

innestate nel vivo della sua ricerca antropologica sulla società americana.

L'attenzione viene così riportata ai dati oggettivi, alla drammatizzazione di concetti sempre più collegati con un certo modo di vedere, emblematicamente, i termini di rappresentazione, e ciò può semmai costituire il limite del teatro di Albee non la struttura prescelta. L'esperimento di Albee linguisticamente ha un fascino tutto particolare. Le azioni muovono parallelamente alle idee, così la polemica aperta, aspra, distruttiva della coppia di professori in *Chi ha paura di Virginia Woolf* non è tanto nella amarezza della situazione ma nel delirio improvviso, nelle smagliature di allegrezza scomposta, nel disordine dei sentimenti. In questo *Box-Mao-Box* le azioni sono indipendenti dalle parole, ma il loro svolgersi concentrico, il loro inserirsi e allontanarsi dai significati emblematici, crea un ordine espressivo, inquietante. Il discorso della ricca signora, misterioso per quel taglio allusivo che non si risolve mai in simbolo, cade nel vuoto di quella tolda di nave come un gelido vento; tanto più gelido per la presenza-assenza del reverendo che, ricettore del monologo, crea l'illusione di un discorso, mentre le attenzioni divergono. Le filastrocche della vecchia domestica servono a chiarificare i moduli — la borghesia, la religione e la plebe dentro i quali si racchiude una situazione, antropologicamente definita. Il presidente Mao Tse-tung è l'elemento dialettico: parla attraverso le sue massime ma non si *forma* con gli altri, resta assente.

Le sue massime costituiscono una risposta indiretta, un modo di utilizzare senza interrompere i discorsi, le abitudini, le distrazioni degli altri. Il dato di fatto è l'esemplarità di una situazione estraniante. Mao è solo per caso il Mao della Rivoluzione cinese; potrebbe essere una qualsiasi altra forza o oppressione, purché rivelatore di un disagio, di una situazione malata.

Box-Mao-Box recupera tutti gli elementi della drammaturgia di Albee, le stesse violenze, le stesse ambiguità, ma, oltre la struttura, le stesse fragilità, gli stessi limiti, di una ricerca legata soprattutto ad una lettura sociologica dei problemi

attuali. Simbolica o no, la situazione si esaurisce nella rappresentazione di una America fragile, isolata tendenzialmente in discorsi che non interessano altro che chi li propone — il monologo della ricca signora come il piagnisteo in versi della vecchia domestica. La consolazione della religione, dice Albee, ciascuno la intende nel modo che vuole. Resta questa requisitoria di Mao che sparge su ciascuno la sua implacabile dialettica, senza attuare un discorso comunicante. Mao parla, scende in platea, si muove discretamente con il suo sorridere ambiguo, ma in realtà ciò che lui dice, è *il detto*, e la sua è, per una contraddizione di termini, una dialettica chiusa.

La regia di Alan Schneider ha soprattutto posto in luce la chiarezza di una situazione, amalgamando in un piano unico le due « occasioni » sceniche, in cui propriamente si divide lo spettacolo, *Box* e *Quotations from Chairman Mao Tse-tung*; ha tenuto a porre in evidenza l'esistenza di una struttura unica dentro la quale potessero riconoscersi dati e personaggi.

L'evidenza scenica, la stilizzazione di ogni attore — Conrad Yama nella parte del Presidente Mao, Nancy Kelly in quella della ricca signora, Sudie Bond in quella della domestica e Richard Barr nella parte del Reverendo — sono un dato di fatto, costituiscono, nel particolare discorso di un teatro di proposta, un momento essenziale.

Le nuvole

Arduo il problema di come porre in essere uno spettacolo moderno, basandosi su un testo classico e immaginando di ricostituire, tra pubblico e opera, quel rapporto aperto — dialettico e critico — che certamente allora esisteva, quando il pubblico era élite, classe dirigente (o dominante), in ogni caso, responsabile di quel che si diceva, si faceva, si pensava. Soprattutto alle prese con un testo comico, con un autore come Aristofane, ricco di humour, di battute sanguigne, di caratteri fortemente rappresentati. La crapula, il sesso, il turpiloquio, la caricatura politica e ideologica:

sono elementi che si ritrovano ne *Le nuvole* e che, puntualmente, scompaiono nelle messinscène, genericamente adattate a una forma di facile orecchiamento. Il regista Guicciardini ha proposto una edizione estiva de *Le nuvole* ed ha creduto di poterla presentare come operazione culturale, recuperando tutte le negatività di una società politica le quali — allo spettatore moderno, trascinato nel giudizio attraverso mediazioni e adattamenti di comodo — suonassero plausibili sul metro di una critica del buonsenso.

È avvenuto che tutto il discorso è risultato appiattito, stravolti i significati, persino quelli francamente buffoneschi che — secondo Racine — danno uno spaccato della società ateniese meglio delle tragedie, o delle stesse ricerche di carattere scientifico.

Il discorso di Aristofane circola nelle battute, nel carattere, se vogliamo, « volgare » della rappresentazione, in quegli attori, maldestri a volte, altre volte efficaci (Scaccia, per esempio) ma si spegne nelle enunciazioni, nella carica ludica, nella verosimiglianza satirica.

La restituzione della prospettiva critica non era facile. La retorica di Aristofane recupera e coinvolge gente attraverso la cui ragione politica si esprime e si adatta. E se il valore delle sue « prediche » ha un suo segno, una sua efficacia ciò si realizza proprio per le possibilità che ha il comico di parlare tra le righe, di cogliere nell'apparente difesa di un costume, di un determinato modo di vivere, il succo di una ironia precisa, di una valida critica, amara e beffarda.

Le nuvole sono una caricatura graffiante dei sofisti, il personaggio di Socrate, sospeso per aria in un cestello, costretto a muoversi nel pensatoio, preoccupandosi di *minima moralia*, mentre la vita irrompe con la sua evidente logica serrata, è il bersaglio apparente, forse il dramma di una contraddizione che Aristofane avverte e non esprime. L'identificazione Socrate-sofisti è concessione al modo di pensare del tempo, non una realtà. È un dato di partenza falso che muta la prospettiva: criticabili i sofisti per il loro metodo di insegnare l'arte del discorso, non lo è affatto Socrate che dell'insegnamento non fa speculazione econo-

mica. Aristofane non distingue: accetta il *dire* e propone una visione in linea con la ufficialità, con il pubblico che è la opinione dell'Atene di allora; ma rivolge frecciate al pensare comune, e si rivolta contro i suoi stessi spettatori, quando carica il suo linguaggio di modi di dire, di sensi, di allusioni, spregiudicati e forti. È lo stile di Aristofane che irrita, che costruisce il suo *dire*, che è il segno di una maniera di comunicare. Rendere aperte le allusioni o « ammodernare » i segni dei suoi bersagli (capelloni, cinesi, studenti, ecc.) è una ingenuità imperdonabile, una maniera di confessare di essersi fermati — nella interpretazione di Aristofane — alle soglie del suo pensiero.

Le tre sorelle

Ogni volta che viene riproposta una lettura delle *Tre sorelle* di Cecov il discorso si riporta alla definizione di vaudeville che lo stesso autore dette del suo lavoro, forse, per opporsi alla moda già ricorrente di esagerare nel tragico, di caricare i gesti e le movenze di una amarezza che, partendo da una emozione nostalgica fosse rivelatrice di stati d'animo particolari. La tendenza più intelligente nell'avanzare una lettura critica dell'opera è quella del mettersi a riparo da ogni crepuscolarismo, da ogni caduta di tono, sia pure soltanto descrittiva; le pause, i silenzi, i vuoti, gli sguardi a « quelle pareti », già cariche di ricordi costituiscono il modo di ricostruire determinati tempi, di ritrovarne i ritmi senza, peraltro, esaurire l'impostazione di un'opera che tende a costruire un discorso critico, esauriente e attento.

Stanislavski riconnette grande importanza alla definizione del tempo-ritmo a teatro, di questa misura che rende sensibile e visibile certi atteggiamenti interiori. « Ci sono intere parti e commedie — scrive — che si svolgono tutte con diversi tempi-ritmici combinati assieme. Cecov ha costruito su questo molte commedie e molti personaggi: *Le tre sorelle*, *Zio Vanja* (Astrov, Sonia). Per quasi tutto lo spettacolo, i protagonisti