

di tutti i giorni e la situazione si sviluppa nel chiuso rigore di una ricerca autentica. La letterarietà non significa astratta poesia, non perde il suo senso reale.

Il realismo di Dessì è un realismo piano, dentro le cose, affettuoso, umano: (« Siete voi che dovete parlare — dice il maresciallo rivolto alla gente —; perchè non collaborate? La vostra tattica è sempre la stessa: il silenzio. Siete come alberi, come rocce. Non si sa mai quello che pensate, quello che sapete »). C'è una esigenza di comprendere ogni posizione, e la polemica della scrittore nasce da questo bisogno di essere vicino alla gente, alla terra, proprio dalla conoscenza di una mentalità resa viva nei particolari, negli accenti, nelle descrizioni. Nel terzo atto il senso corale del dramma, con lo stringersi dell'inchiesta, si fa più concreto, trova più respiro, più forza di rappresentazione, più validità umana. È tutto il paese chiamato a partecipare: il dolore divine simbolo, il tempo viene rammentato nei dettagli, la vecchia donna Minnia Giorri acquista più rilievo, la sua reticenza una ragione. Chiusa, implacabile, ha negli occhi un lampo come di lama tagliente. E quando confesserà che il suo silenzio era colpevole per difendere il marito assassino, ora che il giusto sarà stato ucciso, la furia popolare esplose contro di lei. Inizia la veglia funebre con invettive e lamenti sul corpo di Pietro Manconi « depositato dentro il sudario bianco presso la porta di casa. Le candele e le lanterne si spengono lentamente mentre Adelaia, la moglie, intona piangendo: "innocente come un bambino..." ».

La rappresentazione si avvale di una scena assai efficace: Mischa Scandella ha come scavato un angolo della Sardegna, con le case addossate, i ballatoi che danno ritmo all'azione, gli interni e le strade di pietra, strette e scoscese. Il regista Giacomo Colli ha tenuto lo spettacolo in mano leggendo bene nel testo, restando attaccato il più possibile alle parole e alle indicazioni dello scrittore. Minnia Giorri ha trovato in Paola Borboni accenti di verità profonda; Pietro Manconi ha avuto da Gianni Santuccio l'umanità, la malinconia e la rudezza necessarie. E il senso della pagina scritta, il suo stile, ha trovato l'equiva-

lente nello spettacolo che ha avuto anche successo popolare: riprova che il teatro ha bisogno della letteratura e che il pubblico, al di là del mestiere, cerca la sostanza umana e poetica.

Le allegre comari di Windsor

Quando Shakespeare scrisse *Le allegre comari di Windsor*, Falstaff, come personaggio di beffe, furbo, corpaccioso e sferzante, aveva già concluso la sua spensierata esistenza. Eroe di « canagliasca grandezza » apparve per la prima volta nell'*Enrico IV*: e fu fustigatore di costumi contrario alle ipocrisie cortigiane, sempre in rivolta con le norme del conformismo e del quieto vivere. Personaggio prediletto da Shakespeare e, in fondo, amato dal pubblico che vedeva nelle sue truffe e nei suoi raggiri la rivincita contro il male e i compromessi della società, alla sua morte — nell'*Enrico V* — si rimane con una profonda tristezza e meglio si comprende come la sua presenza riempisse davvero la scena di buonsenso e di estro. Era un uomo, e in contrasto con i manichini servili, la sua spregiudicata vicenda aveva un significato di beffa continua, quindi di insegnamento e di vita. Con *Le allegre comari di Windsor*, per compiacere a quanti rivolevano Falstaff in vita, Shakespeare richiama a sé questo personaggio stupendo, gli crea attorno una quieta malinconia delle cose, rende il suo sorriso meno insidioso, mostra l'altro lato del personaggio, spiega la sua debolezza verso le donne. E crea il ricamo, sottile di umore e di brio, de *Le allegre comari di Windsor*, con una spensieratezza continua, muovendo il lazzo e lo scherzo secondo le regole sceniche della commedia italiana: ma sotto il profumo del gioco innocente delle sottane fruscianti delle donne galanti decise a vendicarsi di questo « vecchio impenitente » che manda messaggi d'amore uguali a due dame rivali, si sente un sottile gusto di ambiguo piacere, che riveste l'opera di una acre follia. Così le tre beffe famose — Falstaff tra i panni sporchi gettato nel Tamigi nella cesta della biancheria da lavare; Falstaff travestito da vecchia megera, bastonato a puntino; Falstaff, infine, burlato nel bosco dove un appa-

rente incantesimo crea un crudele balletto di streghe e di gnomi — hanno la dolce fantasia del dispetto della donna umiliata. E l'attrazione che Falstaff sente, per cui ogni volta sarà vittima consapevole — quasi il sottoporsi allo scherno sia per lui gioia e dolore — sarà il segno della sua follia inquieta, che dà carattere al personaggio, umanità e fantasia.

Il punto centrale delle *Allegre comari di Windsor*, rappresentato da Gino Cervi, doveva consistere proprio in questa definizione del personaggio vittima delle donne perchè queste, a loro volta, sono state da troppo tempo vittime dei suoi scherzi e delle sue impertinenze. Il patire, al quale Falstaff si sottopone, non è dunque dovuto ad amore o al rimbambimento senile, come appunto la recitazione di Cervi potrebbe far credere, ma alla attrazione che « l'eroe » sembra provare nell'essere oggetto della vendetta muliebre. Del resto, che il suo amore per le due vecchie signore, Page e Ford, fosse insincero, lo dimostra la uguaglianza della scrittura nei due biglietti

inviati, nei quali giura eterno affetto con le stesse parole! Commedia crudele, dunque, aspra anche nell'impasto variato di lingua, in cui l'inglese si avvale del latino maccheronico e del francese campagnolo, per meglio rendere il senso corale della rappresentazione.

La regia di Pietro Sharoff non sembra dunque aver afferrato il carattere penetrante del testo: formalmente, i colori, le scene, le allegre risate delle donne, le meschinerie dei galanti mariti avevano un loro significato espressivo, creavano lo spettacolo bello e variato. Ma lo spirito era cambiato e ridotto Falstaff a vittima, per amore, delle beffe di due donne, ogni cosa è restata forzatamente esteriore, favola quasi naturalistica e non acce designo di un personaggio sottile. Gino Cervi è stato assai bravo, misurato e preciso: ma se avesse riguardato il suo personaggio sotto una luce più acuta, dove grandezza e miseria si congiungono per dare un più inquieto carattere, avremmo avuto una edizione critica, letteraria, attendibile di questo capolavoro di Shakespeare.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Nuvole sul teatro lirico

È penoso imbattersi in un amico i cui giorni di vita sappiamo contati: gli rivolgiamo domande senza convinzione, e le risposte aggiungono alla pena lo sgomento; eppure in fondo a noi il barlume tenue dell'ottimismo cerca forza nel proverbio popolare che se c'è vita c'è speranza; e il commiato è meno amaro e triste. Dopo qualche minuto la ragione cancella quanto era affiorato di roseo, e ricadiamo nella oscurità dell'angoscia; se invece, improvvisamente, non percorso da segni premonitori, un dolore ci colpisce, troviamo pronte in noi le forze per sostenerlo, e la rassegnazione è più pronta al conforto. Queste parole appaiono strane in testa ad un

articolo che tratta di musica e di problemi musicali, eppure esse sono il riflesso logico di una situazione che minaccia la morte del teatro lirico. Allorché apprendiamo quali i programmi in studio per gli anni futuri, quali le speranze dei giovani artisti e le opere che gli autori stanno meditando o realizzando, ci prende l'angoscia di chi sa che l'amico così fertile di progetti per la prossima villeggiatura non vedrà il primo giorno dell'estate.

Dopo circa quindici anni di rimedi elargiti in extremis, e che hanno aggravato l'enorme tumore della passività, il teatro lirico non ce la fa più e morirà, come un qualsiasi commerciante incauto, sotto il peso non già dei debiti, ma degli interessi. Oltre quattro miliardi di interessi pas-