

saggi

Čechov, *Zio Vanja*, la sofferenza delle donne

Roberto Alonge

A Massimo Maurizio*

ABSTRACT *Chekhov, "Uncle Vanja", the suffering of women*

Alonge's essay shifts the focus from the couple of loser characters (uncle Vanja and his niece), on which critics have insisted a lot, to fix on the character of twenty-seven-year-old Elena, the unhappy wife of a retired university professor, too old and therefore sexually impotent. Her "vibrant unsatisfied sexuality" (as Ripellino says) pushes her from the start to a close game of seduction towards Doctor Astrov, pre-ecological hero, defender of Nature, in whose name he solicits the full sexual liberation of the protagonist, who seems to want the doctor more than he wants her. For purely coincidental reasons, the breaking of the conjugal bond is not consummated within the temporal limits of the comedy, but is only postponed to the near future, although the critics have not noticed it, including the worthy Ripellino.

KEYWORDS Female protagonism, unsatisfied female sexuality, female emancipation, Nature as a metaphor for sexual liberation

È ormai quasi quarant'anni – da un mio antico libro pubblicato da Laterza – che cerco di indagare l'enigma dei quattro maghi *eccentrici* della drammaturgia europea, eccentrici in senso letterale, collocati su un anello periferico della carta geografica, lontano dal cuore pulsante dell'Europa che conta, là dove la borghesia è più forte (Inghilterra Francia Germania). L'occhio presbite sembra offrire la visione migliore, da vicino si vede l'albero ma non si vede la foresta: Ibsen e Strindberg al nord, Čechov all'estremo est, Pirandello al profondo sud. Sono loro, quelli che stanno più lontano, curiosamente, i cantori dei sogni e delle angosce dell'esistenza borghese¹. Fra Otto e primo Novecento uno spettro si aggira per l'Europa, ed è il fantasma della donna, nel suo scontro all'ultimo respiro con l'uomo. All'interno di una società costruita dall'uomo per l'uomo, la donna è in conflitto permanente e

* Docente di Letteratura Russa all'Università di Torino, Massimo Maurizio è stato decisivo per la stesura di queste pagine.

1. Cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 98-133. Ma si veda anche Id., *Solitudine dei maschi e mitologemi femminili in Ibsen, Strindberg, Pirandello*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del convegno internazionale (Torino, 18-20 aprile 1985), Costa & Nolan, Genova 1987, pp. 11-23.

accanito con l'altra metà del cielo, per esistere, e sfuggire alla pena di vivere. Questo è quello che ci dicono Ibsen e Pirandello (e Strindberg, nonostante la sua aria misogina). Ho molto scritto su Ibsen e Pirandello, solo qualcosa su Strindberg (troppo gridato, troppo dalla parte del maschio), praticamente nulla su Čechov, tranne pochi appunti in margine ad alcuni allestimenti teatrali. Ormai a fine vita, prima del lungo silenzio che mi attende, sento che è venuto il tempo di provare a verificare se davvero anche per Čechov le cose stanno come mi sono sempre immaginato. A prima vista non tanto. Perché Čechov è diverso da Ibsen Strindberg Pirandello. Non sempre c'è il salotto, lo spazio chiuso della *demeure* borghese. Non c'è mai un protagonista, una figura centrale, ma piuttosto un insieme di personaggi, tutti minori benché tutti importanti, c'è una *coralità*. Questo è quello che si dice, normalmente. Non c'è azione, non succede mai nulla. Anche questo è quello che si dice.

Ma è proprio così?

Certo, faccio fatica a leggerlo, a capirlo, a interpretarlo, mi sembra un autore più sfuggente, per molti versi misterioso. Ha il vantaggio, tuttavia, di aver scritto solo quattro capolavori, meravigliosi ma compattamente serrati in un arco di tempo ristretto, nel decennio scarso che sta tra il 1895 e il 1903, alla vigilia della sua morte. Provo ad assumere come ipotesi ermeneutica che ci sia, a monte, un paradosso grosso come una casa, che Čechov sia uno strano essere umano, una sorta di bizzarro *femminista* (a sua insaputa) che percepisce ed esprime la tribolazione delle donne. Forse, anzi, è il migliore, rispetto ai tre grandi che ho precedentemente ricordato. Fa finta di parlare d'altro, ma il filo rosso dei suoi quattro testi è questo e questo soltanto, il patimento della donna. Naturalmente varie sfaccettature, perché il dolore può avere colori diversi.

Comincio, per il momento, a soffermami su una delle quattro *pièces* che costituiscono la grande tetralogia čechoviana. Certo, sarebbe più ovvio il banale ma sempre razionale e rassicurante ordine cronologico, prendendo dunque l'abbrivo con *Il gabbiano*, ma mi permetto una piccola inversione, principiando dal secondo, *Zio Vanja*. Mi ha colpito il fatto che – dei quattro testi – sia l'unico ad avere un sottotitolo (*Scene di vita di campagna in quattro atti*) e soprattutto l'unico intitolato a un personaggio, che dovrebbe risultare dunque il protagonista. Un'eccezione, rispetto a una drammaturgia scopertamente giocata sulla *coralità*, oppure un falso indizio? Ecco una seconda pista, una nuova ipotesi di lavoro: non solo mi affascina l'idea di un Čechov *femminista* ma anche quella di un Čechov scrittore di romanzi polizieschi, che dunque dissemina falsi indizi, allineati ovviamente ad altri, meno numerosi, che devono guidare il lettore sapiente a individuare subito l'assassino, come avviene appunto nei *gialli*. E poi, suavia, se veramente sta in piedi l'ipotesi che il protagonista čechoviano sia sempre la donna, occorre allora affrontare il toro per le corna, cominciare subito ad annientare questa apparenza di un titolo dedicato a un uomo, a un maschio, allo *Zio Vanja* (diminutivo di Ivan, nome di Vojnickij, con cui invece è indicato nelle battute).

In verità la critica più attenta non ha potuto non riconoscere che l'intitolazione

è scorretta. Ad esempio Patrice Pavis, autore di commenti talvolta acuti, lo ammette senza difficoltà alcuna, salvo però – guardacaso – dedicare al personaggio più di due pagine di analisi, solo una pagina e mezza a Astrov e Elena, una pagina (o anche meno) a tutti gli altri². Come dire? Se fossi anch'io un maschio *femminista*, mi verrebbe forse da sospettare che in Pavis prevalga e s'imponga (infelicitamente...) uno sguardo tradizionalmente maschile, che pensa sia sempre il maschio a giocare il ruolo del *cacciatore*. Perché è ben vero, infatti, che il *plot* della commedia ruota tutto intorno ai due personaggi maschili, amici per la pelle, che dormono nella stessa stanza, entrambi (diversamente) interessati alla stessa donna, l'inafferrabile Elena, sposata al vecchio accademico (in pensione) Serebrjakov. Epperò è chiaro come il sole (o almeno, così mi sembra...) che la protagonista sia Elena, tanto più se ce lo dice lo stesso Čechov, sia pure in maniera cifrata, a cominciare dalla tavola dei personaggi, premessa, come sempre, a qualunque testo teatrale. A cosa mi riferisco? Al fatto che Elena è l'unica cui sia abbinata l'indicazione dell'età, «ventisette anni»³. In realtà, leggendo l'opera scopriamo l'età di altri interlocutori: Vanja si lamenta drammaticamente di avere 47 anni, cioè di aver sprecato la propria vita, fatta di sacrifici e di rinunce, a beneficio del cognato. In quanto ad Astrov, medico di famiglia, che mediamente una volta al mese viene nella proprietà, è sulla quarantina, come vedremo meglio. Patrice Pavis fa tutta una lunga elucubrazione intorno alle (presunte) età di molti personaggi⁴, ma non si pone il problema di questo scarto, che a me pare, appunto, un indubitabile *indizio* che ci regala l'autore. Significativamente, nella tavola dei personaggi della versione primitiva di *Zio Vanja*, intitolata variamente (*Leščij* o *Lo spirito dei boschi*), sono indicate le età di altre due figure femminili, oltre a Elena: perché dunque qui è scopertamente esibita la sola età di Elena, e non anche quella dei due uomini? Ma perché qui è lo scandalo che accende la fantasia di Vanja e di Astrov: Elena è una donna bellissima, sacrificata a un marito vecchio. Non sappiamo quanto vecchio, ma essendo in pensione, avrà tra i 65 e i 70 anni, conclude Pavis, che sa tante cose, si sarà documentato – immagino – sui limiti di quiescenza dei docenti universitari del tempo... Insomma, fra marito e moglie c'è un *décalage* che sta tra i 38 e i 43 anni. Una enormità, naturalmente. Tanto più che i 65-70 dell'epoca corrispondono grosso modo agli 85-90 di oggi, e che la scienza medica di allora non aveva ancora inventato il prodotto farmaceutico denominato Sildenafil. Siamo insomma di fronte a una vistosissima sofferenza della donna. Non è sempre di questo tipo, in Čechov, ma qui c'è, esplicita, chiarissima, come vedremo fra poco.

2. Cfr. Patrice Pavis, *Commentaires* a Anton Tchekhov, *Oncle Vanja*, Le Livre de Poche, Paris 2021, pp. 110-122.

3. Anton Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Nauka, Moskva 1978, tom trinadcatyj, p. 62. In seguito, semplice citazione della pagina in parentesi tonda.

4. Cfr. Patrice Pavis, *Commentaires*, cit., pp. 110-113. L'accanimento numerologico spinge Pavis a immaginare che Sonja possa avere 17 anni (p. 111), ma non tiene conto che la stessa rivela a Elena di essere innamorata del dottore da «sei anni» (p. 92), benché, ovviamente, non si possa porre limiti di età all'amore, né in su né in giù...

Il nome Elena – è stato detto dagli studiosi, ma anche dallo stesso Čechov, appunto nel *Leščij* – non è una scelta casuale, rimanda a Elena di Troia, la bellissima, e per questo portatrice di tensioni fra i maschi, di distruzione e di morte⁵. Sulla magnificenza della ventisettenne signora proprio non c'è da discutere. Vanja lo proclama sin dal primo atto, rivolgendosi ad Astrov: «Com'è bella lei! Com'è bella! In tutta la mia vita non ho visto una donna più bella» (p. 66); e poco dopo (*sognando*, specifica la didascalìa) «Che occhi... Una donna meravigliosa!» (p. 67). Astrov ci mette più tempo, confessa solo al secondo atto, delineando comunque un ritratto più articolato, in chiaroscuro, quasi volesse prendere le distanze dalla propria infatuazione (e per far questo sottolinea aspetti del quadro sociale che invece Vanja trascura quasi completamente):

Lei è bellissima, non si discute, ma... non fa che mangiare, dormire, passeggiare, incantarci tutti con la sua bellezza – e nient'altro. Doveri non ne ha, per lei fanno tutto gli altri. Non è così? Ma una vita oziosa non può essere pura. (*Pausa*) Forse sono troppo severo. (p. 83)

Da notare che Astrov esterna qui il suo ragionamento parlando con Sonja, la figlia di primo letto del professore accademico, non già con Vanja: per un lato, curiosamente, non ha paura a toccare una nota delicata proprio con la figlia del di lei marito, ma, dall'altro lato, appare più imbarazzato rispetto all'amico, che forse non vuole ferire, per così dire *entrando in concorrenza* con lui, tanto più che risulta palese il diverso sguardo sulla donna dei due uomini: più romantico-sognante Vanja, più pratico-materialistico Astrov, il quale comunque ha ben capito il sentimento dell'altro, e sin all'inizio, all'aprirsi del sipario, mostra di voler indagare, sia pure con garbato finto distacco:

VOJNICKIJ. [...] La sua seconda moglie, donna bella e intelligente – l'hai appena vista passare – l'ha sposato quando lui era già vecchio, gli ha sacrificato la sua giovinezza, la sua bellezza, la sua libertà, il suo fascino. Ma perché mai?

ASTROV. Gli è fedele, lei, al professore?

VOJNICKIJ. Sì, purtroppo.

ASTROV. Perché, purtroppo? (p. 68)

Vanja sostiene che lo sforzo di Elena di soffocare in sé la propria giovinezza è immorale, non meno di quanto possa risultare – per il comune senso del pudore – il fatto di tradire un marito vecchio e insopportabile. Čechov, sappiamo, procede lentamente, utilizzando quella che possiamo definire una tecnica di *svelamento*

5. Cfr. Antòn Čechov, *Teatro*, tr. it. di Carlo Grabher, Sansoni, Firenze 1963, p. 334. *Leščij* è il soprannome del personaggio che in *Zio Vanja* diventa Astrov, e designa una sorta di spirito dei boschi. Assai utili le osservazioni che all'opera, confrontata con *Zio Vanja*, dedicano lo stesso Grabher, nell'*Introduzione* al suo volume citato (pp. XXX-XXXIII, XXXIX-XLIII) e Gerardo Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, in Anton Čechov, *Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*, a cura di Gerardo Guerrieri, Mondadori, Milano 1982, pp. 258-270.

progressivo del personaggio. Occorre arrivare al secondo atto perché Astrov si faccia più esplicito anche con Vanja, contrapponendo il suo punto di vista più *triviale* rispetto a quello *matrimoniale* di Vanja, e quasi sicuramente Astrov riesce a essere più trasparente solo perché è un po' ubriaco. Vanja ha definito Elena "sua amica" e Astrov è stupito:

ASTROV. Una donna può essere amica di un uomo solo in questa successione: prima conoscente, poi amante, e infine amica.

VOJNICKIJ. Che filosofia triviale.

ASTROV. Come? Sì, hai ragione... sto diventando triviale. Vedi, sono anche ubriaco. Di solito alzo il gomito soltanto una volta al mese, e quando sono così, divento sfacciato e insolente. (p. 81)

Vanja desidera intensamente Elena, ma sa di non avere speranze perché, *in primis*, la vorrebbe come moglie, e questo è visibilmente impossibile, e comunque si tratta di donna per bene, con una sua moralità borghese, la quale e, ad onta di tutto, è tenacemente ma stupidamente fedele al marito. O comunque, così pensa Vanja, che si mangia le mani perché – dice in un monologo del secondo atto – l'ha conosciuta dieci anni prima, quando Elena era una ragazza di 17 anni, che lui avrebbe ben potuto chiedere in moglie. La sua fantasia erotica è, appunto, di tipo coniugale:

Perché non me ne sono innamorato allora, e non le ho chiesto di sposarmi? Sarebbe stato possibile. Ora sarebbe mia moglie... Sì... Adesso tutt'e due saremmo stati svegliati da questo temporale... lei avrebbe avuto paura per il tuono, e io l'avrei stretta tra le mie braccia, mormorandole all'orecchio «Non aver paura, sono qua io». (p. 80)

Per questo Vanja è disperato, e alla fine farà un gesto disperatissimo, aprirà il fuoco contro il vecchio marito. L'occhio di Astrov è invece più cinico, vorrebbe semplicemente portarsela a letto, senza nessun progetto di comunanza di vita (almeno in prima istanza). Si legga qui in appresso come ammetta lui stesso che il suo interesse sarebbe puramente erotico. Questo però non lo dice all'amico Vanja, bensì a Sonja, senza capire che Sonja lo ama, oppure lo dice proprio per questo, perché Sonja smetta di pensare a lui, rinunci a illudersi che lui possa mai sposarla:

ASTROV. [...] Sono invecchiato, ho lavorato troppo, mi sono abbruttito. Tutti i miei sentimenti si sono spenti, e ormai sento di non potermi più legare a nessuno... Non amo nessuno... e non amerò mai più nessuno. L'unica cosa che ancora mi attrae è la bellezza. A quella non sono indifferente. Per esempio, se Elena Andreevna volesse, potrebbe farmi girare la testa in un giorno... Ma questo non è amore, non è un legame profondo (любовь, не привязанность). (*Si copre gli occhi con la mano e ha un sussulto*).

SONJA. Cosa ha?

ASTROV. Niente... In Quaresima uno mi è morto sotto il cloroformio...

SONJA. Non ci pensi più, dimentichi. (p. 85)

Tale è dunque il quadro generale (alle ultime righe, un po' enigmatiche, sarà

dedicata una nota, più avanti, per la precisione la n. 22). Due amici rivali per la stessa donna, sposata a un vecchio. Ho detto che Astrov, medico di famiglia, una volta al mese soggiorna nella proprietà di campagna, dove tutti i personaggi sono situati nel corso della commedia, compreso il professore (e sua moglie) che, essendo ormai in pensione, ritiene più economico vivere in campagna che non in città. E qui si chiarisce un punto interessante. La proprietà ha ovviamente un grande numero di camere: nel terzo atto Serebrjakov lamenta la difficoltà di trovare le persone, disperse in «ventisei stanze immense» (Двадцать шесть громадных комнат, p. 98). E tuttavia, stranamente, il medico dorme nella stanza di Vanja. Perché mai? Evidentemente non già per ragioni di forza maggiore, per mancanza di camere da letto, ma per scelta amicale, per significare in questo modo che i due uomini sono profondamente legati fra di loro (come dirà Astrov nel quarto atto: «In tutta questa provincia ci sono state solo due persone civili e intelligenti: tu e io», p. 108). Poi, si capisce, essendo le stanze «enormi» (громадные), in quella di Vanja, dove è ambientato il quarto atto, c'è spazio per tutti, come spiega la didascalia di apertura: ci sono i letti, ma c'è una grande tavola piena di libri contabili, dove lavorano zio e nipote, e c'è una tavola più piccola, riservata a Astrov per i suoi disegni, e ci sono naturalmente armadi, una scrivania e un divano enorme (Громадный диван, p. 105), dove risulta sintomatico l'utilizzo dello stesso aggettivo (Громадный), a ribadire la dimensione sempre *enorme* di tutto, nella *grande Russia*. Dunque due amici legati ma con una differente attitudine nei confronti della stessa donna, di cui sono diversamente invaghiti, abbiamo già detto: Vanja – che è un letterato, persona di cultura – è *sognante*, perduto in un corteggiamento senza fine, ora galante, ora un po' più brusco e invasivo. Le due opposte sfumature dipendono dall'umore del personaggio, se prevale l'illusione che Elena possa davvero lasciare il vecchio marito e unirsi a lui, oppure se comprende che le possibilità che si realizzi una tale fantasia sono pari a zero. Astrov – che invece è uomo di scienza, pratico, realista – sa che, comunque, prima o poi, le sollecitazioni imperiose della gioventù spingeranno Elena a trovarsi un amante. Non un altro marito, ma un amante, sì. E lui, personalmente, vorrebbe essere il primo degli amanti, perché lei è davvero bella, anzi bellissima.

È tempo però di guardare le cose dal punto di vista di Elena. Forse è giusto seguire un percorso di indagine più articolato, per quanto maggiormente faticoso, approfondendo cioè la ricerca, provando a rileggere di bel nuovo *Zio Vanja*: nella speranza di coglierne lo strato profondo. Occorre insomma puntare il cannocchiale sostanzialmente sulla sola affascinante Elena, per quanto l'operazione – non c'è dubbio – possa rivelarsi ingrata, scientificamente improba, perché sappiamo bene quanto la scrittura čechoviana sia tutta costruita sulla *coralità*, tale da rendere dunque assai problematico lo sforzo di isolare un singolo personaggio. In altre parole, una *ri-lettura contropelo*, che abbia (almeno) il coraggio di assumersi il rischio di uno sguardo strabico, diciamo *settario*, posizionando il faro dell'analisi a illuminare quasi esclusivamente il nostro personaggio femminile.

Ricominciamo dall'inizio, interrogandoci su come e quando entri in scena Ele-

na. Il primo atto è collocato in esterno, in giardino: Elena ritorna da una passeggiata in gruppo (lei, il marito, Sonja e Telegin), ma i primi tre si ritirano in casa. Il professore però non vive appiccicato alle gonne della moglie, va immediatamente nel suo studio, sicché, poco dopo, ecco nuovamente in scena Elena e Sonja. E a questo punto abbiamo un dettaglio interessante: Elena beve la sua tazza di tè «seduta sull'altalena» (p. 69). Non ci sono bambini ma c'è un'altalena. Georges Banu – benché lettore di testi drammaturgici meno valente di quanto non lo sia di spettacoli teatrali – ha osservazioni sottili sull'infertilità che sovrasta il mondo čechoviano, dove non ci sono bambini o i bambini sono morti⁶. Certo, in ogni caso, ci si può sedere, sull'altalena, usando il seggiolino come una normale sedia o poltrona. Però gli attori e i registi, si sa, hanno una loro intelligenza: il volumetto della commedia commentata da Pavis reca una fotografia di scena di un allestimento francese del 1985 che evidenzia come l'attrice, sull'altalena, si dondoli proprio, e con una certa voluttà⁷. Particolarmente graffiante l'allestimento di Mario Missiroli, che debutta il 15 novembre 1977, ripreso nella stagione teatrale successiva con qualche cambiamento di *cast*: edizione, quest'ultima, documentata dalla RAI, andata in onda il 31 maggio 1979, visibile su YouTube. La sua Elena (una maliosa Monica Guerriore con misurata scollatura) sta seduta quasi costantemente sull'altalena, si dondola o è fatta dondolare, prima da Telegin, poi da Vanja, per quasi tutto il tempo. Come dire che Elena, dall'apertura del sipario non ha ancora parlato, non ha ancora aperto bocca, ma ha già parlato il suo corpo, ha detto la sua carnalità insoddisfatta, risarcita in qualche modo dal movimento ritmico di un antico «rito di scongiuro» per «esorcizzare le larve assillanti della carne e del sesso», secondo quanto scritto da Umberto Artioli, a proposito della protagonista del pirandelliano *La signora Morli, una due*, altra figura di donna inappagata, dedita parimenti al piacere del moto oscillatorio dell'altalena, senza stare a disturbare lo stregone di Vienna⁸. Del tutto illuminante, da questo punto di vista, l'accento impresso da Missiroli al finale d'atto: il dondolio promosso da Vanja coincide con le sue profferte amorose sempre più incalzanti e frenetiche, sicché il *va a e vieni* veicola un sottotesto non detto che – nella fantasia sempre un po' impertinente del nostro regista – suona a un di presso: *Ma perché respinge il mio amore, che farebbe del bene al suo corpo frustrato?*

Poi accade una cosa ancora più strana. Astrov si rivolge direttamente a Elena, invitandola a venire nella sua piccola tenuta, accanto alla «foresta demaniale» (лесничество, p. 71): insieme a Sonja, ovviamente, ma per mera decenza, pensa il lettore che conosce il testo, e sa che il disegno – non nuziale bensì solo sessuale – del dottore è di fare l'amore con Elena in quel quadro particolare, anche per delle ragioni ideologiche che vedremo solo al termine di queste pagine. Si guarda bene,

6. Georges Banu, *Le théâtre de Anton Tchekhov*, Ides et Calendes, Lausanne 2016, pp. 57-74, 81-85, 96-99.

7. Cfr. Anton Tchekhov, *Uncle Vania*, cit., p. 105.

8. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 181.

il dottore, di estendere l'invito al professore, *et pour cause...* Sin dall'inizio, però, reduce dalla passeggiata, Sonja aveva raccomandato al professore-genitore, in procinto di andare a ritirarsi nel suo studio, la visita alla foresta demaniale:

SONJA. Domani andremo alla foresta demaniale (лесничество), papà. Vuoi?

VOJNICKIJ. Signori, beviamoci il tè!

SEREBRJAČOV. Amici miei, fatemi portare il tè nello studio, vi prego! Ho ancora qualcosa da fare, oggi.

SONJA. La foresta demaniale (лесничество) ti piacerà senz'altro... (p. 66)

In verità, come si vede, il professore non risponde, né prima né dopo; la foresta demaniale evidentemente non gli piace, troppo vicina alla casa del dottore, come dire *a casa del dottore*, e lui, quella vecchia lenza del professore, che tanto successo ha avuto nella sua vita con le donne (suscitando l'invidia grandissima di Vanja), ci ha messo solo qualche minuto a capire che il dottore un pensierino ce l'ha fatto, sulla sua giovane mogliettina. Certo, però, che è sorprendente questa sovrapposizione di intenzioni: il gruppo vacanziero ha già programmato, a breve, una visita guidata alla foresta demaniale, ma Astrov vorrebbe escluderne il padre. Elena, poi, rimasta sola in giardino, senza la presenza ingombrante del marito, sembra avviare con il dottore un colloquio estremamente ambiguo. Lui le ha appena finito di tessere l'elogio – molto ecologico, politicamente corretto – della sua benedetta foresta demaniale che lei ribatte con vena polemica scopertamente sfrontatella, di cui evidentemente non si rende conto, tanto mi sembra imbarazzante:

ELENA ANDREEVNA. Mi hanno detto della sua passione per le foreste. Immagino che ci sia molto da fare in questo campo, ma questo non la distoglie dalla sua vera vocazione? Lei è un medico.

ASTROV. Dio solo sa quale sia la nostra vera vocazione.

ELENA ANDREEVNA. Ed è interessante (И интересно)?

ASTROV. Sì, la faccenda è interessante (Да, дело интересное).

VOJNICKIJ (*con ironia*). Molto!

ELENA ANDREEVNA (*ad Astrov*). Lei è ancora giovane, così a occhio, lei ha trentasei-trentasette anni e non dev'essere così interessante (интересно), come lei dice. Foreste, sempre foreste. Non è monotono? (p. 72)

Diciamo la verità, Čechov qui è straordinario, direi inarrivabile, persino Ibsen fatica a stargli dietro: nessuno se ne è accorto, né gli spettatori né i lettori e nemmeno i personaggi che sono in scena, ma l'autore ha improvvisamente aperto il cuore di Elena, trascrivendo ciò che il suo inconscio le detta. *Basta così, dottore, lo so che lei ama le foreste, ma lei è giovane, non può essere davvero tanto interessante, foreste, sempre foreste. Non può amare anche una donna? Per esempio me?* Questo, in buona sostanza, quanto sta sotto le righe della battuta di Elena. Direte che esagero, ma non esagera Elena che di punto in bianco si slancia in complimenti così personali e compromettenti, dicendogli in faccia che è «giovane», al massimo potrà

avere 36-37 anni, mentre invece, quando parla non già con Astrov bensì con Sonja, alla fine del secondo atto, ipotizza che sia sui «quaranta» (к сорока годам, p. 89)? Perché mai, rivolgendosi a lui, direttamente, gli fa uno sconto di 3-4 anni? Se lo vuole ingraziare? E perché? Cosa vuole da lui? E cosa sta dietro, comunque, a questo balletto di numeri? Siamo in presenza di una inconfessata volontà cattiva di mettere a confronto i 36-37 anni del *giovane* con i 65-70 del *vecchio*, cioè del marito? Insomma, a me non sembra dubbio che quando simpaticamente irride contro *foreste foreste*, Elena intende che, lei, non vuole foreste ma vuole rapporti umani, non comprendendo ancora, la poverina, ciò che le spiegherà il dottore troppo tardi, praticamente a fine commedia, che le foreste sono anche una magniloquente metafora di eros (ma questo lo vedremo a suo tempo).

Ma non finisce qui. Il dottore se ne va via, accompagnato sotto braccio dalla vanamente innamorata Sonja, e cosa salta in mente a Elena, appartandosi sulla terrazza con Vanja, il suo corteggiatore in servizio continuato effettivo permanente? Dapprima un duro scambio con lui, volendo tenere alto il pennone dei valori antichi («Tutti criticano aspramente mio marito, tutti mi guardano con compassione. «Poveretta, ha un marito vecchio!» [...] Ben presto, grazie a lei, sulla terra non ci sarà più né fedeltà, né purezza, né spirito di sacrificio», pp. 73-74), salvo però aprirsi, subito dopo, a impudichi pensieri a voce alta circa l'indimenticabile Astrov (si noterà come la donna riprenda l'aggettivo *interessante*, a conferma che per lei non sono interessanti le foreste, interessante è il dottore):

ELENA ANDREEVNA. Quel dottore ha un viso stanco, nervoso. Un viso interessante (Интересное лицо). A Sonja piace, chiaro, è innamorata di lui, e la capisco. Dacché sono qui è venuto già tre volte, ma io sono timida (застенчивая), non ho mai fatto un discorso con lui, non l'ho mai trattato con gentilezza. Penserà che sono una bisbetica. Forse, Ivan Petrovič, sa perché noi siamo così amici? Perché siamo tutti e due insulsi e seccanti! Delle persone seccanti! Non mi guardi così, non mi piace!

VOJNICKIJ. Come posso guardarla diversamente, visto che io l'amo? Lei è la mia felicità, la mia vita, la mia giovinezza! Lo so che le probabilità di essere ricambiato sono infime, praticamente nulle, ma io non le chiedo niente... Lasci solo che la guardi, che ascolti la sua voce...

ELENA ANDREEVNA. Parli piano... possono sentirla! (*Vanno verso la casa*). (p. 74)

Naturalmente il panegirico dell'amico rivale fatto da Elena scatena la gelosia e accende viepiù il desiderio di Vanja che la guarda con occhio voglioso e un po' troppo torbidamente lascivo: «Non mi guardi così, non mi piace!» protesta infatti puntualmente Elena. La quale tuttavia, con un'estrema piroetta, chiude concedendo qualcosa all'infelice galante, il quale, sì, potrà continuare a dire il suo amore, ma a bassa voce, perché gli altri non abbiano a sentire, alimentando il *gossip* che sempre spiace alla rispettabile consorte di un rispettabilissimo docente universitario.

Dobbiamo insomma constatare una nota di ambiguità quale cifra del personaggio, che s'impone in maniera clamorosa a inizio del secondo atto. Dopo il primo

atto ambientato all'aperto, in giardino, nella luce solare delle tre di un pomeriggio agostano, eccoci in un interno, sala da pranzo del professore, mezzanotte passata da venti minuti. Da due notti il professore, ammalato di podagra, non riesce a dormire e sta seduto in poltrona, da due notti vegliato dalla moglie, assisa accanto a lui. Il fraseggio si apre improvvisamente alla violenza di certi scambi feroci tipici di personaggi strindberghiani. Se nello spazio pubblico Elena si preoccupa di risultare attenta nella difesa strenua del suo magnifico marito, nello spazio privato, entro il perimetro di un conversazione a due, non riesce a nascondere la sua insofferenza a dover stare accanto a un vecchio sgradevole ed egoista, autentico tiranno domestico (non solo con lei ma con tutti, anche con la figlia, che sgrida perché non pronta nel porgergli le gocce giuste):

SEREBRĀKOV. [...] Maledetta, disgustosa vecchiaia. Che il diavolo se la porti. Da quando sono invecchiato, sono diventato ripugnante a me stesso (я стал себе противен). Sì, e devo essere ripugnante (противно на меня смотреть) a tutti voi.

ELENA ANDREEVNA. Tu parli della tua vecchiaia con un tono, come se fosse colpa nostra, che tu sei vecchio.

SEREBRĀKOV. Sono ripugnante a te per prima (тебе же первой я противен). (*Elena Andreevna si allontana e va a sedere più in là*) E hai ragione. Non sono stupido, io capisco. Tu sei giovane, in buona salute, bella, hai voglia di vivere, e io non sono che un vecchio, quasi un cadavere. Che? Tu credi che io non capisca? Certo, è stupido che io sia ancora vivo. Ma porta pazienza, presto vi libero tutti. Non ne ho ancora per molto a trascinarli così.

ELENA ANDREEVNA. Sono esausta... per amor del Cielo, non parlare più.

SEREBRĀKOV. Sempre così: grazie a me, tutti sono esausti, tutti si annoiano, perdono la loro giovinezza, e io solo mi godo la vita e mi diverto. Eh già, naturale!

ELENA ANDREEVNA. Non parlare! Tu mi torturi!

SEREBRĀKOV. Certo, io torturo tutti. Naturale.

ELENA ANDREEVNA (*fra le lacrime*). È insopportabile! Dimmi, che vuoi da me?

SEREBRĀKOV. Niente.

ELENA ANDREEVNA. Allora, non parlare. Te ne prego. (pp. 75-76)

Il professor Serebrjakov sembra a tutti, in modo incontestabile, una figura negativa, crudele sfruttatore dei parenti. In effetti lo vediamo in azione, alla fine del terzo atto, quando avanza la proposta indecente di vendere la proprietà (che peraltro appartiene alla figlia), sistemando in questo modo sé stesso, ma contestualmente dando un calcio nel sedere a quanti ci vivono dentro, da Vanja alla stessa figlia (che l'hanno fin qui gestita, lavorandovi strenuamente), per non contare la madre della prima moglie, che pure ha una autentica adorazione per lui. Non si può dunque negare la natura egocentrica e cinica dell'uomo, e dobbiamo credere a Vanja, quando lamenta di essersi dedicato all'azienda agricola allo spasimo per venticinque anni, togliendosi il pane di bocca, per spedire regolarmente gran parte dei proventi all'esimio accademico, sì da permettergli di vivere nel contesto più costoso della città, con un tenore di vita più sfarzoso, come si addice a una personalità illustre. Semmai – benché io sia personalmente un persecutore di plagiar

universitari (in un mio *pamphlet* del 2005)⁹ – ho più di un dubbio quando Vanja rinfaccia al cognato di essere una nullità come studioso, di aver gabbato tutto il mondo, contrabbandando come originali degli scritti banalmente divulgativi se non proprio plagiarli. Perché ci ha messo venticinque anni per capirlo, mi chiedo, come ha potuto, per tanto tempo, avere gli occhi foderati di prosciutto? Il professore non si occupava di Egittologia o di altre discipline molto complicate, ma di Storia dell'Arte, e Vanja non è un incolto sprovveduto, bensì persona di cultura letteraria e filosofica, come ricaviamo da taluni brani del testo. Possibile tanta lentezza a scoprire che le pubblicazioni del cognato erano fuffa? E poi, suavia, nel mondo accademico – da sempre, in ogni tempo e luogo – tutti sanno tutto di tutti, i plagiarli sono noti, sebbene spesso accettati, garantiti e persino coccolati, come nell'Università anti-meritocratica italiana di oggi. Insomma, a me sembra che Vanja sia portato a demonizzare perché tardivamente consapevole – all'altezza dei suoi 47 anni, cioè a un passo dalla senilità – di aver sprecato la propria vita a lavorare per lui, rimanendo tristemente scapolo per adempiere alla malintesa *missione* di facilitare il successo della presunta *gloria familiare*: diventata, alla fine, oggetto di profondissima invidia, peraltro francamente confessata, anche in quanto irresistibile *tombeur de femmes*, sino alla grazia ricevuta di sposare la meravigliosa Elena, di cui Vanja è follemente innamorato, al punto di tentare per due volte di ucciderlo. D'altra parte è sintomatico che la commissione di esperti del teatro Malyi di Mosca (cui Čechov, in prima ipotesi, aveva pensato di affidare la messinscena della commedia) abbiano condizionato il loro nulla-osta proprio al rifacimento di questa sezione della trama, risultando *strana*, cioè poco credibile, l'improvvisa disistima di Vanja per l'attività scientifica di Serebrjakov¹⁰.

Nel duro scontro con Elena, il professore appare uomo fortemente provato, dalla vecchiaia e dalla malattia, determinato a riconoscere senza auto-inganni di essere ripugnante a tutti coloro che gli stanno vicino e, anzi, di trovarsi lui stesso ripugnante (ben tre, in poche righe, le sue concordanze dell'aggettivo *ripugnante*). Non facendo sconti a sé stesso, non ne fa nemmeno alla giovane moglie, di cui intuisce lucidamente i segreti desideri di evasione e di risarcimento esistenziale («Tu sei giovane, in buona salute, bella, hai voglia di vivere, e io non sono che un vecchio, quasi un cadavere. Che? Tu credi che io non capisca?»). Un linguaggio allusivo che ci fa comprendere che sono diversi i corteggiatori della malmaritata, sebbene Elena sia, fino a questo punto, del tutto irreprensibile. Serebrjakov non dice di più, chiuso in un dignitoso silenzio (anche consapevole che il meglio – per lui e per tutti – sia sparire presto dalla faccia della terra), ma quello che lui tace ce lo dice per ben due volte Vanja, sottolineando come e quanto il professore si maceri per la gelosia¹¹. Resta dunque incomprensibile come Pavis possa parlare, a

9. Cfr. Roberto Alonge, *Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'Università dal '68 a oggi*, Utet, Torino 2005.

10. Cfr. Gerardo Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., pp. 278-281; Sergio Leone, *Il grande teatro di Čechov*, QuattroVenti, Urbino 1991, pp. 43-46.

11. Di lui dice, nel primo atto, che ha «il fegato ingrossato dalla gelosia» (p. 67), e all'inizio del terzo atto che è «geloso» (p. 90).

proposito del personaggio, di figura farsesca, maschera della Commedia dell'Arte, mezzo Pantalone e mezzo Dottore¹². Molto interessante, comunque, che l'aggettivo *ripugnante* emerga una quarta volta, in bocca a Elena, dopo le tre in bocca a Serebrjakov, in un altro dei tanti incontri-scontri con Vanja, in questo stesso atto, un poco avanti, quando il corteggiatore diventa troppo invasivo, suscitando la reazione tagliente di Elena: «Mi lasci. Questo, alla fine, è ripugnante» (Оставьте меня. Это, наконец, противно, p. 80). Elena opera una *proiezione*, dice a Vanja, sull'orlo della vecchiaia, il disgusto fisico che prova per il marito troppo vecchio, ma che per tante ragioni non gli dice.

Il secondo atto non si esaurisce tuttavia nell'amaro scontro coniugale. L'ambientazione notturna favorisce la determinazione di un clima inquieto dentro il quale i personaggi sguisciano come fantasmi, entrando e uscendo senza sosta. La sala da pranzo è curiosamente contigua alla camera di Vanja, il quale ospita il dottore, come abbiamo visto. C'è grande interscambio, facilità di passaggio fra uno spazio e l'altro. A un certo punto Sonja batte alla porta della camera, si accerta che Astrov non stia dormendo e chiede di parlargli, e Astrov esce subito. Prima del dottore, da quella camera esce Vanja. Incursioni ulteriori avvengono di parte di Elena e di Telegin. Nessuno dorme nella notte agitata da un forte temporale. Lo spazio scenico si infittisce di movimenti felpati. Il copione di Čechov, al solito, presenta un concertato indifferenziato di molte voci che si sovrappongono e si confondono (e confondono fatalmente anche lettori e spettatori). Qualcuno chiede che ora sia e la risposta («l'una», p. 77) ci avverte del procedere del tempo, da mezzanotte e venti siamo arrivati all'una di notte. Un altro interlocutore segnala che si prepara un temporale. Una profusione di dettagli insignificanti che impediscono di cogliere gli accenti veramente *significanti*, come la domanda, tagliente come una lama, che per due volte risuona nell'oscurità, ripetuta, identica, «Dov'è il dottore?» (Где доктор, pp. 79, 86). Facciamo fatica a indovinare che l'interrogativo ansioso è di Elena, ma quando – fra il primo e il secondo – si insinua la voce del dottore, in dialogo con Vanja («Sei solo? Non ci sono signore? [...] Mi è parso di sentire la voce di Elena Andreevna», p. 81), finalmente ci rendiamo conto che due anime si cercano nella notte estiva che sarà presto rinfrescata dal temporale. Non sanno ancora come e perché e quanto si desiderino, ma per intanto si cercano. Epperò nella notte magica dei destini incrociati, non riuscendo a parlarsi fra di loro, entrambi si confessano a Sonja. Abbiamo già citato il punto in cui Astrov confida a Sonja il suo interesse puramente erotico per Elena. Elena, da parte sua, non lo confessa così scopertamente, ma lei desidera il dottore più di quanto il dottore desideri lei. Se lui chiede di lei una volta, lei chiede di lui due volte, anzi tre, perché nel terzo atto risentiamo la domanda angosciata, sempre scritta nella stessa successione, avverbio e sostantivo (in russo il verbo *essere* al presente non si scrive, è sottinteso), «Dov'è il dottore?» (Где доктор, p. 91).

Degno di nota, infine, il fatto che Čechov si preoccupi di evidenziare un tratto

12. Cfr. Patrice Pavis, *Commentaires*, cit., pp. 117-118.

che accomuna i due desideranti, entrambi vorrebbero fare musica, benché sia notte. Astrov entra in scena seguito da Telegin con la sua chitarra, e Astrov gli chiede per due volte di suonare, usando la stessa forma di imperativo, «Suona!» (Играй!, p. 81). Telegin osserva che in casa dormono, ma alla fine si acconcia a «suonare piano». Dopo un po', però, smette (sebbene nessuna didascalia lo segnali), perché più avanti Astrov deve ribadire per altre due volte il suo «Suona!» (Играй, p. 82), e di nuovo Telegin riprende a suonare piano. In verità il dottore è percorso da una irrequietudine che si traduce in movenze particolari. La didascalia registra che, entrando in scena, «si mette le mani sui fianchi cantando piano» (p. 81) ma i teatranti hanno sempre interpretato correttamente, accentuando il pedale, a cominciare da un celebre allestimento di Luchino Visconti – che debutta il 20 dicembre 1955 – in cui il giovane bellissimo Marcello Mastroianni canta e balla scalciano alla russa, battendo i tacchi¹³. Invece Elena – che ha studiato al conservatorio di San Pietroburgo, allora capitale della Russia – vorrebbe suonare il pianoforte in prima persona, ma manda Sonja a chiedere al marito se è possibile, perché quando sta male, non sopporta la musica. I due amorosi inconsapevoli sono turbati dalla notte che li avvolge e dentro la quale si inseguono, e la voglia di musica (e di danza) evidenzia l'eccitazione dei loro corpi, frementi di un turbamento, per ora forse segreto anche a loro. Naturalmente il sipario del secondo atto scende sulla risposta di Sonja che è andato a domandare al padre l'autorizzazione: «Proibito» (p. 89).

Elena però non è donna da farsi veramente reprimere. Già in questo finale di secondo atto, non prima e non dopo, al termine di una notte fatata, percorsa da lampi e da un temporale che allude simbolicamente alla *tempesta dei sensi*, forse solo spinta dal suo inconscio, Elena, a sua insaputa, costruisce improvvisamente una macchina infernale. Decide di far pace con Sonja, che ha sempre avuto delle riserve verso di lei, immaginando un matrimonio di interesse con suo padre che in realtà non c'è stato (spiega Elena: «Mi aveva affascinato: la sua fama, la sua cultura... Non era amore vero, era un'infatuazione», pp. 86, 88):

SONJA. Dimmi, in tutta coscienza, da amiche... Tu sei felice?

ELENA ANDREEVNA. No.

SONJA. Lo sapevo. Un'altra domanda. Sii sincera, avresti voluto che tuo marito fosse giovane?

ELENA ANDREEVNA. Che bambina, che sei. Certo che sì! (*Ride*) Fammi qualche altra domanda, su, chiedi...

SONJA. A te piace il dottore?

ELENA ANDREEVNA. Sì, molto. (p. 88)

Sonja è bruttina, e sa di esserlo, rassegnata di appartenere alla razza dei per-

13. Cfr. Federica Mazzocchi, *Il teatro delle passioni. Appunti su "Zio Vanja" di Luchino Visconti*, in «Il Castello di Elsinore», 60, 2009, p. 42. Saggio che ricostruisce con esaustiva puntualità l'allestimento di Visconti.

denti, ma non è né ingenua né stupida e fa le domande giuste. Elena invece è bellissima, e sa di esserlo, compiaciuta di appartenere alla razza dei vincenti, e con proterva sincerità fornisce le risposte che corrispondono a verità: è infelice a vivere con un marito vecchio, vorrebbe un marito giovane, e il dottore le piace molto. Cos'altro dovrebbe confessare, l'onesta Elena? Cosa si può chiederle di più? S'intende che è onestamente diabolica. Facendo pace con Sonja, ha buon gioco a proporre a Sonja di andare a vedere le intenzioni del dottore: se ha mire serie, di tipo matrimoniale, bene, diversamente è più corretto che il dottore la smetta di frequentare quella casa, mettendo in sofferenza la povera fanciulla. Naturalmente si offre come mediatrice, quale ambasciatrice di Sonja. Peraltro Elena è molto abile, gioca le sue carte una alla volta, per non destare sospetti. Alla fine del secondo atto propone la pace alla ragazza, e soltanto all'inizio del terzo atto scatta il secondo tempo del raggiro. Proprio perché non c'è stretta consequenzialità fra i due momenti del disegno sulfureo di Elena, Sonja non si accorge del tranello, ed è lei, di sua iniziativa, a palesarle il suo amore infelice per il dottore, così stendendo un tappeto rosso sotto i piedi della callida Elena: «Lascia che gli parli io... Sarò cauta, farò soltanto delle allusioni...» (p. 92). Solo all'ultimo Sonja ha un briciolo di resipiscenza, vorrebbe mandare a monte il piano esplorativo, osserva che non sapere è preferibile a sapere («No, l'incertezza è meglio... Almeno resta la speranza...», p. 93). Uno snodo enigmatico. Questa marcia indietro da parte di Sonja (che non è ingenua ma forse è troppo buona per saper cogliere la dimensione feroce nascosta nel cuore degli umani) nasce da una diffidenza fuori tempo massimo nei confronti di Elena, o semplicemente dal fatto che lei sa benissimo che il dottore non è interessato a lei? Oppure (siccome non sfugge a nessuno che negli ultimi tempi il dottore ha preso a frequentare quella casa assiduamente, mentre prima, cioè prima dell'arrivo di Elena nella proprietà, veniva mediamente una volta al mese) Sonja capisce tutto ma non ha la forza, il coraggio, di tirarsi fuori alla trappola? Certo, giusto un attimo prima che Sonja dica alla giovane matrigna le sue pene d'amore, Elena infila il suo terzo interrogativo, dopo i primi due che abbiamo registrato alla fine del secondo atto, «Dov'è il dottore?». Molto importante osservare che nella prima occorrenza Elena entra in scena, s'imbatte in Vanja, ed è a lui che chiede, senza esitazione di sorta. Invece, nelle altre due la domanda è rivolta a Sonja, e in entrambi i casi l'interrogativo scatta con titubanza, con una incertezza palpabile – la didascalìa segnala per due volte una «pausa» (Пauза, pp. 86, 91), che non a caso manca nel dialogo con Vanja –, come se Elena si sentisse in colpa ad avanzare quella domanda un po' indiscreta proprio dinanzi a colei che per il dottore sbava. In ogni caso Elena sa quel che vuole, e nel punto in esame tira dritto, tacitando sbrigativamente la vittima che non riesce a opporsi («Ma che dici? // Niente», p. 93).

Certo, si potrebbe accusare la mia fantasia un po' malata di inventarsi un intrigo che non c'è, ma l'intrigo c'è, eccome! Forse non se ne sono accorti i critici (gente spesso affetta da miopia, si sa...), ma se ne è accorto per primo il diretto interessato, prontissimo a svergognare la furbetta della magione di campagna:

ASTROV. [...] Solo una cosa non capisco: perché ha avuto bisogno di questo interrogatorio? (*La guarda negli occhi e la minaccia con un dito*) Lei è astuta!

ELENA ANDREEVNA. Che cosa significa?

ASTROV (*ridendo*). Astuta! Supponiamo che Sonja soffra, glielo concedo di buon grado, ma a che scopo questo suo interrogatorio? (*Impedendole di parlare, vivacemente*) Permetta, non faccia quel viso stupito, sa benissimo per quale ragione io vengo qui tutti i giorni... Perché e per chi vengo, lei lo sa benissimo. Mia adorabile belva, non mi guardi in quel modo, sono una vecchia volpe...

ELENA ANDREEVNA (*sorpresa*). Belva? Non capisco niente.

ASTROV. Graziosa, soffice faina (пушистый хорек)... Le servono vittime! È da un mese che io non faccio più nulla, ho lasciato perdere tutto, cerco lei con una tale avidità... e questo le piace terribilmente, terribilmente... Ebbene, sono vinto, lei lo sapeva anche senza interrogatorio. (*Incrocia le braccia e china la testa*) Mi arrendo. Su, mi divori!

ELENA ANDREEVNA. Lei è impazzito!

ASTROV (*ride tra i denti*). Lei è timida (Вы застенчивы)...

ELENA ANDREEVNA. Oh, io sono meglio e più nobile di quanto lei possa pensare! Glielo giuro! (Клянусь вам!) (*Fa per andarsene*). (p. 96)

Astrov è ovviamente sarcastico quando definisce Elena con il termine di *timida* (застенчивая), seguito significativamente dai canonici tre puntini di sospensione, ma Čechov adopera consapevolmente lo stesso aggettivo utilizzato da Elena alla fine del primo atto, quando sfacciatamente diceva a Vanja di comportarsi da *timida* con il dottore. Il gioco delle ricorrenze čechoviane è stringente, quasi crudele, non meno di quelle ibseniane: l'ultima frequenza strappa la maschera ipocrita alla prima, ma anche alla seconda. Sì, perché c'è ancora un'altra concordanza, monologo di Elena del terzo atto, quando sta arrivando Astrov per l'*interrogatorio* chiarificatore. Elena confessa (almeno) a sé stessa il suo desiderio irresistibile di abbandonarsi al desiderio del dottore, di ritenerlo, anzi, del tutto *necessario* (нужно), ma non riesce a rinunciare al grazioso consolatorio auto-inganno di definirsi *timida* (застенчивая), e pertanto incapace di passare all'atto, come dicono i preti (p. 93).

Astrov, tuttavia, non dichiara esplicitamente che la bella sedicente mezzana ha richiesto il colloquio, mettendo avanti pretestuosamente (e cinicamente) il nome dell'innocente fanciulla solo per sentirsi dire che lui non è interessato a Sonja, ma unicamente a lei, alla scaltra ruffianella che lavora in conto proprio e non già in conto terzi. Per Elena, comunque, è già troppo. Una signora alto-borghese (nella scena nona del secondo atto del *Leščij* era connotata come «aristocratica») non può che trovare gravemente disonorevole, francamente offensivo, il discorso del dottore, come evidenzia la protesta («Oh, io sono meglio e più nobile di quanto lei possa pensare!»), opportunamente rafforzata dal giuramento e sigillata enfaticamente dal movimento di andarsene. Non si può negare, tuttavia, qualche accento francamente brusco nell'eloquio di Astrov, sebbene comprensibile alla luce della nota di ambiguità che caratterizza il personaggio di Elena, la quale si dichiara *timida* proprio mentre sta mettendo in esecuzione il suo piccolo infernale piano per conquistare Astrov, strumentalizzando il sentimento della povera Sonja. O che si

proclama alla fine del primo atto – abbiamo esaminato – portabandiera dei valori di fedeltà, purezza, spirito di sacrificio, che però contraddice clamorosamente con il suo comportamento. Lo farà rimarcare – in termini un po' diversi, peraltro forse troppo villanamente – Vanja nel quarto atto, parlando con Astrov: «Non sono pazze quelle che sposano i vecchi che poi tradiscono davanti a tutti? T'ho visto, sai, come tu la tenevi stretta fra le tue braccia» (p. 107). In ogni caso – per tornare al brano in questione – Astrov tiene il punto e non esita a trattarla in modo poco cortese, impedendole fisicamente di scappare e chiedendole in modo spiccio e spudorato dove potranno incontrarsi per fare l'amore:

ASTROV (*sbarrandole la strada*). Oggi andrò via, non tornerò mai più qui, ma... (*le prende la mano e si guarda intorno*) dove potremo incontrarci? Dica presto, dove? Può entrare qualcuno, dica, presto... (*Appassionatamente*) Come è splendida, meravigliosa... Un bacio... Lasci almeno che le baci i suoi capelli profumati...

ELENA ANDREEVNA. Glielo giuro...! (*Клянусь вам!*)

ASTROV (*le impedisce di parlare*). Perché giurare? Non si deve giurare. Non servono parole inutili... Oh, come è bella! Che mani! (*Bacia le mani*).

ELENA ANDREEVNA. Basta adesso... se ne vada... (*Ritira le mani*) Lei ha perso la testa.

ASTROV. Mi dica, su, mi dica: dove ci vediamo, domani? (*La prende per la vita*) Tu (*Ты*) lo vedi, è inevitabile (*неизбежно*), noi dobbiamo vederci. (*La bacia. In quel momento entra Vojnickij, con un mazzo di rose e si ferma sulla porta*).

ELENA ANDREEVNA (*non vedendo Vojnickij*). Abbia pietà... mi lasci... (*Abbandona il capo sul petto di Astrov*) No! (*Fa per andarsene*).

ASTROV (*trattenendola per la vita*). Vieni domani alla foresta demaniale... verso le due... D'accordo? D'accordo? Verrai?

ELENA ANDREEVNA (*vedendo Vojnickij*). Mi lasci! (*In grande imbarazzo si allontana verso la finestra*) È terribile.

VOJNICKIJ (*appoggia il mazzo su una sedia; sconvolto si asciuga il viso e il collo con un fazzoletto*). Non fa niente... sì... non fa niente...

ASTROV (*seccato*). Oggi, eccellentissimo Ivan Petrovič, il tempo è discreto. Stamattina era nuvoloso, proprio come se dovesse piovere, e adesso c'è il sole. Ad essere sincero, l'autunno si rivela splendido... e anche la raccolta non sarà niente male. (*Arrotola il grafico*) L'unica cosa è che i giorni si sono accorciati... (*Esce*).

ELENA ANDREEVNA (*si avvicina rapidamente a Vojnickij*). Faccia il possibile, usi tutta la sua influenza. Perché io e mio marito ce ne andiamo da qui oggi stesso! Mi sente? Oggi stesso!

VOJNICKIJ (*asciugandosi il viso*). Eh? Ah, sì, va bene... Io, Hélène, ho visto tutto, tutto...

ELENA ANDREEVNA (*nervosamente*). Mi sente? Devo partire oggi stesso! (pp. 97-98)

È la sequenza più bella di tutta la commedia, forse la più bella di tutto il teatro di Čechov. Una scena incomprensibile, inspiegabile, assurda, se non si accetta l'*explication de texte* che abbiamo proposto nelle nostre ultime pagine. Non sta infatti né in cielo né in terra che un gentiluomo di fine Ottocento possa afferrare per la vita una signora per bene, sposata a un illustre professore universitario, baciarla sulla bocca, dirle improvvisamente Ты, cioè darle del tu (al posto del lei prescritto

dai trattati di belle maniere dell'epoca), proponendole infine brutalmente giorno ora e luogo dove faranno sesso. Come può permettersi, il nostro bell'uomo, un simile contegno, fuori di ogni regola di buona creanza, in spregio del galateo di corteggiamento? Ma per il banale motivo, appunto, che Astrov ha messo a nudo ciò che stava dietro quel colloquio richiesto falsamente per favorire le nozze di Sonja. Elena voleva essere sicura di essere desiderata dal dottore, ma adesso il dottore sa che lui è desiderato da Elena. Dove sta, allora, il problema? Perché non giocare a carte scoperte, senza perdere altro tempo? Naturalmente Elena, per la sua estrazione di classe, è ben consapevole di doversi attenere a un preciso codice formale, che vieta alla donna di concedersi *illic et immediate*. Astrov chiede con garbo un bacio ma poi le bacia i capelli («Un bacio... Lasci almeno che le baci i suoi capelli profumati...»). Perché mai, ci chiediamo. Ma perché, appunto, la dama non può subito abbandonarsi, ne va della sua onorabilità, e dunque dobbiamo immaginare che Elena volti il viso, per non porgere la bocca, sicché ad Astrov non resti altro che baciarle i capelli, non avendo accesso alle labbra. Elena vorrebbe «giurare» che non è interessata a lui, che *non può essere interessata* (riprendendo il verbo, e la stessa formulazione che ha già impiegato al termine della citazione precedente, *Клянусь вам!*, letteralmente *giuro a lei*), ma Astrov salta gli indugi smascherandola, sia pure ancora sul filo dell'elegante linguaggio cortese: i giuramenti della dama corteggiata, nel punto in cui si è dato ormai l'avvicinamento rischioso dei corpi, sono «parole inutili», e per questo lui *le impedisce di parlare* (didascalìa). Vuole che parli, ma solo per dirgli dove potranno incontrarsi («dove potremo incontrarci? Dica presto, dove? Può entrare qualcuno, dica, presto...»), ma non vuole che *parli parole inutili*, a esprimere un finto rifiuto. Il corteggiatore, tuttavia, evita forzature di sorta, non impone il suggello del bacio ma si prende le mani, che bacia con voluttà. Per parte sua, però, l'amata *si è lasciata prendere le mani*, che solo dopo un po' *ritira* (ci informa la didascalìa), con la buona motivazione che *basta così*, almeno per il momento l'uomo deve (dovrebbe...) accontentarsi di quanto la dama gli ha concesso («Basta adesso... se ne vada...»). S'intende che Astrov è uno spasimante particolare, che non può rispettare la gradazione (troppo) lenta delle regole d'amore. Astrov *la prende per la vita*, dice la didascalìa, e – un istante prima del bacio finalmente corrisposto, passa proprio e solo in questo punto dal *lei* al *tu* – e sussurra un enigmatico «Tu lo vedi, è inevitabile, noi dobbiamo vederci». Perché *inevitabile* (неизбежно), che rapporto c'è fra la battuta e la didascalìa? Cosa esattamente vuol dire che ha preso Elena *per la vita*? Vorrà dire che la bacia attirandola a sé, in un contatto molto ravvicinato dei corpi, come in fondo interpretava Stanislavskij, annotando: «Abbraccia Elena»¹⁴. Da nostromo pirandelliano di lungo corso percepisco qui una segreta anticipazione del *Giuoco delle parti*, quando l'amante, Guido Venanzi, chiede a Silia Gala, per l'ennesima volta, di fare l'amore: «Ma non senti come *ti sento*?... Basta che ti tocchi [...] Ora

14. Konstantin S. Stanislavskij, *Le mie regie* (2). «Zio Vanja», tr. it., con testo di Čechov a fronte, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1996, p. 95.

non posso lasciarti più...» (corsivo e puntini di sospensione rigidamente pirandelliani, della *princeps*)¹⁵. Per i non pirandellisti provo a dirla con il linguaggio asettico del dottore di Vienna, quando espone il *Caso clinico di Dora*, in cui una bambina quattordicenne è fatta oggetto di un focoso abbraccio da parte di un adulto che, baciandola sulla bocca, le impone contestualmente «la pressione del membro eretto contro il suo corpo»¹⁶. Anche Elena, come Dora, sente il desiderio del maschio, ma – a differenza di Dora, che fugge sconvolta – sente al tempo stesso e per ciò stesso il suo proprio desiderio (perché il desiderio è sempre *contagioso* fra due esseri che si attirano vicendevolmente), sicché comprenderà (lei che è donna, e non bambina) che sarà *inevitabile* incontrarsi il giorno seguente, intorno alle due, alla foresta demaniale. Il che non toglie, s'intende, che la bella vagheggiata possa (cioè, *debba*) esibire le ultime attestazioni di decorosa resistenza previste dal prontuario della *biénseance* amorosa, ma intrecciate ormai con i primi segnali di un cedimento davvero *inevitabile*: Elena continua a dire parole di rifiuto («Abbia pietà... mi lasci...») che il linguaggio del corpo contraddice e azzerava (*Abbandona il capo sul petto di Astrov*, registra infatti l'impassibile didascalìa).

L'arrivo di Vanja blocca ovviamente il naturale sviluppo della sequenza, impedisce che la passione dei sensi si realizzi fino in fondo. È necessario però, a questo punto, indirizzare la lente d'ingrandimento sul personaggio di Vanja, osservarne le contraddizioni fatali. Se il titolo dell'opera si riferisce a lui, secondo una scelta insolita a Čechov, forse, deve esserci una qualche ragione, più o meno segreta, al di là del piacere del depistamento da parte di un autore *demoniaco* non meno di Ibsen¹⁷, sebbene la critica non sembri essersene accorta (ma Maksim Gor'kij, proprio a proposito di *Zio Vanja*, scriveva a Čechov nel novembre del 1898: «Nei confronti degli uomini Lei è più freddo del diavolo»)¹⁸. Facciamo un passo indietro, torniamo all'inizio del terzo atto, prima del colloquio con Astrov, artatamente richiesto da Elena per stringere i rapporti con il dottore. Sono in scena, oltre a Elena, lo zio Vanja e la nipote Sonja. Entrambi hanno ormai capito tre cose capitali: che Elena è infelice con quel vecchio marito, che però non lo lascerà mai per tante ragioni di etica borghese, e che – incapace per il momento di prendersi un amante – si risarcisce civettando sia con Vanja che con Astrov. Lo dice esplicitamente Sonja per prima:

15. Luigi Pirandello, *Il giuoco delle parti*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1919, p. 14.

16. Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, in *Opere*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1990, vol. IV, p. 324.

17. Mi riferisco al giudizio di Jon Fosse, che definisce Ibsen «l'autore più nero e più demoniaco» che si possa mai incontrare (Jon Fosse, *Saggi gnostici*, tr. it., a cura di Franco Perrelli, CuePress, Imola 2018, p. 78). Un'ipotesi che condivido pienamente, come dimostrano i miei studi ibseniani, fra i quali mi limito a rinviare a Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, Rizzoli, Milano 2009, che accoglie i miei commenti a piè di pagina delle ultime dodici *pièces* del drammaturgo.

18. Maksim Gor'kij, *Sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literury, Moskva 1954, tom 28, p. 46. La datazione della lettera è approssimativa, tra il 20 e il 30 novembre (tra il 2 e il 12 dicembre secondo il calendario occidentale) del 1898.

Guarda, zio Vanja non fa più niente, ti segue dovunque come un'ombra; io ho tralasciato quello che stavo facendo e son corsa qui da te per chiacchierare. Mi sto impigrendo, e non ne ho il diritto. Il dottore, Michail L'vovič veniva da noi molto di rado, una volta al mese, e tutte le volte si faceva pregare, ma adesso viene qui tutti i giorni, ha abbandonato le sue foreste e la medicina. Tu devi essere una strega (колдунья). (p. 91)

Subito dopo, a ruota, interviene Vanja, che anziché il termine колдунья (strega, fattucchiera), utilizza quello di русалка (ondina, sirena): l'indicazione di senso è però analoga, sebbene Vanja sviluppi e finalizzi il discorso:

Ma perché soffrire tanto? (*Vivacemente*) Su, mia cara, mia bella, un po' di coraggio! Nelle sue vene scorre sangue di sirena, si comporti dunque da sirena! Sia libera, almeno una volta nella vita, innamorandosi follemente di qualche spirito delle acque, a testa in giù, nel gorgo, sicché *Herr Professor* e noi tutti ne alziamo le braccia al cielo! (p. 91)

Abbiamo già detto che *Lo spirito dei boschi* è uno dei due titoli che rinviano a una versione primitiva di *Zio Vanja*, dove era naturalmente il personaggio equivalente di Astrov a incarnarne l'idea. Il sottinteso ironico è evidente: alla sirena si addice uno spirito delle acque anziché dei boschi. Vanja sa perfettamente che Elena è attratta dall'amico dottore, non certo da lui, più vecchio e con uno status sociale modesto, avendo accettato di vivere poveramente per arricchire il professore. È chiaro che Vanja soffrirà, se Elena andrà fino in fondo, prendendosi davvero un amante, ma l'odio che nutre per il professore è superiore a tutto, ed è quindi proprio Vanja a invitare Elena a rompere le resistenze e a liberarsi. Siffatta sostanziale convergenza di valutazioni da parte di Sonja e di Vanja (sebbene Sonja, in quanto figlia del candidato dell'oltraggio coniugale, non possa certo essere così radicale come lo zio) mostra che non si tratta di proposta indecente, di mera provocazione, ma quasi solo di banale buon senso. Insomma, alla fine, tutti si arrendono (devono arrendersi) dinanzi alle leggi implacabili della natura.

Non stupisce pertanto che la stessa Elena finisca per trovare nel ragionamento di Vanja la conferma della legittimità del suo desiderio: segreto, ma ormai chiarissimo al lettore e allo spettatore. Non a caso, mentre attende che giunga il dottore, mandato a chiamare per il chiarimento definitivo circa il molto eventuale matrimonio con Sonja, Elena si apre a un monologo che più scoperto non potrebbe essere (e tanto peggio per i critici che sembrano non averlo visto...). Un brano importantissimo, che accerta come sia la stessa Elena, prima ancora di essere smascherata dal dottore, a smascherarsi da sé stessa, svelando la propria macchinazione e palesando praticamente tutto: la sua attrazione per l'uomo, la sua pulsione ad abbandonarsi alla passione dei sensi, il freno costituito dalla sua pavidità e dalla sua educazione morale, il sentimento di colpa verso Sonja (che le strapperebbe sicuramente delle lacrime, non sappiano se di coccodrillo...):

Io la capisco, povera ragazza... In questa noia disperante, quando invece di uomini ti vagano intorno solo macchie grigie, senti solo discorsi volgari, non sanno altro che

mangiare, bere e dormire, ogni tanto capita lui, diverso dagli altri, bello, interessante, affascinante, come quando in mezzo alle tenebre sorge la luna chiara... E allora vorresti cedere al fascino di un uomo simile, abbandonarti... Mi pare d'esserne un po' attratta anch'io... Sì, senza di lui, mi annoio; ecco, io sorrido, solo a pensare a lui... Quello zio Vanja dice che nelle mie vene scorre sangue di sirena. «Sia libera, almeno una volta nella vita»... Chi sa, forse sarebbe necessario (нужно)... Potessi volarmene via da voi come un uccello selvaggio, lontana dalle vostre facce addormentate, dalle vostre chiacchiere, dimenticarmi che esistete al mondo... Ma io sono vile, timida (застенчивая)... La coscienza mi rimorderebbe... Ecco, ora che lui viene qui tutti i giorni, e io credo di sapere perché, già mi sento in colpa, sono pronta a buttarmi in ginocchio davanti a Sonja, scusarmi, piangere... (p. 93)

Da notare che quando parla da sola, Elena non ha paura di dire le verità profonde del suo cuore, gettarsi fra le braccia di Astrov le appare *necessario* (нужно), termine audace, che allude al bisogno di appagamento per il suo corpo macerato dall'astinenza.

Che dire? Siamo di fronte a un enigma. Colui che incita Elena a liberarsi, che la sospinge verso l'adulterio, coincide con colui che la condanna e la reprime. Certo, è comprensibile il *désarroi* del povero Vanja, la sua frustrazione, e anche il suo disappunto. Dobbiamo ricordarci di come Elena ha accolto la sollecitazione di Vanja a spezzare il vincolo della fedeltà coniugale: la didascalia la definiva *irata*, e la sua replica era risentita, aspra: «Mi lasci in pace! Questa è crudeltà!» (p. 91). Vanja ha l'ingenuità (o la scarsa intelligenza) di prendere sul serio la protesta di Elena, che dunque informa di voler andare a recuperare un mazzo di magnifiche rose d'autunno, di cui farle omaggio, in pegno di pace e di riconciliazione. Vanja va, e quando torna e apre la porta, cosa vede, cosa trova? Scopre che il suo suggerimento birichino (negato duramente da Elena, ma solo a parole...) è stato pienamente accolto: *detto, fatto*, la bella signora sta felicemente stretta fra le braccia del futuro auspicato amante. Una doppia piroetta: Elena esalta la monogamia, ma poi l'infrange; Vanja predica la liberazione sessuale ma poi la biasima e la castiga. Con Elena non è affatto cortese. È l'unico personaggio che si permetta di chiamarla "Hélène", alla francese, con valenza confidenziale (quattro volte in tutto, per la precisione), ma in questo punto il suo sguardo è molto severo, poco francese, cioè per nulla tipico della civiltà francese, sempre un po' libertina: «Eh? Ah, sì, va bene... Io, ho visto tutto, Hélène, tutto...». Ma la giravolta di Elena non ha valore, è solo apparente: lei è determinata sin dall'inizio a conquistarsi l'uomo che le piace, le sue contraddizioni sono puramente tattiche, tortuosi percorsi obbligati per una donna prigioniera di una società dominata dai maschi. La capriola di Vanja invece è sostanziale, denuncia la fragilità psichica di un uomo frustrato (per mille ragioni), che non sa quel che vuole e quel che dice. Se è vero che Čechov è quell'autore crudele di cui ha scritto Gor'kij, beh, potremmo dire che *in primis* punisce il personaggio intitolando a lui una *pièce* di cui non è affatto il protagonista, come fosse uno sberleffo; e in secondo luogo sottoponendolo a un trattamento di degradazione stilistica. Vanja che irrompe, con il suo mazzo di rose a soffocare l'esplosione di

una storia passionale, è un patetico bigotto piccolo eroe da *vaudeville*. La scena – ha scritto giustamente Jovan Hristić – è degna di Feydeau¹⁹. Ma ancora più ridicolo è il goffo e maldestro Vanja che alla fine del terzo atto spara al suo odiato nemico, al professore, senza peraltro riuscire ad ucciderlo. Gli spara per ben due volte di séguito, all'interno del ristretto spazio di un salotto, cioè da distanza ravvicinata, ma le due pistolettate mancano incredibilmente il bersaglio. E non basta. Osserviamo le modalità che accompagnano il secondo tentativo di uccisione (il primo avviene fuori scena). Vanja entra correndo e cerca con gli occhi Serebrjakov:

Где он? А, вот он! (*Стреляет в него*). Бац! (*Пауза*) Не попал? Опять промах?! (p. 104)
Dov'è? Ah, eccolo! (*Spara su di lui*) Pam! (*Pausa*) Mancato? Di nuovo ho fatto cilecca?!

Čechov non rinuncia a una voce onomatopeica (Бац!), variamente resa dai traduttori (*Pam! Pan! Pum! Paf! Bum!* ecc.), ma a significare egualmente il rumore prodotto dall'esplosione del revolver, secondo una derisoria modalità tipica del gioco infantile.

Anche il fatto che non lo arrestino, per tentato omicidio, conferma che nessuno lo prende sul serio, nemmeno l'istituzione giudiziaria dello Stato: è soltanto un personaggio ridicolo, un adulto-bambino o un povero pazzo, come ipotizza, *après coup*, lo stesso Vanja («Non mi arrestano, non mi portano in prigione! Dunque mi ritengono davvero un pazzo!», p. 107).

Resta da dire del quarto atto, che sarebbe davvero inutile, se non ci fosse l'intensa scena di addio fra i due amanti impossibili, non meno bella di quella passionale del terzo atto:

ASTROV. [...] Ha avuto tanta paura? (*La prende per mano*) È stato così spaventoso?
ELENA ANDREEVNA. Sì.
ASTROV. Ma se lei restasse! Eh? Domani alla foresta demaniale (лесничество)...
ELENA ANDREEVNA. No... Ormai, è deciso... Per questo ho il coraggio di guardarla negli occhi, perché la partenza è decisa... Di una cosa sola la prego: abbia di me un'opinione migliore. Vorrei la sua stima.
ASTROV. Ah! (*Fa un gesto di insofferenza*) Resti, la prego. Lo riconosca, che lei non ha niente da fare in questo mondo, che la sua vita non ha uno scopo, nemmeno qualcosa che occupi la sua attenzione, e che prima o poi lei cederà all'impulso dei sensi (чувство)²⁰

19. Cfr. Jovan Hristić, *Le théâtre de Tchekhov*, tr. fr., L'age d'homme, Lausanne 1982, 164.

20. Il termine *чувства* vale sia *sensi* che *sentimenti*, e posso ammettere che nel particolare contesto dialogico che qui si presenta – con il ritorno alla borghese decenza formale del *lei* che annulla il *tu* dell'atto precedente – Astrov non possa parlare indelicatamente a Elena della pressione cogente dei suoi *sensi*, cioè della sua carnalità inappagata, e meglio risulterebbe *sentimento*, in opposizione a *ragione*, ma mi permetto una piccola forzatura che pone in evidenza lo *spirito* se non la *lettera* del testo, confortato dalla scelta di qualche altra traduzione, per esempio quella commentata da Pavis («Vous céderez à vos sens, c'est inevitable!», p. 88). Nella battuta in questione *чувство* è propriamente un singolare, ma mentre l'*impulso del sentimento* avrebbe valenza riconoscibile (in chiave un po' romantica), l'*impulso del senso* non renderebbe il significato erotico, e rendo pertanto con l'*impulso dei sensi*.

– è inevitabile (неизбежно). E allora, invece che a Char'kov, o non so dove, a Kursk, perché non qui, in grembo alla natura?... Per lo meno sarebbe poetico... e poi l'autunno è così bello... C'è la foresta demaniale (лесничество), ci sono le residenze di campagna mezzo distrutte, che piacevano tanto a Turgenev... (pp. 109-110)

La domanda iniziale di Astrov sembra poco perspicua. Forse riusciamo ad afferrarne il significato se riflettiamo preliminarmente sulla seconda battuta di lei. Qui si dichiarano in modo manifesto i limiti di classe e di educazione di Elena, ma anche la tipica ipocrisia borghese, che però – se vogliamo essere almeno un po' femministi – possiamo anche chiamare *sudditanza al pensiero dominante maschile*. La donna sposata che si concede a un altro uomo è fatalmente passibile di un giudizio morale impietoso anche da parte del suo *partner*. Elena ci tiene eccome, alla sua reputazione («Di una cosa sola la prego: abbia di me un'opinione migliore. Vorrei la sua stima»). Ogni volta che la sua carnalità dolorante affiora, senza peraltro essere soddisfatta, scatta una automatica reazione di difesa. L'abbiamo già vista all'inizio della grande scena d'amore del terzo atto («Oh, io sono meglio e più nobile di quanto lei possa pensare! Glielo giuro!»). Qui è propriamente la chiave per decifrare l'*incipit* del dialogo. I due sono stati interrotti nel terzo atto da Vanja portatore di rose e adesso si rivedono per la prima volta, ma Astrov riparte dal punto in cui sono arrivati: dalla stretta dei corpi desideranti (sebbene qui ritorni a lei, perché il *tu* è lecito solo per i corpi desideranti in presenza...) e dall'incursione di Vanja. Quale è, però, l'origine della paura di Elena, del suo sconvolgimento? Forse nasce da entrambi gli eventi, dal terrore dello scandalo (che spiega la decisione furiosa di partire immediatamente, abbandonando la proprietà), ma anche dall'esperienza devastante ed eversiva di eros. S'intende che Astrov opta per questa seconda ipotesi: nel terzo atto, stringendosela fortemente a sé, al momento del bacio, ha ben sentito che tutto il corpo di lei si apriva a lui. Non può credere che lei abbia *dimenticato*, che abbia cancellato la scoperta – di lei e per lei – del suo proprio bisogno irrefrenabile di carnalità. Stanislavskij, meglio di ogni critico čechoviano, ha risolto genialmente l'*impasse*, inventandosi una didascalia (che manca a Čechov), in accompagnamento della battuta «Ma se lei restasse!», finalmente svelata nella sua verità occulta: «Astrov l'attira delicatamente a sé»²¹. Siamo di fronte a una scena ripetuta: il dottore l'aveva conquistata, nel terzo atto, prendendola per la via, stringendola fortemente a sé, facendole percepire bene quanto il suo corpo la desiderasse. È solo la vicinanza terrificante dei corpi che può indurre Elena a restare, lasciando finalmente il marito vecchio e impotente. Astrov cerca di rinnovare la magia, ma sa che il clima è cambiato, come testimonia lo slittamento dal *tu* del terzo atto al *lei* del quarto. Per questo Stanislavskij inserisce quell'avverbio prezioso (*delicatamente*).

Dobbiamo accettare queste considerazioni se vogliamo trovare plausibile (psi-

21. Konstantin S. Stanislavskij, *Le mie regie* (2). "Zio Vanja", cit., p. 133. Circa il «delicatamente», devo dare per scontata la qualità fededegna della traduzione, non avendo potuto verificare l'originale del maestro fondatore della regia.

cologicamente plausibile) il rinnovato invito – diversamente irriverente, quasi go-liardico, con quel piglio ammiccante, comunque artisticamente infelice – di un incontro sessuale al solito posto («Ma se lei restasse! Eh? Domani alla foresta demaniale...»). Come è possibile siffatta perdita di stile, una *gaffe* tanto clamorosa, quando la signora è già in abito da viaggio, e hanno attaccato i cavalli alla carrozza? È possibile perché nel corso della commedia si è data una trasformazione di Elena (che ha capito drammaticamente il desiderio del proprio corpo) ma anche la trasformazione di Astrov (che ha capito che Elena potrebbe essere la donna del suo destino). Formalmente il dottore ripete la stessa frase licenziosa del giorno precedente, atto terzo. Mettiamole accostate:

Приезжай завтра в лесничество... часам к двум...

Vieni domani alla foresta demaniale... verso le due... (atto terzo, p. 97)

А то остались бы! А? Завтра в лесничестве...

Ma se lei restasse! Eh? Domani alla foresta demaniale... (atto quarto, p. 110)

L'appello alla trasgressione risuona nello stesso modo (fatto salvo il cambio di passo *tu/lei* di cui ho appena riferito), ma diverso è il contesto. Il tempo della commedia – come già accennato – ha indotto un mutamento nel personaggio. Astrov, al quarto atto, va al di là del suo iniziale profilo di banale avventuriero di sesso, avanzando velatamente una proposta diversa, organica, simil/matrimoniale, se posso usare questa espressione.

La conferma ci viene dalla didascalia che coglie *un gesto di insofferenza* da parte di Astrov, quando Elena chiede indulgenza (diciamo così...) per il suo adulterio mancato. Perché mai, una insofferenza nei confronti dei valori alto-borghesi, presumibilmente un po' ipocriti? Ma perché *Zio Vanja* reca come sottotitolo, non per nulla, *Scene di vita di campagna in quattro atti*, e Astrov – il vero co-protagonista – è l'uomo della foresta, rappresenta lo spirito silvestre, eroe ecologico perché difensore dei valori naturali, rispetto ai quali vergogna non è l'adulterio, bensì il matrimonio fra un vecchio e una donna più giovane di una quarantina d'anni (fra 38 e 43, secondo i buoni calcoli di Pavis), offesa imperdonabile alle leggi della Natura. Voglio dire, insomma, che Astrov riconosce a Elena, senza se e senza ma, la piena liceità di cedere ai *propri sensi*: fenomeno *inevitabile*, tanto più se contrassegnato dal ritorno non casuale dello stesso ambiguo aggettivo della scena d'amore (неизбежно). Nell'incontro ravvicinato del terzo atto Astrov aveva perfettamente percepito la forza del desiderio di Elena, e questo stesso desiderio la spingerà a prendersi un amante, a Char'kov (città di provincia che Čechov cita spesso quale realtà urbana noiosa, oggi – o forse ieri... – la seconda città più popolosa dell'Ucraina, con il nome di Char'kiv, secondo la traslitterazione dall'ucraino, oppure in un centro ancora più insignificante come Kursk (cittadina a sud-ovest di Mosca, vicino al confine ucraino). Di qui la conclusione stringente: «perché non qui, in grembo alla natura?... Per lo meno sarebbe poetico... e poi l'autunno è così bello... C'è la foresta demaniale (лесничество)». Per una serena e piena liberazione ses-

suale la foresta demaniale è meglio di un ambiente urbano: perché ci vuole il contesto *naturale* per riattivare e fare esplodere i *naturali* desideri di una donna, frustrata e repressa dal giogo maritale impostole da un vecchio troppo vecchio, che più vecchio non si può, per di più umanamente sgradevole, un autentico tiranno domestico. Non so perché ma mi viene da pensare a *L'amante di Lady Chatterley* di Lawrence, in cui la donna fa la sua scelta di vita, decide di rompere con il suo *milieu* aristocratico e accetta di vivere con il suo guardacaccia. In fondo Astrov è ben figura di guardacaccia, se ripensiamo a ciò che dice nel primo atto, quando invita Elena a visitare (insieme a Sonja) la sua piccola tenuta, accanto alla foresta demaniale di cui si occupa in prima persona («Il guardaboschi è vecchio, sempre ammalato, e in sostanza sono io che mi occupo di tutte le faccende», p. 71). Insomma, Astrov vive immerso nel mondo della natura, da cui i suoi ragionamenti e i suoi sogni da ecologista *avant la lettre*. Ma la tutela della fauna selvatica – che sta inscritta nel mansionario del guardacaccia – rimanda ovviamente a una visione in cui è solo e soltanto attraverso il sesso che gli animali si riproducono²².

Elena però non ha forza per operare una rottura tanto drastica. Avrebbe potuto andare a letto con il dottore (se non ci fossero state le rose d'autunno di Vanja...) ma non viverci insieme, condividendone l'ideologia pre-ecologica. E tuttavia, sia pure alla fine (e non solo per l'esigenza del colpo di scena che deve porre fine a una *pièce bien faite*), uno strappo importante Elena riesce a farlo. Al momento patetico degli *adieux*, la nostra eroina non esita a dichiarare a chiare lettere il suo sentimento: «Lei è un uomo interessante, originale. Non ci vedremo mai più, quindi, perché nascondere? Lei m'ha perfino fatto girare un po' la testa. Ora stringiamoci la mano, e lasciamoci da buoni amici», p. 110). Sembra finita, tranquillamente, pacatamente. La lunga replica del dottore ha una struttura *circolare*, apre e chiude con lo stesso verbo («Sì, se ne vada... [...] Suvvia, se ne vada. Finita la commedia!») (Да, уезжайте... [...] Ну, уезжайте, p. 110), suscitando l'impressione di una fine (esplicitata proprio dal verbo *finire* della chiusa in una lingua inaspettata), di un perfetto ritorno all'ordine, di un noioso eterno presente senza futuro, senza scarti e deviazioni, senza insurrezioni ed eversioni. C'è il consenso alla sepa-

22. Patrice Pavis ha voluto vedere, in Astrov, un desiderio associato «au danger, à la mort» (p. 119), *eros* e *thanatos*, secondo la vulgata psicanalitica. Lo studioso cita la sequenza (che abbiamo già visto all'inizio di questo contributo, qui p. 33) in cui il dottore, dopo aver confessato a Sonja il suo interesse puramente erotico per Elena, ha un improvviso turbamento, causato dalla memoria di un accadimento professionale sciagurato, il ferroviere ferito che gli muore sotto il cloroformio, prima di poter essere operato (cfr. Pavis, *Commentaires*, cit., p. 116). Il guaio, però, è che Pavis non si accorge che si tratta di un'ossessione compulsiva, di un fantasma già evocato sin dalla prima scena del primo atto, quando il dottore parla con Marina, la vecchia bambinaia, e lì, in siffatto contesto, non c'è ombra di eros, risultando l'orizzonte, semmai, quello del dolore del mondo, riflesso nella dura quotidianità del medico condotto che interviene nella campagna arretrata della grande Russia: l'epidemia, la sporcizia, il tanfo, il fumo, i vitelli e i maialini sul pavimento accanto ai contadini ammalati (p. 64): immagini metaforiche di ogni sofferenza, di tutte le tristezze della vita. No, direi che Astrov è figura solare, con una visione sana e serena del sesso, che si inquadra perfettamente nella cornice dei suoi lunghi sproloqui ecologici, un po' noiosi ma alati, sinceri, veri. Fa pensare, semmai, appunto, al guardacaccia de *L'amante di Lady Chatterley*.

razione, come se Astrov si arrendesse, all'ultimo, dinanzi alla scelta di lei. Ma c'è anche una sottile irrisione (un po' maschilista), da parte di Astrov, nei confronti della ipocrisia della malmaritata, della sua incapacità a praticare fino in fondo la ribellione al giogo coniugale. Il segmento che sigilla la battuta è rigorosamente in italiano perché evoca un'attitudine mai *drammatica*, ma semmai *comica*, pronta all'accomodamento, all'adattamento, senza fratture. Il dottore se ne fa una ragione, accetta il cambio di registro, chiede gentilmente il permesso di un bacio di addio (anziché imporlo, appassionatamente, come nella scena del terzo atto), e coerentemente si limita a un contatto molto amicale, la bacia sulla guancia, segnala la didascalìa. E qui, invece, giunti a questo punto di apparente rientro nella sonnolenta normalità antica, di pacificazione molto *borghese*, ecco irrompere l'imprevisto imprevedibile:

ELENA ANDREEVNA. Le auguro ogni bene. (*Si guarda intorno*) Ma sì, suavia, una volta nella vita! (*Lo abbraccia appassionatamente, poi subito i due rapidamente si allontanano l'una dall'altro*) Bisogna andare.

ASTROV. Vada, presto. Se i cavalli sono pronti, si metta in carrozza e parta.

ELENA ANDREEVNA. Sta venendo qualcuno, mi pare. (*Tutti e due ascoltano*)

ASTROV. Finita. (p. 112)

Ancora una volta le concordanze di Čechov lasciano il segno. Proviamo nuovamente a metterle in fila (pongo in corsivo le ricorrenze che mi premono):

Nelle sue vene scorre sangue di sirena, si comporti dunque da sirena! *Sia libera, almeno una volta nella vita* (Дайте себе волю хоть раз в жизни), innamorandosi follemente di qualche spirito delle acque, a testa in giù, nel gorgo, sicché *Herr Professor* e noi tutti ne alziamo le braccia al cielo! (Vanja, inizio terzo atto, p. 91)

Quello zio Vanja dice che nelle mie vene scorre sangue di sirena. «*Sia libera, almeno una volta nella vita*»... («Дайте себе волю хоть раз в жизни»...) Chi sa, forse sarebbe necessario... (Elena, terzo atto, p. 93)

Le auguro ogni bene. (*Si guarda intorno*) Ma sì, suavia, *una volta nella vita!* (раз в жизни!) (*Lo abbraccia appassionatamente*) (Elena, quarto atto, p. 112)

Anche coloro – fra i miei pochi lettori – che di russo non sanno *dua hac* (per dirla con Machiavelli) possono rendersi conto (con l'occhio capace di fotografare i caratteri cirillici) che nel terzo atto (qui, per la precisione, seconda delle nostre tre citazioni) Elena recupera alla lettera il suggerimento che le ha appena dato Vanja, conservando le stesse parole e la stessa successione delle parole. Le virgolette valgono a evidenziare la scelta filologicamente fedele del dettato. Nel quarto atto invece le parole subiscono un dimezzamento, resta unicamente la porzione estrema («una volta nella vita»), ma non è una perdita. Elena ha ormai assimilato e fatto suo l'auspicio di Vanja, non ha più bisogno di dirsi che deve prendersi la sua libertà, l'ha già presa, è in procinto di assumere l'iniziativa. Nell'incontro dell'addio lui si è limitato a un casto bacio sulla guancia, lei lo bacia passionalmente in bocca. An-

che lei, come Astrov – abbiamo già anticipato – nel corso della vicenda ha vissuto una trasformazione. Si è emancipata, come donna, dai lacci della morale perbenista della classe borghese. Astrov non ha potuto essere l'uomo del suo destino, ma poco male, a Char'kov o a Kursk lo troverà. E se non lo troverà, non sarà una tragedia: alla svelta, senza più timidezze e ipocrisie, si troverà un amante.

Assai significativo, infine, che risulti dimidiata anche la parola conclusiva di Astrov, sempre in italiano, per chiarire che si tratta di una *ripresa*: aveva detto «Finita la commedia!», e dice adesso semplicemente «Finita!» Anche in questo caso non è una perdita, ma piuttosto un acquisto di senso. Si perde la nota comica, il riferimento a «la commedia», la critica implicita all'ambiguità della donna, che invece viene sciolta dal gesto inatteso e audace di Elena. Ciò che adesso finisce – a ben vedere, e lo vede pure lo stesso Astrov – è unicamente la possibilità, per lui, di avere quella donna, forse di vivere con lei. Se ha ragione Georges Banu, quando osserva suggestivamente che nella grande tetralogia čechoviana ci sono *disparitions* ma anche *séparations*²³, beh, potremmo dire che questa sorta di legge del dimezzamento, incombente sull'*explicit* di *Zio Vanja*, segnala semplicemente che si è scissa la coppia degli amorosi. È lui, Astrov, che rientra nell'ordine precedente, nella pratica di lavoro massacrante del medico condotto di campagna (e con lui, ovviamente, anche Vanja e sua nipote Sonja, colpiti loro pure dalla campana che scandisce il *rappel à l'ordre*). Lei, la bellissima Elena, ha solo ventisette anni e tutta la vita davanti a sé. I pochi mesi trascorsi nell'azienda gestita con grande pena da Vanja e da Sonja, hanno sconvolto l'esistenza di tutt'e tre, ma per Elena, quei mesi, hanno cadenzato il tempo della maturazione, dell'affrancamento dal servaggio maritale. È lei, e solo lei, la vera protagonista, e tanto peggio per la critica che non ha capito²⁴, e che comunque ha inteso ridut-

23. Georges Banu, *Le théâtre de Anton Tchekhov*, cit., p. 82.

24. Basterà una rapida schedatura, minimale e casuale, ma pur sempre rappresentativa. Esemplare della critica *d'antan*, il cui candore suscita tenerezza, è quanto scriveva l'illustre Lo Gatto, per il quale Astrov «è appassionatamente innamorato di Elena Andréevna che lo ricambia ma con più serena purezza» (Ettore Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze 1964-1965, vol. II, p. 20). Per Pavis non c'è nessun processo di emancipazione, prevale una «vision assez mysogine de la femme [...] belle et dangereuse», Elena «succombe presque à la tentation» ma grazie alle rose di Vanja «la morale reste sauve» (Patrice Pavis, *Commentaires*, cit., p. 117). Dice la stessa cosa, ma in positivo, con grande finezza, Carlo Grabher, italianista di valore e validissimo traduttore čechoviano, per il quale Elena è animata «dalla scintilla di un amore che, senza contaminarla, le dà una vibrazione passionale e illumina di una simpatica luce la sua virtù, mantenuta dopo una lotta, a prezzo di una rinuncia» (*Introduzione* a Anton Čechov, *Teatro*, cit., p. XLII). Ripellino, per parte sua, coglie invece acutamente la «vibrante sessualità inappagata» di Elena, destinata però, per lo studioso, a restare tale, senza un percorso di emancipazione, senza un futuro diverso dal suo squallido presente (Angelo Maria Ripellino, *Introduzione* a Anton Čechov, *Zio Vanja*, Einaudi, Torino 1981, pp. 11 ss.). Per Gandolfo, molto riduttivamente, Elena è «tutt'altro che insensibile all'amore» che le dichiara Astrov, «ma è troppo pigra per accettarne fino in fondo la corte» (Giampaolo Gandolfo, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000-2003, vol. II, p. 422). Hristić oscilla fra una definizione generica, non articolata, che vede una Elena «égoïste et méchante», e giudizi sfuocati assai improbabili, secondo cui «elle ne se confesse à personne», sicché «nous ne savons sur Eléna Andréevna presque rien» (Jovan Hristić,

tivamente – per moralismo benpensante – che tutta la libertà conquistata da Elena consiste in quel bacio, il quale ha invece valore figurale, anticipando ben altra rottura del vecchio ordine familiare.

Le théâtre de Tchekhov, cit., pp. 144-145). Per altri critici, poi, il problema nemmeno si pone, Elena quasi non esiste, tutta la luce interpretativa è sulla coppia dei *perdenti* Vanja/Sonja, che ovviamente depista l'interpretazione, trascinandola sul versante elegiaco-crepuscolare (molto triste e anche un po' tristanzuolo), che ha il suo punto di forza nell'allocuzione che sigilla la commedia, la lunga straziante tirata strappalacrime di Sonja che a tutti è sempre piaciuta moltissimo, con l'eccezione – per fortuna – di Ripellino che la definì «uno stucchevole fervorino» (*Introduzione a Anton Čechov, Zio Vanja*, cit., p. 10). In quanto a Banu, ho già riconosciuto che offre annotazioni preziose, ma il suo approccio coglie l'intertestualità delle quattro opere della *tetralogia*, senza però mai impegnarsi in uno scandaglio delle singole *pièces*. Quando (raramente) si concede l'affondo, sacrifica la comprensione del singolo personaggio al discorso complessivo, per quanto corretto. È ben vero, ad esempio, che la proprietà in cui è ambientato *Zio Vanja* costituisce una «planète sèche où personne n'enfante ni ne rêve de le faire, où il n'y que des gens âgés et des adultes ayant tous les yeux rivés sur la vieillesse», ma questo non autorizza a concludere che anche Elena «n'aura pas d'enfant» (Georges Banu, *Le théâtre de Anton Tchekhov*, cit., p. 82). Non per nulla Elena da quel territorio infecondo fugge, e i suoi 27 anni non consentono di escludere che possa risposarsi e figliare, avendo un marito con quasi tutt'e due i piedi nella fossa. Il punto è di metodo: occorre leggere *Zio Vanja* come la storia di una figura femminile in divenire, che nel corso della vicenda evolve, si trasforma, emancipandosi. Il suo futuro non è ancora scritto e dunque non possiamo (e non dobbiamo) fantasticarlo in maniera rigida. Il merito di Guerrieri, invece, sta proprio nella ammissione che «il personaggio centrale» della commedia è lei, ma a mo' di divinità scesa sulla terra, destinata a presto «risalire nel suo inattingibile empireo» (Gerardo Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., pp. 277-278). In realtà Guerrieri collaborò intensamente all'allestimento di Visconti, tra l'altro fornendo la traduzione, e resta dunque prigioniero dell'interpretazione del grande regista, il quale mette insieme un *cast* di altissima professionalità teatrale (Paolo Stoppa/Vanja, Rina Morelli/Sonja, Mario Pisu/ Serebriakov, Marcello Mastroianni/Astrov: un Mastroianni giovane, ancora uomo di palcoscenico) ma si *inventa*, nella parte di Elena, Eleonora Rossi Drago, meravigliosa creatura che dal concorso a Miss Italia del 1947 passa trionfalmente nel mondo del cinema, ma che non ha mai calcato le scene teatrali prima di essere accolta in *Zio Vanja*. Poco importa, perché deve essere, appunto, un'immagine di beltà quasi divina, epifanica ed accecante, e tanto peggio per la complessità del personaggio (cfr. Federica Mazzocchi, *Il teatro delle passioni*, cit., pp. 37-38).