

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Maria Dimauro

«LA MUSA MEDIOCRE» DELL'«ANTI-POETICA» GROTTESCA:
UNA PROPOSTA MODERNISTA PER IL TEATRO DI LUIGI CAVACCHIOLI

1. *La “giovine scuola” nello scenario primonovecentesco*

Fu Silvio D'Amico, all'indomani della prima nazionale, nel 1918, dell'*Uomo che incontrò sé stesso* di Luigi Antonelli, a rilevare, nella partitura “eccentrica” del dramma, e con una punta di malcelato sarcasmo, i margini incerti di quella scrittura drammaturgica e la qualità eminentemente paradossale intrinseca all'attesa *pièce bien faite*, contemplando, nei medesimi confini mobili, altre “scritture” fra gli anni Dieci e Venti del Novecento:

è stabilito che i nostri commediografi non scrivono più commedie. *La maschera e il volto* è un “grottesco”, *Così è (se vi pare)* una “parabola”, *L'uccello del Paradiso* una “confessione”, *L'uomo, la bestia e la virtù* un “apologo”, questo *Uomo che incontrò sé stesso* è un’“avventura fantastica”. Gli autori mettono le mani avanti, ci tengono ad avvertir chiaro il pubblico: – Badate che una commedia, una vera commedia come quelle d'una volta, no, non ve la possiamo dare¹.

Il critico teatrale includeva, nell'onnicomprendiva dicitura di *grottesco*, l'epifenomeno del *nuovo* teatro, espressione di un'arte «in decomposizione»² nella quale i giovani commediografi, alle prese con una scrittura drammaturgica che aveva esaurito tutte le possibilità del dire le situazioni della rappresentazione secondo i moduli e le strutture della commedia *fin de siècle*, debitrice

¹ S. D'AMICO, «L'Uomo che incontrò sé stesso di Antonelli al Quirino», in ID., *Cronache di teatro*, Laterza, Bari 1963, p. 151.

² ID., *Il teatro dei fantocci*, Vallecchi, Firenze 1920, p. 80.

del naturalismo e delle «strade borghesemente predisegnate»³, si davano a un «gioco insolito»⁴: e cioè a riprendere quelle situazioni e a tentare di dar loro un sapore nuovo, nella direzione del riattraversamento del dramma tradizionale secondo il vettore della satira (Chiarelli), della scomposizione (Cavacchioli, Antonelli), della sintesi violenta (Rosso di San Secondo), della deformazione entro formule prestabilite (Pirandello)⁵, rintracciandone contiguità espressamente tematiche e variamente autoriflessive nella comune caratteristica di «gioco meccanico»⁶ e in una «tendenza marionettistica accostata alla concentrazione, in poche e marcatissime smorfie, d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano»⁷.

Il mobile scenario della teatralità europea a cavallo fra Ottocento e Novecento accoglie traiettorie sceniche disparate – dal teatro simbolista in Francia al futurismo di Marinetti, dall'«analismo» ibseniano alla drammaturgia «soggettiva» di Strindberg, fino ai fecondi interscambi fra modalità sceniche espressioniste e dada-surrealiste⁸ – che vanno assunti nella prospettiva globale di crisi e contemporanea trasformazione in atto del vecchio teatro in «nuovo»; sulla scena del nostro teatro, altresì, la problematizzazione vecchio/nuovo, pur traendo i suoi presupposti dal fermento protonovecentesco, nelle due «visioni», solo in parte antitetiche, del «teatro di poesia» dannunziano e della «teoria e invenzione futurista», trova la sua piena forza deflagrante e una forma più o meno istituzionalizzata di questa *vis* scardinante nei tre «anarchici» Bontempelli, Pirandello, Rosso di San Secondo, opportunamente isolati da Gino Gori, nel suo *Irrazionale* del 1924, come i veri autori di una inedita «rivoluzione spirituale»:

[autori] della rivoluzione spirituale, che nutriti di forte sevo metafisico, individuati da un umorismo corrosivo (che è il loro strumento di lavoro) e da una inclinazione al fantastico (che è la loro finalità), costruiscono sulla base di un relativismo ontologico e cosmico, il dramma della dissoluzione; aspirano

³ G. LIVIO, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976, p. 96.

⁴ D'AMICO, *Il teatro dei fantocci*, cit., p. 80.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 80-82.

⁶ *Ivi*, p. 81.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. A. BARSOTTI, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, pp.171-172.

cioè a forme di vita più piena, a un assoluto [...] irraggiungibile. Rosso di San Secondo ne è il lirico. Pirandello il tragedo [...], Bontempelli l'epico⁹.

Se gli “anarchici” Rosso, Pirandello e Bontempelli attueranno, nello stesso volgere d'anni e a seguire, una «alternativa estetica radicale»¹⁰ a partire dalla trasgressione, consapevole e congegnata, dei codici convenzionali della commedia borghese, la “giovane scuola” dei grotteschi, comprimaria nella scena primonovecentesca, esprimerà una tendenza drammatica in qualche modo “abnorme”¹¹ e destabilizzante nei confronti del dialogo scenico tradizionale che, se non giungerà a esiti di autentico stravolgimento e rifondazione della scrittura drammatica come quelle, pure si inserirà nella *Weltanschauung* della “crisi”, nel nuovo secolo, del dramma naturalista, con proposte senza dubbio originali e che mancano a tutt'oggi di un adeguato approfondimento critico.

Se infatti si deve asserire, con Verdone, il ruolo fondamentale del teatro futurista come traghettatore di istanze di demistificazione dei collaudati *topoi* borghesi (l'adulterio, la battuta da *pochade*, il dialogo romantico, il personaggio stereotipato, la linearità del Tempo)¹² – «[...] Il *Teatro di varietà* distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola»¹³ (1913) – verso la poetica «grottesca, irritante, atroce»¹⁴ della “giovane scuola” (fino, con esiti di rovesciamento totale, a Pirandello), è solo con la configurazione “grottesca” della drammaturgia a partire dal 1916 che viene definitivamente esibita «la disgregazione dell'io in chiave di riduzione della figura umana a marionetta deformata e caricaturale»¹⁵, e inscenata la rappresentazione di un'identità

⁹ G. GORI, *L'Irrazionale*, Campitelli, Foligno 1924, pp. 390-391.

¹⁰ R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 30.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Concordiamo con Tessari quando afferma che, nei rapporti fra dramma borghese e teoresi futurista, se è vero che la scrittura teatrale dell'avanguardia italiana, così come appare nelle sintesi del periodo '15-'17, si può definire “antiletteraria” (Cfr. Artioli 1975), è anche vero che questa scrittura risulta più impegnata a «esorcizzare i convenzionalismi della drammaturgia corrente che non a “rompere di fatto” (cioè attraverso una chiara consapevolezza dello specifico teatrale) tutti i ponti con le confuse prospettive teatrolgiche della cultura italiana primonovecentesca»; cfr. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, cit., p. 164.

¹³ F.T. MARINETTI, *Il Teatro di Varietà*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 75.

¹⁴ M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969, p. 87.

¹⁵ Cfr. K. TRIFIRÒ, *Remake grottesco dell'esistenza: sdoppiamento e deformazione fantastica in Luigi Antonelli e Beniamino Joppolo*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», IV, 2011, pp.

scissa e in frantumi che interrompe i tradizionali meccanismi dell'azione, del personaggio, del Tempo.

La maschera e il volto di Chiarelli «conclude un'epoca»¹⁶, rientrando ancora nella struttura tipica della *pièce bien faite*; ma già la rappresentazione della stessa ad opera del Talli (che con grande intelligenza scenica seppe valorizzare le novità *formali* del migliore “giovine” teatro)¹⁷ apre le porte, con l'innovativo linguaggio “in azione”, che fa emergere una «morale che nasce dalle tavole del palcoscenico»¹⁸, a un teatro nuovo, quello del grottesco, in cui l'opera chiarelliana costituisce l'epifenomeno inaugurale di una stagione che – tra il 1916 e il 1919 – sembra svilupparsi lungo la *La scala di seta* di Chiarelli, *Il braccialetto al piede* di Carlo Veneziani, *Il giuoco delle parti* di Pirandello, *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo, *L'uomo che incontrò sé stesso* di Antonelli, per arrivare sino all'*Uccello del paradiso* di Cavacchioli, nel 1919¹⁹.

Fu Tilgher il primo a estrapolare, per contiguità con l'immediatamente precedente e coeva produzione pirandelliana, quelli che secondo lui sarebbero stati i punti di forza del nuovo orientamento drammaturgico; partendo dall'opera prima di Chiarelli, infatti, egli trasforma in “embrione di genere” quelle suggestioni estendendole alla nuova “scuola” ed esemplificandone la linea comune in una sorta di «derivato teatrale della teoresi pirandelliana sull'*Umorismo*»²⁰:

Verso la materia trattata, l'autore ha quella disposizione di spirito, che io chiamerei pirandelliana, da colui che ne è oggi in Italia il massimo rappre-

153-159. Il riferimento, afferma la Trifirò in nota, non è solo ai testi “canonici” della drammaturgia grottesca (Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli), ma comprende una linea di contiguità che si estende a Rosso di San Secondo, riguarda in parte Bontempelli e anima la produzione pirandelliana dei primi anni. Livio, fra gli altri, rileva che, tra *La maschera e il volto* di Chiarelli e *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo, di soli due anni successivo, il teatro del grottesco ha già espresso alcuni dei suoi lavori più significativi, citando il Pirandello di *Pensaci, Giacomino!*, *La giara*, *Il berretto a sonagli*, *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*: tutte opere che offrono un contributo fondamentale all'affermazione della stagione grottesca. Cfr. anche, percorrendo la linea che collega alcune trovate drammaturgiche futuriste al teatro pirandelliano, lungo il determinante solco dei “grotteschi”, G. CALENDOLI, *Dai futuristi a Pirandello attraverso il “grottesco”*, in «Sipario», 260, 1967.

¹⁶ ID., *La suggestione del «grottesco»*, Delta Tre, Padova 1976, p. 181.

¹⁷ TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, cit., p. 35.

¹⁸ G. LIVIO, *La scena italiana*, Mursia, Milano 1989, p. 177.

¹⁹ Cfr. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, cit., pp. 32-33.

²⁰ A. TILGHER, *La maschera e il volto di Luigi Chiarelli*, in «La Concordia», 2 giugno 1916; ora in ID., *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, a cura di A. D'AMICO, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Rocca San Casciano 1973, pp. 39-40.

sentante: disposizione di spirito non tanto distaccato dalla materia che tratta, da riderne allegramente, *ex abundantia cordis* [...], e insieme tanto preso da essa, che il suo riso non è mai schietto e sincero del tutto, ma ha alcunché di amaro, come chi veda, sotto la deformità e l'oscenità della maschera sociale, passare il pianto e il brivido della commozione e della miseria umana²¹.

Pur potendo agevolmente ascrivere, però, certi inizi della produzione teatrale pirandelliana (anche di certa “anticipazione” del grottesco: *Se non così*, poi *La ragione degli altri* (1915); ma soprattutto *Pensaci, Giacomino!* Del 1916) e bontempelliana (*Guardia alla luna* del 1916 e *Siepe a nordovest* del 1919) alla nuova temperie, già Ferrante, inserendosi nello storico dibattito sulle forme dell'umorismo novecentesco, rilevava i limiti di quest'ultima nella *formula chiarelliana* (estendibile, in misura variabile, agli altri “grotteschi” Antonelli e Cavacchioli), e cioè «nella rigidezza di taluni schemi, in un certo atteggiamento programmatico nell'architettare un dramma e nell'artificiosità della maschera teatrale spesso prefigurata»²²; e Livio ne richiamava brevemente gli assunti, una decina di anni dopo, aggiungendo che, pur contenendo il pirandelliano *Piacere dell'onestà* (1917) la medesima parodia della commedia borghese nella sua essenza triangolare praticata egualmente dai grotteschi, tuttavia in questi il riso “rappreso e amaro” riguardava «una condizione umana grondante storia e tipicità»²³, laddove in quello la mistione, «nella stessa farsa, della rappresentazione della tragedia e della caricatura di essa, [...] come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffa ombra d'ogni gesto tragico», assurgeva ad *exemplum* di una «condizione umana intesa in senso metastorico e assoluto»²⁴.

Le stagioni critiche succedutesi a quelle fin qui brevemente richiamate hanno registrato un inspiegabile silenzio sul teatro dei Grotteschi e, al di là di alcune monografie degli anni Novanta su Rosso di San Secondo (Barsotti, Bisicchia, Campailla, Di Legami, Puppa) e dei due Convegni del 1990 e del 1992 incentrati, rispettivamente, sulle figure di Cavacchioli e Antonelli, gli unici studi degli ultimi decenni sono rappresentati da un approfondimento sul solo teatro di Luigi Antonelli, per mezzo della monografia della Giammarco

²¹ *Ibidem.*

²² L. FERRANTE, *Teatro italiano grottesco*, Cappelli, Bologna 1964, p. 9.

²³ LIVIO, *Il teatro in rivolta*, cit., p. 103.

²⁴ *Ibidem.*

e della raccolta degli scritti teatrali a cura di Pisani e con introduzione di Franca Angelini²⁵.

Dalle riserve degli anni Venti, polemiche persino verso l'etichetta stessa di "grottesco", gli studi critici successivi hanno indagato temi e forme di questo teatro senza però mai tentare di collocarlo storicamente, e alla luce delle nuove acquisizioni estetiche ed ermeneutiche, nel panorama teatrale italiano d'inizio Novecento, o tutt'al più aggregandolo a propaggine sbilenca e formalmente incompiuta della filosofia umoristica pirandelliana; in tal modo svilendo l'originalità e la novità del movimento e la singolarità e unicità dei percorsi singoli. Sebbene infatti la "scuola" grottesca non abbia prodotto una articolata e coerente "estetica delle forme", pur tuttavia ha avuto il merito non secondario di costituire un suggestivo e necessario discrimine fra la teatralità futurista e la teoresi, foriera della più accesa modernità, pirandelliana: introducendo, nell'ibridazione "grottesca" di farsa metateatrale e dramma moderno – attraverso la parodia, la dissacrazione, il mascheramento, l'autoriflessività – una cesura nella concezione della scena quale mera metonimia della vita reale, una demistificazione dell'immaginario borghese e convenzionale intrinseco alla commedia naturalista e uno sparigliamento dei rapporti fra realtà e apparenza e nelle nozioni di Verità e Finzione insiti nelle strutture e nelle scritture dell'immaginario primonovecentesco, aprendo alcune di queste "visioni" a un paradigma di leggibilità del reale non più pienamente codificabile ma anzi opaco e pluridimensionale, al pari di una restituzione, sulla pagina, dello stesso reale in termini polisemici, ambigui, mediati.

2. Luigi Cavacchioli: un'ipotesi modernista

La parabola creativa di Luigi Cavacchioli s'inscrive tutta nella traiettoria che, dall'esorcizzazione e prima sulfurea distruzione dei postulati borghesi da parte del Futurismo – attuata dapprima attraverso forme di spettacolo basate sull'abolizione delle trame convenzionali del teatro e dello stesso come istituzione (nel *Teatro di Varietà* del 1913) e poi attraverso la "proposta" di abolizione di qualsiasi forma di verosimiglianza di trama e personaggi e di scansione lineare del Tempo contenuta nel *Teatro futurista sintetico* del 1915²⁶

²⁵ Cfr. i paragrafi sulla ricezione critica del Grottesco contenuti in L. CANNAVACCIUOLO, *La fabbrica del Grottesco*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2012, pp. 12-17.

²⁶ Cfr. L. SOMIGLI, *Il teatro*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. TORTORA, Carocci, Roma 2018, pp. 95-99.

– arriva a forme più o meno consapevoli di rovesciamento di quei postulati e di autoriflessività connesse ai meccanismi di parodia di un mondo/teatro «non più praticabile nel suo residuo di *sublime* sentimentalismo»²⁷: “forme” che suggeriscono per lo stesso una ricollocazione critica, per comuni assunti e contiguità tematiche e strutturali, nell’alveo della modernità e del suo tracciato sperimentale.

È stato Tortora, in un persuasivo studio sulla novellistica modernista, a “definire il campo” di questa «forma di scrittura sperimentale – da un punto di vista sia formale, sia tematico, oltre che epistemologico in genere»²⁸ – fra *Il Fu Mattia Pascal* (1904) e il “ritorno all’ordine” segnato, fra gli altri, dagli *Indifferenti* (1929) di Moravia – e includendo fra le scritture di questa «categoria sfuggente [...] il cui modello viene ricavato dai testi»²⁹ autori più facilmente collocabili, per continuità di evidenze testuali e più o meno programmatiche – quali Svevo, Pirandello, Tozzi, Gadda – e «figure meno stabili del canone, come Palazzeschi e Bontempelli»³⁰.

In questo tentativo di circoscrivere una certa area letteraria secondo un modello il più funzionale possibile, lo studioso accomuna queste esperienze sotto il segno di uno sperimentalismo³¹ al tempo di una modernità che, sotto la spinta di alcune rivoluzioni epistemologiche (fra cui la “funzione Freud”) cambia profondamente l’immaginario collettivo, rendendo la classica intersezione tra io e mondo non più specchio del rapporto fra Soggetto e Oggetto, ma verticalizzazione sul primo dei due poli: l’io, estromesso dal sublime ottocentesco e dalle narrazioni compatte e coerenti dell’epopea borghese, si presenta non più gestibile né conoscibile, divaricato fra “io sociale” e “io interiore” e, in questo venir meno della garanzia del rapporto fra parola e vita reale, si scardina la tenuta stessa delle narrazioni, frantumate a colpi di sabotaggio dell’intreccio tradizionale, dubbi sulla consistenza del mondo e sulla linearità del Tempo, denuncia dell’inganno della rappresentazione³².

²⁷ LIVIO, *La scena italiana*, cit., p. 177.

²⁸ M. TORTORA, *La novella*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 40.

²⁹ Ivi, p. 39.

³⁰ Ivi, p. 40.

³¹ Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. XI-XII: «[...] D'altronde il modernismo [...] ha a che fare con tecniche e ideologie decisamente anti-naturaliste e con una letteratura sperimentale e genericamente d'avanguardia».

³² Cfr. TORTORA, *La novella* (par. 2.3, *La scissione dell'io*; par. 2.5, *La trama*; sezioni *Realtà e rappresentazione*, *Narratore*, *Tempo e trama*, *Personaggio*), in F. BERTONI, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 31-36.

Nel passaggio dal piano valoriale a quello gnoseologico, il primo Novecento vede inscenata la propria “crisi di rappresentazione” nei confini indecidibili, nella scrittura, fra realtà e finzione, Vita e Forma, io e altro da sé, “maschera” e “volto”; dove la vecchia forma assoluta del dramma³³, tipicamente intersoggettivo, si assolutizza sui todoroviani «temi dell’io»³⁴: soppressione della frontiera fra Soggetto e Oggetto, moltiplicazione della personalità, trasformazione del tempo e dello spazio, da cui discende la critica della verosimiglianza e del “vecchio” paradigma mimetico³⁵.

Già nella primissima produzione futurista di Cavacchioli c’è una sorta di «messa in scacco delle modalità tradizionali di rappresentazione della realtà»³⁶: in ossequio ai proclami reiterati nei Manifesti, di liquidazione dell’arte e della letteratura del recente passato, *Le ranocchie turchine* (1909) ma soprattutto *Cavalcando il sole* (1914) accostano, a versi lunghi che fanno stridere ritmo e sintassi («La città si è dimenticata del grande giardino, che vive / all’ombra solitaria della sua decrepitezza»)³⁷, «quadri di vita borghese con toni di beffarda, sferzante ironia»³⁸.

Viazzi nota che, già a quest’altezza, Cavacchioli mira a risolvere, nell’ideologia del distacco e del superamento, la crisi dell’Io trascendentale, proiettandola in immagini esterne – Figurazioni Emblematiche, Marionette, personificazioni di stato – con funzione di personaggio/i o narratore, che ritorneranno nel suo teatro:

Non stupirà pertanto [aggiunge] che l’esito di questa operazione cambi di residenza, si sposti dalla pagina poetica alla ribalta. [...] Lo scrivente, ora [...], le considera in posizione antagonista, le dispone o manovra narrativamente e/o teatralmente, come personaggi non «nel», ma «con i quali» formare il discorso³⁹.

³³ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 1992.

³⁴ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 158.

³⁵ Si rimanda a *Sul modernismo italiano*, a cura di R. LUPERINI, M. TORTORA, Liguori, Napoli 2012.

³⁶ V. BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», LXIII, 1, 2011, p. 78.

³⁷ E. CAVACCHIOLI, *Primavera borghese*, in ID., *Cavalcando il sole*, in C. SEGRE, C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana*, vol. I: *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2003, p. 152.

³⁸ Ivi, p. 133.

³⁹ Cfr. G. VIAZZI, *Nota introduttiva alle poesie di Cavacchioli*, in ID., *I poeti del futurismo. 1909-1944*, Longanesi, Milano 1978, pp. 129-130.

Si profila, anche in Cavacchioli e prima dell'esperienza maggiore, quella dissacrazione comica e parodica del repertorio della tradizione, in cui la tessitura antimimetica di trame inconsistenti e il cortocircuito nella linearità cronologica danno vita a scritture "paradossali" che generano il tema tipicamente primonovecentesco del Doppio – dai *poupées électriques* marinettiani (già simbolisti) alle marionette espressioniste e sanseondiane, alle figure di sdoppiamento chiarelliane (la maschera, il volto) e antonelliane (il Gregory vecchio/giovane), ai robot meccanici di Paladini e Pannaggi o danzanti di Depero, ai manichini di Bontempelli – il quale introduce nella narrazione elementi di straniamento e disorientamento e, in qualcuna di queste esperienze, disarticola la trama delle figurazioni topiche del classico Triangolo borghese risolvendo l'azione in una polisemica «finzione dell'io»⁴⁰ assimilabile ai temi del modernismo.

All'interno della "giovane scuola" solo Cavacchioli, a nostro parere, raggiunge in alcune opere una fisionomia "della modernità". La drammaturgia chiarelliana infatti, prodotta essenzialmente dalla parodia dell'amore romantico, possiede un'ottica antifrastica che decostruisce il ruolo "sociale" dell'uomo svelandone progressivamente il "volto" e risolvendo la contraddizione relativamente a questo binomio, «costruendo l'intreccio delle *pièces* finalizzandolo, anche banalmente, alla dismissione della maschera da parte del protagonista»⁴¹, laddove Pirandello superava il dualismo vita-forma arrivando a negare in maniera assoluta la possibilità, da parte dell'individuo, di riconoscersi in una sola maschera, dato che, modernisticamente, la «realtà resta irraggiungibile al lavoro della coscienza, e può invece darsi nei modi di un'esperienza senza più dominio del soggetto e del tempo»⁴².

Anche Antonelli, pur giungendo nella sua scrittura drammaturgica ad esiti ben più originali di Chiarelli, non risolve tuttavia le istanze pseudo-moderniste in una poetica coerente, persino all'interno nel medesimo dramma: e infatti, anche nella sua opera più matura artisticamente – e cioè *L'Uomo che incontrò sé stesso* (1918), che pure possiede spunti di schietta modernità: la fuga verso l'irreale come forma capovolta della realtà, cortocircuiti nella linearità del Tempo (che perde i suoi agganci cronologici per divenire circolare, indefinito, reversibile), fallimento dell'esperienza – le istanze potenzialmente "nuove"

⁴⁰ A. BARSOTTI, *Rosso di San Secondo e l'Avanguardia: l'uomo e il suo Pupo*, in ID., *Futurismo e avanguardie*, cit., p. 153.

⁴¹ CANNAVACCIUOLO, *La fabbrica del Grottesco*, cit., p. 26.

⁴² G. BONIFACINO, *Inventare la verità*, in ID., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa, Lecce 2012, p. 143.

intrinseche alle suggestive premesse rimangono a uno stadio iniziale, embrionale, e si riducono ad una riproposizione del già futurista e chiarelliano tema del Doppio e ad uno smontaggio esercitato sui moduli tradizionali che confinano l'intreccio a niente di più che una 'parentesi' fantastica, in cui pure il motivo prometeico e faustiano della creazione – incarnato da personaggi quali il Dottor Climt ne *L'Uomo* e il Dottor Rossel de *La Bottega dei sogni* (1927), figure di moderni alchimisti e manovratori dei Personaggi e del Tempo – non s'incardina all'intreccio se non come motore dell'*avventura fantastica*, senza rilievi integralmente autoriflessivi e metateatrali:

Spesso mi sono servito di elementi fantastici come punto di partenza per arrivare alle mie conclusioni e l'ho fatto per allargare il significato della mia vicenda e darle un'ansietà e un respiro più ampio. [...] Lo spettatore stesso non s'accorge che l'ho portato per aria, l'ho fatto volare coi maghi sui campanili; poi l'ho ricondotto a terra per riprendere il filo della vicenda ininterrotta. Non se n'è accorto perché l'ho divertito. E a me intanto quella parentesi è servita per rendere più vasta la 'moralità' del dramma⁴³.

L'opera di Cavacchioli presenta, rispetto a quella degli altri Grotteschi, una fisionomia più ibridata da spinte contrastanti e dall'oscillazione, in modi non dissimili da un Govoni o da un Palazzeschi, fra crepuscolarismo e futurismo: e questa diade si riversa dalla poesia alla scrittura per il teatro non con una risoluzione del dissidio, ma nei termini di un costante rovesciamento della criticata realtà borghese e di restituzione di tale realtà sul filo della parodia tragicomica di essa. Come anche per Gozzano, gli esordi poetici di Cavacchioli si circoscrivono nel "triangolo" consueto dei crepuscolari (Pascoli, d'Annunzio, simbolisti franco-belgi)⁴⁴, dove, allo stesso modo che nel torinese, «l'ironia e la parodia vengono esercitate sull'improponibilità del sublime dannunziano nella condizione degradata del mondo contemporaneo [...] negatore dell'amore e dell'arte»⁴⁵. Cavacchioli esorcizza, negli stessi termini di rovesciamento parodico utilizzati da Gozzano, Govoni e Palazzeschi, il sublime ottocentesco: come quando afferma, ne *Le ranocchie turchine*, d'aver raggiunto la libertà col

⁴³ L. ANTONELLI, *Lo scrittore si confessa*, in ID., *L'Uomo che incontrò sé stesso, La casa a tre piani, Il Maestro*, Edizioni Teatro dell'Università, Roma 1943, pp. 270-272.

⁴⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Dal futurismo al «grottesco»: Enrico Cavacchioli*, in ID., *La contestazione del reale*, Liguori, Napoli 1974, pp. 209-210.

⁴⁵ G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, BUR, Milano 2012, p. 12.

De profundis di d'Annunzio e dopo che la sua *Zanzara futurista* ha provocato la morte di «Giovanni e i pascoliani»⁴⁶.

Questa diade di lirismo e grottesco, già nella definizione sanguinetiana, ed esemplata specialmente nella sezione *Scampanellate di sublime e di grottesco* de *La danza del ventre* (del 1921, terzo titolo della trilogia teatrale fra gli anni Dieci e Venti assieme all'*Uccello del paradiso* e a *Quella che t'assomiglia*, entrambi del 1919), istituisce, già dalla preistoria drammaturgica, i termini di una dicotomia (anche nominale) del Personaggio drammatico di Cavacchioli: oscillante sempre, nella sua identità, tra un punto di vista interno ("sublime") e uno esterno ("grottesco"), ovvero fra la prospettiva del Personaggio in sé e su di sé, teso verso un sublime irraggiungibile⁴⁷, e la prospettiva in cui lo guarda l'Autore travestendosi da personaggio: ne *L'Uccello del paradiso*, ambientato in uno scenario realistico e retto su un intreccio piuttosto convenzionale, emerge questo «narratore rappresentato»⁴⁸, precursore dell'io epico e del *raisonneur* pirandelliano, che riesce, in alcuni momenti perfettamente congegnati, a produrre, nel dramma, una simultaneità di prospettive che risolve anche l'oscillazione tematica costante, in Cavacchioli, fra futurismo e crepuscolarismo⁴⁹.

Il personaggio di LUI, per tutta l'opera, commenta infatti le azioni dei protagonisti, con un tono fra l'irridente e il sentenzioso (è Cavacchioli stesso a sottolinearne la centralità in una didascalia iniziale. «Questa costruzione scenica è imperniata su LUI: personaggio astrazione, irreali, filosofico. Un vecchio centenario. [...] Millantatore, schernitore, demoniaco [...] con una maschera impassibile e strafottente»)⁵⁰, e porta avanti l'orchestrazione del dramma accompagnando le vicende della famiglia Ardeo e denunciando pure i tradizionali ingredienti di un sapido triangolo amoroso, ironizzando sugli sviluppi della storia e sulle dinamiche prevedibili dei protagonisti, smascherando anche il doppio gioco di Mimotte, dal quale Anna, la protagonista separatasi dal marito Giovanni, crede di essere amata:

LUI. [...] mi sono sforzato di dare un'anima a tutti questi fantocci e non ho spremuto che parole. Un falso amore, una falsa pietà materna, un egoismo

⁴⁶ BARSOTTI, *Futurismo e avanguardie*, cit., p. 175-176.

⁴⁷ LIVIO, *Il teatro in rivolta*, cit., p. 77: «[...] Tutti i personaggi di Cavacchioli inseguono un loro sublime».

⁴⁸ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit.

⁴⁹ Cfr. BARSOTTI, *Il «LUI» di Cavacchioli o del mondo borghese alla rovescia*, in ID., *Futurismo e avanguardie*, cit., pp. 171-193.

⁵⁰ CAVACCHIOLI, *L'Uccello del paradiso*, in ID., *«L'Uccello del paradiso» ed altri drammi rappresentati. 1919/1929*, a cura di G. SAMMARTANO, Bulzoni, Roma 1990, p. 48.

maschile, alcune piccole beghe violente. Ma nulla che fosse più alto di due centimetri da terra, e logico secondo gli altri, piuttosto che secondo me [...]»⁵¹.

Cavacchioli immette, più lucidamente dei suoi compagni di strada “grotteschi”, in forma di personaggio – *raisonneur*⁵², una prospettiva d’autore *dentro* il complesso segnico della costruzione drammatica; e tramite questo personaggio, più profondamente delle figure simili del Dottor Climt o Rossel in Antonelli, e in maniera “parallela” al sanseondiano *Signore in grigio – dràmatis persona e io epico*, marionetta e burattinaio – il dramma borghese corrode il suo impianto tradizionale, parodia e cita sé stesso, ironizza sulla realtà rappresentata e si dichiara, pur senza compiere vistose rivoluzioni tecniche, consapevole dell’artificio e insieme portavoce della denuncia dell’inganno della rappresentazione:

Un uomo come lei, con l’anima ancora piena di sua moglie [...] che non è più sua, ch’è scappata [...], certamente ha voglia di scherzare quando fa delle *scene* per una donna che ha incontrato due ore fa [...]. Peggio. Scherza credendo di far sul serio⁵³.

Sono andato una sera a teatro a sentire una brutta commedia. I soliti intrecci. Le solite finzioni di romanticismo borghese...Fra gli altri, un personaggio – si chiamava LUI – aveva la inverosimile pretesa di essere un po’ terreno, un po’ metafisico, di rappresentare un po’ la coscienza, un po’ il rimorso degli uomini e muoveva i suoi fili ideologici in modo da dare ai suoi burattini vivi un’anima invece delle parole. Errore! [...] Io ho creato fantocci meccanici, ai quali ho voluto dare delle parole invece che un’anima. Il congegno! Ho trovato il congegno! I miei fantocci, infatti, parlano come uomini. Mi capite? Agiscono come uomini⁵⁴.

La metateatralità intrinseca al dramma, l’autoriflessività del personaggio, la già citata denuncia dell’arte come finzione e artificio sono postulati accolti in quell’area dai confini mobili prima sommariamente descritti che è il mo-

⁵¹ Ivi, p. 47.

⁵² TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, cit., p. 37.

⁵³ P.M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Teatro*, a cura di L. FERRANTE, Bulzoni, Roma 1976, vol. I, *Marionette, che passione!*, II, 7.

⁵⁴ CAVACCHIOLI, *Quella che t’assomiglia*, in ID., «L’Uccello del paradiso» ed altri drammi rappresentati. 1919/1929, cit., pp. 63-64.

dernismo: nel quale la narrazione intesa in senso tradizionale, caduta sotto i colpi della rottura epistemologica di inizio Novecento, elude continuamente la definizione del «criterio di realtà e di verità [...] che si individualizzano, si soggettivizzano, si fanno precarie e problematiche»⁵⁵. L'opera, lungi dall'essere un organismo compatto e risolto, è continuamente «da farsi»⁵⁶ e deve «legittimare passo per passo la sua esistenza»⁵⁷ all'interno delle dinamiche autore/narratore/personaggi.

Lo statuto della rappresentazione, lungi dall'essere lo specchio fedele del reale, è simulazione di secondo grado perché parodia di un mondo sentito e sceneggiato come inautentico, in cui «il tema – feticcio del teatro borghese, l'adulterio»⁵⁸, è reiterato ossessivamente e le frequenti allusioni alla teatralità dell'azione sono tecniche volte a mettere in evidenza «la natura formulaica e stereotipata non solo della rappresentazione, ma anche della 'realtà' che rappresenta»⁵⁹.

L'auto-citazione, espediente tecnico che Cavacchioli adopera nel brano prima citato, tratto da *Quella che t'assomiglia* – che chiama in causa intratestualmente la precedente opera dell'autore, *L'Uccello del paradiso* – è altra caratteristica di quella letteratura di secondo grado mirabilmente espressa, e con maggiore persuasione e forza scenica, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* o anche nel *Giuoco delle parti*, opera molto spesso accostata dai critici coevi ai drammi grotteschi, con la differenza cruciale che Leone Gala non è una sorta di *deus ex machina* esterno all'azione (commentatore, giudice, “regista” consapevole dell'intreccio e dei rapporti fra i personaggi), ma *testimone* della vicenda, personaggio che partecipa all'azione, e che «quindi rivela l'artificialità del mondo borghese dal suo interno».

Il narratore “rappresentato”, il cui corrispettivo teatrale è incarnato dal personaggio che interpreta il passaggio dal genere drammatico a quello epico, ha parimenti, in queste due opere di Cavacchioli, uno statuto instabile e ambiguo: tale che lo spettatore è costantemente e alternativamente indeciso sulla verità o sulla finzione di quello che dice, e la stessa indecidibilità abita i rapporti di vero/falso fra l'autore e il personaggio: così per i due *raisonneur* in questione, LUI (nell'*Uccello del paradiso*) e il Meccanico (in *Quella che t'assomiglia*), ai quali ci sembra di poter accostare la terza tipologia di trama modernista sug-

⁵⁵ LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 7.

⁵⁶ Ivi, p. 9.

⁵⁷ BERTONI, *Il romanzo*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 31.

⁵⁸ L. SOMIGLI, *Il teatro*, ivi, p. 100.

⁵⁹ *Ibidem*.

gerita da Tortora: e cioè quella «apparentemente classica, costruita su eventi che ricalcano le modalità di concatenazione tipica della novella ottocentesca [...] e invece è una parodia»⁶⁰, costruita cioè su un paradigma formalmente mimetico, minato però internamente da dinamiche che sfiorano l'assurdo e mettono alla berlina ogni nesso causa-effetto.

Sulla base di queste sommarie evidenze testuali si può tentare un avvicinamento di Cavacchioli a quella sorta di “canone instabile” del modernismo a cui Tortora accosta esperienze, quali quella palazzeschiana e bontempelliana, ruotanti nella medesima temperie primonovecentesca e nella stessa operazione di rovesciamento della cultura *fin de siècle*; in modi simili a questi, e pur tuttavia propri e originali, anche l'opera di Cavacchioli è cosciente dello “strappo nel cielo di carta” del *Fu Mattia Pascal* e della natura artificiale del mondo e della creazione artistica; anche nei suoi drammi, sia pure in forme abbozzate, si accampano dubbi sulla leggibilità del reale, straniamento, meccanismi di metateatralità e autoriflessività che restituiscono, a noi lettori e agli spettatori, un che di perturbante e innaturale.

Quello che manca alla sua scrittura è qualcosa che intravediamo solo embrionalmente: e cioè i grandi momenti interiori in cui il Soggetto sgretola l'impianto realista e costruisce una sorta di narrazione dell'io nella narrazione del mondo: non giustapposta, esterna, formalmente ragionatrice (come quella gestita dai tanti *raisonneur* del Grottesco), ma nella quale «l'io è diviso, e la parte esteriore, sociale e consapevole non può conoscere quella più profonda»⁶¹: il ‘vedersi vivere’ pirandelliano.

Queste “modalità” ammiccano come tessere quasi irrelate nell'intreccio del dramma, ma non costituiscono una consapevole e coerente teoresi: lo vediamo in *Quella che t'assomiglia*, e in almeno altri due drammi, e cioè nella *Campana d'argento* (1920) e nella *Danza del ventre* (1921), dove pure l'autoriflessività è condotta da un piano ancora tradizionalmente borghese, quello “sociale” del triangolo, tipicamente grottesco, a uno “nuovo”, allusivamente e dicotomicamente interiore:

Nella vita siamo tutti personaggi fuori del nostro ruolo. Quando si recita una farsa assumiamo il tono della tragedia. E viceversa. Se volete convincervi di questo andate a teatro. È una riprova. Ne uscirete stomacati ma convinti⁶².

⁶⁰ TORTORA, *La novella*, in *Il modernismo italiano*, cit., p. 61.

⁶¹ Ivi, pp. 51-53.

⁶² CAVACCHIOLI, *La campana d'argento*, in «Comoedia», II, 16, 1920, pp. 10-42.

NADIR. Perché parli così stasera? *Ti ritrovo una voce sconosciuta.*
 PUPA [...] *La piccola verità umana! [...] Si ha sempre bisogno di uno specchio, in cui vedere il nostro volto deforme...*⁶³

Se tutti coloro che agissero in un'azione qualsiasi, potessero avere la paura di vedersi così riprodotti, per vivere un'ora del loro passato, sarebbero come te, in questo momento. Vedrebbero la loro tragedia rimpicciolita fuori del quadro, del tempo, dello spazio, in una ridicola farsa senza importanza e senza tono e si abbandonerebbero soltanto all'istinto, alle parole, al gesto⁶⁴.

Quello che Cavacchioli ordisce, nei suoi drammi, è una consapevole operazione di rovesciamento della realtà e della narrazione borghese mostrando, modernisticamente, l'interscambiabilità fra Vita e Teatro, in pari misura inospitali nei confronti della Verità e soggiacenti ad un gioco intermittente di vacue finzioni verbali che irridono le pretese di Sublime del personaggio. La funzione di LUI, di relativizzazione del dramma, non è portata fino in fondo dall'essere, questi, infine, un personaggio estraniato dalla piena partecipazione alle vicende inscenate. Nondimeno, gli stessi drammi hanno avuto l'innegabile merito dell'acquisto, nel panorama della coscienza autoriale e delle scritture primonovecentesche, della non assolutezza del reale, del mondo, e della parola che li dice, della loro fondata indecidibilità:

[...] le tragedie moderne [...] non si compiono in forme tragiche, ma sono sostanzialmente tragicommedie [...]. Infatti i conflitti che, presi in sé, sono tragici, cominciano a perdere la loro tragicità per la debolezza e inferiorità delle medesime forze messe in opposizione⁶⁵.

⁶³ ID., *La Danza del ventre*, cit., pp. 139-140.

⁶⁴ ID., *Quella che t'assomiglia*, cit., p. 68.

⁶⁵ Cfr. G. LUKÁCS, *La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*, in ID., *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano 1976 cit., p. 9.