

Apollonia Striano

Laura Cannavacciuolo

La fabbrica del Grottesco. Il teatro di Chiarelli, Rosso di San Secondo, Cavacchioli e Antonelli,
Napoli

Tullio Pironti Editore

2012

ISBN: 978-88-7937-579-5

«La fortuna di una battuta si affida all'orecchio di chi l'ascolta, non mai alla lingua di chi la dice», recita l'epigrafe di Shakespeare posta ad apertura dell'interessante saggio di Laura Cannavacciuolo, *La fabbrica del Grottesco. Il teatro di Chiarelli, Rosso di San Secondo, Cavacchioli e Antonelli*, fornendo al lettore un'imprescindibile e agevole prospettiva di accesso all'argomento.

La fortuna del teatro – e in questo caso di quello del Grottesco – non sembra risiedere soltanto nei contenuti, nella loro elaborazione e mediazione formale, quanto nella misteriosa e imperscrutabile attitudine di chi li accoglie. Ed è uno studio sulla ricezione il percorso di verifica tracciato dall'autrice, che attraversa una particolare stagione della drammaturgia in Italia, sviluppatasi a partire dal 1916, quando Luigi Chiarelli fece debuttare *La maschera e il volto*, fino al 1924, con la prima rappresentazione de *La casa a tre piani* di Luigi Antonelli.

Pur non trattandosi di una vera e propria scuola – soprattutto se si pensa a come furono strutturate intorno ad un caposcuola e guidate dai proclami affidati ai manifesti programmatici le tensioni creative dei giovani intellettuali allineati al Futurismo e al Novecentismo – dopo l'inaspettato e clamoroso successo della prima di *La maschera e il volto*, il giovane critico Piero Gobetti comprese che era stata inaugurata una nuova tipologia di teatro. Chiarelli aveva messo a punto delle strategie rappresentative tali da innescare un'altra meccanica della rappresentazione, da poter adoperare all'infinito per continuare a fabbricare grottesco. Tratteggiati i prodromi di questa nuova metodologia produttiva, inevitabilmente altri spregiudicati esecutori avrebbero potuto adoperare la facile formula chiarelliana, composta di un'elementare sceneggiatura, impostata su «definizioni filosofiche bolse», sentimentalismo, un «certo numero di tradimenti» e, ancora, «molta musica, molti balli, molta allegria».

Non solo: per Gobetti questo tipo di teatro era lavoro di «commerciante», elaborato per ottenere un consenso largo e garantito, per incontrare la disposizione superficiale del pubblico, sulle «cui viscere» non poteva non aver presa il suo rudimentale gioco dialettico.

Sulle posizioni di Gobetti si ritrovarono, tra gli altri, anche Antonio Gramsci e Marco Praga, vicini nell'indicare nel Teatro del Grottesco e in alcuni suoi rappresentanti, una sterile superfetazione, la replica delle stesse trovate stilistiche, la negazione di ogni originalità creativa e, su tutto, un'inaccettabile disattenzione verso l'interiorità dell'uomo. Tuttavia, lungo questa condivisa linea interpretativa sviluppatasi negli anni Venti, osserva Laura Cannavacciuolo, sono state spesso azzerate le diversità tra questi autori, nonostante fossero provenienti da contesti lontani, da esperienze artistiche distanti; così come ne è stata trascurata la sperimentazione sul linguaggio, accantonandone, soprattutto nei casi di Rosso di San Secondo e di Antonelli, le pulsioni mitico-allegoriche.

Certo è che soltanto recentemente la critica, italiana ma anche straniera, ha recuperato il Teatro del Grottesco, tentandone una collocazione più equa a ridosso di quella che è stata una stagione caratterizzata da grandi magisteri. In questa prospettiva, esso non può che emergere come tentativo di drammaturgia di rottura, talvolta ancora troppo legato ai codici di certa tradizione tardo-romantica ma certamente modernissimo nelle intenzioni.

Refrattario a qualsiasi ipotesi di conciliazione con il dramma borghese, il Teatro del Grottesco ha opposto la propria resistenza anche verso alcune dominanti soluzioni futuriste inaugurate da Filippo Tommaso Marinetti, la straordinaria lezione di Luigi Pirandello, l'ordinatrice teoria novecentista di Massimo Bontempelli. I suoi autori sembrano essersi mossi coraggiosamente alla ricerca di un altro

spazio, per cercare di affermare – nella pratica esclusiva e totalizzante della drammaturgia – la propria visione del mondo.