

Il grottesco di Luigi Chiarelli: *La maschera e il volto*

The Grotesque of Luigi Chiarelli: La maschera e il volto

Ana MARTÍNEZ-PEÑUELA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
nezpe@yahoo.es

RIASSUNTO

Si tratta di approfondire il significato del termine grottesco, mettendolo in rapporto e differenziandolo dal comico, dal tragico, dall'umoristico, dalla satira e dalla farsa e segnalando la coesistenza di tutti questi elementi nel grottesco stesso. Per questo mi baso sull'opera di Luigi Chiarelli *La maschera e il volto*. *Grottesco in tre atti* e, con l'analisi dell'opera dal punto di vista dello spettacolo (struttura, spazio, tempo, oggetti, suono, didascalie, personaggi), vedrò il significato della maschera e come il passo verso il volto determini la liberazione dell'individuo dai legami sociali che condizionano le sue reazioni.

PAROLE CHIAVI

Grottesco.
Analisi dello spettacolo.
Maschera / volto.

ABSTRACT

It deals with the way to look into the meaning of grotesque and differentiate it from humour, tragedy and satire and illustrates the coexistence of all these elements regarding grotesque. To do this I base myself on Luigi Chiarelli's play *La maschera e il volto*. *Grottesco in tre atti* and, with the analysis of the play from a showman's point of view (structure, space, time, items, sounds, margin notes, characters), I see the meaning of the mask how it goes towards the face to determine the individual freedom from social prejudices, which conditions his reactions.

KEY WORDS

Grotesque.
Analysis.
Mask / face.

SUMARIO 1. Argomento. 2. Titolo. 3. Struttura. 4. Tempo. 5. Spazio. 6. Oggetti. 7. Suono. 8. Didascalie. 9. Personaggi.

Nei primi anni del Novecento europeo la vita si arricchiva con dei movimenti d'avanguardia nelle arti figurative e teatrali e questo progresso artistico era accompagnato da un progresso economico. Si mettevano in evidenza le disarmonie tra le forme etiche, sociali e religiose del passato e le aspirazioni verso una nuova dignità dell'uomo. L'arte, la letteratura e il teatro accoglievano fedelmente tutti questi cambiamenti ideologici.

Il teatro borghese naturalista della fine dell'Ottocento continuava con vigore agli inizi del Novecento assieme alla *pochade* sull'eterno argomento del *ménage à trois* e le commedie *boulevardières* di ispirazione francese, nel momento in cui dominavano altri generi di

spettacolo come il cinema, il melodramma, l'operetta, la rivista, il teatro di marionette o il caffè concerto.

Accanto a questi generi, la drammaturgia italiana di questo periodo è ricca e varia perché si concentrano in essa esperienze teatrali molto originali come il teatro di poesia di D'Annunzio, il teatro d'avanguardia di Marinetti, la rivoluzione di Pirandello, il grottesco di Chiarelli, ecc..., che riescono a superare e addirittura a distruggere il dramma borghese. Così, per esempio, il teatro grottesco libera l'Italia dalla tirannia della commedia borghese spiccatamente realista, dalla commedia sentimentale o romantica all'antica e dalla commedia d'intreccio, e ha il merito di averci ricordato che non esiste un autentico rinnovamento «del nostro teatro fino a che questo non si decida a prendere un bagno di pensiero e di filosofia» (Tilgher 1923: 137), basato sulla realtà, come dice il personaggio di Simoni nella prefazione dell'opera *L'uccello del paradiso* di Enrico Cavacchioli (1920): «il punto è questo, signori: bisogna scoprire rapporti nuovi tra le cose vecchie entro le quali viviamo»; e aggiunge:

Il teatro muore di una malattia che è anche la vostra, giovani o sedicenti giovani audaci, muore di isolamento, muore di mancanza di contatto col pensiero moderno, muore perché si rinutre continuamente di sé, consumando in lente ruminazioni il vecchio cibo che gli imputridisce nelle sacche dello stomaco. Nutritevi di realtà. Approfondite la vostra conoscenza del mondo, venite ad edificare e non a demolire!

Questo movimento del teatro grottesco nacque in Italia intorno alla prima guerra mondiale come conseguenza di quella crisi intellettuale e morale in cui i vecchi ideali sono morti e la passività e il vuoto sono le caratteristiche dominanti. Da questo angosciante stato d'animo in cui il riso cerca di nascondere la disperazione sorge il teatro grottesco che ha un notevole significato storico e tecnico, a testimonianza di un atteggiamento generale, legato ad altre manifestazioni di ribellione proprie di quegli anni. È importante rilevare che è in questo momento che il teatro passa dall'essere fonte d'evasione a oggetto di discussione.

Il nome di *Teatro Grottesco* comincia ad essere utilizzato con la rappresentazione dell'opera di Luigi Chiarelli *La maschera e il volto*, il cui sottotitolo diceva *Grottesco in tre atti*. L'opera, scritta in «venti notti» nel 1913, mentre «l'Europa tornava ad insanguinarsi», come dichiara il suo autore¹, è rappresentata per la prima volta tre anni dopo nel teatro Argentina di Roma, il 31 maggio, dalla Compagnia Stabile di Roma diretta da Ernesto Ferrero. Il successo fu grande e i critici discussero sul significato del termine grottesco che venne accettato immediatamente. Silvio D'Amico nella sua critica alla «prima» dell'opera dice «...l'elemento farsaiolo prescinde dalla verità. L'elemento grottesco, invece, lavora sul vero, ma vi lavora frugandovi a fondo, fino a trovare nel vero il falso, nel naturale l'innaturale, nel logico l'assurdo»².

¹ In «Anticipo alle mie memorie», in *Comœdia*, 21 dicembre 1921 e raccolto in *Dramma*, 1948, I, XXIV, in seguito alla sua morte.

² «"La maschera e il volto" di Luigi Chiarelli», in *Tribuna*, 2 giugno, 1916.

Nell'agosto di quello stesso anno la Compagnia di Virgilio Talli, visto il successo che l'opera ottenne a Roma, la porta a Milano nel Teatro Olimpia³, proponendo un'interpretazione diversa da quella di Ferrero. Ferrero, interpretando in maniera comica la parte del marito, fa una caricatura della vita e ottiene un'opera di denuncia sociale ricca di connotazioni morali, mentre Talli trasferisce la comicità sull'amante ed esegue una parodia del teatro borghese in maniera che, come dice Calendoli (1976: 181), quest'opera «conclude un'epoca» dato che il linguaggio scenico di Talli apre le porte ad un nuovo teatro chiamato grottesco: «La satira di un mondo diventa la parodia di un teatro non più praticabile nel suo residuo di sublime sentimentalismo». Gramsci (1952 (2): 287), che legge l'opera nell'edizione di Talli, un anno dopo, a Torino dice che è un'opera sincera e che serve per correggere il gusto del pubblico abituato a contemplare quella falsa grandezza e artificio che si nascondeva all'interno del teatro.

Evidentemente questo è un esempio di quanto sia importante la messa in scena. Il linguaggio scenico impone già i suoi diritti, come spiega Gigi Livio (1989: 180) nella sua opera *La scena italiana*.

Un fattore determinante del grottesco è l'aspetto distorto del suo mondo come se guardasse la realtà avvalendosi dell'utilizzo di una lente deformante. Brilli (1973: 95) definisce molto bene questo carattere specifico del grottesco che cattura l'immaginazione del lettore mediante una rappresentazione dimensionalmente e linguisticamente *abnorme* della realtà. Si tratta di una strategia della rappresentazione che altera profondamente, fino a sovvertirlo, l'usuale rapporto dimensionale, di equilibrio, di ordine, di gerarchia che intercorre tra l'uomo e il mondo che lo circonda.

Nel teatro grottesco c'è uno scontro degli opposti, il suo linguaggio mescola continuamente il livello alto con quello basso, il comico con il tragico e implica una tensione non risolta tra sensazioni e reazioni irriconoscibili: riso e orrore; implica anche un forte impegno emotivo in cui la realtà si contamina di fantasia. Thomas Mann afferma che il grottesco ha superato la divisione tra il comico e il tragico e che la caratteristica più significativa dell'arte moderna è quella di vedere la vita come una tragicommedia nella quale il grottesco è l'unico modo attraverso il quale possa rappresentarsi il sublime⁴. La vita è in se stessa riso e pianto, commedia e tragedia.

Vediamo però fino a che punto il grottesco è imparentato con il comico: Gino Gori (1927: 19) si chiede se il riso (effetto comune a ambedue) sia essenziale al grottesco. Per questo fa un'analisi del riso-comico da Aristotele fino agli anni '20, e arriva alla conclusione che tutte queste teorie sono dominate dal principio dell'*antitesi tra l'ideale e il reale*.

Il comico stabilisce sempre un'antitesi tra due termini, uno dei quali si presuppone che sia superiore all'altro; al contrario, il grottesco non ha bisogno di questo dislivello spirituale,

³ Quando Chiarelli scrisse l'opera nel 1913 D'Annunzio, che a quel tempo recitava nella compagnia di Virgilio Talli, la fece leggere al famoso regista che non la volle rappresentare.

⁴ Nel suo saggio *The Secret Agent*, 1924, *Altes und Neues*, Oldenburg, 1961, pp. 472-473; citato da M. Trulli (1997: 22).

perché è sostanzialmente lirico e assolutamente irrazionale, mentre il comico è razionale e esclude qualunque lirismo.

Evidentemente anche il grottesco può suscitare il riso però, quando lo provoca, questo non deriva da un elemento grottesco ma da un elemento comico parassitario e sovrapposto al grottesco. Per ciò il riso non è essenziale al grottesco e, per questo motivo, quest'ultimo non può essere una sottospecie del comico, anche se, di fatto, esiste il grottesco comico che non è nient'altro che un aumento, un'intensificazione che rimane indifferente. Tuttavia, Chiarelli nel suo grottesco vuole denunciare attraverso il riso, e lui stesso ci racconta nel suo «Anticipo alle mie memorie», come si divertiva con i suoi amici mentre scriveva l'opera a casa sua a Milano, dice:

...ed era un gran ridere alla vicenda del grottesco. E siccome si sapeva che l'opera doveva chiudersi con la marcia funebre di Chopin, quando la lettura era finita, ad un cenno di Gabriellino (D'Annunzio) il quale voleva sfoggiare certe sue modulazioni vocali, s'intonava in coro la marcia funebre. Ogni mattina, poi, il portinaio mi riferiva le rimostranze di tutti gli inquilini del palazzo, i quali non riuscivano a penetrare il mistero di quelle pratiche funebri che turbavano i loro sonni.

Considero, inoltre, che il carattere specifico del grottesco risiede nella capacità di sovrapporre un elemento comico ad uno drammatico, il quale esaspera e nello stesso tempo connota la sua duplicità. Chiarelli, come tutti i grotteschi, nel momento in cui incide negli aspetti più ambigui o macabri della realtà, concede al lettore un sollievo attraverso il riso e questa momentanea comicità stimola la curiosità di continuare la lettura. Possiamo dire, per esempio, che il personaggio di Elisa è un personaggio strettamente comico e vediamo frasi che si ritrovano all'interno del comico, come quando il servo annuncia il ritrovamento del cadavere e dice: «Proprio lei!... Non c'è dubbio!... È in uno stato!... Irriconoscibile!...»⁵.

Il primo principio enunciato da Gori (1927: 23) è il seguente: «*Il grottesco è quella forma d'arte che nega, o per conseguenza filosofica, o per intuizione geniale, la verosimiglianza, le leggi di natura, la causalità, e che obbedisce solo all'unica legge della libertà assoluta dello spirito*».

Il grottesco può contemplare il mondo con indifferenza, il che significa contemplarlo lontano dalla limitazione sociale, etica, scientifica, perché è fondamentalmente una creazione della fantasia⁶ a fondo metafisico, il cui risultato non sarà il riso, ma la meraviglia e la cui finalità sarà la speculazione del mondo a carattere metafisico e non la ricerca di un difetto morale, fisico o intellettuale.

Gori (1927: 28) non ci parla solo del grottesco comico, ma anche del grottesco tragico ed in questo punto io direi che coincide essenzialmente con quanto Pirandello definiva umorismo,

⁵ L'edizione dell'opera che ho seguito è L. Chiarelli (1926: 150).

⁶ John Addington Symonds, *La caricatura, il fantastico, il grottesco*, in M. Trulli (1997: 237-251), in cui ci spiega che il grottesco è una sezione del fantastico ed il fantastico, anche se implica una certa esagerazione e distorsione della realtà, non ha l'intenzione deliberatamente denigratoria propria della caricatura.

questo *andare oltre...*; questa comicità che vuole suscitare, assieme al riso, compassione e revulsione, che nasconde una verità dietro ad un'apparente beffa. La caratteristica principale del grottesco è la visione alogica o metalogica del mondo.

Io direi che il grottesco nasce dal comico e dal drammatico o, come dice Luigi Ferrante (1964: 9), «...dal comico che ha radici nella malinconia, nel dolore e pur provoca il riso: è perciò forma consapevole che rivela sotto all'oggetto del ridicolo, un fondo degno della pietà e della pena, aspra e lieve». Per Ferrante la comicità intelligente ha sempre un'origine drammatica, perché una caratteristica radicata nel popolo italiano (e mediterraneo) è quella di «ridere piangendo e di piangere ridendo» che è arrivata fino a noi sotto forma di espressione letteraria e scenica. Per esempio, questo riso amaro ci giunge dalla letteratura latina, dai contrasti medievali, dalle tenzoni d'amore, dalle beffe del Boccaccio, dalla poesia realista, dalle farse carnevalesche, dal Ruzzante, dal Calmo, dal Machiavelli, dall'Ariosto, dall'Aretino e adesso da Chiarelli, Pirandello, De Filippo, Fo, Benigni. La vita è fatta di contrasti e, come dice il personaggio di Cirillo in *La maschera e il volto* (Chiarelli 1926: 220)

...nella vita vicino ai grotteschi più buffi avvampano i drammi più spaventosi; nel ghigno delle maschere più oscene urlano talora le passioni più dolorose!... Ma noi non ne abbiamo colpa se la nostra allegrezza o il nostro dolore non bastano a colmare sia pure un attimo solo della nostra vita!...

La qualità fondamentale del mondo grottesco si trova nel contrasto esplicito tra il contenuto e la forma, tra il tono ironico e la situazione paradossale e angosciante. Nel grottesco italiano prevale la contraddizione pirandelliana tra l'essere e l'apparire. Non vi è alcun dubbio che tra gli antecedenti più prossimi al grottesco di Chiarelli vi siano alcuni aspetti della narrativa di Pirandello, già consolidata in Italia (il *Fu Mattia Pascal* è del 1904) e della sua teorizzazione, per esempio, nel saggio *L'Umorismo* del 1908, inteso, quest'ultimo, come il conflitto tra due opposti, in cui ci spiega magistralmente la differenza che esiste tra comicità e umorismo con queste parole (1994 (12): 135):

...noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosi; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge e spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che

forse ne soffre o lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

Veramente chi si ferma in superficie vede solo la comicità.

Chiarelli è stato capace di svegliare in noi la riflessione che ci porta a questo sentimento del contrario, che ci rende il riso «amaro» in una situazione comica. Per Pirandello, la riflessione, nella concezione di una qualsiasi opera d'arte, è quasi una forma di sentimento, uno specchio in cui il sentimento si guarda, e, nell'umorismo, anche la riflessione è uno specchio, ma d'acqua gelata, in cui la fiamma del sentimento non solo si guarda, ma si sommerge e si spegne: «il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica» (Pirandello 1994 (12): 140).

La riflessione è quella che smonta ogni creazione di senso per vedere com'è fatta, smonta la serietà di quel sentimento e ci porta al riso. Si può scoprire com'è costruita questa creazione tanto al comico come al satirico, come all'umorista; la differenza si trova nel fatto che il comico solo riderà di quella, il satirico si indignerà e l'umorista vedrà il lato serio e doloroso, smonterà questa costruzione ideale, ma non soltanto per deriderla, e, al posto di indignarsi, o di ridere, la compatirà.

Questa concezione del riso come «sentimento del contrario» era già presente in quel movimento criticamente importantissimo del Futurismo, che possiamo senz'altro considerare come un antecedente del Grottesco; ricordiamo il manifesto di Palazzeschi intitolato *Il Controdolore*, del 1914, dove si esorta a sostituire il riso con il pianto, a trasformare in templi d'allegria gli ospedali e i cimiteri, a rallegrare i funerali, ecc..., perché il riso è un sentimento più profondo del pianto e quanto più l'uomo sarà capace di scoprire il riso dentro il dolore, tanto più profondo sarà quest'ultimo. Per questo motivo, ciò che realmente distingue l'umorista dal comico, dall'ironico o dal satirico, è il fatto che in questi non nasce il *sentimento del contrario*, non esiste quella riflessione che scompone tutto.

Nell'opera di Chiarelli possiamo vedere personaggi umoristici come Cirillo o Paolo in cui vi è un continuo contrasto tra sentimento e riflessione; nel concetto di umorismo includiamo, per esempio, la marcia funebre di Chopin con cui si conclude l'opera o frasi come: «Addio, signora; vado al vostro funerale!...» (1926: 225).

Si è discusso molto sul fatto che *La maschera e il volto* possa o no essere considerata una satira. Per Silvio D'Amico (1932: 158) quest'opera è ironica e non satirica perché la satira presuppone un'intenzione morale che, secondo lui, Chiarelli non dimostra di avere; Adriano Tilgher (1923: 95-96) afferma che Chiarelli si allontana dalla satira per il tono leggero e amaro che utilizza nel trattare l'argomento, dal quale si capisce che non ha intenti pedagogici di sorta, e che di fronte alla vita è nell'atteggiamento di un osservatore distaccato, spregiudicato e sfiduciato. Io credo

invece che vi sia un'intenzione di denuncia di una situazione, di una società che marca e impone delle norme di comportamento, per questo motivo concordo con Lo Vecchio (1942) e considero quest'opera un'autentica satira in cui l'ironia è estremamente presente: è una satira del protagonista, che, avendo proclamato l'uxoricidio unica possibile punizione della moglie adultera, per non recedere dai suoi principi, viene a patti con se stesso imponendosi sul volto la maschera della fermezza; è una satira della sciocca moglie borghese che sceglie il suo amante fra gli amici del marito; una satira dell'amante egoista ed ipocrita che insidia la compagna dell'amico e poi ne offende la memoria; satira dei conoscenti che si congratulano con l'assassino e non esitano a riconoscere le sembianze della supposta uccisa in quelle di una annegata; satira delle innumerevoli ammiratrici del presunto uomo energico, sollecite nell'avanzare proposte più o meno oscene; satira dell'uomo debole che si preoccupa solamente di ciò che pensano gli altri; satira della società, che, applicando le sue leggi, assolve che ha commesso un delitto e condanna che ha osato soltanto simularlo; e satira letteraria, infine, dello stesso teatro realista, di costumi, d'amore e di idee.

Satira, quindi, in cui coesistono tre elementi: filosofico, critico e polemico, che l'autore stesso conferma esplicitamente in una conversazione avuta in occasione del ventennale del debutto dell'opera, in cui dice così:

La maschera e il volto nasce da una posizione critica oltre che filosofica e polemica: polemica riguarda i rapporti fra i coniugi e a tutte le conseguenze sociali di tali rapporti; filosofica in quanto investiva con grande chiarezza e un vivo senso dell'umano i problemi della personalità; critica, infine, perché sovvertiva tutte le regole della vecchia tecnica teatrale, infrangendo i logori schemi imperanti sui quali si modellava la letteratura drammatica europea.

Secondo Lo Vecchio si tratta, inoltre, di una satira positiva e costruttiva perché Chiarelli distrugge per costruire e la guerra, di qualunque fattura essa sia, appare nell'autore come un fenomeno di rigenerazione. In questo senso potremmo citare nuovamente i futuristi, che proclamano la distruzione funzionale alla costruzione e al progresso, se l'opera di Chiarelli non avesse un significato etico che non hanno le opere futuriste.

La maschera e il volto è inoltre una farsa a causa degli avvenimenti che si susseguono rapidi e pieni di equivoci e sorprese, i cui personaggi sono delle caricature ridicole; si tratta ad ogni modo di una farsa trascendentale, come la chiama Pirandello nel suo articolo *Ironia*⁷.

Farsa trascendentale o, secondo Chiarelli, «farsa eroica»⁸:

⁷ Dice Pirandello (1920): «Ecco una bella definizione antica di molti dei più significativi grotteschi moderni: farse trascendentali; se non fosse che la parola farse, per l'uso volgare se n'è fatto, appropriandola a sciocchi componimenti di grossolana ilarità, non ostante quella specificazione di *trascendentale*, potrebbe indurre gli ignoranti (e non dico i maligni) a fraintendere. A non intendere, cioè, che —sissignori— anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo, può diventare una farsa».

⁸ In una conferenza sul «Teatro magico» nel Circolo della Stampa di Palermo, novembre del 1938.

Non la piatta imitazione della realtà, ma una rappresentazione del vero secondo la forma ideale che l'artista ne ha creato in sé, come la intendono gli interpreti idealisti della dottrina aristotelica. È questa realtà ideale espressa con i mezzi di estrema energia, con vitalità aggressiva e con disprezzo del pericolo; perciò possono essere ugualmente eroiche la tragedia e la farsa.

Per questo, all'interno di questa farsa, possiamo trovare momenti di grande drammaticità (per esempio quando Paolo irrompe nella stanza della donna e prova a strangolarla) accanto a elementi di grande comicità. Tuttavia, il tono di molte frasi che scatenano il riso non è comico ma umoristico e proprio qui attecchisce il valore del *grottesco*.

Per Pirandello una tragedia può essere farsesca, mentre Chiarelli considera la tragedia e la farsa due generi diversi. Ma la farsa non è un genere propriamente detto ma è un processo di simbolizzazione che può subire qualsiasi genere per smascherare la realtà.

La farsa ricerca lo scandalo e per ottenerlo ricorre ad ogni mezzo possibile. In essa entrano in contatto vari significati che si presentano allo spettatore simultaneamente; in questa maniera, lo spettatore osserva come un atto qualunque rivesta una serie di implicazioni che spogliano la realtà, e da qui nasce il tono grottesco (proprio della farsa in generale); in pratica lo spettatore è sottoposto ad un lavoro di codificazione-decodificazione vertiginoso e nello stesso tempo, nello scoprire la nudità di qualcosa, l'atto *in fraganti* di tale nudità provoca il riso, la risata liberatrice di ciò che è stato represso.

La farsa oppone lo spettatore alla realtà e questi vede se stesso in uno specchio che gli restituisce un'immagine ignominiosa che ingigantisce qualsiasi difetto o dimensione dolorosa; nonostante sia dolorosa, la farsa ci trasmette il piacere di contemplare l'illecito realizzato di fronte alla nostra divertente sorpresa; da qui il tono grottesco della farsa⁹.

Chiarelli insiste, nello svolgimento dell'opera, sulle componenti farsesche e tragiche della vita e mette in bocca a Cirillo (1926: 220) la soluzione: «Mettersi al di sopra delle nostre farse e delle nostre tragedie!...».

Sebbene *La maschera e il volto* è stata considerata come il manifesto del teatro grottesco, tuttavia, il riconoscimento come innovatore venne concesso a Chiarelli soltanto dopo che fu acclamato nel resto del mondo. Dal suo debutto nel 1916 fino al 1942, l'opera fu tradotta in 19 lingue diverse¹⁰, rappresentata nelle città più importanti del mondo e trasportata in Italia al cinema in due occasioni, anche se c'è una notevole distanza tra questo grottesco e i grotteschi pirandelliani in cui appare un personaggio epico che partecipa al dramma e nello stesso tempo si allontana da esso, o il grottesco di Rosso di San Secondo in cui si introduce la nuova concezione del personaggio-marionetta.

⁹ Su le caratteristiche della farsa cfr. C.C. Alatorre (1986: 111-120).

¹⁰ Fu tradotta in francese, inglese, spagnolo, tedesco, portoghese, polacco, ungherese, rumeno, ceco, croato, russo, greco, bulgaro, danese, svizzero, suomi, norvegese, giapponese e yiddish. Le referenze su queste traduzioni, sulle rappresentazioni e sui film sono raccolte in M. Lo Vecchio Musti (1942: 190, 193, 194 e 197).

1. Argomento

Paolo dichiara solennemente che se sua moglie, Savina, lo tradisse lui la ucciderebbe per salvare così il suo onore ferito. Quando la donna lo tradisce, lui si rende conto che la proposta omicida non era un sentimento profondo che gli veniva da dentro, ma qualcosa di esterno e superficiale imposto dalle convenzioni sociali, e decide così di non ucciderla. Dato che in un primo momento non ha il coraggio di ribellarsi apertamente alla società, decide di divenire il suo alleato: perdonerà sua moglie, ma lei dovrà fingere di essere morta, cambierà il nome e se ne andrà all'estero, per poter così raccontare a tutti che l'ha uccisa e in questo modo il suo onore resterà salvo.

Paolo viene processato per questo, assolto e, di ritorno dal carcere, viene accolto in maniera trionfale: alcune ammiratrici ignote gli riempiono la casa di fiori, le amiche di sua moglie lo corteggiano e tutto il paese gli fa festa e lo onora. Di fronte a una simile pagliacciata si ribella definitivamente contro la società e decide di riaffermare apertamente il proprio *Io*, il suo amore per Savina che, a sua volta, è innamorata di lui e che torna segretamente per vederlo; sarà in quel momento che fuggirà con lei all'estero per evitare il carcere per la messa in scena dell'omicidio. L'opera si conclude con un'aperta dichiarazione di sfiducia nei confronti della società: «Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta».

2. Titolo

La serie di dualità di cui stiamo parlando: maschera / volto, menzogna / verità, finzione / realtà, apparenza / essenza, forma / vita, commedia / tragedia, riso / pianto, compare già nel titolo stesso dell'opera *La maschera e il volto* e nella dedica: «Alla mia Nènette di cui conosco tutte le maschere e tutti i volti».

La maschera va unita al volto, cui si oppone, come la menzogna alla verità. Mettersi una maschera, nel senso reale, significa andare in incognito (un grave pericolo per la società che in diverse epoche ha proibito le mascherate). Damish (1979: 776) nel suo studio sulla maschera considera l'incognito il grado zero di questa e dice: «Mentre il travestimento è fatto per ingannare, l'incognito non impone alcuna sostituzione di identità, ma vuole solamente annullarla». Ma, inoltre, la maschera, indica la scissione dell'*Io*, lo sdoppiamento, l'apparenza e come tale possiede tutti gli attributi del segno, dato che si tratta di un oggetto che ne rappresenta un altro. La maschera è fatta per ingannare e per questo non fa altro che giocare sull'errore dei sensi, «inganno che dall'apparenza delle cose porta a concludere sulla loro realtà, e dall'apparenza di un segno associato alle cose porta a concludere sulla loro presenza» (1979: 786).

La tesi di quest'opera sta nel fatto che la società e la vita ci obbligano all'ipocrisia, a mantenere il volto coperto dalla maschera, a travestire la nostra verità per offrire agli altri la verità mascherata che gli altri pretendono.

Nell'opera di Chiarelli, in un primo momento, la maschera deforme e rigida delle convenzioni sociali si impone, mentre il volto soffre e piange per doverla sopportare, fino a che

decide di buttarla via e di liberarsi di questa oppressione. Proprio qui si radica l'essenza del grottesco di Chiarelli, nel contrasto tra le apparenze convenzionali (menzogne convenzionali) e la realtà del sentimento, nella lotta tra la *maschera* e il *volto*, messi in rapporto tra loro in maniera che lo stesso personaggio che in un primo momento dell'azione è maschera, Paolo, poco a poco si trasforma in volto e la maschera gli si stacca per lasciargli vivere i suoi sentimenti e le sue passioni.

Per questo motivo, l'essenza del grottesco si trova nella rappresentazione della contraddizione percepita e superata della maschera e del volto, delle idee esterne, sociali e dei sentimenti intimi e individuali, dell'*Io* superficiale che cerca di sovrapporsi e dell'*Io* profondo. La maschera che all'inizio si credeva fosse il volto si ribella piano piano come maschera, mentre si riafferma contro di lei il volto nella sua essenza. Sarà Savina che dal primo momento, una volta scoperto l'inganno e di fronte all'impossibilità di Paolo di uccidere sua moglie, lo incita a recitare con la maschera; dice Savina (1926: 78): «Togliti codesta maschera di delitto, sii sincero con te stesso, leggi nel cuore, e non esser lo schiavo delle tue parole e dei tuoi atteggiamenti convenzionali!...». Ma sarà Cirillo (1926: 124-132) che si occuperà di togliergli la maschera dal volto in questo dialogo con Paolo in cui dice:

Le assoluzioni dei tribunali, in certi casi, hanno questo di terribile: che abbandonano l'imputato alla folla perché ne faccia giustizia come più le piaccia!... (...)...avevi bisogno di tornare qui a mostrarti a quei dieci amici che sapevano, e in onore dei quali tu hai ucciso, pel timore che non avrebbero saputo tacere il disgraziato incidente che tu quella notte fosti costretto a constatare. (...) Dimmi, se quella notte tu fossi stato solo qui, nella tua casa, ed avessi potuto avere la certezza assoluta che nessuno mai sarebbe venuto a sapere, l'avresti tu uccisa? (...) Ne dubito. (...) A te manca la forza, manca il coraggio di superare il terrore del ridicolo. Tu hai ucciso pel timore di essere un marito ridicolo. E il buffo è questo: che il ridicolo colpisce sempre e soltanto chi lo teme!... (...) Il marito che perdona non è sempre ridicolo; può esserlo qualche volta quello che ha ucciso, come vedi! (...)...è da oggi che tu comincerai ad uccidere veramente tua moglie. Ucciderla in te stesso.... Giorno per giorno, ora per ora, sentimento per sentimento!

Per quanto riguarda il tema della maschera, siamo costretti a tornare a Pirandello, per il quale la realtà appare come un qualcosa di profondamente drammatico e l'essenza del dramma si trova nella lotta tra la vita denudata e gli abiti o le maschere con cui gli uomini tentano necessariamente di ricoprirla.

La differenza con Chiarelli consiste nel fatto che Paolo riesce a liberarsi della maschera che la società gli impone e godere, così, della sua libertà, mentre Mattia Pascal ritiene che, facendosi credere morto e cambiando il nome, potrebbe iniziare una nuova vita, del tutto libera, ma capirà ben presto che se si sta fuori dalle norme sociali si può solo essere presenti come spettatori e alieni alla vita degli altri, perché per Pirandello non si può godere della vita in completa libertà se non si rimane all'interno delle norme sociali, dalla storia e dalle situazioni particolari di ogni esistenza. Per questo motivo Mattia Pascal decide di resuscitare

(anche se ormai è troppo tardi) e per questo Enrico IV sceglie invece di conservare le sembianze del suo personaggio di *Il Grande Mascherato*. A volte la maschera è imposta dalla società e a volte è lo stesso individuo, come nel caso di Enrico IV, che volontariamente e coscientemente ha scelto questa parte che si è assegnato, sebbene generalmente contro la maschera ci sia la spontaneità dell'istinto vitale. Nell'Enrico IV non c'è più il borghese di *La maschera e il volto* che deve fingersi morto per occultare lo scandalo, ma l'assassino alla fine è obbligato a mantenere i suoi panni della simulazione e della pazzia.

Per Pirandello la maschera è una cosa indispensabile che tutti dobbiamo saper portare per poter scappare dal nostro *Io*, per cercare di ottenere questa libertà irraggiungibile rispetto alla dipendenza dall'altro, e che ci fa (secondo Pirandello) vedere la vita come fallimento, una vita in cui il tempo individuale è in conflitto con il tempo dell'altro. Il travestimento, la maschera è qualcosa in cui crede, è nello stesso tempo gioco e realtà, per mostrarci la dialettica tra le due parti dell'essere: l'*Io* e la maschera. Il camuffamento non è quindi la trasposizione verso un al di là remoto, ma l'altra faccia del reale; condivide i caratteri essenziali della maschera e del travestimento nel senso che, come questi, si propone come abolizione momentanea della censura, come «segno e strumento della defezione del medesimo, della eclissi della identità, della scissione dell'io, del suo sdoppiamento» (Damish 1979: 781).

Per Chiarelli la maschera è qualcosa di imposto, di cui l'uomo può fare a meno per ottenere la libertà. Ovviamente il grottesco di Chiarelli è molto più ottimista di quello di Pirandello. Possiamo parlare di un grottesco tragico nell'*Enrico IV* e di un grottesco ironico in questa «parodia del conflitto» di Chiarelli.

3. Struttura

Dal punto di vista della tecnica teatrale, nella composizione di *La maschera e il volto* riconosciamo a Chiarelli una grande abilità. In quanto a struttura quest'opera è un esempio di equilibrio per il suo squisito e classico senso delle proporzioni, la sua sobrietà nel dialogo, la sua esatta misura nelle pause e la sua perfetta coesione delle scene; tutto è perfettamente pensato e misurato.

In ogni opera di teatro l'azione è strutturata; esiste una struttura esterna, che in questo caso concreto si risolve in tre atti, e una struttura interna: impostazione, nodo e svolgimento tutto all'interno dell'argomento o della trama principale che anche l'opera di Chiarelli segue, il cui canone tradizionale venne stabilito fin da Lope de Vega¹¹.

Nel primo atto appaiono i diversi elementi da cui si sviluppa la trama: il tempo, lo spazio, i personaggi, le relazioni interpersonali, ecc. e, considerando che il teatro non è la vita ma l'essenza della vita, Chiarelli, grande conoscitore della scrittura drammatica, ci presenta dei personaggi in un determinato momento della loro esistenza, il cui passato è conosciuto solo

¹¹ «En el primero ponga el caso / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para» Lope de Vega (1973).

dall'autore e che innesca un conflitto verosimile e difficile da risolvere, sviluppato nel secondo atto, nell'intreccio, dove si verificano le trasformazioni dei personaggi. Tutti gli elementi umoristici, comici, drammatici e satirici presenti nell'opera sono perfettamente in armonia ad un punto tale che si fondono verso la fine di questo primo atto, quando Paolo convince Savina ad andarsene e confessa a Luciano di averla ammazzata, per dare vita al grottesco che sarà l'elemento caratteristico degli altri due atti; Paolo (1926: 86) annuncia il punto in esatto in cui inizia il grottesco con la frase «Ecco, si comincia!...» nel momento in cui entra Luciano. Possiamo dire che questo atto appartiene ad un'opera più propriamente realista, la reiterata situazione del triangolo amoroso borghese, se non fosse perché a partire da questo momento si dirige verso una soluzione insolita nella storia del teatro, il che fece sì che si considerasse il suo autore il precursore di un nuovo teatro. Paolo finge di aver ucciso sua moglie adultera ed è capace di perdere la sua libertà per salvare il suo onore macchiato.

Nel terzo atto, con l'apparizione di Savina vi è un ridimensionamento che ci porta fino alla fine dell'opera; qui si risolve lo scioglimento, il momento drammatico che comprende il climax e che spinge l'azione verso il finale; qui si risolve il conflitto principale esposto nello svolgimento dell'opera. L'epilogo con il rincontro della coppia ci fa pensare ad un finale da commedia con il messaggio implicito, tipico di questo genere: nonostante tutte le difficoltà, vale la pena di vivere.

Quest'opera è un esempio di struttura drammatica in cui il personaggio, Paolo, segue lo schema perfetto: parte da una situazione di equilibrio che è la sua normalità, in seguito lo si pone davanti ad un incidente scatenante che provoca in lui una situazione di conflitto interno nel momento in cui deve scegliere tra due diverse strade possibili e all'ultimo minuto si arriva ad una situazione di successo o di fallimento per risolvere questo conflitto, il che ricrea in lui un nuovo equilibrio¹². Lo schema sarebbe: situazione iniziale di equilibrio → incidente scatenante → situazione di conflitto e squilibrio emozionale → lotta interna → soluzione e cambio nel personaggio → finale.

4. Tempo

Sappiamo che le indicazioni dei luoghi, le disposizioni sceniche concrete e gli oggetti che intervengono in un conflitto drammatico, permettono la costruzione dello spazio del testo considerato. Le descrizioni spaziali nel teatro sono descrizioni funzionali orientate verso la messa in scena e non verso una costruzione poetica immaginaria. Sul tempo teatrale diciamo che è il rapporto che esiste tra due temporalità diverse, quella della messa in scena (che in questo caso risponde alla misura convenzionale dell'epoca, un'ora e mezza più o meno) e quella dell'azione rappresentata. In quest'opera l'azione viene individuata nello spazio e nel tempo fin dalla prima didascalia dell'autore all'inizio dell'opera: «Oggi. Sul lago di Como». Questo

¹² Questo è praticamente lo schema che José Luis Alonso De Santos spiega nel suo libro *La escritura dramática* (1999) (2ª ed), come esempio di buona struttura drammatica.

tempo dell'azione, *oggi*, possiamo dire che abbia un valore atemporale: l'oggi del 1913 quando Chiarelli scrisse l'opera, l'oggi del debutto e l'oggi delle varie messe in scena, dato che le passioni e i sentimenti umani sono sempre gli stessi nei secoli.

Il primo atto si svolge di notte, nell'ora del sospetto e dell'ostilità, «la luna batte in pieno sul lago»: spazio romantico e malinconico; grazie al dialogo sappiamo che si tratta del mese di settembre, alla fine dell'estate, il periodo dell'anno che ha un significato di forza e passione, e a mezzanotte (l'ora magica) avverrà il tradimento, l'inganno, e in seguito la commutazione da parte di Paolo a Savina della pena di morte in quella dell'esilio, assieme all'avviso del falso omicidio comunicato all'amico, avvocato difensore e amante di sua moglie.

Il secondo atto si svolge un anno più tardi, un pomeriggio, come si può dedurre attraverso il dialogo, in cui brilla «un gran sole festoso» per festeggiare l'abbandono del carcere da parte di Paolo; e il terzo atto il giorno successivo, nelle «prime ore di un pomeriggio pieno di sole». Visti gli indumenti che indossano i personaggi potrebbe già essere autunno, il che significa epoca di malinconia e tristezza, ma anche di maturità, pienezza e saggezza, che coincide con il trascorrere dell'opera verso il raggiungimento di una libertà senza legami sociali.

Nel primo atto appaiono i personaggi al presente, cioè, non esistono allusioni al loro passato, e la forma di manifestarsi in quel momento ci indica già il carattere di ognuno di essi. Non importa quello che sia successo prima, quello che interessa è quello che succede: davanti ad un passato inesistente in scena, il presente riscuote sempre di più forza in funzione del futuro. Invece, nel secondo atto, il ricordo del passato è una costante poiché incide nel presente che lo spettatore sta vedendo. Qui concorrono due tempi dell'azione drammatica: il tempo tragico, atemporale, della tragedia di Paolo dietro la bugia di avere assassinato sua moglie, tempo morto che paga con la prigionia, ed il tempo dell'azione che appare in scena con l'uscita dalla prigionia di Paolo nel quale la vita ha seguito il suo corso per tutti gli altri personaggi.

Il tempo rallentato del primo atto continua ad acquisire una maggiore rapidità nel secondo atto con l'apparizione del cadavere e di Savina che, aiutata da Cirillo continua a spingere le temporalità degli altri, soprattutto di Paolo, verso un'accelerazione vertiginosa alla fine dell'opera, che fa esclamare al protagonista «(...) bisogna scappare, e subito...(...) Bisogna fare presto, presto!...» (1926: 255).

In quest'opera la sequenza temporale passato / presente / futuro si trasforma in presente / passato / futuro; in questo modo il salto passato / futuro è maggiore e l'accelerazione temporale diventa più evidente. Paolo ha fretta di scappare dalla punizione e di recuperare nel futuro la felicità del passato; per questo il tempo si mostra in un ordine circolare.

5. Spazio

Lo spazio scenico come insieme di segni spazializzati è di natura iconica, il che significa che il segno scenico sostiene una relazione di similitudine con quello che vuole rappresentare. In questo caso lo spazio scenico è la rappresentazione di uno spazio concreto; ci troviamo di fronte

a una decorazione di tipo referenziale e addirittura mimetico: si tratta, come chiariscono le didascalie, di un ricco salone tradizionale borghese che dà accesso ad un'ampia terrazza sul lago, in cui si sviluppa nel primo atto l'ambiente festivo che dà inizio al dramma. Questo spazio, il salone borghese, ci rimanda ad un altro spazio più ampio, poiché si tratta della rappresentazione delle relazioni sociali nell'ambito dell'alta borghesia, è un luogo d'incontro abituale per un gruppo di persone che determinano un gruppo sociale con un modo di vita frivolo e vuoto; non è soltanto l'imitazione di un luogo concreto ma, come dice Anne Ubersfeld (1989: 120), la trasposizione topologica delle grandi caratteristiche dello spazio sociale così come fu vissuto da un determinato strato della società.

L'opposizione dentro / fuori, privato / pubblico si fa evidente nell'opera: la terrazza è diventata, grazie ad una tavola, un luogo di gioco, anche se il gioco «vero» e proprio avverrà dentro, in casa, nell'angolo più intimo della casa, nella camera di Savina, spazio latente a cui s'accede attraverso una delle porte che danno sul salone. Il tradimento si intensifica perché avviene proprio in casa di Paolo, luogo protetto, luogo d'illusione e di pace, quella grande culla di cui ci parla Bachelard.

Lo spazio, ricco e frivolo, presente all'inizio dell'opera, aperto totalmente verso l'esterno sul lago, man mano si chiude attorno al matrimonio. È Paolo che chiude a chiave ogni porta (la chiave come simbolo di potere), chiude le finestre e tira le tende nel secondo atto, di fronte all'entrata di Savina e, nel terzo, nonostante il salone, spazio sociale, sia aperto, affacciato sulla terrazza, tuttavia, lo spazio dei due si riduce e si comprime ancora di più, fino ad arrivare alla camera da letto, chiusa a chiave da Paolo fino alla fine dell'opera, momento in cui la società adempie ai suoi obblighi e va al funerale in maniera tale che gli sposi possano recuperare tutto il loro spazio e fuggire in libertà. Quello spazio aperto che continua a chiudere, sempre di più introiettato, è in rapporto con una situazione di dominio da parte di Paolo che è chi decide la strada da seguire da parte della coppia.

Altri spazi chiamati virtuali o narrativi, cioè, spazi non rappresentati nella scena ma che appaiono nell'immaginazione dello spettatore attraverso il dialogo, spazi di cui si parla, sono: la Svizzera, Parigi, Londra, grandi città cosmopolite come possibili luoghi dove Savina dovrà «esiliarsi» senza perdere il suo *status* (ricordiamo che appartiene all'alta borghesia italiana). Inoltre, è curiosa la condensazione di ampi spazi europei (Italia, Francia, Inghilterra, Grecia) che Chiarelli porta a termine in un solo personaggio, Savina, la cui perdita di nome e pertanto d'identità nel suo esilio, sottolinea con un nome in francese che inoltre fa riferimento ad un altro paese, Grecia: Séverine de Grèze sarà il nuovo nome, finalmente esiliata a Londra; questo ci indica da un lato l'ampiezza spaziale e dall'altro l'universalità del tema dell'adulterio.

Altri luoghi sono: Chiasso, in cui si celebra il processo; l'Italia in cui si rifugiano tutti gli adulteri americani; e l'America dove arrivano gli italiani ladri: dice Paolo: «Non comprendo perché l'America ci mandi in Italia tutti i suoi adulteri» e risponde Marta: «E l'Italia manda laggiù i suoi ladri. Lo scambio si equivale» (1926: 21).

6. Oggetti

Lo spazio è lo stesso nei tre atti ma variano, assieme all'atteggiamento dei personaggi, quegli oggetti che ci indicano un cambio di scena.

Nel secondo atto il salone della Villa si riempie di fiori, «sembra di essere in una serra fantastica» (1926: 96), biglietti e lettere, una bandiera sventola sulla terrazza e i servi salutano con i fazzoletti, si tratta della festa di benvenuto per Paolo dopo la sua permanenza in quell'altro luogo, che ci viene presentato attraverso il dialogo: il carcere. Nel terzo atto gli oggetti assumono un significato diverso: i fiori vengono utilizzati per omaggiare un cadavere e i fazzoletti per asciugare le lacrime del dolore e, accanto a tutto questo, vi sono le quattro torce che i servi incrociano nel salone per portare la morte sulla scena.

Il lago, scenario d'amore e d'inganno degli americani si trasforma in uno scenario di morte intensificato dagli oggetti che compaiono nell'opera: nel primo atto, la pistola che Paolo non ha il coraggio di utilizzare; nel secondo, il cadavere, il velo pesante che copre il volto di Savina come una maschera per nascondere la sua identità, e le quattro torce che portano i due servi; nel terzo atto i vestiti neri di tutti i presenti, tranne Paolo e Savina perché per tutti è un giorno di lutto sociale, di morte, mentre per loro è un giorno di vita, di amore e di libertà assoluta dato che sono riusciti a fuggire da quell'oppressione da parte della società. Quell'ambiente ipocrita e frivolo della società rappresentata da un gruppo di amici si mantiene nella stessa ipocrisia davanti alla morte. Il finale ha una grande forza scenica perché quello che vede passare la coppia non è il seppellimento di lei (che è quello che vedono gli altri), ma il seppellimento del suo passato.

Un altro oggetto che bisogna avere presente è la chiave con cui Paolo rinchiude Savina, che ha un valore simbolico come metafora sessuale e metonimia di potere e di dominio.

7. Suono

Il suono assume una grande importanza all'interno dell'opera perché ci porta in scena altri spazi virtuali, altri spazi di fuori. L'opera inizia con una *Maxixe brésilienne* piena di vita che Marta suona al pianoforte mentre Wanda e Piero ballano ad un ritmo «immorale» e si interrompe di fronte ad un altro suono, quello di «una voce maschile modulata sul ritmo lento d'una canzone americana» all'inizio e alla fine del primo atto che riempie lo scenario d'amore; nel secondo: un'orchestrina, un vocio, degli applausi che accompagnano l'arrivo di Paolo e, di nuovo, grida e voci dopo il ritrovamento del cadavere nel lago; nel terzo atto il suono che ci giunge da fuori riempie lo spazio di morte attraverso il rintocco della campana e le note, che pian piano si allontanano, della seconda parte della marcia funebre di Chopin. La musica, oltre ad essere un riferimento simbolico (vita / amore / morte), è un segno complementarie del dialogo, come i lunghi silenzi nei momenti più tragici.

8. Didascalie

In quest'opera le didascalie sono poche perché lo spettatore è abituato sia ai riferenti dei personaggi sia alle decorazioni, per cui non ha bisogno di ulteriori informazioni. La maggior

parte delle didascalie presenti nel testo indicano localizzazioni spaziali, chinesiche, prossemiche, paralinguistiche e fondamentalmente atteggiamenti attraverso i quali vediamo il comportamento dei diversi personaggi ed il loro stato d'animo: stupore, abbattimento, desolazione, irritazione, civetteria, tenerezza, amore, disprezzo, ironia, terrore, sorpresa, ipocrisia, tristezza, ecc., atteggiamenti paralinguistici che indicano all'autore che interpreterà l'opera come deve essere la sua rappresentazione.

Si tratta di un'opera perfettamente comprensibile, per cui i gesti sono mimetici e socializzati e la maggior parte degli elementi chinesici-prossemici adempiono la funzione essenziale di completare la configurazione dei personaggi; molti di questi completano il dialogo e servono tanto per configurare l'interpretazione degli attori quanto per trasmettere allo spettatore dei significati dell'opera che sono assenti nel codice verbale-dialogato.

Tuttavia, nonostante l'apparente esilità delle didascalie vediamo, benché in forma molto schematica, un chiaro esempio dell'importanza che ha il testo teatrale che ci ratifica nella dimostrazione che lo spettacolo teatrale parte dal testo ed è in questo che possiamo trovare tutte le indicazioni precise per la messa in scena. Chiarelli in tre didascalie ci offre l'essenza del dramma e la maschera che dà senso all'opera: «Paolo ha chiara la sensazione che non può, non potrà mai commettere il delitto» (1926: 75); «il gesto gli muore nell'aria» (1926: 77); «facendosi una maschera tragica» (1926: 86).

Nel primo caso l'autore mostra al lettore l'impossibilità di Paolo di ammazzare sua moglie adultera, la stessa cosa che nella seconda didascalia: Paolo non ha potuto strangolare Savina e neanche può sparare contro lei perché quando prende la rivoltella «il gesto gli muore nell'aria». Con la terza didascalia Chiarelli colloca la maschera a Paolo alla fine del primo atto affinché vada all'incontro con Luciano (amante di Savina) a raccontargli che l'ha ammazzata. In questo momento, come ho già segnalato, incomincia il grottesco.

9. Personaggi

Un altro chiaro esempio di abilità tecnica lo troviamo nella creazione dei personaggi. Ognuno è un riflesso fedele delle diverse categorie umane e, dalla prima comparsa di ognuno, per il suo atteggiamento e attraverso il dialogo, possiamo percepire con precisione quale sarà il suo carattere: Elisa, la donna frivola, incolta e volubile; Marta, la fidanzata gelosa la cui rassegnazione non contenuta si mette in evidenza; Savina, l'adultera pentita; il conte Paolo, l'uomo debole ed intransigente; il banchiere Cirillo, rassegnato di fronte ai ripetuti inganni della moglie che lo hanno trasformato in un essere cinico; l'avvocato Luciano, esempio di villania; Piero, immaturo; Wanda che dimostra la sua sagacia e prudenza sposando il magistrato Marco, il professionista serio e preciso e Giorgio, l'artista che si lascia amare.

È un'opera perfettamente inserita nell'epoca nella quale il suo autore la scrisse e si rappresentò con gran successo, per questo motivo la dobbiamo giudicare trasportandoci negli anni venti a quaranta, dato che oggi ci risulterebbe assolutamente maschilista. L'opera ruota attorno al tema dell'amore e dell'adulterio, quasi tutti sono fidanzati e amanti perché Chiarelli

considera la fedeltà coniugale come un'ulteriore convenzione in un mondo in cui tutto è convenzione; l'amore e l'inganno vanno a braccetto, esiste l'amore solo al di fuori del matrimonio e tutti i personaggi che appaiono nell'opera, sia presenti che latenti, lo dimostrano.

Nel testo i personaggi femminili ubbidiscono ai luoghi comuni più vetusti sulla donna civettuola, decorativa e graziosa la cui finalità è un matrimonio che le dia stabilità per potersi permettere il gioco con gli uomini che la circondano; questo sarà il caso di Elisa, moglie di Cirillo, amante di Giorgio e che anche tenta un rapporto con Paolo. Per lei «la fedeltà non è virtù, è ignoranza» (1926: 23) e l'unica cosa che rende la vita coniugale interessante «(...) è appunto la rischiosa necessità dell'inganno, della menzogna, del sotterfugio» (1926: 50) perché «(...) senza il dramma l'amore è banale, è triste, è volgare!» (1926: 51) e dinnanzi all'inganno la morte è perfettamente accettata: «(...) ho sempre pensato che un marito avesse pienamente il diritto di uccidere la moglie che lo tradiva» (1926: 188); Savina, moglie di Paolo ed amante di Luciano, pentita dopo essere scoperta da suo marito, riesce a conquistarlo di nuovo per fuggire con lui come amante perché per Chiarelli l'amore è una forza onnipotente, «Nulla è più forte dell'amore!», dice Savina, «(...) soltanto per amore hai potuto superare te stesso, soltanto per amore hai potuto liberarti dagli enormi fantasmi dei pregiudizi sociali!...» (1926: 198, 199).

Di fronte alle donne i personaggi maschili ratificano nei loro dialoghi questa concezione della donna come essere che complica la vita degli uomini e senza la quale, d'altra parte, questi non possono vivere; così, per esempio, dice Cirillo «...i filosofi e le donne si assomigliano: tendono sempre a complicare le cose più semplici» (1926: 31), o «Bisognerebbe proibire gli uomini (...) perché le donne sembrassero morali» (1926: 13, 14); e Piero: «Le donne sono degli esseri puramente decorativi, come i senatori» (1926: 23), «Le donne ci amano appunto per le nostre sciocchezze. Soltanto se un uomo è molto stupido, riesce a farsi perdonare dalle donne la sua enorme superiorità su di loro» (1926: 24). L'errore è nell'uomo, che quando si sposa dovrebbe essere cosciente dell'inganno che lo aspetta e così non si sentirebbe ridicolo perché «(...) siamo in troppi nelle stesse condizioni! E quando si è in tanti, ci si sente...normali!... (...) Se io l'avessi uccisa, quando la prima volta...», dice Cirillo, «oggi mi troverei nelle stesse condizioni con la seconda moglie e con la decima amante» (1926: 59).

Ovviamente in questa società l'inganno è giustificato nell'uomo e punito nella donna e il dramma rappresenta lo scontro tra gli interessi e affanni della condizione umana e la sua circostanza storico-sociale. Solo Cirillo accetta con gran cinismo e ironia la sua situazione, quella situazione a cui, secondo lui, l'uomo deve essere preparato prima di sposarsi e alla quale si abitua per la sua gran capacità di adattamento; inoltre, in questo caso, riconosce che lui fu il primo a tradire sua moglie, Elisa, perché «l'ho sposata che avevo vent'anni quasi più di lei» (1926: 57), dice.

È Cirillo l'unico personaggio che valorizza i sentimenti della donna: «...le donne, che sono molto più esperte di noi, e che nei sentimenti hanno minor orgoglio, desiderano di essere l'ultimo amore dell'uomo che amano!...E in questo loro desiderio c'è una grande sapienza ed una squisita delicatezza!...» (1926: 61); è lui che spinge Paolo al perdono a cambio della libertà.

Tutti i personaggi dell'opera hanno la loro identità assegnata espressamente dall'autore: nome, cognome, età e gli uomini anche professione: «avvocato, banchiere, magistrato, scultore», eccetto Paolo che sembra avere un'unica professione: quella di conte. Non importa cosa fa, ma interessa solo lo *status* che occupa all'interno di quella società che cerca di inghiottirlo e della quale riesce a liberarsi all'ultimo momento.

Paolo è un personaggio in conflitto con se stesso, la cui ossessione per la salvaguardia dell'onore e della reputazione lo trasforma in eroe che ammette il suo sacrificio in cambio di valori socialmente riconosciuti; ricorda quegli eroi del *Siglo de Oro* che si definiscono generalmente in relazione alle loro convinzioni, i cui massimi valori sono l'onore e la reputazione: in questo caso l'onore è macchiato dall'inganno al quale deve ricorrere per difenderlo. Quest'eroe sociale si trasforma in antieroe in quanto vittima della società e ci dimostra che, in un mondo siffatto, non è possibile vivere e quindi è obbligato a fuggire. Per Paolo «il matrimonio è un patto per la vita, e chi manca è giusto che con la vita paghi!» (1926: 60) e «un marito che perdona è ridicolo (...) Per un tale marito non c'è che il suicidio, dopo» (1926: 20, 21).

Accanto alla deformazione caricaturale, coesistono in Paolo un'armonia ed un rispetto per le proporzioni, senza cadere nel farsesco.

Attraverso tutti questi personaggi vediamo il riso grottesco, gli eroi ridicoli e le beffe ironiche di una vita basata su valori falsi.

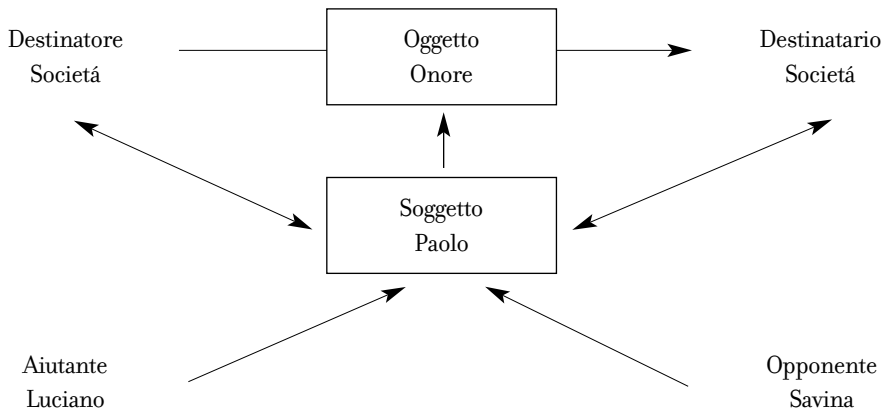
Greimas (1966), nella sua distinzione tra personaggio e attante, arriva alla conclusione che esistono tre coppie di attanti: soggetto / oggetto, destinatore / destinatario, aiutante / opponente. Se applicassimo questo schema all'opera di Chiarelli, tenendo presente l'evoluzione del protagonista, avremmo in un primo momento lo schema perfetto di qualsiasi storia d'amore in cui il soggetto coinciderebbe con il destinatario Paolo, e l'oggetto con il destinatore Savina



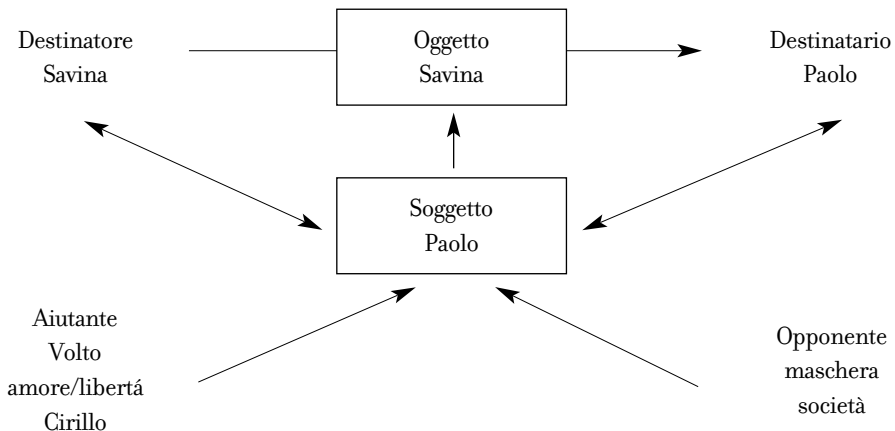
Invece, vediamo come già nel primo atto l'onore diventa il fattore basilare dello sviluppo drammatico, prima di fronte ad un possibile tradimento e poi di fronte all'inganno reale, perché per Paolo «un marito che si rispetti non si lascia scappare la moglie con un amante»

(1926: 16), questo è un affronto all'onore perso con l'inganno: «Il mio onore?»..., dice Paolo, «Ah, sì, salutatemelo il mio onore se lo incontrate» (1926: 69), e più in là accusa Luciano di avergli portato via il suo amore ed il suo onore «Tu?!...Prendermi la mia donna, il mio amore, il mio onore!...»(1926: 169). In questo caso lo schema cambierebbe e la società sarebbe il destinatario e destinatario, dato che è questa che promuove l'azione e nello stesso tempo l'azione si dirige anche a quella società per cui serve come esempio; il soggetto continuerebbe ad essere Paolo, l'oggetto sarebbe l'onore, l'aiutante Luciano e l'opponente Savina.

Non c'è dubbio che quest'onore così difeso è orgoglio e pregiudizio.



Abbiamo visto nello sviluppo dell'opera come la maschera di Paolo ceda il passo man mano al volto per cui, mantenendo il primo schema, se consideriamo attanti le due parti dell'*Io* su cui si basa il dramma, risulterebbe che il soggetto Paolo avrebbe come opponente la maschera e come aiutante il volto e, in un piano più ampio, l'opponente sarà la società che preme per la difesa del suo onore, e l'aiutante l'amore, la libertà e la difesa dell'amore.



Vediamo come l'unico attante che rimane è il soggetto mentre tutti gli altri cambiano nel trascorso dell'opera per ritornare al principio, il che ci fornirebbe uno schema attanziale circolare; tuttavia, bisogna considerare che la situazione a cui si arriva non è identica a quella da cui si parte, dato che l'amore coniugale si seppellisce per dare spazio a una relazione di amanti tra due persone che hanno perso il loro vero nome, la propria identità, non sono più il conte Paolo e sua moglie, ma due innamorati che devono fuggire per poter vivere quest'amore; la moglie legittima è quella sconosciuta il cui funerale viene celebrato solennemente dalla società. È il trionfo del sentimento che va pian piano umanizzando il personaggio con una forma più sincera: «Hai perduto una moglie, ed hai trovato un'amante!... Che cosa vuoi di più bello...?» (1926: 222), dice Cirillo a Paolo.

Tutto questo, che l'analisi rivela in modo così evidente, non lo fu per alcuni critici spagnoli che dopo il debutto dell'opera a Madrid, nel 1926, per concedere legalità o «onestà» al tema, dissero che l'opera si risolve a favore del volto, ma un volto socializzato e legale: l'amore coniugale, dato che è l'amore che ristabilisce ogni giustizia e gli sposi si ricongiungono alla fine dell'opera. Leggiamo, per esempio, in *El Mercantil Valenciano*¹³:

...la mujer que en un momento olvidó ofuscada sus deberes de esposa, vuelve arrepentida al hogar, y el marido, que es bueno y cree en el amor de su mujer redimida, la acoge entre sus brazos.

El caso de hombre fuerte de Paolo Grazia, a quien las circunstancias y el destino acosan, es una enseñanza en la moral del matrimonio, y en esto estriba el mayor mérito de la obra.

Chi scrisse questo giudizio non conosceva il significato del teatro grottesco e si fermò al teatro borghese.

Possiamo dire che in quest'opera di Chiarelli confluiscono le tre grandi correnti del dramma ottocentesco: il teatro d'amore (l'adulterio, la riconciliazione tra i due coniugi e lo scontro della loro passione); il teatro d'idee in cui si evidenzia il dissenso tra l'individuo e la società; e il teatro tradizionalmente borghese, teatro di costume, che mette in scena quello ambiente borghese corrotto. Tuttavia, la trascendenza dell'opera deriva precisamente dalla rottura di questi schemi tradizionali attraverso ciò che Chiarelli denomina *grottesco*, dando così un buon colpo alla commedia pseudo-romantica, sentimentale e borghese, smontandola dal suo interno attraverso l'utilizzo dell'ironia. Ma quest'ironia non si limita ad una variazione esterna dei temi preferiti, ma incide, come dice Roberto Tessari¹⁴

sul nucleo strutturale della convenzione drammaturgica corrente: la desmitificazione del tema avviene attraverso l'intrusione d'un personaggio esterno tanto al patetismo della trama quanto agli sviluppi dell'azione: un personaggio-coro, un personaggio-estraneo, il quale, mentre

¹³ La traduzione dell'opera di Chiarelli, di A.F. Lepina e E. Tedeschi (1926), è accompagnata da alcuni pareri su quest'opera da parte della critica spagnola.

¹⁴ In *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani (1980: 74).

sovrastruttura intellettualmente le vicende rappresentate senza parteciparvi, sembra infrangere la quarta parete che divide la scena borghese dal pubblico, costringendo quest'ultimo a un qualche distacco critico del dramma.

I grotteschi, e in questo caso Chiarelli, impiegano delle frasi che appartengono a dei dialoghi tipici della commedia borghese e non a un teatro d'avanguardia; per questo motivo una parte della critica (D'Amico, Tilgher, Verdone...) considera che non hanno fatto una vera e propria rivoluzione nel teatro perché non hanno rivoluzionato il linguaggio. Considero invece che riuscirono a smontare il teatro borghese utilizzando i suoi stessi strumenti con un registro diverso e frasi come queste: «bisognerebbe proibire gli uomini (...) perché le donne sembrassero morali...» (1926: 13, 14), «un marito che si rispetti non si lascia scappare la moglie con un amante» (1926: 16), «...la voglia di prendere marito (...) passa solo col matrimonio» (1926: 21, 22), «Il marito è una disgrazia necessaria per noi donne...» (1926: 22), sono frasi che considerate all'interno del contesto generale dell'opera e non come frasi a sé stanti acquistano il senso grottesco che il suo autore ricercava.

Mentre gli autori del teatro realista si limitano a rappresentare gli avvenimenti della vita comune in una forma paradossale e analitica, Chiarelli parte dall'assurdo e arriva al vero per via della sintesi; deforma *a priori* la realtà in maniera intuitiva, avvalendosi unicamente degli elementi reali e dimostrando attraverso l'assurdo l'inutilità dell'agire dell'uomo secondo una morale prestabilita e facendo una satira del teatro psicologico.

Chiarelli con quest'opera non ha voluto darci alcuna lezione, il suo interesse non è pedagogico, si limita semplicemente ad osservare con amara indifferenza, servendosi in ogni momento di elementi reali ed ha saputo portare fino all'estremo la difficile situazione di un uomo che vuole essere coerente agli occhi degli altri. L'opera inizia e si conclude con una visione ironica dei costumi. Il suo autore ha il merito di aver creato una nuova forma di teatro e, come maestro di tecnica teatrale, riunisce in *La maschera e il volto* tutte le esperienze che l'hanno preceduto e inventa un grottesco all'interno del teatro tradizionale borghese.

Riferimenti bibliografici

A.A.V.V.

1980 *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli.

ALATORRE, C. C.

1986 *Análisis del drama*, México, GEGSA.

ALONSO, J. L.

1999 (2) *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

BACHELARD, G.

1965 *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- BRILLI, A.
1973 *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino.
- CALENDOLI, G.
1976 *La suggestione del «grottesco»*, Padova, Delta Tre.
- CAVACCHIOLI, E.
1920 *L'uccello del paradiso*, Milano.
- CHIARELLI, L.
1921 «Anticipo alle mie memorie», *Comoedia*, 21 dicembre e *Dramma* (1948), I, XXIV.
1926 *La maschera e il volto. Grottesco in tre atti*, Milano, Mondadori.
1926 *La máscara y el rostro. Farsa grotesca en tres actos*, versión de A. F. Lepina y E. Tedeschi, Madrid, Moliner.
1988 *La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928*, a cura di Giancarlo Sammartano, Roma, Bulzoni.
- D'AMICO, S.
1916 «*La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli», in *Tribuna*, 2 giugno.
1932 *Il teatro italiano*, Milano, Treves.
- DAMISH, H.
1979 *Maschera*, Enciclopedia Einaudi, Torino.
- FERRANTE, L.
1964 *Teatro italiano grottesco*, Rocca San Casciano, Cappelli.
- GILARDI, F.
1965 «Luigi Chiarelli padre del grottesco», *Dramma*, XLI, 3
- GORI, G.
1927 *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*, Roma, A. Stock.
- GRAMSCI, A.
1952 (2) «*La maschera e il volto* di Chiarelli al Carignano», 11 aprile 1917, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi.
- GREIMAS, A. S.
1966 *Sémantique structurale. Recherche du méthode*, Paris, Larousse.
- LIVIO, G.
1989 «L'epoca del 'grottesco'». *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- LO VECHIO MUSTI, M.
1942 *L'opera di Luigi Chiarelli*, Roma, Cenacolo.
- PIRANDELLO, L.
1920 «Ironia», *L'idea nazionale*, 27 febbraio.
1994 (12) *L'umorismo*, Milano, Mondadori.

TILGHER, A..

1923 *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere.

TRULLI, M.

1997 *I volti del grottesco*, Bari, Palomar.

ÜBERSFELD, A.

1989 *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

VEGA, L. de

1973 *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espasa Calpe.