OSCILLANTE – Come deve essere bella l’altalena dell’adulterio per chi non soffre il capogiro!²⁶

Altro elemento comune a futuristi e a Rosso, denso di valenze allegoriche e di sviluppi drammaturgici, è lo spazio oscuro della notte e la figurazione delle ombre, indice di sdoppiamento o ambivalenza dell’individuo, che nelle successive *fabulae* sansecondiane assumerà il profilo patemico della marionetta, mentre sulle scene futuriste prende forma visibile in fantocci colorati. Si rilegga *Ombre fantocci uomini*:

BLU’ – Quanto rosso ho bevuto. Una elettricità viola colorava gli attimi di una fuga eterna...Sono una fanciulla di cose fresche, di giardini mormoranti (*siede su una poltrona nel centro della scena. Silenzio. Luce che si abbassa. Buio nella camera. Comincia la vita del sonno. Apparizione sul davanti di tre marionette insignificanti come tre fantocci qualunque. Una vestita di rosso, una vestita di verde, una vestita di giallo...Recitazione strana dei tre addormentati come se la loro voce fosse mutata. Gestii lenti*)²⁷.

Se in Folgore i fantocci sembrano dare forma a ombre e visioni notturne striate di ansia, in *Elettricità sessuale*, realizzata dal secondo atto di *Poupées électriques*, la presenza dei manichini, che adombra la scissione del soggetto con tratti di fascinazione meccanica, finisce per alludere ad una insanabile ambiguità delle finzioni sociali e letterarie. “Ecco i simboli di tutto ciò che

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

esiste fuori del nostro amore, ecco i simboli di tutta l'orribile realtà. Dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sapere, leggi sociali...e che so altro!"²⁸ Lo sdoppiamento mentale-materico oggettivato in bambole e marionette torna in tante scene di Rosso da *Marionette, che passione!* a *La bella addormentata*, da *Lazzarina tra i coltelli* a *Una cosa di carne* e si pone come isotopia di un asse inventivo incardinato sulla coscienza della frattura fra logica razionale e sensi profondi, umanità reificata e fantocci pulsanti passioni umane, e ancor più sull'ambivalenza di una parola legata a cose o fatti, ma spinta verso le regioni dell'inconscio e del mistero. Ed è per tal via che Rosso, con le *Sintesi* e poi con i successivi testi teatrali, intercetta l'Assenza e l'Altrove, in scene dotate di novità sperimentale.

Con l'insistita ricorrenza di luoghi-lemmi quali il buio, la notte, le ombre, Rosso ci appare tra i fondatori di una innovativa semiosi fantasmatica e visionaria. Non è senza significato che ad una scena legata allo sguardo del veggente succeda una sintesi centrata sul luogo delle moderne ossessioni, la *Notte*. Spazio di metamorfosi ove fermentano immaginazioni ed angosce, desideri e timori. Pronto a scrutinare tali nodi con estro simbolico o con tratti parodici, l'autore intende delineare le sconvolte geometrie dell'animo nel momento fatale in cui le passioni emergono e si frantumano. La dinamica di logiche diurne e allarmati brusii notturni, visibile ed invisibile, frasi e balbettamenti, fa delle *Sintesi* la prima tappa di un'opera tesa al sovvertimento di azioni e spazi drammaturgici naturalisti e alla costruzione di una scena astratta. Un immaginario che si sottrae alla logica del reale, appare "improbabile e [...] non potrebbe succedere in nessun caso salvo appunto nella regione tenebrosa o ardente dei fantasmi, regione che [l'occhio] è il solo a poter designare"²⁹.

La costruzione drammaturgica della *Notte* è realizzata con i materiali della tradizione ma tramata con i colori *fauves* e i ritmi stridenti della modernità. L'ambiente è verghianamente connotato in tratti essenziali, il tema dell'adulterio è quello del teatro borghese, le linee della fabula solo in superficie sono esemplate su modelli naturalistici. Di fatto si spezzano, si relativizzano, per l'irrompere sulla scena di una discordanza insolubile, di un senso imperscrutabile che smaglia la linearità fattuale dell'evento ripreso e lascia sospesa la scena con una tecnica che oggi si direbbe di dissolvenza. Con geniale intuizione del nuovo che si andava costruendo in Europa, i personaggi della sintesi non hanno volto né nome, ma solo corpi e voci in cui si condensa il nodo di passioni quotidiane e attese insondabili. Il taglio scenografico è asciutto e dinamico: non v'è spazio per il racconto del tradimento, ma sono le cose quotidiane – tavola, sedia, letto, canterano – a condensare le tensioni in atto con un rilievo, la cui funzione è già quella di un moderno correlativo oggettivo.

LA DONNA – Sì, Ninetta, ho fatto tardi...*(L'uomo torna alla finestra. La donna cade su d'una sedia accanto al canterano e resta immobile. Un lungo silenzio affannoso in cui il minimo rumore fa sussultare: ...Nella penombra sul guanciale gli occhioni della bambina brillano impauriti da una visione misteriosa, poi a poco poco si velano e le palpebre lentamente li ricoprono)* *(La Notte)*.

La parola recitata è prosciugata al limite di un azzeramento radicale, in modi propri di una drammaturgia da Novecento avanzato, mentre il linguaggio prossemico³⁰, tra indicazioni gestuali e dati narrativi, segnala la costruzione di una scena tesa ad evocare orizzonti trasognati, capace di esprimere, nella brevità della didascalia, la pluralità di emozioni e pensieri che si annodano a gesti e movimenti corporei.

L'UOMO – *(le guarda i capelli scarmigliati sul capo chino e negli occhi gli luccica l'innumerabile riverbero delle interne passioni cozzanti: la rivede bambina al paesello natio...; la rivede giovinetta e risente la tenerezza del primo amore; la vede donna e risente la gioia del lavoro e del matrimonio; la vede madre e risente la sacra venerazione)*. Finito! Finito! *(Un impeto nuovo di afferrare quel corpo che gli stava davanti, di spezzarlo, di frantumarlo, gli fa protendere le mani.)*

LA DONNA – *(con un sorriso pieno di lacrime, con una sete immensa di dolore, porgendo il capo al marito)* Sì, sì, le tue mani... [...]

L'UOMO – *(per l'affanno d'una giornata ch'è stata un secolo, casca stanco sulla sedia presso il letto. La voce di lei gli risuona nell'anima: «Perché?» Non sa nemmeno lui il perché! Guarda ancora la donna e la vede qual è realmente: un piccolo corpo fragile che sussulta ad ogni singhiozzo. Egli, che spasima di dolore, comprende quale schianto interno ella sentirà ad ogni sussulto. Pensa alle insidie della vita; pensa all'eterno rimescolio della strada dove, costretto a lavorare, ha sentito più volte le acuminate punte dell'invidia, dell'odio, del livore, del disprezzo pungergli il cuore; vede l'intricato turbinio dell'umanità, ne sente il brulichio, ne vede l'incomposto serpeggiare delle passioni. Si sforza di pensare quella donna, quell'esile creatura peccatrice, sola in mezzo al mondo. Si alza; va verso la finestra. La città dorme. Una fine pioggerella sbatte sui vetri. Il buio lo atterrisce; torna indietro)* Anna, va' a letto. *(La notte)*.

Una analoga sproporzione tra didascalia e parola in azione ritroviamo nella sintesi di Marinetti *Simultaneità*.

IL SEDICENNE – Nevica ancora... Che silenzio!

IL PADRE – Questa casa è veramente troppo isolata. L'anno prossimo cambieremo... *Ad un tratto la Madre, dopo aver cercato nella tavola, si*

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

alza ed esce dalla porta di sinistra, come per andare a prendere un oggetto che le manca. Il Padre si alza, va alla finestra... A poco a poco i tre ragazzi si addormentano sulla tavola. La Cocotte lascia la toletta, si avvicina lentamente alla tavola, prende i conti, i compiti, i lavori donneschi e getta ogni cosa sotto la tavola con noncuranza.

LA COCOTTE – Dormite! *Sipario.*

Per chiarire il montaggio di una scena al cui centro è la mistione di spazi e personaggi differenti, una famiglia borghese e una cocotte in trasgressivi cortocircuiti estetici, l'autore avverte la necessità di esplicitare, con una *Nota* extratestuale, il senso "di un dinamismo assoluto di tempo e di spazio, con la compenetrazione simultanea di due ambienti diversi e di molti tempi diversi"³¹.

Se Rosso, nelle didascalie, si avvale di una parola pronta a sondare labirinti e ansie deformanti della coscienza, Marinetti insiste su strategie oggettuali e profili sociali mirati per indicare la provocazione ideologica, oltre che scenica, della compenetrazione di ambienti antitetici. In entrambi, comunque, le indicazioni prossemiche comunicano il progetto di una scrittura sottratta alla *koinè* naturalista, protesa alla simultaneità di avventure mentali e concrete, pronta a fare della parola un segno poliedrico e semantico, gestuale e performativo, al fine di rendere un ampio ventaglio di spinte ambivalenti.

L'esigenza di reinvenzione della scena, nei testi sansecondiani, non investe soltanto il personaggio privato di identità individuale e assunto a segno figurale ed espressionista di tensioni dirompenti, ma sostiene movimenti febbrili, fratture improvvise, dispositivi di scissione, che trovano forza in una lingua esatta e deformata, essenziale ed evocativa.

Lo sperimentalismo di Rosso trova già nelle *Sintesi* una sua cifra peculiare nell'instabilità e nella metamorfosi. Si smaglia la trama del *logos*-linguaggio e si dilata il rapporto tra significato e significante. Nell'implosivo-esplosivo della scena la lingua procede ora allusiva e sospesa, ora incalzante e tesa, per captare e figurare, insieme a vuoti, ansie e silenzi, il senso che sfugge. Non "l'amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse dalla materia" secondo quanto annoterà Marinetti nel *Manifesto futurista della Radio*³², ma parole e gesti scorciati per figurare vibrazioni emotive e dimensioni metafisiche. Si rilegga la sintesi *I monelli*.

[...] 2° MONELLO – Non ti piacerebbe morire senza accorgertene?

1° MONELLO – (*pensa un momento*) Sì.

2° MONELLO – E quelli morirebbero senza accorgersene.

1° MONELLO – Non è lo stesso.

2° MONELLO – Scusa: infine perché non dovrebbero essere contenti?

Perché stanno al caldo a sentire musica?

1° MONELLO – La musica è niente.

2° MONELLO – E allora?

1° MONELLO – Hai mangiato stasera?

2° MONELLO – Io? Perché?

1° MONELLO – Hai mangiato?

2° MONELLO – No.

1° MONELLO – Consolati pure!

2° MONELLO – Lo so.

1° MONELLO – E dunque?

2° MONELLO – Dormo lo stesso.

1° MONELLO – Dove?

2° MONELLO – Dovunque...

1° MONELLO – (*si ferma, si stacca dal compagno, lo guarda in faccia, e poi*) Di', c'è Dio?

2° MONELLO – C'è. (pp. 86-87).

Una complessa rifrazione di certo ed illusorio, razionale ed emozionale, corrode lo statuto mimetico della *fabula* e progetta una macchina teatrale fondata sul non senso del vivere, su climi surreali e dispositivi stranianti. Scene come questa, al pari delle sequenze della *Notte* o della *Sintesi*, svelano la forza di anticipazione della scrittura di Rosso sul teatro dell'assurdo. E se il *pathos* si mescola ad una pungente polemica verso l'*ethos* borghese, la novità drammaturgica è data da profili psicologici scheggiati, da strategie di abbassamento parodico del tragico a contatto con il quotidiano, e da tecniche di sospensione tese ad accentuare gesti e discorsi privi di significato. Da un tessuto inventivo dotato di densità figurale – quello significante le *Sintesi* sansecondiane – emerge la centralità della dimensione metonimica, idonea ad esprimere il doppio codice del tragico e dell'ironia. Figure e stilemi cooperano alla costruzione della più significativa drammaturgia novecentesca, quella incardinata su procedimenti di attesa, di estraneità radicale o sul consumo febbrile di desideri e fobie consegnato ad oggetti e luoghi comuni, come in *Giorni felici* di Beckett o *La cantatrice calva* di Ionesco.

NOTE

¹ Cfr. G. Lista, "Art et technologie", *Ligeia*, XVI, n. 45/48, juillet-décembre 2003; G. P. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano: Mondadori, 1998.

² Cfr. L. Ballerini, *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia: Marsilio, 1975; *Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, a cura di E. Crispolti, Milano: Mazzotta, 2001.

³ Per una bibliografia ragionata si veda, P. Daniela Giovannelli, **La critica e R.S. Secondo**, Bologna: Cappelli, 1977; F. Callari, "Correzioni, aggiunte e aggiornamenti alla bibliografia sansecondiana", in **Il Teatro di R.S. Secondo**, Firenze: Cesati, 1985. Per il teatro cfr., G. Calendoli, **Il teatro di Di R.S. Secondo**, Roma: Vito Bianco, 1957; L. Ferrante, **Rosso di San Secondo**, Bologna: Cappelli, 1959; Rosso di San Secondo, **Teatro**, a cura di L. Ferrante, con *Introduzione* di F. Flora, Roma: Bulzoni, 1976, Vols. 3; A. Barsotti, **Rosso di San Secondo**, Firenze: La Nuova Italia, 1978; P. Puppa, **La morte in scena: Rosso di San Secondo**, Napoli: Guida Editori, 1986. R. Salsano, **L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni**, Roma: Bulzoni, 2001; per uno studio dei testi narrativi, rinvio al mio: F. Di Legami, **Un viandante della notte. La narrativa di Rosso di San Secondo**, Palermo: Ila Palma, 2000.

⁴ "[...] Non mai credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata [...]. A me la coscienza moderna dà l'immagine di un sogno angoscioso attraversato da rapidi larve...d'una mischia notturna [...]", L. Pirandello, "Arte e coscienza d'oggi", in *Id.*, **Saggi, poesie e scritti vari**, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano: Mondadori, p. 75.

⁵ Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico*, 11 gennaio-18 febbraio 1915, in **Marinetti e i futuristi**, a cura di L. De Maria, Milano: Garzanti, 1994, p. 168. Sul teatro futurista si veda: **Teatro italiano d'avanguardia: Drammi e sintesi futuriste**, a cura di M. Verdone, Roma: Officina, 1970; U. Artioli, **La scena e la dynamis**, Bologna: Cappelli, 1975; AA.VV. **Théâtre futuriste italien**, a cura di G. Lista, Lausanne: 1976; A. Barsotti, **Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre**, Roma: Bulzoni, 1990; M. Verdone, **Avanguardie teatrali: Da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia**, Roma: Bulzoni, 1991; **Teatro futurista sintetico**, a cura di G. Davico Bonino, Genova: Il Nuovo Melangolo, 1993; L. Dondi, "Qualche cenno sulla storia del teatro futurista", in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, pp. LV-LXIII; R. Salsano, **Trittico futurista: Buzzi, Marinetti, Settimelli**, Roma: Bulzoni, 2006. Per gli sviluppi della drammaturgia nel primo Novecento, cfr. M. Ariani-G. Taffon, **Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano**, Roma: Carocci, 2001; P. Puppa, **Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento**, Torino: UTET, 2003.

⁶ "Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti di immagini e analogie che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni". F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* 11 maggio 1912, ora in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, p. 81.

⁷ G. Apollinaire, *L'Antitradizione futurista*, 29 giugno, 1913, in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, p. 121.

⁸ Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico*, 11 gennaio-18 febbraio 1915, ora in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, pp. 164-65.

⁹ Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico*, *cit.*, pp. 166-70.

¹⁰ È sufficiente seguirne alcune sequenze: “Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando! Ecco che cosa mi disse l’elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano” (**Manifesto tecnico**).

¹¹ F. T. Marinetti, **Poupeès électriques**, Paris: Sansot, 1909, p.166.

¹² Sul tema si veda l’ottimo P. Puppa, **La morte in scena: Rosso di San Secondo**, *cit.*

¹³ P. M. Rosso di San Secondo, **La Sintesi**, in **Teatro**, *cit.*, Vol., I, pp. 88-89.

¹⁴ Cfr. H. Grundmann, “La géométrie du silence”, in **Connexions. Art réseaux media**, texts réunis et présenté par A. Bureau et N. Magnan, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.

¹⁵ Oltre il sempre valido L. Mitner, **L’espressionismo**, Bari: Laterza, 1965, importanti i contributi di P. Chiarini, **Il teatro tedesco espressionista**, Bologna: 1959, *Id.*, **Caos e geometria: Per un regesto delle poetiche espressioniste**, Firenze: 1964; AA.VV., **Teatro dell’espressionismo. Atti unici e drammi brevi**, a cura di H. Denkler e L. Secci, Bari: Laterza, 1973; P. Chiarini, **L’espressionismo tedesco**, Roma-Bari: 1985.

¹⁶ F. T. Marinetti, *Il teatro futurista sintetico*, in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, pp. 170-71.

¹⁷ F. T. Marinetti, “Il teatro di Varietà”, in **Daily Mail**, 21 novembre 1913, ora si legge in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, pp. 112-13.

¹⁸ Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, “Les exposants au public”, in AA.VV., **Les peintres futurists italiens**, catalogo della mostra, 5-25 febbraio 1912, ora in **Per conoscere Marinetti e il futurismo**, a cura di L. De Maria, Bologna: il Mulino, 1977, pp. 58-66.

¹⁹ Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini. Prefazione al **Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna**, ecc., febbraio 1912, in **Marinetti e i futuristi**, *cit.* pp. 64-65.

²⁰ Queste ed altre sintesi sono state raccolte da M. Verdone, **Teatro italiano d’avanguardia. Drammi e sintesi futuriste**, Roma: Officina edizioni, 1970.

²¹ A. Palazzeschi, *Il Controdolore*, in **Lacerba**, 29 dicembre 1913, si legge ora in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, pp. 131-32.

²² “— La tragedia d’Oreste in un teatrino di marionette!... — La tragedia d’Oreste? — Già! *D’après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l’Elettra. Ora senta un po’ che bizzarria mi viene in mente! Se nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. — Non saprei. — Ma è facilissimo. Oreste

CHIAROSCURI FUTURISTI NELLE *SINTESI*
DI ROSSO DI SAN SECONDO

rimarrebbe [...] sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta [...] ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo [...] e si sentirebbe cadere le braccia. Oreste, insomma diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta”. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Id.*, **Opere**, Milano: Mondadori, 1973, Vol. I, pp. 467-68.

²³ R. Barthes, “La metafora dell’occhio”, in *Id.*, **Saggi critici**, Torino: Einaudi, 1976, pp. 5-6.

²⁴ J. Feral, “La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral”, in *Poétique*, n. 75 (septembre 1988), pp. 351-52.

²⁵ **Il teatro del Bauhaus**, a cura di F. Menna, Torino: Einaudi, 1975.

²⁶ L. Folgore, **Accompagnamento (Attesa di posta)**, in M. Verdone, **Teatro italiano d’avanguardia. Drammi e sintesi futuriste**, Roma: Officina edizioni, 1970, p. 74.

²⁷ L. Folgore, **Ombre fantocci uomini**, in **Teatro italiano d’avanguardia**, *cit.*, p. 76.

²⁸ F. T. Marinetti, **Teatro**, a cura di G. Calendoli, Roma: Vito Bianco, 1960, Vol. I, pp. 445-46.

²⁹ R. Barthes, “La metafora dell’occhio”, *cit.*, p. 334.

³⁰ Per un approfondimento del tema, si veda R. Salsano, **Introduzione alle didascalie della sintesi drammatica *La Notte* di R.S. Secondo**, Roma: Paolombi, 1982; *Id.*, **L’immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni**, *cit.*

³¹ F. T. Marinetti, **Simultaneità Compenetrazione**, in **Marinetti e i futuristi**, *cit.*, p. 505.

³² F. T. Marinetti e P. Masnata, “Manifesto futurista della Radio”, in **La Gazzetta del popolo**, 22 settembre 1933.