

## Scuola di recitazione, saggio finale: *Čechov, amori impossibili*

Roberto Alonge

**ABSTRACT** Acting school, final essay: *Chekhov, impossible loves*

Roberto Alonge reviews the final essay of an amateur theater acting school in Livorno, "Vertigo", presented in June 2022, visible on YouTube (<https://youtu.be/2WomPKo3V4c>). The essay presents a number of scenes from Chekhov's masterpieces but the overall title of the operation (*Chekhov, impossible loves*), immediately makes evident the search for a new approach to the image that critical literature has given us: no longer characters who are always losers, devoid of energy, bloodless, but a rich gallery of enchanting female figures (ill-married dissatisfied by the quivering carnality, passionate and hysterical forty-year-olds) in front of which are insecure males, always very ridiculous, inadequate and unable to grasp the suffering of women, as an inevitable fact in a society built by males for males. Alonge dwells in particular on the fragment of *Uncle Vanja*, where the young actors Giulia Socci and Leonardo Demi seem very interesting to him in the roles of Elena Andreevna and Doctor Astrov, even newer and more vital than in many performances of professional Italian theatre.

**KEYWORDS** Acting school, inadequate males, the suffering of women, the carnality of the female characters, *Uncle Vanja*.

Sì, lo confesso, nonostante 40 anni nel ruolo di docente di Storia del Teatro, sono stato un frequentatore assai neghittoso di spettacoli teatrali. Non il solo, a dire il vero, perché fra me, il mio fratello gemello Roberto Tessari e l'inseparabile Umberto Artioli (già *di-partiti*, ma che mi attendono nel silenzio dell'oltre, insieme ai tre gatti che ho amato), è stata una lunga battaglia, a chi andava di meno a teatro. Ho sempre pensato, però, e l'ho anche scritto ripetutamente, che gli allestimenti di grandi registi – a cominciare da Luchino Visconti – possono essere spesso l'equivalente di libri importanti, originali, che aprono nuovi orizzonti all'interpretazione dei testi. Non stupisce pertanto che io abbia frequentato essenzialmente un numero limitato di *metteurs en scène*, Strehler Ronconi Castri Missiroli e pochi altri. Invecchiando, però, ho imparato a essere meno selettivo, più curioso, e da un po' di tempo non mi dispiace nemmeno intrufolarmi anche in piccole realtà, persino nell'oscuro universo dei *dilettanti*, soprattutto se commerciano con grandi autori della tradizione, i soli che mi danno piacere. I casi della vita mi hanno condotto a vivere (almeno per il momento) tra Parigi e Livorno, e qualche anno fa

avevo segnalato l'allestimento di un testo che trovo sempre assai conturbante, *Il costruttore Solness* di Ibsen, firmato dal teatrino livornese cognominato Vertigo, mettendolo spudoratamente a confronto con due realizzazioni di livello professionistico, quella antica di Beppe Navello, del 1999, e quella recente, del 2019, di Umberto Orsini<sup>1</sup>.

Operando a livello amatoriale, il Vertigo non gode ovviamente di finanziamenti pubblici e campa la sua vita eroica grazie a una scuola di teatro (a pagamento) che accoglie concittadini grandi e piccini, senza esclusioni di sorta, compresi quanti vedono nel teatro non tanto una forma di espressione artistica bensì una straordinaria modalità di integrazione socio-psicologica. Una scuola articolata su tre anni, spalmata, sì, da ottobre a maggio, ma con un impegno non gravoso di una dozzina di ore mensili, per un totale di circa 100 di studio e addestramento. Davvero un po' poco, sicché risulta sorprendente che talvolta l'esito possa essere molto suggestivo. Ho seguito in questo ultimo anno 2021-2022, sia pure saltuariamente, il corso di terz'anno, incentrato su Čechov, che è stato per me uno stimolo inaspettato a scrivere per la prima volta di un autore di cui non mi ero fin qui mai occupato<sup>2</sup>. Il saggio finale, visibile su YouTube (<https://youtu.be/2WomPKO3V4c>, durata complessiva di un'ora e dieci minuti), ha presentato una serie di scene ritagliate dai primi tre atti del *Gabbiano*, relative alle tre coppie Nina-Konstantin, Trigorin-Arkadina, Polina-Dorn, i due grandi duetti fra Elena Andreevna e il dottor Astrov di *Zio Vanja* (la scena di passione del terzo atto, e la scena di addio del quarto atto), nonché una scena fra Maša e Veršinin di *Tre sorelle*. Il titolo complessivo dell'operazione, *Čechov, amori impossibili*, rende subito evidente la ricerca di un approccio nuovo rispetto all'immagine che ci ha consegnato la letteratura critica: non più l'universo umbratile e un po' elegiaco di un Čechov cantore della pena di vivere di personaggi sempre perdenti, privi di energia, esangui, che rimandano alla crisi storica di una *élite* prossima a essere travolta dal vento impetuoso della rivoluzione sovietica del 1917, bensì un'angolazione che metta in luce la ricca galleria di incantevoli figure femminili (giovinette deliziose ma sbarazzine, malmaritate insoddisfatte dalla carnalità fremente, quarantenni passionali e isteriche) dinnanzi alle quali stanno maschi prevalentemente insicuri, goffi, sempre molto gustosamente ridicoli, inadeguati e incapaci a cogliere la sofferenza delle donne, quale dato inevitabile in una società costruita dai maschi per i maschi.

Si sente ovviamente la mano di un regista-donna, la stessa che firmò *Il costruttore Solness* sopra ricordato, e un po' su modello di quella Hilde ibseniana è stato disegnato il personaggio della Nina del *Gabbiano*, sorta di Lolita, irridente e crudele (nei confronti di Konstantin), benché al tempo stesso vittima di Trigorin. Non

1. Cfr. Roberto Alonge, *Un inquietante mito maschilista. Note in margine ad alcuni allestimenti de "Il costruttore Solness" di Ibsen*, in "Il castello di Elsinore", 81, 2020, pp. 75-107. Le edizioni di Navello e del Vertigo sono visibili su YouTube.

2. Cfr. Roberto Alonge, *Čechov, "Zio Vanja", la sofferenza delle donne*, in "Il castello di Elsinore", 86, 2022, pp. 29-55.

si tratta – come pure potrebbe sembrare – di una provocazione, se è vero che già Gor'kij, a proposito di *Zio Vanja*, scrisse a Čechov in una lettera: «nei confronti degli uomini Lei è più freddo del diavolo». Insomma, è ora di riconoscere l'insospettata modernità del teatro čechoviano, che indaga l'animo umano con occhio penetrante e spietato. S'intende che il saggio in questione ha suscitato il mio interesse perché mi è sembrato di ritrovare anche in Čechov quel duro scontro uomo-donna che ho a lungo indagato nei due autori su cui ho più lavorato, Ibsen e Pirandello.

Nel saggio teatrale in questione le scene del *Gabbiano* occupano più della metà della durata complessiva e offrono un bel quartetto di giovani interpreti, sebbene non tutti perfetti nella dizione<sup>3</sup>, mentre praticamente perfetti mi sembrano Giulia Soggi e Leonardo Demi nei ruoli di Elena Andreevna e del dottor Astrov dello *Zio Vanja*, sui quali mi soffermerò (ma solo perché il loro lavoro ha ispirato il mio saggio sulla commedia). A *incipit* del dialogo del terzo atto, il montaggio prevede il breve monologo di Elena che dura 4 minuti (da 47.21 a 51.30 per la precisione). L'ambientazione è minimale: soltanto due sedie imbottite ai lati di un piccolo tavolo rettangolare. Elena è sola in scena, seduta sulla poltroncina di destra (qui e sempre destra e sinistra per lo spettatore), un gomito puntato sul tavolino, a reggersi il capo, intenta a sciorinare le sue riflessioni di buon senso: visibilmente il dottore è per niente innamorato della povera Sonja, bruttina, ma intelligente, buona, pura, perché comunque non potrebbe sposarla, un semplice medico di campagna, peraltro di una certa età, un quarantenne che dovrebbe leccarsi le dita, a godersi una fanciullina poco più che ventenne, per quanto non bellissima?<sup>4</sup> A questo punto il copione čechoviano ha uno scarto («No, non è questo, non è questo...»), cui segue una enigmatica *pausa* – segnala la didascalia – che apre a uno stacco recitativo. Di qui in avanti non è più questione di Sonja, Elena cessa di fingere di occuparsi della figliastra, dismette l'abito falso della intermediaria, della ambasciatrice, svelando scopertamente a sé stessa (e al pubblico) di muoversi agire parlare in nome proprio, non già in nome di Sonja. Ha richiesto un incontro con il dottore non già per verificare la sua disponibilità a sposare la ragazza (sa benissimo che non c'è interesse da parte dell'uomo), ma per accertare che il dottore ama lei, lei Elena, o comunque è interessato a lei, per una storia di passione e di eros, non importa se fugace. Elena è una donna di ventisette anni, sposata a un vecchio troppo vecchio per non essere impotente. Ripellino ha scritto giustamente di «vibrante sessualità inappagata»<sup>5</sup>. Si capisce bene, allora, il valore strategico di quel

3. Ginevra Consoloni (Nina), Riccardo Fara (Konstantin), Marcello Palagi (Trigorin), Francesca Nobile (Arkadina). La regia – sia delle scene del *Gabbiano* che di quelle di *Zio Vanja* – è di Francesca Malara.

4. Veramente il testo non indica l'età di Sonja, ma nella tavola dei personaggi della versione primitiva di *Zio Vanja*, intitolata variamente (*Leščij* o *Lo spirito dei boschi*), viene data come «ventenne». Sonja stessa, però, dichiara di essere innamorata del dottore da «sei anni», avrà dunque, all'incirca, 22-24 anni.

5. Angelo Maria Ripellino, *Introduzione* a Anton Čechov, *Zio Vanja*, Einaudi, Torino 1981, p. 11.

passaggio, di quella esitazione, alla cui luce tutto diventa all'improvviso perfettamente leggibile. Come se la gioca, Giulia Socci?

Già, come se la gioca? Vediamo però prima Monica Guerritore, attrice di grande esperienza, in una edizione firmata nel 1977 da Mario Missiroli, regista mai banale, sempre graffiante, non a caso uno dei *miei pochi registi*. Lo si può controllare su YouTube (nonostante il fastidio di una scansione in 8 frammenti), in una ripresa della stagione teatrale successiva, con qualche cambiamento di *cast*, documentata dalla RAI, andata in onda il 31 maggio 1979. La Guerritore, già in piedi, si limita a voltarsi inattesa, passandosi la mano sinistra sugli occhi, come a scacciare/evocare un pensiero dominante e tormentoso. Ma è un assillo che resta confinato negli occhi, nella bocca, e che non le strappa nemmeno un'alternanza di voce, un tono repentinamente più alto rispetto alla cadenza uniforme, quasi monotona, di tutto il soliloquio. La sequenza dura molto meno, non 4 ma solo 2 minuti e mezzo (frammento 5/8, da 5.08 a 7.42), e già questo è significativo, testimonia di un'attenzione più rapida e frettolosa. La nostra attrice amatoriale, invece, si prende tutto il tempo (e lo spazio) di cui ha bisogno, nei momenti-chiave non esita a indulgere in pause opportune, e nel presente passaggio dapprima – sempre rimanendo ancora seduta – scuote ripetutamente il capo, a negare, a sconfessare la manfrina dell'opera misericordiosa a favore della figliastra, poi si leva di scatto, avanza in proscenio, gesticolando largamente, allungando le mani verso le tempie, a coprirsi gli occhi, per non voler vedere la verità acre del suo cuore; si sposta verso sinistra, bloccandosi di nuovo davanti all'altra poltroncina, alza gli occhi al cielo, ansima, pensando al dottore, e quando vagheggia di «abbandonarsi al fascino di un uomo così», comincia a usare il corpo in tutta la sua ricchezza di forme: all'inizio le mani all'altezza dei fianchi, poi le mani che risalgono ai due bordi della scollatura. È la voglia bramosa di carnalità che la bionda interprete esprime impressivamente, forte della sua maliosa *silhouette*. Infine, prostrata, si abbandona sul secondo sedile, continuando a dire il suo desiderio, con il braccio sinistro appoggiato al tavolo, come per sostenere una volontà sempre più vacillante, ma di nuovo con un guizzo in piedi, per rammemorare, straniandola, la battuta invitante di zio Vanja («Concedetevi una libertà, una volta nella vita!») che invece la Guerritore ricordava più pacatamente, mentre per la Socci diviene punto di forza da cui si innalza il grido profondo che fuoriesce dalle viscere, «Ebbene, forse sarebbe veramente necessario» La Guerritore utilizzava una traduzione più blanda, «Forse è proprio così». La traduzione è importante per scavare a fondo nei testi di Čechov. Qualcun altro offre «Forse sarebbe veramente il caso...». I francesi si avvicinano meglio al senso autentico («C'est ce qu'il faudrait...» o «c'est ça qu'il faut...») ma il russo è più secco, più energico, «Ebbene, forse sarebbe veramente necessario (нужно)...» Giulia Socci, per parte sua, inventa una doppia pausa efficacissima («sarebbe veramente // necessario. // Volare via come un libero uccello [...]»), la quale isola il termine audace («necessario»), detto peraltro con enfasi, alludendo al bisogno di appagamento da parte del suo corpo macerato dall'astinenza. Da ultimo, mentre il monologo prosegue nel suo delirio di sogno erotico a occhi aper-

ti, sul «dimenticare che voi tutti esistete al mondo», scivola magicamente giù la spallina sinistra dell'abito, mettendo a nudo un lembo del corpo assai attraente della giovane attrice. Sineddoche, la parte per il tutto. La Socci non rimette a posto la striscia di tessuto che regge l'abito, rimanendo sino alla fine del monologo vagamente *déshabillée*, come in un fermo-immagine di fantasticheria amorosa. Solo all'arrivo del dottore Elena ricompono la veste, con una movenza automatica di pudore istintivo che riconferma indirettamente la gravidanza fantasmatica del fotogramma.

Quando Astrov entra in scena, Elena ha completato il suo movimento di andata e ritorno, dalla sedia di destra a quella di sinistra, per riposizionarsi al lato destro della scena su cui l'aprirsi del sipario l'aveva colta, quasi a significare il senso di circolarità inerente a una situazione bloccata, in cui il desiderio confligge con la repressione familiare. Inizia a questo punto la lunga sequenza dei due personaggi. Missiroli, come sempre nella sua poetica di *regista servo d'autore*, per quanto *servo critico e inventivo*, rispetta il tessuto dialogico del testo čechoviano e non taglia il lungo noiosissimo sproloquio del medico, vero pistolotto pre-ecologico, che dura quasi 4 minuti (frammento 5/8, da 7.43 a 11.37), tanto per giustificare gli sguardi di disinteresse che alla fine affiorano in Elena e il suo cambio di passo («Parlando sinceramente, i miei pensieri son ben altri. Mi scusi, devo farle un piccolo interrogatorio, ma sono confusa, non so come cominciare...»). Il saggio invece, naturalmente, in una logica diversa, di scelta antologica, cassa tutto e comincia con il «piccolo interrogatorio». Proviamo di nuovo a misurare la durata della sequenza, da qui sino a quando Elena, avendo visto Vanja sopraggiunto con i fiori in mano, si sottrae dall'abbraccio con Astrov. Per Missiroli contiamo 4 minuti e mezzo (frammento 5/8, da 11.38 a 14.52; frammento 6/8, da 0.00 a 1.15); per il nostro saggio teatrale, invece, ben 6 minuti pieni (da 51.31 a 57.47). Il senso della maggiore dilatazione temporale è lo stesso che già abbiamo verificato operante nel monologo di Elena: la regista livornese impone un ritmo rallentato, indugia maggiormente nelle pause (che sono poi, peraltro, una cifra tipicamente čechoviana), opportunamente riempite da movimenti, da controcene, da una prossemica che avvicina e allontana i corpi dei due giovani attori, i quali si cercano perché si desiderano, e si fuggono per paura dell'intensità del proprio desiderio. Per Missiroli tutta la prima parte della sequenza si svolge in una sorta di immobilità, i due personaggi seduti tranquillamente sul divano, ai due estremi, vicini eppure lontani. E restano lontani anche quando la didascalia prevede un segno molto forte, Elena che *gli prende le mani*, sulla battuta «Voi non l'amate, lo vedo dai vostri occhi». Una sottigliezza tutta čechoviana, perché Elena sta facendo una verifica, vuole accertarsi che Astrov ami lei, non già Sonja. Lo capisce dagli occhi, che non c'è amore per l'altra, ma gli occhi sono spirituali, a Elena preme il possesso fisico dell'uomo, sicché comincia a prendersi le mani di lui, sineddoche anche qui, la parte per il tutto. La regista del *Vertigo* inserisce fra le due poltroncine un tavolo rettangolare, che divide in modo più drastico i personaggi collocati ai due estremi. C'è un ricordo evidente di Massimo Castri, per esempio



Figura 1. Foto di Marzia Bandoni (Upho Studio).

del suo *John Gabriel Borkman*, il duello delle sorelle gemelle. Qui, ovviamente, la distanza è un punto di partenza che chiede di essere negata, la Socci si alza, gira intorno al tavolo, si china su Astrov per compiacersi che gli occhi di lui esprimano nullo amore per Sonja, ma così facendo e dicendo si impossessa di una mano del dottore, se la porta al seno. C'è una carnalità, nel gioco scenico, che però, curiosamente, pur essendo iscritta nel testo čechoviano, il pur geniale Missiroli sembra non aver colto. Monica Guerritore è sempre seduta in poltrona, benché Astrov sia ormai in piedi, quando lo invita a non frequentare più la casa, per non ferire la donna che non può e non vuole sposare. Giulia Socci invece si alza, si muove, si avvicina all'oggetto del suo desiderio, per farlo suo. Anche nel passaggio in cui – almeno a parole – sembra volerlo cacciare, per rispetto del dolore di Sonja («Partite. Siete un uomo intelligente, capirete...»), si accosta a lui, come per farsi perdonare, o meglio, per evidenziargli che lui deve stare lontano da Sonja, ma non da Elena. E Leonardo Demi risponde sulla stessa lunghezza d'onda, la contrasta a parole, rinforzando il tono della voce, la fa retrocedere, delineando un movimento circolare intorno al tavolo, lei che arretra, camminando all'indietro, continuando a guardarlo, amareggiata, senza parole, sconvolta dalla sua reazione violenta, e lui che la incalza, traducendo felicemente in gesti concreti l'indicazione corretta ma un po' elusiva, forse per pudore, del drammaturgo («impedendole di parlare, vivacemente»). Il Demi le va addosso, la prende per il ganascino [Figura 1], la *tocchicchia* (se posso inventarmi questo verbo), gioca come il gatto con il topo, alterna avvicinamenti a allontanamenti, cui seguono brusche inversioni, ritorni inaspettati, per farle sentire tutto il suo *charme* di maschio aitante e un po'



Figura 2. Foto di Marzia Bandoni (Upho Studio).



Figura 3. Foto di Marzia Bandoni (Upho Studio).

brutale, deciso nello smascherare le malizie di lei, che ha strumentalizzato cinicamente il sentimento della figliastra per rassicurarsi che Astrov ama (*desidera*, per essere più onesti...) lei e solo lei, la bellissima Elena. La quale, alla fine dell'inse-

guimento, si ferma appoggiandosi al tavolo, anzi, quasi sedendosi sul bordo, mentre di nuovo, miracolosamente, cede la solita spallina sinistra, a mettere in risalto una nudità maliosa, proprio sotto gli occhi dell'uomo, sempre più eccitato. Sicché, quando Elena ha un sussulto tardivo di dignità e si muove per fuggire alla stretta amorosa («Oh, io sono migliore e più nobile di quanto pensiate, ve lo giuro!»), Astrov l'afferra al volo, al passaggio, le arpiona un braccio, costringendola a una piroetta, per riportarla sotto il suo imperio di maschio, che non esita a metterle le mani sui fianchi [Figura 2], a incollarsi al suo viso, già pronto a baciarla [Figura 3].

Parrebbe una forzatura, ma in realtà la regia segue fedelmente la scansione costruita da Čechov, riempiendo opportunamente di carne e di sangue, di sospiri e di tremori, una scena di passione, resa in modo poco convincente nell'allestimento di Missiroli, ma che invece la scrittura del drammaturgo russo suggeriva con grande trasparenza. Rileggiamo il conturbante impasto di battute e di didascalie dell'originale:

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*).

La donna dice parole che vorrebbero mettere una distanza fra lei e l'uomo («Abbia pietà... mi lasci...»), ma il suo corpo dice invece il desiderio di contatto più intimo con il corpo di lui (*Abbandona il capo sul petto di Astrov*). È un passaggio sfuggente, non facilmente comprensibile. Astrov *la prende per la vita*, e immediatamente passa dal *lei* al *tu*: un *tu* che evidenzia un coinvolgimento fisico estremo, come conferma il fatto che nel quarto atto Astrov tornerà a darle del *lei*. Non solo. Scivolando proprio in questo punto dal *lei* al *tu*, l'uomo sussurra un misterioso «Tu lo vedi, è inevitabile, noi dobbiamo vederci». Perché *inevitabile?*, che rapporto c'è fra la battuta e la didascalia? cosa esattamente significa che ha preso Elena *per la vita*? Vorrà intendere che la bacia attirandola a sé, in una vicinanza massima delle persone, come in fondo interpretava Stanislavskij, annotando: «Abbraccia Elena»<sup>6</sup>. La domanda, però, è delicata: di che tipo di abbraccio si tratta? Se torniamo allo spettacolo di Missiroli, nel nostro cervello, ahinoi, non si accende nessuna lampadina. Giulio Brogi cinge con un braccio le spalle della Guerritore, chiudendo su un bacio che tendenzialmente potremmo definire, al massimo, *romantico-passionale*, di durata relativamente breve, in grado di confessare la brama di lui per lei, ma non quella di lei per lui.

Leonardo Demi, invece, agguanta improvvisamente – con forza, direi quasi con brutalità – la Socci, esibendo una sorta di colpo di reni che fa pensare a Freud,

6. 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.





Figura 4. Foto di Marzia Bandoni (Upho Studio).

quando racconta, nel *Caso clinico di Dora*, della bambina quattordicenne fatta oggetto di un focoso abbraccio da parte di un adulto il quale, baciandola passionatamente sulla bocca, le impone contestualmente «la pressione del membro eretto contro il suo corpo»<sup>7</sup>. 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. Nasce dunque da siffatto sottotesto – mi pare – la scelta più pungente di un bacio prolungato, voluttuosamente assaporato, fra Giulia Socci e Leonardo Demi, durante il quale per ben due volte la ragazza cinge con il suo braccio destro il collo del ragazzo per attirarlo maggiormente a sé, così confessando, in modo speculare, anche la brama di lei per lui [Figura 4]. (Può darsi, s'intende, che il fatto che Giulia e Leonardo siano una coppia nella vita privata abbia consentito una resa scenica di più impressionante verità attorica, ma questo nulla toglie all'intelligenza di una regia che mostra di saper decifrare il testo in tutte le sue pieghe, financo in quelle più nascoste).

In quanto alla scena d'addio del quarto atto, la regia di Missiroli la stringeva in 3 minuti e mezzo (frammento 7/8, da 9.07 a 12.45), mentre la regista livornese raddoppia addirittura i tempi, quasi 8 minuti (da 59.00 a 66.54), gioca sulle pause che

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

dicono la sofferenza di Elena, consapevole che sta rinunciando all'uomo della sua vita. Missiroli, interpretando il testo come una scena d'addio, optava per un ritmo essenziale, veloce, sia pure con l'inversione del non prevedibile *revirement* di Elena, che prende l'iniziativa di gettarsi tra le braccia di Astrov, o meglio, di farlo suo, per un ultimo bacio appassionato. Nel saggio teatrale in questione, invece, sembra piuttosto una *scena di riflessione se dirsi addio oppure no*. Ancora una volta, però, non è una provocazione, una scelta gratuita; la regia si preoccupa di render conto della finezza che il testo sviluppa, *in primis*, a proposito di Astrov, che dice: «Ha avuto tanta paura? (*La prende per mano*) È stato così spaventoso?». L'indicazione della didascalia è preziosa, Astrov riparte dal contatto dei corpi, e il Demi prende alla Socci non solo una mano, ma tutt'e due, e restano così a lungo, mentre il dialogo procede, le quattro mani intrecciate, che raccontano la pena e lo sconforto amaro della separazione. Da notare, tuttavia, la finezza attorica della Socci che raddoppia quella di Čechov: i due sono uno di fronte all'altro, di profilo per il pubblico, e con la sua mano sinistra il Demi afferra la mano destra della Socci, *una sola mano*, come da copione, ma la voglia di Elena per lui è troppo forte, e dunque la Socci allunga automaticamente anche l'altra mano, la sua sinistra, che pensa sia presa dalla destra del giovane, ma subito ricade, perché lui non è pronto; solo un attimo dopo l'uomo capisce il linguaggio del corpo e finalmente afferra la mano. Può sembrare una minuzia, un dettaglio da niente, ma per leggere un testo occorre sempre saper affondare il bisturi in profondità. È questo particolare – apparentemente minimo – che rende scenicamente comprensibile ciò che la superficie del testo si limita ad accennare. Come è possibile infatti – ci chiediamo –, quando si è arrivati ai titoli di coda, alla sequenza degli *adieux*, la signora in abito da viaggio, i cavalli attaccati alla carrozza, che Astrov si permetta di rinnovare l'ipotesi di un incontro sessuale al solito luogo («Ma se lei restasse! Eh? Domani alla foresta demaniale...»), già proposto nell'atto precedente? È possibile perché proprio la minuzia di quella seconda mano che Elena offre a Astrov svela all'uomo, una volta per sempre, che lei desidera lui più di quanto lui desideri lei. E siccome fra terzo e quarto atto si è determinata una felice metamorfosi nel dottore, fattosi consapevole che Elena può essere la donna del suo destino, la partita è ancora aperta. Ecco perché ho parlato inizialmente di *scena di riflessione se dirsi addio oppure no*, anziché di *scena d'addio*, come ha inteso Missiroli.

S'intende, poi, che la regia è l'arte di inventare delle immagini, ma anche di variarle, in un sistema coerente e significativo. Il disegno delle quattro mani allacciate, sospese per un po', mentre la chiacchiera prosegue, è una cifra antifrastica, ci si separa mentre i corpi si uniscono, scena d'addio di due che non vogliono dirsi addio, ma a un certo punto il quadretto si rompe bruscamente, per un moto di Astrov che scarta, che inopinatamente si distacca, allontanandosi. Ma perché, e su quale battuta? Su una richiesta di Elena («Abbiate di me un'opinione migliore. Vorrei che voi mi stimaste») cui corrisponde una didascalia dell'autore di non facile decifrazione (*Fa un gesto di insofferenza*). Cosa intende Čechov, proponendo per Astrov un gesto siffatto, di per sé elusivo, enigmatico, che il regista può e deve

tradurre in qualche modo? La risposta ci viene da Leonardo Demi che di scatto ritira le mani, lasciando cadere quelle della Soci, si allontana, volgendo le spalle a Elena, ma subito dopo si gira, ritorna su di lei, delicato, implorante: «Restate, vi prego». Astrov ha reagito cioè con disappunto perché non accetta che Elena chieda indulgenza (diciamo così) per il suo adulterio mancato. Ho detto che fra terzo e quarto atto è mutato l'atteggiamento dell'uomo verso la donna, ed è questo che la didascalia vuol comunicare.

Per il resto, se l'Astrov di Giulio Brogi è sostanzialmente monocorde, la bravura del giovane Demi è proprio nel variare dei suoi toni: dolce e affettuoso nell'*incipit*, diversamente appassionato quando replica la proposta di incontrarsi nella foresta demaniale (non più su un accento cinicamente erotico, come nel terzo atto, bensì in una più seria prospettiva simil/matrimoniale), quindi di nuovo aggressivo (come nella sequenza del terzo atto), allorché le rinfaccia l'esemplarità negativa della oziosa coppia costituita da lei e dal suo vecchio consorte, e infine di nuovo dolce e affettuoso nel momento del casto bacio di congedo sulla guancia. Cui contrasta vivamente il ripensamento subitaneo di Giulia Socci, che gli corre incontro per un bacio un po' meno travolgente e *fisico* di quello del terzo atto, ma che testimonia impressivamente dell'ardore amoroso che induce la donna ad assumere l'iniziativa, bene espresso dallo slancio con cui l'attrice cinge il collo del compagno con entrambe le braccia, a differenza del terzo atto, dove era solo un braccio della Socci a entrare in gioco, sebbene gesto reiterato.