

Tiezzi / Ostermeier, *Questa sera si recita a soggetto* / *Il gabbiano*: occasioni sprecate

Angela Falco

Ho visto nel marzo 2016 lo spettacolo pirandelliano di Federico Tiezzi alla sede storica del Piccolo Teatro di Milano, via Rovello (e l'ho rivisto a Torino un mese dopo). Sulla destra (destra e sinistra per lo spettatore, qui e sempre) balconata prospiciente il palcoscenico, animata da una dozzina di *finti spettatori*, tutti aggruppati, in abiti moderni, cioè dei nostri giorni dell'Anno del Signore 2016. Tra le grida dei *finti spettatori* si impongono «Non sarà mica un incendio?», come da testo, ma anche l'insulto «Manicomio!», che invece è tratta dalla cronaca della prima tempestosa dei *Sei personaggi*. Da quel momento, per una parte significativa dell'opinione pubblica, Pirandello equivale a *manicomio*. Cui si contrappone dunque un'altra invocazione dei *finti spettatori*, «Vogliamo poesia!», parimenti non prevista dal copione pirandelliano (ma che rimanda, semmai, al gusto di Tiezzi, che ha coltivato per anni un suo *teatro di poesia*).

Naturalmente non ne faccio una questione di rispetto (forsennato) del testo (che non avrebbe senso). Tiezzi lo scrive in locandina, molto correttamente: «adattamento drammaturgico di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi». Però, piuttosto, è in gioco la qualità del lavoro di adattamento. Non vorrei essere ridicolmente *prescrittivo*, ma a me pare che un corretto lavoro di adattamento debba riguardare il meno, e non il più. Che sia lecito, insomma, tagliare, spostare, invertire, ma non aggiungere (se non in misura molto limitata, prudente e responsabile). E invece no, Tiezzi mette in bocca al suo Hinkfuss concetti assai poco conciliabili con l'Hinkfuss pirandelliano. Il buon Lo Cascio, riferendosi alla dozzina di *finti spettatori*, esclama a un certo punto: «Siccome a teatro non ci va più nessuno, fanno entrare tutti». Oppure, un po' più avanti, argomentando su chi e cosa sia il regista, se ne esce con quest'altra mirabile sentenza (cito a memoria, qui e sempre, dunque con un margine di imprecisione di cui chiedo venia): «Il regista è uno che ama il teatro, ma si vergogna di recitare, e dunque manda sulla scena gli attori». Perché mai lo *spettatore vero* del 2016 deve pensare che Pirandello abbia scritto una battuta tanto discutibile?

Peraltro, le interpolazioni sono millanta, che tutta notte canta, come direbbe Boccaccio (per Sampognetta la cameriera doveva correre ad annunziare: «Oh, Dio, il padrone! oh, Dio, il padrone! lo portano su ferito!», ma per il troppo caricaturale interprete di Tiezzi diventa «El sior paron s'è ferio!» e Hinkfuss cita espressamente Goldoni). Pirandello non usa mai, in *Questa sera si recita a soggetto*, il termine *regista*, che invece il copione di Tiezzi rilancia continuamente, talvolta in alternativa ai termini utilizzati da Pirandello, *il direttore* e *il direttore di scena*. L'Hinkfuss di Tiezzi parla degli attori come di «manichini», cui deve spiegare «come debbano muoversi o parlare». O rivendica la sua capacità di «rendere luminoso e chiaro il mistero» che «avvolge il testo», ed esalta la sua abilità «a dileguarsi apparentemente dalla scena». Si autoesalta invitando gli *spettatori veri* a «entrare nel cuore del *suo* esperimento» e finisce per parlare di un suo “metodo”, manco fosse Stanislavskij. La conclusione è facile da intendere: Tiezzi punta a valorizzare la qualità demiurgica di Hinkfuss, lo prende sul serio, anzi, sul serissimo (nonostante qualche nota autoironica che Lo Cascio si gioca con garbo accattivante). Il quaderno di sala si apre su una “conversazione” in cui il regista esplicita nitidamente il proprio intento: «Ho iniziato a pensare alla mia regia come alla realizzazione di un *tractatus logico-philosophicus* del teatro. [...] E in Hinkfuss ho visto una specie di Ludwig Wittgenstein. Come il filosofo austriaco, Hinkfuss potrebbe affermare che: *il mondo* (del teatro) è tutto ciò che accade»<sup>1</sup>. Naturalmente, a questo punto, come si dice, *detto fatto*: Wittgenstein non resta nemmeno per un attimo una metafora, ma si fa lui stesso articolazione concreta dello spettacolo: sul fondale appare – scritto in caratteri cubitali – la frase che apre il *Tractatus* di Wittgenstein: «Il mondo è tutto ciò che accade». E alla fine comparirà quella che lo sigilla: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»<sup>2</sup>. L'inizio e la fine del *Tractatus*, luoghi altamente simbolici: Tiezzi non poteva sceglierli meglio, indubbiamente. Così come ha scelto bene la lavagna verde su cui il suo regista-scienziato scrive con il gessetto, in verticale, le sue sigle T A S Ap E CS CS<sub>1</sub> CS<sub>2</sub> ecc., che traducono con efficacia il discorso che Hinkfuss va intessendo: Testo, Attori, Scena, Apparatori, Elettrici-sti, Creazione Scenica, Creazione Scenica di altro regista, ecc. [cfr. figura 1].

Non stupisce, dunque, che Tiezzi – avendo optato per questa soluzione altamente nobilitante la figura di Hinkfuss – modifichi drasticamente lo snodo drammatico in cui il regista è cacciato dagli attori. È il punto dello scacco, della sconfitta. Nel copione pirandelliano Hinkfuss si anima vivamente: «Io sono il vostro direttore!», grida rancoroso. «Protesterò! È uno scandalo. Sono il vostro diret...». È il momento dell'umiliazione, come mostra l'impossibilità di terminare la frase. Il «direttore» è un direttore *dimezzato*, solo più un «diret...», perché – indica la didascalìa – «è spinto fuori della sala». Tiezzi, invece, inventa per la bisogna una affermazione altisonante («Ricordatevi però che io sono e rimango il vostro diret-

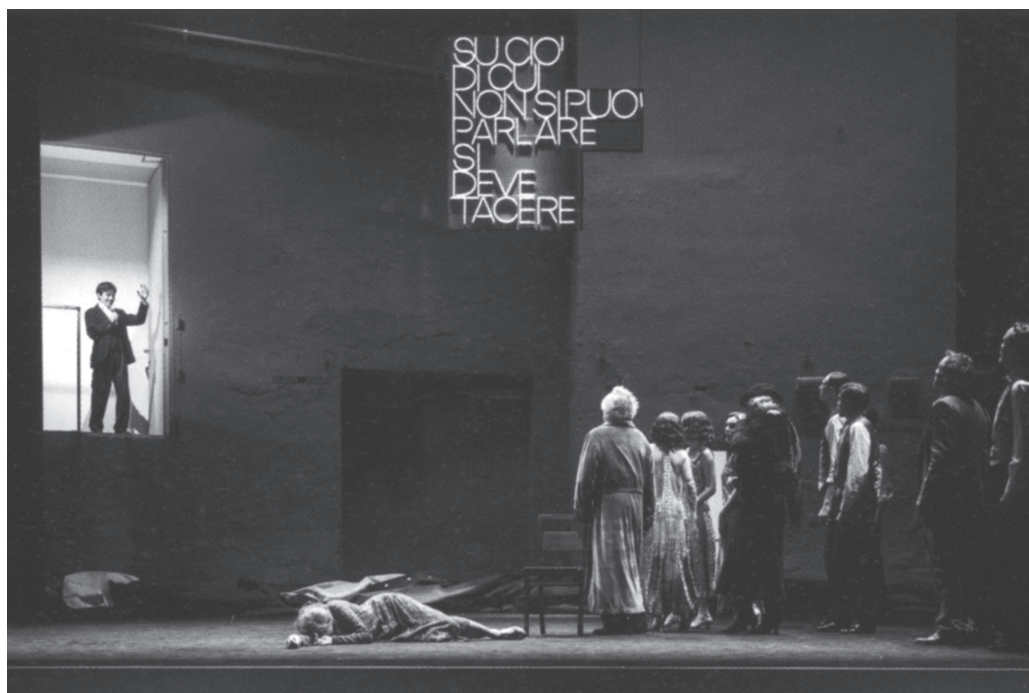
1. Pirandello e l'armonia impossibile tra ordine e caos. *Conversazione con Federico Tiezzi*, a cura di E. Vasta, Piccolo Teatro di Milano, s.d.s.l., p. 8.

2. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. it., Einaudi, Torino 1964, pp. 5, 82.



Figura 1. Foto di Attilio Marasco.

Figura 2. Foto di Attilio Marasco.



tores!»), seguita da un cenno ironico («Fate! Fate!»). L'ironia ha un suo fondamento, perché, in effetti, anche in Pirandello Hinkfuss esce di scena ma poi rientra, alla fine, per svelare di aver diretto il lavoro degli attori con la propria magia delle luci, ma il suo è un rientro dimesso, se non proprio umile: «Dalla porta d'ingresso alla sala, sopravviene entusiasta, correndo per il corridoio, il Dottor Hinkfuss, diretto al palcoscenico». La prossemica ha un senso: Hinkfuss *corre verso il palcoscenico*. Come dire che Hinkfuss era *fuori*, era ai margini, ma punta a rientrare al centro, a salire sul palcoscenico. L'Hinkfuss di Tiezzi ricompare invece gloriosamente da un anfratto del muro di fondo del palcoscenico, da una sorta di cabina di regia, incardinata un buon metro più in alto del livello del palcoscenico [cfr. figura 2], e con un microfono in mano: e il tutto simboleggia icasticamente il potere gerarchico, il suo comando sulla realtà scenica. Se per la didascalia pirandelliana Hinkfuss *corre verso il palcoscenico*, per Tiezzi è già sul palcoscenico, c'è sempre stato, da dominatore, e per questo, appunto, la cabina è sollevata rispetto al livello su cui agiscono gli attori. Il dislivello altitudinale traduce la superiorità del governatore, di colui che governa su coloro che sono governati.

Insomma, Pirandello costruisce con Hinkfuss una immagine complessa, figura di contraddizioni e di pulsioni contrastanti. È indubbio che, stando a Berlino, *a scuola di regia*, Pirandello non può non essere affascinato dallo splendore della trionfante pratica della messinscena. Ma Pirandello vive negli stessi anni il suo struggente romanzo d'amore e di lavoro teatrale con l'attrice Marta Abba, e questo fatto lo aiuta a riscoprire la centralità della funzione attorica, che bilancia quella del regista<sup>3</sup>. In ogni caso resta difficile dimenticare la lettera che Pirandello scrive il 4 aprile 1929 a Guido Salvini (in procinto di allestire per la prima volta il testo in Italia), spiegando di aver voluto comporre un testo «contro gli eccessi della così detta *regie*»<sup>4</sup>. Certo, non bisogna mai giurare sulle dichiarazioni dell'autore, che può sempre sbagliarsi, parlando della propria opera. Ma resta ancora più difficile dimenticare l'opera stessa, il punto dell'opera in cui Pirandello disegna – nella didascalia iniziale di *Questa sera si recita a soggetto* – il ritratto gnomico sarcastico, al limite della mostruosità, di Hinkfuss, «un omarino alto poco più d'un braccio», memorabile per quel suo guardarsi «le manine che forse incutono ribrezzo anche a lui, da quanto sono gracili e con certi ditini pallidi e pelosi come bruchi». Ovviamente non si tratta di una didascalia *praticabile*, perché bisognerebbe trovare un Hinkfuss davvero orrido, ma la notazione è preziosa proprio per questo, in quanto svela l'ambiguità della fantasia pirandelliana, che però, allora, rende poco credibile il profilo dell'Hinkfuss fascinoso delineato da Tiezzi.

S'intende che una messinscena non è mai banale illustrazione di un testo, e che quando un regista è di valore, lo spettacolo è sempre la proiezione delle fantasie, dei sogni, delle ossessioni del *metteur en scène*, ed è giusto che sia così. Ma *hic*

3. Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 91-102.

4. «*Questa sera*» a Torino: lettere di Pirandello a Guido Salvini, in «Rivista di studi pirandelliani», 4, 1990, p. 87. Sulla messinscena di Salvini cfr. R. Alonge, *Torino 1930, la prima nazionale di «Questa sera si recita a soggetto»*, in «Angelo di fuoco», 1, 2002, pp. 133-149.



Figura 3. Foto di Attilio Marasco.

*Rhodus, hic salta*, il regista di valore deve riuscire a esprimere il suo immaginario rispettando il più possibile la conformazione del testo. Le scorciatoie sono troppo facili, e questo mi pare, appunto, l'esito dell'allestimento di Tiezzi.

Detto questo, devo però riconoscere onestamente che lo spettacolo non è inutile. Nella seconda parte, quando Hinkfuss risulta fuori dal palcoscenico, Tiezzi è costretto a concentrarsi sul *plot* della novellina, e qui dà il meglio di sé. Eravamo abituati alla rappresentazione di una Mommina precocemente invecchiata, cumulo dolorante di «carne sfatta», come dice lei stessa di sé, non più oggetto di desiderio erotico da parte di un marito che, semmai, sembra vivere una sua vita sessuale fuori dalla prigione coniugale in cui ha rinchiuso la moglie. E invece, sì, c'è tutto questo, ma perdura la pulsione istintuale di Rico Verri, il suo desiderio, il bisogno impellente – istintivo brutale animalesco – di accostarsi e di godere anche di una «carne sfatta». Il Rico Verri di Tiezzi infila le mani sotto la gonna di Mommina, ne mette allo scoperto le cosce; se la pone inginocchiata davanti a lui seduto su una sedia, proprio quando lei gli chiede «Che vuoi da me?», e si capisce bene che l'aspettativa del maschio padrone è quella di una *fellatio*. Rico Verri ripetutamente allunga la mano sul grembo di Mommina, e sempre in corrispondenza a un dialogo che rievoca i *piaceri* antichi che la donna si è goduti nella dissoluta vita sociale di casa La Croce, con la madre e le sorelle birichine: talvolta è un rapido cenno, ma altre volte è un gesto prolungato (per esempio quando Mommina è seduta di spalle al pubblico, e dunque l'intrusione della mano maschile fra le sue gambe risulta meno volgare). È un lungo *petting* che si conclude in maniera esplicita con un vero coito (simulato), che coglie il marito allungato sulla donna, distesa a terra, a gambe divaricate [cfr. figura 3]. Siamo al punto della rievocazione del «fiore violentato» dal «grosso calabrone azzurro, fosco, che ronza ingordo dentro



il calice bianco di un fiore», e felicemente Tiezzi se la gioca con efficacia, mostrando bene che si tratta effettivamente di uno stupro domestico. Confermato puntualmente dalla battuta a posteriori di Mommina («Via! Via! Va' via, brutto, va' via! Lasciami con le mie bambine!»). Il linguaggio di Pirandello, si sa, è sempre casto, e dunque il suo *Bruto!* è la traduzione ingentilita di un grido che equivale propriamente a un più esplicito *Stupratore!* Non per nulla nei *Sei personaggi* risuonava analogo grido della Madre, rivolto al Padre sul punto di copulare con la Figliastrà: «Bruto, brutto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia?». Capitta e Palazzi, testimoni solitamente attenti, sembrano intuire qualcosa in questo senso, ma si limitano ad accenni, senza troppo insistere, forse perché maggiormente impressionati (a torto) – come tutti i cronisti dello spettacolo – dalla dimensione metateatrale che punta a valorizzare al massimo l'immagine di un Hinkfuss-Wittgenstein<sup>5</sup>, sebbene nessuno dei due arrivi, per fortuna, alle esaltazioni imbarazzanti di altri recensori<sup>6</sup>.

In conclusione, credo che sia utile perlustrare la pista di una trilogia del teatro nel teatro come puro *meccanismo di censura* del cuore di tenebra pirandelliano<sup>7</sup>, ma ci sarà presto altra occasione, perché Marco Bernardi ne prepara una

5. G. Capitta (*Quella torbida Italiotta di provincia*, in “Il Manifesto”, 20 febbraio 2016) parla opportunamente di «violenza maschiesca di lui [Rico Verri] che vede ormai solo corna nella loro storia», sebbene il riferimento alle “corna” sia riduttivo, come cercherò di dimostrare in una ricerca che ho in cantiere. Sfuocata mi pare comunque la definizione di «fondo torbido di quell'*Italiotta* pirandelliana provinciale e ambiziosa, dall'ipocrita moralità che è sempre pronta alla fornicazione con i più forti, nella fattispecie i militari del locale reggimento. Nel senso erotico e in quello politico, risulta chiaro». Francamente vedo *l'erotico* ma non *il politico*. Le quattro figliuole (e la loro mamma) saranno anche attratte dal fascino della divisa, ma è un valore aggiunto, non è come accade alla Maša di *Tre sorelle*, incantata del colonnello di mezza età. Qui ciò che decide è che si tratta di carne fresca, una mezza dozzina di bei giovanotti appassionati e scalpitanti, che sanno usare le mani entro i limiti dei tocamenti consentiti dal senso del pudore del tempo. Renato Palazzi (*Pirandello con più carne*, in “Il Sole 24 Ore”, 14 febbraio 2016) azzecca il titolo, ma poi, veramente, nella recensione, questa carnalità pirandelliana non ce la fa proprio vedere.

6. Decisamente imbarazzante la breve recensione di Magda Poli (*Tiezzi esplora l'anima di Pirandello*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio 2016), là dove asserisce che Hinkfuss è «un filosofo che armato di gessi e lavagna espone il suo “teorema teatro”», laddove lo stesso Tiezzi – che pure sceglie un tratto *alto* nel tratteggio del personaggio – non rinuncia a qualche nota ciarlatanesca del protagonista, per esempio quando Hinkfuss, all'inizio, confessa di aver dimenticato quello che doveva dire. Parimenti non ha senso che la Poli scriva che Hinkfuss «spinge poi gli attori contro l'autore, proponendo una recita a soggetto, la storia di Mommina e della sua famiglia». Non c'è in verità un “autore” (drammaturgico), ma solo l'autore della “novelletta”, che è stata sceneggiata da Hinkfuss, il quale, semmai, semplicemente, *sottrae* agli attori il punto di riferimento dell’“autore”, li costringe a recitare a soggetto, senza l'appoggio di un testo drammaturgico, che comunque non c'è, visto che l'unico testo esistente è *narrativo* e non *drammaturgico*, la “novelletta”, appunto. Non meno imbarazzante, al solito, Anna Bandettini (*Con Pirandello tra finzione e realtà c'è il grottesco*, in “la Repubblica”, 6 marzo 2016), la quale parla di un Rico Verri che incrudelisce su Mommina, «lasciandola impazzire nel sogno di cantare un giorno *Il trovatore* in un teatro». L'infelicità di Mommina non deriva certo dal fatto di non essere diventata professionalmente una cantante. Il melodramma è sicuramente una cifra del suo tormento esistenziale, ma non la cifra principale. E molto riduttivo è definire Ignazia «patetica nella sua ansia di mondanità». Non è innocua *mondanità*, ma bisogno peccaminoso di *carnalità*.

7. Cfr. R. Alonge, *Il teatro nel teatro come meccanismo di censura del cuore di tenebra*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro*. “Questa sera si recita a soggetto”, a cura di Stefano Milioto, Edizioni di Lusso-

nuova edizione per la stagione 2017-2018 del Teatro Stabile di Bolzano. Certo, bisognerebbe evitare taluni squilibri più vistosi dell'allestimento di Tiezzi: da un lato l'inutile recupero della scena della *Chanteuse* che Pirandello aveva inserito per un'attrice tedesca, ma che poi non ripristinò nella pubblicazione dell'opera; dall'altro lato la non felice rinuncia alle cinque scenette nel ridotto del teatro previste durante l'*Intermezzo*. E bisognerebbe anche – come immagina Marco Bernardi – tagliare della metà le battute ridondanti di Hinkfuss, proprio per poter scavare meglio sulla parte finale, sull' incubo domestico di Mommina. Per il quale, indubbiamente, suona profetico l'aforisma di Wittgenstein: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere». In *Questa sera*, come già nei *Sei personaggi*, Pirandello lascia baluginare (appena) le fiamme dell'inferno familiare, ma per nascondarlo immediatamente, sviato e depistato, appunto, dalla cornice metateatrale.

\* \* \*

Sempre nell'aprile 2016 ho visto *Il gabbiano* alle Fonderie Limone di Moncalieri, posto bellissimo, se non fosse irraggiungibile con i mezzi pubblici, sicché da Torino bisogna andarci in auto. Co-produzione di vari enti internazionali, fra cui il Teatro Stabile di Torino, *vivamente consigliata* dalle nuove norme sul finanziamento dello Stato allo Spettacolo, per la regia del (troppo) celebre Ostermeier, direttore della Schaubühne di Berlino. Ti siedi e ti vedi la gigantografia di molti disgraziati dietro un reticolato, che ti rimanda alle visioni degli emigranti di tutto il mondo bloccati in qualche orrore di frontiera della Grecia o del Balcani. Non fai a tempo a chiederti cosa c'entri con *Il gabbiano*, perché ti spiega tutto la citazione di Čechov, datata 1890, che incornicia l'immagine: «Tutta la mia opera è intrisa del viaggio a Sachalin. Chi è stato all'inferno vede il mondo e gli uomini con uno sguardo diverso».

Ma se Čechov restò sconvolto dalla vista delle condizioni di pena dei detenuti all'isola di Sachalin, è non meno vero che la sua drammaturgia non ne sembra affatto *intrisa*. Lo stesso Ostermeier, in una intervista, dopo aver detto che Čechov era ciò che oggi si chiamerebbe un *human rights activist*, o forse un operatore di qualche Ong, deve ammettere a denti stretti: «Pourtant il écrit une pièce qui parle peu de questions sociales ou politiques. Au contraire, il décrit la bourgeoisie, les nantis de son époque, obsédés continuellement par leurs petits problèmes de carrière et de renommée ou leurs histoires d'amour malheureuses, sans aucune référence à d'autres problématiques»<sup>8</sup>.

In realtà un piccolo tenue filo c'è anche nel *Gabbiano*, affidato al personaggio di Medvedenko, l'innamorato non contraccambiato di Maša, il maestro povero che guadagna 23 rubli al mese, come dichiara proprio ad apertura di commedia; e

grafica, Caltanissetta 2015, pp. 41-53; Id., *I "Sei personaggi" di Lavia, geniale regista-drammaturgo*, in "Il castello di Elsinore", 72, 2015, pp. 129-137.

8. *Entretien avec Thomas Ostermeier et Peter Kleinert*, propos recueillis par Eric Vautrin, 18 febbraio 2016, riprodotto nel quaderno di sala dello spettacolo, Théâtre de Vidy-Lausanne, p. 4.



spettacoli

102 Figura 4. Foto di Jean-Louis Fernandez.

Ostermeier si attacca a questo filo sottile, e inserisce una improvvisazione attorica (che veramente con Čechov c'entra come i cavoli a merenda...) dell'interprete, il quale ci racconta amabilmente dei profughi siriani e di un siriano che lui ha conosciuto, il quale fa il taxista a Parigi e bla bla bla. Insomma, come dipingere i baffi alla *Gioconda* di Leonardo. Mentre dà meno fastidio – confesso – l'assoluta mancanza di scenografia, gli attori disposti seduti sui tre lati del palcoscenico, in abiti moderni molto *casuali*, prima di entrare in scena (se così possiamo ancora dire). E non dà nemmeno fastidio (sebbene non giovi a nulla) la presenza muta di una pittrice la quale, armata di rullo innestato su una lunga asta e di secchielli di vernice nera, per tutta la durata dello spettacolo, in diretta, disegna instancabilmente sulla parete di fondo quella che all'inizio sembra l'ala di un gabbiano [cfr. figura 4], ma che poi si articola vagamente come un paesaggio di montagne che circondano il mitico lago del dramma, fatta salva una liberatoria colata finale di vernice, destinata a cancellare ogni traccia scenografica. E nemmeno, infine, danno fastidio le luci fredde, i vari oggetti ammassati a vista sui bordi della scena, i microfoni, la chitarra elettrica, la musica *rock* e i computer che abbiamo colto tante volte negli spettacoli ibseniani di Ostermeier.

Il guaio è che l'incardinamento moderno dei testi ibseniani, al di là di ogni rilievo critico, aveva comunque un esito felice, aggiungeva qualcosa alla comprensione di quella autentica sfinge che è la scrittura di Ibsen, per esempio serviva a evidenziare in modo acuto e intenso la dimensione erotica, che nel maestro norve-



gese è vistosa e pungente, ma sempre nascosta e dissimulata sotto la cornice della morale vittoriana del suo tempo. Liberando in questo modo, finalmente, l'autore dal *cliché* del drammaturgo serio, filosofeggiante, *engagé* (e un po' trombone). Per non dire che taluni suoi testi, per quanto minori (*I sostegni della società, Un nemico del popolo*) presentano indubbiamente intrecci di una straordinaria attualità politica<sup>9</sup>. Non per nulla il direttore della Schaubühne conta una mezza dozzina di messinscene ibseniane, di contro a un solo Čechov, appunto *Il gabbiano*, prima allestito ad Amsterdam, con attori olandesi, e ora con attori francesi. È lui stesso a osservare la differenza fra i due scrittori<sup>10</sup>, ma, certo, il testo di Čechov non ha tratto giovamento alcuno dalle fatiche registiche del nostro. La coppia di coniugi miei vicini di banco, cioè gli spettatori seduti accanto a me (probabilmente due bottegai torinesi, che putivano di butirro), hanno dormito profondamente per tutti i primi tre atti, incardinati da musiche *rock* sparate come in discoteca, e da interpolazioni pruriginose sulle letture di Arkadina, quando nel secondo atto cita *Sur l'eau* di Maupassant, ma si sono svegliati inaspettatamente al quarto atto, quando la partitura musicale e cantata ha taciuto del tutto, e il silenzio era sincopato unicamente dalle parole del testo finalmente rispettato dagli interpreti. Li ha svegliati il silenzio, e di lì in poi li ha tenuti svegli, concentratissimi, stretti nel pugno d'acciaio della tessitura verbale del testo: quella ricamata dal gioco della tombola [cfr. figura 5], ma soprattutto dal dialogo straziante fra i personaggi, fra Kostja e Nina, sino allo sparo del suicidio.

Perché Ostermeier può cantarsela e suonarsela come vuole, ma la poesia di Čechov va dove il vento e il cuore portano il drammaturgo, e va sempre verso i temi dell'*eternità*, mai verso quelli dell'*attualità*. Proprio all'interno del *Gabbiano* ci sono alcune dichiarazioni significative di *poetica implicita* che vale la pena sottolineare. Il medico, Dorn, incoraggia Kostja a continuare a scrivere, nonostante l'insuccesso del suo monodramma *leopardiano* (che fa pensare a qualcuna delle *Operette morali*), ma fissa dei paletti molto precisi: «Ma rappresentando solo quel che è importante e eterno»<sup>11</sup>. E poi Trigorin, ben consapevole che, come scrittore, dovrebbe trattare del popolo e delle sue sofferenze, ma costretto ad ammettere di saper «scrivere solo paesaggi» (p. 30). I paesaggi sono naturalmente una variante dell'*eterno*, che si articola propriamente intorno alla fenomenologia amorosa. Nel *Gabbiano* in modo ossessivo, se è vero che dei dieci personaggi previsti dalla *pièce*

9. Cfr. R. Alonge, *L'attualità e l'eternità. Mnouchkine Ostermeier Lavia Ronconi*, in "Il castello di Elsinore", 70, 2014, pp. 83-89.

10. «En 2012 encore, il disait reconnaître que Tchekhov est sans doute plus grand qu'Ibsen, mais qu'il préférerait monter les pièces du Norvégien: son monde, disait-il, celui de la bourgeoisie, est aussi le nôtre, et nous pouvons en déchiffrer les enjeux. L'auteur de *La Mouette*, en revanche, lui posait un problème: "J'ai du mal à m'imaginer ses personnages vaguement aristocratiques et pleins d'un ennui si russe dans le monde actuel". Trois ans plus tard, relevant le défi jeté à son imagination, voici qu'il aborde Tchekhov pour la première fois en langue française» (testo anonimo, riportato in un foglio di promozione del Théâtre de l'Odéon, per le repliche del maggio-giugno 2016).

11. Cito da A. Čechov, *Il gabbiano, Zio Vanja, Tre sorelle, Il giardino ciliegi*, a cura di G. Guerrieri, Mondadori, Milano 1982, p. 19. D'ora in poi, semplice citazione della pagina, nel testo o in nota.



spettacoli

104 Figura 5. Foto di Arno Declair.

soltanto Šamraev, l'amministratore della proprietà di Sorin, non è caratterizzato in questo senso. Tutti gli altri nove sono pienamente immersi, in un modo o nell'altro, per inclusione o per esclusione, nella trama vorticosa del desiderio o del rimpianto del desiderio perduto. Lo sguardo di Čechov scruta e registra con la curiosità e l'impassibilità dell'entomologo, distribuendo i suoi nove personaggi lungo le ascisse e le ordinate di tre diversi strati generazionali: quattro ventenni (il maestro Medvedenko che ama Maša che ama Kostja che ama Nina che ama Trigorin), due quarantenni (Arkadina e Trigorin), e tre *over cinquanta* (Polina Andreevna, Dorn, Sorin), dove la pulsione dei sensi risuona variamente: ancora ben viva e penetrante nella donna; nascosta e controllata in Dorn; puro oggetto di rimpianto in Sorin, che dice il proprio rammarico per non essersi sposato, per non essere piaciuto alle donne<sup>12</sup>.

Ostermeier riconosce che l'amore è un asse dominante dell'opera, ma poi se ne dimentica bellamente, dal momento che sopprime i due personaggi di Šamraev e di sua moglie Polina Andreevna. E passi per Šamraev, per le ragioni che ho detto, ma l'eliminazione di Polina Andreevna è infelicissima, perché sottrae alla straordi-

12. Kostja dice che lo zio ha capelli e barba arruffati, e Sorin: «È la tragedia della mia vita. Che ci vuoi fare? Anche da giovane, non stavano mai a posto, avevo sempre l'aria di un ubriacone. Per questo non ho avuto fortuna con le donne» (p. 7); «Volevo sposarmi e non mi sono sposato, volevo vivere in città, finisco la mia vita in campagna, eccetera» (p. 47).

naria intensità del ventaglio di *variazione sul tema amoroso* (in cui propriamente il *Gabbiano* consiste) uno degli accenti più struggenti della sinfonia drammaturgica, se così possiamo esprimerci.

L'amore, per Čechov, non è solo passione dei sensi, ma è anche *memoria della passione dei sensi*. C'è stata una relazione fra il medico seduttore e Polina Andreevna, ma clandestina, nascosta, come è doveroso per le storie adulterine. Sin dalle prime battute del primo atto la donna «gli afferra la mano», chiamandolo «Tesoro!», ma l'uomo si schermisce («Scct! Viene gente», p. 12). Qui Čechov ha la zampata dello scrittore di *gialli*. Lo spettatore non ha ancora nessuna informazione per poter decifrare il senso di quel gesto inaspettato, che resta dunque enigmatico. Poco dopo è Arkadina a introdurre una nuova tessera.

Dieci, quindici anni fa, qui sul lago, si sentiva continuamente cantare, tutte le notti, c'era sempre musica. Là, su quella riva c'erano sei grandi proprietà. Mi ricordo: risate, chiasso, spari e romanzi d'amore, romanzi d'amore a non finire. E sapete chi era il *jeune premier*, l'idolo di tutte queste sei ville? Eccolo qui, permettete che ve lo presenti... (*si inchina verso Dorn*). Il dottor Evgenij Sergeevič. Ancora oggi è affascinante, ma allora era irresistibile! (p. 16)

Dunque il dottor Dorn è un amabile Don Giovanni, e Polina Andreevna è stata una delle sue tante amanti. Epperò la donna ha accenti di tenerezza per l'amato, attenzione e preoccupazione per la sua salute, che potremmo definire di tipo *coniugale*: «È umido qui. Rientrate e mettetevi le calosce» (p. 11); «Perché vi levate il cappello? Copritevi se no prendete un raffreddore» (p. 15). Čechov procede per pennellate via via più intense. A ben vedere, Polina Andreevna non è stata solo una delle tante avventure di quel *tombeur de femmes* che è il dottore. Il finale del primo atto ci fa capire che quella relazione ha generato una figlia, Maša (ma su questo torneremo). E nel secondo atto la donna esplicita in modo confessato il suo progetto di vita *matrimoniale*:

POLINA ANDREEVNA (*supplichevole*). Evgenij, caro, adorato, prendetemi con voi. Il tempo nostro se ne va, non siamo più giovani. Almeno alla fine della vita, potere non nascondersi, non mentire più...

*Pausa.*

DORN. Ho cinquantacinque anni, ormai è tardi per cambiar vita.

POLINA ANDREEVNA. Lo so, voi mi respingete perché non sono l'unica donna che vi è vicina. E non ci potete prendere tutte. Capisco. Scusatemi se vi ho annoiato. (p. 25)

Di qui in avanti, e per i due atti successivi, Polina Andreevna terrà un profilo più riservato (anche perché, nei due anni che intercorrono fra terzo e quarto atto, il dottore opera uno strappo, compie un viaggio all'estero dove brucia i risparmi di una vita, 2.000 rubli<sup>13</sup>, ma resta la nota della malinconia per il tempo che passa,

13. La cifra è l'equivalente di sette anni di stipendi del maestro Medvedenko, che guadagna 23 rubli mensili.

per la vecchiaia che incombe, per la morte che spegnerà ogni desiderio. Quando nel terzo atto Arkadina si congeda per tornare a Mosca, Polina Andreevna scoppia improvvisamente a piangere, e ripete la battuta che abbiamo giù udito nel dialogo ravvicinato con Dorn: «Il nostro tempo se ne va!» (p. 42). Sembra parlare ad Arkadina, ma in realtà parla a sé stessa, è sempre alla sua impossibile storia d'amore con il dottore che pensa.

L'amore però in Čechov è un sentimento complesso, che si impasta talvolta di sfumature che pertengono alla sociologia e non solo alla psicologia. Per quella sorta di piccola Emma Bovary che risponde al nome di Polina Andreevna, il dottor Dorn rappresenta in qualche modo un salto sociale, l'ascesa a uno stile di vita e di cultura che non è quello del gretto amministratore che risponde al nome di suo marito. Il suo segreto – il segreto di quella relazione adulterina – è la sua gioia (ma anche la sua sofferenza), ed è una gioia potenziata dalla piena consapevolezza che la loro storia d'amore ha lasciato qualcosa, ha prodotto un frutto, la giovane Maša, figlia carnale del dottore (sebbene Čechov, ovviamente, lo lasci solo intuire), la quale è il *doppio* perfetto della madre, anche lei tutta protesa nello sforzo di farsi amare da un uomo non disponibile, Kostja. Maša ripete il destino della madre, e la madre ha su di sé tutte le stigmate della figlia. Nel quarto atto Polina Andreevna mostra di detestare Medvedenko (nell'intervallo fra terzo e quarto atto diventato marito di Maša) come lo detesta sua figlia, e come lei stessa detesta il suo proprio marito. Ha appena finito di sottrarsi scortesemente alle attenzioni di Medvedenko, intenzionato a baciare la mano alla suocera prima di congedarsi («Se devi andartene vai» gli dice «irritata», p. 45), e subito «passa la mano sui capelli» di Kostja:

POLINA ANDREEVNA. E che bel giovane che siete diventato. Kostja caro, siete così tenero, così dolce, non potreste essere un po' più gentile con la mia Maša?

MAŠA (*facendo il letto*). Lasciatelo in pace, mamma.

POLINA ANDREEVNA. Ha un cuore d'oro.

*Pausa.*

Una donna, Kostja, non ha bisogno di niente. Solo, ogni tanto, un'occhiata gentile. Io lo so. (*Kostja si alza dal tavolo e esce in silenzio.*)

MAŠA. L'avete fatto arrabbiare. Perché dovevate seccarlo?

POLINA ANDREEVNA. Mi fai una pena.

MAŠA. Chi v'ha pregata!

POLINA ANDREEVNA. Mi si stringe il cuore per te. Io vedo tutto, capisco tutto. Io m'ammalo per te. (p. 45)

A prima vista gli interventi di Polina Andreevna sembrerebbero aprirsi a una tonalità nuova, quasi fossimo di fronte a una oscena mezzana della propria figlia, pronta a promuoverne la causa presso l'inarrivabile Kostja, ma è un'impressione fallace. La madre si identifica a tal punto con il dramma della figlia che le sue battute hanno una risonanza anche tutta interiore, alludono alla sua pena d'amo-

re con Dorn, pur conservando una piena valenza di riferimento alla coppia Maša-Kostja<sup>14</sup>.

Anche l'amore di Nina per Trigorin è impastato di sensibilità sociologiche, se posso usare questa espressione un po' infelice. Non lo ha ancora visto, è nel pieno del suo *flirt* con Kostja, ma già chiede se Trigorin sia anche giovane, oltre che famoso, e dunque potenzialmente affascinante ai suoi propri occhi<sup>15</sup>. Nina ama infatti Trigorin perché lui è un grande scrittore, perché lei vorrebbe appartenere a quella élite culturale, sogna di diventare attrice. E lo ama a dispetto di tutto, lo ama inconsolabilmente, sino alla sua perdizione. La sua storia d'amore si brucia nell'arco di due anni, il bambino che ha avuto da Trigorin muore, Trigorin si sbarazza di lei, ritorna in maniera organica con Arkadina (che non ha comunque mai lasciato, anche durante la relazione con lei), ma Nina – nell'ultimo dialogo con Kostja nel quarto atto – dice il suo amore infinito, etimologicamente perentorio, un amore che non ha fine: «Così lei [Arkadina] se l'è ripreso... Mah, non importa. Quando vedi Trigorin, non dirgli nulla. Io l'amo... l'amo anche più di prima... Soggetto per un breve racconto... L'amo, l'amo tanto, disperatamente» (p. 57).

Nina confessa a Kostja il suo amore immenso e impossibile per Trigorin ed esce di scena, va verso la sua dissipazione esistenziale. E subito Kostja esce di scena e va a suicidarsi. Kostja si uccide per nessun altro motivo che per la sofferenza di non essere amato da Nina. Ha tentato una prima volta, tra il secondo e il terzo atto, mancando il colpo<sup>16</sup>. E ritenta con successo alla fine del quarto. Esibisce una rivalità culturale nei confronti di Trigorin (lo scrittore tradizionale e di successo, cui Kostja si contrappone frontalmente come espressione di una generazione più giovane, più ardimentosa sul piano della ricerca formale), ma è solo l'apparenza che nasconde una doppia gelosia nei confronti dell'uomo Trigorin: che ha sedotto prima sua madre, e poi la sua amata Nina. A riprova che, per Kostja, Nina è propriamente l'altra faccia della madre: «Non vorrei che mia madre fosse famosa, e penso che se fosse una donna qualsiasi sarei più felice» (p. 9). D'altra parte lo stesso Kostja confessa in modo esplicito alla madre il proprio patimento: «Oltre te, ormai, non m'è rimasto nessuno. Solo, perché, perché fra me e te s'è messo quest'uomo?» (p. 37).

C'è una complessità del sentimento amoroso in Čechov che va colta. La dimensione dell'*eterno* pertiene all'amore fra un uomo e una donna, ma anche tra un figlio e un genitore, tra Kostja e sua madre, abbiamo visto, e in Kostja è tanto più forte nella misura in cui il giovane è presentato orfano di padre. La stretta relazio-

14. È stato scritto felicemente: «Cette reproduction du rapport de Paulina Andréevna avec Dorn dans le rapport de Macha avec Tréplev symbolise l'éternelle répétition du cycle de l'existence dans un cercle fermé où rien de nouveau ne peut intervenir» (J. Hristić, *Le théâtre de Tchekhov*, trad. fr. dal serbo-croato, L'Age d'Homme, Lausanne 1982, pp. 142-143).

15. «È uno scrittore famoso... È giovane?» (p. 11).

16. Erroneamente dice che il tentato suicidio di Kostja si svolge fra il primo e il secondo atto Jovan Hristić (*Le théâtre de Tchekhov*, cit., pp. 101-102). A meno che si tratti di un mero errore materiale.



ne che lo stringe allo zio Sorin (e che Vitez aveva bene evidenziato in un suo memorabile *Gabbiano*)<sup>17</sup> è chiaramente vicariale rispetto al legame figlio-padre.

Ma ce n'è un altro – di legame fortissimo di questo tipo – che il drammaturgo non esita a delineare, con tratti delicati ma fermi, a loro modo estremamente impressivi. Mi riferisco a Maša, che in finale del primo atto fiuta tabacco. Beve vodka e fiuta tabacco perché è infelice, perché ama, non riamata, Kostja. Queste non sono però pratiche salutiste e il dottor Dorn «afferra la tabacchiera e la scaraventa nei cespugli» (p. 20). Ancora un tratto enigmatico da scrittore di *gialli*. Come può Čechov permettere al personaggio un gesto tanto invasivo rispetto alla libera scelta di vita di Maša, che ha ventidue anni, e non è dunque più una bambina? La risposta arriva indirettamente, appunto al modo sottile e allusivo della scrittura del nostro. Leggiamo compiutamente:

DORN (*afferra la tabacchiera e la scaraventa nei cespugli*). Ma cos'è questo schifo?

*Pausa.*

In casa a quanto pare suonano. Bisogna che vada.

MAŠA. Aspettate.

DORN. Cosa?

MAŠA. Io voglio parlarvi ancora... Ho voglia di parlare... (*Agitata*) Non amo mio padre, ma voi... Il mio cuore è tutto per voi... Non so perché ma sento con tutta l'anima che mi siete vicino. Aiutatemi. Aiutatemi se no farò una sciocchezza. Butterò via la mia vita, la rovinerò... Non ne posso più!

DORN. Aiutarvi? In che cosa? Come?

MAŠA. Soffro tanto. Nessuno sa quanto soffro. (*Poggia la testa sul petto di lui, sottovoce*) Io amo Konstantin.

DORN. Tutti così nervosi! Tutti così nervosi! E quanto amore... Che stregone questo lago... Che cosa posso fare io figlia mia? Che cosa? Che cosa? (p. 20)

Maša è pronta a confessarsi figlia carnale del dottore, ma perché Dorn l'ha preceduta, confessandosi implicitamente padre carnale della ragazza: dapprima assumendo gli attribuiti di una giusta *severità paterna*, quando getta nei cespugli la tabacchiera, e poi chiamandola «figlia mia», che vale in senso metaforico ma anche in senso segretamente letterale. Anche in *Tre sorelle* c'è un dottore (dottore militare) che è probabilmente lui pure padre carnale di una delle tre sorelle<sup>18</sup>. Čechov, come Ibsen, scrive e riscrive sempre lo stesso dramma.

Certo, è indubbio che per Maša il rapporto con la paternità è tanto importante quanto quello con Kostja. Lo riscontriamo – in modo clamoroso – quando si congeda da Trigorin, chiedendogli di mandarle i suoi libri con una dedica particolare: «Scrivete così: “A Mar’ja, che non ricorda da chi è nata e che vive in questo mondo non si sa perché”» (p. 33). Vitez traduceva in modo trasparentemente più effi-

17. Cfr. R. Alonge, *Vitez: la suggestione di un'intelligenza fredda*, in *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, pp. 153-158.

18. Cfr. R. Alonge, *Castri bravo come Strebler. Le “Tre sorelle” figlie del generale Gabler*, in “Il castello di Elsinore”, 58, 2008, pp. 100-101.

cace: «A Marie, origine inconnue, qui vit sans savoir pourquoi sur cette terre»<sup>19</sup>. Nella curiosa dichiarazione di Maša la pena d'amore perduto è preceduta dalla pena del padre perduto.

Figli che cercano madri e padri, ma solo i padri (carnali o putativi) corrispondono alle richieste: da un lato Dorn, e dall'altro lato Sorin. E tutt'e due sembrano risultare disponibili alla bisogna nella misura in cui sono *over cinquantenni*, ai margini ormai delle tensioni vitali, dell'agonismo esistenziale. Arkadina non riesce a essere madre perché ancora tutta protesa nella realizzazione di sé stessa, sul piano professionale e sul piano personale. Il suo scontro con il figlio del secondo atto è di una brutalità scandalosa<sup>20</sup>, ma ancora peggio quando dichiara, nel quarto atto, di non avere avuto il tempo di leggere le pubblicazioni del figlio, che ne attestano un primo pubblico successo<sup>21</sup>. Al figlio, la madre Arkadina non riesce a dare amore, e nemmeno tempo, che poi, in verità, è la stessa cosa, nel senso che amare significa dedicare tempo alla persona amata. Arkadina è in conflitto organico – permanente ed effettivo – con la generazione dei ventenni. Basti ricordare il compiaciuto e tronfio autoritratto che disegna di sé, confrontandosi con Maša<sup>22</sup>.

Čechov ha inventato una grande immagine vincente, quella del lago come spazio di risonanze amorose, luogo magico, “stregone” che scatena i desideri (si ricordino le due citazioni che abbiamo riportato di Arkadina e di Dorn). I gabbiani sono *naturaliter* attirati dal lago, come dice bene Nina:

Mio padre e sua moglie non vogliono che venga qui. Dicono che siete degli zingari. Hanno paura che vada a fare l'attrice. Ma io sono attratta dal lago, come un gabbiano. (p. 10)

È un passaggio capitale, che riconferma tutta la gravidanza dell'icona del lago, territorio del desiderio, ma perché abitato da zingari, che almeno dal 1875, cioè dalla *Carmen* di Bizet in poi, sono i portatori della sfrenatezza edonistica, al pari degli attori, che – nell'immaginario collettivo – lo sono da sempre, e dai comici dell'Arte in poi in modo circostanziatamente contestato dalla pubblicistica cattolica. S'intende che Nina è il gabbiano, e non per nulla quando abbraccia la professione attorica si firma “Il gabbiano”<sup>23</sup>, ma anche Kostja è affascinato dal lago (così si lamenta la madre: «Se ne sta per giorni interi sul lago, e io non lo vedo mai», p. 22), anche lui è un gabbiano. Con il suo fucile lo ha ucciso, un gabbiano, ma dichiara sin da subito che si tratta di una anticipazione della sua propria morte<sup>24</sup>. E

19. A. Tchekhov, *La Mouette*, traduction d'Antoine Vitez, Actes Sud/ Chaillot, Paris 1984, p. 53.

20. Cfr. pp. 37-38.

21. «Figuratevi che non l'ho ancora letto. Non ho mai tempo!» (p. 53).

22. Cfr. p. 21.

23. E nel dialogo delirante del quarto atto con Kostja, in cui confonde frammenti del passato: «Io, sono un gabbiano... no, no. Io – sono una attrice. [...] Io sono un gabbiano, no, no, ti ricordi quando sparasti a quel gabbiano? Un giorno venne un uomo, lo vide, e non sapendo che fare, lo uccise. Soggetto per un breve racconto... Ma non volevo dir questo...» (pp. 56-57).

24. «Io ho avuto la viltà oggi di uccidere questo gabbiano. [...] Presto allo stesso modo ucciderò me stesso» (p. 26).

Maša pure è un gabbiano, perché anche il suo amore è al tempo stesso in-finito e destinato allo scacco. Dice che sposerà il povero maestro per togliersi dalla testa Kostja, ma dopo che l'ha sposato continua a smaniare, salvo auto-illudersi che potrà salvarsi quando il marito otterrà un trasferimento<sup>25</sup>.

Financo Trigorin è sedotto dal lago, ma per lui è diverso. Non gli interessano i gabbiani che volano sul filo dell'acqua, ma i pesci che si muovono sotto il livello dell'acqua. Il suo vero piacere è la pesca, «è tutto felice quando prende all'amo due carpe» (p. 26). Nina è solo un capriccio passeggero, una curiosità: come è normale, per un uomo che ha passato la vita a cercare di affermarsi come scrittore, e dunque non ha avuto tempo per l'amore<sup>26</sup>. E Nina lo incanta per il suo profilo di fanciulla incontaminata, per il suo candore di creatura in adorazione davanti alla celebrità, benché Trigorin non sia particolarmente narcisista<sup>27</sup>. Sfiurata la purezza verginale, Nina non ha personalità sufficiente (e nemmeno valentia artistica di attrice) per farsi preferire ad Arkadina, per non dire, appunto, che l'amore non ha mai rappresentato l'ossessione principale dello scrittore. Il quale, semmai, guarda all'amore sostanzialmente *dall'esterno*, secondando il gusto metateatrale di Čechov, che presenta il personaggio sempre in procinto di scrivere sul taccuino appunti per qualche suo racconto breve ancora tutto da creare, relativi sia a Maša («Fiuta tabacco e beve vodka... Sempre in nero. Maestro di scuola innamorato di lei», p. 27) che a Nina (alla quale dice, nascondendo il taccuino: «Appunti... M'è venuta in mente un'idea... Un soggetto per un breve racconto. Sulla riva di un lago fin da bambina vive una fanciulla, come potreste essere voi; ama il lago come un gabbiano, è felice, e libera, come un gabbiano. Ma un giorno arrivò un uomo, la vide, e così, per ingannare il tempo, la uccise, come questo gabbiano», p. 31). Quest'ultima – espresa davanti al gabbiano morto, posato sulla panchina – è una bella e sfrontata dichiarazione di futuri intenti: Kostja ha ucciso il gabbiano, sì, ma è Trigorin che, per cinico passatempo, ucciderà metaforicamente Nina. A Trigorin, non per nulla, i gabbiani piacciono impagliati; chiede al marito di Polina Andreevna di impagliare quello ucciso da Kostja ma poi se ne dimentica, esattamente come si dimentica rapidamente dell'amore di Nina<sup>28</sup>.

25. Cfr. pp. 32, 45.

26. «Un amore giovane, tenero, poetico, che ti porta in un mondo di sogni, sulla terra solo questo può dare la felicità. Un simile amore non l'ho provato ancora. Da giovane non avevo mai tempo, sempre a correre da una redazione all'altra, sempre a lottare per un pezzo di pane» (pp. 39-40).

27. «Come siete bella... Che felicità pensare che fra poco ci rivedremo! (*Lei appoggia la testa contro il petto di lui*) Rivedrò questi occhi meravigliosi, questo sorriso tenero, indescrivibilmente bello, questi lineamenti così delicati, questo candore, questo viso d'angelo! Cara! Mia! (*Lungo bacio*)» (p. 43). Per l'offerta assoluta che di sé fa Nina a Trigorin, si ricordi il suo gioco letterario che impegna la riflessione dello scrittore: «Perché in questo messaggio di un'anima candida ho sentito tanta tristezza e il cuore mi s'è stretto dall'angoscia? "Se un giorno avrai bisogno della mia vita, vieni e prendila!"» (p. 39). Circa infine il profilo modesto di Trigorin, gli è riconosciuto dallo stesso Kostja: «È intelligente, non si dà delle arie» (p. 9).

28. Nel quarto atto: «ŠAMRAEV. Una volta Konstantin Gavrilovič ammazzò un gabbiano e voi m'in caricaste di farlo impagliare. TRIGORIN. Io? Non ricordo. (*Ci pensa su*) Non ricordo» (p. 53). Cfr. anche p. 58.

Almeno una breve glossa per quanto riguarda, infine, un segmento dell'ultima citazione: «Ma un giorno arrivò un uomo, la vide, e così, per ingannare il tempo, la uccise». Siamo assai prossimi alla battuta di Nina, riferita al gabbiano, che abbiamo riportato nella n. 23: «Un giorno venne un uomo, lo vide, e non sapendo che fare, lo uccise». Maggior distanza – fra i due brani – nell'edizione Garzanti: «Giunse per caso un uomo, lo vide e per ingannare il tempo lo rovinò» – «Ma il caso portò un uomo che la vide e, per ammazzare il tempo, la rovinò»<sup>29</sup>. Purtroppo non so il russo, e non so nemmeno leggere l'alfabeto cirillico, ma ho delle intuizioni, e gli occhi ancora buoni, sì da aver potuto accertare facilmente che Čechov utilizza la stessa sequenza (di ben nove termini!) in rigida e perfettamente identica successione<sup>30</sup>. L'ampiezza della concordanza dovrebbe dimostrare che non si tratta di un accidente, ma la conferma viene comunque da un altro passo su cui già mi sono soffermato indirettamente, la duplice battuta di Polina Andreevna che, nella traduzione di Guerrieri suona abbastanza simile: «Il tempo nostro se ne va» (p. 25) – «Il nostro tempo se ne va» (p. 42). Peggio la traduzione di Garzanti: «I nostri giorni fuggono» – «Il nostro tempo fugge»<sup>31</sup>. Anche in questo caso l'originale allinea gli stessi tre termini in identica successione<sup>32</sup>. Curiosamente la traduzione di Vitez rispetta scrupolosamente le ricorrenze di Čechov, e in entrambi i casi: «Notre temps passe», «Par hasard un homme est passé, l'a vue et, par désœuvrement, il l'a fait périr»<sup>33</sup>. A riprova di quanto ripeto spesso: i teatranti geniali sono meglio di tanti accademici in cattedra. In verità mi piacerebbe un sacchissimo sapere almeno «dua *hac*» di russo (a dirla con Messer Nicia) per dimostrare che anche in Čechov il gioco delle concordanze è fondamentale, non meno che in Ibsen<sup>34</sup>.

Ahimè, ho finito per dilungarmi in modo spropositato sul dramma di Čechov, ma capita... Capita, perché la virtù delle rappresentazioni teatrali (anche di quelle meno riuscite, o forse, anzi, proprio di quelle più infelici) è di rinviare alla lettura diretta del testo, per il quale l'allestimento scenico – avrebbe detto una volta quel tale Maestro oggi dimenticato – *comanda e coltiva il sentimento della nostalgia*<sup>35</sup>.

29. Čechov, *Teatro*, Introduzione di F. Malcovati, traduzione di G.P. Piretto, Garzanti, Milano 1989, pp. 306, 276.

30. A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Nauka, Moskva 1978, tom trinadcatyj, pp. 58, 31-32.

31. Čechov, *Teatro*, Introduzione di F. Malcovati, cit., pp. 269, 288.

32. A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, cit. pp. 26, 43. Ringrazio Massimo Maurizio, ricercatore del Dipartimento di Lingue dell'Università di Torino, che mi ha rassicurato sulla correttezza delle mie intuizioni.

33. A. Tchëkhov, *La Mouette*, traduction d'Antoine Vitez, cit., pp. 40/66, 90/49.

34. Rinvio naturalmente a H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Rizzoli/Bur, Milano 2009.

35. Per scrupolo ho rivisto lo spettacolo all'Odéon di Parigi, biglietto a 6 euro, grandezza della civiltà francese: posto in piedi, ottimo perché mi ha costretto a non dormire. Il pubblico rideva molto agli stravolgimenti modernizzanti delle battute, e questo mi ha rattristato. Ahimè, ovunque viviamo tempi duri...