

IL CAPOLAVORO DI CHIARELLI AL PICCOLO TEATRO DI TORINO

Il "volto", amaro di una crisi sotto la "maschera", brillante della farsa

Una discutibile soluzione del celebre «grottesco», ma uno spettacolo realizzato con estrema cura

Al «Piccolo Teatro di Torino» è andata in scena, ieri sera, *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, in un allestimento, occorre dirlo subito, approntato con cura estremamente puntigliosa e ambientato, con gusto raffinatamente intellettuale, in un apparato scenico che vuole ripetere con dovizia e precisione di particolari il barocchismo delle case padronali italiane della epoca dannunziana: un sontuoso trionfo dello svolazzo calligrafico e dell'ombrosità decadente, un retorico compiacimento della merlettatura e della enfatica — ma anche un po' marcisciente, e quasi macabra — passionalità; insomma, una riproduzione perfetta (e perciò ironicamente caricaturale) del cattivo gusto di quell'epoca.

La commedia, giustamente famosa, è un po' la chiave per comprendere la situazione del teatro italiano alla vigilia della prima guerra mondiale; chiude un'epoca, annuncia una crisi. Nata in un felice exploit creativo (che mai più si ripeterà per questo autore) è un'opera dall'equilibrio perfetto, in cui si armonizzano i diversi filoni espressivi del teatro borghese ottocentesco risolvendosi, ironicamente, in un risultato pungentemente satirico.

La vicenda del marito che è costretto a fingere di avere ammazzato la moglie adultera per poter tener fede ai propositi di fierezza morale e di orgogliosa virilità di cui si era vantato verso gli altri; e che, proprio quando per questa sua finzione è diventato l'eroe di quella società immorale che vuole celebrare in lui ipocritamente i valori del proprio costume, si rende conto con disgusto della generale menzogna e, richiamata la moglie le si butta, più innamorato di prima, nelle braccia dandole — allora, si — lo sdegno e l'irritazione dei suoi amici e della legge che si sentono profondamente beffati; questa vicenda fa confluire in un unico organismo il teatro del sentimentalismo ro-

mantico (dal dramma dell'adulterio allo sconvolgimento passionale della riconciliazione), il teatro «di idee» (il conflitto fra i sentimenti dell'uomo e le leggi a cui deve ubbidire), il teatro di costume (la descrizione dell'ambiente borghese corrotto e ipocrita).

Ma il tono che ne riesce da questo incontro e da questa combinazione di elementi drammatici diversi non è propriamente alcuno dei tre, bensì uno tutto nuovo lievitante di effervescente ironia e di asprigno umorismo. I piani diversi, abilmente accostati in un meccanismo ingegnoso, paiono sorvegliarsi e ironizzarsi reciprocamente in un gioco difficilissimo di controcene; la frivoltà un po' cinica, un po' cattiva, ammantata di moralismo, di un fatuo dialogo salottiero si trova improvvisamente di fronte allo scoppiare del dramma passionale; la tragedia della morte è contrapposta alla farsesca viltà dell'amante che si sforza di celiare compiacentemente con il marito per salvarsi la pelle; la ipocrita esultanza della società per l'assoluzione dell'eroe purissimo e incorrotto si mescola con le sensuali suggestioni delle belle signore disposte a gustare la feroce aitanza dell'uxoricida; il pianto compunto attorno al presunto cadavere della moglie si travolge nello stupore allucinato e insieme profondamente umoristico della donna viva che torna a riconquistarsi il marito trascinandolo in un vero tripudio dei sensi; il funerale di lei con le sue lugubri cadenze si allontana mentre i due vivi, vivissimi, ansiosi di sensi, pateticamente si abbracciano. E' tutto un gioco di accostamenti, di contrapposizioni, di alterne illuminazioni; un gioco di divertente evidenza che non può non far ridere, che deve anzi suscitare la maggiore illarità per poter veramente raggiungere il suo scopo più recondito di far avvertire una intima lacerazione.

Quel termine «grottesco» che, scaturito da alcune battute del dialogo di questa commedia, venne impugnato dall'autore per fissare la novità di quel suo prodotto e che, di lì in avanti varrà come una formula per molti tentativi assai meno spontanei e felici, non è l'indicazione di astratti e teorici procedimenti formali inventati per rompere con il vecchio teatro borghese (lo diventerà subito dopo per Chiarelli e per gli altri che intesero farne una ricetta per il «rinnovamento» teatrale). «Grottesco» non è un genere né un tipo specifico di recitazione, ma il cogliere di una frattura e di uno spunto polemicamente ironico nel corpo stesso di una situazione.

Le punte satiriche e, più sotto l'umorismo, un umorismo sottilmente acido che intacca profondamente il tessuto morale di quella società e la sostanza sentimentale degli uomini che la compongono, questa densa e pregnante carica polemica non è sventagliata e spruzzata preziosamente nelle battute, non è l'abilità di un brillante conversatore, è contenuta direttamente nei fatti, è nel significato stesso della situazione e appunto perciò diventa sostanza del dialogo, ricchezza e acutezza espressiva («sono morta appena da un'ora e per il mio amante sono già una donna indegna», oppure: «addio signora, vado al vostro funerale»: battute come queste hanno e devono avere una evidenza farsesca, ma nel pieno della risata che le raccoglie deve farsi strada la constatazione amara della contraddizione che mettono in luce).

Ci sembra che lo spirito primigenio della *pochade* (per intenderci bene la essenziale carica polemica da cui ebbe origine questo filone del teatro borghese) venga fuori, per la prima volta nel nostro teatro, nella *Maschera e il volto* in modo autonomo; non come frutto di imitazione ma scaturisca vivo e vitale per generazione spontanea della visione ironico-umoristica degli stessi materiali del teatro borghese italiano. Che sono materiali più brevi, in taluni casi più umanamente sinceri e più impegnati di quanto non fossero i modelli francesi, ma anche, come nel caso di D'Annunzio, più provincialmente pretensiosi e violentemente retorici. E perciò *La maschera e il volto* che ha a tratti la stessa leggerezza, la stessa fatua scorrevolezza della *pochade*, si cangia anche rapidamente in toni più arditamente allucinati, in una più acre e mordente aggressività satirica. L'intonazione generale è tuttavia quella della *pochade*, quella almeno la nota su cui si avvia e su cui regolarmente torna ad appoggiarsi il discorso.

Non importa che la scoperta a cui questa opera conduce sia profondamente amara; non importa che nel crogiuolo della sua ironia si risolve in modo polemico, critico un'epoca del teatro italiano e anche europeo e che nella situazione felicemente intuuta da Chiarelli si possa individuare — a teatro — il primo atto di coscienza della crisi dei valori della nostra borghesia (Pirandello, che avrà il coraggio di insistere a voler mettere a fuoco la contraddittorietà insita alle situazioni, ai fatti di tutti i giorni ci darà il «grottesco» più vero, sarà il più valido sfruttatore di questa scoperta, il più sincero e audace rivelatore di questo umorismo tragico; mentre Chiarelli si perderà nella ricerca di astruse soluzioni formalistiche per tener fede a quel «grottesco» che gli capitò di



Leonardo Cortese e Carla Bizzarri nella «Maschera e il volto» di Chiarelli, nell'interpretazione del Piccolo Teatro

inventare); non importano le illusioni filosofiche che su questo testo si sono volute estrarre a posteriori; la sua verità è in quella sua maschera sorridente, in quella sua evidente apparenza e modalità di farsa che deformano un volto amaro, tragico.

Il regista De Bosio, collocata esattamente l'opera nel suo momento storico, individuate le correnti di gusto che vi confluiscono, a nostro avviso, si è poi fatto ingannare da una prospettiva storicistica troppo rigida e unilaterale. Non ha tenuto conto della molteplicità di spunti che la commedia offre, della sua saporita ambiguità e dei diversi piani su cui viene a equilibrarsi il suo gioco ironico; soprattutto non ha sempre tenuto presente che già l'opera di per sé è una satira e che per di più questa intenzione satirica si muove da angoli diversi, alterni, e che si alimenta di un generale tono di effervescenza, di sublime frivolezza. Ha preso spunto da uno degli elementi satirici, il più appariscente (le sfogate pose dannunziane; l'antidannunzianesimo era anche l'asse della sua ambientazione) e ha fissato uno schema caricaturale su cui ha riportato tutti gli atteggiamenti, le situazioni succedentisi e pur cangianti, e il ritmo stesso dello spettacolo. Ha cioè voluto vedere l'opera come prodotto tipico di un momento storico e ha inteso, da una posizione superiore e esterna ad essa, considerarla con polemica ironia in quanto tale, sovrapponendo il proprio intento satirico su quello che è naturalmente insito nel testo. A noi sembra, invece, che questo intento critico del regista, che la prospettiva storica può certamente aiutare a precisare, non dovesse andare contro il senso istintivo della commedia, ma anzi agire, muoversi nelle direzioni proposte dal testo stesso, aggiustando semmai le dosature di tono, spingendo più a fondo certe notazioni di costume, ma accompagnandosi e sposando intimamente quelli che sono il suo verso e la sua intenzione. L'antidannunzianesimo è già al centro stesso della *Maschera e il volto*, è già nel fatto che essa sia, nei modi esteriori, una *pochade*.

La regia di De Bosio, forse alla ricerca di una originale soluzione di stile per il grottesco, ha fatto perciò sentire nella pesantezza della marcata caricatura un'ombra più pressante e più cupa di tragicità immanente; ha calato sui personaggi, più che interpretarli storicamente, un severo giudizio, una condanna che è la condanna del momento storico a cui appartengono. Alcuni momenti più propriamente intonati a questa visione gli sono riusciti perfetti (ottimo il terzo atto, dove nell'esplosione dei sensi di Paolo e Savina il tono dannunziano — il «fuoco del piacere», — è scoperto, e perciò lo schema caricaturale coincide perfettamente con la sostanza della situazione); ma ha anche rinunciato a sfruttare molte altre occasioni, forse più labili, forse più impalpabili, che l'opera gli offriva, lasciando così in ombra, in un sottofondo crepuscolare, assieme alla effervescenza farsesca, l'intima costanza umoristica.

Gli attori lo hanno perfettamente assecondato; e in questo riconoscimento di un merito disciplinare c'è anche, tuttavia, la denuncia dei chiaroscuri del loro rendimento. Squisitamente enfatici Carla Bizzarri e Leonardo Cortese nella scena di passione del terzo atto, bravi da strappare dietro la risata l'applauso, hanno in altri momenti mostrato lo impaccio di un rigonfiamento innaturale, arbitrario di gesti e di toni. Il più equilibrato e anche il più spontaneo nel far trasparire attraverso il suo filosofico scetticismo la umoristica disperazione interiore ci è parso il Cirillo del Ferrari; mentre la Giacobbe ci ha fatto avvertire, lei la più efficace, attraverso una recitazione ora nervosa e poi di smalzato fascino, la trasudante crudeltà, il livore, la corruzione profonda dei sensi che era propria di quell'ambiente. Il Di Giuro ha conferito una troppo opprimen-

te viltà, un tono di volgare bassezza al personaggio di *Luciano*, che gli ha impedito di poterlo risolvere con un più largo ed efficace respiro comico; il Bosso ha schizzato con bravura mimica, come sempre, una espressiva macchietta di magistrato, ma anche lui ha perso di umoristico ciò che ha pesantemente marcato di caricaturale.

Sono osservazioni e appunti critici che discendono da un giudizio sull'impostazione generale dello spettacolo; ma dobbiamo aggiungere immediatamente dopo che tutti hanno recitato con grande dedizione, contribuendo alla realizzazione di uno spettacolo che se pur discutibile, è da ritenersi, per la cura e la intelligenza che vi sono profuse, di alta dignità. Ricordiamo ancora con piacere la Auteri, l'Enrici, il Bongiovanni, e i molti altri che hanno fatto da coro. La scena e i costumi, dei quali all'inizio abbiamo lodato l'efficacia, sono di Eugenio Guglielminetti.

Il pubblico: numerosissimo; gli applausi: cordiali. E ora le repliche.

Giorgio Guazzotti