

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 esplose 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

tirannico re che dalle figlie (leggi: dai sudditi, per governarli a suo libito) esige una dichiarazione formale di devozione: ed è quella che non rilascia alcuna dichiarazione, perché ama naturalmente il suo regale genitore. L'amore — infatti — non si dichiara, lo si prodiga senza parole: perciò non può essere provato; sfugge alla certezza giuridica, che è la sola certezza possibile in una società di uomini, cioè di esseri dotati di quella imperscrutabile carica che è la VOLONTÀ. Tuttavia è anche vero che una buona società, ossia una società coerentemente orientata al bene, non sia altrimenti costituibile che attraverso l'accordo di volontà alimentate dall'amore, e da un amore — si badi — assolutamente transitivo, assolutamente alieno da preconcetti di ricompensa. Queste considerazioni ci inducono a capire la seguente battuta del Lear bondiano: « Se il mondo fosse stato creato da un dio, il Potere sarebbe sempre sinonimo di Diritto... Ma siamo stati noi a creare il mondo, noi con la nostra pochezza e la nostra debolezza. La nostra vita è balorda e fragile e abbiamo una sola cosa che dobbiamo mantenere in vita: la pietà. Un uomo senza pietà è un pazzo ».

Bond non è giurista, perciò nutre una devozione sconfinata per il DIRITTO, considerandolo come la via della VERITÀ, mentre già San Paolo, assimilandolo alla LEGGE, ne mostrava i limiti, affermando che esso può additarci solo « ciò che è peccato », ossia ciò che è negativo, e fissava nella CARITÀ (appunto come fa Bond) il principio della GIUSTIZIA, vale a dire del tanto invocato incontro della LIBERTÀ con la VERITÀ. Non è il caso ora di rifare la storia del DIRITTO NATURALE e di rifarla passando proprio per l'Inghilterra, dove fu appunto Hobbes, un quasi contemporaneo di Shakespeare, a « soggettivizzare » nel « *right* » — parola che credo usi Bond — la « *law* » of nature (il diritto naturale): mi basta qui asserire che il pensiero di Bond non si discosta — a me sembra — da questa concezione, originariamente cristiana, che autorizza a ritenere il diritto naturale come la critica del diritto positivo: critica che non può manifestarsi altrimenti che come CARITÀ; cioè come quella forma di saggezza che Bond denomina PIETÀ.

Dalla trama che abbiamo riferita risulta infatti che Bond è più ad oltranza di Shakespeare. In Shakespeare, la CARITÀ, ossia l'« amore transitivo », s'incarna in Cordelia, la figlia che Lear disereda e scaccia. Scacciata Cordelia, si presenta il Pazzo, cioè l'« amore transitivo » che ha perso il suo destinatario, e, quindi, non ha più « senso ». Il Pazzo segue Lear impazzito, come un simbolo di questa perdita di senno (o di senso), finché non ricompare Cordelia e Lear, recuperando il senno, si genuflette dinanzi all'AMORE che lo reintegra. In quel momento il Pazzo sparisce e non riappare più. In Bond, invece, Cordelia non è la figlia: è uno qualsiasi dei suoi sudditi, che si fa — è vero — espressione di un ODIO che è ODIO DELL'ODIO DELL'AMORE (un amore cioè armato, *producente*), ma che corre il rischio di « ipostatizzarsi » nell'odio e nella violenza (come dimostra sia quando, contadina, rilutta ad accogliere Lear nella sua casa, per custodirvi, intangibile, il proprio POTERE, sia quando, rivoluzionaria, si dà a ricostruire la muraglia).

La CARITÀ, quindi, ossia l'« amore transitivo », si identifica in Bond, in un fantasma (l'ucciso marito di Cordelia), cioè nella reminiscenza di un consimile atto che *si compì* nel sacrificio. Questo, teatralmente, è molto importante, perché il teatro è *mimesi* di azioni *compiute*. Infatti, Lear scaccia il fantasma per imitarlo, fuga l'ombra di colui che lo accolse caritatevolmente per agire come lui, allontana la reminiscenza per accoglierne la esemplarità. Solo che la CARITÀ che egli opera ora, dacché ha riacquistato il senno (o — come incisivamente dice Bond — acquistato la maturità), è simile a quella operata rischiosamente da Cordelia: ODIO DELL'ODIO DELL'AMORE, amore per ogni altro, non per questo o per quello, amore per TUTTI (e quindi agguerrito).

E per sostenerlo, per non rischiare di comprometterlo, questo amore ad oltranza che rifiuta paradossalmente qualunque indizio di violenza, egli deve risponderne fino in fondo, come quel fantomatico contadino. La giustizia è infine la LIBERTÀ stessa, se per libertà si sappia e voglia intendere l'assumerne la responsabilità fino all'ultima goccia di sangue.

NICOLA CIARLETTA