

Federica Mazzocchi

Fra i ciliegi di Čechov. Luchino Visconti al Teatro di Roma (1965)*

Il nodo di Roma

Non rappresenta certo una sorpresa affermare che gli enti teatrali e le strutture produttive siano fattori essenziali nella vita materiale del teatro. Gli aspetti gestionali, gli equilibri di cartellone, gli orientamenti politici e culturali influenzano il lavoro degli artisti e fanno sentire il loro peso nella storia concreta degli spettacoli. Pertanto, prima di riannodare i fili delle ragioni poetiche occorre allargare lo sguardo alle ragioni di contesto che, nel caso del *Giardino dei ciliegi* di Visconti, coincidono con il tempo della complessa fondazione del Teatro di Roma.

Quando nel 1964 Vito Pandolfi ottiene l'incarico di direttore artistico del neonato Teatro Stabile di Roma - inaugurato l'anno successivo appunto da *Il giardino dei ciliegi* di Čechov con la compagnia Morelli-Stoppa e la regia di Visconti - sa bene che si troverà a operare su una piazza difficile.¹ Le basi per un teatro pubblico a Roma sono messe nel 1962, con la prima giunta di centro sinistra a traino Democrazia Cristiana e Partito Socialista, con l'appoggio di socialdemocratici e repubblicani. La capitale è in ritardo,

* Alla fine dell'articolo segue «*Il giardino dei ciliegi*» di Visconti, un *fotoromanzo*.

¹ *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, traduzione di Gerardo Guerrieri, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Luchino Visconti e Ferdinando Scarfiotti, assistente alla regia Paolo Radaelli, con Rina Morelli (Liubòv Andrèievna Ranievskaja), Ottavia Piccolo (Ania, sua figlia), Lucilla Morlacchi (Varia, sua figlia adottiva), Paolo Stoppa (Leonid Andreievic Gaiev), Tino Carraro (Lopachin Iermolai Alexieievic), Massimo Girotti (Trofimov Pjotr Serghieievic), Armando Migliari (Simeonov Pis'cik Boris Borisovic), Marisa Quattrini (Carlotta Ivanovna), Ezio Marano (Iepichòdov Simeìon Pantielieievic), Donatella Ceccarello (Duniàscia), Sergio Tofano (Firs), Alberto Terrani (Iascia), Adalberto Maria Merli (un vagabondo), Luigi La Monaca (il capostazione), Vittorio Di Prima (l'impiegato postale). Produzione Teatro Stabile di Roma. Debutto: Roma, Teatro Valle, 26 ottobre 1965. Il copione di Rina Morelli e quello di Paolo Stoppa sono conservati presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Il copione di Visconti si trova presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma. Il Museo conserva altresì un'audioregistrazione dello spettacolo viscontiano e le foto di scena del fondo Gastone Bosio. Ringrazio Giandomenico Ricaldone, responsabile dell'archivio del Museo per l'autorizzazione alla pubblicazione delle foto di scena e di estratti della traccia audio. L'ampia rassegna stampa su questo spettacolo e sugli altri Čechov di Visconti, citata nel presente articolo, è conservata presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Ringrazio Anna Peyron, responsabile del Centro per l'aiuto nel reperimento dei materiali.

l'ultima fra i grandi centri a dotarsi di un proprio teatro stabile a gestione pubblica.² Nelle città del triangolo industriale, cioè Milano, Genova e Torino (senza contare alcune città più piccole), gli stabili sono realtà da almeno dieci anni, che diventano quasi venti nel caso del Piccolo Teatro di Milano fondato nel 1947. In più, il modello produttivo municipale, con la diretta partecipazione degli enti locali come soci fondatori e contributo dello Stato, sembrava all'epoca già datato e bisognoso di riforme, oltre a suscitare allarme il rischio dell'ingerenza politica e delle sue logiche spartitorie. Intanto, sul fronte della scena off, le nubi delle contestazioni del Nuovo Teatro si stanno addensando e il temporale scoppierà, com'è noto, pochi anni dopo, con il Convegno di Ivrea del 1967.³

In quel torno di tempo, Roma non è povera di offerta teatrale. Sarà sufficiente ricordare, fra i diversi e magari opposti orientamenti, l'Accademia d'Arte Drammatica, centro di formazione per attori e registi fin dal 1935, le grandi realtà del privato (fra cui spicca il Teatro Eliseo diretto dalla figura importante, quanto misconosciuta, di Vincenzo Torraca),⁴ il fenomeno in forte ascesa delle 'cantine romane' e di Carmelo Bene,⁵ il debutto di Luca Ronconi, in questa fase in ditta con Gianmaria Volonté e altri, che dalla fine degli anni Sessanta diventerà il volto della nuova regia con *Orlando Furioso*.⁶ Tuttavia, suona anche per la capitale l'ora dell'ente pubblico.

A posteriori, Vito Pandolfi appare la figura più giusta e più sbagliata per quell'incarico. Più giusta, perché non era facile trovare qualcuno con il suo profilo. Antifascista da sempre, Pandolfi era un critico militante, un regista di teatro e di cinema, un traduttore e uno studioso di vasti interessi (il primo nella storia dell'università italiana a conseguire, nel 1962, la libera

² Il tentativo fatto nel 1948 da Orazio Costa e Silvio d'Amico con il Piccolo Teatro della Città di Roma, impostato con logiche da stabile, si era interrotto nel 1954.

³ Cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 103-111; *Società e Teatri Stabili*, atti del Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze, 20-22 ottobre 1965, Bologna, Il Mulino, 1967; l'importante indagine consuntiva sulle criticità dei teatri stabili nel numero monografico della rivista «Il Ponte» intitolato *Teatro aperto*, curato da G. Favati, A. Mango, R. Mazzucco, n. 6-7, giugno-luglio 1969. Si segnala in particolare il lungo saggio d'apertura di A. Mango, *A proposito di strutture. Punto e daccapo*, pp. 831-852, e la nota di R. Jacobbi, *La crisi degli stabili*, pp. 875-888. Nello stesso anno «Il Dramma» avvia un'inchiesta, a cura di M. Raimondo, dal titolo *Il teatro contestato e la contestazione contestabile*, n. 4, gennaio 1969. Le risposte di Pandolfi si trovano a p. 62.

⁴ Torraca dirige l'Eliseo dal 1937 al 1977. Per un suo profilo, cfr. M. Giammusso, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti - Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1989.

⁵ Cfr. D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 137-162; L. Cavaglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018, p. 157.

⁶ Ronconi esordisce come regista nel 1963 al Teatro Valle con il dittico goldoniano *La putta onorata* e *La buona moglie*. Cfr. L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 95-97.

docenza in Storia del teatro e dello spettacolo). Nel corso degli anni Cinquanta aveva lavorato, ai margini del sistema teatrale e in posizioni pressoché isolate, per costruire un contro canone teatrale, alternativo soprattutto alle posizioni di d'Amico, che rimettesse al centro l'attore e la dimensione non letteraria del teatro. I punti di riferimento, nella sua idea di scena sempre legata alle dinamiche storico-sociali, erano rappresentati dalla Commedia dell'Arte, dai Grandi Attori ottocenteschi, dalle Avanguardie storiche, dalla scena popolare e dialettale, dai maestri della regia europea, da Brecht e Artaud, dal teatro dell'esistenzialismo e dell'assurdo. Era un outsider, scrive Claudio Meldolesi, «l'intellettuale della negazione fecondatrice» ovvero di una negazione per «ricerca di maggiore libertà», con cui spingere la regia italiana ad allargare «gli orizzonti previsti» (e appunto così, come «promemoria delle mancanze registiche in Italia», Meldolesi invita a leggere uno dei libri più originali di Pandolfi, *Spettacolo del secolo* del 1953).⁷

Era, viceversa, la figura più sbagliata, perché, a parità di preparazione culturale, Pandolfi non poteva contare né sugli appoggi né sul talento diplomatico di Paolo Grassi a Milano o di Ivo Chiesa a Genova, ben più temprati nell'arte della mediazione politica. Nella distribuzione degli incarichi, i partiti si accordano per un amministratore delegato in quota DC, e un direttore artistico gradito al PSI e ai partiti laici minori. Evidentemente, però, il legame di Pandolfi con il Partito Socialista (cui senz'altro una personalità con la sua indole e la sua storia aveva aderito per convinzione e non per interesse) non si dimostra abbastanza forte. Dopo il primo mandato, durato dal 1964 al 1969, non sarà riconfermato.

Fin dall'inizio – scrive Pandolfi in un'amara memoria sulla rivista «Il Ponte» a bilancio dell'esperienza – il PSI romano appare lacerato dalle lotte di corrente, dal frazionismo e da problemi politici di vasta portata, ed è pertanto poco disponibile ad affrontare con la dovuta attenzione le questioni culturali.⁸ Inoltre, negli organi di gestione del teatro i partiti piazzano spesso figure di secondo piano, in transito verso incarichi più allettanti, e con una preparazione non sempre all'altezza. La stessa direzione culturale del PSI, scrive sbalordito Pandolfi, era stata affidata a un politico evidentemente esperto in altri ambiti («il suo maggior problema

⁷ C. Meldolesi, "Spettacolo del secolo" in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di A. Mancini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, p. 16. Cfr. questo volume anche per un panorama bio-bibliografico su Pandolfi. Si segnala altresì lo scritto di C. Tiempo, *Con Alessandro Fersen fondatore del Teatro Ebraico in Italia*, [1953], a cura di G. Ricaldone, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, 2010. Lo scritto rievoca la storia di Pandolfi in tempo di guerra, in particolare l'episodio in cui si era gettato dalla finestra di un carcere fascista rimanendo permanentemente menomato a un braccio.

⁸ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, «Il Ponte», Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Pietro Calamandrei, 31 ottobre 1969, n.10, La Nuova Italia, Firenze, p. 1320.

è costituito dallo smercio delle arance di Fondi», suo collegio elettorale) e «tale personaggio avrebbe dovuto giudicare gli uomini di cultura del partito socialista»,⁹ cioè Pandolfi stesso.

Nel fascio di lettere a Lucio Ridenti, amico personale e direttore della rivista torinese «Il Dramma» su cui Pandolfi scriveva regolarmente, questi confida i retroscena della complicata trattativa per la direzione, cominciata dopo il veto del PSI posto sul nome del drammaturgo e politico democristiano Diego Fabbri, che inizialmente la DC voleva a dirigere l'ente.¹⁰ Nel tempo che intercorre tra le prime voci ufficiose su Pandolfi (gennaio 1963) e l'incarico ufficiale (luglio 1964) il mondo politico e l'ambiente teatrale entrano in fibrillazione, si creano fronti contrapposti e nella partita intervengono anche le gerarchie ecclesiastiche. Oltre al sostegno dei socialisti, scrive Pandolfi,

ho trovato un forte appoggio in De Pirro e De Biase [della Direzione generale dello spettacolo del Ministero]. De Pirro per aiutarmi ha perfino inventato episodi della mia gioventù. Così anche in Vaticano. Le ostilità principali le ho trovate in Tian e De Feo legati a doppio filo col gruppo Visconti-De Lullo-Valli-Stoppa, e da De Chiara legato a Gassman.¹¹

Pochi mesi dopo, conferma che «De Pirro ha lavorato molto per l'istituzione. Ciampi (SIAE) contro (chi sa perché?). In Vaticano (così, mio caro Lucio): mons. Maccari (Azione Cattolica) contro («poi faranno il *Galileo* di Brecht!»), mons. Dell'Acqua (vicesegretario di Stato) pro».¹² Intanto, in via ufficiosa, si muovono gli attori. Vittorio Gassman, scrive Pandolfi, è fra i più agitati, fra «coloro che pretendono tutto e poi tutto: regia in cinema e in teatro, primi attori in cinema e in teatro e in televisione, perfino autori, perfino recordman in matrimoni».¹³ A poco era valsa, evidentemente, la limpida nota che Achille Mango, in questi anni stretto collaboratore di Pandolfi, fa uscire su «Il Dramma» nel febbraio del 1963 per cercare di calmare gli animi. Mango scrive al condizionale (perché un direttore ufficiale ancora non c'è), tuttavia sta già riassumendo le linee guida con cui Pandolfi si prepara a operare. Il direttore non avrà compiti artistici diretti,

⁹ Ivi.

¹⁰ Le lettere relative alla fondazione dello Stabile di Roma, conservate presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, sono datate 19 gennaio 1963; 30 gennaio 1963; 10 marzo 1963; 15 marzo 1963; 3 luglio 1963; 26 luglio 1963; 4 novembre 1963; 8 febbraio 1964; 15 marzo 1964; 26 aprile 1964 (telegramma); 22 luglio 1964. Tali lettere sono state già in parte esaminate nel mio articolo *Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di F. Mazzocchi, S. Mei, A. Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017, pp. 99-134.

¹¹ Lettera del 3 luglio 1963.

¹² Lettera del 26 luglio 1963.

¹³ Lettera del 3 marzo 1963.

egli precisa, ma si incaricherà di selezionare le proposte teatrali di qualità per la composizione delle stagioni:

Secondo il nostro personale parere, come nei teatri d'Opera, i dirigenti [cioè il direttore artistico] qui non potrebbero, né dovrebbero avere funzioni artistiche nel teatro, né come registi, né come attori, né come autori. A Roma praticamente hanno stanza i maggiori complessi italiani: la Morelli-Stoppa, il Teatro Popolare di Gassman, la Compagnia detta «dei giovani», per non parlare di forze come Salvo Randone, Enrico Maria Salerno, il gruppo Sbragia-Garrani. [...]. Alla direzione artistica sarebbe sostanzialmente demandato il compito di formare il cartellone, affidandone l'esecuzione a questi gruppi [...]. L'orientamento potrebbe venir indirizzato verso un repertorio prevalentemente classico, capace di attirare un vasto e nuovo pubblico [...]. Successivamente si istituirebbe un teatro da camera dove rappresentare novità italiane e straniere [...].

A quanto sembra, nelle sue intenzioni il teatro di Roma eviterebbe il monopolio di una personalità (come la «Scala» non si affida a un solo direttore di orchestra), per accogliere e temperare le più notevoli, di volta in volta.

Bisogna oltre a tutto tenere realisticamente conto che le nostre personalità [...], e facciamo il nome veramente indiscutibile di Luchino Visconti, hanno una tale messe di impegni cinematografici o presso teatri stranieri, che non potrebbero dedicare completamente la loro attività a un teatro da impiantare ex novo [...]. Mentre è logico che la loro partecipazione sia invece essenziale allo svolgimento degli spettacoli. [...] le discussioni in merito, utilissime, non debbono però mettere in pericolo la nascita dell'iniziativa, assumendo un tono fazioso, reclamando il monopolio di Tizio o di Caio. Occorrerebbe dare la possibilità di un avvicendamento equilibrato di registi e attori principali nell'allestimento degli spettacoli, a seconda delle loro capacità. Questa, oltre ad essere la formula più giusta nella situazione di Roma, in definitiva sarebbe quella che meglio accontenterebbe gli interessi di ciascuno, e soprattutto del pubblico¹⁴

Le linee progettuali sono chiare: un repertorio equilibrato tra classici e novità, il coinvolgimento dei maggiori attori e registi (ma senza monopoli) e soprattutto un direttore artistico con funzione di selezionatore di produzioni altrui, e non autore di propri progetti. Se mai, retrospettivamente, appaiono fin troppo caute, quasi da manuale Cencelli. Negli anni della sua direzione, Pandolfi sarà criticato appunto per «la mancanza di una tendenza» e per la scarsa apertura alla sperimentazione, come lucidamente riconosce – critiche cui però risponde che, se avesse potuto esprimere fino in fondo la propria tendenza, per esempio arruolando Luca Ronconi, «non avrei esitato, per quello che dipendeva da me».¹⁵ Il contesto gli impone di rassicurare, di agire con spirito di prudenza, con l'assillo della cattura del pubblico. La mentalità da Stabile gli sembrerà viziata all'origine: «D'altra parte sta nella logica dei fatti che il

¹⁴ A. Mango, *Nasce il teatro stabile a Roma*, «Il Dramma», n. 317, febbraio 1963, p. 4.

¹⁵ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1324.

committente chieda una controparte. Pensare a un potere che non chieda contropartite per i suoi finanziamenti appare utopistico, finché di potere si parla». ¹⁶ Andrà avanti coltivando l'illusione di poter trattare, come scrive nella citata memoria in «Il Ponte», e realizzando comunque, negli anni, cartelloni più che rispettabili. ¹⁷

In ogni caso, le tensioni nel mondo dei teatranti proseguono, anche perché un direttore ufficiale continua a non esserci. Gli attori riuniti nella SAI (Società Attori Italiani) sono preoccupati, e non del tutto a torto, che i giochi si facciano malgrado loro. Così, un anno dopo, con la situazione ancora confusa, esce una lettera in cui sono espressi i timori che le sorti del teatro di Roma siano decise per via solo politica, senza la partecipazione di chi il teatro materialmente lo fa. Fra i firmatari ci sono gli attori di Visconti, cioè Rina Morelli e Paolo Stoppa, oltre a Gassman, Santuccio, Sbragia, Buazzelli, Cervi e altri. ¹⁸ Il Partito Comunista, all'opposizione e come tale escluso dalle nomine, cavalca la protesta e segue l'iter del teatro di Roma attraverso Antonello Trombadori, funzionario politico di primo piano, demandato ai rapporti con il mondo culturale e artistico, molto vicino a Visconti. ¹⁹

Il direttore in pectore ribadisce a Ridenti che le contestazioni nascono da una non conoscenza dello statuto dello Stabile (in un telegramma scrive: «mia funzione est soltanto culturale et consultiva escludendo ogni mia partecipazione registica»). ²⁰ Lo statuto sarà la spina nel fianco di Pandolfi che, nonostante gli sforzi, non riuscirà a far modificare. Dal suo punto di vista, era concepito per «neutralizzare del tutto l'autonomia del direttore artistico» sottoposto, fra le altre cose, al giudizio del comitato artistico, all'epoca a maggioranza democristiana, che aveva «la possibilità di respingere e bocciare i programmi». ²¹ Anche per le specificità di questo statuto-capestro, Giorgio Strehler non accetterà di succedere a Pandolfi nel 1969. ²²

Finalmente, il 15 luglio 1964 la nomina di Pandolfi è ufficiale. Adesso occorre affrontare il problema di quale sede assegnare al teatro. Proprio su questo punto si determina la decisione di affidare alla Morelli-Stoppa e a Visconti lo spettacolo inaugurale. Il nome di Visconti circolava già (sia nelle lettere personali di Pandolfi a Ridenti, sia nella nota di Mango sopra

¹⁶ Ivi, p. 1328.

¹⁷ Per il contesto politico culturale e la programmazione del Teatro di Roma sotto la direzione di Pandolfi, cfr. M. Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi...*, cit., pp. 69-74.

¹⁸ *Gli attori chiedono garanzie per la Stabile romana*, «L'Unità», 22 aprile 1964.

¹⁹ Cfr. gli interventi di Antonello Trombadori su «L'Unità»: *Una «Stabile» degna di Roma* (12 aprile 1964); *«Stabile» romana: nessuna decisione* (15 aprile 1964); *Dietro le quinte del Teatro Stabile* (7 giugno 1964).

²⁰ Telegramma del 26 aprile 1964.

²¹ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1319.

²² Achille Mango ricostruisce la vicenda nell'articolo *Il comune di Roma si diverte*, «Il Ponte», n. 10, 31 ottobre 1969, pp. 1364-1366.

citata) come quello di una personalità troppo rilevante per non essere coinvolta.

Per parte sua, Visconti era stato sempre molto critico nei confronti di un teatro stabile a Roma. Vale la pena ricordare che, durante la lavorazione del film *Il Gattopardo* (1963), Visconti, Stoppa, Morelli e Valli decidono di tentare la fusione delle rispettive compagnie proprio per fare concorrenza al costituendo Stabile. Il progetto del Gruppo del Teatro Libero di Roma, dal nome allusivamente polemico, alla fine è affossato dai dissidi interni e dalla mancanza di adeguati finanziamenti. Le attività dovevano essere aperte da una nuova edizione viscontiana di *Troilo e Cressida* (già diretto in una monumentale edizione ai Giardini di Boboli nel 1949), che sarà poi il titolo che Visconti proporrà in prima istanza a Pandolfi.²³ Tuttavia, nell'articolo consuntivo *Vent'anni di teatro* (1966), scritto a margine della felice esperienza del *Giardino*, Visconti si dimostra disponibile a rivedere il proprio giudizio:

Ci fu un momento in cui mi dichiarai apertamente contrario alla creazione di un teatro stabile a Roma, forse per eccesso di pessimismo. Mi sembrava un'iniziativa decisamente negativa, per il pericolo di un condizionamento politico. Invece Vito Pandolfi, realizzandola fra molte difficoltà, ha dimostrato, fino a oggi, che i miei timori erano per lo meno infondati.²⁴

Come mai alla fine sia proprio Visconti ad aprire l'attività dello Stabile di Roma si comprende – al di là dell'«indiscutibile» profilo artistico, come scriveva Mango – se si considera la situazione del Teatro Argentina, di cui si attendeva l'avvio dei restauri, previsti però su tempi molto lunghi. «Intanto l'Argentina è abbandonato come un rudere. Tra poco ne ritroveremo le rovine», scrive Pandolfi a Ridenti nel 1963, «il teatro più bello di Roma sta lì, chiuso, abitato solo dai topi».²⁵ La sede principale dello Stabile è allora individuata nel Teatro Valle (gestito dall'ETI) in quel momento inagibile per necessità di qualche restauro di minore entità. È Pandolfi stesso a spiegare come sono andate le cose:

Per ottenerne la riapertura [del Valle], fu necessario scritturare la coppia dei ben noti Morelli-Stoppa con cui la gestione ETI aveva un pesante impegno

²³ Il Gruppo del Teatro Libero di Roma, doveva nascere dalla fusione della Morelli-Stoppa e dell'ex Compagnia dei Giovani (Valli, De Lullo, Falk, Albani), con i finanziamenti degli attori stessi e di Visconti, dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) e dell'editore Cappelli. Il programma prevedeva *Troilo e Cressida* di Shakespeare, con regia di Visconti, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, con co-regia di Visconti e Giorgio De Lullo, e *L'albergo del libero scambio* di Feydeau con regia di De Lullo. La vicenda è ricostruita da Visconti in «Il Dramma», n. 329, febbraio 1964, pp. 90-91.

²⁴ L. Visconti, *Vent'anni di teatro*, «L'Europeo», n. 13, 24 marzo 1966, e n. 14, 31 marzo 1966; cito il saggio ripubblicato integralmente in appendice a L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 121.

²⁵ Lettera del 3 luglio 1963.

contrattuale che non le conveniva affatto, dal punto di vista finanziario, assolvere. Se ne liberò attuando il restauro e cedendo l'esercizio del Teatro Valle al Teatro stabile e assieme ottenendo dalla coppia Morelli-Stoppa, scritturata da noi, la volontaria rinuncia all'impegno.²⁶

In breve, arruolare la compagnia Morelli-Stoppa e Visconti permetteva allo Stabile e all'ETI di togliersi dai rispettivi impacci. *Il giardino dei ciliegi* però non era la prima proposta. Ben prima che la nomina di Pandolfi fosse ufficiale, erano cominciate le ricognizioni per costruire il cartellone e, come detto, Visconti voleva tornare a lavorare su *Troilo e Cressida* di Shakespeare (che non aveva potuto fare causa morte prematura del Gruppo del Teatro Libero). A seguire avrebbe dovuto esserci *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti affidato alle cure registiche di Orazio Costa. Con un regista di sinistra (Visconti) e un regista cattolico (Costa) il bilanciamento degli orientamenti ideologici è salvo. Il programma sembra ormai pronto, ma tutto si rimescola, perché nel frattempo il testo di Shakespeare è realizzato allo Stabile di Genova da Luigi Squarzina (19 novembre 1964) e il testo di Betti a Torino da Gianfranco De Bosio (28 gennaio 1965). Costa a quel punto si sfilava, Pandolfi cerca di scritturare Franco Zeffirelli senza successo, e infine chiude i contratti di Ettore Giannini (*Il mercante di Venezia*) e di Giuseppe Patroni Griffi (*Vestire gli ignudi*), mentre Visconti mantiene il ruolo di apripista, sostituendo Shakespeare con Čechov. Nell'autunno del 1965, la prima stagione del Teatro di Roma può infine partire, distribuita su due sale. Al Valle si recitano i classici, al Teatro Centrale le novità.²⁷ Alcuni critici più tradizionalisti storcono il naso, chiedendosi perché inaugurare Roma con un testo non italiano, ma di un autore del Novecento russo.²⁸ Per Visconti, viceversa, era il migliore fra i ripieghi possibili.

Oltre il giardino. I percorsi čechoviani di Visconti

Insieme a Dostoevskij, Čechov è l'autore d'elezione nel rapporto tra Visconti e la cultura russa.²⁹ Negli anni della seconda guerra mondiale,

²⁶ V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile*, cit., p. 1320.

²⁷ Al Teatro Centrale il cartellone è composto da *Il governo di Verre*, di Mario Prosperi da Cicerone, regia di Renzo Giovanpietro; *L'isola* di Fabio Mauri, regia di Alberto Bonucci e Fabio Mauri; *L'arbitro* di Gennaro Pistilli, regia di Gennaro Magliulo; *I quattro cavalieri* di Guglielmo Biraghi, regia di Roberto Guicciardini.

²⁸ Fra i critici che poco apprezzano la scelta, G. M. Guglielmino, *Nel «Giardino dei ciliegi» di Čechov Visconti ha piantato alberi autentici*, «Gazzetta del Popolo» 27 ottobre 1965; C. Terron, *Visconti rovescia il mito di Čechov*, «Corriere Lombardo», 27-28 ottobre 1965; G. Prosperi, *Varato lo Stabile con il «Giardino» di Čechov*, «Il Tempo», 1965. Il rumore delle polemiche è ricordato da R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Čechov*, «Il Giorno», 27 ottobre 1965.

²⁹ *Delitto e castigo* del 1946, spettacolo di apertura delle attività della Compagnia Italiana di Prosa, la prima compagnia di Visconti (già con Rina Morelli e Paolo Stoppa) è basato sull'adattamento teatrale del regista francese Gaston Baty. Lo spettacolo segna una tappa importante nella storia scenica di Visconti per la densità della ricerca visiva in direzione di

nominare Čechov – per il gruppo della rivista «Cinema» cui Visconti si era unito – era un altro modo per dire antifascismo.³⁰ La grande stagione del neorealismo italiano, di cui Visconti con il film *Ossessione* (1943) è stato fra gli anticipatori e i maggiori esponenti, matura anche in quest'alveo.³¹ Quando Mario Alicata e Giuseppe De Santis, in un articolo del 1941, inseriscono Čechov in una lista di modelli di riferimento, stanno sollecitando il cinema italiano a tornare a raccontare il proprio tempo sull'esempio degli autori del realismo ottocentesco. Un orientamento verso la 'realtà' che suonava sospetto, ma persino il fascismo non poteva non riconoscere come imprescindibili quei nomi.

Resta dunque evidente che quando il cinema comincia a costruire i suoi primi personaggi e a veder risolversi l'anima degli uomini nei suoi concreti rapporti con l'ambiente, esso subisce necessariamente il fascino del realismo europeo dell'Ottocento che da Flaubert a Cecof [sic], da Maupassant a Verga, da Dickens a Ibsen, sembrava consegnare una perfetta sintassi psicologica e sentimentale e insieme una poetica immagine della società ad essi contemporanea.³²

Gli uomini nei loro concreti rapporti con l'ambiente – è già il punto di vista poi precisato da Visconti nel suo celebre manifesto di poetica *Cinema antropomorfo* uscito su «Cinema» nell'autunno del 1943, quando Mussolini era già caduto e al nord era cominciata la Resistenza. Per Visconti, se il

un realismo onirico e allucinato. Nel cinema, oltre all'adattamento del romanzo breve *Le notti bianche* (1957), si riconoscono diretti pescaggi dostoevskiani almeno in *Rocco e i suoi fratelli* del 1960 (la figura di Rocco è in parte modellata sul protagonista di *L'Idiota*) e in *La caduta degli dei* (1969), nell'episodio della bambina che si suicida in seguito a uno stupro, ispirato alla confessione di Stavroghin ne *I demoni*.

Com'è noto, la bibliografia su Visconti e Čechov è copiosa. Mi limito a segnalare: *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006; L. Allegri, *Ma i ciliagi erano finti. Il "realismo" di Visconti e la drammaturgia russa*, in *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di N. Palazzo, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 83-101; C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. Conquiste iniziali di un'altra arte della memoria* e A. Santi, "Il giardino dei ciliegi" secondo Visconti, entrambi nel numero monografico di «Ariel» dedicato a Visconti, n. 1-3, gennaio-dicembre 2007, rispettivamente a pp.67-74 e a pp. 319-364; C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij 2: dagli esordi intuì possibile per via attoriale lo stesso Nuovo teatro*, in AA.VV., *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, atti del convegno del Dams dell'Università di Torino, a cura di F. Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 259-269.

³⁰ Benché fosse diretta da Vittorio Mussolini, figlio del duce, la rivista divenne uno spazio d'opposizione e pensiero antifascista grazie agli interventi di Mario Alicata, Pietro Ingrao, Giuseppe De Santis, i fratelli Puccini, Visconti stesso e numerosi altri.

³¹ Fra gli studi più recenti sul neorealismo segnalò, anche per la relativa bibliografia, *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Atti del Convegno (Torino, 1-3 dicembre 2015), a cura di G. Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini, Milano, Scalpendi Editore, 2017.

³² M. Alicata, G. De Santis, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 217, 10 ottobre 1941, p. 216.

cinema rompe «ogni concreto legame sociale [...] finisce sovente col prestarsi a colpevoli evasioni dalla realtà, e in parole più crude: al trasformarsi in una vile astensione».³³ È un approccio artistico e ideologico che Visconti non cambierà, alla base anche del *Giardino* di oltre un ventennio dopo, in piena Italia repubblicana. Čechov rimarrà sempre per Visconti l'autore di un teatro «antropomorfo», dunque politico nel senso pieno del termine, in cui gli esseri umani sono ritratti nella loro vita totale. Il 1943 è appunto anche l'anno di *Ossessione*, che esce in maggio, scritto con Alicata, De Santis e Gianni Puccini, la cui traccia narrativa principale è derivata dal romanzo americano *Il postino suona sempre due volte* di James Cain. Fra i sottotesti del film, lo studioso Sandro Bernardi nota la presenza di *Il gabbiano* di Čechov. Il personaggio più politico, cioè lo Spagnolo, il vagabondo libertario e forse omosessuale che tenta di distogliere Gino dall'amore distruttivo di Giovanna, descrive la città di Genova con parole che ricordano quelle del dottor Dorn nel dramma čechoviano.³⁴ Senz'altro lo Spagnolo cita Genova, perché era una città operaia e antifascista (nel dopoguerra Genova otterrà la medaglia al valore per il suo ruolo nella Resistenza), ma è non meno indicativo l'uso del materiale čechoviano in una direzione contraria rispetto alla vulgata del Čechov delle impotenze e delle immobilità. L'autore russo è letto come un suscitatore di dinamiche critiche e d'indirette spinte all'azione, secondo un approccio che Visconti mette a fuoco appunto in questi primissimi contatti e che confermerà nel tempo a venire.

Sembrerebbe allora una contraddizione che poco tempo dopo, nel 1948, Visconti includa proprio Čechov fra gli autori la cui stella appare in declino. Il regista si sta difendendo dalle critiche che da più parti piovono sul suo primo spettacolo shakespeariano, *Rosalinda o Come vi piace* che, oltre ai costi esorbitanti (cinquanta attori in scena, scenografie di Salvador Dalí), era stato tacciato di essersi allontanato troppo dal realismo intensificato delle prime regie. In questa fase, Visconti sta lavorando su altre direttrici – musica, danza, immagini oniriche, fiaba, aperture al fantastico – riprendendo un percorso che aveva in parte esplorato con *Il matrimonio di*

³³ L. Visconti, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», n. 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109; in appendice a L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 100.

³⁴ Scrive Bernardi: «Lo Spagnolo parla letteralmente con le parole di un personaggio di Čechov: "Sei mai stato a Genova? A Genova si può camminare per ore intere sulla banchina. È come una strada. Ci si incontrano tanti amici, perché a Genova ci vanno tutti...". È la Genova de *Il gabbiano*, la città di cui Dorn, il dottore, nel quarto atto parla in modo altrettanto suggestivo: "C'è una magnifica folla nelle sue strade. Quando esci, la sera, dall'albergo, sono tutte gremitte di gente. Ti muovi in mezzo alla folla senza una meta, su e giù, a zig zag, vivi della sua vita, ti fondi con essa psichicamente e cominci a credere che in realtà sia possibile un'unica anima universale"». S. Bernardi, *Il vecchio e il nuovo. Citazioni e sottotesti nel primo film di Visconti*, «Drammaturgia», numero monografico dedicato a Visconti, n. 7, 2000, p. 35.

Figaro (1946), risolto come un vaudeville politico con danze e canzoni (il protagonista era Vittorio De Sica). È soprattutto in rapporto al lavoro dell'attore, per rompere alcune convenzioni dell'interprete di prosa, che si comprende la presa di distanza da Čechov nella nota difensiva *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, che Visconti pubblica sulla rivista «Rinascita».

Gli attori di prosa erano ancorati, fino a ieri, alla sedia, alla poltrona, al tavolo dell'eterno «salotto in casa...». Io li ho fatti muovere, agitare, ballare. Lo spettacolo moderno tende alla danza non in senso estetico, ma come movimento «liberato». Forse è tramontata l'età di Ibsen e Čechov, e ci si apre davanti il secolo dello spettacolo in cui il personaggio si esprimerà in modo più completo e naturale, e più sincero, che in quello grigio e lambiccato della commedia borghese.³⁵

Di quale Čechov sta parlando Visconti? Non certo dell'autore il cui nome avrebbe voluto sulla propria tomba, accanto a quelli di William Shakespeare e Giuseppe Verdi.³⁶ Per altro, già dal 1948, era in trattative con Torraca del Teatro Eliseo per la produzione di *Tre sorelle*. L'obiettivo polemico non è Čechov in sé, bensì la tradizione scenica del crepuscolarismo italiano, il Čechov dei mezzi toni, delle attese e dei languori. Quando nel 1952 comincia la preparazione del suo primo Čechov, *Tre sorelle*, un collaboratore decisivo sarà Gerardo Guerrieri, grande traduttore e *dramaturg*, per il quale la focale tragico-melodrammatica, cioè la cifra viscontiana maggiore, è la strada giusta. In un'importante lettera, gli scrive che lo scopo è «dimostrare che [Čechov] è di carne, e non è cerebrale, un intellettuale, un crepuscolare: insomma non è Marino Moretti», e che il melodramma, cioè il sistema di «sensazioni e passioni», è la rete sottotestuale delle relazioni e degli andamenti scenici.³⁷

Non temere di melodrammatizzare, cioè di attribuire ai personaggi sensazioni e passioni che nella *convenzione čechoviana* corrente non hanno. Čechov è partito dal melodramma, ed è arrivato ai suoi capolavori non abolendo il melodramma ma raffinandolo, non abolendo il duello ma facendone arrivare il contraccolpo attraverso un colpo di pistola, e così è per tutto, per i sentimenti, per gli stati d'animo, per gli istinti. I personaggi di Čechov hanno istinti violenti: le manifestazioni che ci arrivano di essi non sono violente. Ma per me è un errore costruire i loro istinti dalle loro parole. I loro istinti sono

³⁵ L. Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, «Rinascita», 12 dicembre 1948, in appendice a Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit., p. 104.

³⁶ «Stendhal avrebbe voluto sulla propria tomba l'epigrafe: *Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare*. La mia epigrafe potrebbe essere: *Cechov, Shakespeare e Verdi*». L. Visconti, intervista a cura di S. Marion, [1964], in *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari e N. Lodato, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976, p. 103.

³⁷ Lettera a L. Visconti in *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006, p. 99.

rivestiti di inibizioni di classe, sociali: e le parole ci portano proprio il rivestimento, offrono il manto dietro cui [gli istinti] si nascondono.³⁸

Il percorso si sviluppa in risonanza con quello su Goldoni. *La locandiera* e *Tre sorelle* debuttano nel 1952 a pochi mesi l'uno dall'altro, quasi con la stessa compagnia (in entrambi recitano Morelli, Stoppa, Mastroianni, De Lullo, Falk, Tedeschi). Anche *La Locandiera* è progettata in aperta opposizione al goldonismo italiano 'delle trine e dei minuetti', scoprendo, per via attorale, la disponibilità della scrittura di Goldoni a un vero dei comportamenti e dei moti psichici.³⁹ Una ricerca in cui il coevo studio su Čechov aveva avuto una parte notevole, ma che non di meno aveva subito l'influenza di quella che, a rischio di forzature, può essere definita una riscrittura americana di *Il giardino dei ciliegi*, cioè *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams (spettacolo che nel 1947 a Broadway aveva rivelato Marlon Brando quale icona di un nuovo eros scenico), di cui Visconti aveva firmato la sua seconda edizione nel 1951 anche in questo caso lavorando quasi con gli stessi attori di *Tre sorelle* e *La locandiera*.⁴⁰

Lo studio del copione di *Tre sorelle* è condotto in parallelo alla documentazione sul Teatro d'Arte di Mosca. La memoria – un tema a ragione sempre evocato in rapporto a Visconti – implica in questo caso lavorare sulle tracce documentali, sulle biografie intrecciate di Čechov e di Stanislavskij, sui carteggi e le fonti rare, sulle immagini di scena del Teatro d'Arte. Una ricerca realizzata ancora con la collaborazione di Guerrieri, che conosceva il russo e che nel 1956 curerà la prima edizione italiana di *Il lavoro dell'attore* di Stanislavskij per Laterza, oltre ai programmi di sala dei Čechov viscontiani.⁴¹ Il rapporto di Visconti con Stanislavskij si precisa – insieme al realismo degli spazi scenici e ai tempi lunghi di prova (trentuno giorni per il *Giardino*) –⁴² nell'impulso creativo con l'attore. Come ci ricorda Claudio Meldolesi,

³⁸ Ivi, pp.100-101.

³⁹ Mi permetto di rimandare al mio "*La Locandiera*" di Goldoni per Luchino Visconti, Pisa, ETS, 2003 per la bibliografia di riferimento.

⁴⁰ Per un approfondimento sui legami tra Williams, Goldoni e Čechov in Visconti, analizzati soprattutto dal punto di vista delle drammaturgie recitative, rimando all'illuminante saggio di S. Ferrone, "*La locandiera*" di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, atti del convegno del Bicentenario, a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 357-367.

⁴¹ I programmi sono fascicoletti monografici dedicati a Čechov nel suo tempo storico e teatrale, organizzati come montaggi di lettere, cronologie, brani dalle memorie di Stanislavskij, ritratti dell'autore nei luoghi della sua vita e foto di scena delle regie al Teatro d'Arte. Sono assenti scritti di o su Visconti. Il materiale mira a inscrivere i Čechov di Visconti in una linea europea, e sempre in dialogo con la grande esperienza del Teatro d'Arte, anche eventualmente per criticarla e distaccarsene come nel caso di *Il giardino dei ciliegi*. I programmi di sala da me consultati si trovano presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁴² Cfr. ag. sa. [A. Savioli], *Visconti cerca il vero Cechov*, «L'Unità», 12 ottobre 1965.

Visconti si rifece a Stanislavskij tornando alle sue dinamiche duplicatrici delle azioni e promuovendo la conoscenza del suo metodo psico-fisico. Nel concreto, tutto fa supporre che guardasse al Teatro d'Arte di Mosca come a un esempio assoluto per tante organiche aperture al vero dall'intimo.⁴³

È una dialettica basata sul *training* che l'attore deve condurre al di là della scena, che il maestro russo esemplificava nell'allenamento quotidiano per esempio del musicista, e il maestro italiano in quello del boxeur.⁴⁴ Anche la regia deve compiere un analogo lavoro su di sé. Leggere i testi non basta, scrive Visconti nel 1947 al regista Mario Ferrero, occorre «allenare – ginnasticare – le nostre facoltà emotive nella vita».⁴⁵ Così, l'attivazione della «memoria emotiva» riguarda in primo luogo la creatività registica. «Domani ti manderò alcune fotografie. Alcune sono personaggi čechoviani del Teatro d'Arte di Mosca, nelle primissime o addirittura la prima edizione delle *Tre sorelle*. Le altre sono fotografie di mia madre», scrive Visconti al costumista Marcel Escoffier.⁴⁶ La linea critica della tragedia, in cui per Visconti si assiste al «crollo d'un mondo [...] privo della luce della coscienza»,⁴⁷ si snoda in relazione a una duplice dimensione della memoria, quella storica del Teatro d'Arte, come «ritorno ai padri fondatori, un imitare per capire» dice ancora Meldolesi,⁴⁸ e quella autobiografica del Visconti bambino, che riscalda i personaggi al calore degli affetti per le cose ricordate, per «partecipare alle loro vicende con animo sospeso e amico».⁴⁹ Ennio Flaiano, in una recensione importante su *Il giardino dei ciliegi*,

⁴³ C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij 2: dagli esordi intuì possibile per via attorale lo stesso Nuovo teatro*, cit., p. 265.

⁴⁴ «Quanto maggiore è il talento, tanto più questo richiede tecnica ed esercizio [...]. Qualcuno mi sa spiegare perché un violinista [...] deve esercitarsi ogni giorno per ore e ore? [...]» e così un ballerino, un pittore o uno scultore, «mentre l'attore può non fare niente [...]?». Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 405-406. «La base della formazione dell'attore dovrebbe essere questa: non è certamente questione soltanto di disciplina, di essere puntuali alle prove, bensì, nelle ore in cui non si è a teatro, è questione di studiare, approfondire i testi, migliorare le proprie capacità. L'attore è come un pugilatore che ha come obiettivo di diventare campione del mondo, e perciò si allena sette, otto, dieci ore al giorno». I «giovani attori», invece, spesso «non fanno un beato niente». L. Visconti, «Sipario», n. 236, dicembre 1965, p. 13.

⁴⁵ L. Visconti, lettera a M. Ferrero, datata Ischia 22 agosto 1947, in F. Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a «Morte di un commesso viaggiatore»*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 174.

⁴⁶ L. Visconti, lettera a M. Escoffier, 12 maggio 1952, in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, vol. I, p. 217.

⁴⁷ *Visconti a Venezia*, intervista a cura di L. Lucignani, «L'Unità», edizione romana, 4 settembre 1952.

⁴⁸ C. Meldolesi, *Un innovatore incompreso*, intervista a cura di M. Marino, «Hystrio», ottobre-dicembre 2006, p. 54.

⁴⁹ L. Visconti, Lettera a M. Escoffier, 12 maggio 1952, in L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. I, p. 217.

riconosce in questa riattivazione delle memorie concrete il ponte tra il primo Čechov di Visconti e l'ultimo:

Ciò che del teatro di Čechov avvince e sprona maggiormente Visconti mi sembra la possibilità che gli offre di poterlo considerare un teatro della memoria, qualcosa di intravisto felicemente nell'infanzia e che ama ricreare in immagini sostanziali, precise, talvolta un po' ricche: una villa, il suo arredamento, i domestici, perfino le valigie.⁵⁰

Con l'ambivalenza di questa doppia focale, tra critica e pietà, giudizio e affetto, Visconti osserva i personaggi čechoviani negli anni. *Il giardino dei ciliegi*, poi, gli offrirà l'occasione, alla luce del percorso fatto, di una revisione del modello stanislavskijano per tornare alle ragioni di Čechov, che nelle lettere affermava di aver scritto non un dramma, ma una commedia, quasi una farsa. Visconti era entrato in contatto con il peculiare umorismo di Čechov attraverso *Il tabacco fa male* (1953), monologo della comicità e dello struggimento che aveva cucito addosso all'estro anarchico di Memo Benassi;⁵¹ ma anche nel successivo *Zio Vania* (1955) comincia a emergere una ricerca sul comico per via attorale grazie soprattutto a Stoppa (Vania), Mastroianni (Astrov) e Mario Pisu (Serebriakov), capaci di creare una cerniera tra dramma e ironia, con punte di ridicolo e di grottesco.⁵²

Questo terzo Čechov viscontiano, meno compattamente tragico di *Tre sorelle*, più disponibile alla cattura del potenziale ironico, conferma in ogni caso, nei suoi assetti generali, gli orientamenti di *Tre sorelle* per un Čechov anticrepuscolare e politico in senso ampio. Niente cadenze monotone, balbettii, uniformità di ritmo. Le passioni, le malinconie, le solitudini, i moti del pensiero trovano «gesti precisi, sicuri, un po' teatrali».⁵³ È una tentazione forte, scrive Sandro De Feo, «assumere a protagonista quello *spleen* mortale, quel pulviscolo di noia sospeso a mezz'aria, e di collocarvi i personaggi come ombre incerte, ignave».⁵⁴ All'opposto, qui «l'aria si taglia col coltello».⁵⁵ Visconti realizza una «regia nervosa»,⁵⁶ tesa a liberare «l'enorme carica di realismo, la potenzialità quasi ininterrotta di energia».⁵⁷ Nelle bianche scenografie fine ottocentesche di Piero Tosi, ispirate alle case abitate da Čechov, e con microcitazioni dei costumi stanislavskiani (Vania

⁵⁰ E. Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 278.

⁵¹ Visconti mette in scena *Il tabacco fa male* e *Medea* di Euripide in un'unica serata per tenere fede agli impegni contrattuali presi con Memo Benassi e Sarah Ferrati.

⁵² Cfr. l'audioregistrazione dello spettacolo conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e l'analisi in F. Mazzocchi, *Il teatro delle passioni. Appunti su "Zio Vania" di Luchino Visconti*, «Il Castello di Elsinore», n. 60, giugno 2009, pp. 31-49.

⁵³ a.b., «Zio Vania» di Čechov al Carignano, «La Nuova Stampa», 3 maggio 1956.

⁵⁴ S. De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, «L'Espresso», 25 dicembre 1955.

⁵⁵ G. Prospero, «Zio Vania» di A. Čechov presentato da Visconti all'Eliseo, «Il Tempo», 21 dicembre 1955.

⁵⁶ E. Muzii, *Čechov e Visconti*, «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955.

⁵⁷ S. De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, cit.

con il fazzoletto in testa come nella messinscena del Teatro d'Arte), la dimensione critica scaturisce dall'oggettività dell'occhio čechoviano («indifferente come la neve, come la tormenta», scriveva Gorkij a Čechov in una lettera celebre),⁵⁸ uno sguardo fermo, che non condanna, ma che tutto osserva, e che mobilita nello spettatore spinte contrarie di pietà e di ribellione per quell'umanità marginale e dimenticata.

In cerca del 'vero' Čechov

Come tutte le letture radicali, anche quella del grande drammaturgo David Mamet, pubblicata in *Note in margine a una tovaglia*, sprigiona un notevole fascino persuasivo. Mamet esamina le azioni concrete nell'opera e ne conclude che «a nessun personaggio importa un accidente del giardino dei ciliegi»,⁵⁹ il titolo è solo di facciata e non sta succedendo «nulla che abbia a che fare con gli alberi». ⁶⁰ Il vero tema delle azioni in *Il giardino dei ciliegi* è «la sessualità, e in particolare la sessualità frustrata». ⁶¹ Amiamo questo testo, non perché parli della Russia zarista morente, di valori al tramonto, della condizione sociale dei personaggi, «cose che, in fondo, ci separano dal dramma»,⁶² ma perché ci parla d'amore, stimolando direttamente il nostro subconscio. È infatti «nel subconscio che percepiamo con piacere l'azione ripetuta della stessa scena: due persone in disaccordo, ognuna delle quali cerca di appagare la propria sessualità frustrata». ⁶³

⁵⁸ «Nell'ultimo atto di Vania, quando il dottore dopo una lunga pausa, parla del caldo dell'Africa, io mi sono messo a tremare d'estasi davanti al vostro genio e di spavento davanti all'umanità, davanti alla nostra vita incolore e miserabile. Come e con che forza colpite al cuore, e come colpite giusto! Voi avete un talento enorme. Ma ditemi, che chiodi pensate di piantare con tali colpi? Forse che resusciterete l'uomo in questo modo? Noi siamo esseri lacrimevoli, sì, proprio così, fastidiosi. Noiosi, ripugnanti; e bisogna essere un mostro di virtù per amare, compiangere, aiutare a vivere queste nullità, questi sacchi di trippa che siamo. Ma non per questo gli uomini fanno meno pietà. Io che sono lontano dall'essere un uomo virtuoso, singhiozzavo vedendo Vania e l'altra gente, benché sia assolutamente idiota singhiozzare e più ancora dirlo. A me pare, vedete, che in questa vostra commedia voi trattiate gli uomini con la freddezza del demonio. Voi siete indifferente come la neve, come la tormenta». Lettera di Gorkij a Čechov, novembre 1898, in programma di sala di *Zio Vania*, a cura di G. Guerrieri, Teatro Eliseo di Roma, 1955, p. non numerata.

⁵⁹ D. Mamet, *In nota al "Giardino dei ciliegi"*, [1986], in id., *Note in margine a una tovaglia. Scrivere (e vivere) per il cinema e per il teatro*, Roma, Edizioni minimum fax, 2004, p.157.

⁶⁰ Ivi, p. 160.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi, p. 165.

⁶³ Ivi. Si potrebbe eccepire che almeno una coppia in accordo c'è, cioè Anja e l'eterno studente Trofimov. Mamet però ritiene questi «troppo represso» per fare alcunché (Ivi, p.161). Per parte loro, Pis'cik, Gaev e Firs sono definiti «macchiette», figure accessorie e, in un certo senso, felici, perché, essendo privi di legami sessuali e amorosi, «non sono coinvolti nell'unica e spesso reiterata azione della commedia: consumare, chiarire o modificare una situazione sessualmente infelice» (Ivi, p. 162).

Per capire il punto di vista di Visconti occorre rovesciare la prospettiva di Mamet. Per il regista milanese, privato e pubblico, corpo e spazio sociale sono facce di una stessa medaglia. L'impegno politico e la rappresentazione della sessualità sono strettamente intrecciati, e l'amore e il sesso non possono essere scissi dal groviglio delle più ampie ragioni collettive.⁶⁴ In questo senso, la sconfitta – il macrotema viscontiano a teatro e al cinema – è narrata attraverso storie di fallimenti individuali, sul piano sentimentale, sessuale, familiare, che sono sempre anche fallimenti storici e determinati dalle circostanze storiche.⁶⁵ Visconti tornerà a precisarlo ancora poco prima della morte, in un'intervista del 1976 – «Io amo raccontare delle tragedie, le tragedie delle grandi famiglie il cui crollo coincide con il crollo di un'epoca» –⁶⁶ in cui ricorre la parola «crollo» che aveva già usato nel 1952 a proposito di *Tre sorelle*.⁶⁷ Attraverso questi crolli epocali, che sono, non di meno, crolli della possibilità di un appagamento della libido (la sessualità frustrata di cui scrive Mamet), Visconti crea uno spazio drammaturgico in dialogo con gli snodi del secondo Novecento. Dagli stagnanti anni Cinquanta democristiani, con la Guerra Fredda e la paranoia maccartista in America,⁶⁸ agli anni Sessanta dei venti di contestazione sollevati dalle aporie del boom economico italiano e dall'inizio della guerra del Vietnam, i personaggi čechoviani, privi di «un legame operante con la vita»,⁶⁹ riappaiono nel teatro di Visconti a cadenza regolare, come campanelli d'allarme. Gli intellettuali finiti ai margini (*Zio Vania*), le élites aristocratiche o altoborghesi (*Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*) incapaci di creare comunità, come diceva il regista Massimo Castri,⁷⁰ sono le figure di

⁶⁴ Sul tema, cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Il Libraccio – Lampi di Stampa, 2011, anche per la bibliografia di riferimento.

⁶⁵ Micciché scrive che la sconfitta dei personaggi «non è mai, in quasi nessun caso, il risultato di un processo interno alla loro esistenza individuale, ma appare determinata dalla pressione dell' "altro da sé" ovvero dalle forze, attuali o passate, di classe o comunque socialmente determinate, che li respingono come estranei al divenire storico, appunto, come gente in ritardo (talora in anticipo: Giovanna Bragana [di *Ossessione*], forse, re Ludwig in un certo senso) rispetto all'epoca, e al rapporto tra forze sociali, in cui è costretta a vivere». L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit. p. 79.

⁶⁶ C. Costantini, *L'ultimo Visconti*, Milano, SugarCo, 1976, p. 46.

⁶⁷ *Visconti a Venezia*, cit.

⁶⁸ Nell'anno di *Tre sorelle*, Visconti scrive una lettera pubblica a Charlie Chaplin che, in seguito all'accusa di attività antiamericane e di adesione al comunismo, aveva deciso di lasciare gli Stati Uniti per la Svizzera. L. Visconti, *Benvenuto a Chaplin*, «L'Unità», 19 dicembre 1952.

⁶⁹ E. Muzii, *Čechov e Visconti*, «Il Contemporaneo», 31 dicembre 1955.

⁷⁰ A proposito di *Tre sorelle*, e in generale dei grandi testi dell'ultima fase čechoviana, Castri dichiara: «Questi personaggi falliscono in ciò che è più essenziale all'uomo, la capacità di consociarsi, di farsi "societas", di dare luogo a una comunità. Questo è davvero disperatamente tragico e avviene per una profonda incapacità di vivere di ognuno di questi singoli individui che pure sono tutti assolutamente normali, nessuno di loro è un mostro». M. Castri, intervista a cura di G. Capitta, in programma dello spettacolo *Tre sorelle*, Teatro di Roma, 2007 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

un'ideologia sottotraccia che Visconti considera più penetrante e definitiva di quella 'sfacciata' di Brecht. Così dichiara nella citata intervista del 1976:

In ogni caso, io preferisco quelle opere in cui l'elemento ideologico sia nascosto. Per me ogni opera valida è un'opera ideologica. Io, ad esempio, trovo Cecov [sic] uno scrittore eminentemente ideologico. Quando dico Cecov, dico uno dei teatri più ideologici ai quali si possa pensare. La profondità ideologica che c'è in Cecov supera qualsiasi dichiarazione aperta o programmatica. Il vero teatro ideologico è Cecov. In Cecov c'è l'analisi di un mondo in crisi, in fase di trapasso. L'ideologia è dentro, è nel testo. *Il giardino dei ciliegi* è molto più polemico ideologicamente di Brecht. Questa potrebbe essere un'eresia ma non lo è.⁷¹

La riflessione ci consegna la chiave metodologica con cui Visconti ha trattato *Il giardino dei ciliegi*, cioè come un testo politico, l'affresco di una crisi storica (le fasi terminali della Russia zarista mentre si avvicina la rivoluzione) raccontata attraverso le vicende personali di una famiglia che si disperde.⁷² Tuttavia, per Visconti l'ideologia 'implicita' di Čechov può emergere in tutte le sue implicazioni solo se si torna alle ragioni dell'autore, svincolandosi dall'ingombrante eredità di Stanislavskij e del *Giardino del Teatro d'Arte* nel 1904. Il grande regista russo avrebbe impresso al testo un'impronta tragica e una dilatazione ritmica divergente rispetto a quanto Čechov pensava del proprio lavoro. «Tutta la commedia sarà allegra, spensierata», scrive Čechov a Ol'ga Knipper, primattrice del Teatro d'Arte e sua moglie;⁷³ «M'è venuto fuori non un dramma, ma una commedia, in certi punti una farsa addirittura», scrive a Marija Alekseeva, attrice del Teatro d'Arte e moglie di Stanislavskij;⁷⁴ ancora a Ol'ga Knipper: «È da un pezzo che ho voglia di scrivere un *vaudeville* dei più stupidi»;⁷⁵ e infine, la celebre lettera del 1904, sempre a Ol'ga Knipper, in cui Čechov critica la messinscena del Teatro d'Arte:

Lulù e K. L. sono stati al *Giardino dei ciliegi* in marzo; tutti e due dicono che nel quarto atto Stanislavskij [che interpretava il personaggio di Gaev] recita in modo orrendo, che tira tormentosamente in lungo. Che cosa terribile! Un atto

⁷¹ C. Costantini, *L'ultimo Visconti*, cit., p. 46.

⁷² Čechov muore nel 1904, non assisterà alla rivoluzione bolscevica, le cui istanze forse non avrebbe condiviso, secondo quanto scrive Natalia Ginzburg: «Gorkij era marxista, e sognava la rivoluzione. Čechov vedeva invece la salvezza in una trasformazione lenta. Ma non aveva alcuna fiducia nel popolo russo». A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1989, p. L.

⁷³ Lettera del 21 settembre 1903, citata in *Il giardino dei ciliegi*, programma dello spettacolo diretto da Luchino Visconti, Teatro di Roma, p. 12.

⁷⁴ Lettera del 15 settembre 1903, in A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 296.

⁷⁵ Lettera del 21 ottobre 1903, Ivi, p. 301. Il testo di cui parla Čechov non è *Il giardino dei ciliegi*. Si tratta di un altro testo per il quale, dice Čechov alla moglie, ha già preso accordi con una rivista teatrale di Pietroburgo per la pubblicazione. La lettera è utile, perché racconta il tipo di clima creativo in cui si trova Čechov in quel momento.

che deve prolungarsi *maximum* dodici minuti, dura da voi quaranta minuti. Una cosa sola posso dire: Stanislavskij m'ha rovinato il lavoro.⁷⁶

Insomma, *Il giardino dei ciliegi* non sarebbe una tragedia, né andrebbe messo in scena come tale. È stata l'autorevolezza di Stanislavskij a fondare il canone scenico, divenuto prassi anche nel teatro italiano. Rimuovendo il filtro di Stanislavskij, Visconti accredita il proprio spettacolo come più aderente alle indicazioni čechoviane - come afferma in un'intervista del 1965:

Sarà un *Giardino dei ciliegi* completamente diverso da quelli, pur tutti rispettabili, che ho avuto modo di vedere in Italia; dell'opera čechoviana ricordo le regie di Guido Salvini, di Giorgio Strehler al Piccolo di Milano, e, più recentemente, di Mario Ferrero. Mi sembra non si sia sfuggiti finora, in genere, ad un grosso equivoco, che risale d'altronde alla tradizione stanislavskiana, del Teatro d'Arte. Si è voluto vedere nel *Giardino dei ciliegi*, sempre o quasi sempre, una «grande tragedia», rigettando le indicazioni dello stesso Čechov che, seppur con qualche forzatura polemica, parlava, per i suoi drammi, di vaudeville. La tragedia del *Giardino dei ciliegi* è nel mondo, nella società le cui profonde trasformazioni i personaggi della vicenda non comprendono, o non vogliono comprendere; nei loro atteggiamenti prevalgono dunque spensieratezza, incoscienza: essi non sono capaci di misurarsi con i fatti fondamentali che si compiono o si preparano, e perciò sono destinati a soccombere.⁷⁷

È la famosa linea del 'vaudeville' (nei termini sopra precisati da Visconti), cioè della leggerezza, della spensieratezza e dell'incoscienza di personaggi che camminano sul ciglio del burrone con cui il regista voleva aprire un nuovo filone interpretativo, alla ricerca di una supposta 'autenticità' čechoviana e in polemica con la regia italiana del suo tempo. Il programma di sala riporta le citazioni dalle lettere di Čechov, e alcune pagine di *La mia vita nell'arte* in cui Stanislavskij rievoca i problemi legati alla preparazione del *Giardino*. Nel 1985, in alcuni appunti personali, Gerardo Guerrieri tornerà a riflettere su quella proposta cui aveva aderito, anche per metterne in luce i limiti e per raccontare il disagio di allora, quando Visconti cercava, fra vari tentativi, una via più fertile per dire la complessità čechoviana. Vent'anni dopo, quella lettura gli appare parziale quanto l'altra. Così, scrive Guerrieri, occorre liberare

Čechov dalla teoria che ne fa soprattutto un autore di vaudeville e di farse, teorie cui tutti abbiamo un po' sottoscritto, e che sembrava essere un po' la chiave di volta della sua interpretazione più 'aggiornata'. Questa teoria ci era parsa l'uovo di Colombo (l'aveva lanciata Čechov stesso, ed era la base del suo cosiddetto antistanislavskismo noi l'avevamo fatta nostra, a parte per il 'verba magistri', per protestare contro la desolante letteralità con cui Čechov

⁷⁶Lettera del 29 marzo 1904, Ivi, p. 311.

⁷⁷ ag. sa. [A. Savioli], *Visconti cerca il vero Čechov*, «L'Unità», 12 ottobre 1965.

veniva rappresentato. Sentivamo che c'era ben altro che quella crepuscolare sfilata di lamenti che ci veniva propinata. Lo sentivamo confusamente, ma non sapevamo come risolvere il problema. La risposta era nella profonda ricchezza del sottosuolo čechoviano).⁷⁸

Documenti e memorie del «Giardino»

La prima stagione dello Stabile di Roma è un successo. Pandolfi chiude il bilancio in pareggio,⁷⁹ gli spettatori affollano le recite di *Il giardino dei ciliegi* negli oltre due mesi di tenitura (77 repliche) con una serie di tutti esauriti. I quotidiani danno cifre a vari zeri (11.000 abbonati allo Stabile secondo «Il Giorno», 18.000 prenotazioni per le date torinesi secondo «La Stampa»⁸⁰). La Morelli-Stoppa andrà in tournée per quasi due anni. Era una compagnia molto amata, fra gli ultimi esempi di un divismo teatrale ormai scomparso. L'applauso a scena aperta che saluta l'ingresso di Rina Morelli (fissato nella traccia audio) è un gesto di rispecchiamento pubblico-performer che oggi esiste solo sulla scena musicale o sul tappeto rosso dei festival. Non di meno, il nome di Visconti era una garanzia, i suoi spettacoli erano sempre eventi. Vale la pena ricordare che da poco erano cessati i clamori della bufera censoria che aveva colpito il suo precedente spettacolo, *L'Arialdà* (1960) di Giovanni Testori, sempre realizzato con la Morelli-Stoppa, costato all'editore Feltrinelli e all'autore Testori un processo per oscenità durato quattro anni.

Come già precisato, il tema del *Giardino* è il «crollo», la morte di una vita precedente, qualcosa che finisce, ma senza lo schianto del tragico, perché, dice Visconti, «i personaggi non hanno piena consapevolezza della realtà che vivono, quindi non la soffrono fino in fondo».⁸¹ Attraverso la linea che ha chiamato del 'vaudeville', ovvero di una certa allegria dell'incoscienza, il regista mostra una catena di dissipazioni (di intelligenze, di volontà, di progettualità, di denaro), che ha fra i suoi anelli anche la 'sterilità', la dispersione erotica e affettiva. Tuttavia come intendere questo 'vaudeville' o non-tragico che all'epoca, scrive Guerrieri, era sembrato «l'uovo di Colombo»? Che cosa hanno visto gli spettatori?

Intanto, il testo è messo in scena nella sua integrità, con tutti i personaggi presenti nella tavola, compresi il capostazione e l'impiegato delle poste che legge l'inizio di *La peccatrice* di Tolstoj (atto III). Volendo «smitizzare

⁷⁸ G. Guerrieri, *Due giorni in dicembre (1985)*, in *Pagine di teatro*, a cura di S. Geraci, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1990, pp. 55-56.

⁷⁹ Cfr. *La Stagione Teatrale 1965-1966 in cifre*, «Il Dramma», n. 359-360, agosto-settembre 1966, p. 105.

⁸⁰ C. Giovetti, *Ciliegi autentici per Visconti*, «Il Giorno», 24 ottobre 1965; G. Calcagno, *Luchino Visconti, polemico col teatro italiano presenta oggi a Torino «Il giardino dei ciliegi»*, «La Stampa», 4 novembre 1966.

⁸¹ L. M., *Visconti prepara il "suo" Čechov in un'insolita atmosfera di idillio*, «Stampa Sera», 22-23 ottobre 1965.

Čechov»,⁸² dice Visconti, e i cliché čechoviani delle attese e dei silenzi, la sua soluzione è accelerare i ritmi, eliminare le stasi, far marciare lo spettacolo a cadenza sostenuta. Il risultato piace moltissimo al pubblico, molto meno ai critici. L'impressione generale è che Čechov ne esca diminuito. De Monticelli nota «un *Giardino* molto serrato con poche pause e una recitazione un po' buttata via», e una partenza finale «al gran galoppo», tutta «trepestio» e «dinamismo».⁸³ L'ultimo atto non dura proprio i dodici minuti che voleva Čechov nella lettera, ma sta dentro i venti minuti di cui informa il personaggio di Lopachin: «Fra venti minuti bisogna stare alla stazione. Sbrigarsi!».⁸⁴ Giorgio Strehler farà durare l'ultimo atto del suo *Giardino* del 1974 almeno il doppio. Visconti, invece, prende alla lettera la corsa contro il tempo, leitmotiv di tutto l'atto IV. Liuba, ad esempio, ha «ancora cinque minuti»⁸⁵ per sistemare due questioni non piccole, far portare Firs all'ospedale e combinare il matrimonio di Varia con Lopachin, fallendole entrambe. Il rintocco del tempo, del resto, scorre in tutto il testo fin dall'atto I, perché si sa che il giardino e la casa andranno all'asta.

Nel riportare i personaggi sulla terra, a una misura umana e prosaica, la regia non convince tutti, perché così «razionalizzata», scrive ancora De Monticelli, l'opera «non riesce più a comunicare, alla fine, quel misto di felicità e di disperazione».⁸⁶ Il 'rimpicciolimento' del dramma è un commento ricorrente,⁸⁷ insieme all'impressione «di una vivacità sbrigativa», con «sempre qualcosa di artificioso».⁸⁸ Giovanni Calendoli («Il Dramma»)⁸⁹ davanti allo spettacolo prova «la sensazione di contemplare in una giornata di sole un paesaggio che si era sempre veduto nella nebbia», e apprezza il rigore con cui Visconti ha svolto «questa operazione di denudamento della realtà e di oggettivazione dei suoi contorni». Le pause e i silenzi sono soppressi «senza pietà», se non davvero motivati. Intenzioni e corpi vengono in primo piano. Tuttavia, non è nelle parole, secondo il critico, il luogo della complessità di Čechov (anche per Guerrieri «l'errore

⁸² E. Ronza, *A colloquio con Luchino Visconti regista del «Giardino dei ciliegi»*, «Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1966.

⁸³ R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Cechov*, «Il Giorno» 27 ottobre 1965.

⁸⁴ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, traduzione di G. Guerrieri, Torino, Einaudi, 1970, atto IV, p. 58.

⁸⁵ Ivi, p. 63.

⁸⁶ R. De Monticelli, *Più razionale che poetico questo Cechov*, cit.

⁸⁷ Cfr., per esempio, C. Terron, *Visconti rovescia il mito di Cechov*, «Corriere Lombardo», 27-28 ottobre 1965.

⁸⁸ G. M. Guglielmino, *Nel «Giardino dei ciliegi» di Cechov Visconti ha piantato alberi autentici*, «Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1965; G. M. Guglielmino, *Una regia polemica di Visconti toglie a Cechov la sua malinconia*, «Gazzetta del Popolo», 5 novembre 1966.

⁸⁹ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, «Il Dramma», n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 53-55.

più grande è “recitare il testo”»⁹⁰. I personaggi sono «disancorati» dalle parole, «presi da una corrente invisibile che li trascina pigramente», così «le alonature, le atmosfere, i silenzi» non sarebbero clichés, ma conseguenze di un dialogo «continuamente “sganciato”». È un tipo di poesia su cui è difficile «compiere un lavoro di oggettivazione senza disseccarla e senza impoverirla».

Lo spettacolo è un esperimento interpretativo (sta qui per Calendoli il suo valore), condotto «fino alle estreme conseguenze», ma non svela «un nuovo punto di vista più vicino alla sensibilità contemporanea», che rappresenti «l’angoscia e lo smarrimento». In più, fa diventare i personaggi «antipatici, odiosi». Liubov la «visionaria», per esempio, rischia «di trasformarsi in una donniciuola isterica e testarda» se non ci fosse l’arte di Rina Morelli a rendere il personaggio «teatralmente appassionante», «tutta sui nervi, con una suscettibilità epidemica»⁹¹. Un’antipatia registrata anche da Ghigo De Chiara sull’«Avanti!» (quotidiano del Partito Socialista) che però la accoglie come una liberazione. Spezzando i processi empatici, le figure non commuovono più, e «i colpi di scure [...] non solo non inducono alla pietà per la sorte dei proprietari spodestati, ma hanno un suono allegro come di macchine che avviano una realtà nuova»⁹². La critica ‘progressista’ di De Chiara, lanciata ottimisticamente verso l’avvenire, è in parte condivisa da Bruno Schacherl sul mensile comunista «Rinascita»⁹³. La velocità, l’irrequietezza sono il riflesso di «un’intuizione poetica di Čechov morente», una «grande verità storica: ossia l’incalzare quasi frenetico di un tempo ormai maturo su un vecchio mondo». Nel finale, «la gente corre di qua e di là» con «un’allegria che è morte, ma anche senso di qualcosa che comincia, chissà dove, chissà per chi».

In questo processo di ‘normalizzazione’ dei personaggi, critica «L’Unità», «tutti finiscono un po’ sulla stessa barca»⁹⁴, formando un gruppo compatto da cui non si staglia con il dovuto risalto lo studente Trofimov, che per il quotidiano comunista sarebbe il personaggio positivo, profetico dei tempi rivoluzionari in arrivo. In più, l’attore Massimo Girotti (alle soglie dei cinquant’anni e truccato per limitare la sua ancora evidente bellezza) è troppo vecchio per incarnare un qualsiasi futuro in cammino. E così Lopachin, il self made man figlio di servi della gleba, che già nel testo non è un capitalista senz’anima, qui si carica del calore umano e della simpatia naturale di un attore come Tino Carraro.

Pur tenendo conto della parzialità del documento, l’estratto della traccia audio con il monologo di Liuba del II atto recitato da Rina Morelli – messo

⁹⁰ G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, cit., p. 56.

⁹¹ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, cit., p. 55.

⁹² G. De Chiara, *Un Cechov nuovo per Visconti*, «Avanti!», 27 ottobre 1965.

⁹³ B. Schacherl, *Il nuovo Cechov di Luchino Visconti*, «Rinascita», n. 43, 30 ottobre 1965, pp. 15-16.

⁹⁴ A. Savioli, *Irrompe la Russia nel giardino dei ciliegi*, «L’Unità», 27 ottobre 1965.

a confronto con lo stesso pezzo recitato da Valentina Cortese nell'edizione RAI del *Giardino dei ciliegi* strehleriano (1978) – permette di cogliere con più chiarezza i criteri viscontiani. Detto in termini un po' apodittici, Morelli recita una donna (audio 1), Cortese una 'maschera' (video 1). Smitizzando il *Giardino* come voleva Visconti, Morelli incarna un personaggio-persona con i tempi e i modi del verosimile scenico di cui è stata una grande maestra. Il suo copione ci restituisce un tracciato di azioni semplici. Si mette il profumo quando parla dei propri peccati e delle «spese pazze». Poi tiene lo sguardo fisso su Lopachin mentre racconta della propria fuga con l'amante e della morte del figlioletto Griscia; fa qualche passo sul palcoscenico; prende il fazzoletto per asciugarsi le lacrime.⁹⁵ La sobrietà realistica e la demitizzazione in 'vaudeville' (nei termini precisati sopra) si esprimono nell'asciuttezza, nell'assenza di enfasi, nella laconicità con cui Liuba ricorda il suo passato.

Cortese è l'esatto opposto, è un clown triste. Con lei il monologo diventa quasi un canto e, tra pause e gesti tenuti, i tempi di esecuzione si dilatano. Cortese non è mai naturale, esibisce sempre il dispositivo attorico. Non abita lo spazio come Morelli, cioè con l'attitudine propria di una signora primi Novecento che parla ai suoi interlocutori, ma recita il monologo a terra, le gambe incrociate, sempre rivolta al pubblico. Il suo registro non è la verosimiglianza, ma il doppio, cioè la dialettica tra iper teatralità dei segni e calibrate rotture dell'artificio, così da far emergere più livelli del personaggio, e arrivare con la sua inverosimile Liuba a una paradossale credibilità. Grazie a questa dialettica, l'attrice irretisce lo spettatore in un gioco falso/vero di grande impatto, in cui è evidente l'esperienza maturata con Strehler al Piccolo Teatro di Milano, in particolare su Brecht e sulla Commedia dell'Arte – di cui la gestualità arabescata e didascalica in questo estratto è un ripensamento e un distillato. Così, mentre per la Liuba di Morelli il 'vaudeville' è un'intelaiatura esterna, riguarda il ritmo complessivo dello spettacolo in cui la figura scenica s'inscrive con la sua sobria 'normalità', per la Liuba di Cortese il «vaudeville-tragedia-commedia-farsa-dramma», come Strehler definiva *Il giardino dei ciliegi*,⁹⁶ è interno al personaggio, un prodotto dei segni di performance dell'attrice.

Al pari delle interpretazioni di Morelli e di Cortese, anche i diversissimi Firs recitati da Renzo Ricci e da Sergio Tofano sono con ragione considerati dei modelli, realizzati da due grandi attori rispettivamente nel tragico e nel

⁹⁵ Cfr. Il copione di Rina Morelli conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (II atto).

⁹⁶ Secondo Strehler, che a sua volta si è interrogato sul senso delle indicazioni čechoviane, «"vaudeville" sta per "non lacrimoso" e non "grave alla russa", "lento alla russa". Tutto qui. Siate più leggeri, più fluidi, più semplici, meno fatalistici, meno drammatici, siate anche più allegri, come nella vita. Vita trasposta, ma vita». G. Strehler, *Appunti di regia "Il giardino dei ciliegi"*, 1974, Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=19&imm=1&contatore=4&real=0>

comico. Per il finale, in cui il «vecchio cameriere, di ottantasette anni», dimenticato nella casa sbarrata, si stende sul divano in attesa della morte, la risposta dei registi è opposta. Il finale di Strehler è cupo, monolitico, quasi macabro, costruito sulle specificità tragiche di Ricci e sul suo respiro di moribondo (video 2). Il finale viscontiano, invece, buffo e straziante, è affidato alla comicità lieve, pudica e fantasiosa dell'attore-autore Tofano. Dolce, senilmente strambo, riesce a rendere quasi divertente anche un malato terminale (audio 2). Il vaudeville, nel senso che Visconti voleva, Tofano lo portava come un fatto naturale, nella propria storia d'attore.

L'ombrellino della Duse. Una conclusione sullo spazio

Steso sul divano dopo il trasloco, Firs è «una macchia della tappezzeria e non più un uomo»,⁹⁷ scrive Calendoli, descrivendo un'immagine di vuoto che si collega ad altri 'vuoti' di cui Visconti «fu impareggiabile evocatore»,⁹⁸ come la partenza dei comici in *L'impresario delle Smirne* di Goldoni (1957) o il salone di casa Rosani in *Come le foglie* di Giacosa (1954). Lo svuotamento conclusivo è il rovescio della saturazione e del pieno degli atti precedenti che Visconti – disegnando le scene con Ferdinando Scarfiotti – volle a fedele ricalco storico delle didascalie čechoviane. Il tridimensionale e il costruito è stata la forma maggiore della sua drammaturgia dello spazio fin dalle prime regie degli anni Quaranta, e le scenografie di *Il giardino dei ciliegi* non fanno eccezione. Si precisano come un grande consuntivo di quegli «spazi della realtà» con cui Visconti immergeva attori e spettatori in un mondo di dettagli pregnanti. È uno spazio che, pur nella sua evidente bellezza, sembra guardare indietro, a un altro tempo teatrale (oltre che ad altri linguaggi, quello del cinema e del teatro d'opera) per la densità delle stanze d'epoca tutte arredate di cui scriveva Flaiano, e con i famosi alberi di ciliegio 'veri', che poi veri non erano.⁹⁹ Negli anni Sessanta dello spazio vuoto e del teatro povero, la

⁹⁷ G. Calendoli, *Il giardino dei ciliegi*, cit., p. 55.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Si trattava di alberi 'veri' perché tridimensionali, ma non di autentici ciliegi trasferiti in scena. Secondo Carlo Giovetti, invece, «quattordici alberi sono autentici, Luchino li ha sventrati (lasciando intatta la corteccia) per fissarli ai carrelli che consentono un rapido cambiamento di scena», *Ciliegi autentici per Visconti*, «Il Giorno», 24 ottobre 1965. Più presumibilmente erano in cartapesta come quelli di *Tre sorelle* per i quali è rimasto il preventivo di spesa di Petrassi e Valentini (Fondazione Istituto Gramsci di Roma). Un'immagine del montaggio delle scene mi sembra confermare l'ipotesi della cartapesta (cfr. *Un giardino sulla scena del Nuovo*, «Stampa Sera», 4-5 novembre 1966). La storia degli alberi veri era una strategia di comunicazione del press agent Enrico Lucherini: «Quelle cose le inventavo io, d'accordo sempre con Luchino. Io ne avevo inventate alcune, e lui si divertiva molto. *Il giardino dei ciliegi*, per esempio [...], dissi ai giornalisti che i ciliegi venivano dal Giappone! E i giornalisti lo scrissero!». *Candele elettriche. Intervista con Enrico Lucherini*, in A. Anile, M. G. Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"*, Genova, Le Mani, 2013, p. 354. Il critico

letteralità storica di Visconti e il grande segno visivo di *Il giardino dei ciliegi* rappresentano l'apice di un percorso prossimo a chiudersi sul piano dell'evoluzione del pensiero scenografico, e non di meno nella stessa storia scenica di Visconti, che in seguito progetterà spettacoli più aggettati verso la nuova sensibilità, essenziale e nuda, del contemporaneo – come per esempio *Old Times* (1973) di Harold Pinter, realizzato con scarni elementi metonimici e con gli attori totalmente esposti nel palcoscenico spostato in platea.

In *Il giardino dei ciliegi*, attraverso la puntualizzazione realistica degli spazi e dei costumi, Visconti può riattivare più dimensioni della propria «memoria emotiva» come in *Tre sorelle*. Nel finale, quando Morelli si copre il volto con il voile, torna l'immagine della madre, Carla Erba, in un gesto che Visconti le aveva visto fare.¹⁰⁰ Fra gli alberi del secondo atto, si affaccia il ricordo di Eleonora Duse. Visconti l'aveva vista da ragazzo, nel 1921, nell'anno del ritorno alle scene della grande attrice, un'esperienza che ha rubricato «nella categoria ristrettissima delle impressioni definitive».¹⁰¹ In *La donna del mare*, Duse stava in scena con una tale naturalezza che non sembrava recitare. «Diceva delle cose, faceva dei disegni in terra con l'ombrellino», seguendo una partitura così fuori dalle prassi abituali che Visconti si era girato verso la madre per chiedere: «Ma sta recitando, o parla con Zacconi, che fa?».¹⁰² La stessa azione è ripetuta da Rina Morelli, che «scrive in terra con l'ombrello» (il movimento è annotato nel copione e fissato in una foto di scena) persa nelle proprie fantasticherie, mentre Lopachin cerca di scuotere gli aristocratici dalla loro inerzia: «Scusatemi, io non ho mai visto gente così

Mosca si sofferma sulla questione degli alberi, cfr. *Veri, ma paiono finti*, «Corriere d'Informazione», 27-28 ottobre 1965.

La prospettiva dei ciliegi a perdita d'occhio, invece, era ottenuta montando un fondale dipinto dietro i tronchi tridimensionali, con un effetto per alcuni poco naturale, cfr. a. bl. [Alberto Blandi], «*Il giardino dei ciliegi* ha aperto il nuovo Teatro Stabile di Roma», «La Stampa», 27 ottobre 1965; e P. Perona, «*Il giardino dei ciliegi* prima della Rivoluzione», «Il Nostro Tempo», 13 novembre 1966.

¹⁰⁰ Lo stesso gesto è fatto anche da Silvana Mangano nel film *Morte a Venezia* (1971). Ha dichiarato l'attrice: «Appena ci siamo incontrati, ha parlato di questo personaggio e, più parlava, più mi impaurivo, perché pretendeva che io fossi sua madre. Non me ne parlava mai direttamente, però capivo, ne raccontava. Raccontava come la mamma si metteva il voile, voleva vedere se ero capace di metterlo da sola. Mi eccitavo e nello stesso tempo m'impaurivo sempre di più, e non solo per l'emozione di interpretare in *Morte a Venezia* la madre di Tadzio, la madre della bellezza e della morte. Alla fine, mi disse: "Nel mio ricordo sarai per sempre abbinata a mia madre"». Dichiarazione trascritta dal film documentario *Luchino Visconti. La vita come un romanzo* di Carlo Lizzani (1999 e 2008).

¹⁰¹ *Il fantasma di Luchino Visconti*, intervista a cura di G. Calendoli, «Il Giorno», 3 ottobre 1958, e in M. Schino, *Il Teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione ampliata, Roma, Bulzoni, 2008, p. 332.

¹⁰² L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 204.

apatica, così spensierata come voi! Signori, vi sto dicendo che la vostra proprietà va all'asta! Che lingua parlo?».¹⁰³

Visconti modella lo spettacolo con la densità concreta di un piccolo *Gattopardo* (aveva realizzato l'adattamento cinematografico del romanzo di Tomasi di Lampedusa nel 1963). Il Principe di Salina studia le stelle, e anche i personaggi di *Il giardino dei ciliegi* vorrebbero parlare dei pianeti, e poi parlano di orgoglio (atto II), che è la postura che segna la condanna della classe sociale di Salina, di Liuba e Gaev, quella dei signori abituati a vivere «in un universo particolare».¹⁰⁴ I personaggi di Čechov stanno in quelle giornate d'agosto come se tutto dovesse durare 'per sempre', nel tempo fermo dell'infanzia, delle costellazioni e del retaggio, e poi ballano nel salone sperando nel lieto fine. Quella scenografia 'inattuale' è la forma visiva del mondo al tramonto che Visconti consegna agli spettatori del Teatro Valle. Il suo «realismo vistoso»¹⁰⁵ può darsi che ostacolasse «l'allusività čechoviana», come scrive De Monticelli, e più liberi percorsi di elaborazione fantastica, ma ha saputo imporsi con una chiarezza e uno spessore raramente eguagliati.

¹⁰³ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, atto II, copione Morelli, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

¹⁰⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 230.

¹⁰⁵ R. De Monticelli, *Visconti ha frenato il lirismo di Cechov*, cit. Anche per E. Fadini «il verismo impressionante del secondo atto con i famosi ciliegi "veri" sulla scena è un segno e un limite abbastanza preoccupante», *Applaudito al «Nuovo» il «Giardino» di Cechov*, «L'Unità», 5 novembre 1966.

«Il giardino dei ciliegi» di Visconti, un fotoromanzo

Traduzione di Gerardo Guerrieri (Einaudi, Torino, 1966).

Scene di Luchino Visconti e Ferdinando Scarfiotti

Attori e interpreti: Rina Morelli (Liubov Andrèievna Ranievskaja), Ottavia Piccolo (Ania, sua figlia), Lucilla Morlacchi (Varia, sua figlia adottiva), Paolo Stoppa (Leonid Andreievic Gaiev), Tino Carraro (Lopachin Iermolai Alexieievic), Massimo Girotti (Trofimov Piotor Serghieievic), Armando Migliari (Simeonov Pis'cik Boris Borisovic), Marisa Quattrini (Charlotta Ivanovna), Ezio Marano (Iepichòdov Simeion Pantielieievic), Donatella Ceccarello (Duniàscia), Sergio Tofano (Firs), Alberto Terrani (Iascia), Adalberto Maria Merli (un vagabondo), Luigi La Monaca (il capostazione), Vittorio Di Prima (l'impiegato postale). Produzione Teatro Stabile di Roma. Debutto: Roma, Teatro Valle, 26 ottobre 1965.

Le foto di scena sono del Fondo Gastone Bosio, per gentile concessione del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

In colore blu, le note manoscritte dal copione di Rina Morelli, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Atto I



(Fig. 1) LIUBOV ... Bevo il caffè e poi ce ne andiamo tutti (*Firs le mette un cuscinetto sotto i piedi*). Grazie, come sei caro. Sono così abituata al caffè. Lo bevo giorno e notte. Grazie, vecchino mio...



(Fig. 2) GAIEV ... Ah, lo sai, Liuba, quanti anni ha questa libreria? Una settimana fa apro il cassetto in basso e ci vedo dei numeri stampati a fuoco... Ha cent'anni!... E' stata fatta cent'anni fa, questa libreria, si protrebbe celebrare il centenario!



(Fig. 3) LIUBOV ... (*piange piano*) Mio figlio è morto annegato. Perché? ... perché, amico mio? (*Più piano*) Là c'è Ania che dorme, e io parlo forte... faccio rumore... Come va, Pietia? Perché siete diventato così brutto, perché siete invecchiato?

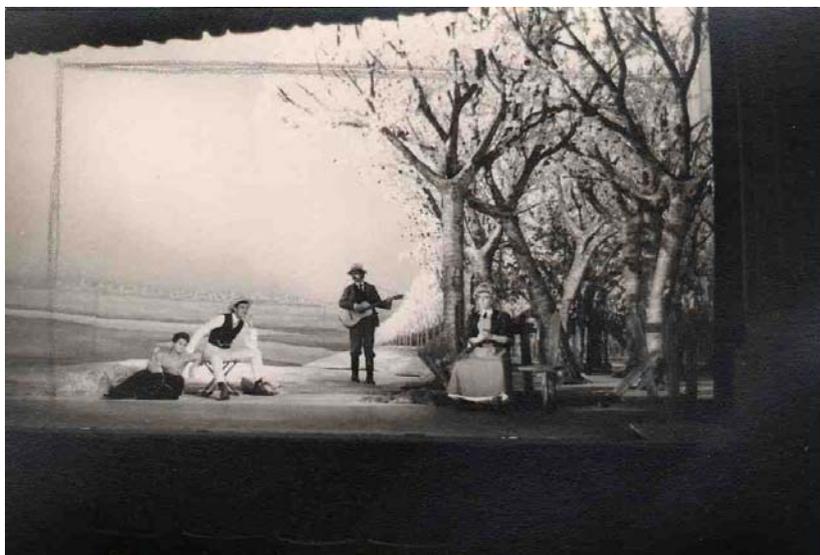


(Fig. 4) Ania addormentata



(Fig. 5) GAIEV ... Li pagheremo gli interessi, vedrai. Te lo giuro: sul mio onore: su quello che vuoi ti giuro. La proprietà non sarà venduta. Sulla mia testa: qua la mano. Chiamami bugiardo e senza onore se permetterò che si faccia l'asta! Sulla mia vita, te lo giuro!
ANIA (*è tornata serena, felice*) Come sei caro zio, come sei intelligente. (*Abbraccia lo zio*) Adesso sono tranquilla. Felice.

Atto II



(Fig. 6) Charlotta, Iascia e Duniascia siedono. Iepichodov, in piedi lì vicino, suona la chitarra [...].
CHARLOTTA Non ho un vero passaporto; non so quanti anni ho, e mi sento sempre come una ragazzina... Quand'ero bambina mio padre e mia madre giravano per le fiere, facevano i saltimbanchi: erano bravi... Io facevo il salto mortale e altri numeri...



(Fig. 7) LOPACHIN Deriganov, la vuole comprare lui la vostra proprietà. Sa, quel milionario? Ha detto che verrà all'asta lui stesso.

LIUBOV Chi gliel'ha detto?

LOPACHIN Lo sanno tutti, in città.

GAIEV La zia di Jaroslavl ha promesso che manderà, ma quanto e quando, mistero.

LOPACHIN Quanto manderà? Centomila? Duecentomila?

LIUBOV Ottimista! Dieci-quindicimila, e sarà molto. (*chiude l'ombrello*)



(Fig. 8) LOPACHIN Scusatemi, io non ho mai visto gente così apatica, così spensierata come voi! Signori, vi sto dicendo che la vostra proprietà sta andando all'asta! (*scrive in terra con l'ombrello*) Che lingua parlo?

LIUBOV (*calma*) Cosa dobbiamo fare? C'insegni lei.



(Fig. 9) LOPACHIN ... Mio padre era un contadino, bue, zuccone, non capiva un accidente, non mi ha insegnato niente, sì, solo a legnate! sempre ubriaco! E io, per forza! Che volete che sia? Una cima? Non ho studiato, scrivere è già molto se faccio non la croce: certi strafalcioni da far ridere i polli: macché, sono una bestia!

LIUBOV (batte l'ombrellino sulla spalla di Carraro) Lei ha bisogno di una moglie, amico caro.

LOPACHIN Già... ha ragione.

LIUBOV Una buona moglie... la nostra Varia... ragazza seria...

LOPACHIN Già... sì...



(Fig. 10) FIRS (*entra: ha portato il cappotto*) Permette, eccellenza... il paltò... è umido.
GAIEV (*infilandosi il cappotto*) Sei un impiastro, figlio mio.
FIRS Che, si fa così? Stamattina siete uscito senza neanche avvertirmi! (*Lo esamina da capo a piedi*).
LIUBOV Firs, come sei invecchiato.
FIRS Comandi?
LOPACHIN Ha detto la signora che sei invecchiato.
FIRS A furia di stare al mondo! Vostro padre non era ancora nato quando decisero di darmi la prima moglie... (*Ride*) Quando ci fu la liberazione degli schiavi io ero già cameriere anziano. La liberazione non l'ho voluta, e sono rimasto con i padroni...



(Fig. 11)



(Fig. 12)

Visconti alle prove.



(Fig. 13) *Entrano Torfimov, Ania e Varia.*

GAIEV Oh, eccoli qua.

ANIA Ecco mamma!

LIUBOV (*teneramente*) Vieni, vieni... I miei tesori (*abbraccia Ania e Varia*) Ah, quanto vi voglio bene, a tutte e due...Mai, lo saprete quanto! Fatemi compagnia, qui, vicine, vicine a me...



(Fig. 14) *Appare un vagabondo, ha un berretto bianco a visiera malandato, un pastrano: è ubriaco.*

VAGABONDO Permette una domanda? Posso arrivare di qui alla stazione?

GAIEV Certo. Prendete quella scorciatoia.

VAGABONDO Ringraziamenti e auguri. (*Tossisce*) Il tempo s'è messo al bello (*Declama*)

Fratello, mio compagno di sventura

scendi sul Volga: dall'inquieta sponda

sale il pianto solenne della Russia...

Mademoiselle, non avete trenta copechi, per un compatriota affamato... trenta copechi, trenta denari...

Varia si spaventa, strilla.



(Fig. 15) *Si sente Iepichodov cantare sulla sua chitarra la sua canzone triste. Spunta la luna. Da qualche parte vicino ai pioppi Varia cerca Ania e chiama: «Ania! Ania!».*

TROFIMOV *Si, spunta la luna. (Pausa). Eccola, la felicità, viene verso di noi, si avvicina, già ne sento i passi, l'assaporo già... E se non la vedremo, se non la godremo noi, pazienza! La vedranno gli altri! (La voce di Varia: «Ania, dove sei?») Un'altra volta questa Varia! (Con rabbia) E' una persecuzione!*

ANIA *Che ce n'importa? Andiamo al fiume. Lì si sta bene.*

TROFIMOV *Andiamo.*

Vanno.

VOCE DI VARIA *Ania! Ania!*

Atto III



(Fig. 16) *Nel salone si balla il grand rond.*



(Fig. 17) LIUBOV E' un telegramma da Parigi. Ogni giorno uno. Ieri, oggi. Questo barbaro uomo s'è ammalato un'altra volta, è nei guai. Mi chiede perdono, mi prega d'andare, e in realtà io dovrei tornare a Parigi, e vivere con lui...

[...]

TROFIMOV (*in lacrime*) Scusi la sincerità, ma quest'uomo l'ha rovinata...

LIUBOV No. No. No. Non si devono dire certe cose! [...] Siate uomo! Alla vostra età, si deve capire quelli che amano! [...]. Alla vostra età, non avere un'amante!

TROFIMOV (*inorridito*) E' orribile! Che vergogna!



(Fig. 18)



(Fig. 19)

Dopo il litigio con Liuba, e la caduta di Trofimov dalle scale, i due si riconciliano e ballano.



(Fig. 20) IASCIA Come andiamo nonno?

FIRS Sto più di là che di qua. Prima da noi venivano a ballare generali, baroni, ammiragli. Adesso invitiamo l'impiegato postale e il capostazione, e dobbiamo anche pregarli. Mi sento una fiacca. Il padrone vecchio ci curava sempre con la ceralacca. Qualsiasi malattia, ceralacca! Io la prendo tutti i giorni la ceralacca. Da vent'anni. Per questo campo.

IASCIA Crepa, va', che è ora!

FIRS Cosa? Rammollito!



(Fig. 21) LIUBOV Lienia? Allora? Lienia! Com'è andata? (*Impaziente, con le lacrime agli occhi*)
Avanti! In nome di Dio!

GAIEV (*non le risponde nulla, soltanto fa un gesto con la mano come per dire: «a che serve parlarne?»*) poi a Firs, piangendo) To', prendi... Queste sono acciughe... Queste aringhe del Chersoneso... Io non ho mangiato oggi... Ho sofferto le pene dell'anima.



(Fig. 22) LIUBOV E' stato venduto il giardino dei ciliegi?
LOPACHIN Venduto, sì.
LIUBOV Chi l'ha comprato?
LOPACHIN L'ho comprato io.



(Fig. 23) ANIA Mamma!... Mamma, perché piangi? Cara, mamma, buona, dolce mamma mia...bella...io ti voglio bene...ti benedico. Il giardino dei ciliegi è stato venduto, non esiste più, è vero, ma non piangere, mamma, ti è rimasta la tua vita da vivere: tanti anni davanti a te: ti è rimasta la tua anima, così buona, così ricca...Andiamocene insieme, cara, amore, vieni via con me, via di qui... Planteremo un nuovo giardino, più bello di questo, vedrai!...

Atto IV



(Fig. 24) PIS'CIK... (a Lopachin) Sei qui? Piacere di vederti...uomo...prendi...tieni...quattrocento rubli...te ne devo ancora ottocentoquaranta... LOPACHIN (*stupito si stringe nelle spalle*) Che miracolo... Dove li hai pescati? PIS'CIK Aspetta...fa caldo!... Una storia da mille e una notte... sono venuti da me certi inglesi, hanno trovato nelle mie terre dell'argilla bianca...



(Fig. 25) LOPACHIN Dove se ne va, ora, Varvara Michailovna?
VARIA Io? Dai Ragulin... m'hanno dato la casa da dirigere... come... come economista...
LOPACHIN Dov'è, a Iascoevo? Settanta chilometri...
Pausa
VARIA La vita in questa casa è finita...



(Fig. 26) GAIEV Amici, miei cari, diletteissimi amici. Nel lasciare per sempre questa casa, posso io tacere? Posso frenare i sentimenti che mi straziano l'anima nell'ora dell'estremo addio?

ANIA (*supplichevole*) Zio!

VARIA Non si fa, zio!

GAIEV Palla all'angolo, giro sui birilli...Silenzio...



(Fig. 27) LIUBOV O giardino mio, bello, caro! Adorato giardino! Vita mia...giovinezza...felicità...addio! Addio! (*La voce di Ania, allegra, chiama: «Mamma!».* *La voce di Trofimov, allegra, impaziente: «Auuuu!»*) Lasciami guardare per l'ultima volta... i muri, le finestre... In questa camera passeggiava sempre la mamma...

GAIEV Sorella mia, sorella mia!



(Fig. 28) *La voce di Ania: «Mamma!» La voce di Trofimov: «Auuu!»*
LIUBOV Eccoci!



(Fig. 29) *FIRS (si avvicina alla porta, prova la maniglia) Chiuso. Se ne sono andati. (Si siede sul divano) Si sono scordati di me... Non fa niente... io mi metto qua... E Leonid Andrieic, figurati! non si sarà messo la pellicia! se ne sarà andato col paltò! (Sospira) Ha approfittato che non c'ero io... Testa dura! gioventù! (Borbotta qualcosa di incomprensibile) La vita è passata, e io... è come se non l'avessi vissuta. (Si sdraia) Sdraiamoci qua... Non ho neanche più la forza... dov'è andata a finire? se n'è andata, la forza... se n'è andata... vai vai, rammollito...*

Si sente un suono remoto dal cielo: il suono d'una corda di violino che si spezza, un suono triste, moribondo... Torna il silenzio, e si sente solo, lontana, la scure che s'abbatte su un albero.

Sipario.