



## L'ANGELICA di LEO FERRERO NELLA EDIZIONE DEL TEATRO DI TORINO

di autore da fargli tanto di cappello, come, se si vuole, nel caso di Camus, che si sia mai collocata degnamente accanto all'opera dalla quale veniva desunta.

La recitazione dei *Possédés*, pur eccellente se presa a sé, ha contribuito non poco a sfasare il testo di Camus nei confronti dell'originale, sostituendone i personaggi. Né la Varvara, né lo Stepan, né, soprattutto il Nicola Stavroghin della Compagnia del Théâtre Antoine avevano alcunché da spartire con le figure indimenticabili create da Dostoiewski. Quanto al resto, basterebbe raffrontare l'episodio del ritorno della partorienta al marito, e del delirio con cui questi, posto davanti al divino mistero della creazione, accoglie il frutto dell'adulterio; e gli episodi finali della fuga e della morte di Stepan per convincerci del fallimento del tentativo, diciamo pure di interpretazione ammirata, del Camus, di quell'una tra le quattro o cinque opere che egli mette al di sopra di tutte le altre, con deduzioni, peraltro, di carattere generale sulle quali ci sarebbe, volendo, molto da discutere.

Naturalmente Camus non s'è lasciata sfuggire l'occasione di incastrare nel suo adattamento scenico quella confessione terrificante di Stavroghin, sempre omessa nelle stampe del romanzo, vivente l'autore, e per la parte sostanziale perfino dalla edizione del giubileo del 1906, pubblicata in Germania nel '22 e che il romanziere, nemmeno nei testi rimasti fra le sue carte, era mai giunto a porre sulle labbra, immaginandola profferita a viva voce, del suo protagonista, limitandosi con stupenda verecondia di artista a fargliela consegnare scritta al vescovo Tikon. Si tratta, com'è noto, di una delle pagine più agghiaccianti di tutta la letteratura russa, più propria del clima di *Delitto e castigo* che non di quello passionale e romantico dei *Démoni*; e Camus se ne riprometteva, con ogni evidenza, collocandola al centro dello spettacolo, il culmine del successo suo e del suo interprete; non considerando che tale pagina, proprio pel suo fondo amorale, non poteva essere forzata verso toni roboanti, senza incidere sulla consistenza della figura di Stavroghin, e sul rapporto complessivo di questi rispetto al suo comportamento nel romanzo. E ciò, infatti, è avvenuto. *Les possédés* allestiti con grandissima cura, recitati dal Blanchard dalla Balakova dall'Eyraud (ottimo Chatov) dal Vaneck, troppo effeminato Stavroghin, dalla Basile (Dacia) dalla Patrick, efficacissima Lisa, ebbero un risalto particolarmente notevole nelle scene inquadrare fuori dalla casa di Varvara, dipinte e congegnate con ammirabile perizia tecnica da Laverdet e Simonini. Il successo diminuì col precipitar dell'azione.

Di *Angelica*, il dramma satirico in tre atti di Leo Ferrero, rappresentato dalla Compagnia del Teatro Stabile di Torino a San Giorgio Maggiore, i lettori di «Dramma» hanno avuto tutte le primizie desiderabili: il testo, una scelta esauriente di particolari biografici, qualche stralcio di quel *Diario di un privilegiato* a cui il giovanissimo autore — aveva allora ventiquattro anni e morì di trenta per una sciagura automobilistica — confidò pensieri ed appunti atti ad illuminare il processo di formazione della sua opera; più che abbastanza per farsi un concetto chiaro, e a ragion veduta, di questa, delle intenzioni che l'ispirarono e dei risultati realizzati. Frutto delle sollecitazioni ad una aspirazione di indipendenza individuale, e di una concezione totalmente negativa nei confronti della lotta per le idealità politiche in genere e per la conquista e l'uso discrezionale del potere, *Angelica* inquadra nel tentativo di un'opera d'arte insolito la problematica delle dittature e dei dittatori, attingendo indubbiamente gli elementi di essa dai casi contingenti della sua famiglia, suoi e del suo paese, e, non meno indubbiamente, da quei concetti più politici che storici, da quelle conclusioni scientificamente molto discusse donde era fiorita la presunta genialità partigiana della paterna storia di Roma specialmente da Cesare alla decadenza dell'Impero. *Angelica* nasceva, dunque, come un'opera sentimentalmente soggettiva, dominata da una impostazione letteraria particolare, da una influenza culturale e dalla ribellione alla ingiustizia, che ne condizionarono bensì la sostanza, ma non — e questo era, un po', il miracolo — fino a distruggere il senso di una oggettività filosofica superiore ai moventi e agli scopi della attualità. Il meglio del dramma, il meno transeunte dei suoi significati, è legato, proprio, a cotesta percentuale di oggettività filosofica, nettamente controoperante agli impeti animosi della aperta ribellione contro ogni disciplina o costrizione sociale che sembri menomare così l'idea in sé, come il godimento della libertà. Quel sottotitolo che i lettori di «Dramma» hanno visto accompagnare, nel fascicolo di luglio, la testata della introduzione di Vittorio Vecchi: «La libertà che tradisce», è, in sostanza, l'amara morale del dramma del giovane Ferrero; una morale che riassume lo scoramento onde l'autore fu colto probabilmente, quando, avendo battuto in breccia col ridicolo e col sarcasmo, con l'epigrammismo a getto continuo, e per

ciò non sempre originale, e con la dissertazione teorica, la sostanza e la prassi della dittatura (senza con questo rifiutarne o disconoscerne le possibili conquiste) comprese che la rivolta violenta alla dittatura come mezzo dell'approdo alla libertà, genera la dittatura, e che l'eroe del riscatto può assumere il volto e i modi, e correre dietro alle finalità, attraverso il medesimo pervertimento sociale dell'idolo rovesciato, di colui ch'era stato l'eroe di ieri. Ed ecco il funerale del « liberatore » rovesciare con le censure dei superstiti, l'elogio che grandeggia, dalla bocca di Antonio, sulla salma del dittatore, davanti al popolo angosciato della tragedia shakespeariana. Anche nella sua compagine formale, l'*Angelica* di Leo Ferrero è un dramma esclusivamente letterario. La preoccupazione della notazione veristica — sebbene mascherata dall'intento satirico — cede sempre al gusto dell'aforisma più o meno prezioso; il ricorso al simbolismo incerto delle maschere convenzionali e deformate nel medesimo tempo (vedere, ad esempio, la trasformazione mercantile tutta odierna del Pantalon classico) lungi dal testimoniare una sentita necessità creativa, tradisce la suggestione di un determinato momento della moda registica che vide, appunto in Parigi (appunto ad opera degli stessi Pitoeff che per primi interpretarono *Angelica*) respingere qualcuna delle più belle commedie rivoluzionarie di Goldoni sulle posizioni dello scenario seicentesco. Strana, poi, è, nel dramma del Ferrero, la riduzione dell'interesse dell'azione al destino erotico della protagonista, per salvare la verginità e il diritto di scelta sessuale della quale Orlando scatena la rivoluzione contro il Reggente che s'è fitto in mente di possederla; salvo poscia ad essere spacciato da colei (che trova noiose le elezioni) di cui aveva fatto il simulacro carnale della libertà fiammeggiante. Più sconsolanti ancora le reazioni, impastate di paura, del popolo, alla tirannia prima, alla liberazione poscia, che si equilibrano e si equivalgono nella assenza di una sentita preferenza, di un'intima e autentica volontà di insorgere contro quella, per ritrovarsi, grazie a questa, più degno di sé. Nasce da tutto ciò un clima singolare per cui *Angelica*, che scenicamente ha pregi indiscutibili, manca di ogni calore di persuasione, sia in senso davvero eroico, sia in senso critico, o corrosivo, o rettorico. Si spiega, allora, perfettamente il giudizio che, appassionatamente esaminandola nella sua significazione, ne dette il padre Guglielmo, scrivendo: « Noi crediamo che tutte le interpretazioni che i critici hanno dato di *Angelica*, siano ugualmente vere. Il Reggente può simboleggiare ad un

tempo la tirannia o la sua giustificazione. *Angelica* può rappresentare la libertà o il popolo oppresso che adora il suo oppressore, o ancora l'assassino della libertà. Le maschere possono essere state degli strumenti per situare la vicenda in un paese preciso (?) oppure per simboleggiare dei tipi eterni o semplicemente per significare che gli uomini non sono che dei fantocci ».

Pur nelle implicite contraddizioni delle sue tesi palesi ed occulte, *Angelica* poteva avere un valore di sarcasmo propagandistico eloquente, allorché l'autore la scrisse, o gli amici ne curarono l'allestimento scenico *in memoriam*, a Parigi, nel '36, o quando a Roma venne esumata come il cachinno che non era; il tempo, facendo leva sui suoi caratteri controversi è venuto disarmandola così della sua freschezza battagliera, come del suo potere di persuasione; come di quello di divertimento collegato a battute, atteggiamenti caricaturali, figurazioni marionettistiche, allusioni, propri della « rivista » o cari ai *chansonniers* parigini, ai quali ultimi molto deve. Ma non si può né si deve negare che l'epilogo abbia una disperata grandiosità epica che traluce fuor da evidenti luoghi comuni e si riassume nella conclusione d'uno dei personaggi meno qualificati a scandirla: « Qualche volta (Orlando, il vindice, si badi, della libertà) sapeva agire ma non sapeva pensare. Era conseguente alle sue idee, e per ciò non sapeva aderire alla realtà. Si credeva un poeta e non era che un uomo politico ». Bastava questo epilogo a giustificare una edizione che la regia di Gianfranco De Bosio ha tenuto prevalentemente sulla falsariga della zarzuela? Lascio la soluzione del quesito a coloro che avranno modo di controllare lo spettacolo nella città natia del Ferrero in un ambiente ristretto, suscettibile di sottolineare il dialogo, e di imporre, proprio per i suoi limiti ristretti, quelle smorzature di toni, di coloriti, che la vastità del Teatro Verde nell'isola stupenda animata dal miracolo della Fondazione Giorgio Cini, evidentemente non consentì. Occorre peraltro aggiungere che porre in scena *Angelica* era una impresa coi fiocchi; che domandava ingegno, coraggio, fede, fantasia, e che tutte queste qualità De Bosio ha profuso nella sua interpretazione. Ma, forse, il dramma satirico di Ferrero, prova non labile di un vivido temperamento di artista, oggi come oggi, andava concretato in linee portate fuori da ogni realtà, lasciando alla forza del testo ogni capacità ed efficacia di espressione grottesca. *Angelica*, pone in scena una folla grande di attori. Tutti hanno fatto del loro meglio per vivificarla.



**ANGELICA** - Scena della rivoluzione. (TEATRO STABILE DI TORINO)