

blicate or ora dall'Editrice Alpha di Bologna, si è mossa dal romanticismo per approdare all'informale, lo stesso non è avvenuto per quanto riguarda la sua cultura e la sua storia critica specifica. Anche se a prima vista può non risultare molto chiaro, ripercorrendo questa raccolta einaudiana dei suoi scritti, che nell'accavallarsi delle date di stesura e nell'irruenza dello stile arcangeliano hanno davvero qualcosa di romantico e anche di informale, se non proprio di informe.

Ma se ostinati torniamo ad interrogarci sulla storia di Arcangeli ci si accorge alla fine che questa non ha fondamenti e inizi in nessun romanticismo, ma in quella che lui stesso chiamava una « civiltà formale ».

« Le mie parole vengono da un'esperienza educata lungamente alla comprensione formale dell'arte » scriveva nel 1961, in una nota su Victor Brauner. Ed è del 1959 questo suo commento al termine « informel »: « Parola suggestiva, ma equivoca, che serve a oppositori di comodo per far credere che le opere di Wols (o di Pollock o di altri) siano « senza forma ».

Lunga, e ricca, educazione formale fattasi da Ar-

cangeli alla scuola di Roberto Longhi, alla quale rimase saldamente fedele anche quando le sue preferenze in tema di arte moderna furono irrimediabilmente divergenti da quelle del suo maestro. Educazione che in Arcangeli non solo non venne mai meno, ma fu, a guardar bene, limpida premessa alla sua comprensione della rigorosa natura, e ragion d'essere, formale, di tutta la grande stagione « informel ».

Purtroppo in questa silloge gli scritti più longhiani di Arcangeli sono quelli che meno abbondano.

E del resto, se prendiamo la famosa stroncatura che Arcangeli dedica nel 1953 a Picasso, « voce recitante », com'è, di fatto, motivata la sua « grave insoddisfazione » se non in termini formali? Quello che Arcangeli (e Longhi, in questo caso, sarà stato da meno?) non sopportava in Picasso era il pluralismo stilistico, era quella irriverenza-connivenza nei confronti della forma, che di fatto ha arricchito inesaurevolmente la facoltà di « scandalo », e quindi di comunicazione con un vastissimo pubblico, dell'arte del grande maestro di Malaga.

FERNANDO TEMPESTI

TEATRO

«Le allegre comari di Windsor» al Quirino di Roma

Un tono malinconico e disincantato, come di chi si lasci volontariamente « giocare » dagli altri perché ha capito d'aver fatto il suo tempo, serpeggiava nelle *Allegre comari di Windsor* andato in scena al Quirino di Roma nella regia di Orazio Costa Giovangigli. Assumendo come propria questa malinconia, nell'indossare le vesti del protagonista, Tino Buazzelli ha detto: « E' l'aria di morte e di alienazione che ho cercato di infondere a questo grande archetipo che maestro Shakespeare mi ha fornito. Il suo dramma è il mio e di ogni generazione che

sta per concludere il suo tempo ».

Vero è che, dominata dalla figura di Falstaff, la commedia non può scompagnarsi dal ricordo dell'Enrico IV, dove il celebre personaggio mette a fuoco la sua canagliasca grandezza. E' da tale ricordo, operante in sordina nell'animo dello spettatore, che la comicità delle *Allegre comari*, confidata alla derisione di Falstaff, si altera e converte quasi nel suo opposto, alleandosi ambigualmente ad un certo senso di fastidio, come se si trattasse d'una derisione esagerata o quantomeno spiacevole.

La prima ragione di tale spiacevolezza è che i derisori di Falstaff sono tutti inferiori a lui: è gente meschina — almeno gli uomini — che non vale

un grammo della sua pancia. Ma la seconda ragione è anche più profonda ed è che, colpendo quel pancione ignobile ma leale, chi conosceva da prima l'uomo, accanto al giovane principe di Galles divenuto poi Enrico V, avverte l'impressione di offendere la giovinezza.

Ma chi è, dunque, Falstaff? E' un uomo corpulento e senza scrupoli, dedito alla frode e all'inganno, alla crapula e alla difformità sistematica delle leggi: un uomo dal cuore estremamente terrestre — per restare nei comodi schemi delle dicotomie consuete — ma dal cervello estremamente alato, che mente, truffa, ruba, senza avere il minimo rispetto del cielo ma mostrandone uno grandissimo per il buon senso e per l'intelligenza. Sì, questo è vero: è in rotta col buon costume (e dire che è un baronetto!). Ma intanto è nemico giurato delle affettazioni e dell'ipocrisia: un autentico uomo. Dovremmo alla fine detestarlo: invece lo seguiamo con una simpatia irresistibile e siamo pronti a perdonargli tutti i peccati come peccati d'ingordigia dovuti alla sua esuberanza vitale. Tant'è che, apprendendone indirettamente la morte (e la forma indiretta ne accentua l'irrimediabile distacco), allorquando, nell'*Enrico V*, il sovrano è giunto al colmo della gloria, noi proviamo una profonda tristezza.

Ora questo eroe, che era già morto nel 1599 (data di composizione dell'*Enrico V*), fu risuscitato da Shakespeare qualche anno dopo nelle *Allegre comari*, per ordine — pare — della regina Elisabetta che voleva vedere Falstaff innamorato. Segreta rivalsa femminile — se la notizia è vera — chè, avendo fiutato l'inafferrabilità di quell'uomo tanto spregiudicatamente vitale, la regina voleva vederlo alla prova, chiedendone la riesumazione non già nei confronti della società, ma nei confronti delle donne.

Di qui il singolare umore delle *Allegre comari*, la cui comicità apparentemente farsesca si districa invece come un fruscio dalle pieghe nascoste dell'animo femminile. Si tratta in breve di una riscossa delle donne contro il granitico cinismo di un uomo in verità eccezionale, l'invincibilità del quale, alla resa dei conti, è provata dal decrescere delle armi che quelle impiegano nel mandare ad effetto le tre celebri beffe ordite contro di lui.

Nella prima, infatti, Falstaff viene nascosto in un cesto di panni sporchi e gettato nel Tamigi; nella seconda viene travestito con le gonne di un'abbondante donna tacciata di magia ed esposto così ad un fracco di legnate; nella terza, infine, adescato in maschera (un ridicolo coronamento da cervo) presso una quercia intorno a cui spira un'aura di tregenda, viene assediato da finte fate che lo pungono e lo pizzicano. Malgrado il crescendo quasi orchestrale delle beffe, che dalla chiusa magione del signor Ford passano all'aperto, nella pubblica e profumata aria del parco di Windsor, è indubbio che le armi vengano a mano a mano spuntandosi, divenendo in certo modo più ingenue e inoffensive. Come può Falstaff reagire ai pizzichi delle fate, se non ha reagito al bagno nel Tamigi?

Ciò che colpisce, nel rustico ambiente delle *Allegre comari di Windsor*, è l'ignoranza e la meschinità degli uomini, i quali parlano un'ibrida lingua (gemma della commedia), tra latino, francese e campagnuolo. Il signor Ford, il signor Page, il giudice conciliatore, il medico francese, il parroco gallese: costoro si esprimono ciascuno nel proprio gergo o negli accenti della propria lingua.

Costa ha tradotto questo linguaggio, con trasposizioni a volte felicissime. E siccome nel dialogo ricorrono frequenti i giuochi di parole occasionati dal miscuglio delle lingue e persino dai nomi degli interlocutori, Costa ha tradotto ogni parola, anche i nomi propri: solo la parola Windsor è rimasta intradotta. Così Ford si è chiamato « Gualdi », Page « Paggi » e Sir John Falstaff s'è chiamato Don Giovanni (allusione caricaturale al classica Don Giovanni) Falsastaffa. Da buon regista Costa ci ha dimostrato insomma che il suo compito era innanzi tutto quello del filologo, e poi quello dell'interprete, ben sapendo tuttavia che l'interprete viene prima, in quanto fiuta l'« interpretabilità » di un testo, e che il filologo segue di rincalzo, fornendo la verifica di quella interpretabilità.

Ebbene, agli uomini è affidato il lato farsesco e grossolano della commedia (una grossolanità, naturalmente, da rendersi attraverso i raffinati filtri dell'arte), ma la partita tuttavia è — come si diceva — tra il resuscitato protagonista e le donne. Anche la trama ce lo testimonia del resto. Falsastaffa manda

alle attestate signore Gualdi e Paggi due lettere identiche, con le quali tenta audacemente di ghermire le non sfiorite grazie di entrambe e al tempo stesso, falstaffianamente, di spillare loro i quattrini dei rispettivi mariti. Le due signore s'indignano, ma, a giudicare da una loro battuta (« Ah, davvero è più facile trovare un centinaio di tortore lascive che un uomo — uno solo — morigerato e casto »), si direbbe che la loro indignazione, lungi dall'aver rapporti col personale decoro, sia causata dall'identità delle lettere. Né sembra collegarsi in alcun modo alla ripugnanza fisica di quel pachidermico dongiovanni. Trattasi insomma d'un risentimento affatto femminile, che esplode nell'acida vendetta delle tre beffe.

La comicità delle *Allegre comari di Windsor* è, infine, un inquieto bisbiglio in cui s'alternano la civetteria, il capriccio, l'astuzia, il coraggio, la crudeltà e — tutto sommato — l'ingenuità di due scalmanate e non più giovani signore.

E pare che solo Falstaff abbia ad accorgersene, la cui riesumazione nella commedia, se ce ne rende impallidita la figura gioconda, ce ne serba intatto il condiscendente buon senso.

Né certo è da nulla che il suo proverbiale motteggiare qui si taccia, per additarci più a fondo l'uomo che, dietro una disincantata passività, non ignora in cuor suo di aver tenuto sotto scacco l'intera contea di Windsor.

Il "Lear" di Bond del Teatro Stabile dell'Aquila

Al Quirino di Roma il TSA (Teatro Stabile dell'Aquila) ha presentato il *Lear* di Bond nella regia di Antonio Calenda. Ecco un caso tipico (ma non c'è caso teatrale, in realtà, che non rientri in tale schema) di INTERPRETAZIONE AL QUADRATO, ossia di INTERPRETAZIONE DI INTERPRETAZIONE. Bond interpreta il *Re Lear* di Shakespeare: Calenda interpreta questa interpretazione di Bond. Nel riferirne metterò l'accento soprattutto sulla prima interpretazione (quella di Bond, che rappresenta una non lieve

novità mondiale), attenendomi a quanto me ne è pervenuto attraverso la seconda (quella di Calenda).

Una muraglia (che genialmente lo scenografo Ceroli ha concepito come una sorta di ponte levatoio, identificandovi l'impiantito scenico, che perciò è sollevabile) appare all'inizio e ricompare alla fine del lavoro. E' la muraglia con la quale Lear all'inizio, e i nuovi capi alla fine, vogliono recingere il loro potere per difenderlo dai colpi esterni. Ovviamente, quanto più arginato all'esterno, tanto più massiccio e opprimente il POTERE si manifesterà all'interno. Ma ecco che le due figlie di Lear, Bodice e Fontanelle, corrispondenti a Gonerilla e Regana del testo shakespeariano, se la intendono con due capi-di-stato-esteri, che sposeranno. Di qui la guerra e la sconfitta di Lear. Errante, costui trova rifugio presso un contadino caritatevole, malgrado le riluttanze della moglie di questo, la quale non vuole intrusi nella casa in cui è padrona. Sopraggiungono i soldati: la donna viene violentata, il marito di lei ucciso, Lear imprigionato. Sapremo ora che la contadina violentata è Cordelia, e che il « pazzo » della tragedia di Shakespeare il quale comparirà tra poco sulla scena è il fantasma del contadino ucciso, che seguirà Lear impazzito e cieco fino alla fine, fino a quando, rinsavito, questi lo abbandonerà per dare la scalata alla muraglia, che i nuovi detentori del POTERE stanno ricostruendo. E chi è il nuovo detentore del POTERE? Cordelia, che, divenuta partigiana, riappare sulla scena alla testa della rivoluzione trionfante.

Ciò che colpisce alla prima, in questa interpretazione del *Re Lear*, è la meccanicità che regolerebbe il corso della storia umana, confidata al tortuoso avvicinarsi del POTERE (alias della FORZA). Se fosse tutto qui, ne risulterebbe una concezione non nuova e, tutto sommato, qualunquistica, atta a porre sullo stesso piano CONSERVAZIONE E RIVOLUZIONE. Sboccante in un pessimismo piuttosto effimero e consueto, la violenza dilagante nel forse eccessivamente lungo lavoro di Bond sembrerebbe la necessaria *impasse* del destino umano. Ma, a ben riflettere, Bond sembra all'opposto abbastanza ostinato nel rifiutarla. Vediamo un po'.

Nel *Re Lear* di Shakespeare Cordelia è figlia del