



TEATRO DI ROMA
DIRETTO DA LUCA RONCONI

TEATRO
STABILE



DI PARMA

diretto da Walter Le Moli

Anton Čechov

ZIO VANJA

Peter Stein

TEATRO DI ROMA

diretto da Luca Ronconi

TEATRO STABILE DI PARMA

diretto da Walter Le Moli

ZIO VANJA

di Anton Čechov
regia di Peter Stein



TEATRO ARGENTINA

dal 9 aprile 1996

Si ringraziano gli editori dei brani pubblicati per la gentile concessione. Scusandoci, siamo al tempo stesso disponibili a regolare eventuali pendenze relative a testi con gli aventi diritto che non sia stato possibile contattare.

Quaderno di sala a cura di Claudio Longhi



dal 9 aprile 1996

TEATRO ARGENTINA

ZIO VANJA

di Anton Cechov

personaggi e interpreti

Serebrjakov Aleksandr Vladimirovič RENZO GIOVAMPIETRO
professore in pensione

Elena Andreevna MADDALENA CRIPPA
sua moglie, ventisette anni

Sofia Aleksandrovna (Sonja) ELISABETTA POZZI
sua figlia di primo letto

Vojnitskaja Maria Vasileevna TANIA ROCCHETTA
*vedova di un consigliere segreto,
madre della prima moglie del professore*

Vojnitskij Ivan Petrovič ROBERTO HERLITZKA
suo figlio

Astrov Michail Lvovič REMO GIRONE
medico

Telegin Ilija Iliič MICHELE DE MARCHI
proprietario terriero caduto in povertà

Marina BIANCA SOLLAZZO
vecchia bambinaia

Un operaio GIOVANNI FOCHI

regia PETER STEIN

scene FERDINAND WÖGERBAUER

costumi MOIDELE BICKEL

costumista collaboratore ANNE MARIE HEINREICH

luci CLAUDIO COLORETTI

suono FRANCO VISIOLI

trucco KUNO SCHLEGELMILCH

assistenti alla regia ROBERTO GANDINI, GIOVANNI FOCHI
musiche originali e arrangiamenti per chitarra MICHELE DE MARCHI assistente scenografo ANGELIKA HÖCKNER

direttore di scena ENRICO LANZONI

I capo macchinista GENNARO SANTO Il capo macchinista ALDO QUAGLIOZZI

macchinisti DONATO CONTESSA, MASSIMO MARIOTTI

capo elettricista SANDRO BALLARIN elettricista TOMMASO NATALE

capo attrezzista MARIO FALCHI attrezzista DAVIDE BONETTI

fonico ANDREA BRACHETTI sarta VITTORIA MARRA

truccatrici BRUNA CALVARESI, SONIA MAIONE suggeritrice DANIELA DI BITONTO

allestimento al Teatro Argentina

responsabile tecnico GINO POTINI responsabile sartoria ELISA PENTURELLI

realizzazione scene: coordinamento BRUNO BUONINCONTRI,

costruzione SPAZIO SCENICO Srl (Roma), DELFINI GROUP (Roma), ARCADIA Srl (Roma)

LABORATORIO TEATRO STABILE DI PARMA: tecnici FRANCESCO MUSINI, PIERO CACCIARI

realizzazione costumi: sartoria VINCENZO GENNARO (Reggio Emilia)

sartoria TEATRO VALLI: caposarta EMILIA GALLINARI sartoria FARANI (Roma)

calzature L.A.C.E.A. di Bruno Allodi (Parma) POMPEI (Roma)

copricapi PIERONI (Roma) attrezzeria RANCATI (Roma)

fotografie MARCELLO NORBERTH

ufficio stampa ROBERTA REM (Teatro di Roma) ISABELLA PANSERA (Teatro Stabile di Parma)

INDICE

I	L'autore		
	Anton P.Čechov	pag.	5
II	Documenti		
	La composizione	pag.	109
	<i>L'arrivo di Čechov («Djadja Vanja»)</i> di K.S. Stanislavskij	pag.	115
	<i>Il viaggio in Crimea</i> di K.S. Stanislavskij	pag.	119
III	Le voci della critica		
	<i>Su Čechov</i> di B. Ejchenbaum	pag.	122
	<i>Saggio su Čechov</i> di T. Mann	pag.	133
	<i>Il punto di vista russo</i> di V. Woolf	pag.	135
	<i>Da «Lešij» a «Zio Vanja»</i> di G. Guerrieri	pag.	139
	<i>«Zio Vanja», o del bere e della non vita</i> di S. Leone	pag.	151
	<i>Uno zio e tre sorelle, ovvero angeli e futuro</i> di V. Strada	pag.	163
IV	Le rappresentazioni	pag.	170
	Lo spettacolo		
V	La regia		
	Conversazione con Peter Stein di Claudio Longhi	pag.	179
VI	Gli attori	pag.	191

II I documenti

LA COMPOSIZIONE

L'opera *Zio Vànja* apparve come il risultato del rifacimento della commedia *Lesij*, scritta da Cechov nel 1889.

In una lettera a S.P. Djàgilev del 20 dicembre 1901, Cechov precisa che *Zio Vànja* è stato scritto nel 1890¹. Per la prima volta Cechov parla di *Zio Vànja* in relazione alla stampa della stesura dei suoi lavori teatrali: «Sono rimaste ancora da includere due grandi opere teatrali: *Il gabbiano*, che voi conoscete, e *Zio Vànja* di cui nessuno al mondo sospetta l'esistenza». Michail Pàvlovic Cechov nei suoi ricordi scriveva, a proposito del rifacimento fatto da Cechov di *Lesij* nel nuovo *Zio Vànja*: «... nel lavoro c'erano molti errori, cosicché dovette essere rifatto e anche il titolo fu cambiato. Ma anche questa nuova stesura non desta fiducia nel suo autore. Egli l'ha tenuta giacente per lungo tempo e poi, quando l'ebbe lanciata, mi meravigliai anch'io che andasse... » (Michail P. Cechov: Su *Antòn Pàvlovic Cechov* in *La rivista per tutti*, 1906, n° 7 pag. 142). Nel libro *Antòn Cechov e le trame delle sue opere* (M. 1923, pag. 43) Michail Cechov parla della cosa in modo alquanto diverso. Nell'accennare al malcontento di Cechov per il *Lesij*, egli scrive: «Quando Antòn Pàvlovic lo ritirò dal repertorio, lo tenne a lungo sul suo tavolo e solo dopo qualche anno lo rimaneggiò fino a renderlo irriconoscibile e gli diede anche un altro titolo».

La commedia *Zio Vànja* fu pubblicata la prima volta nella raccolta delle opere teatrali (Pietroburgo 1897) e con piccole varianti fu inclusa dall'autore nel volume VII delle opere (1901) e nella 2ª edizione dello stesso volume (1902).

Dopo la pubblicazione della raccolta delle opere teatrali, *Zio Vànja* ebbe successo in molti teatri di provincia (Odessa, Kiev, Niznij-Nòvgorod, Saratov, Tiflis e altri). Il felice esito di *Zio Vànja* riuscì inatteso per Cechov «Il mio *Zio Vànja*» scriveva al fratello Michail Pàvlovic, «gira per tutta la provincia e ovunque ha successo. Come vedi, non si può mai sapere dove si guadagna e dove si perde. Non

¹ Parte della critica è propensa a posticipare la composizione del dramma al 1896, ponendola tra la prima stesura del *Gabbiano* (1895) e la sua disgraziata rappresentazione a Pietroburgo (autunno 1896).

facevo proprio nessun assegnamento su questo mio lavoro » (26 ottobre 1898). Sullo stesso argomento scrisse il 27 ottobre a Suvorin e il 17 dicembre alla sorella M. P. Cèchova.

I giudizi della stampa furono positivi. Furono sottolineati la novità e il realismo nel rappresentare una «vita senza eroi» il «dramma della vita quotidiana » (*Notiziario di Odessa*, n° 31, 1898; *Il Caucaso*, n° 114, 1898; *Il messaggero del Volga*, n° 94, 1898).

A questo periodo si riferiscono le lettere di M. Gor'kij a Cechov a proposito di *Zio Vànja*. Dopo la rappresentazione del dramma a Niznij Nòvgorod nel novembre 1898, Gor'kij scriveva a Cechov: « Qualche giorno or sono ho visto *Zio Vànja*: l'ho visto e ho pianto come una donnicciuola, benché io sia ben lungi dall'essere un uomo dai nervi scoperti.. Per me questo vostro *Zio Vànja* è una cosa straordinaria, una visione assolutamente nuova dell'arte drammatica un martello col quale voi picchiate sulle zucche vuote del pubblico... Nell'ultimo atto, quando il dottore dopo una lunga pausa parla del caldo dell'Africa, io cominciai a tremare in estasi di fronte al vostro genio, e per la paura della gente e per la nostra dappocaggine e per la nostra miserevole vita...» (M. Gor'kij: *Raccolta delle opere*, vol. 28). In risposta a questa lettera Cechov scriveva a Gor'kij che *Zio Vànja* era stato composto molto tempo fa ma che lui, Cechov, si era ritirato dal teatro e non aveva più voglia di scrivere per le scene (3 dicembre 1898). «La vostra dichiarazione» obiettava Gor'kij nella sua risposta, «di non voler più scrivere per le scene, mi costringe a dirvi alcune parole su come il pubblico comprende le vostre opere di teatro. Si dice, per esempio, che *Zio Vànja* e *Il gabbiano* costituiscano un nuovo aspetto dell'arte drammatica in cui il realismo viene esaltato fino al simbolo portato alla più profonda spiritualità. Io trovo che quanto si dice è molto giusto. Nell'ascoltare il vostro dramma penso alla vita sacrificata a un idolo, all'invasione della bellezza nella miseria della vita degli uomini e a molte altre cose fondamentali e importanti. Gli altri drammi non astraggono l'uomo dalla realtà per portarlo verso una generalizzazione filosofica, i vostri lo fanno» (M. Gor'kij: *Raccolta delle opere*, vol. 28°).

Il direttore di scena del Piccolo Teatro, A.M. Kondrat'ev, si rivolse a Cechov proponendogli di concedere *Zio Vànja* al Piccolo Teatro. Cechov il 20 febbraio 1899 gli rispose: «Metto il mio *Zio Vànja* a vostra disposizione. Poiché esso non è stato ancor letto dal Comitato letterario teatrale, vi prego di assumervi l'incarico di mandarne al Comitato due esemplari e di sollecitarne la lettura». La Sezione pie-

troburghese del Comitato, nella seduta dell'8 aprile 1899, di cui facevano parte il prof. N.I. Storòzenko, il prof. Aleksėj N. Veselovskij e il prof. I.I. Ivanov riconobbe l'opera di Cechov «degnata di essere rappresentata», «a patto di qualche modifica e di una seconda presentazione al Comitato», poiché nel verbale della seduta era indicato tra i «difetti» del dramma: «che fino al terzo atto *Zio Vànja* e *Astrov* erano accomunati in un unico tipo di uomo sventurato; che lo scoppio della passione di *Astrov* nel suo colloquio con *Elena Andréevna* non aveva avuto conveniente preparazione; che appariva incomprensibile il mutamento dei rapporti di *Vojnitskij* col professore, prima da lui venerato; che giungeva assolutamente inspiegabile lo stato di irresponsabilità in cui *Vojnitskij* insegue *Serebrjakòv* con la pistola; che il carattere di *Elena Andréevna* manca, in genere, di chiarificazione; che la sua figura non desta interesse negli spettatori, che era necessario eliminare nel lavoro le "lungaggini" ecc. ecc.» (vedi l'estratto del verbale nel libro di V.A. Teljakovskij: *Ricordi dal 1898 al 1917*, Pietroburgo 1924, pag. 168-170). Cechov lesse le conclusioni del Comitato. A fianco delle parole: «Nulla ci prepara a quel violento scoppio di passione che avviene durante il colloquio con *Elena*», è aggiunto di mano di Cechov: «Di chi?». A fianco delle parole sulle «fantasticherie» di *Sònja* alla fine del dramma, è posto un punto interrogativo. Il copione fu ritirato da Cechov e consegnato al Teatro d'Arte di Mosca, dove Cechov assistette ad alcune prove del lavoro.

In una lettera a G.M. Cechov, del 2 giugno 1899, egli scriveva: «Quest'inverno andrà in scena al Teatro d'Arte *Zio Vànja*. Ho assistito alle prove di due atti: vanno molto bene». Dal settembre 1899 Cechov risiedette a Jalta. Alcuni chiarimenti per le singole parti si trovano nelle lettere di Cechov a *Olga L. Knipper*. Nella lettera del 26 settembre 1899 egli le scriveva: «Sono turbato dalla nota di *Aleksėj*; a proposito dell'ultima scena di *Astrov* con *Elena*: in essa *Astrov* si rivolge a *Elena* come il più ardente innamorato, si aggrappa al suo sentimento come uno che sta per affogare si aggrappa a un fucello. Secondo me, se le cose fossero così, *Elena* lo avrebbe seguito e non avrebbe avuto il coraggio di dire: "Come siete ridicolo!". Egli, viceversa, parla con lei col massimo cinismo e si burla egli stesso del proprio cinismo. È vero o no?». Con la lettera del 30 ottobre 1899 Cechov rispondeva: «voi scrivete che in questa scena *Astrov* si rivolge a *Elena* come il più ardente innamorato, che "si afferra al suo sentimento come uno che sta per affogare si afferra a un fucello". Ma questo è errato, assolutamente errato! *Elena* piace ad *Astrov*, lo con-

quista con la sua bellezza, ma nell'ultimo atto egli sa già che non c'è nulla da fare, che Elena gli sfugge per sempre e in questa scena le parla con lo stesso tono con cui in Africa si parlerebbe del caldo e la bacia semplicemente così... per non sapere che fare. Se Astrov reciterà questa scena impetuosamente, si perderà tutta l'atmosfera del quarto atto, che deve essere tranquilla e fiacca ».

Alcuni anni dopo, rispondendo all'attrice M.F. Podedimskaja, Cechov scriveva che la sua interpretazione della figura di Elena Andréevna come personaggio «giudizioso, ragionevole e infelice per l'insoddisfazione della sua vita attuale» era giusta. «La vostra opinione su Elena Andréevna è del tutto esatta... Può darsi che Elena Andréevna appaia incapace di ragionare e persino di amare, ma quando io ho scritto *Zio Vànja* ho avuto di mira assolutamente un'altra cosa» (5 febbraio 1903). La lettera non è stata pubblicata, ma parte di essa è citata nel volume di N.I. Gitovic: *Cronache della vita e delle opere di A.P. Cechov*, pag. 735.

La prima rappresentazione di *Zio Vànja* al Teatro d'Arte ebbe luogo il 26 ottobre 1899. Innumerevoli telegrammi comunicarono a Cechov il successo del dramma. P.I. Kuprin, medico, amico di lunga data di Cechov, gli scrisse: «Mi pare di essere stato in qualche angolo di un lontano mondo vivo. Gli echi di quel mondo risuonano ancora fortemente nella mia anima e mi impediscono di dedicarmi al mio lavoro di ogni giorno. Ora tutto quanto mi circonda mi appare privo di interesse e pieno di noia... Il perché sta, a mio avviso, nella tragicità di quelle persone, nella tragicità di quei giorni che ora riprendono il loro posto e ritornano, incatenando per sempre quella gente. E il perché è ancor questo che la fiamma del vostro ingegno ha illuminato la vita e l'anima delle persone più semplici e più comuni. Tutte le strade sono piene di questi esseri semplici, ciascuno dei quali porta in sé una piccolissima parte di quella esistenza...» (Biblioteca Lenin, Sezione manoscritti, vol. 8°, pag. 140).

A giudizio anche di coloro che assistettero allo spettacolo, il successo di *Zio Vànja* non apparve tutto in una volta. «Dopo lo spettacolo», dice Vladimir Nemirovic-Dàncenko, «come sempre accade dopo una "prima", ci recammo al ristorante ad attendere i giornali del mattino e, per dir la verità, il nostro stato d'animo non era dei migliori... Per quasi tutte le opere teatrali di Cechov accadeva la stessa cosa: un grande e immediato successo soltanto presso il pubblico più eletto, presso quelle persone sensibili che vedono più lontano e maggiormente in profondità... Ma il grande pubblico non comprendeva di colpo né

Zio Vànja né Tre sorelle né Il giardino dei ciliegi. Ciascuno di questi drammi ha conquistato l'attuale favore soltanto dopo una stagione teatrale e l'ha poi conservato fino alla fine» (Vladimir Nemirovic-Dàncenko, *Dal passato*, pag. 213-214). A questo proposito scriveva anche K.S. Stanislavskij: «Si stenta ora a credere che dopo la prima di *Zio Vànja* ci siamo riuniti tutti quelli della compagnia e che abbiamo versato molte lacrime perché lo spettacolo, secondo l'opinione di noi tutti, aveva fatto fiasco. Il tempo, però, è stato galantuomo: il valore dell'opera è stato riconosciuto, fece parte del repertorio per più di vent'anni e cominciò a essere nota in Russia, in Europa e in America» (K.S. Stanislavskij: *La mia vita nell'arte*, 1933, pag. 407). O.L. Knipper nelle sue lettere a Cechov parlò spesso volte della sua insoddisfazione per lo spettacolo e, in particolare, per la realizzazione della sua parte. E soltanto più tardi fu raggiunta una definitiva armonia nell'esecuzione di tutto l'ensemble (vedi lettere del 1899 e la lettera del 1° ottobre 1900).

Nella primavera del 1900, in una *tournee* di spettacoli a Sebastopoli e a Jalta, Cechov vide per la prima volta il suo lavoro allestito per spettacolo pubblico. Ne fu contento, però diede ancora agli attori altre istruzioni suppletive. In modo particolare circa la parte di Astrov, fece notare a Stanislavskij: «Egli fischietta... zio Vànja piange e Astrov fischietta...» (K.S. Stanislavskij: *La mia vita nell'arte*, pag. 410-411). Secondo quanto riferisce l'attrice N.S. Bùrova, Cechov, avendo osservato che nel terzo atto Sònja alle parole: «Bisogna essere misericordiosi, papà!» si metteva in ginocchio davanti al padre e gli baciava le mani, disse: «Questo non si deve fare: tutto il dramma del personaggio è nel suo intimo e non deve rivelarsi con manifestazioni esteriori. Dramma è stata la vita di Sònja fino a quel momento, dramma sarà in séguito, dopo lo sparo. Ma il colpo di rivoltella è un caso e non un dramma » (Almanacco *La rosa di macchia*, vol. 23, anno 1914, pag. 194). Secondo i ricordi di A. Fedorov, la messa in scena e l'interpretazione di *Zio Vànja* soddisfecero Cechov più della messa in scena degli altri suoi lavori (*Ricordi di Cechov in Società amatori delle lettere russe*, 1906, pag. 166).

Nelle recensioni dei giornali l'opera era giudicata «la più rilevante manifestazione della nostra vita teatrale» (*Novità del giorno*, n° 5898 del 25 ottobre 1898), un quadro veritiero del grigiore quotidiano (idem n° 5899 del 26 ottobre). Si metteva in evidenza l'attualità sociale del dramma: «L'uomo contemporaneo è malato, moralmente malato perché vorrebbe vivere, ma non ha uno scopo per vivere »

(*Corriere del nord*, n° 65 del 7 gennaio 1900). La particolarità della drammaturgia di Cechov consisteva nell'impostare l'opera sul dramma di «stati d'animo» e non sul dramma di «azioni». «Qui l'unità di azione è sostituita dall'unità di stato d'animo» (*Notiziario russo*, n° 298 del 29 ottobre 1899; vedi anche *Novità*, n° 306 del 1899; *Vita*, aprile 1901 e altri). Sull'attualità sociale della commedia V.M. Sobolevskij scriveva a Cechov il 28 marzo 1900: «Non piú tardi di due settimane fa, la conversazione delle riunioni della gioventú autodidatta, in casa di Goltzèv erano dedicate essenzialmente a *Zio Vànja* e a *Il gabbiano*. Questi due lavori continuano a dominare nel repertorio non solo dei teatri, ma anche dell'intellettuale ambiente dell'intelligenza. Su essi s'impara a meditare, a orientarsi nella vita e a cercare la ragione. Ecco che cosa vuol dire toccare nel vivo le corde piú dolorose» (Biblioteca di Stato Lenin, Sezione manoscritti, vol. 8°, pag. 61).

L'ARRIVO DI CECHOV «Djadja Vanja» di Konstantin S. Stanislavskij

Dopo il successo di *Cajka* molti teatri incominciarono a correre dietro a Cechov e vennero ad accordarsi con lui sulla messinscena di un altro suo lavoro: *Djadja Vanja*. I rappresentanti dei vari teatri visitavano Anton Pavlovic in casa, ed egli si intratteneva con loro a porte chiuse. Questo ci turbava, poichè eravamo noi ad aver la precedenza per questa sua opera. Ma ecco che un giorno Cechov ritornò a casa agitato e indignato. Risultò che una delle principali personalità teatrali, cui egli molto tempo prima che a noi aveva promesso il lavoro, involontariamente aveva offeso Anton Pavlovic. Probabilmente, non sapendo che dire e come cominciare la conversazione, il direttore chiese a Cechov: - Di che vi occupate ora?

- Scrivo novelle e racconti, e qualche volta drammi.

Che cosa avvenne poi, non so. Al termine dell'abbozzamento a Cechov fu presentato il protocollo della commissione del repertorio del teatro, nel quale erano state dette parole molto lusinghiere sul suo lavoro accettato per la messinscena, però a una sola condizione, che l'autore rifacesse la fine del terzo atto, nel quale lo zio Vanja, indignato, spara contro il professore Serebrjakov.

Cechov arrossiva di sdegno, parlando della insulsa conversazione, e immediatamente dopo aver citato gli assurdi motivi della trasformazione dell'opera, come erano stati esposti nel protocollo, scoppiò in una clamorosa risata. Soltanto Cechov sapeva scoppiare a ridere così inaspettatamente, proprio nel momento in cui meno ci si aspettava da lui un impeto di allegria.

Noi di dentro esultavamo, poichè presentivamo che sarebbe venuto il nostro turno, cioè che il destino di *Djadja Vanja* si era deciso in nostro favore. Così, naturalmente, avvenne. Il lavoro fu dato a noi, cosa di cui Anton Pavlovic fu molto contento. Ci accingemmo subito all'opera. Occorreva prima di tutto approfittare della presenza di Anton Pavlovic per accordarci sui suoi desideri di autore.

Per quanto possa sembrare strano, egli non sapeva parlare delle sue opere. Rimaneva perplesso, si confondeva e, per uscire dall'imbarazzo e liberarsi di noi, ricorreva alla solita premessa:

- Sentite, l'ho scritto, vi è detto tutto.

Oppure ci minacciava:

-Sentite, io non scriverò piú drammi. Ho ricevuto per *Cajka*, ecco...

E con ciò tirava fuori dalla tasca una moneta da cinque copechi, ce la mostrava, e tornava a sbellicarsi dalle risate. Noi pure non potevamo trattenerci dal ridere. La conversazione temporaneamente perdeva il suo carattere pratico. Ma, dopo un poco, riprendevamo a interrogarlo, perchè, prima o dopo, Cechov avrebbe fatto allusione con una parola gettata per caso a un pensiero interessante dell'opera o a una caratteristica originale dei suoi eroi. Così, per esempio, parlavamo della parte dello stesso zio Vanja. Era consuetudine che egli, in qualità di amministratore delle pro-

prietà del professore Serebrjakov, indossasse il tradizionale costume teatrale di proprietario di campagna: stivali alti, il berretto, qualche volta la frusta in mano, poiché si suppone che il proprietario faccia il giro delle proprietà a cavallo. Ma Cechov si rivoltò.

-Sentite, - si scaldava, - ma là è detto tutto. Voi dunque non avete letto il dramma.

Demmo un'occhiata nell'originale, ma non trovammo nessuna indicazione, se non si tiene conto di alcune parole sulla cravatta di seta che portava lo zio Vanja.

- Ma ecco, ecco! È tutto scritto, - cercava di persuaderti Cechov.

- Che cosa è scritto? - noi non capivamo. - La cravatta di seta?

-Ma certamente, sentite: ha una meravigliosa cravatta, è un uomo elegante, colto. Non è affatto vero che i nostri proprietari di campagna portano stivali ingrassati. È gente educata, si veste bene, a Parigi. Ma io ho scritto tutto.

Questo accenno insignificante rifletteva, secondo l'opinione di Anton Pavlovic, tutto il dramma, il dramma della vita contemporanea russa: un professore privo di talento, non utile a nessuno, è felice; egli gode immertatamente fama di studioso celebre, è diventato l'idolo di Pietroburgo, scrive insulsi libri dotti, di cui si diletta la vecchia Vojnickaja.

Nell'ondata dell'infatuazione generale, lo stesso zio Vanja per un certo tempo ne ha subito l'incanto, lo considerava un grande uomo, lavorava per lui disinteressatamente nella proprietà per sostenere la sua celebrità. Ma è risultato che Serebrjakov era una bolla di sapone, che occupava un alto posto che non gli spettava, mentre gente di talento piena di vita, come lo zio Vanja e Astrov, marcivano tutta la vita negli angoli più sperduti della vasta e disorganizzata Russia. E veniva voglia di chiamare al timone del potere quegli autentici e instancabili lavoratori, che vegetavano nei posti più sperduti e affidar loro alte cariche in sostituzione degli inetti, benché celebri, Serebrjakov.

Dopo la conversazione con Anton Pavlovic l'immagine esterna dello zio Vanja, chissà perché, si associò nella mia immaginazione con quella di P. I. Cajkovskij.

Al momento della distribuzione delle parti avvennero anche non poche stranezze, per esempio che alcuni attori del nostro teatro preferiti da Cechov dovevano recitare tutte le parti del dramma. Quando ciò risultò impossibile, Anton Pavlovic ci minacciò:

-Sentite, riscriverò la fine del terzo atto e invierò il lavoro al Comitato del repertorio.

Ora è difficile credere che dopo la prima di *Djadja Vanja*, in stretta compagnia ci riunimmo in un ristorante e ci mettemmo a piangere poiché lo spettacolo, secondo il parere di tutti, fu un fiasco. Però il tempo fece la sua opera: la rappresentazione ebbe il debito riconoscimento, fu tenuta più di vent'anni in repertorio e divenne famosa in Russia, in Europa e in America.

K.S. Stanislavskij, *L'arrivo di Cechov «Djadja Vanja» in La mia vita nell'arte*, Giulio Einaudi Editore, 1963, pp. 278-282.

Zio Vanja

Mosca, Teatro d'Arte, 26 ottobre 1899



ATTO I



ATTO II



ATTO III



ATTO IV

IL VIAGGIO IN CRIMEA

di Konstantin S. Stanislavskij

Fu la primavera del nostro teatro, il periodo più soave e più lieto della sua giovane vita. Andavamo da Anton Pavlovic, in Crimea, partivamo per un viaggio artistico, per una tournée, ci aspettavano, si parlava di noi. Eravamo gli eroi del giorno non solo a Mosca, ma anche in Crimea, cioè a Sebastopoli e a Jalta. Ci dicemmo:

-Anton Pavlovic non può venire da noi, perché è malato, perciò noi che stiamo bene andremo da lui. Se Maometto non va alla montagna, la montagna andrà a Maometto.

Gli artisti con le loro mogli, i bambini, le bambinaie, gli operai, i trovarobe, i costumisti, i parrucchieri, alcuni vagoni di accessori, nel momento di maggiore impraticabilità delle strade, si mossero dalla fredda Mosca verso il sole meridionale. Abbasso le pellicce! Tirate fuori i vestiti leggeri, i cappelli di paglia! Non importa se per un paio di giorni geleremo in viaggio! Là ci riscaldremo! Un intero vagone fu messo a nostra disposizione. Ci toccò viaggiare quarantotto ore. Quando si è giovani e fuori è primavera tutto sembra allegro e giocondo. È impossibile descrivere tutti gli scherzi, le scene divertenti, gli avvenimenti comici, verificatisi durante il viaggio. Cantavamo, scherzavamo, facevamo nuove conoscenze.

Ecco, finalmente, Bachcisaraj; un tiepido mattino primaverile, fiori, sgargianti costumi tatarsi, ornamenti pittoreschi, sole. Ed ecco la bianca Sebastopoli! Ci sono poche città al mondo più belle! La sabbia bianca, le case bianche, i monti di gesso, il cielo azzurro, il mare azzurro con la bianca schiuma delle onde, cirri bianchi sotto il sole accecante, gabbiani bianchi! Tuttavia poche ore dopo il cielo si coprì di nuvole, il mare si incupì, si alzò il vento, cadde la pioggia mista a fiocchi di neve, si udì il suono lugubre e ininterrotto della sirena. Di nuovo l'inverno! Povero Anton Pavlovic che doveva attraversare il mare da Jalta con tale tempesta! Ma lo aspettammo inutilmente, invano lo cercammo nel piroscalo arrivato da Jalta. Giunse soltanto un telegramma che ci comunicava una nuova ricaduta, per cui difficilmente sarebbe arrivato a Sebastopoli.

Il teatro estivo nel quale dovevamo recitare, si ergeva tetro sulla riva del mare, con le porte inchiodate. Durante tutto l'inverno erano rimaste chiuse, e quando le spalancarono ai nostri occhi ed entrammo nel teatro, ci sembrò di trovarci al polo nord, tanto era freddo e umido all'interno! Ogni giorno la giovane compagnia dei nostri artisti, prima delle prove, si riuniva sulla piazzetta accanto al teatro, dove c'era anche il noto critico teatrale Vasil'ev, giunto da Mosca come corrispondente.

-Così Goldoni vagava con i propri critici, - in tal modo spiegava la sua funzione presso la compagnia.

Giunse la Pasqua. Ritornò il caldo. Improvvisamente arrivò (Cechov, e

incominciò a venire ogni mattina alle riunioni generali del teatro, nel giardino pubblico. Una volta Anton (Cechov sentí che cercavano un dottore per Artem che era malato; era l'artista che lui prediligeva e per il quale in seguito scrisse appositamente le parti sia nelle *Tri sěstry* (Cebutykin) sia nel *Visněvyi sad*.

-Sentite, ma sono io il medico del teatro! - esclamò Cechov. Era fiero delle sue cognizioni mediche, assai piú che del talento letterario.

-Ma io sono medico di professione, e qualche volta nel tempo libero scrivo, - diceva con molta serietà. Cechov andò a curare il suo prediletto Artem e gli prescrisse gocce di valeriana, ossia la stessa medicina che per ischerzo prescrive a tutti il dottor Dorn, uno dei personaggi di *Cajka*.

Venne il giorno del primo spettacolo. Rappresentammo per Cechov e naturalmente per Sebastopoli *Djadja Vanja*. Il successo fu straordinario. L'autore fu chiamato ripetutamente alla ribalta. Questa volta Cechov fu contento dell'esecuzione. Per la prima volta egli vide il nostro teatro in pieno allestimento per uno spettacolo pubblico. Durante gli intervalli veniva da me, mi elogiava, e alla fine, fece una sola osservazione a proposito della partenza di Astrov:

-Egli fischietta, sentite... Fischietta! Zio Vanja piange, mentre Astrov fischietta! - E anche questa volta non potei ottenere da lui niente di piú. «Come dunque, - mi dicevo, - tristezza, disperazione e... un allegro fischiettare? »

Ma anche questa osservazione di Cechov prese vita da sé in uno degli spettacoli successivi. Una volta mi misi a fischiettare, a caso, per fiducia. E in quel momento intuii la verità! È giusto! Lo zio Vanja si perde d'animo e si dà allo sconforto, mentre Astrov fischietta. Perché? Ma perché egli ha talmente perso la fiducia nella vita e nella gente che in questa sfiducia è giunto fino al cinismo. Gli uomini ormai non possono piú amareggiarlo in alcun modo. Ma per sua fortuna Astrov ama la natura e la serve idealmente, disinteressatamente; egli pianta i boschi, e i boschi trattengono l'acqua necessaria per i fiumi.

Nel numero dei lavori teatrali da noi portati allora in Crimea, ve n'era uno di Hauptmann *Einsame Menschen*. Anton Pavlovic lo vide per la prima volta e gli piacque piú dei suoi lavori.

-Questo sí che è un vero drammaturgo! Io non sono un drammaturgo, sentite, sono un medico.

Da Sebastopoli ci trasferimmo a Jalta, dove ci attendeva quasi tutto il mondo letterario russo, che come per un'intesa era giunto in Crimea per le nostre recite straordinarie. Si trovavano là a quel tempo: Bunin, Kuprin, Mamin-Sibirjak, Cirikov, Stanjukovic, Elpat'evskij e, infine, Maksim Gor'kij, appena divenuto celebre, che viveva in Crimea a causa d'una malattia polmonare. Qui ebbe luogo la nostra prima conoscenza con Gor'kij, che con sforzi comuni persuademmo a scrivere per noi dei lavori teatrali. Uno dei suoi drammi futuri, *Na dne*, a quel tempo era già stato concepito, e, forse, anche abbozzato nelle

linee fondamentali, ed egli me ne narrò il contenuto.

Oltre agli scrittori in Crimea c'erano molti artisti e musicisti fra cui si distingueva il giovane S. V. Rachmaninov.

Ogni giorno, all'ora stabilita, tutti gli attori e gli scrittori si riunivano nella dacia di Cechov, il quale offriva agli ospiti la colazione. Faceva gli onori di casa la sorella di Anton Pavlovic, Marja Pavlovna, nostra comune amica. Al posto di padrona di casa sedeva la madre di Anton Pavlovic, un'incantevole vecchietta, amata da tutti noi.

Ascoltando i racconti sul successo dei drammi di Anton Pavlovic, ella, nonostante la sua venerabile età, volle assolutamente andare a teatro, non certo per vedere noi, ma l'opera di Antosa. Il giorno stabilito, arrivando prima della colazione, trovai Cechov assai agitato. La madre aveva tirato fuori dal baule il suo antico abito di seta per indossarlo la sera. Anton Pavlovic era esterrefatto:

-Mamma in abito di seta guarda l'opera di Antosa! Sentite ma cosí è impossibile.

E qui, dopo una focosa esclamazione, egli proruppe in una allegra e incantevole risata, poiché il quadro della mamma che sedeva con l'abito di seta, e applaudiva il figlio che aveva scritto l'opera, e ora andava a teatro per ringraziare il pubblico, gli sembrava molto ridicolo e di gusto piccolo borghese-sentimentale.

Nei quotidiani pranzi da Cechov, si parlava spesso di letteratura. Queste discussioni di specialisti mi svelavano molti segreti importanti e utili per il regista e l'attore, segreti che i nostri aridi pedagoghi di storia della letteratura ignoravano. Cechov cercava di convincere tutti a scrivere lavori per il Chudozestvennyj Teatr. Un giorno qualcuno disse che da alcuni racconti di Cechov era facile ricavare dei lavori drammatici. Fu portato il libro e si obbligò Moskvina a leggere i racconti. La sua lettura piacque talmente a Anton Pavlovic, che da allora, ogni giorno, dopo pranzo, egli costringeva il bravo artista a leggere qualcosa. Ecco come Moskvina divenne il lettore assiduo dei racconti cechoviani ai concerti di beneficenza.

Le nostre rappresentazioni straordinarie in Crimea terminarono. Per ringraziarci di essere venuti Cechov e Gor'kij ci promisero di scrivere per noi un lavoro teatrale ciascuno. Detto tra noi, questo era uno dei motivi principali per cui la montagna si era mossa verso Maometto.

K.S. Stanislavskij, *Il viaggio in Crimea* in *La mia vita nell'arte*, Giulio Einaudi Editore, 1963, pp. 283-286.

SAGGIO SU CECHOV

di Thomas Mann

[...] Cechov non aveva nessun rapporto con la classe operaia, e neppure aveva mai studiato Marx. E non era certo un poeta proletario come Gor'kij, anche se era un poeta del lavoro. Ma egli seppe trovare per i mali sociali del suo popolo degli accenti che gli toccarono il cuore, come nello stupendo e triste quadro di costume *Muziki*, dove, durante una festa religiosa, l'immagine della Vergine Vivificatrice viene portata in processione di paese in paese. Una gigantesca folla di indigeni ed estranei viene tra la polvere e il frastuono incontro all'immagine, e tutti tendono le braccia verso di essa, la guardano avidamente e gridano piangendo: «"Intercedi per noi, *Matuska!*"». Pareva che di colpo tutti avessero capito che fra la terra e il cielo non c'è il vuoto, che non tutto ancora avevano preso i ricchi e i forti, che c'era ancora una protezione contro le offese, contro la schiavitù, contro la gravosa, intollerabile miseria e la terribile vodka [...] "Intercedi per noi, *Matuska!*". Ma la funzione solenne terminò, l'icona fu portata via e tutto andò di nuovo come prima, e di nuovo giunsero dall'osteria le rozze voci avvinazzate». Questo è il Cechov più autentico nella sua commozione e nella sua amarezza che tutto continui ad andare nella vecchia maniera e non ci dovrebbe stupire che la popolarità dello scrittore la quale alla sua morte, il giorno della sua sepoltura a Mosca, si rivelò come una sorpresa, si fosse fondata su tali rappresentazioni. Un giornale governativo si sentì perciò in diritto di concludere che questo Anton Pavlovic doveva essere stato anche lui «una procellaria della rivoluzione».

Egli non assomigliava ad una «procellaria» e neppure al *muzik* divenuto un genio o al pallido delinquente di Nietzsche. Le immagini che abbiamo di lui ci mostrano un uomo slanciato vestito alla moda degli ultimi anni del secolo scorso, col colletto duro, un «pinces-nez» legato ad un nastro, una barbetta a punta e tratti armoniosi, un poco sofferenti di una cordiale malinconia. Questi tratti rivelano una intelligente attenzione alle cose, modestia, scetticismo e bontà. E il volto, l'atteggiamento di un uomo che non mena vanto di se stesso. Nessuna traccia di pretenziosità. E se già la dottrina di Tolstoj gli appariva «dispotica» e le opere di Dostoevskij gli sembravano «buone, ma immodeste, pretenziose» si può ben immaginare come gli apparisse grottesca la presunzione della vacuità. Quando la rappresenta, riesce ad ottenere effetti di grande comicità. Sono passati molti decenni da quando vidi a Monaco uno dei suoi lavori, uno di quei lavori che si offrono dolcemente, che vivono tutti del senso di ciò che sta per morire, che è divenuto impossibile, che vive ancora soltanto di una vita fit-

tizia, l'esistenza della classe possidente, e che sostituiscono i facili effetti con l'acutissima e finissima intensità dell'atmosfera lirica un'atmosfera di conclusione e di addio - *Zio Vanja*. In esso è rappresentata una celebrità ormai invecchiata, la caricatura dell'eroe di *Una storia noiosa*, un professore emerito, un consigliere, che scrive di cose d'arte che non comprende affatto, e che per il resto tiranneggia l'intera sua casa con le proprie piagnucolose fisime senili, con la propria falsa importanza e la propria podagra, una nullità convinta della propria grandezza. A costui una brava donna dice, accomiatandosi, mentre lo bacia: «Voi dovrete farvi fare una nuova fotografia, Aleksandr Vladimirovic, e mandarmene una copia; sapete quanto mi siete caro!». Per tutta la mia vita sono stato costretto a ridere ogni volta che pensavo a quel «Voi dovrete farvi fare una nuova fotografia, Aleksandr Vladimirovic!», ed è colpa di Cechov se a volte penso, dell'uno o dell'altro personaggio: «Anche questo potrebbe andare a farsi fotografare!».

Bene, egli stesso si è fatto fotografare quando è stato necessario, e le sue fotografie sono immagini di una assoluta semplicità. Esse non testimoniano una travagliata vita interiore, sembra quasi che quest'uomo sia stato troppo modesto anche per la passione.

[...] Ho scritto queste righe con profonda simpatia. Sono stato preso da questa poesia: la sua ironia verso la fama, il suo dubbio sul significato e valore della propria opera, la sua incredulità, nei confronti della propria grandezza, ha invece tanto della tranquilla, modesta grandezza. «L'insoddisfazione di se medesimo - egli ha detto - costituisce un elemento fondamentale di ogni vero talento». In questa espressione la sua modestia assume un carattere positivo. «Sii felice della tua insoddisfazione - egli dice - essa dimostra che tu sei superiore a quanti si contentano di sé, che sei magari anche grande». Ma la sincerità del dubbio, dell'insoddisfazione egli non la nega, e il lavoro, il fedele, instancabile lavoro compiuto fino alla fine nella coscienza che non si può dare una risposta alle domande fondamentali, con il tormento di ingannare il lettore, rimane un singolare «nonostante tutto». Le cose non stanno altrimenti: si rallegra di storie un mondo perduto, senza dargli la traccia di una verità redentrice. Alla domanda della povera Katja: «Che fare?» l'unica risposta possibile è: «In coscienza non lo so». E si lavora tuttavia, si raccontano storie, si dà forma alla verità e si rallegra con essa un mondo miserevole nell'oscura speranza, quasi con la certezza che la verità e la forma serena abbiano sull'anima un effetto liberatore e preparino il mondo ad una vita migliore, più bella e più in armonia con lo spirito.

Thomas Mann, *Saggio su Cechov*, in A.P. Cechov, *Racconti e teatro*, Firenze, 1966.

IL PUNTO DI VISTA RUSSO

di Virginia Woolf

Poiché spesso dubitiamo che i francesi o i nordamericani, i quali tuttavia hanno tanti tratti in comune con noi, possano capire la letteratura inglese, il nostro dubbio è assai più grave quando ci domandiamo se gli inglesi, nonostante tutto il loro entusiasmo, possano capire la letteratura russa. Per quanto riguarda il senso della parola capire», si potrebbe discutere all'infinito. Fra gli scrittori degli Stati Uniti, per esempio, ce ne sono molti i quali hanno scritto con la massima penetrazione sulla nostra letteratura e sul nostro popolo; i quali hanno vissuto tutta una vita tra di noi, e alla fine hanno perfino preso la nazionalità inglese. Eppure possiamo dire che ci abbiano capiti, che non siano rimasti fino all'ultimo degli stranieri? Possiamo forse credere che i romanzi di Henry James siano stati scritti da un uomo cresciuto nella società da lui descritta, o che le sue critiche sulla letteratura inglese siano state scritte da un uomo che ha letto Shakespeare senza pensare all'esistenza dell'Oceano Atlantico e dei due o trecento secoli che separano, su un'altra sponda, la sua civiltà dalla nostra? Lo straniero riesce spesso a dare prova di un'acutezza e di un distacco notevoli, di un punto di vista nuovo, però gli sono negati quell'inconsapevolezza di se stesso, quella facilità, quel cameratismo e quel senso dei valori comuni che sono alla base dell'intimità, dell'assennatezza, del rapido scambio di idee caratteristici del contatto familiare.

Non soltanto c'è tutto questo a separarci dalla letteratura russa, ma anche una barriera assai più grave: la differenza di lingua. Fra tutti quelli che si sono deliziati con Tolstoj, Dostoevskij e Cechov durante gli ultimi vent'anni, quanti erano in grado di leggere questi autori nell'originale? Non più di uno o due. La nostra valutazione dei loro meriti è tutta opera di critici che non hanno mai letto una parola di russo, né visto la Russia, nemmeno sentito parlare la lingua dei suoi abitanti; che hanno dovuto sempre dipendere, ciecamente e implicitamente, dal lavoro dei traduttori.

Vale a dire insomma che abbiamo giudicato un'intera letteratura denudata del suo stile. Una volta che abbiamo tradotto in inglese ogni parola di una frase in russo, e pertanto mutato leggermente il senso, e trasformato completamente il suono, il peso e l'accento delle parole, ognuna presa in relazione alle altre, non rimane niente, all'infuori di una rozza e grossolana versione del senso originale. Trattati a questo modo, i grandi scrittori russi sono come persone improvvisamente spogliate, da un terremoto o da un incidente ferroviario, non soltanto di tutti i loro vestiti, ma anche di qualcosa di più sottile e più importante: i loro costumi, l'idiosincrasia dei loro caratteri. Ciò che

rimane è tuttavia, come gli inglesi hanno saputo dimostrare con il fanatismo della loro ammirazione, qualcosa di molto potente e di molto impressionante; ma ricordando tutte queste mutilazioni, non possiamo non domandarci fino a che punto commettiamo il torto di imputare, di distorcere, e di leggere in queste opere un'enfasi assolutamente falsa.

Diciamo che hanno perso i loro vestiti in qualche terribile catastrofe, perché ci serve un'immagine simile per descrivere la semplicità e l'umanità - spogliate da ogni tentativo di nascondere e travestire gli istinti - che così spiccatamente c'impressionano nella letteratura russa, sia questo dovuto alla traduzione o a qualche causa più profonda. Queste qualità sembrano pervaderla tutta, negli scrittori secondari come nei più grandi. «Imparate ad avvicinarvi al popolo. Vorrei persino aggiungere: fate sì da essergli indispensabile. Ma che questa simpatia non scaturisca dalla mente - perché nella mente è facile -, ma dal cuore, dal vostro amore verso di loro». «È una traduzione dal russo», diciamo subito, non appena vediamo queste parole. La semplicità, la mancanza di sforzi, il presupposto che in un mondo pieno di sofferenza la nostra prima vocazione sia quella di capire i nostri compagni di sofferenza, e non dalla mente - perché nella mente è facile -, ma dal cuore»: questa è la nuvola in cui è avvolta tutta la letteratura russa, nuvola che ci allontana dalla nostra incartapecorita lucentezza e dalle nostre strade bruciate per sdraiarsi nella sua ombra; naturalmente con risultati disastrosi. Perché allora diventiamo goffi, consapevoli di noi stessi; rifiutando le qualità che ci sono proprie, scriviamo con una affettazione di bontà e di semplicità che fa venire la nausea. Noi non possiamo dire «tovarisc» con semplice convinzione. C'è un racconto di Galsworthy, nel quale uno dei personaggi chiama così l'altro (ambedue si trovano negli abissi della disperazione). Immediatamente tutto diventa teso e affettato. L'equivalente inglese di «tovarisc» è «compagno»: una parola assai diversa, che pure racchiude qualcosa d'ironico. Benché si siano trovati negli abissi della disperazione - questi due inglesi del racconto, i quali si chiamano l'un l'altro «fratello» -, non c'è dubbio che troveranno un lavoro, diventeranno ricchi, passeranno gli ultimi anni della loro vita in mezzo ai lussi, e lasceranno una somma di denaro per evitare che altri poveri diavoli debbano chiamarsi «tovarisci» sui moli del porto. Ma è la compartecipazione nella sofferenza, piuttosto che nella felicità, nello sforzo, o nel desiderio, ciò che fa nascere l'idea della fraternità. E la «profonda malinconia», secondo il dottor Hagberg Wright tipica del popolo russo, ciò che crea la loro letteratura.

Naturalmente, un'affermazione generale di questo tipo, anche se conserva una parte di verità quando la si applica all'insieme della letteratura, si trasforma profondamente quando la si applica a uno scrittore di genio. Immediatamente si presentano altri problemi.

Scopriamo che un «atteggiamento» non è una cosa semplice; è estremamente complesso. Spogliati dei loro vestiti e dei loro costumi, intontiti da un incidente ferroviario, gli uomini dicono cose dure, cose crudeli, cose spiacevoli, cose difficili, anche se le dicono con l'abbandono e la semplicità provocate appunto dalla catastrofe. Le nostre prime impressioni di Cechov non sono appunto di semplicità, bensì di sconcerto. Che cosa vuol dire, e come mai può credere che si possa fare un racconto con questo?, ci domandiamo a misura che leggiamo i suoi racconti. Un uomo si invaghisce di una donna sposata, si separano, si incontrano, e alla fine restano a parlare della loro situazione, a domandarsi in che modo potrebbero liberarsi da «quell'intollerabile servitù?». «Come? Come?» egli chiese, prendendosi la testa fra le mani [...] E sembrava che tra non molto avrebbero trovato una soluzione, e allora sarebbe incominciata una nuova splendida vita». Così finisce il racconto. Un postino accompagna uno studente alla stazione; lungo la strada lo studente cerca di far parlare il postino, ma questi rimane muto. A un tratto il postino dice, inaspettatamente, «il regolamento non ci permette di accompagnare nessuno, quando siamo in servizio». E comincia a passeggiare nervosamente sul marciapiede, scuro in volto. «Con chi era arrabbiato? Con la gente, con la povertà, con le notti di autunno?». E anche qui finisce il racconto.

Ma sarà davvero la fine, ci domandiamo? Piuttosto abbiamo la sensazione di aver omesso, senza accorgerci, qualche particolare importante; oppure come se una melodia si fosse interrotta, senza aspettare che gli accordi attesi venissero a chiuderla. Questi racconti sono inconcludenti, diciamo, decisi a impostare la nostra critica sul presupposto che i racconti debbano finire in un modo attendibile. Ma questo significa mettere in dubbio la nostra attitudine alla lettura. Quando la melodia è familiare e il finale enfatico - gli amanti vengono riuniti, i cattivi debellati, gli imbrogli chiariti -, come in quasi tutta la letteratura d'immaginazione vittoriana, non possiamo in verità sbagliare; ma quando la melodia è poco familiare, e alla fine troviamo un punto d'interrogazione o semplicemente l'informazione che i personaggi continuano a parlare, come capita con Cechov, ci vuole un senso della letteratura assai coraggioso e all'erta, per riuscire a scorgere la melodia, e in special modo quelle ultime note che completano l'armonia. Probabilmente dovremo leggere molti racconti, prima di sentire (e questo sentimento è parte essenziale della nostra soddisfazione) che siamo riusciti a mettere le diverse parti insieme, che Cechov non parlava a vanvera, ma faceva suonare qui una nota, qua un'altra, con un'intenzione definita, per completare ciò che voleva dire.

Dobbiamo cercare qua e là, se vogliamo scoprire dove vanno messi gli accenti in questi strani racconti. Queste parole di Cechov ci indicano tuttavia la direzione giusta: «[...] una conversazione come questa sarebbe stata inimmaginabile per i nostri genitori. Di notte,

loro non parlavano, ma dormivano profondamente; noi, quelli della nostra generazione, dormiamo male, siamo irrequieti, ma parliamo molto, e stiamo sempre cercando di scoprire se abbiamo ragione o meno». La nostra letteratura di satira sociale e di sottigliezze psicologiche è nata anch'essa da quel sonno irrequieto, da quell'incessante conversazione; ma dopo tutto c'è un'enorme differenza fra Cechov e Henry James, fra Cechov e Bernard Shaw. Questo è ovvio, ma dove nasce la differenza? Anche Cechov è consapevole dei danni e delle ingiustizie della società; la miseria dei contadini lo impressiona immensamente, ma il suo zelo non è quello del riformatore: non è questo il segnale davanti al quale dobbiamo fermarci. L'intelletto gli interessa enormemente; egli è un analista incredibilmente sottile e delicato delle relazioni umane. Ma non è questo; non è qui la differenza. Sarà forse che ciò che gli interessa principalmente non è la relazione dell'anima con le altre anime, bensì la relazione dell'anima con la salute, con la bontà? Questi racconti ci mostrano sempre un'affettazione, una posa, una insincerità. Questa donna si è lasciata tentare da una falsa relazione; quest'uomo è stato pervertito dall'umanità dell'ambiente. L'anima è malata; l'anima è guarita; l'anima non è guarita. Nei suoi racconti questi sono gli accenti principali.

Una volta che l'occhio si è abituato a queste sfumature, la metà dei «finali» della letteratura d'immaginazione svaniscono nel nulla; diventano schermi trasparenti con una luce dietro: vistosi, ovvii, superficiali. La generale resa dei conti nell'ultimo capitolo, le nozze, la morte, la dichiarazione di valori etici o estetici sonoramente annunciata al suono delle trombe, pesantemente sottolineata, diventano tutti rudimentali sotterfugi. Sentiamo che niente è stato risolto; che nulla è rimasto saldamente sistemato. D'altra parte, quel metodo che all'inizio ci sembrava così arbitrario, inconcludente, troppo attento alle trivialità, ora ci sembra il risultato di un gusto squisitamente originale ed esclusivo, il quale arditamente sceglie e infallibilmente ordina i suoi elementi, controllato da un'onestà che si può trovare soltanto tra gli stessi russi. Forse queste domande non hanno risposta, comunque non cediamo mai alla tentazione di manipolare i dati, in modo da produrre qualcosa di conveniente, di decoroso, di piacevole alla nostra vanità. Forse non è così che si richiama l'attenzione del pubblico; il quale, dopo tutto, è abituato a una musica più chiassosa, a un ritmo più marziale; ma l'autore ha scritto la melodia esattamente come la sentiva. Perciò, a misura che leggiamo questi raccontini quasi campati per aria, l'orizzonte si allarga; l'anima acquista una sorprendente sensazione di libertà. [...]

Virginia Woolf, *Il punto di vista russo*, in *Per le strade di Londra*, Milano, 1963.

DA «LESIJ» A «ZIO VANJA»

di Gerardo Guerrieri

Lesij è l'anti-Ivanov. Con Lesij Cechov oppone al pessimista, sfiduciato, stanco, abulico Ivanov, un ottimista: il volitivo, appassionato, energico dottor Chruscëv, amante della vita e della natura, e tenta di definire con lui, insieme col modello di un uomo totalmente positivo, anche una versione del mondo incoraggiante, stimolante, progressiva.

Chruscev è soprannominato ironicamente Lesij, perché ama le foreste. Lesij è lo spirito dei boschi della mitologia russa, uno slavo Silvano. Lo ritroviamo in un poema molto amato da Cechov, *Ruslan e Ludmilla* di Puskin: tra le meraviglie del favoloso incantato paesaggio del prologo, tra il gatto parlante e la sirena a cavalcioni sui rami e la capanna ritta su due zampe di gallina e la quercia verde che ossessionerà la fantasia di Masa in *Tre sorelle*, ecco vagare fra innumerevoli viottoli erbosi lo spirito della foresta, Lesij.

La prima menzione particolareggiata della commedia si trova in una lettera a Suvorin del 18 ottobre 1888, insieme con una lista ragionata dei personaggi (a quel tempo Cechov pensava di scriverla in collaborazione con Suvorin) e a una breve descrizione del protagonista: «È un poeta, un paesaggista, un artista; uno che crea non sulla tela o sulla carta ma sulla terra, non col colore ma con gli organismi...». La sua passione per gli alberi è così motivata: «Senza alberi la vita sulla terra è impensabile. Le foreste sono condizione necessaria per il clima, il clima influisce sul carattere degli uomini ecc. Non c'è felicità né civiltà se gli alberi scricchiolano sotto l'accetta, se il clima è aspro e rigido, se gli uomini sono anch'essi aspri e rigidi... il futuro in tal caso sarà orribile!». (È *in nuce* il panegirico che Sonja fa di Astrov in *Zio Vanja*, e quello scricchiolare di alberi sotto l'accetta anticipa il sinistro suono delle scuri sui tronchi, nel finale del *Giardino dei ciliegi*.) L'amore, il culto di Lesij per le piante, quello stesso di Cechov: anch'egli come Lesij, «da ragazzo, negli anni del ginnasio aveva piantato nel cortile della casa una piccola betulla; quando essa verdeggiò e cominciò a dondolarsi al vento, a stormire e a dare un po' d'ombra, il suo cuore si riempì d'orgoglio: aveva aiutato Dio a creare un nuovo organismo, aveva fatto in modo che ci fosse sulla terra un albero in più ».

C'è poi la figlia del professore: «Ventitré o ventiquattro anni... molto colta, sa ragionare... Pietroburgo l'annoia, la campagna anche. Non ha mai amato. È pigra, si diletta di filosofia, legge a letto, vuol maritarsi unicamente come diversivo per non restare zitella. Dice che si può innamorare solo di un uomo interessante. Con piacere avrebbe sposato Puskin o Edison, e li avrebbe amati, ma un brav'uomo lo sposerebbe solo per noia: stimerebbe suo marito e amerebbe i suoi figli...». Dopo aver visto e ascoltato Lesij ella si abbandonerà alla passione fino all'inverosimile. Chruscëv le piace non per le sue idee, che le sono estranee, ma per l'ingegno, la passione, l'ampiezza delle sue vedute. Le piace che sia capace di attraversare la Russia con un balzo dello spirito, e sia di dieci secoli in anticipo su tutti gli altri. Quando Lesij accorre dal professore e lo supplica singhiozzando di non vendere il suo bosco per farne legname, lei ride dall'entusiasmo e dalla felicità. Non crede ai suoi occhi; pensava che un uomo così esistesse solo nei sogni e nei romanzi.

Questo abbozzo di personaggio femminile base, che nel progetto si chiama Nastja, darà vita almeno a due personaggi diversi: Sonja di *Lesij* ed Elena di *Zio Vanja*. (In *Zio Vanja* il personaggio di Sonja sarà completamente diverso). C'è poi il fratello della defunta moglie del professore, Georgij Voinickij, detto Georges. Amministra i beni del cognato, avendo scialacquato i suoi in gioventù. Non si aspettava che la famiglia di Pietroburgo riconoscesse così poco i suoi meriti, (per questo si suiciderà). Si duole di non aver rubato. Beve acqua di Vichy e brontola. Si comporta con sussiego. I grandi personaggi non gli fanno paura. In *Lesij* è ancora un personaggio marginale, in ombra, ma farà strada. Molto arricchito, approfondito, invecchiato di dieci anni, spogliato dell'alone da aristocratico snob di provincia, cambierà nome e diventerà il protagonista di *Zio Vanja*, quando Cechov avrà dato al vecchio professore, oltre che una famiglia, una moglie giovane e bella, Elena, di cui zio Vanja si innamorerà perdutoamente.

Cechov cominciò a pensare a *Lesij* nel maggio 1888, cioè immediatamente dopo la prima di *Ivanov*: è il 30 maggio che accenna in una lettera a Suvorin della sua intenzione di andare in Crimea a scrivere « una *pièce* lirica ». Ma quell'estate in Crimea passò il tempo a conversare, con Suvorin appunto, di cui era ospite, e col quale s'intendeva magnificamente. Erano entrambi due grandi conversatori; « sono diventato una macchina per parlare » scrive Cechov quell'estate, in più Suvorin era un po' suo compaesano essendo nato a Voronez

come suo padre. Insomma Cechov trovò che in quelle condizioni scrivere un rigo « era più difficile che volare in cielo da vivi ». Durante quelle discussioni animate in cui diedero fondo ai massimi problemi e di cui forse è traccia nei dibattiti filosofici di *Tre sorelle*, dovettero parlare molto anche di *Lesij*, e decisero di scriverlo in collaborazione. Cominciarono, anche, ma poi il progetto si arenò. Cechov si mise a scrivere *Lesij*, questa volta da solo, nel maggio 1889, poi si interruppe e ripose mano al dramma solo dopo aver terminato *Una storia noiosa*, uno dei suoi capolavori. «Dopo un racconto» disse «scrivere teatro è quanto di più facile». Ma chi paragona *Una storia noiosa* all'opera teatrale riscontra una differenza abissale fra i due testi: Cechov drammaturgo raggiungerà Cechov narratore solo ai tempi del *Gabbiano*. Finì *Lesij* in dicembre, e nel febbraio 1890 lo rifecce in gran parte (come per *Ivanov*, riscrisse da capo il quarto atto). L'ultima versione, scritta a distanza di circa sei anni dalla prima, porterà a un dramma completamente nuovo. Il personaggio di Lesij cambierà nome, Chruscev diventerà Astrov, e cederà il posto di protagonista a zio Vanja. La storia di come da *Lesij* si arriva a *Zio Vanja* è uno dei capitoli più appassionanti dell'evoluzione della drammaturgia cechoviana.

Lesij: il tema della calunnia

Anche qui come in *Ivanov*, l'intreccio è piuttosto complesso, da romanzo: il quadro che Cechov si proponeva di tracciare della società russa del tempo era ampio. *Lesij* si struttura su un confronto tra due gruppi di personaggi: i proprietari (e la piccola nobiltà locale) e i nuovi arrivati: i pietroburchesi rappresentati dalla famiglia del professor Serebrjakov. Sono due mondi contrapposti, la città e la campagna, la capitale e la provincia, una situazione che ritroviamo, per esempio, in *Tre sorelle*, dove il mondo dei militari è contrapposto a quello dei provinciali. Questi due gruppi di personaggi si riuniscono in occasione del compleanno del proprietario Zeltuchin: le feste sono il luogo d'incontro che permette a Cechov di superare la ristretta ottica familiare, il suo punto d'osservazione preferito.

Il pranzo di compleanno (ritardato in modo da presentare tutti i personaggi alla spicciolata) occupa tutto il primo atto e costituisce l'introduzione e l'esposizione della vicenda. Il gruppo dei pietroburchesi è composto dalla famiglia Serebrjakov: il professore in pen-

sione, che si ritira malvolentieri dalla capitale a vivere nelle terre della sua prima moglie; Sonja sua figlia, ed Elena, la nuova giovane moglie, bella e perseguitata da tutti: susciterà nei bellimbusti maschili di quella società provinciale, fieri e brutali desideri. Vojnickij le farà una corte insistente, Fjodor vorrà sedurla, Zeltuchin spargerà la voce che lei e Vojnickij sono amanti, con conseguenze nefaste. Fra i provinciali: Vojnickij, fratello della defunta moglie del professore, innamoratosi di Elena forse per riprendersi dal professore qualcosa della tanta vita che gli ha rubato, quando per anni gli ha fatto da intendente meritandosi solo ingratitudine: il suo rancore per il professore è profondo. È amaro, cinico, maldicente e un po' snob. Poi sua madre, Marija, ex suocera del professore, vecchia intellettuale che pretende di risolvere i problemi del mondo leggendo articoli e opuscoli: conserva una ammirazione infinita per l'ex genero. Djin, proprietario fallito e conservatore, difensore della fedeltà coniugale a tutti i costi, in *Zio Vanja* diventerà Telegin.

Ci sono inoltre quattro personaggi che in *Zio Vanja* saranno soppressi: 1) Zeltuchin, il festeggiato, proprietario, brutto, ipocondriaco, velenoso, segretamente innamorato di Sonja, la figlia del professore: vorrebbe sposarla, ma resterà deluso. 2) Sua sorella Julija, capostipite della razza delle massaie cechoviane (da Varja del *Giardino* a Natasa di *Tre sorelle*): sempre indaffarata, pranzi, cene, tè... organizza spuntini... «Bisogna che sbuchi dal fondo del giardino gridando: "Chi ha lasciato i tacchini appena nati tutta la notte fuori nell'umidità? Marija? Akulina?" È sempre severa... vuol dimostrare che la sua vita è una galera... nessuno sfacchina quanto lei». È segretamente innamorata del bellimbusto Fjodor, e alla fine se lo sposa. 3) Orlovskij, satira del padre nobile, ozioso proprietario di campagna, appena reduce dal *grand tour* nell'Europa delle terme e delle bische, di prammatica per i nobili russi. Ha risolto la crisi esistenziale dell'età matura in modo molto semplice: un bel giorno ha fatto confessione pubblica dei suoi peccati e s'è messo l'anima in pace. Da allora è allegro e contento e ai suoi peccati non ci pensa più (qui il tolstoismo cechoviano ha un primo ripensamento ironico). 4) Suo figlio Fjodor, militare, gradasso, capitan spaventa dell'epoca delle guerre russo-turche nei Balcani, va e torna dal Caucaso dove ha due proprietà, si vanta d'essere un dongiovanni irresistibile e fa a Elena una corte sfrontata e offensiva.

E arriviamo a Lesij, il protagonista (lo «spirito dei boschi», il dottor Chruscev) che entra in scena con una battuta da *naïf*: « Perché

non sono un pittore? che meraviglioso gruppo ». È odioso al professore Serebrjakov che lo considera uno squilibrato; affascinante per sua figlia Sonja che non ha mai visto un uomo così aperto e schietto, diverso dagli uomini grigi che ha conosciuto in città; ridicolo per il cinico Vojnickij che ironizza sui suoi sforzi di naturalista. Ma è un uomo tutto passione, con uno scopo nella vita: qualità essenziale per Cechov (dirà di Kostja del *Gabbiano* che a ucciderlo è stata la sua incapacità di trovare uno scopo al proprio talento). Il pranzo brusca-mente ha termine quando l'ex suocera del professore alza il naso dal suo opuscolo a ricordargli le sue pillole. Allo scatto d'insofferenza dell'ex genero lei risponde: «Ma siete malato! molto malato!». E il professore s'alza da tavola sbuffando: «Malato! malato! non sento nient'altro da quando sono qui!». Gli invitati escono a giocare al croquet, in attesa che giunga l'ora di cena. Per dopo cena, Lesij invita tutti a una partita di pesca nella sua tenuta. Vojnickij perseguita Elena con la sua corte incessante.

Il secondo atto ha già la struttura che sarà di *Zio Vanja*. Stesso inizio: interno, notte, in casa Serebrjakov, attacco di podagra del professore che dà in escandescenze e tormenta la giovane moglie. Lesij, in qualità di medico, viene a visitarlo, ma, a differenza di quanto accade in *Zio Vanja*, Serebrjakov non lo respinge e si fa accompagnare da lui nella propria camera da letto (questo compito spetterà in *Zio Vanja* al nuovo personaggio della balia, Marina). Le piagnucolose assiduità di cui Vojnickij fa oggetto Elena sono interpretate con malignità da Fjodor (in una scena che passerà pari pari in *Zio Vanja* e di cui sarà protagonista Astrov) e con sdegno da Lesij, il quale, sorpreso Vojnickij a baciare la mano di Elena, ne deduce che sono già amanti e stigmatizza con forza il loro comportamento. La definizione del carattere rude e contadino di Lesij si completa con questa vena puritana che emerge in lui e ne farà la coscienza della collettività.

Subito dopo, lunga scena dello «spuntino» (rimarrà, molto mutata, in *Zio Vanja*) fra Lesij e Sonja. È una scena di innamorati che ha qualcosa di una dichiarazione programmatica, di una trattativa. Lesij se potesse vorrebbe portarla via subito, tanto poco gli piacciono l'atmosfera della casa, le scenate nevrotiche del padre, le follie sentimentali di Vojnickij. Della bellezza di Elena diffida: gli sembra corrotta. (Per il suo successore, Astrov, la bellezza sarà l'unica gioia di una vita grigia.) Lesij sa di essere innamorato di lei. «Quando si cammina per un'oscura foresta si cerca una luce che guidi: io l'ho trovata»; la stessa immagine, in bocca ad Astrov, in *Zio Vanja*, avrà un suono

sconsolato: per lui non ci sarà nessuna luce, ma aggiunge, come per avvertirla, che l'amore non è tutto per lui: è una ricompensa per chi lavora, lotta, soffre. Sonja per parte sua gli oppone le sue paure e incertezze: non lo conosce ancora bene, chi è egli veramente? è quello che dice di essere? Ha paura che i suoi grandi progetti siano solo discorsi. Nel suo atteggiamento verso di lui c'è un po' di superiorità (sarà egli all'altezza delle sue esigenze?) e di inferiorità (riuscirà ella ad adeguarsi alla vita rude che l'attende? non si vergognerà, lui, davanti ai suoi colleghi e colleghe medici dell'ospedale?)

Un altro timore di Sonja è di carattere ideologico; Lesij, da quanto ha visto, è un *narodnik*, un populista, uno di sinistra: potrà andar d'accordo con le sue idee, lei che è di tutt'altro ambiente? Elena è addirittura un'aristocratica.

Lesij a questo punto s'infuria: egli come Cechov (e lo si può constatare nell'epistolario di quell'anno) non può sopportare di sentirsi appiccicare etichette, e non può soffrire la circospezione, i tentennamenti, i cavilli di Sonja: «Avete vent'anni e siete già vecchia e piena di pregiudizi come vostro padre e vostro zio. Dovrei curare di podagra anche voi». E la esorta a guardarlo in faccia, senza prevenzioni, a cercare in lui la verità umana. «Con quegli occhi sospettosi non potrete mai amare!» E se ne va sbattendo la porta. Sonja, piangendo di rabbia contro se stessa, gli gridava che invece l'ama insopportabilmente. Questa scena contiene il tema del secondo atto e anche della commedia: i pregiudizi con cui gli esseri umani si giudicano prima di aver conosciuto la verità interiore di ciascuno.

Anche il terzo atto, nella cornice e nella sua parte centrale, corrisponde a quello di *Zio Vanja*. Siamo nel salotto Serebrjakov, sono passate due settimane, durante le quali il professore ha deciso che vivere in campagna gli è insopportabile e si propone di vendere la proprietà per vivere, col ricavato, in città. E ha maturato un suo piano che esporrà oggi. Per annunciarlo ha indetto una riunione di famiglia, cui intervengono tutti i personaggi. Nell'attesa: discorsi sulla noia tra Vojnickij e Fjodor, che racconta le sue esperienze in Serbia e, di come, a causa della noia, lui e un certo capitano si siano, senza nessuna ragione, battuti furiosamente in duello. Salamelecchi affettuosi di Julija Zeltuchin a Sonja; le confida d'essere innamorata di Fjodor e la prega di sposare suo fratello, che è innamorato pazzo di lei. Sonja naturalmente declina. Sonja porge a Elena, facendole il viso dell'armi, una lettera d'amore che ha trovato in giardino: è indirizzata a lei da Vojnickij. Elena protesta di essere innocente, ma Sonja è con-

vinta che questa è la prova che lei e suo zio sono amanti. Arriva Fjodor che, sorpresa Elena con la lettera in mano, gliela strappa e la fa in mille pezzi, aggiungendo che altrettanto farà di qualsiasi uomo che si permetterà di corteggiarla, perché egli la considera sua proprietà. Elena, esasperata, reagisce schiaffeggiandolo. Lo spaccone si ritira umilmente offrendole i suoi servigi e dichiarandosi «il suo cane fedele»

Finalmente il professore (e questa scena è quasi per intero quella di *Zio Vanja*) annuncia le sue intenzioni di vendere la proprietà. Di qui la violenta reazione di Vojnickij, che accusa il professore di mostruosa ingratitudine, gli rinfaccia tutti gli anni di lavoro che ha speso inutilmente per lui, esce infuriato proferendo oscure minacce. A questo punto arriva Lesij agitatissimo. Ha appena saputo che il professore ha venduto un bosco: lo scongiura di non farlo. Aspetti e lo comprerà lui. Il professore irritato gli risponde di occuparsi degli affari suoi. Lesij, offeso, ha parole di fuoco contro tutti coloro che distruggono le foreste russe solo per appagare i vizi e i lussi delle loro donne. Interviene Sonja, che «ha spiato dal buco della serratura» la scena tra suo padre e il suo innamorato, e tenta di rabbonirlo, ma Lesij si rivolta anche contro di lei, urlando che non tornerà mai più. Pianti di Sonja. Anche Elena interviene tentando di rabbonire Lesij scusandosi con lui per la scortesia del marito.

Ma Lesij è intrattabile e la respinge con moralistico disprezzo (anche per lui Elena è una donna perduta). Elena sbigottita di fronte agli insulti di Lesij rimane a chiedersi (come Ivanov all'ultimo atto) «Perché, perché?». A questo punto da dentro si sente uno sparo. Entra, barcollando, Vojnickij, poi crolla: è morto. Un urlo generale: «S'è ucciso!». Elena è presa da un attacco di nervi e grida: «Portatemi via! uccidetemi, ma via di qui». Fjodor sghignazza (in un'altra versione prendeva Elena in braccio e la rapiva).

Due osservazioni: tutto l'atto, dal discorso di Serebrjakov in avanti è costruito su un'accumulazione di piccoli colpi di scena e di entrate e uscite rapide che si susseguono nell'intenzione di produrre un crescendo meccanico, che porta la concitazione al massimo. Mai come qui Cechov si è sforzato di cercare il «teatrale» con tutti i mezzi, servendosi anche di quella «drammaturgia dell'insulto» cui è ricorso nel terzo atto di *Ivanov*, e di cui sarà molto più parco in seguito (vedi la scena tra Kostja e sua madre nel *Gabbiano*, o fra Trofimov e Ljubov' nel *Giardino*; costruito sull'insulto e la provocazione immotivati è anche il personaggio di Soliony in *Tre sorelle*).

Come uscire dalla buia foresta

Come si è detto, Cechov riscrisse *Lesij*, e in particolare il quarto atto, più volte. In una prima versione, Cechov terminava il terzo atto con un episodio che ha del melodrammatico. Fjodor, il dongiovanni, approfittando della confusione prodotta dal suicidio di Vojnickij rapiva Elena con l'intenzione di farne la sua amante. Cechov fu probabilmente tentato di introdurre il ratto di Elena, completando così il parallelo tra la sua eroina e l'omonimo personaggio greco (il primo spettacolo che Cechov vide a Taganrog da ragazzo fu *La bella Elena* di Offenbach). Successivamente, nel quarto atto, Elena sfuggiva alle grinfie di Fjodor, che però non rinunciava al suo intento, e arrivava a minacciare e sfidare tutti a duello pur di riaverla, finché l'improvvisa morte di suo padre lo faceva rinsavire. Si assisteva così (in quella prima versione) al pentimento e alla conversione di un peccatore.

Cechov su consiglio di Suvorin e di Nemirovic-Dancenکو riscrisse interamente il quarto atto, e, sotto l'influsso di Tolstoj, particolarmente sentito in quegli anni, allargò l'episodio della conversione da caso individuale a evento collettivo. Due anni prima, nel 1886, Tolstoj aveva pubblicato: « Che cosa, allora, dobbiamo fare? ». Proclamava la sua conversione, predicando un nuovo tipo di cristianesimo. « Non possederai nulla, non userai forza e violenza, non giudicherai gli altri. » Del 1886 è anche *La potenza delle tenebre*, dramma il cui protagonista confessa pubblicamente le sue colpe. Sappiamo che lo lesse a Cechov proprio l'interprete di *Ivanov*, Davydov, nel gennaio 1888.

Queste due opere hanno un peso nella nuova versione del quarto atto di *Lesij*. « Non giudicare gli altri », uno dei tanti temi conduttori di *Ivanov*, è fondamentale anche in *Lesij*. Contro questo comandamento ha peccato la comunità in cui sono avvenuti il suicidio di Vojnickij e la fuga di Elena. E il quarto atto (nell'ultima versione) è un *mea culpa*, un atto di contrizione e riparazione collettivo.

Sono passati quindici giorni dal suicidio di Vojnickij. Elena, fuggita di casa, è scomparsa; in realtà è nascosta nel mulino del vecchio Djadin, in attesa che il fratello le mandi i soldi per raggiungerlo a Mosca. Ma il soave Djadin (ritratto satirico del sostenitore del matrimonio e della fedeltà a tutti i costi) vuol convincerla a ritornare dal marito: « Voi siete una donna-canarina... il vostro destino è starve-

ne in gabbia e contemplare la felicità degli altri ».

Arriva la vispa Julija, carica di pacchetti e vettovaglie; racconta che il professore, sconvolto dal rimorso per il suicidio di Vojnickij e temendo che il suo fantasma vendicativo lo venga a visitare, si è trasferito con Sonja a casa Zeltuchin. Verranno di lì a poco tutti quanti al mulino a fare un pic-nic per distrarsi e dimenticare. Al mulino viene, subito dopo, anche Lesij, per dipingere, com'è solito fare. Anch'egli è afflitto dai calamitosi avvenimenti: « Il bosco è stato venduto, Elena è scappata, io mi sento diventare ogni giorno più stupido e meschino ». Ma quel che lo tormenta di più è il fatto che da un taccuino di Vojnickij, trovato per caso, risulta che il suicida ed Elena non erano amanti; quanto si diceva su di loro era completamente falso. Lesij è preso dal rimorso. « Ho calunniato, odiato, disprezzato e ho offeso. Io credo più volentieri al male che al bene. » Arriva Sonja e gli chiede che cosa stia dipingendo. Le spiega che sta disegnando la pianta della distribuzione delle foreste del distretto (è il motivo che Astrov riprenderà ben più ampiamente in *Zio Vanja*). Vedendola accompagnata dal brutto Zeltuchin e sospettando che siano fidanzati, le chiede con intenzione se « ora è felice ». Sonja gli risponde che il dolore le ha insegnato molto e che non è più tempo di pensare alla felicità. « Noi abbiamo pensato troppo alla nostra felicità, ora dobbiamo dimenticarla e pensare a quella degli altri. La vita dev'essere fatta di sacrificio! » Queste parole sembrano a Lesij insincere. Ma che sacrifici! Lei vuol sacrificare solo alla sua vanità, al suo amor proprio! « Nessuno ha cuore qui, né voi né io » e Sonja offesa scoppia in pianto.

Arriva il professor Serebrjakov e Lesij gli chiede scusa per le intemperanze commesse nell'atto precedente. Il professore accetta le scuse e gli porge le sue. Il dolore, egli dice, gli ha aperto gli occhi. Con quel che ha imparato potrebbe scrivere un trattato sull'arte del vivere. La filosofia facile del « non tutto il male viene per nuocere » lo spinge a tracciare un bilancio favorevole della situazione: « Ho perduto due persone care, ma ho trovato degli amici preziosi ». Il vecchio Orlovskij introduce il problema della colpa e della necessità della confessione pubblica con un ricordo personale. Egli ha condotto, fino a quarant'anni, una vita scioperata e viziosa, poi è caduto in una crisi profonda. Ma dal giorno in cui ha avuto il coraggio di dichiararsi pubblicamente peccatore, e chiedere a tutti perdono dei propri peccati in nome di Cristo, si è sentito libero e consolato e da allora vive felice. Lesij consiglia a Serebrjakov di seguire l'esempio e di confessare ora

pubblicamente le sue malefatte. Ma Serebrjakov non è affatto d'accordo: «Perché dovrei chiedere perdono io, se è mia moglie che mi ha abbandonato?». «Perché siamo tutti colpevoli» gli ribatte sua figlia Sonja. Zeltuchin, il più colpevole, perché è stato il primo a calunniare, sostiene che bisogna dimenticare il passato e metterci una pietra sopra.

Questo tema della colpa e della responsabilità collettiva riapparirà, in altra forma, nel *Giardino dei ciliegi*. Ora Lesij difende con passione la necessità di prendere coscienza, di assumere la responsabilità dei gravi avvenimenti accaduti. E qui il discorso improvvisamente, dai fatti particolari della piccola comunità, si allarga alla Russia tutta intera. Dice Lesij a Serebrjakov: «Voi da venticinque anni siete professore e avete servito la scienza, io pianto boschi e faccio il medico, ma perché, per chi facciamo tutto questo se non rispettiamo coloro per cui lavoriamo? Noi diciamo che serviamo la gente, ma nello stesso tempo ci uccidiamo fra di noi in modo inumano... Per esempio, abbiamo fatto qualcosa per salvare Vojnickij? Dov'è vostra moglie che tutti abbiamo oltraggiata? Dov'è la vostra pace, la pace di vostra figlia? Dappertutto morte, distruzione, desolazione».

«Voi, signori, mi chiamate Lesij, il demone dei boschi, ma quel demone cova dentro tutti voi, tutti voi siete in una foresta tenebrosa dove vagate a tentoni... Siete tutti molto intelligenti, istruiti, pieni di buon cuore, ma solo quel tanto che basta per rovinare la vita a voi e agli altri... io sono posseduto dal demone dei boschi, sono meschino, inetto, cieco, ma anche voi, professore, non siete un'aquila! [E qui un accenno al significato nascosto e minaccioso del titolo]. Eppure tutto il paese vede in me un eroe, un uomo avanzato, e voi siete famoso in tutta la Russia. Ma se uomini come me possono essere presi sul serio per eroi, e se uomini come voi sono famosi... vuol dire che non ci sono veri eroi, talenti che ci possano guidare fuori da questa foresta tenebrosa, riparando, rifacendo quel che noi distruggiamo, che non ci sono vere aquile che abbiano il diritto di godere di una fama meritata... » (insieme con il tema della distruzione che sarà di lì a poco quello del *Gabbiano*, emerge quello del labirinto).

A questo punto scoppia un incendio nel bosco. Lesij corre a domarlo. Sonja gli dice d'essere cambiata e di meritare la sua stima. E corre ad aiutarlo. (Qui Cechov crede ancora nella possibilità di cambiare, di convertirsi, di cambiar vita, come avverrà al protagonista del *Duello*, del 1892). Segue un lieto fine convenzionale, alla maniera delle commedie scespiriane, con due coppie di sposi. Tutti sorpendo-

no Julija a tubare con Fjodor, finalmente rinsavito. Anch'essi, come Lesij e Sonja si sposeranno. Anche Elena torna da suo marito, pur senza amarlo. Si seppellirà con lui, «statua del Commendatore», nelle ventisei stanze del loro maniero.

« *Mi farò crescere le ali dell'aquila* »

Il senso del quarto atto è quello di una cerimonia collettiva di espiazione e rigenerazione. La comunità ha commesso dei torti verso il povero Vojnickij e verso Elena; ha calunniato ingiustamente, ha causato scandali, un suicidio, la fuga di una moglie. Ora la comunità, attraverso il riconoscimento e la confessione collettiva delle sue colpe, compie un atto di riparazione, si dispone a riprendere la vita con animo nuovo. Giustamente Magarshack definisce *Lesij* « essenzialmente una *morality play* alla maniera tolstojana, una commedia in cui non la virtù trionfa sul vizio, ma il vizio si converte alla virtù ».

Nelle parole che Cechov attribuisce a Lesij c'è, scopertamente, un impeto visionario che permeerà le sue opere successive e ne formerà la segreta inconfondibile attrazione. Si dice che *Il gabbiano* sia la prima opera «simbolista» di Cechov, ma già in *Lesij* il simbolo appare in senso personale e generale, solare e notturno. In *Lesij*, da *lec* - foresta, il simbolo è duplice e ambiguo; il protagonista è l'uomo buono, lo schietto figlio della terra russa; rappresenta la creatura autentica nata dalle foreste che ci trasmette il senso benefico e sacro di un'immemorabile e protettrice Russia druidica della religione delle piante di cui Cechov era un cultore.

Ma c'è anche un senso demoniaco, un nodo, un groviglio di ferinità e di barbarie; appare l'immagine della foresta buia, la condizione di labirinto senza uscita che è la Russia. Per uscirne, per risolvere il dramma sociale contemporaneo, afferma Cechov, non c'è una guida. Occorrono di conseguenza gli sforzi di tutti. Per questo l'appello a lottare, a prodigare i propri sforzi, al lavoro comune che solo potrà sradicare l'odio e l'ozio. E Trofimov nel secondo atto del *Giardino* riprenderà questo motivo chiarendolo in modo rivoluzionario. Nello stesso tempo c'è già in *Lesij* un impegno volontaristico che qui risuona come voce nel deserto. Lesij come personaggio positivo è anche un po' folle, il suo entusiasmo sembrerà maniacale a Serebrjakov, che lo chiamerà «psicopatico». Ma sembra che già in lui Cechov prefiguri la gioventù russa degli anni venti. La linea dei com-

battivi, dei costruttori, degli stakanovisti: Chruscev è già uno di loro. Quello di Chruscev al quarto atto è, oltre che esortazione ad affrontare le proprie responsabilità, quasi un discorso politico, l'arringa a una folla futura; e mostra, inaspettatamente per chi ha in mente il Cechov dei racconti umoristici o quello apparentemente obiettivo e distaccato delle ultime opere, un altro Cechov, più soggettivo e maestro di vita; ma basta rileggere le lettere di quegli anni ai fratelli, così piene di paternali e affettuosi rimbrotti, per ritrovare questo Cechov «pedagogico» di *Lesij*. Anche se, dopo questa lezione, Cechov si guarderà bene dal predicare e non farà più personaggi estroversi ed «eroici», è non solo per un generico odio per la retorica. Quando ritrarrà un uomo appassionato, dedicato a una causa come Trofimov del *Gabbiano*, lo farà un po' ridicolo, calvo, goffo, non gli attribuirà più le qualità da *bogatyř*, da grande eroe della foresta di cui ha dotato il dottore boscaiolo Chruscev, e con cui la propaganda rivoluzionaria da Majakovskij in poi ritrarrà l'uomo nuovo. In Chruscev ci sono molti tratti autobiografici di Cechov: la schiettezza spesso brutale, l'insofferenza, l'impulsività che così poco filtra nei suoi racconti. Due giorni prima di partire per Sachalin, ritoccò le bozze della commedia che stava per essere pubblicata e aggiunse al personaggio, per i lettori, quello che per lui era il credo di *Lesij*. Siamo al quarto atto e *Lesij* dice: «lo devo andare all'incendio, scusate... Bisogna essere uomini e saper stare in piedi. Io non mi sparerò né mi butterò sotto la ruota del mulino. Non sarò un eroe, ma cercherò di diventarlo. Io mi farò crescere addosso le ali dell'aquila, e non mi spaventeranno né le fiamme di quest'incendio né il diavolo in persona! Bruciano le foreste? Non importa! Ne planterò delle nuove! Non sono amato? Troverò una che mi ami». Due giorni dopo partiva per un viaggio difficile e pericoloso attraverso la Siberia dal quale sarebbe anche potuto, così scrisse, non tornare. [...]

Gerardo Guerrieri, *Da «Lesij» a «Zio Vanja»* in A.P. Cechov, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1990 (Oscar teatro), pp. 258-270.

ZIO VANJA, O DEL BERE E DELLA NON VITA di Sergio Leone

I. Del bere

Astrov - Di solito bevo così solo una volta al mese... In quei momenti non mi pare più di essere un bislacco... (Atto II).

Elena Andreevna - Anche oggi ha bevuto? Perché?
Vojnickij - Almeno un simulacro di vita... Non me lo impedisca Hèlène!
(Atto II).

Del dramma cechoviano *Zio Vanja* con certezza si sa soltanto ch'esso rappresenta, nonostante le smentite dello stesso autore, un sostanziale rifacimento di un'opera precedente, *Lesij*, e che non era un lavoro troppo amato dallo scrittore. Cechov aveva l'abitudine, il vezzo nelle sue lettere, nelle conversazioni con gli amici, nei suoi taccuini, di citare spesso i propri scritti, dando informazioni sul loro procedere, difficoltà e successi, che era poi un dire di sé, del proprio umore, del proprio stato di salute. Di *Zio Vanja*, invece, parlò e scrisse molto di rado. E incerta addirittura la data della sua composizione.

Per la prima volta *Zio Vanja* fu pubblicato a Pietroburgo nel 1897 in un volume che raccoglieva tutte le opere teatrali cechoviane scritte sino ad allora. Venne poi rappresentato l'anno successivo in teatri di provincia, a Odessa, Kiev, Saratov, Tiflis, Niznij Novgorod, incontrando ovunque un successo inatteso, a dispetto delle pessimistiche previsioni dello stesso autore. «Il mio *Zio Vanja* gira per tutta la provincia e ovunque ha successo. Ecco, non si può mai sapere dove si guadagna e dove si perde. Non facevo proprio nessun affidamento su quest'opera», scriveva Cechov al fratello Michail il 26 ottobre 1898, e il giorno successivo comunicava all'amico Suvorin: «Non si sa dove si guadagna, dove si perde: in provincia il mio *Zio Vanja* va benone, parecchie repliche in ogni città...».

Allo spettacolo di Niznij Novgorod fu presente Maksim Gor'kij che, sull'onda delle impressioni ricevute, scrisse a Cechov parole altamente elogiative: «Giorni fa ho visto *Zio Vanja*, l'ho guardato e ho pianto, come una donnicciola, anche se sono un tipo tutt'altro che nevrastenico; sono giunto a casa stordito, schiacciato dal

vostro dramma, vi ho scritto una lunga lettera e poi l'ho fatta a pezzi. È impossibile dire bene e con chiarezza quel che questo dramma suscita nell'anima, ma io, nel guardare i suoi protagonisti, sentivo come se mi segassero con una sega spuntata. I suoi denti passano dritti sul cuore, e il cuore si stringe sotto di essi, geme, scoppia. Per me è una cosa terribile il vostro *Zio Vanja*, è un aspetto assolutamente nuovo dell'arte drammatica, un martello col quale picchiate sulle zucche vuote del pubblico...».

In effetti si trattava di un aspetto assolutamente nuovo: in *Zio Vanja* Cechov analizzava le nevrosi della società del suo tempo con la stessa acutezza scientifica con cui Freud proprio in quegli anni esaminava in termini psicanalitici le nevrosi d'angoscia della media borghesia viennese.

E tuttavia quando venne il momento di proporre il dramma al pubblico moscovita, il successo delle rappresentazioni in provincia non incise affatto sui giudizi e sulle decisioni delle commissioni di controllo e di censura. Il Malyj Teatr (Piccolo Teatro), che si era assunto l'incarico della messa in scena dell'opera, trasmise il copione, su proposta dello stesso Cechov, al Comitato per il Teatro e la Letteratura che aveva sede a Pietroburgo. Il Comitato, di cui erano membri permanenti N.I. Storozenko, A.N. Veselovskij, I.I. Ivanov e V.I. Nemirovic-Dancenko, dedicò a *Zio Vanja* la riunione dell'8 aprile 1899, e a conclusione della seduta stese un verbale nel quale si riconobbe il dramma «degno di rappresentazione» solo «a condizione di alcune modifiche e di una sua nuova presentazione al Comitato stesso». Cechov rifiutò decisamente di apportare correzioni al testo e cedette l'opera al Teatro d'Arte di Mosca che la mise in scena il 26 ottobre 1899.

È di particolare interesse rileggere alcuni passi delle motivazioni che indussero il Comitato a respingere parzialmente il testo di *Zio Vanja*. Pretesto e centro delle obiezioni fu il personaggio del professore in pensione Aleksandr Vladimirovic Serebrjakov, che venne inteso e interpretato come un riprovevole attacco alle istituzioni accademiche. Del resto, già la messa in scena di *Lesij*, quasi un decennio prima, aveva provocato «reazioni irate negli ambienti accademici perché vi era presentato un comico e meschino professore, liberale ed estetista»: era appunto il professor Serebrjakov, uno dei personaggi che Cechov trapiantò nello *Zio Vanja* senza quasi alcun mutamento. Secondo i membri del Comitato, il tentato assassinio del professore da parte di Ivan Petrovic Vojnickij (zio Vanja) non era sufficientemente

argomentato né sostenuto da valide premesse, e il voltafaccia di zio Vanja nei confronti dell'ex cognato appariva troppo brusco, repentino, immotivato: «Colui che prima egli "idolatrava", della cui scienza era fiero, gli parve un nulla, "del quale non sarebbe rimasta nemmeno una pagina", "una bolla di sapone". Che Vojnickij potesse non amare il professore, in quanto marito della bella Elena, è comprensibile; che le sue azioni e la sua morale lo irritino, è altrettanto naturale, ma che si sia ricreduto sul valore scientifico dei lavori di Serebrjakov, storico dell'arte per giunta, è alquanto strano. Ma se anche egli avesse conosciuto il suo giusto valore, se anche durante il consiglio di famiglia si fosse irritato per la mancanza di tatto del vecchio, ciò non avrebbe ancora rappresentato un motivo sufficiente per prenderlo a pistolettate, per dargli la caccia in preda a furiosa incoscienza. Se lo spettatore collegasse questo suo *stato di ebbrezza* (il corsivo è mio. S. L.), nel quale l'autore, chissà mai perché, mostra troppo spesso zio Vanja e il dottor Astrov, la spiacevole e improvvisa introduzione nel dramma di questi due spari riceverebbe una particolarissima sfumatura di assurdità». L'esplicita allusione allo stato di ubriachezza nel quale spesso si troverebbero e agirebbero zio Vanja e il dottor Astrov trova riscontro anche nel diario di V.A. Teljakovskij, strano personaggio di militare burocrate posto a capo dei teatri imperiali del tempo, dalla sconcertante biografia. Ufficiale di carriera, nel 1897, all'età di trentasei anni, aveva già raggiunto il grado di colonnello di cavalleria. Nel 1898 abbandonò la carriera militare perché nominato amministratore e direttore responsabile della sezione moscovita degli ex teatri imperiali, naturalmente con fini politici più che prettamente artistici. Egli stesso nelle sue memorie riconobbe: «Sino ad allora avevo avuto poco in comune con i teatri», anche se si affrettò subito a precisare, alquanto goffamente, che l'ambiente artistico non gli era del tutto sconosciuto: «Sin dall'infanzia ho avuto contatto con le arti in genere e passione per le cose dell'antichità; in particolare mi diletta di musica. Dall'età di sei anni suonavo il pianoforte... Quand'ero ancora bambino in casa di mio padre ho conosciuto molti pittori e musicisti». Nel giugno del 1901 Teljakovskij venne trasferito a Pietroburgo come massimo responsabile di tutti i teatri della capitale e di Mosca, carica che mantenne fino al maggio del 1917, alla vigilia della Rivoluzione d'Ottobre. Il suo diario è una testimonianza limpida e diretta delle idee, della mentalità che governarono il suo operato nell'ambito teatrale. Anche Cechov fu una delle vittime dello spirito conservatore, reazionario, che animava Teljakovskij. Un esempio netto, rivelatore,

lo ritroviamo nelle sue annotazioni riguardanti la serata del 22 novembre 1899: «Ho assistito al Teatro d'Arte alla rappresentazione del dramma di Cechov *Zio Vanja*. L'impressione generale avutane è stata estremamente pesante. M'è venuto involontario in testa il pensiero del perché della rappresentazione di un'opera siffatta e di quali conclusioni finali se ne possano trarre. Gli spettatori se ne stanno quieti, ascoltano con attenzione, trattenendo il respiro nella continua attesa di quel che avverrà. Nel terzo atto si avverte una forte tensione, si odono due colpi di pistola, assurdi, tuttavia, soprattutto il secondo, quando lo zio Vanja insegue il professore, quasi fosse una lepre, e gli spara davanti a tutti [...]. Ma che razza di tipo è lo zio Vanja? Ha la forza per sparare a un parente in pieno giorno, e non trova l'energia per mutare soltanto d'un po' la propria vita [...]. In genere la comparsa di siffatte opere teatrali è di grande danno per il teatro... Portare sulle scene i vizi è buona cosa, ma al pubblico deve essere parimenti proposta una morale: l'autore deve elevare gli spettatori e punire i vizi. Ma chi viene punito in questo dramma? Soltanto lo stupido professore; [...]. Mentre lo spettatore sta dalla parte dei viziosi, di chi si ubriaca, di chi è privo di volontà, di chi spara. Sono quindi loro ad avere ragione, quando bevono, quando insidiano le donne altrui, quando sparano a parenti, quando perdono la testa all'apparire d'una qualsiasi donna [...]. I signori Nemirovic e i signori Stanislavskij, che si dilettono di mettere in scena opere di tal genere, non giovano, ma recano danno alla società».

Gli esperti del Comitato per il Teatro e la Letteratura e lo stesso Teljakovskij non avevano certo torto da un punto di vista esteriore, statistico. Nello *Zio Vanja* si beve, e molto. Il bere, in effetti, è uno degli ingredienti cui Cechov fa maggiormente ricorso nel dramma; esso è il mezzo di fuga dalla realtà, dalla «non vita», praticato dai due maggiori protagonisti dell'opera, zio Vanja e il dottor Astrov. Lo confessa esplicitamente zio Vanja in due distinte conversazioni, dapprima con Elena Andreevna, la moglie del professor Serebrjakov, di cui è segretamente innamorato, poi con la nipote Sonja, figlia di primo letto del professore.

Elena Andreevna - Anche oggi ha bevuto? Perché?

Vojnickij - Almeno un simulacro di vita... Non me lo impedisca, Hélène! (Atto II).

Sonja - E tu, zio Vanja, di nuovo hai bevuto col dottore. Han fatto comunella i puri falchi. Lo so, lui è sempre lo stesso, ma tu per quale ragione? Alla tua età non si addice.

Vojnickij - L'età non c'entra. Quando manca l'autentica vita, si vive di miraggi. Sempre meglio che niente. (Atto II).

Un mezzo di fuga che non tutti accettarono. Lev Tolstoj, che in tema di fughe aveva in mente altre, ben più radicali soluzioni, scrisse nel suo diario, nel gennaio del 1900: «Sono andato a vedere *Zio Vanja* e sono rimasto indignato. Ciò mi ha dato voglia di scrivere un dramma, *Il cadavere*, ne ho tracciato le grandi linee». Lo zio Vanja, per sua esplicita ammissione, non vive: meglio allora una «non vita» reale, la morte, che Fedja Protasov, il protagonista del *Cadavere vivente*, anche lui tra l'altro vittima del bere, si dà consapevolmente.

I censori di *Zio Vanja*, insistendo sul tema dell'ubriachezza, tendevano naturalmente a un abbassamento, a una smitizzazione dei personaggi portatori di tendenze socialmente non positive, e di conseguenza a un ridimensionamento delle loro idee, dei loro giudizi e gesti nei confronti di rappresentanti di categorie e ceti sociali che nella Russia fine secolo godevano ancora di vasta influenza e si ponevano quali paladini del più vieto tradizionalismo. Il problema del perché di quell'ubriachezza non veniva neppure posto. Un uomo in crisi esistenziale è un malato, e in quanto tale deve essere isolato, asportato dal tessuto sociale, e non è quindi ammissibile che possa elevarsi a fulcro delle leve che smuovono la vita attorno a lui. Eppure, paradossalmente, la vita del professor Serebrjakov, tanto cara e importante, è risparmiata proprio grazie alla mano malferma di zio Vanja che non riesce a centrare un bersaglio posto a favorevolissima distanza, essendo certamente in preda a ebbrezza. Da cui la sua perplessa, stupita esclamazione, tipica di chi non è pienamente in possesso di sé: «Non l'ho colpito? Di nuovo ho fatto cilecca?», e più tardi, una volta tornato sobrio, la constatazione desolata: «Ho fatto la figura dell'imbecille! Sparare due volte e non riuscire a colpirlo! Non me lo perdonerò mai».

Gli accenni al bere, in forma esplicita, ricorrono ben diciassette volte nel corso del dramma, e una tale insistenza, come ad esempio il tema del lavoro nelle *Tre sorelle*, è indice sicuro e incontestabile dell'intenzione, della volontà cechoviana di attribuire a tale elemento un'importanza che oltrepassa il limite del semplice rifugio richiesto all'alcool in condizioni di stagnante *routine* e di isolamento spirituale e culturale, quali quelle in cui si trovano a vivere e operare lo zio Vanja e il dottor Astrov.

Il bere è la «vita», inventata, fasulla, artificiosa, che si contrappone alla «non vita» dell'esistenza reale, quotidiana. E il dramma ha inizio emblematicamente con l'enunciazione generale di questo tema.

Marina (riempie un bicchiere) - Sèrviti, tesoro.

Astrov (prende di malavoglia il bicchiere) - Non mi va troppo.

Marina - Berresti forse un po' di vodka?

Astrov - No, non bevo vodka ogni giorno. E poi con quest'afa. (Pausa) Balia, da quanto tempo ci conosciamo? [...] Sono cambiato molto da aUora?

Marina - Molto. Allora eri giovane, bello, e adesso sei invecchiato. E la bellezza non è più quella. E, diciamolo pure, ti piace la vodka.

Astrov - ...Come non invecchiare? E la vita stessa è noiosa, stupida, sudicia... Risucchia questa vita. Attorno a te solamente bislacchi, nient'altro che bislacchi. E se vivi con loro due-tre anni, a poco a poco tu stesso, senza avvedertene, diventi un bislacco. Inevitabile sorte.

La motivazione del bere del dottor Astrov è in tal modo chiara, pubblicizzata come in un manifesto, sin dall'esordio: un lavoro senza gratificazioni, senza riposo, un ambiente, se non ostile, certo non tale da sviluppare rapporti umani solidi e duraturi. E il tema centrale, di fondo, del dramma: l'inutilità della vita, anche se spesa al servizio del prossimo, quando non è possibile dividerne con altri gli ideali.

La vita attorno ad Astrov è una palude che attira, ingoia e cancella l'individuo, quasi non fosse mai esistito:

Astrov - ... e pensai: coloro che vivranno dopo di noi tra cento-duecento anni e per cui noi adesso apriamo la strada, ci ricorderanno con una parola buona? Balia, è vero che non ci ricorderanno? (Atto I).

Un riferimento ai tempi futuri particolarmente lontano dagli speranzosi e profetici accenni delle *Tre sorelle* e del *Giardino dei ciliegi*, e che si ripete con maggiore durezza e lucidità nel quarto atto, dove la domanda retorica: «Balia, è vero che non ci ricorderanno?» trova una risposta asciutta e disperata: «Coloro che vivranno dopo di noi, tra cento, duecento anni e che ci *disprezzeranno perché abbiamo vissuto la nostra vita in modo così stupido e insulso*, - quelli forse sapranno trovare un mezzo per essere felici, ma noi...». (Il corsivo è mio. S. L.).

Ma il bere per Astrov ha anche una valenza positiva, è un modo di mettere a nudo potenzialità creative, manualità e insieme idealità.

In un dialogo con Vojnickij, nel secondo atto, questo altro significato viene svelato da Astrov con estrema limpidezza:

Astrov - ... Vedi. Sono anche ubriaco. Di solito bevo così solo una volta a mese. Quando mi trovo in un tale stato divento sfrontato e insolente in sommo grado. Allora me ne infischio di tutto! Azzardo le più difficili operazioni e le faccio magnificamente. Disegno sconfinati progetti per il futuro. In quei momenti non mi pare più di essere un bislacco e credo di poter arrecare un immenso... un immenso beneficio al genere umano! In quei momenti ho un mio sistema filosofico, e tutti voi, fratellini, mi sembrano coleotteri... microbi...

Il bere di Astrov, o meglio la diversa interpretazione che di questa sua caratteristica danno Sonja ed Elena Andreevna, vale anche come esplicazione, come enunciazione del diverso carattere delle due donne, della loro diversa discendenza, del loro diverso modo di essere nei confronti del medico.

Astrov - ... (Fa l'atto di bere).

Sonja (glielo impedisce) - No, la prego, la supplico, non beva più.

Astrov - Perché?

Sonja - Le si addice così poco! Lei è fine, ha una voce così soave... Dirò di più: lei è bello, come nessuno di tutti coloro che conosco. Perché vuol somigliare alle persone ordinarie, che bevono e giocano a carte? Oh, non lo faccia, la supplico! Lei dice sempre che gli uomini non creano, ma soltanto distruggono ciò che è dato loro dall'alto. E allora perché, perché distrugge se stesso? Non deve, non deve, la scongiuro, la supplico. (Atto II).

Il giudizio di Elena Andreevna che tradisce, nel suo slancio emozionale, l'incapricciamento della donna per il dottore, è contrapposto a quello di Sonja, pervasa da un'infelice e contenuta passione per Astrov. Ed è proprio Sonja la destinataria delle parole enfatiche di Elena Andreevna:

Elena Andreevna - ... Mia cara, capisci, è un ingegno! Sai che vuol dire un ingegno? Audacia, libertà di pensiero, ampiezza di impulsi... Pianta un alberello e già presagisce che cosa ne verrà fuori tra mille anni, già gli par di vedere in lontananza la felicità del genere umano. Uomini come lui sono rari, bisogna amarli... Egli beve, sa essere ruvido a volte, - ma che c'è di male? In Russia un uomo d'ingegno non può essere puro. Pensa tu stessa che vita fa questo dottore! Fango da sprofondare sulle strade, geli, bufere di neve, spropositate distanze, gente rozza, selvaggia, d'ogni intorno povertà, malattia, e in una tale situazione per chi lavora e lotta di giorno in giorno è difficile conservarsi fino a quarant'anni puro e sobrio... (Atto II).

L'ingegno, per Elena Andreevna, non è di certo quello del marito professore.

La vodka con cui inizia il dramma nella conversazione di Marina e Astrov è anche l'ingrediente che accompagna il commiato di Astrov al termine dell'opera. Sua interlocutrice, per quel sottile gioco di ripetizioni che sottende tutto *Zio Vanja*, è ancora Marina.

Marina - Te ne vai così, senza prendere il tè?

Astrov - Non ne ho voglia, balia.

Marina - Allora un po' di vodka.

Astrov (indeciso) - Forse...

[. . .]

Marina (torna col vassoio, sul quale sono un bicchierino di vodka e un pezzetto di pane) - Tieni. (*Astrov beve la vodka*). Alla salute, tesoro. (*Fa un profondo inchino*) E pane niente?

Astrov - No, basta così... Allora statemi bene! (*A Marina*) Non mi accompagnare, balia. Non c'è bisogno. (*Esce*).

2. Della non vita

Sonja - ... E quando verrà la nostra ora, moriremo con rassegnazione e là, oltre la tomba, diremo che abbiamo patito, pianto, sofferto amarezza... E riposeremo... (Atto IV).

C'è un pensiero segreto, a volte emergente in superficie, un rimorso che rode il dottor Astrov:

Astrov - La Terza settimana di Quaresima sono andato a Malickoe per un'epidemia... Tifo petecchiale... Nelle izbe la gente ammassata... Sudiciume, fetore, fumo, i vitelli sul pavimento assieme ai malati... I porcellini pure... Mi affannai tutto il giorno, senza sedermi, senza toccar cibo e, quando giunsi a casa, non mi diedero tregua: mi portarono dalla ferrovia un deviatore. Lo adagai sul tavolo, per operarlo, e lui mi muore sotto il cloroformio. Ed ecco, quando non era più necessario, si svegliarono in me i sentimenti, e la coscienza prese a rimordermi, come se di proposito lo avessi ucciso... (Atto I).

Astrov - ... (*Si copre gli occhi e sussulta*).

Sonja - Che ha?

Astrov - Niente... A Quaresima un malato mi è morto sotto il cloroformio. (Atto II).

Questo malato che muore a Quaresima sotto il cloroformio, è il segno reale della «non vita» del dottor Astrov, del suo «risucchio» in un'esistenza «noiosa, stupida, sudicia». («Risucchia questa vita», afferma il dottore all'inizio del dramma, e nel quarto atto nuovamente

ribadisce: «Nel giro di una decina d'anni la vita filisteica, questa vita spregevole, ci ha risucchiati»). Nella vita di ogni giorno i malati, ad Astrov, possono anche morire, ma, l'abbiamo già visto, quando il dottore si ubriaca, quando cioè evade dal quotidiano, egli «azzarda le più difficili operazioni e le fa magnificamente».

Ma anche zio Vanja che, rispetto al dottor Astrov, è inserito in un mondo, quello familiare, di minore contatto sociale, ha il suo pensiero segreto, il rimorso che lo rode, il suo «morto». Zio Vanja non ha vissuto, ha sacrificato la propria vita al servizio del cognato, del professore marito della bella Elena: «Io idolatravo questo professore, questo abietto signor Podagra, ho lavorato per lui come un bue... Io ero fiero di lui e della sua scienza, io vivevo, io respiravo per lui!» (atto II); «Tu hai devastato la mia vita! Io non ho vissuto, non ho vissuto! Per bontà tua ho rovinato, distrutto gli anni migliori della mia vita! Tu sei il mio peggior nemico!» (Atto III); «Per venticinque anni assieme a mia madre sono rimasto tra quattro pareti, come una talpa... Tutti i nostri pensieri e sentimenti erano solo per te... Tu eri per noi un essere di ordine superiore, e i tuoi articoli li conoscevo a memoria...» (Atto III).

Zio Vanja ha capito, un po' tardivamente, di avere dedicato la propria esistenza a un uomo che in realtà «è vissuto» intellettualmente e creativamente soltanto nella sua fantasia di autoemarginato: «Quest'uomo esattamente da venticinque anni insegna e scrive di arte, senza capirne nulla. Da venticinque anni rimastica le idee altrui sul realismo, sul naturalismo e simili frottole. Da venticinque anni insegna e scrive ciò che agli intelligenti è ormai noto da tempo e per gli studi non è interessante: vuol dire che da venticinque anni blàtera a vanvera» (Atto II); «Dio, e ora? Ora che è in pensione, si vede il bel risultato della sua vita: di lui non resterà nemmeno una pagina, è del tutto sconosciuto, è un nulla! Una bolla di sapone! (Il corsivo è mio. S. L.) Ed io sono stato ingannato... Lo vedo, - stupidamente ingannato...» (Atto II); «Ma adesso mi si sono aperti gli occhi! Vedo tutto! Scrivi di arte, ma di arte non capisci nulla! Tutti i tuoi lavori che amavo non valgono un soldo. Ti sei fatto beffa di noi!» (Atto II); «Strano. Ho tentato un omicidio, e non mi arrestano, non mi mettono sotto processo. Vuol dire che mi si considera pazzo. (*Una risata cattiva*). Io sono pazzo. E non sono pazzi coloro che, sotto la maschera di professori e di maghi eruditi, nascondono la propria inettitudine, l'ottusità, la ributtante frigidità» (Atto IV).

E allora i due colpi di pistola, diretti contro il professore, non possono

evidentemente andare a segno, visto che non una vita dovrebbero annullare, ma l'illusione di una vita. E lo stato di ebbrezza dello sparatore è il procedimento tecnico usato per giustificare l'omicidio mancato.

Ma non è il solo Serebrjakov a incarnare un'illusione di vita, tutti i personaggi di *Zio Vanja* vivono una vita irreale, immaginaria, surrogato di quello che avrebbe dovuto essere e non era stato. Una costante, del resto, nel teatro cechoviano. Firs (*Tre sorelle*): «E la vita è passata, come se non avessi vissuto»; e l'ufficiale medico Cebutykin, nella stessa opera: «Venticinque anni fa sapevo qualche cosa e adesso non mi ricordo più niente. Zero. Non so neanche più se sono un essere umano. Mi pare di avere le mani, le gambe, la testa, ma forse non le ho. Forse non esistono. Credo di camminare, di mangiare, di bere, ma forse non è vero. (Piange) Magari, non esistessi, magari!». Anche a Cebutykin, tra l'altro, è morta una paziente, anche Cebutykin beve: «Ho pensato alla donna morta mercoledì... e a tutto il resto... Mi sono sentito affogare nel fango, nella vergogna, nello schifo... Sono scappato, a bere, a bere...».

In *Zio Vanja* l'esempio più classico, più evidente del vivere come illusione è Il'ja Il'ic Telegin, il possidente impoverito. La sua è una rassegnazione totale, espressione di una saggezza di vita a prima vista quasi orientale, mistica, ma in realtà copertura d'una visione del mondo acritica e distorta. «Se vado per i campi, Marina Timofeevna, se passeggio nel giardino ombroso, se guardo questa tavola, io provo un'ineffabile beatitudine! Il tempo è meraviglioso, gli uccellini cantano, noi tutti viviamo in pace e concordia. Che cosa ci manca?» (Atto I). La vita di Telegin è soggetta alla volontà altrui: «Mia moglie mi scappò con l'amico due giorni dopo il matrimonio a causa del mio aspetto disavvenente. Ma non per questo ho mancato al mio dovere. Io l'amo ancora e le sono fedele, l'aiuto come posso e ho dedicato tutto il mio patrimonio all'educazione dei bambini che ha messo al mondo col suo amico. Ho perduto la felicità, ma mi è rimasto l'orgoglio. E lei? La giovinezza è ormai passata, sotto l'influsso delle leggi di natura la bellezza è sfiorita, l'amico è morto... Che cosa le è rimasto?» (Atto I). E allo sciogliersi del dramma, al momento della partenza dei coniugi Serebrjakov, il suo commento, arrendevole e ottuso, è la nota che dà il timbro complessivo a tutti i destini dei personaggi dell'opera: «Partono senza bagagli. Vuol dire, Marina Timofeevna, che non è destino che vivano qui. Non è destino. Fatale predeterminazione».

Il «fervorino tombale» di Sonja, al termine del dramma, rappresenta il culmine di questa «fatale predeterminazione»: «Che fare? Bisogna vivere! (*Pausa*). Noi vivremo, zio Vanja. Vivremo una lunga, una lunga sequela di giorni, di interminabili sere. Sopporteremo pazientemente le prove che ci manderà la sorte. Faticheremo per gli altri, adesso e in vecchiaia, senza conoscere tregua. E quando verrà la nostra ora, moriremo con rassegnazione e là, oltre la tomba, diremo che abbiamo patito, pianto, sofferto amarezze. E Dio avrà compassione di noi, e noi due, zio, zio caro, vedremo una vita limpida, bella, armoniosa, ci rallegheremo e ci volgeremo a guardare commossi, con un sorriso, le nostre sventure presenti. E riposeremo...».

Nel quarto atto del dramma, a parte la rivolta di zio Vanja che sfocia nelle assurde pistolettate contro il professore, c'è un unico, anche se minimo e niente affatto risolutore, tentativo, o meglio tentazione, di opposizione, di deviazione dalla norma. E una tentazione suggerita da zio Vanja, che ha preso coscienza della propria, ma anche dell'altrui inutilità: «Accanto a me in questa casa perisce un'altra vita, la sua!», egli dice convinto a Elena Andreevna. E il rimedio è uno solo: sottrarsi, finché è possibile, al dominio del vecchio marito: «Su, mia cara, splendore, sia saggia! Nelle sue vene scorre sangue di rusalca, sia dunque rusalca! Si abbandoni almeno una volta nella vita, si innamori al più presto sino ai capelli di un demone acquatile - e si tuffi a capofitto nel vortice, lasciando sbigottiti Herr Professor e noi tutti!» (Atto III).

L'esortazione di zio Vanja si incide nel fondo della coscienza di Elena Andreevna, che la realizza anche, seppure per un brevissimo istante. È il momento della partenza, degli addii. Il momento che precede il ricompattarsi, il richiudersi della parentesi rappresentata nel dramma e nella plumbea vita di provincia dall'arrivo dei coniugi Serebrjakov:

Elena Andreevna (prende dal tavolo di Astrov una matita e la nasconde rapidamente) - Prendo questa matita per ricordo.

*Astrov - Che strano... Ci siamo appena conosciuti e d'improvviso senza ragione non ci rivedremo mai più. Tutto così nel mondo... Finché non c'è qui nessuno, prima che entri zio Vanja con un mazzetto, mi consenta... di baciarla... In segno di addio... Me lo consente? (*La bacia sulla guancia*). Oh, meraviglia.*

*Elena Andreevna - Le auguro ogni bene. (*Dopo essersi guardata intorno*). Qualunque cosa accada, per una volta nella vita! (*Lo abbraccia con impeto, e subito si allontanano rapidamente l'uno dall'altra*). Bisogna partire.*

Una matita, un bacio appassionato, rapidissimo, un lampo che illumina, improvviso e accecante, il grigiore assoluto circostante. Ma un lampo inutile, che riecheggia una frase di zio Vanja nel secondo atto: «Il mio sentimento perisce inutilmente, come un raggio di sole caduto in una fossa», e il monologo velleitario della stessa Elena Andreevna nel terzo: «Io la capisco questa povera ragazza. In mezzo alla noia disperata, quando, invece di uomini, grige macchie ti girano intorno e si sentono solo volgarità, quando non si fa che mangiare, bere, dormire, - talvolta arriva lui; non simile agli altri, bello, interessante, piacevole, così come in mezzo alle tenebre spunta la limpida luna... Cedere al fascino di un simile uomo, stordirsi... anch'io, mi sembra, me ne sono un poco invaghita. Sì, senza di lui mi annoio, e sorrido se penso a lui... Zio Vanja dice che nelle mie vene scorre sangue di rusalca. Si abbandoni almeno una volta nella vita... Chissà? Sarebbe forse necessario... Spiccare il volo come un libero uccello, allontanandosi da tutti voi, dalle vostre fisionomie sonnolente, dalle conversazioni, dimenticare che voi esistete al mondo...». Ma veramente esistono?

Sergio Leone, *Zio Vanja, o del bere e della non vita in Il grande teatro di Cechov*, Ed. Quattroventi, Urbino, 1991, pp. 41-55.

UNO ZIO E TRE SORELLE, OVVERO ANGELI E FUTURO di Vittorio Strada

Zio Vanja occupa un posto particolare nel teatro di Cechov: è il rifacimento di un'altra opera drammatica, *Lesij*, e permette di seguire il processo di trasformazione creativa negli otto anni che intercorrono tra i due testi (dal 1889-90 al 1897); inoltre *Zio Vanja* è l'unica commedia della tetralogia cechoviana che accentua la relativa centralità di un personaggio e, a suo modo, fa esplodere un esplicito conflitto drammatico. Come il *Gabbiano* aveva mostrato (nel rapporto tra i primi tre atti e il quarto) il meccanismo produttivo della memoria e dell'illusione, *Zio Vanja* introduce per la prima volta la dimensione del futuro: non del futuro intellettualistico e programmato del Trofimov del *Giardino dei ciliegi*, ma del futuro emotivo e sognato delle *Tre sorelle*, dove aspettativa e nostalgia si fondono in un unico nebuloso orizzonte.

Lesij è definito da Cechov «commedia» e, pur senza avere l'armonico rigore delle altre due «commedie» cechoviane (*Il gabbiano* e *Il giardino dei ciliegi*), partecipa della loro stessa contaminazione di comico e di drammatico. Anche qui il tessuto connettivo è quella quotidianità, il cui principio Cechov esprimeva in questa frase polemica verso il teatro tradizionale (riportata da D. Gorodeckij):

Vogliono che ci siano l'eroe, l'eroina e gli effetti scenici. Ma nella vita la gente non si spara, non si impicca, non fa dichiarazioni d'amore ad ogni momento. Né si dicono ad ogni momento cose intelligenti. La gente per lo più mangia, beve, fa la corte, dice sciocchezze. Dunque bisogna che tutto questo si veda sulla scena. Bisogna fare una commedia dove la gente venga, vada via, mangi, parli del tempo giochi a carte. Ma non perché questo serve all'autore, ma perché così avviene nella vita reale.

E a chi gli domandava se si trattava di «naturalismo» Cechov rispondeva:

«Né naturalismo, né realismo. Non bisogna accettare alcun schema. Bisogna che la vita sia come è e che la gente sia come è, senza trampoli». Naturalmente, questo presentare sulla scena «la vita così com'è» porta alla rottura delle convenzioni del teatro tradizionale sia nelle loro forme «alte» e in parte rinnovate (quelle del teatro di Ibsen, ad esempio) sia nella loro canonizzazione della «commedia ben fatta» (di Scribe, Sardou, Augier, per non citare meno noti autori russi); ma «la vita così com'è», in quanto diventa teatro, come ogni forma d'arte non può fare a meno di sue proprie convenzioni. Un altro contempo-

raneo, A. Gurljand, riporta questo giudizio di Cechov, integrando quello sopra citato: «Sulla scena bisogna che tutto sia complesso e insieme semplice come nella vita. Gli uomini mangiano, mangiano soltanto e nello stesso tempo si crea la loro felicità e si spezzano le vite». Per rendere questa simultanea «complessità» e «semplicità» della vita Cechov elabora sue proprie convenzioni teatrali (e narrative), adeguate a una vita che non è fatta di «eroi», «eroine» ed «effetti scenici», ma di felicità e infelicità che si creano e si spezzano nel flusso o nella stagnazione della vita d'ogni giorno. Dalla ricerca di queste convenzioni nuove nasce il particolare dialogo dei personaggi cechoviani, nelle cui battute liriche e banali le vite si spezzano, e mai si crea una men che labile felicità. Nella scoperta del doppio livello del dialogo, di quello superficiale e di quello sotterraneo, Cechov, che era così lontano dalla struttura in fondo ancora tradizionale del dramma ibseniano, si avvicinava invece a una tecnica della drammaturgia di Maeterlinck, per il quale ciò che conta è il non detto che risuona nelle parole pronunciate. Anche in Maeterlinck, come sempre, una tecnica artistica rimanda a una metafisica, che nel suo caso era quella del «tragique quotidien», svolta nel *Trésordes Humbles*: non più il tragico delle grandi avventure, ma un tragico essenziale; non più la lotta di un essere contro un essere, di una volontà contro una volontà, di una passione contro un dovere, ma l'«étonnant» che c'è nel fatto puro di vivere, l'ascolto di quel dialogo solenne e ininterrotto dell'essere e del suo destino che si svolge sotto i dialoghi ordinari della ragione e dei sentimenti. Ma, come ha osservato Belyj, Cechov va in direzione opposta a quella «allegorica» di Maeterlinck e radica nella realtà d'ogni giorno il «tragico quotidiano», sottendendo alla staticità della «vita così com'è» l'intensa azione interiore dei suoi personaggi. Nelle prime opere teatrali la ricerca delle nuove convenzioni è ancora confusa, ma già caratterizzata dalla contaminazione del comico e del drammatico o del tragico (i destini che si spezzano durante la banalità del pranzo) e dalla sommersione del protagonista, che ancora mantiene la sua posizione centrale, in uno sciame di altri personaggi, che non sono semplicemente «sfondo», bensì costituiscono la vivente manifestazione del sistema della quotidianità.

Nel *Lesij* accanto a un suicidio nel momento culminante abbiamo un *happy end* madornale che è segno di una non ancora raggiunta maturazione drammaturgica, ma che potrebbe essere interpretato come un omaggio al *vaudeville* in voluto contrasto col melodramma precedente. Basta però confrontare *Lesij* con lo *Zio Vanja* per vedere come, senza sacrificare l'elemento vaudevillesco, Cechov arrivi a una sua propria nuova sintesi drammatica. Il mancato omicidio di Serebrjakov da parte dello zio Vanja e il mancato suicidio dello stesso zio Vanja

hanno indubbiamente note vaudevillesche, che però non fanno che accentuare per contrasto il fallimento di un'esistenza o, meglio, la crisi che porta alla scoperta del fallimento. Sembra di essere di fronte al conflitto del dramma tradizionale: volontà contro volontà, ribellione contro una soggezione, ma come il tiranno (Serebrjakov) è un puro vuoto così anche il mancato tirannicida è una pura abulia e la rivolta si risolve in uno scatto di nervi. Serebrjakov è ingigantito due volte dallo zio Vanja: prima, quando egli lo adorava e serviva, e dopo, quando incomincia a odiarlo e a combatterlo. Serebrjakov non è un professore che non capisce niente di arte e scrive senza fine e senza senso di realismo e naturalismo, come forse lo denigra lo zio Vanja: Serebrjakov, come Marija Vasil'evna, sua suocera e madre dello zio Vanja, è semplicemente il tardo rappresentante di una generazione di intellettuali progressisti (populisti) ormai finita e dissacrata (tranne che agli occhi di Marija Vasil'evna, lettrice accanita di inutili opuscoli ideologici), e si potrebbe dire che il Petja Trofimov del *Giardino dei ciliegi* è un giovane Serebrjakov, un Serebrjakov di nuova formazione (in comune, tra l'altro, hanno le comiche calosce e le umili origini). Mentre lo zio Vanja, come a suo modo il dottor Astrov, è qualcosa di più di uno schiavo deluso: è l'uomo che non crede più in una ideologia e guarda con ironia la vecchia genitrice che invece ne è sempre bigottamente devota. La crisi dello zio Vanja è una crisi esistenziale all'interno di una crisi epocale e, come sempre in Cechov, il macrocosmo è dato attraverso il microcosmo e la solitudine dello zio Vanja è il segno della solitudine di una generazione. Cechov guarda senza disperazione questa solitudine disperata perché è padrone di un nuovo segreto di vita, che gli permette di osservare con occhi ironici e pietosi sia gli uomini chiusi nell'«astuccio» di un'ideologia e di una sicurezza (da Serebrjakov a Trofimov, dall'Arkadina a Natasa delle *Tre sorelle*) sia chi si è liberato da questo «astuccio» ma non ha elaborato una regola di vita intellettualmente sobria e libera. Ai personaggi del teatro cechoviano non resta che la rassegnazione e la fiducia in un'altra realtà, una speranza che assume due direzioni uguali nella loro sostanza consolatoria, anche se diverse nell'espressione: gli «angeli» e il «cielo tutto tempestato di diamanti», di cui parla Sonja allo zio Vanja prima che cali il sipario, e la bella vita tra duecento o trecento anni di cui si parla anche nello *Zio Vanja*, ma la cui prospettiva balenerà soprattutto nelle *Tre sorelle*.

È interessante quello che in una lettera del 22 gennaio 1901 Nemirovic-Dancenko scrisse a Cechov a proposito delle *Tre sorelle* che stavano per essere messe in scena al Teatro d'Arte (la «prima» si ebbe il 3 I gennaio): Nemirovic-Dancenko, di ritorno in Russia dalla Francia vide le prove preparate sotto la direzione di Stanislavskij con

una regia «bellissima, e a tratti meravigliosa». Ma nel complesso dapprima il dramma gli parve «ingombrato sia dall'autore che dal regista, ingombrato di particolari concepiti con talento e con talento realizzati, ma capaci di confondere la percezione con la loro sovrabbondanza» tanto che gli sembrava «impossibile portare in un insieme ordinato e armonioso tutti quei brandelli di singoli episodi, pensieri, stati d'animo, caratteristiche e manifestazioni di ogni personalità senza pregiudicare la scenicità dell'opera o la chiarezza d'espressione di ognuno dei particolari». Ma a un certo punto tutto si chiarì e Nemirovic-Dancenko trovò la direzione verso cui muoversi: trovò la fabula, la «storia» sottesa a tutta quella congerie di «particolari»: «La fabula è la casa dei Prozorov. La vita delle tre sorelle dopo la morte del padre, la comparsa di Natasa, la sottomissione di tutta la casa al suo dominio e infine il suo pieno trionfo e la solitudine delle sorelle». E ancora: «La fabula si dispiega come in un'opera epica, senza le spinte di cui dovevano servirsi i drammaturghi vecchia maniera, in mezzo al semplice, fedelmente visto corso della vita. L'onomastico, la settimana grassa, l'incendio, la partenza, la stufa, la lampada, il pianoforte, il tè, la torta, l'ubriachezza, il crepuscolo, la notte, il salotto, la sala da pranzo, la camera da letto delle ragazze, l'inverno, l'autunno, la primavera, ecc.». In quest'ultima frase è resa molto bene quella natura «epica» del teatro cechoviano che, con modernissimo sincretismo, si fonde con la sua seconda natura, propriamente lirica. E all'inizio della sua lettera Nemirovic-Dancenko aveva espresso con chiarezza quella prima impressione di disorganicità che può lasciare la lettura (diretta e teatrale) di un testo drammatico di Cechov e che effettivamente lasciò nei suoi primi lettori e spettatori e, in particolare, in Tolstoj che, grande ammiratore del Cechov narratore, non apprezzava il Cechov drammaturgo e riteneva che egli scrivesse ancor «peggio» di Shakespeare. Nella «disorganicità» delle *Tre sorelle* Nemirovic-Dancenko pensò di portare ordine individuando la fabula. Ma si trattava, in realtà, di una fabula, poiché è possibile leggere le *Tre sorelle* come un intersecarsi di fabule triangolari: il triangolo Andrej-Natasa-Protopopov, il triangolo Irina-Tuzenbach-Solenyj, il triangolo Masa-Kulygin-Versinin, intendendo per «triangolo» non il banale adulterio della drammaturgia «vecchia maniera», ma un rapporto trilaterale tipicamente cechoviano: sottile, infelice, umbratile. Questi tre triangoli sono sovrastati da quella trinità femminile che sono le «tre sorelle», tre corpi con un'anima sola, e sono rapinosamente trascinati dal «flusso della vita», che è più forte di ogni individualità. La fabula, quindi, comunque la si interpreti, non costituisce l'ossatura del dramma, ma un contorno labile, un tratteggiato che è continuamente coperto dal moto di una corrente vitale e fatale, anoni-

ma e collettiva. Questa corrente in Cechov, come sappiamo, assume le forme della quotidianità e di essa gli eventi sono soltanto un'increspatura (la morte di Tuzenbach, ad esempio, viene subito riassorbita non dall'indifferenza, ma dall'imperioso fluire dell'esistenza). Nelle *Tre sorelle* la quotidianità assume il sembiante caloroso della domesticità. Anche qui, è vero, c'è un movimento decisivo di arrivo e partenza: come nel *Gabbiano*, nello *Zio Vanja*, nel *Giardino dei ciliegi*. Ma qui ad arrivare e a partire sono gli «altri», i militari, mentre le tre sorelle, che tanto vorrebbero partire, restano sempre e, alla fine, sono semplicemente spodestate e, di fatto, estromesse dalla loro casa dalla cognata, Natasa, per spostarsi di poco nella stessa cittadina provinciale. L'intimità della casa viene profanata da Natasa e da quel personaggio misterioso, regista segreto della sorte della casa dei Prozorov, che è Protopopov, spesso nominato e alla fine persino presente nella casa ormai di Natasa, ma mai visibile, cattivo genio della volgarità tenace e aggressiva, di cui Natasa è l'emblema visibile. Natasa è l'unico personaggio attivo in senso tradizionale, l'unico che manifesta una volontà capace di portare a un risultato (la conquista della casa). Attivo è, a modo suo, anche Solenyj, personaggio di una razza diversa da Natasa, roso da una cupa timidezza che si trasforma in malefica veemenza: e anche l'«attività» di Solenyj porterà a un risultato: la morte del buon barone Tuzenbach. Natasa e Solenyj sono i due personaggi «rapaci», per riprendere una vecchia dicotomia di Apollon Grigor'ev, mentre le tre sorelle e il fratello loro e tutti gli altri sono dei «miti», vittime della loro stessa superiorità spirituale, ma anche della loro incapacità di realizzarla. A differenza dei «rapaci» che vivono tutti nel presente, i «miti» vivono nel passato e nel futuro: Mosca è la sintesi simbolica di questo passato-futuro delle tre sorelle. E mentre i primi attuano pienamente le loro possibilità, i secondi sono miseramente ricchi di potenzialità inattuata, avvolti dal rimpianto di quello che fu e di quello che sarebbe potuto essere e cullati dalla ninnananna di quello che è ancora possibile, che deve essere e che forse sarà tra cento o duecento anni. Si può immaginare che Natasa si intenda perfettamente con Protopopov, il quale non compare non a caso, poiché nel teatro cechoviano i Protopopov (da Serebrjakov a Trofimov), anche quando si presentano, sono sempre al singolare e valgono come contrasto all'uomo cechoviano, che è al plurale. Ma l'uomo cechoviano non si intende col suo simile e le opere drammatiche di Cechov, in particolare le *Tre sorelle*, sono cori di solitudini: il dialogo, è stato osservato, si monologizza, ma meglio sarebbe dire che il dialogo diventa anch'esso flusso di coscienza all'interno del flusso della vita, contrappunto di monologhi esteriori. Situazione, questa, che con emblematica trasparenza si manifesta nel «dialogo»

tra Andrej e il sordo Ferapont. Qui Cechov sta al bivio tra la nuova tragedia della solitudine e il futuro teatro dell'assurdo, potenzialità che egli assorbe in sé, all'interno di un sistema letterario e teatrale uscito dalla crisi del realismo ottocentesco.

Eppure Cechov non è il poeta né dell'assurdo né dell'incomunicabilità. Nel *Gabbiano* Dorn parla dell'impressione lasciatagli da Genova e dice che in quella città gli è piaciuta soprattutto la folla che circola nelle vie, di sera, una folla con la quale «ti fondi psicicamente e incominci a credere che sia davvero possibile un'unica anima universale», come quella che Treplev aveva immaginato un tempo nella sua opera drammatica. Quest'«anima universale» esiste davvero in quella che abbiamo chiamato la «comunità cechoviana» e la tiene unita, nonostante le solitudini e le sordità dei suoi membri, un'anima che abbraccia non solo gli uomini, ma anche i paesaggi e gli oggetti che, a pari diritto con gli esseri umani, sono parte di questa invisibile comunità. In questo senso Leonid Andreev, nelle sue *Lettere sul teatro*, definiva Cechov «panpsicologo» e scriveva:

Se spesso in Tolstoj *animato* è soltanto il corpo dell'uomo, se Dostoevskij è dedito esclusivamente all'anima, Cechov *animava* tutto ciò che sfiorava con l'occhio: il suo paesaggio non è meno psicologico degli uomini, i suoi uomini non sono più psicologici delle nuvole, delle pietre, delle sedie, dei bicchieri e degli appartamenti. Tutti gli oggetti del mondo visibile e invisibile entrano soltanto come parti di una sola grande anima [...] Cosí è Cechov nella narrativa, ma cosí è anche nel suo dramma.

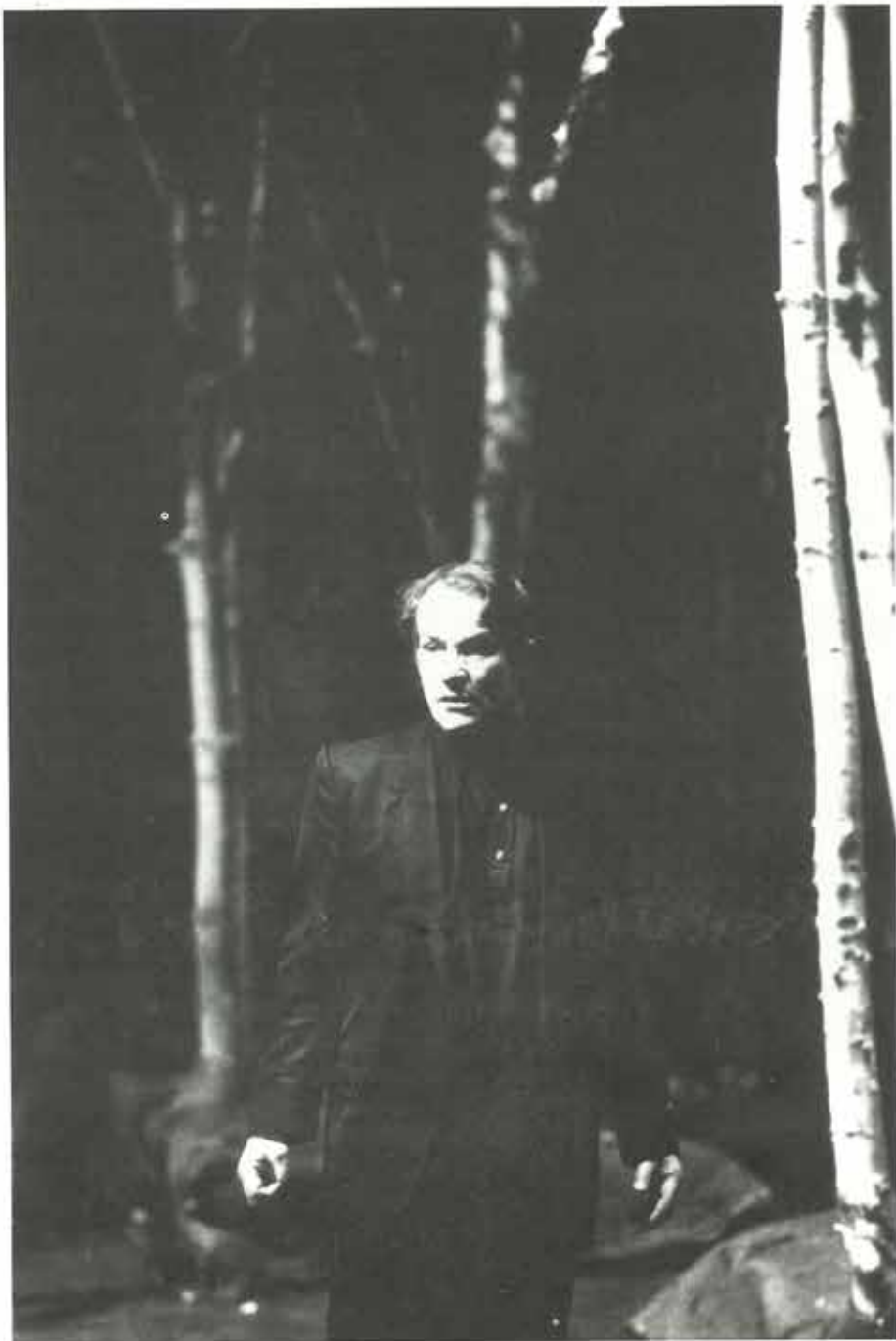
E continua:

Recitare Cechov sulla scena non devono soltanto le persone: lo devono recitare i bicchieri, le sedie, i grilli, i cappotti militari, gli anelli nuziali[...] Allora diventa comprensibile non soltanto perché il Teatro d'Arte possa recitare Cechov, ma anche in che cosa consistano la forza e la novità e le peculiarità del Teatro d'Arte: in esso recitano non solo le persone ma anche le cose. Esso è un teatro psicologico. Anzi, è il teatro di quel panpsichismo il cui puro rappresentante nella letteratura è stato Anton Cechov.

Importante, infine, è quello che Andreev dice a proposito del tempo che, nel teatro di Cechov, non è fatto dall'«orologiaio», ma dallo «psicologo» e là dove «non ci sono le splendide pause-riflessioni e pause-sensazioni, là dove recitano soltanto persone di talento, ma non si è ancora imparato a recitare il tempo», là non c'è neppure Cechov. Possiamo usare i termini di «panpsicologia» e «panpsichismo» per esprimere la dilatazione che Cechov opera della psiche umana, dilata-

zione che già era stata operata all'estremo in particolare da Dostoevskij, e che in lui arriva fino al punto non di una spersonalizzazione anonima, bensí di una attenuazione dei confini tra gli esseri e tra gli esseri e le cose. In questo mondo, in cui tutto trapassa in tutto e la dinamica universale diventa simile a una statica universale, non solo scompaiono i conflitti tradizionali tra individui dotati di netta autosufficienza e di resistente volontà, ma lo stesso dialogo assume caratteri del tutto nuovi, sdoppiandosi e cosmicizzandosi. Il dialogo diventa universale e ininterrotto: riguarda non solo gli individui, ma anche le cose, non solo il presente, ma anche il passato e il futuro e l'eterno; e sembra legato, perché ha una sua logica che non è quella delle scansioni logiche formali. Infatti, come s'è detto, il dialogo cechoviano ha due strati: quello della banalità quotidiana e quello della serietà metafisica ed è il primo che racchiude e lascia intravedere il secondo. Il linguaggio del teatro cechoviano non è fatto solo di parole: ma di suoni simbolici (la famosa «corda spezzata» del finale del *Giardino dei ciliegi*), di pause e silenzi, di gesti verbali (il famoso «tarara-bumbija» delle *Tre sorelle*), di espressioni ricorrenti che acquistano coloriture semantiche concentriche nel contesto dello sviluppo dell'azione drammatica. In questa dimensione cosmica il dialogo «normale» diventa impossibile: abbiamo detto che il dialogo si risolve in una serie di monologhi, ma sarebbe più giusto dire ora che tutti i dialoghi non sono, nel loro insieme, che un unico monologo dell'«anima universale»; un'anima che si è insediata nella quotidianità di un'umanità di massa e che si esprime attraverso voci di una comunità che conosce la solitudine e l'alogicità del tempo moderno, ma che non è ancora giunta all'afasia e all'assurdo del tempo post-moderno. Grazia e tragedia riescono ancora a coabitare miracolosamente nello spazio di vita dell'«anima universale» cechoviana.

Vittorio Strada, *Uno zio e tre sorelle, ovvero angeli e futuro*, in *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 120-126



IV *La regia*

CONVERSAZIONE CON PETER STEIN
a cura di Claudio Longhi

Come è nata l'idea di mettere in scena Zio Vanja?

Non ho affrontato Cechov all'inizio del mio percorso artistico, ritenevo fosse un autore troppo complesso per un giovane regista e per un gruppo di attori privi di solida esperienza. Ho messo mano al 'progetto' Cechov nel 1974 dirigendo *I villeggianti di Gor'kij*. Il primo vero Cechov l'ho messo in scena dieci anni dopo con *Tre sorelle* e dopo sei o sette anni è stata la volta de *Il giardino dei ciliegi*. A paragone dei due capolavori cechoviani, *Zio Vanja* mi era sempre sembrato un testo minore: Cechov stesso non sembra interessarsi particolarmente di quest'opera. *Vanja* ha una struttura drammaturgica ampiamente superata rispetto alle commedie della maturità e presenta tratti scopertamente melodrammatici. La scelta di metterlo in scena è stata quindi legata inizialmente a motivi contingenti. In primo luogo sentivo la necessità di misurarmi nuovamente con Cechov: è indispensabile per la mia salute personale e artistica rapportarmi periodicamente a questo autore immergendomi nei suoi luoghi, nel suo modo di pensare. Dei pochi testi cechoviani su cui non avevo ancora lavorato *Zio Vanja* mi sembrava per il momento l'unico avvicinabile dandomi per di più l'opportunità di lavorare con una coppia di attrici come la Pozzi e la Crippa. Nella produzione cechoviana è questo il testo che attribuisce il maggior peso alle 'voci soliste' nel senso della vecchia drammaturgia; l'unico mio motivo di interesse per *Vanja* mi sembrava appunto il fascino dei suoi ruoli. Nel corso del lavoro ho però dovuto ricredermi: *Zio Vanja* presenta una straordinaria radicalità nella costruzione formale, nel tentativo di ridurre quasi a zero i mezzi espressivi, comprese le stesse parole. L'exasperante ripetitività nei fatti, nelle situazioni, nei gesti è qui praticata con estremo rigore. Ho cominciato ad amare molto *Vanja* durante le prove. Non posso però dare giustificazioni profondissime alla mia scelta: sono più incline alla pratica che alla teoria.

A proposito di Lesij Cechov parla di costruzione a «mosaico», ritiene che anche Zio Vanja presenti una struttura compositiva di questo genere?

Se paragonato alla vecchia drammaturgia ottocentesca *Zio Vanja* ha sicuramente una struttura discontinua; in rapporto al *Giardino dei ciliegi* - capolavoro dell'arte musiva di Cechov - è invece molto più compatto. Vecchio e nuovo convivono in questo testo e le novità sono da Cechov sperimentate con la violenza del neofita. La continuità del flusso degli avvenimenti scenici è molto più consistente in *Zio Vanja* che nel *Giardino dei ciliegi*; da questo punto di vista *Vanja* è molto più vicino a *Tre sorelle*, specie al primo o forse anche al secondo atto di quest'ultima commedia. Con *Lesij* l'opera di distruzione della vecchia drammaturgia è solo cominciata. *Lesij* è un testo mal congeniato: Cechov voleva scrivere una commedia in senso classico, ma la tecnica di frantumazione dell'azione impiegata era incompatibile con questa struttura e così l'opera ha finito col rompersi.

Sempre a proposito di Lesij impiegata era incompatibile con questa struttura Lenskij scrisse a Cechov: «Vi dirò una cosa: scrivete un racconto. Avete un eccessivo disprezzo per la scena e la forma drammatica». Condividi questa impressione?

Quella della superiorità del Cechov narratore sul Cechov drammaturgo è una vecchia questione, ma si tratta secondo me di un falso problema. Cechov fu uno strepitoso scrittore di racconti, ma nutriva al tempo stesso un genuino interesse nei confronti del teatro. Bisogna sempre ricordare il profondo valore simbolico che il teatro ha nella cultura russa e la rilevanza della sua funzione sociale. Il teatro russo ha un'identità più simile al teatro tedesco, sorta di chiesa secolarizzata, che a quello italiano. Il teatro è in Russia l'incarnazione di un'esistenza elevata, vive quasi in una dimensione sacrale. Cechov era indiscutibilmente attratto da questa nobile idea di teatro, ma fin dall'inizio nutrì un grande interesse per il *vaudeville* e la farsa e un istintivo sospetto nei confronti della tragedia interpretata dagli attori russi. Per comprendere il teatro di Cechov è in effetti indispensabile chiarire la relazione del drammaturgo con gli attori russi: per questo sono convinto che senza conoscere il teatro russo contemporaneo a Cechov, attraverso il teatro russo dei nostri giorni, non si possa capire il fenomeno Cechov, intrinsecamente connesso alla contrapposizione tra

l'autore e l'attore. Dal rapporto col Teatro d'Arte di Stanislavskij emerge chiaramente l'odio cechoviano per il *pathos* improprio, per l'onanismo e il narcisismo del grande istrione. Proprio da queste avversioni nasce l'interesse cechoviano per la farsa: il tragico e l'interrogazione esistenziale sulla verità cedono il passo allo scherzo nel quale la menzogna ha una giustificazione molto più ovvia. Cechov è così arrivato a comprendere che soltanto attraverso una nuova drammaturgia provocatoria nei confronti dell'attore si sarebbe potuto recuperare il tragico, che è la vera essenza del teatro. Cechov non voleva riformare il teatro, voleva solo dare ai suoi amati - e odiati - attori la possibilità di recuperare la serietà della loro esperienza. La definizione di commedia, cui egli ricorre per indicare le proprie opere, obbedisce a una strategia autodifensiva e alla volontà di provocare gli attori. Queste commedie in realtà non fanno ridere il pubblico, ma in primo luogo lo commuovono, lo disturbano, recuperando - attraverso il sommovimento interno di emozioni, sentimenti e pensieri - una sorta di catarsi tragica tutta proiettata ad affermare l'orgoglio di essere uomo e di vivere questa vita. Cechov è così chiamato a reagire alla realtà del XX secolo, che già si preannuncia alla fine dell'Ottocento: da un lato si profilano la 'riduzione' e la democratizzazione dell'esperienza, dall'altro il prevalere del pensiero scientifico. In queste condizioni non era più possibile investire nella religione organizzata e nelle vecchie gerarchie statali e sociali. Nel processo di generale dissoluzione il quotidiano e il banale finiscono col diventare la base di tutto, finanche dello Stato e dell'economia e così Cechov decide di misurarsi con la banalità del quotidiano. Certo non è facile farlo sul piano drammaturgico, dal momento che la forma teatrale è concepita sul modello dello scontro di due eroi che tendono ad uccidersi l'un l'altro. Di fatto questa è però una realtà superata: «nella vita la gente non si spara più» dichiara Cechov. L'incontro con la banalità del quotidiano è un enorme passo in avanti, è una disillusione terribile ed è al tempo stesso una diminuzione delle possibilità del teatro che Cechov avvia e che Beckett condurrà fino all'azzeramento. Tutto ciò non significa però copiare il 'romanzesco': il teatro non si adatta al romanzo, ha le sue proprie leggi ed è fondato sul meccanismo di interazione dell'autore con l'attore. Il regista - tardivo fenomeno di declino della storia del teatro - è una figura marginale in questo rapporto: quello che conta è la contrapposizione dell'autore con l'attore. Analisi di questo tipo non si sono mai tentate su Cechov, sono invece proprio questi risvolti che amo indagare sul palcoscenico insieme agli attori. Per questo



Stanislavskij e il Teatro d'Arte sono i miei referenti privilegiati. Non mi interessa tanto il 'metodo' Stanislavskij - verso il quale posso al più provare una genuina curiosità storica -, mi affascinano le discussioni tra Cechov e Stanislavskij, tra Cechov e Nemirovic-Dancenko, tra Cechov e l'amministrazione del teatro: sono fonti di conoscenza inesauribile che ci fanno toccare con mano il basso livello di discorso e la stupidità del mondo teatrale. Dal rapporto di odio-amore nei confronti della scena nascono i grandi capolavori cechoviani.

Per definire l'atteggiamento cechoviano in rapporto al sociale Eichenbaum utilizza l'immagine della «diagnosi» ponendola in relazione alla formazione medica dell'autore. È d'accordo sull'impiego di questa metafora e ritiene che la cultura medica abbia esercitato un'influenza importante sull'opera di Cechov?

Mi sembra una bella immagine, ma sono convinto che Cechov sarebbe probabilmente arrivato al suo tipo di osservazione - e conseguentemente al suo stile di scrittura - anche senza la formazione del medico. Credo che il suo studio della medicina sia piuttosto da mettere in relazione con la sua vocazione a prestare un servizio, a rendersi 'utile'. Cechov è stato a lungo convinto che la scrittura fosse un'attività 'inutile', ma redditizia, a fronte della medicina 'utile', ma destinata a non produrre alcun vantaggio economico. La modestia ha sempre contraddistinto anche il suo esercizio dell'attività letteraria: Thomas Mann ha fatto delle belle osservazioni a questo proposito. Credo che l'immagine della 'diagnosi' sia particolarmente calzante per il Cechov 'comico' - giornalista e autore di racconti -, per il Cechov drammaturgo la situazione è senz'altro diversa. Pur essendo possibile anche in teatro, l'analisi dei sentimenti umani è molto più consona alla scrittura narrativa; ciò che lui ha voluto fare sulla scena è stato ricreare in forma condensata l'esperienza della vita ed ha saputo farlo in modo tale per cui i suoi testi, ricreati a cento anni di distanza, ancora ci parlano senza grandi problemi. È sintomatico il fatto che non ci siano particolari difficoltà nel tradurre i suoi testi: è solo necessario rispettarne i tratti formali, riprodurre fedelmente la ripetizione di certe parole chiave per conservare la componente musicale del suo stile di costruzione artistica. La sua capacità di avvicinarsi alla gente è stata fondamentale per ottenere questo effetto di 'condensazione' e la medicina ha giocato un ruolo importante nel rapporto di Cechov con la collettività. Altre esperienze sono comunque state fondamentali per uscire dall'i-

solamento del proprio ego: l'impegno pedagogico nella costruzione di scuole, il viaggio a Sachalin. Cechov è però stato al tempo stesso anche molto isolato: senza la vicinanza al suo popolo, ai destini e ai problemi della gente non avrebbe potuto creare il proprio teatro, ma senza la distanza non avrebbe potuto descrivere.

Crede sia importante penetrare quello che Virginia Woolf definisce «il punto di vista russo» per comprendere il teatro cechoviano?

Pur essendo il più occidentale degli autori della propria patria, Cechov è al tempo stesso visceralmente russo. Forse il tentativo di comprendere lo spirito russo non è l'unico modo per affrontare Cechov in generale, ma quando si lavora su opere come *Zio Vanja*, nelle quali si parla dall'inizio alla fine soltanto della Russia, non credo si possa fare altrimenti, sarebbe come dipingere senza conoscere i colori. Certo mi si può obiettare che si può dipingere anche essendo daltonici; personalmente sono però convinto del fatto che la conoscenza della Russia sia imprescindibile, anche se la mia è solo una proposta, non vuole essere un metodo esclusivo. Nella cultura russa di oggi ci sono molti aspetti che ormai non hanno più nulla a che vedere con Cechov, ma tanti elementi sono rimasti assolutamente identici: le atmosfere, il modo di pensare e di reagire, i sentimenti. In *Zio Vanja* la campagna russa è continuamente chiamata in causa e discussa, diventa allora necessario conoscerla, perché è totalmente diversa dalla campagna italiana. Per questo, lavorando su Cechov, ho iniziato a viaggiare per la Russia: cominciai poco più di vent'anni fa con gli attori tedeschi e ho continuato fino ad oggi questa esperienza ripropo-
nendola anche agli attori italiani. È interessante notare che i russi, pur amando moltissimo Cechov, hanno sempre avuto problemi nel rapportarsi alla sua opera: le discussioni tra Stanislavskij, Nemirovic-Dancenko e Mejerchol'd su come rappresentare questo autore hanno attraversato la storia del teatro russo. Lo stalinismo, erigendo un monumento di bronzo al teatro cechoviano e rendendolo il paradigma obbligato di ogni esperienza scenica, non ha certo aiutato a risolvere questo problema. Sicuramente è difficile per un occidentale penetrare lo spirito russo e in certi casi trovo non sia nemmeno auspicabile: certi aspetti del pensiero e della sensibilità russa devono per esempio rimanermi estranei. È importante però arrivare a capire - e con anni di esperienza credo di esserci riuscito - cosa vogliono dire i russi quando si esprimono. Cechov non vuole 'dire' quello che 'significano' le



parole dei suoi testi, il senso vero della sua scrittura può essere scoperto solo analizzando l'intreccio dei personaggi e dei loro sentimenti, spesso contraddittori - non a caso Cechov ha scritto drammi per 'gruppi' e non per compagnie strutturate gerarchicamente. Parallelamente dobbiamo cercare di fare nostri il senso russo del tempo e dello spazio. I russi hanno più tempo di noi - non da vivere, ma da spendere - e anche il loro spazio è molto più dilatato. È bene precisare che questo sforzo di adesione allo spirito russo che ho richiesto alla compagnia non era teso a trasformare gli attori italiani in attori russi; ho semplicemente invitato gli attori ad interrogarsi sulle tecniche di recitazione russa e sugli effetti che tali tecniche producono su di noi.

Che tipo di temporalità è presente in Zio Vanja e quali suggestioni ha offerto alla sua messa in scena?

Il senso cechoviano del tempo è sempre estremamente interessante, ma in *Vanja* lo è in modo particolare: il suo progetto drammaturgico è incentrato sul passare del tempo, tema introdotto in forma condensata e di grande forza. I drammi di Cechov propongono sempre un alternarsi di mattina, sera e notte o un avvicinarsi di stagioni. Le «scene di vita di campagna» di *Zio Vanja* si svolgono più o meno in un mese, tra la tarda estate e l'autunno. Si parte da una situazione di afa e calura tra l'una e le due, quindi nel secondo atto cala la notte col suo temporale refrigerante: la pioggia non riesce però a purificare l'atmosfera che si respira in casa Serebrjakov. Secondo una tecnica costruttiva tipicamente cechoviana diverse generazioni sono rappresentate sul palcoscenico, dai vecchissimi ai più giovani: in questo modo l'autore è libero di modulare gli stessi temi all'interno di diverse fasce d'età. In *Zio Vanja* il tempo è frequentemente tematizzato nella conversazione: Astrov guarda di continuo l'orologio e dice «non ho tempo», nel secondo atto Serebrjakov si informa più volte sull'ora. Nell'intrecciarsi delle battute si aprono diverse prospettive sul passato, si parla del presente e ci si interroga sul futuro: in questi discorsi la dilatazione temporale è enorme. Ripeto questa non è una caratteristica del solo *Zio Vanja*, ma in *Zio Vanja* la temporalità ritorna con una certa insistenza, in modo forse anche un po' schematico e voluto. Una simile analisi del flusso temporale è estremamente suggestiva per un attore: giocare sulle relazioni tra il tempo reale del racconto, il tempo oggettivo del palcoscenico e il tempo fittizio dell'immaginazione del

personaggio è una delle più grandi gioie per gli attori. Se si eccettua la musica, il teatro è la sola arte che possa manipolare il sentimento del tempo, che sia in grado di alterare la percezione del suo trascorrere. Mentre la musica può agire soltanto su ritmi ridotti, il teatro può invece aprire dilatazioni enormi - già a partire dalla trilogia della tragedia greca che si estende sull'arco di un'intera giornata.

Che tipo di relazioni corrono tra Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi e Zio Vanja in rapporto al tempo, specie al futuro? Strada individua una più stretta relazione tra Tre sorelle e Vanja...

Sono assolutamente d'accordo sul fatto che *Zio Vanja* sia più vicino a *Tre sorelle*: *Il giardino dei ciliegi* è un testo miracoloso, è uno dei capolavori dell'arte europea, supera ogni limite penetrando profondamente nella sensibilità del XX secolo. Il mondo del *Giardino dei ciliegi* è ormai privo di 'casa', è un mondo turistico: c'è il ricordo dei sentimenti e dell'esperienza della vita e c'è al tempo stesso l'impossibilità di vivere intensamente l'esperienza; tutto si frantuma allora in mille dettagli. Il comportamento del personaggio non può che essere 'turistico': si fa esperienza della Russia, poi di Parigi, poi dell'Inghilterra senza fare autenticamente esperienza di nulla. Questa è la modernità scioccante del *Giardino*. Tanto nel *Giardino dei ciliegi* quanto in *Zio Vanja* ritorna l'idea del chiudersi sia di un'esperienza di vita sia di una parallela forma artistica. In *Tre sorelle* un flusso biografico molto più forte attraversa l'azione al cui termine, nonostante le cose terribili che sono accadute, ci si sente ugualmente in sintonia con l'umanità: è solo necessario continuare questa vita e non perdere la speranza. Nel *Giardino dei ciliegi* invece la possibilità di una nuova vita, travolta da dubbi e meschinità, non esiste più. La storia raccontata da *Zio Vanja* è forse più triste di quella messa in scena con *Tre sorelle*: per consentire il 'recupero' finale era dunque necessario ricorrere alla religiosità. Siamo infatti in presenza di personaggi che si sentono già nella tomba vent'anni prima della propria morte: questo disastro, questa rassegnazione richiedono una fede enorme in un futuro d'oltre tomba. Cechov, come me, non era credente, ma questo non vuol dire che non fosse religioso: non sarebbe stato possibile, tutti i russi sono religiosi fino alla totale irrazionalità. Il credo proferito da Sonja alla fine del IV atto in una vita oltre la morte - soluzione di splendida eleganza alla sofferenza del nostro esistere - convince in quanto brama - *Sehnsucht* si direbbe in tedesco, parola difficile da tra-

durre e che non si può comunque rendere con nostalgia perché proietta il desiderio sul futuro più che sul passato. Le parole di Sonja ci convincono del fatto che non si può vivere senza un'illusione, e alla fine di un'opera che ci racconta il crollo sistematico di ogni speranza, l'illusione non può che riguardare qualche cosa che accade dopo di noi. Solo la vita oltre la morte può salvarci dall'inutilità dell'esistere, può permetterci di credere che siamo parte di un contesto che dà ancora un senso, un senso che forse non può essere compreso con la ragione. Questa non è irrazionalità: è la brutale realtà dell'esistenza.

Che tipo di considerazioni l'hanno guidata nell'immaginare uno spazio per Zio Vanja?

Le proposte di Cechov per la scena, le sue didascalie - specialmente nel *Giardino dei ciliegi* - sono meraviglie, piccoli gioielli in sé conclusi. Chiaramente sono anche provocazioni terribili per chi è chiamato a realizzarle. Il problema nasce dalla semplicità e dal nitore della sua arte. I suoi testi sono umili, tendono alla riduzione, invitano a fare cose semplici, ma tutto ciò è in netta contraddizione con le proposte spaziali concretamente avanzate. Questo per me è un disastro: odio il samovar sul palcoscenico, odio l'attrezzatura, ma con Cechov non se ne può fare a meno. L'economia drammaturgica di Cechov impone di rispettare fedelmente le indicazioni spaziali del testo altrimenti si rischia di perderne il significato. Le ripetizioni ossessive che costellano *Zio Vanja* non hanno senso prescindendo dallo spazio pensato da Cechov. L'impianto scenico di questo spettacolo è nato dalla necessità di trovare un equilibrio tra l'abbondanza di dettagli previsti dall'autore e l'esigenza di semplificare: in scena non c'è nulla che non venga menzionato o toccato almeno una volta. Anche i rumori contribuiscono a disegnare lo spazio. Il respiro della scenografia segue comunque il ritmo proposto da Cechov: il primo atto *en plein air*, il secondo atto calato in uno spazio soffocante con lo sfogo di una sola finestra menzionata nel testo; il terzo atto con una dilatazione spaziale maggiore che consente un'apertura sull'esterno. È questo infatti, se si eccettua una rapidissima sequenza del primo atto, l'unico momento in cui tutti i personaggi sono contemporaneamente presenti eccetto Astrov. Con un'ultima contrazione il quarto atto ci conduce infine nel cuore della tana di Vanja.

STAGIONE
1995/96