

Roberto Alonge

Dopo *Il gabbiano* di Ostermeier, co-produzione internazionale con il contributo del Teatro Stabile di Torino, visto nell'aprile del 2016, ostentatamente esibito in abiti moderni, e con il testo deturpato, ben venga *Il giardino dei ciliegi* in costumi d'epoca e testo in ordine, presentato il 10 ottobre 2016 quale prima realizzazione della stagione del teatro torinese¹. Il regista, Valter Malosti, non rinuncia alla propria visione artistica. Quello di Čechov, per lui, è e resta *un teatro d'attori*, in qualche modo *sperimentale*, per il quale la parola non è esaustiva e non è sufficiente. Possiamo verificarlo subito, a partire da qualche personaggio minore, ad esempio Piščik, amico di famiglia, figura di simpatico possidente perennemente indebitato, e perennemente alla ricerca di prestiti di denaro per onorare cambiali in scadenza. Malosti veste l'interprete, Roberto Abbiati, con abiti di foggia vagamente turca, e trasforma il suo intervento a *incipit* del terzo atto in un eccellente scatenato assolo di danza, che carica di senso comico la battuta del personaggio: «Io ho la pressione alta, ho avuto già due infarti, ballare per me è un problema, ma, come si dice? Quando ti trovi in una muta di cani, se non puoi abbaiare, almeno devi scodinzolare»². Malosti è determinato a ritrovare la dimensione farsesca, da *vaudeville*, che a Čechov premeva molto, e che il drammaturgo riteneva tradita dalla messinscena troppo drammatica, al limite della tragedia, di Stanislavskij. (Naturalmente la verità è sempre più complessa delle semplificazioni di comodo. Basta leggere le note di regia del grande maestro russo per scoprire che una attenzione

1. Per tutto il male che si può dire dello spettacolo di Ostermeier cfr. A. Falco [R. Alonge], *Tiezzi/Ostermeier, "Questa sera si recita a soggetto" / "Il gabbiano": occasioni sprecate*, in "Il castello di Elsinore", 74, 2016, pp. 101-111.

2. Cito da A. Čechov, *Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*, a cura di G. Guerrieri, Mondadori, Milano 1982, pp. 214-215. D'ora in poi, semplice citazione della pagina, nel testo o in nota. In qualche caso – per utilità didascalica – indico gli atti con numeri romani.

puntuale alla danza è operante già nel celebre allestimento del 1904³.) Su questa linea Malosti è prodigo di invenzioni. Se Čechov segnala la *gag* di Piščik che nel primo atto ingurgita tutte le pillole destinate a Ljubov' Andreevna, Malosti ci presenta il personaggio che, qualche tempo dopo, accenna goffamente a un impellente bisogno di recarsi alle *toilettes*, proprio come conseguenza dell'incauta ingestione di quella medicina.

Scelta stilistica analoga guida al riposizionamento del personaggio di Epichodov, il goffo innamorato di Duniaša, la quale gli preferisce il più fascinoso Jaša. Quando compare per la prima volta, all'inizio del primo atto (già presenti Lopachin e l'amata Duniaša), ha in mano un mazzo di fiori, che però, chissà perché, gli cade per terra. Čechov non dice di più, non spiega, ma Stanislavskij si preoccupa di giustificare: «Saluta Lopachin stringendogli la mano e lascia cadere il bouquet. Ha in mano anche il cappello. È proprio per questo che è impacciato e lascia cadere il bouquet» (p. 209). Il padre della regia immagina una motivazione realistica, nell'ordine della banalità quotidiana. Malosti, per l'opposto, insiste accentuando il pedale farsesco. Immagina che Duniaša – anziché limitarsi a dire che le tremano le mani, e che si sente svenire – svenga davvero, tutta bella distesa per terra. Lopachin si china su di lei, per farla rinvenire, ed è appunto in quel frangente che entra in scena Epichodov, al quale quella vicinanza pare sospetta: è dunque per la sorpresa, per un sentimento di disappunto che gli cascano di mano i fiori. Il bello (paradosso delle invenzioni registiche!) è che la trovata di Malosti rende più logica la battuta successiva di Duniaša, la quale – uscito di scena Epichodov – si affretta a spiegare a Lopachin che il contabile ha chiesto la sua mano. Che è un modo di render conto di quel mazzo di fiori caduto stranamente di mano. Ma diciamo – più in generale – che Malosti cuce addosso al personaggio il filo di una gelosia che risulta di una comicità godibilissima, e che si esprime soprattutto nei confronti del fortunato rivale Jaša. All'inizio del secondo atto Epichodov canta suonando la chitarra, ma Malosti piega la sequenza facendone lo spunto per un pungente (e divertente) scambio di ammiccamenti polemici contro Jaša, e se al termine della scenetta mostra il revolver che tiene in tasca, nel caso decidesse di suicidarsi (per delusione d'amore), in realtà il brillante attore che impersona Epichodov, Gaetano Colella, sigilla la sequenza puntando buffamente la pistola proprio contro Jaša. Nella fotografia di scena [cfr. figura 1] si può osservare la presenza di un teschio sotto la panchina su cui siede il contabile: un modo di alludere al fatto che il personaggio – come dice lui stesso – legge molti libri, fra i quali – suggerisce Malosti

3. La scrittura di Čechov è del tutto generica, ma Stanislavskij indugia a definire il diverso modo di ballare delle varie coppie, come testimoniano queste righe: «Il ginnasiale e la ragazza non seguono il tempo, ognuno ha un ritmo diverso dall'altro, e si tengono a grande distanza, senza alcuna passione. Non conoscono ancora il vero piacere della danza, cioè l'abbraccio e la vicinanza dei corpi, e ballano così come ha loro insegnato un cattivo maestro. E così via, vari numeri. [...] Questo numero di danza introdotto per divertimento, deve essere fatto di slancio, facendo vedere ogni figura di danza. Quando comincia il dialogo, ballare con più calma» (K.S. Stanislavskij, *Le mie regie*, "Tre sorelle" – "Il giardino dei ciliegi", con testo di Čechov a fronte, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1986, p. 309). Anche in questo caso, d'ora in poi, semplice citazione della pagina, nel testo o in nota.



Figura 1.

– l'*Amleto* di Shakespeare, da cui la battuta di Epichodov («Mi domando: che voglio, personalmente: vivere, o spararmi?», p. 203), calco del celeberrimo «Essere, o non essere...».

Ma credo che possano bastare queste esemplificazioni a rendere l'idea del modo di lavorare del nostro regista, che immette energia e forza anche là dove segue più da vicino il testo e la tradizione scenica. Ad esempio, nel terzo atto, dopo che ha comperato il giardino all'asta, Lopachin oscilla – secondo Stanislavskij – tra l'imbarazzo (per un sostanziale senso di colpa) e il rancore per le umiliazioni subite in gioventù, e dunque la gioia e l'orgoglio mercantile del *self-made man* (cfr. pp. 317-329). Sollecita i musicanti a suonare con maggiore allegria, come omaggio al suo trionfo: «Passa il nuovo proprietario, il feudatario del giardino dei ciliegi! (*Urta inavvertitamente un tavolino, per poco non rovescia un candeliere*) Niente paura, posso pagare tutto!» (p. 227). Čechov, visibilmente, opta per una soluzione non eccessivamente violenta, ma Stanislavskij la trova troppo *morbida*, e introduce una variante più aspra: «Meglio che il candelabro cada e si rompa» (p. 325). Incidente realizzato, e non più incidente mancato, ma sempre incidente, atto involontario, mentre Malosti imprime un segno più brusco, di piena consapevolezza: il suo Lopachin, al culmine di una fase di compiacimento per la sua vittoria, scaglia il bicchiere di champagne che ha bevuto contro lo specchio della parete, ribadendo con iattanza che può ben «pagare tutto».

In quanto alla tonalità che Stanislavskij definisce con il termine di «imbarazzo», occorre un indugio chiarificatore. Per Stanislavskij l'aristocratica proprietaria del

giardino tratta Lopachin «come uno di casa, spera di trovare in lui una difesa. Non sospetta neppure per un secondo che abbia potuto comprare il giardino. Completa fiducia. Questa fiducia ora pesa molto a Lopachin. Si sente spregevole, si tormenta, è imbarazzato. Vorrebbe sprofondare» (p. 319). Malosti sembra invece far sue le considerazioni (a mio parere assai acute) di Gerardo Guerrieri, che coglie tutta la complessità del personaggio, caratterizzato da un sentimento verso la donna fatto di «due strati»: da un lato la devozione ancestrale dell'ex servo della gleba per i propri padroni; dall'altro lato l'ammirazione per l'eleganza e la classe della donna *parigina*, che si tramuta in «inconfessato amore e desiderio», al punto di impedirgli di sposare Varja, donna del popolo, troppo simile a lui. «Segretamente è lei che avrebbe voluto sposare», scrive felicemente Guerrieri⁴. Di qui – direi – parte Malosti, che, naturalmente, in nome di quell'empito energetico di cui dicevo, arriva a un'oltranza gestuale forse discutibile ma certo di grande interesse. Al termine del quarto atto, poco prima di partire per sempre, Ljubov' Andreevna chiede a Lopachin di decidersi a chiedere formalmente la mano di Varja, e l'uomo sembra rispondere positivamente: «io, per me... anche adesso, sono qua... Finiamola, e non se ne parli più. Perché ho paura che senza di voi io la dichiarazione non gliela faccio» (p. 234). Come dire che Lopachin può chiedere la mano di Varja solo se tutto avviene sotto l'occhio vigile del padrone, cui egli non può dire di no. Ma Ljubov' Andreevna, per discrezione, esce di scena, e davvero, senza di lei, Lopachin *non ce la fa*. Malosti se la gioca diversamente; immagina che l'uomo, a chiusura della sua battuta, baci in bocca la donna, la quale, per parte sua, dall'alto delle sue esperienze *parigine*, non appare né sorpresa né scandalizzata. La sua risposta («Benissimo!», che diventa «Magnifico!» nella traduzione di Malosti) sembra un positivo commento al bacio, più che l'*incipit* di una battuta tutta riguardante Varja («Benissimo! Che ci vuole? Un minuto. Ve la chiamo subito...», p. 234). Una forzatura? Forse, ma non del tutto. O, almeno, non dal punto di vista di Lopachin. Baciare l'aristocratica padrona – per lui – significa *raddoppiare* la felicità dell'acquisto del giardino. Certo, la scrittura čechoviana reca solo timide generiche tracce di un innamoramento di Lopachin per la sua padrona: nel primo atto, quando la donna sta per arrivare: «Mi riconoscerà, lei? Non ci vediamo da cinque anni» (p. 187). Ma proprio su questa battuta Stanislavskij annota: «Lopachin si allaccia le bretelle, si fa bello davanti allo specchio» (p. 213). Malosti insegue un segno più determinatamente seduttivo: il suo Lopachin si spruzza il profumo che tiene in una tasca della giacca⁵. Fra questo gesto, all'inizio del primo atto, e quel bacio, alla fine del quarto atto, corre un filo: audace, ma non del tutto assurdo. Personalmente mi sembra improbabile che l'aristocratica signora possa subire senza protestare una

4. G. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, in Čechov, *Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi*, a cura di G. Guerrieri, cit., p. 316.

5. Malosti prende spunto dalla battuta di Gaev («Ma chi è qui che si profuma col pasciuli?», p. 191), allusiva chiaramente a Lopachin. Non sappiamo come Stanislavskij affrontasse il passaggio perché sono andate perdute due pagine del copione di regia che contenevano le note relative: cfr. Stanislavskij, *Le mie regie, "Tre sorelle" – "Il giardino dei ciliegi"*, cit., p. 223.

attenzione particolare di questo genere, ma non dobbiamo nemmeno dimenticare ipotesi registiche del passato in cui Jaša infilava le mani fra le cosce di Madame, con di lei soddisfazione.

Peraltro è proprio la *forzatura* in questione a rendere suggestiva la successiva sequenza, il balletto allucinato della mancata dichiarazione matrimoniale, scandito efficacemente dai due interpreti, Fausto Russo Alesi e Roberta Lanave, che ne dilatano i tempi con notevole intensità comunicativa. Lopachin è seduto in centro scena, faccia rivolta al pubblico, inchiodato alla sedia: per due volte si alza, ma per due volte torna a sedersi (rispettivamente intonando le battute previste dal copione: «Che cercate?», «Dove andrete ora, Varvara Michajlovna?», p. 234), senza riuscire ad avanzare di un passo, mentre Varja (con la scusa di cercare qualcosa che non trova) disegna sul palcoscenico geometrie circolari di allontanamento e di avvicinamento, prima centrifughe e poi centripete, che la conducono in proscenio, di spalle a Lopachin assiso in centro scena. Fermo-immagini di lunga silenziosa immobilità dei personaggi. Sul segmento iniziale della terza battuta («Dove stanno, a Jašnevo? A settanta verste da qui», p. 235) Lopachin si alza ancora, e riesce finalmente ad avanzare di qualche passo verso di lei, ma solo perché, nel frattempo, Varja è fuggita per la tangente, sottraendosi alla zona di possibile contatto. In realtà è il gioco crudele del gatto con il topo. Lopachin è inchiodato alla sua sedia perché ha sempre negli occhi e nel cuore il bacio con l'aristocratica maliosa (una Elena Bucci di misurata ma efficace gestualità, tra melodramma e straniamento). E se già Čechov prevedeva di spezzare la terza battuta con una "pausa", Malosti la riempie puntualmente con il movimento giusto: Lopachin torna a sedersi, offrendo ancora le spalle alla donna, e distilla impietosamente il segmento finale di quella terza battuta («E così è finita la vita, in questa casa...», p. 235) che allude in modo fin troppo nitido alla dissoluzione della loro impossibile relazione. La risposta di Varja («Sì, la vita in questa casa è finita... e non tornerà più...», p. 235) chiude il cerchio, sigillando una sequenza che alla lettura (e persino alla lettura delle note di regia di Stanislavskij)⁶ risulta concisa, ma che Malosti ha disteso e sincopato su ritmi suggestivi, giustamente *čechoviani* (sperando che a Malosti l'aggettivo non risulti limitativo...).

Prima conclusione provvisoria. Malosti sembra muoversi con sicurezza e con garbo in un dialogo serrato con la drammaturgia e con la tradizione scenica: in un atteggiamento di rispetto, ma senza subalternità culturali, e dunque senza rinunciare alla ricerca di una sua timbratura originale dei temi e delle cadenze di un testo straordinario. Che a me pare configurarsi indubitabilmente come una meravigliosa sinfonia funebre, una grandiosa riflessione sulla precarietà e brevità della vita, condannata a concludersi nell'assurdo della morte. Tutti i personaggi parlano continuamente della morte, di gente morta, o non ancora morta, o che pensa a suicidarsi, di gente invecchiata, imbruttita; e qualcuno vede persino i morti passeggiare in giardino. Basta una schedatura rapida:

6. Cfr. *ivi*, pp. 350-351.

«Papà è morto sei anni fa, un mese dopo è annegato nel fiume mio fratello Griša: un bambino di sette anni, così bello» (Anja, I, p. 191);

«Ora posso anche morire...» (Firs, I, p. 191);

«Sono così contenta che sei ancora vivo» (Ljubov' Andreevna, I, p. 192);

«Quando eri fuori è morta la balia... [...] Anche Anastasij è morto» (Gaev, I, p. 193);

«È vecchio come il cucco» (Jaša, I, p. 195);

«Guardate, la povera mamma cammina in giardino... vestita di bianco!» (Ljubov' Andreevna, I, p. 197);

«Il mio bambino è morto, annegato, perché? ... perché, amico mio? [...] Come va, Petia? Perché così imbruttito, così invecchiato?... [...] Adesso siete quasi calvo, portate gli occhiali. [...] Sei invecchiato anche tu, Leonid...» (Ljubov' Andreevna, I, p. 198);

«Poi papà e mamma sono morti» (Šarlotta, II, p. 202);

«Mi domando: che voglio, personalmente: vivere, o spararmi?» (Epichodov, II, p. 203);

«Mio marito è morto di champagne [...] qui nel fiume... è annegato il mio bambino» (Ljubov' Andreevna, II, p. 206);

«Bisognerebbe lavorare e basta. // A che serve? Tanto si muore» (Gaev, II, p. 209);

«Che vuol dire: si muore? Forse l'uomo ha cento sensi: e con la morte si perdono solo i cinque che conosciamo. E gli altri novantacinque sopravvivono. Che ne sappiamo?» (Trofimov, II, p. 209);

«Come siete diventato brutto, Petia, come siete invecchiato» (Varja, III, p. 218);

«Mio figlio è annegato qui, capito?» (Ljubov' Andreevna, III, p. 219);

«Qui uno può anche morire» (Ljubov' Andreevna, III, p. 222);

«Se mio padre e mio nonno si alzassero dalla tomba e vedessero, che il loro Ermolaj...» (Lopachin, III, p. 226);

«Tutto a questo mondo ha una fine...E quando vi arriverà la voce che sono finito anch'io, ricordatevi di... questo... cavallo qua... e dite: "Ci fu al mondo un tale... Simeonov-Piščik... pace all'anima sua..."» (Piščik, IV, p. 233).

La morte come punto di arrivo del processo di decadimento e di rovina di una esistenza sentita come incerta e fuggevole. Čechov non ha scelto a caso il titolo dell'opera; non ha pensato – che so? – a un giardino di pioppi, o di altre piante da frutto, ma a un giardino di ciliegi, per la buona ragione che i ciliegi sono al massimo della loro fioritura solo per una durata di pochi giorni, salvo poi sfoltersi e perdere via via tutti i petali. Il valore metaforico del giardino è trasparente, e proprio quasi al termine dell'ultimo atto Ljubov' Andreevna si rivolge direttamente al giardino, percepito come persona umana, e dunque – come le persone umane – destinato a distruzione e morte: «Addio, cara casa, casa dei miei nonni... Passerà l'inverno, arriverà la primavera e tu non ci sarai più... ti demoliranno» (p. 231). La morte del giardino rinvia alla morte dei suoi abitanti. Sicché l'ultima didascalia non può non registrare puntualmente il rumore sordo della scure che picchia sugli alberi, che uccide il giardino.

Ma anche la morte come altra faccia della dimensione del tempo, che a sua



Figura 2.

volta evoca e impone il tema del ricordo, del passato, delle infelicità che ciascuno ha inanellato nella propria esistenza, breve o lunga. Il lirismo trabocchevole della *pièce* discende propriamente da questa pulsione continua a rammemorare il proprio vissuto. L'entrata in scena – corale, in massa – dei personaggi (di quelli che hanno viaggiato, che sono arrivati, e di quelli che sono andati ad accoglierli alla stazione), all'inizio del primo atto [cfr. figura 2] è memorabile perché offre la cifra poetica dell'allestimento: i personaggi guardano direttamente il pubblico in platea, praticano una sorta di *a parte*, di soliloquio sistematico, come ha scritto giustamente Malosti nel quaderno di sala⁷. Ancora una volta sono tutti i personaggi a misurarsi dolorosamente con i fantasmi del proprio passato, ad abbandonarsi alle onde emozionali del verbo “ricordare”, a evocare in modo straziante la stretta del tempo che passa o che è passato:

«Mi ricordo, ero ancora ragazzo, avrò avuto quindici anni – e mio padre buonanima... [...] Eravamo venuti insieme qui alla villa, non mi ricordo più per che cosa, e lui era ubriaco... [...] mio padre era contadino, e io, eccomi qua, in gilè bianco e scarpe gialle» (Lopachin, I, pp. 185-186);

«Io dormivo qui, quand'ero piccola... E adesso mi sento così piccola...» (Ljubov' Andreevna, I, p. 187);

«Anche il padrone ai bei tempi andava a Parigi... in carrozza...» (Firs, I, p. 191);

7. Cfr. V. Malosti, *Il giardino è il teatro*, quaderno di sala, s.d.s.l., p. 20.

«Fammi ricordare... Gialla in angolo! Doppietta al centro sui birilli!» (Ljubov' Andreevna, I, p. 191);

«Una volta tu e io, sorella, dormivamo qui in questa camera, e adesso ho già cinquantun anni, che strano, no?...» (Gaev, I, p. 191);

«Già, passa il tempo. [...] Dico, il tempo passa» (Lopachin, I, p. 191);

«Come somigli a tua madre! (*Alla sorella*) Quando avevi la sua età, Ljuba, eri tale e quale» (Gaev, I, p. 192);

«Mio padre è stato servo di vostro padre e di vostro nonno» (Lopachin, I, p. 192);

«Una volta, quaranta, cinquant'anni fa, le ciliegie le seccavano, le mettevano sotto spirito, le marinavano, facevano la marmellata, e ai miei tempi... [...] E ai miei tempi le ciliegie secche le spedivano coi carri [...] A quei tempi avevano una ricetta» (Firs, I, p. 194);

«Sai, Ljuba, quanti anni ha questo armadio? [...] È stato fatto esattamente cento anni fa!» (Gaev, I, p. 195);

«Il giardino è tutto bianco. Te lo ricordi, Ljuba? Questo viale che va dritto dritto, come un nastro d'argento, e splende nelle notti di luna? Te lo ricordi? Non l'hai dimenticato?» (Gaev, I, p. 197);

«O infanzia mia, innocenza mia! In questa stanza io dormivo, guardavo di qui il giardino, la felicità si svegliava con me tutte le mattine, e allora era proprio come adesso, niente è cambiato. (*Ride di gioia*) Tutto bianco, che candore!» (Ljubov' Andreevna, I, p. 197);

«Dovete decidervi una buona volta: il tempo stringe» (Lopachin, II, p. 204);

«È la nostra famosa orchestra ebraica. Te la ricordi?» (Gaev, II, p. 207);

«Mio papà era un contadino, un bue, zuccone, non capiva un accidente, non m'ha insegnato niente, solo legnate quand'era ubriaco» (Lopachin, II, p. 207);

«Erano tutti contenti, mi ricordo. Contenti di che, poi?» (Firs, II, p. 208);

«Vi ricordo, signori. Il ventidue agosto va all'asta il giardino dei ciliegi» (Lopachin, II, p. 212);

«Pensate, Anja, vostro nonno, il vostro bisnonno, tutti i vostri antenati, erano feudatari, proprietari di servi, possedevano anime vive! Ma da ogni ciliegio del giardino, da ogni foglia, da dietro ogni tronco, non vi guardano creature umane? Non sentite delle voci? Possedere anime vive: questa è la cosa che vi ha corrotti, vi ha fatto degenerare, tutti voi, quanti vivevate una volta e quanti siete adesso» (Trofimov, II, p. 213);

«Prima alle nostre feste ballavano generali, baroni, ammiragli. Adesso invitano l'impiegato postale e il capostazione» (Firs, III, p. 221);

«dove mio padre e mio nonno erano tenuti alla catena come schiavi, e dove neanche in cucina li lasciavano entrare...» (Lopachin, III, p. 226);

«Tuo padre era contadino e il mio farmacista, ma questo non fa nessuna differenza» (Trofimov, IV, pp. 229-230);

«Noi ci guardiamo tutti in cagnesco, e intanto la vita passa» (Lopachin, IV, p. 230);

«E così è finita la vita, in questa casa...» (Lopachin, IV, p. 235);

«Sì, la vita in questa casa è finita... e non tornerà più...» (Varja, IV, p. 235);

- «L'anno scorso di questi tempi nevicava già, se ricordate» (Lopachin, IV, p. 235);
 «Mi ricordo quando avevo sei anni, il giorno della Trinità, ero seduto a questa finestra, e guardavo mio padre che andava in chiesa...» (Gaev, IV, p. 236);
 «Quanto le piaceva, alla povera mamma, venire in questa stanza...» (Ljubov' Andreevna, IV, p. 237);
 «La vita è passata, è come se non l'avessi vissuta» (Firs, IV, p. 238).

È stato osservato giustamente che non succede nulla, nel corso dei quattro atti dell'opera, salvo l'acquisto del giardino da parte di Lopachin: che però è una non-notizia. Ljubov' Andreevna è sconvolta che l'acquirente sia Lopachin, lo vive come un tradimento, ma sa benissimo che, comunque, qualcuno non potrà non comprarlo, visto che è stato messo all'asta. Ma non avviene nulla perché tutto è già avvenuto. Il giardino dei ciliegi è lo spazio fatato dove le esistenze si sono realizzate, fra molte pene e poche gioie: quelle dei padroni e quelle dei servi, dei servi che hanno scelto di restare servi, come Firs, e dei servi che si sono emancipati e sono diventati ora talmente ricchi da potersi comperare all'asta il giardino. Lopachin, nonostante le apparenze, non è interessato al futuro, ma vive continuamente proteso verso il passato, parla ininterrottamente del passato – della sua infanzia, di suo padre, di suo nonno –, come e forse più ancora di quanto non faccia Ljubov' Andreevna. Se alla fine compera il giardino, è solo per risarcire le umiliazioni sue e dei suoi antenati. L'acquisto non gli dà gioia, non mette letizia nel suo futuro. Basta ascoltare ciò che dice gettandosi ai piedi della padrona spodestata (ma l'inginocchiarsi è suggerimento di Stanislavskij [cfr. p. 325], che comunque Malosti fa suo): «Perché, perché non m'avete ascoltato? Povera la mia cara, non si torna più indietro, ormai. (*Con le lacrime agli occhi*) Oh, come vorrei che tutto questo passasse presto, che cambiasse presto, in qualche modo, questa nostra vita sgangherata, infelice...» (p. 226). Anche Trofimov – l'unico che sembrerebbe interessato al futuro, trascinando in questa sua pulsione anche Anja – trova la spinta all'azione nella rievocazione dei tormenti patiti da tutti i morti schiavizzati nel giardino stregato. I personaggi si ritrovano tutti insieme nel micro-cosmo incantato del giardino per una lunga seduta di psicanalisi di gruppo, da maggio a ottobre. Il giardino è il luogo-contenitore dove le loro vite sono state vissute, nel bene o nel male. Destini di sofferenze e di dolore, per i servi e per gli umili, ma non troppo diversamente anche per i padroni e i potenti. In quell'universo asfittico Gaev è diventato quello che è: uno ozioso, che non resisterà a lungo nel lavoro di banca (come profetizza Lopachin, che lo conosce bene); un bugiardo senza onore, che sul proprio onore giura e spergiura che il giardino non sarà mai venduto, perché ci penserà lui; un retore vuoto e ipocrita che declama sui propri «ideali del bene e di una più alta coscienza sociale» (p. 195), salvo ogni volta avvilire implacabilmente il povero Jaša che aspira a innalzarsi dalla sua condizione servile («Scostati, giovanotto. Puzzi di pollaio», p. 198; «Chi puzza d'aringa qua dentro?», p. 231). Riesce a guardare in faccia la realtà ma solo se è la realtà umana degli altri, non la sua propria. Della sorella, in finale di primo atto, dice cose impietose: una aristocratica che ha tradito

la propria classe, che ha sposato un borghese, un avvocatuccio, e che «non è stata uno specchio di virtù», in buona conclusione «una donna leggera» (p. 199), cioè una puttana, come riconosce peraltro la stessa interessata, nel secondo atto: «Eh, li so io i miei peccati... Ho sempre scialato, buttato via i soldi come una pazza, e ho sposato un uomo bravo solo a far debiti. Mio marito è morto di champagne – beveva da far paura – e, per sfortuna, mi sono innamorata di un altro, sono diventata la sua amante, e proprio allora – questo è stato il primo castigo, una mazzata in testa – qui nel fiume... è annegato il mio bambino» (p. 206).

Ljubo'v Andreevna è la più colpevole, ma proprio per questo è quella che si spinge più avanti nell'illusione di ritrovare nella casa salvifica degli avi i meccanismi del riscatto e della purificazione magica delle proprie macchie. È lei, e solo lei, a martellare sul valore simbolico del giardino dei ciliegi, sulla sua connotazione morale, come risulta da questo grido dell'anima che abbiamo già citato, ma su cui è opportuno ritornare: «O infanzia mia, innocenza mia! In questa stanza io dormivo, guardavo di qui il giardino, la felicità si svegliava con me tutte le mattine, e allora era proprio come adesso, niente è cambiato. (*Ride di gioia*) Tutto bianco, che candore!» (Ljubov' Andreevna, I, p. 197). Lo spettacolo della fioritura dei ciliegi – per la donna – non è solo una visione di grande piacere estetico, ma è soprattutto un bagno ristoratore nella purezza di una infanzia felice, e felice perché innocente.

Ma provo a ritornare al nostro allestimento, confrontandolo con l'orizzonte delle osservazioni fin qui avanzate intorno al testo. Ebbene, mi sembra di poter rimarcare che Malosti non ha esitato ad affrontare di petto tutta la complessità e la ricchezza artistica di una scrittura drammaturgica che mescola in modo insinuante e fascinoso temi esistenziali, sociali e metafisici. Ha rimesso mano sul copione originario, riaprendo i tagli introdotti da Stanislavskij, reintroducendo la allucinata scena a due – tra Firs e Šarlotta – con cui si chiudeva il secondo atto⁸. Ne viene fuori una coloritura da atmosfera beckettiana [cfr. figura 3], ma c'è anche un lavoro segnico degno di nota. Lo scambio di battute termina su un racconto strampalato di Firs: «Mio zio salta già dal carro... prende il sacco... e in quel sacco c'è un altro sacco. E guarda dentro... C'è una cosa che fa... Frrr... Frrr...». Šarlotta ride, e mangiando il cetriolo che ha in mano, ripete piano: «Frrr, frrr!»⁹. Quale è il valore onomatopeico di «Frrr...»? Non è chiaro. Ma per Malosti è «uà!», cioè il vagito di un bambino in fasce. Come dire che interpreta che nel sacco ci sia un neonato. Firs e Šarlotta, in chiusura di secondo atto, in un «dialogo-non dialogo» (come lo definisce il regista)¹⁰, che sfiora i grandi motivi metafisici della morte e della vita, dunque. Ma perché Malosti anticipa in questo modo la sequenza a metà del quarto atto, quando Šarlotta «tira su un fagotto simile a un bambino in fasce», cui canta la ninna nanna, mentre «si sente il pianto di un bambino “Uà! Uà!”» (p. 232). Sequenza altamente crudele, che intesse nuovamente l'inizio e la fine, l'amore e l'abbandono. Šarlotta conclude infatti in maniera fredda («Oh come mi dispiace per

8. La si può leggere in Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., pp. 312-313.

9. Ivi, p. 313.

10. Malosti, *Il giardino è il teatro*, cit., p. 25.



Figura 3.

te!»), mentre «butta il fagotto dov'era prima» (p. 232), a significare, appunto, la assoluta precarietà dell'esistenza, la casualità della nascita e della morte. Malosti inasprisce ulteriormente la movenza: l'attrice, Eva Robin's, scaraventa brutalmente per terra il fagotto, che resta (intenzionalmente) al centro del palcoscenico. Nel finale del quarto atto, Firs, rimasto solo, chiuso dentro la villa, prigioniero per sempre della casa dei suoi amati padroni, dovrebbe distendersi sul divano, secondo l'indicazione di Čechov, ma il Firs di Piero Nuti va a distendersi propriamente sul pavimento della sala, esattamente nel centro, accanto al fagotto/infante, che poi afferra e tiene in mano [cfr. figura 4], a ribadire, appunto, per l'ultima volta, il nesso fatale fra nascita e morte. Malosti coglie un filo del tessuto drammaturgico, ma lo rinforza, lo ispessisce, lo contamina con figurazioni registiche sue, per farne in definitiva il vettore di un discorso che prosegue di atto in atto, dal finale del secondo alla metà del quarto al finale dello stesso quarto (e ultimo) atto.

Anche la soluzione scenografica punta a valorizzare questa dimensione del fluire irreversibile del tempo, della trasformazione e della rovina. L'armadio della camera dei bambini è sbilenco [cfr. figura 5], e il muro di fondo è squarciato vistosamente, aprendosi all'esterno, che ha già cominciato a invadere lo spazio della villa, che ha ormai tutti i tratti del decadimento [cfr. figura 2]. Nell'apparato fotografico (ovviamente elaborato prima della andata in scena) compare anche una monumentale testa di Lenin, che vorrebbe essere un'ulteriore sottolineatura iconica al discorso dell'incessante divenire di tutte le cose. Non si tratta infatti di una immagine celebrativa, politicamente corretta, bensì di un frammento di statua, di



Figura 4.

una testa decapitata, tirata a terra, tenuta per una fune, cioè un Lenin buttato giù dagli eventi del 1989, un reperto archeologico della fine del comunismo reale. Se – come credo – *Il giardino dei ciliegi* è essenzialmente una magnifica sinfonia funebre, una poeticissima accorata meditazione sulla brevità della vita, sulla mancanza di senso dell'esistenza, allora anche lo scorcio di *Lenin deposto* sta perfettamente dentro questa costellazione tragica: la morte dei personaggi, la morte del giardino, la morte del comunismo.

Sul testone di Lenin, in verità, Malosti si è tormentato a lungo. Inizialmente doveva esserci già nel primo atto (come risulta dalle figure 2 e 5), poi risalire a mezz'aria nel secondo, scomparire nel terzo, e ricomparire nel quarto. Confesso che la testa posizionata a terra, direttamente dietro l'armadio dei bambini, cioè il testone praticamente *dentro casa*, non mi sarebbe sembrata persuasiva. La scelta finale appare più semplice, più lineare: comparire solo nel quarto atto, incombente in alto, come incombe la rivoluzione mancata del 1905, che segue a un solo anno di distanza dalla andata in scena del *Giardino*. Allusione più o meno lontana, come una minaccia, il peso della storia che grava sulla storia privata degli individui, sulle loro nevrosi.



Figura 5.

S'intende che l'immagine di Lenin consolida il profilo rivoluzionario di Trofimov, su cui potrebbero valere – almeno in linea teorica – talune riserve di Ljubov' Andreevna, per la quale il giovane è sostanzialmente un perditempo inconcludente, ancora studente universitario, pur avvicinandosi alla trentina («Volentieri, ve la darei, la mia Anja, vi giuro. Solo che dovete studiare, laurearvi... invece non fate niente, lasciate che il destino vi sballotti da una parte all'altra della Russia...», p. 219). Malosti ama da sempre indagare le redazioni originarie dei classici che mette in scena, recuperando frammenti e battute poi cassate, per varie ragioni. Almeno a partire da quei *Tristi amori* giacosiani allestiti più di vent'anni fa, anche con l'aiuto dell'Università di Torino (nella parte dell'amoroso un Andrea Zalone non ancora diventato ottima *spalla* del gradevole Crozza)¹¹. Non stupisce pertanto che qui il nostro regista sia andato a ritrovare alcune battute più pungenti di Trofimov, eliminate dalla censura zarista¹². Un modo intelligente per attribuire spessore e serietà alla figura dello studente rivoluzionario.

Resta da dire della traduzione. Malosti si caratterizza da sempre anche per questo tratto, di voler intervenire direttamente sul testo, verificandone la struttura verbale, che sia inglese o tedesco o russo, naturalmente appoggiandosi a cultori della lingua in questione. Se non si tratta di banale *avidità economica* (perché i

11. Cfr. V. Malosti, *Note di regia*, in *Materiali per Giacosa*, a cura di R. Alonge, Costa&Nolan, Genova-Milano 1998, p. 78.

12. Anche queste sono leggibili in Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., p. 317.

diritti del traduttore corrispondono a un buon 10% dell'incasso di botteghino...), è un diritto sacrosanto, perché una regia di valore si fonda preliminarmente sulla corretta lettura del testo. Quali sono le correzioni di tiro più significative? Per Gerardo Guerrieri Trofimov «dorme nella casina del bagno» (p. 188), e davvero non si capisca cosa voglia dire. Similmente per Carlo Grabher, «dorme nella stanza da bagno»¹³. Invece per Malosti, «dorme nella casetta della sauna». Anja racconta delle sue difficoltà parigine: «Il francese non ti dico come lo parlo. Mamma abita al quinto piano, salgo da lei, da lei c'erano certi francesi, contesse, un vecchio prete con un libretto, una stanza piena di fumo» (p. 189). Anche qui non si capisce che rapporto ci sia con la scarsa conoscenza del francese¹⁴. Tutto chiaro invece nella traduzione di Malosti: «salgo da lei, e trovo solo francesi». Più problematico un altro punto. Ljubov' Andreevna confessa il suo amore adulterino: «Mio marito è morto di champagne – beveva da far paura – e, per sfortuna, mi sono innamorata di un altro, sono diventata la sua amante, e proprio allora – questo è stato il primo castigo, una mazzata in testa – qui nel fiume... è annegato il mio bambino» (p. 206). Carlo Grabher attenua leggermente: «per disgrazia mi innamorai di un altro, non gli seppi resistere»¹⁵. Malosti sembra allontanare (e quasi annullare) la macchia adulterina: «mi innamorai di un altro, ci siamo messi insieme». Non risulta evidente – nella versione di Malosti – se il *mettersi insieme* con il secondo uomo avvenga al tempo del matrimonio (e si configuri dunque come adulterio), o dopo la morte del marito. Ahimè, non conosco la lingua russa, e non so nemmeno decifrare l'alfabeto cirillico: non sono cioè in condizione di controllare il testo originale. Ma Malosti potrebbe avere ragione anche su questo dettaglio, perché la nobildonna è spregiudicata, sì, ma non insensibile a una certo perbenismo vittoriano, come dimostra la protesta di Anja contro i giudizi troppo franchi dello zio contro la sorella.

Penultima glossa, un po' eccentrica, o che c'entra solo con la mia passione trentennale per Ibsen. In passato mi è capitato di osservare talune consonanze – sostanziali, tematiche – fra *Hedda Gabler* e *Tre sorelle*¹⁶, ma non ho difficoltà ad ammettere che, in linea generale, Čechov si limita a cogliere semplici dettagli dell'ordito ibseniano, che poi sistema diversamente, in un contesto psicologico del tutto divergente (con l'eccezione, appunto, di *Tre sorelle*). *L'anitra selvatica* e *Il gabbiano* hanno in comune il nome di un uccello nel titolo, ma solo questo. Qualche maggior sovrapposizione, però, tra *Il costruttore Solness* e *Il giardino dei ciliegi*. In entrambi i casi si tratta di lottizzare un grande (o grandissimo) terreno, per costruire villette che renderanno un sacco di soldi, e di distruggere la vecchia casa nobiliare che sta al centro del possedimento. In entrambi i casi il progetto è solle-

13. È la traduzione riportata in Stanislavskij, *Le mie regie, "Tre sorelle" – "Il giardino dei ciliegi"*, cit., p. 216.

14. In modo analogo la traduzione di Grabher: cfr. *ibid.*

15. Ivi, p. 258.

16. Cfr. R. Alonge, *Castri bravo come Strehler. Le "Tre sorelle" figlie del generale Gabler*, in "Il castello di Elsinore", 58, 2008, pp. 97-103.

citato da un *self-made man* di origini contadine, ed è patito come una ingiuria da una aristocratica che non può accettare di vivere in promiscuità con un ceto di nuovi ricchi borghesi che non hanno la classe delle creature dal sangue blu. Che poi il giardino di ciliegi sia enorme¹⁷, non fa differenza; dimostra soltanto che le pretese nobiliari sono sconfinite. Sul testo di Čechov si sedimentano comunque anche alcuni altri echi ibseniani, per esempio de *Il piccolo Eyolf*. In Ibsen un figlio di nove anni che muore annegato, a punizione di una madre indegna, assatanata di sesso, che ha il coraggio di confessare il suo rifiuto del figlio. In Čechov un figlio di sette anni parimenti morto annegato, a punizione di una madre solo parzialmente confessa della propria indegnità. Un po' di più confessa Anja: «Papà è morto sei anni fa, un mese dopo è annegato nel fiume mio fratello Griša: un bambino di sette anni, così bello» (p. 191). La madre ha confessato di avere un amante, e dunque è almeno ipotizzabile che Griša, come Eyolf, abbia testimoniato, con la sua morte, la propria sofferenza per il fatto di avere due genitori *assenti*. Ad Allmers – figura di inetto, che giustifica la propria inettitudine con la buona considerazione che «verrà qualcuno dopo, che lo farà meglio» o che «Non era ancora arrivato il tempo per *lui*» – fanno pensare talune affermazioni di Trofimov: «E se non la vedremo [la felicità], se non la godremo noi, che importa? Altri la vedranno» (p. 214); «Ci arriverò. (Pausa) Ci arriverò o mostrerò agli altri come arrivare» (p. 230). Infine, la *consolatio* di Anja alla madre (per la perdita del giardino) che sigilla il terzo atto («e la gioia, una gioia serena, profonda scenderà nel tuo cuore come il sole nella sera, e tu sorriderai, mamma!», p. 227) sembra ricondurre alle parole che Rita sussurra a Allmers (per consolarlo della perdita del piccolo e del grande Eyolf) in finale di dramma: «Vedrai, – il silenzio della domenica scenderà di tanto in tanto su di noi»¹⁸.

Ultima glossa, che riguarda la critica teatrale dei quotidiani. Capisco bene, naturalmente, che un conto è la critica accademica, che sceglie di cosa parlare (ciò di cui, presumibilmente, ha conoscenza e sapienza), e con i tempi e le misure che vuole, in piena autonomia (tempi lunghi, e spazi abbondanti, talvolta persino smisurati); e un altro conto è la critica dei quotidiani, sempre di fretta, costretta ad affrontare tutti gli argomenti del mondo, sicché capita, poco o tanto, di dover scrivere di testi di cui non si ha né conoscenza né sapienza. Ed è anche vero che negli ultimi anni i giornali italiani hanno ridotto drasticamente lo spazio riservato alle recensioni teatrali. Insomma capisco benissimo che sia più agevole esaminare *Il giardino dei ciliegi* usufruendo di 42.000 caratteri (spazi inclusi), come in questa

17. Lopachin osserva esplicitamente che il giardino è «notevole», sì, ma «solo perché è grande» (p. 193). Ma grande quanto? Curiosamente è lo stesso testo a suggerirlo, sebbene nessuno se ne sia mai accorto, prima di Aleksandr Minkin: sempre Lopachin assicura che, a lottizzare il giardino, per villini da affittare, si possono guadagnare «25 mila rubli di rendita all'anno», chiedendo come minimo «25 rubli all'ettaro» (p. 193). La matematica ci dice, dunque, che si tratta di 1000 ettari, per quanto un giardino così grande possa sembrarci spropositato. Cfr. A. Minkin, *Le misure sono importanti*, nel quaderno di sala del Teatro Stabile di Torino sopra citato, pp. 3-7.

18. Per le tre citazioni ibseniane cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Rizzoli/Bur, Milano 2009, rispettivamente pp. 905, 922, 965.

mia mega-recensione, piuttosto che nell'imbuto di 1000 o 2000 caratteri (spazi inclusi). Ma Franco Quadri aveva poche righe a disposizione per i suoi rendiconti su "Panorama", che però non erano mai né banali né inutili. Il guaio vero – temo – è che ci sia stato un decadimento profondo del lavoro intellettuale in Italia. Anche all'Università, beninteso, piena in modo inverosimile di asini calzati e vestiti, talvolta plagiari confessi, ma mai cacciati a calci nel sedere, in un paese come l'Italia dove destra e sinistra sono egualmente disinteressate al merito, e la sinistra è anche ridicolmente garantista per partito preso¹⁹. Certo, però, il quadro offerto dalla critica teatrale dei quotidiani è assolutamente imbarazzante. In particolare non riesco a comprendere come il maggior giornale italiano, il glorioso "Corriere della Sera", possa tollerare la firma di una Magda Poli, su cui avevo già espresso le mie riserve in relazione al Pirandello di Federico Tiezzi²⁰, ma che a proposito del *Giardino* si produce in una insuperata esibizione muscolare di aria fritta²¹.

19. Cfr. R. Alonge, *Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'Università dal '68 a oggi*, Utet, Torino 2005. Un libello impietoso, ma non privo di uno sforzo di autocritica da parte del suo autore.

20. Cfr. Falco [Alonge], *Tiezzi/Ostermeier, "Questa sera si recita a soggetto" / "Il gabbiano": occasioni sprecate*, cit., p. 100, n. 6.

21. Cfr. M. Poli, *Macchiette per la complessità di Čechov*, in "Corriere della Sera", 13 ottobre 2016.