

Karol Karp

Università Niccolò Copernico di Toruń

Il teatro italiano del grottesco: verso un indirizzo originale?

L'inizio della nuova epoca del Novecento è pieno di inquietudini, di insicurezza e di disagi. Esso provoca la nascita di tendenze nuove in tutte le sfere della vita, ben compresa quella culturale e teatrale e per questo motivo il teatro italiano del primo Novecento subisce numerose trasformazioni.

Nei primi anni del Novecento appaiono dunque nel teatro italiano delle correnti nuove che cercano di sottolineare la loro diversità opponendosi spesso alle regole stabilite e rispettate dai loro predecessori. In tale ambito vedono la luce le opere teatrali che appartengono alla poetica del grottesco; esso insieme alle pièce futuriste e al teatro monumentale ottocentesco dominano il terreno del teatro italiano del primo Novecento. Ma quali autori occorre annoverare parlando del teatro italiano del grottesco? L'elenco comprenderebbe i massimi esponenti della drammaturgia italiana quali: Luigi Chiarelli (1880-1947), Enrico Cavacchioli (1885-1954), Luigi Antonelli (1877-1942) e Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956). Che cosa unisce esattamente questi drammaturghi? Tra i legami che si possono ritrovare bisogna accennare l'uso delle strutture tematiche che tendono a dimostrare la realtà espressa nella dimensione magica e surreale attraverso cui si mette in evidenza l'assurdità delle azioni umane. Nelle opere teatrali si nota anche la visualizzazione dello stato dei personaggi; essi sono condannati a vivere con <<la maschera>> ben accollata al loro volto, con <<la maschera>> che nasconde i vizi umani. Essa consente spesso al lettore o allo spettatore di capire e decifrare le loro vere intenzioni. Ma come definire il vero grottesco nel teatro italiano del periodo fra le due guerre?

1. Il termine <<grottesco>>

Secondo il *Dizionario del teatro* di P. Pavis (1998) *grottesco* è un “aggettivo derivato dal sostantivo grotta, riferito alle pitture scoperte nel Rinascimento in monumenti sepolti, raffiguranti motivi fantasiosi: animali aventi forme vegetali, chimere e figure umane”(Pavis 1998: 195). Da ciò si può concludere che il grottesco intende legare il lato realistico cioè : gli esseri umani, gli animali a quello fantastico compreso nell’ampiezza di questa nozione. La fusione dunque di un elemento reale con un elemento irreali deve provocare un effetto comico o semplicemente bizzarro, un effetto di deformazione molto visibile nelle opere chiarelliane ossia sansecondiane. Ambedue gli scrittori, sia Chiarelli che Pier Maria Rosso di San Secondo, vengono classificati come grotteschi nonostante che le loro idee e le loro pièce siano differenti. Questo fatto non significa che fra loro non emergono i punti di convergenza. Luigi Chiarelli segna l’inizio del grottesco mentre Rosso appartiene alla sua fase finale che riassume e allarga i concetti degli autori precedenti. Il teatro di Rosso mira ad un certo punto e deforma i concetti dei suoi predecessori. In questo caso occorre evocare le caratteristiche principali del teatro borghese che ritrovano il loro pieno rovesciamento proprio nelle pièce di Pier Maria Rosso di San Secondo. Anche le opere di Chiarelli, di Antonelli o di Cavacchioli cercano di rovinare la poetica del dramma borghese, ma solo Rosso riesce a farlo in modo quasi rivoluzionario. Per poter percepire bene quest’evoluzione ci si deve riferire ai lavori teatrali più significativi degli scrittori sopramenzionati.

2. Il manifesto del grottesco

La prima pièce di Luigi Chiarelli che viene intitolata *La maschera e il volto*, costituisce un vero fibre del teatro grottesco¹. L’opera fu messa in scena per la prima volta nel 1916 cioè nell’anno considerato come il vero inizio della creazione teatrale grottesca. Questa pièce fu accolta calorosamente dal pubblico italiano e il suo valore fu apprezzato da numerosi critici. Ma l’affermazione non vuol dire che nessuno prima non aveva scritto un’opera simile a quella grottesca. Ben diversamente, nel 1914 a Milano la compagnia Borelli-Piperno rappresentò *La campana d’argento* di Cavacchioli, un’opera con numerosi elementi grotteschi. L’opera non piacque al pubblico e fu fischiata forse visto che gli attori non furono tanto adatti a rappresentare un dramma grottesco (Livio 1989: 181). Chiarelli nel suo manifesto <<del grottesco>> *La maschera e il volto* evoca la medesima problematica in cui si iscrive l’opposizione bilaterale basata sul rapporto fra la *maschera* e il *volto*. Si vede il

¹ Altre pièce di Chiarelli che s’inseriscono pienamente nell’ambito del grottesco sono: *La scala di seta* (1917), *Chimere* (1920), *La morte degli amanti* (1921) o *Fuochi d’artificio* (1923).

continuo paradosso fra quello che è vero e naturale nella personalità umana e quello che è falso, e che deve perciò essere nascosto sotto la maschera. I protagonisti principali del manifesto chiarelliano portano una maschera grazie a cui vogliono sopravvivere; una maschera che permette loro di mostrarsi come desiderano esser visti d'altrui. Prendiamo in considerazione il protagonista principale della pièce – il conte Paolo Grazia il quale afferma a più riprese che, se sua moglie lo tradisce, egli l'uccide immediatamente. Poi, dopo aver scoperto il tradimento della donna del suo cuore, il tradimento della bella Savina, non è in grado di assassinarla e per nascondere le sue vere intenzioni e idee, è costretto a farla disappear. In effetti, la moglie parte e il marito confessa a tutti di l'aver uccisa ma attraverso la buona difesa dell'avvocato Luciano Spina, del resto amico di Paolo e amante di Savina, non viene punito. Quando egli ritorna a casa per poter finalmente calmarsi, si informa che nel lago fu trovato un cadavere della donna in cui riconosce sua moglie. Il giorno dei presunti funerali di Savina, ella viene in quanto fantasma a casa del marito che è sbalordito, ma finalmente non può più celare l'amore che prova per l'infedele. L'inganno del conte viene scoperto e la coppia infine si decide ad andare all'estero.

In questa pièce si possono individuare due tipi di personaggi: gli uni che portano le maschere e gli altri che tendono a smascherare (Bronowski 2000: 67). La maschera invisibile viene appiccicata alla faccia di Paolo Grazia; in essa si riflette l'immagine della società con le convenzioni sociali che costringono il protagonista ad immergersi nel mondo della falsità. Non sembra giusto incolpare solo la società. È importante il carattere volontario della scelta fatta dal conte. Essa gli impone l'atteggiamento ben definito verso l'infedeltà eventuale della moglie. Il disagio può risultare dai problemi della psiche del protagonista perché "la maschera diventa sinonimo della sua coscienza" (Bronowski 2000: 69). Il personaggio stesso viene ridotto a una sorta di fantoccio. Il suo stato d'animo oscilla fra due alternative che riguardano il continuare a vivere sottomettendosi al potere eminente della maschera o l'iniziare una vita nuova ma priva di falsità:

Savina: Ebbene, Paolo, hai deciso qualche cosa?

Paolo: Deciso?!...C'è poco da decidere; bisogna scappare, e subito...Scappare, capisci, come due furfanti qualunque!...E non c'è da porre tempo in mezzo; prima di sera bisogna essere via di qua, lontano, perché quel signore, quel rappresentante della legge, si precipiterà immediatamente a rivelare ogni cosa!...Bisogna fare presto, presto!...In galera?...Non l'avranno questo gusto!...Ah, no!...Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta [...]. (Chiarelli 1991: 183)

Paolo desidera finalmente liberarsi dalla maschera e vuole partire per dimenticare e trovarsi lontano dalle convenzioni sociali che lo limitano e non gli permettono di godere della

felicità coniugale. La maschera possiede la connotazione totalmente negativa; essa appare come ostacolo che impedisce una relazione riuscita. Ma se il protagonista avesse tolto dal viso questo simbolo della falsità, avrebbe cambiato la sua vita? Egli sarebbe potuto esistere al di là delle convenzioni? Comunque, attraverso la fuga si può provare a vivere diversamente.

La maschera e il volto è imperniata principalmente sulle vicende di tre protagonisti : marito, moglie, amante. Vediamo dunque un tipico triangolo borghese che comunque acquisisce la propria dimensione e può esser definito come opposto alle regole del teatro borghese. Abbiamo qua la tipica costruzione tritica dell'affare amoroso in cui però <<la maschera>> diventa un vero svolgimento del dramma. La maschera deforma la storia dandone un'altra immagine. Le scelte del "cornuto magnifico" non sono dettate dall'invidia. Egli non divampa d'ira a causa della gelosia. Sono le sfumature della maschera ad imporre il suo atteggiamento verso la moglie infedele. Il carattere del triangolo ed i principi che stimolano le persone coinvolte sembrano dunque deformati rispetto a quello borghese. Di più, la storia di Paolo e Savina, il loro futuro, le loro vicende a venire non sono presentate. La storia sembra infinita. Non si sa se il protagonista sia in grado di togliersi la maschera dalla faccia e ritrovare la felicità.

3. Il teatro di Cavacchioli ed Antonelli

Fra i drammaturghi grotteschi occorre anche ricordare Enrico Cavacchioli che nelle sue opere cruciali quali: *La campana d'argento* (1914), *L'uccello del paradiso* (1919), *Quella che t'assomiglia* (1919), *Pinocchio innamorato* (1922) o *Pierrot impiegato del lotto* (1925) usa le tematiche e tecniche inerenti al grottesco. Nei suoi drammi si possono dunque individuare molte strutture grottesche. Vediamo una gamma dei protagonisti viventi nel mondo che oscilla fra l'illusione e la realtà, i protagonisti che pur apparendo veri e reali rappresentano piuttosto i fantocci che esistono sotto il predominio della maschera. La decisione di portare la maschera è spesso dettata dai sentimenti come nel caso di Pierrot – protagonista dell'opera intitolata *Pierrot impiegato del lotto*, che a causa dell'amore per una donna si decide ad accostarsi ad una maschera. Il microcosmo rappresentato nei drammi di Cavacchioli è pieno di storie d'amore che ne costituiscono spesso l'asse principale. Le sue storie d'amore subiscono le influenze delle strutture del vecchio dramma ottocentesco (Livio 1989). Da queste risultano le risate, molti eventi tipicamente comici che permettono di considerare il grottesco come mescolanza di poetiche (Pavis 1998: 196). Nelle opere grottesche si possono notare elementi delle poetiche differenti quali : "il comico graffiante"

(Pavis 1998: 196) che spesso “paralizza la ricezione dello spettatore, che non può né ridere né piangere impunemente” (Pavis 1998: 196), il tragico che fa piangere, il burlesco e la farsa.

Un altro autore appartenente al gruppo dei drammaturghi grotteschi che bisogna elencare si chiama Luigi Antonelli. Attraverso i suoi drammi l'autore cerca di rovinare le vecchie strutture del teatro ottocentesco poggiandosi sul tentativo di rendere un fatto impersonale, sulla volontà di rendere l'azione credibile, sulla tendenza all'oggettività. Antonelli sembra opporsi a tutte queste caratteristiche servendosi di ironia, di deformazione, di paradossi. Egli mostra un universo del malinteso, dell'ambiguità, un universo della tragicità e nello stesso tempo della comicità del destino umano. Le più famose opere antonelliane sono: *Il gioco della morte* (1909), *L'uomo che incontrò se stesso* (1918), *C'è qualcuno al cancello*² (1920), *L'isola delle scimmie* (1922), *La bottega dei sogni* (1927), *L'uomo che vendette la propria testa* (1933). Il tutto rappresenta la stessa linea del grottesco. Tuttavia vale la pena di analizzare una pièce esemplare in modo più dettagliato. L'opera intitolata *C'è qualcuno al cancello*, oltre alle tipiche strutture grottesche, essa contiene un concetto che la rende specifica. Questa singolarità consiste nell'usare la tecnica del teatro nel teatro, tanto cara e spesso praticata da Luigi Pirandello³ che si iscrive parzialmente anche nella corrente grottesca. Gigi Livio, un grande critico teatrale afferma che:

I personaggi di Pirandello hanno iniziato la loro lotta contro il teatro borghese che è anche, ineluttabilmente, sentimentalistico e psicologico e che si esprime in un determinato linguaggio che è quello che va dal dannunzianesimo – con tanto di versione benello-berriniana - , alle traduzioni rotonde dal francese, al nicodemismo più o meno pochadistico : la critica [...], i capocomici, gli attori e il pubblico, ciascuno per ciò che li riguarda, se ne sono accorti (Livio 1989: 189).

La pièce teatrale di Antonelli è poggiata sulla tecnica del teatro nel teatro. *C'è qualcuno al cancello* è un atto unico la cui azione si svolge in un teatro dove gli attori provano a recitare un tipico dramma borghese. I personaggi principali si chiamano: moglie, marito, amante – un triangolo quasi inseparabile. Il luogo e la dimensione temporale delle vicende non sorprendono. L'azione avviene in un : “salone di un castello. A sinistra una porta. In fondo la comune che dà in una veranda, ai piedi di una selva. È circa la mezzanotte. Nessuno è in scena all'aprirsi del velario. Dopo un poco entra il marito dalla comune”(Antonelli 1991: 170).

² Nel 1925 il titolo dell'opera fu mutato in *Il dramma, la commedia e la farsa*.

³ Le opere pirandelliane sono considerate spesso come capolavori dove si trova la piena realizzazione del pensiero grottesco e nei quali si nota la lotta contro il modo ottocentesco di fare teatro. Fra esse occorre soprattutto annoverare: *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917) o *Il giuoco delle parti* (1918).

Si assiste dunque ad una situazione proveniente dalla pièce del tutto borghese ma ambientata sulla scena di un teatro. Lo spettatore ha la possibilità di partecipare allo spettacolo che tocca gli aspetti importantissimi per il buon funzionamento dello stesso teatro e dello stesso spettacolo. È possibile grazie all'uso della sopramenzionata tecnica del teatro nel teatro. Tra i protagonisti principali si possono elencare non solo i membri del triangolo borghese ma anche le persone che semplicemente lavorano nel teatro, quali : il suggeritore o il direttore che stimolando gli attori svolge parzialmente la funzione del capocomico.

L'asse principale della vicenda è poggiata sull'affare amoroso. Nelle mani del marito cade per caso una lettera scritta da sua moglie ad un altro uomo. Il servo che la porta è costretto a dargliela e il marito scopre il tradimento. Essendo furioso, decide di preparare un tranello per denunciare l'infedele. Ecco un brano del discorso del marito e del servo:

Il marito: Tu hai una lettera in tasca.

Il servo: (china il capo. Un pausa)

Il marito: Dammela

Il servo: Sì, signore

Il marito: Quel signore... a cui è diretta la lettera, vi sta aspettando in qualche posto, immagino...Dove, precisamente?

Il servo: Nella selva, all'ingresso della lupa.

Il marito: Benissimo. Badate che tra mezz'ora voi sentirete, forse, un colpo d'arma da fuoco venire dalla selva. Se la signora vi manderà a vedere, voi vi affretterete a rassicurarla con un pretesto. Qualsiasi altro ordine che vi venga dato dalla signora non dovrà da voi essere eseguito. Fingerete però di eseguirlo.

Il servo: Sì, signore. (Antonelli 1991: 171)

Il servo consente di aiutare il suo padrone. Parlando con la signora segue ciecamente le sue indicazioni ben precise. La moglie sente un colpo d'arma da fuoco proveniente dal bosco ed è inquietante. Sembra aver paura che al suo amante sia avvenuto qualcosa di male. Manda il servo a dormire. Essendo piena di timore e nello stesso tempo piena di speranza si avvicina alla finestra per incontrare il destinatario della sua lettera. Ammira un po' la notte ma all'improvviso nota la figura di suo marito. Non sa nascondere di esser sorpresa e ansiosa. Il marito si accorge dello stato d'animo della moglie. Comincia a dialogare con lei. La loro conversazione non è solita. La donna si rende conto che suo marito avrebbe potuto scoprire la verità. Non avendo una via d'uscita si decide a porgli delle domande. Infine, il marito cornuto confessa con calma forse provvisoria che seppe che lei l'aveva tradito:

Il marito: (fissandola) Che cosa vuoi dire?

La moglie: (enigmatica) Mah! Che cosa sai tu di me?

Il marito: (sempre fissandola lungamente) Che cosa so?

La moglie: Già!

Il marito: (con terribile calma) So che hai un amante [...]

La moglie: È una menzogna! una menzogna!

Il marito: La prova... la prova... Io l'ho la prova! (Antonelli 1991: 174)

La moglie temendo l'ira del marito non vuole dire la verità. Ad ogni costo desidera nascondere la sua colpa. Tuttavia non riesce a farlo. Che cosa la costringe però, a rischiare la sua perdita? Quando decide di denunciare se stessa? E perché? La risposta si trova nel frammento che segue:

La moglie: Qual è questa prova? Io ti sfido a darmela!

Il marito: Tu mi sfidi? Ebbene, vorresti miglior prova di questa? Io ho ammazzato dinanzi, con un colpo di fucile, il tuo amante all'ingresso della lupa.

La moglie: (con un grido straziante) Assassino!

Il marito: (freddo) Ecco. Ora nega, se puoi.

La moglie: (stringendosi la faccia tra le mani) Assassino! Assassino! Ho udito il colpo...

Il marito: Ah sì, L'hai udito?

La moglie: (dopo una pausa, fissandolo con uno sguardo in cui si leggono tutte le disperazioni) Ebbene, sì! Assassino, era il mio amante! Era! Era! (Antonelli 1991: 174)

Dopo che la moglie si informa della presunta morte dell'amante, non può più nascondere la verità e confessa al marito il suo tradimento. Probabilmente si sente più colpevole di quanto lo pensasse e questo la spinge a svelare il suo segreto. Sembra che il marito abbia fatto il canovaccio di tutta questa situazione e il comportamento della moglie è solo una tappa della trappola che egli preparò all'inizio. In seguito il marito rivela che non ammazzò l'amante della moglie. Perché glielo dice? Perché desidera sapere di che carattere fu l'amore che sua moglie provava per Francesco. Vedendo le sue reazioni con amarezza afferma che fu un sentimento forte. Quando la moglie scopre che il suo amante non fu ucciso non riesce a nascondere la sua gioia. Sono molto interessanti le parole del marito che riassumono non solo il carattere dell'affare amoroso descritto lassù ma anche sottolineano la comicità e l'uso ironico delle tecniche e delle strutture del dramma borghese:

Il marito: (sarcastico) Peccato! S'io fossi stato più prudente avrei avuto il piacere di vederlo capitare qua dentro, per puro caso... Ah! Ah! poverino! La sua ansietà in questo momento deve essere enorme. Egli ha veduto le nostre due ombre agitarsi e immaginerà forse qualche brutto scherzo. In ogni caso, ecco per lui un'avventura romantica andata a male! Un castello, un vero castello, una selva e una signora che si annoia... E la luna sopra tutto ciò! Una luna inverosimile e coreografica... (Antonelli 1991: 174)

Il marito sembra avere una sorta di compassione per il suo rivale. Secondo lui, la situazione nella quale si trovò Francesco è difficile, e per questo motivo non lo uccise. Il marito è in grado di valorizzare le sfumature di quello che successe agli amanti. Qui il comico tocca lo spirituale. Il pathos viene assimilato al thanatos. Tale mescolanza può provocare solo la nascita del grottesco (Pavis 1998: 196). Emerge dunque un evento tirato dal tipico dramma

borghese giudicato ironico anzi dalle persone coinvolte. In tutta l'opera si percepisce facilmente la mescolanza di diverse poetiche. I vecchi schemi teatrali sono derisi in modo particolare attraverso l'uso dell'ironia e l'introduzione della tecnica del teatro nel teatro la quale rende possibile l'intervento indiretto dell'autore del testo. Egli può esprimere il suo parere attraverso la voce di un personaggio o mettere i suoi pensieri nei discorsi della maggior parte dei protagonisti.

4. Verso il culmine del grottesco

Il teatro italiano del grottesco è un fenomeno letterario coi confini ben determinati. Analizzandolo si può arrivare all'esistenza di un certo filo conduttore, all'esistenza del suo evolversi temporale. Il grottesco sembra maturare col tempo e dar vita alle nuove soluzioni. Come il culmine del grottesco vengono considerate le opere di Pier Maria Rosso di San Secondo fra cui occorre elencare soprattutto *Marionette che passione* (1918), *La bella addormentata* (1919), *L'ospite desiderato* (1921), *La scala* (1925), o *Tra vestiti che ballano* (1927). I personaggi sansecondiani vivono nelle realtà delle quali si stufano, nelle realtà che spesso volte non possono sopportare e cercano una via d'uscita che davvero non esiste. Possono solo dunque esser destinati a un'infinita sconfitta nel campo esistenziale. Si assiste a un tipo di debolezza umana che fa pensare alle opere degli esistenzialisti francesi come ad esempio Jean Paul Sartre (1905-1980), autore del capolavoro intitolato *La nausea* (1938). Le personalità dei protagonisti sansecondiani sono deboli. L'interno non è tanto importante quanto l'esterno perché l'esterno traduce l'interno. Si percepisce dunque una sorta di dipendenza reciproca. I personaggi tipici delle opere di Pier Maria Rosso di San Secondo si vedono per esempio nella pièce *Marionette che passione*. Essi non hanno nomi. Si chiamano il Signore a Lutto, il Signore in grigio, la Signora dalla volpe azzurra. I loro sentimenti e i loro problemi si esteriorizzano attraverso l'apparenza. Tutti soffrono, nessuno può godere della gioia. Nella maggior parte dei casi è l'amore a costituirne la causa diretta. Essi in vano cercano di ritrovare un rimedio per i loro dolori. Ecco le parole del Signore in Grigio che aspira alla felicità:

C'innamoreremo perdutamente tutti e tre di noi stessi. Non ci lasceremo più. Ancora per qualche tempo avremo da superare tristezze e sconforti, poi la vita del nostro terzetto ci darà vita : ci verrà una gran voglia di godere. Goderemo a più non posso. Viaggeremo, andremo all'estero, in Europa, poi in America, poi forse in Australia ... (Rosso di San Secondo 1991: 188)

I dialoghi dei protagonisti sono spesso irragionevoli. Le loro conversazioni non si adeguano alle situazioni in cui essi si trovano. In quest'opera sansecondiana si percepisce

dunque la mancanza della comunicazione. I protagonisti agiscono e si comportano come marionette che hanno un ruolo ben determinato da recitare. Benché stiano spesso negli spazi piuttosto piccoli o semplicemente chiusi non sono in grado di arrivare alla reciproca comprensione. Creano l'impressione del marasmo eterno, dell'eterno caos mentale e spirituale. Rosso di San Secondo in *Marionette che passione* riuscì dunque a ampliare i confini del grottesco e nello stesso tempo rovesciò in definitiva i canoni del dramma borghese. Ma esattamente mediante quali procedimenti lo fece? Franca Angelini, una studiosa della storia del teatro italiano ne individua quattro. (Angelini 1976: 105) Anzitutto menziona la riduzione dei personaggi alle marionette che non hanno né nomi né veri caratteri, sono solamente dotati di una sorta di riferimenti sia visuali sia esistenziali. Poi Angelini elenca l'uso delle singolari intelaiature spaziali permeate di luoghi chiusi cioè il salottino di un modesto appartamento o la sala del telegrafo che danno anche l'impressione degli incontri apparentemente casuali. In continuazione la studiosa individua la presenza del tipico triangolo borghese tuttavia "mal assortito" su cui viene basata l'azione della pièce. Infine Angelini sottolinea il peso della morte volontaria del Signore in grigio che viene identificato coll'autore dell'opera. Il suo suicidio provoca il proseguire delle connotazioni negative nella relazione autore – dramma.

Marionette, che passione di Pier Maria Rosso di San Secondo sembra essere un vero culmine del teatro italiano del grottesco. La pièce, insieme ai procedimenti usati prima da altri scrittori grotteschi, propone le proprie soluzioni le quali contribuiscono al rovesciamento totale degli schemi borghesi.

5. Conclusioni

Analizzando le sfumature del teatro italiano del grottesco si percepisce facilmente la presenza di una certa evoluzione dei modi di strutturare le pièce. I lavori dei primi autori grotteschi, dei precursori del movimento hanno proprio il ruolo trainante nello sviluppo di questo teatro. Ma è giusto considerare le attività artistiche di Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Pier Maria Rosso di San Secondo come una scuola o un movimento? Giovanni Antonucci, giornalista e storico del teatro, propone di scorgerle come "una fortunata definizione." (Antonucci 1988) Chiamarle una scuola o un movimento sarebbe forse troppo visto le differenze sia stilistiche che tematiche che emergono nell'analisi minuziosa delle loro opere principali. L'esistenza di un tipo di filo conduttore caratteristico del grottesco finisce quando appaiono i testi di Pier Maria Rosso di San Secondo o di Pirandello nei quali il grottesco ritrova la sua pienezza ed anzi il superamento dei suoi concetti basilari. Le pièce pirandelliane

benché siano vicinissime alle intelaiature grottesche vengono raramente analizzate dal punto di vista delle pièce di Luigi Chiarelli o Enrico Cavacchioli. Comunque, Mario Verdone crede che Pirandello debba esser ritenuto il maggiore rappresentante del teatro italiano del grottesco (Verdone 1981) perché rovescia i vecchi schemi borghesi in modo definitivo. In Pirandello e in Pier Maria Rosso di San Secondo sparisce il linguaggio classico o convenzionale e il suo spazio viene sostituito dalle enunciazioni vive, portatrici dei temi esistenziali. Comunque, bisogna anche sottolineare le differenze che si manifestano nel loro stile drammatico. Rosso si concentra sull'importanza degli aspetti espressivi. Vengono apprezzati le grida, i gesti o i silenzi che hanno spesso il proprio ruolo. I personaggi sansecondiani soffrono a causa dei dolori metafisici. Le loro decisioni sono dettate dalla passione che li divora. I personaggi pirandelliani invece sembrano essere delle vittime di una certa crisi dei valori etici o sociali che sono storicamente determinati. Per lo più, il teatro pirandelliano si può definire soprattutto come logico – discorsivo. (Orsini 2001: 96-104)

Quali meccanismi vengono dunque usati dai precursori del grottesco che intendono rovesciare il teatro borghese ma non riescono a farlo in modo definitivo? Senza dubbio loro cercano di mescolare le poetiche e avendo per lo scopo la volontà di stupire il lettore creano una sorta di confusione. Questa tecnica è assimilabile ai mezzi estetici praticati dagli autori barocchi come ad esempio Federico della Valle (1560-1628) che nelle sue pièce teatrali tendeva spesso a mescolare il tragico e il comico.

Il teatro italiano del grottesco desidera proporre delle novità ma esse insomma si possono definire come scarse. Per quale motivo dunque il grottesco non rovescia totalmente il borghese? Perché volendo provocare una vera rivoluzione utilizzò degli attrezzi inadatti. A dire la verità, i grotteschi lottando contro il teatro borghese si servirono dei mezzi borghesi. Le loro pièce sono impennate sul vecchio triangolo borghese: marito-moglie-amante e sulle vicende amorose, di più il linguaggio dei protagonisti può esser nominato classicheggiante. Le novità relative ai concetti strutturali consistono nell'uso rarissimo della tecnica del teatro nel teatro la quale fiorirà poi nelle opere pirandelliane. Ma bisogna soprattutto mettere in evidenza il ruolo decisivo della maschera e la sua dominanza nella realtà scenica piena di falsità, piena di rimorsi, oscillante fra due mondi privi di verosimiglianza, due mondi ambigui che spesso lasciano la storia infinita.

Bibliografia

1. Angelini, Franca (1976). *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma-Bari: Laterza.
2. Antonelli, Luigi (1991). *C'è qualcuno al cancello*, [w:] Gibellini P. , Oliva G. , Tesio G. (red.), *Lo spazio letterario antologia della letteratura italiana 4*. Brescia: La scuola.

3. Antonucci, Giovanni (1988). *Storia del teatro italiano del Novecento*, [w:] Gibellini P. , Oliva G. , Tesio G. (red.), *Lo spazio letterario antologia della letteratura italiana 4*. Brescia: La scuola.
4. Bronowski, Cezary (2000). *La maschera e la marionetta nel teatro italiano negli anni 1918-1930*. Toruń: Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
5. Livio, Gigi (1989). *La scena italiana*. Milano: Mursia.
6. Orsini, François (2001). *Pirandello e l'Europa*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
7. Pavis, Patrice (1998). *Dizionario del teatro*. Bologna: Zanichelli.
8. Rosso di San Secondo, Pier Maria (1991). *Marionette che passione*, [w:] Gibellini P. , Oliva G. , Tesio G. (red.), *Lo spazio letterario antologia della letteratura italiana 4*. Brescia: La scuola.
9. Verdone, Mario (1991). *Teatro grottesco*, [w:] Gibellini P. , Oliva G. , Tesio G. (red.), *Lo spazio letterario antologia della letteratura italiana 4*. Brescia: La scuola.