

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

esibiscono una grande calma esteriore, mentre interiormente sono inquieti e trepidanti ».

L'interiorità, insomma, non diviene sinonimo di malinconia, di inoperante attesa; piuttosto è il necessario recupero di alcuni dati di fatto attorno ai quali costruire delle ipotesi precise, sull'avvenire, sul senso storico, sul nuovo che sta per definirsi.

Riguardati nel loro intimo, i personaggi di Cecov non diventano mai occasione per un discorso individuale, restano sempre simboli di una esistenza ramificata dentro un contesto storico. Il *dopostoria* di Cecov è un dato di interpretazione che aiuta a districarsi nei significati delle battute, delle ipotesi costituite dai personaggi, del carattere emblematico che ciascuno rappresenta. L'edizione presentata dalla compagnia Divadlo Za Branou di Praga per la regia di Krejka restituisce questo senso vitale al testo da cui sono scomparsi anche tutti i residui melodrammatici che tendevano a caricare, di silenzi e di pause, battute di vita, sino a spegnere in un dolore opprimente, la ferma constatazione che la vita è un continuo andare avanti, un progredire inesorabile. La battuta di Olga « Un giorno ce ne andremo anche noi, ci dimenticheranno, dimenticheranno come eravamo fatte, le nostre voci, quante eravamo, ma le nostre sofferenze prepareranno la gioia di quelli che verranno, la felicità e la pace regneranno sul mondo e i vivi di allora ci saranno grati, rivolgeranno

un pensiero ai vivi di oggi » si apparenta ai versi di Brecht: « Noi che volevamo preparare il terreno per la benevolenza / non potemmo essere benevoli. / Ma voi, quando l'ora verrà / e l'uomo sarà un aiuto per l'uomo / pensate a noi con indulgenza ».

Il rimpianto diviene constatazione; ripercorrere, attraverso i quattro atti, tutto il discorso di questa casa borghese, le spensieratezze, le previsioni, le congetture, gli amori e le sofferenze ha servito al regista per chiarire il suo discorso su uno spaccato di realtà, ha servito a porre le strutture per un approfondimento di certi temi.

Da una messa in scena naturalistica — l'inizio con un andamento quasi tradizionale — sino alla conclusione, anche figurativamente (scenografie di Svoboda) modernissima, con un impossibile incontro delle tre sorelle che si muovono come farfalle in una interpretazione che contraddice la lettera del testo (Cecov ha scritto nella didascalia « Le tre sorelle sono in piedi, strette l'una all'altra ») ma non lo spirito così aperto allo spazio, così legato ad una interpretazione esistenziale della vita.

Gli attori hanno assecondato con estrema bravura la scelta espressiva del regista ed hanno meritato il successo tutti: Vera Kubankova, Marie Tomassova, Hana Pastejrikova, rispettivamente Olga, Mascia e Irina; Jan Triska, Tusenbach e Milan Riehs Andrej Serghiejevic.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Il disco e l'interpretazione musicale

Alcuni anni or sono nell'auditorium di Roma della Radio il compianto M^o Rodzinsky dirigeva *Kovantchina* di Mussorski: edizione esemplare che gli « Ampex » registravano per trasmettere e per conservare, ed ancora oggi esiste qualche copia di quel nastro prezioso. Le cose andavano bene, il pubblico che assisteva era compreso del silenzio che gli era stato raccomandato, fino al momento che un « pianissimo » incantevole per leggerezza

ed espressività venne spezzato duramente da un colpo di tosse come una sassata che manda in frantumi una vetrina preziosa. Restammo costernati per l'incidente inatteso: ma il tecnico ci assicurò che quel colpo sarebbe scomparso dal nastro; il « pianissimo » sarebbe tornato alla sua purezza originale e noi avremmo dimenticato l'episodio fastidioso ma, in sostanza, innocuo. Invece a quell'incidente ritorniamo spesso con il ricordo: perché l'esecuzione « viva » contiene il fascino dell'imprevisto che può spingersi fino