

Il teatro delle passioni. Appunti su *Zio Vania* di Luchino Visconti

Federica Mazzocchi

Dopo il capolavoro *Tre sorelle* (1952) e il monologo *Il tabacco fa male*, omaggio al grande attore Memo Benassi (1953), il terzo Čechov di Visconti è *Zio Vania* (1955), separato da una pausa di dieci anni dall'ultimo, *Il giardino dei ciliegi*, con cui il regista inaugura il Teatro Stabile di Roma¹.

Per la messinscena, allestita al Teatro Eliseo con la Morelli-Stoppa, scenografie e costumi di Piero Tosi², Gerardo Guerrieri prepara una traduzione³ vivacissima, davvero "parlata", senza concessioni descrittive o letterarie, e si occupa del pro-

1. Fra gli studi recenti sulle regie cechoviane di Visconti, si veda M. Persichetti, *Čechov + Čechov + Čechov. Gli allestimenti cechoviani di Luchino Visconti*, in "Biblioteca teatrale", nn. 63-64, 2003, pp. 9-76; S. Geraci, *Visconti, verso Čechov*, in G. Guerrieri, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Officina, Roma 2006, pp. 159-91; L. Allegri, *Ma i ciliegi erano finti. Il "realismo" di Visconti e la drammaturgia russa*, in AA.VV., *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di N. Palazzo, Bulzoni, Roma 2008, pp. 83-101.

2. *Zio Vania* di Anton Čechov, traduzione di Gerardo Guerrieri, scene e costumi di Piero Tosi, regia di Luchino Visconti. Interpreti: Paolo Stoppa (*Vania*), Rina Morelli (*Sonia*), Marcello Mastroianni (*Astrov*), Mario Pisu (*Serebriakov*), Eleonora Rossi Drago (*Elena*), Elvira Betrone (*Maria Vassilievna*), Alberto Carloni (*Tielieghin*), Celeste Aida Zanchi (*Marina*), Vittorio Stagni (*Un garzone*). Debutto: Roma, Teatro Eliseo, 20 dicembre 1955. I bozzetti delle scenografie e una scelta di foto di scena e di recensioni sono pubblicati in L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. II, pp. 73-83.

3. La traduzione guerrieriana di *Zio Vania* usata per lo spettacolo di Visconti risulta molto diversa da quella poi pubblicata in A. Čechov, *Teatro*, a cura di G. Guerrieri, Mondadori, Milano 1982, pp. 61-111. Preciso che tutte le citazioni del testo in questo articolo sono tratte dall'audioregistrazione dello spettacolo viscontiano conservata presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e sono state controllate sul copione di Paolo Stoppa, sul copione del suggeritore Danti (Fondo Lelio), entrambi conservati dall'archivio genovese citato, e su quello di Rina Morelli, conservato dal Teatro Eliseo di Roma. I miei ringraziamenti più sentiti vanno a Giandomenico Ricaldone del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova per l'audioregistrazione e i materiali che ha messo a mia disposizione, a Luana Nisi del Teatro Eliseo, dove ho potuto esaminare il copione Morelli, e ad Anna Peyron del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, archivio che conserva una ricca rassegna stampa sullo spettacolo.

gramma di sala concepito, come già quello realizzato per *Tre sorelle*, come un *collage* di materiali diversi, per lo più poco noti in Italia: lettere dell'autore, testimonianze dell'epoca, ritratti di Čechov e immagini delle sue case a Melikhovo e Yalta, oltre alle foto del *Vania* stanislavskiano, regia storica che offre a Visconti alcuni suggerimenti visivi per costumi e ambienti. Lo scopo di Guerrieri è quello di inserire Visconti nel solco di una storia culturale che viene da lontano, proponendo un ideale collegamento tra il lavoro del regista milanese e la fucina creativa del Teatro d'Arte di Mosca.

Con *Zio Vania* Visconti prosegue la linea aperta dal suo primo grande Čechov del 1952, ma conquistando una maggiore serenità, cioè riuscendo a vincere quei sentimenti di venerazione e timore che, secondo Guerrieri, avevano caratterizzato il travaglio creativo per *Tre sorelle*, anche grazie alla tappa intermedia di *Come le foglie* di Giacosa (1954), pensato appunto come un "piccolo" Čechov. «Ha perduto la paura, come lui stesso ha detto, che aveva nelle *Tre sorelle*, e qui ha giocato con estro e libertà sul teatro di Čechov»⁴. Il risultato è uno spettacolo lodato dalla critica pressoché all'unanimità, ma che, tuttavia, genera in Guerrieri qualche perplessità, come emerge dagli appunti privati stilati nel periodo delle prove⁵.

Visconti prosegue, dunque, quella lettura dei personaggi come creature di carne e di sangue, scosse da sussulti di vita, angoscia, eros, sollecitate da tempeste interne che, tenute sotto traccia prima, prorompono poi in veloci scoppi. Un'umanità vibrante di emozioni, colta sul confine tra il ribollito interno, il caricamento e l'esplosione. Alla *Locandiera* senza "goldonismi" del 1952 corrispondono questi Čechov senza "cechovismi", cioè senza derive crepuscolari, senza cadenze monotone, senza balbettii e ritmi uniformi. In Visconti, le malinconie, le solitudini, i moti del pensiero trovano «gesti precisi, sicuri, un po' teatrali»⁶. È una tentazione for-

4. G. Guerrieri, "*Zio Vania*": prove generali, in Id., *Il teatro di Visconti*, cit., p. 113. Sulla venerazione e la paura di Visconti nei confronti della drammaturgia cechoviana si veda anche la lettera di Guerrieri al regista su *Tre sorelle*, senza data, in Guerrieri, *Il teatro di Visconti*, cit., pp. 96-101.

5. Per anni collaboratore prezioso di Visconti, Guerrieri vedeva in questo *Vania*, benché formalmente eccellente, il pericolo di un ripiegamento, di una "maniera" che, pur ribadendo il talento del regista, non sembrava suggerire nuove strade e nuove scoperte. Routine, dunque, anche se di altissimo livello come confessa, con durezza, negli appunti: «Luchino alle prese con un materiale che ormai deve essere arcinoto per lui, e da cui non può aspettare sorprese. Deve essere noioso» (Guerrieri, "*Zio Vania*": prove generali, cit., p. 110). Per Guerrieri non si trattava solo di un problema legato al singolo spettacolo. Questa seconda metà degli anni Cinquanta, dopo la clamorosa *Traviata* alla Scala nel 1955, che suggella la stagione più feconda del teatro viscontiano cominciata con *I parenti terribili* nel 1945, vede da un lato Visconti ampliare ulteriormente il proprio raggio d'azione, aprendosi dopo il cinema, il teatro di prosa e la lirica, anche al balletto, nella doppia veste di autore di libretti e regista (*Mario e il mago* del 1956 e *Maratona di danza* del 1957), e, dall'altro lato, lo vede – rimango qui nella stretta valutazione delle regie di prosa – muoversi con poca lungimiranza e ripiegare su scelte talvolta opache: è il caso, per esempio, di *Contessina Giulia* di Strindberg (1957), *Veglia la mia casa*, *Angelo* di Ketti Frings, dal romanzo di Thomas Wolfe (1958), *I ragazzi della signora Gibbons* di Glickman e Stein (1958). Già con *Zio Vania*, insomma, Guerrieri sembra percepire i sintomi di una disaffezione, che culminerà nelle polemiche che travolgono *L'Arielda* (1960), dopo il quale Visconti praticamente prende congedo dalla prosa, tornandovi solo sporadicamente.

6. f.b., "*Zio Vania*" di Čechov al Carignano, in "La Nuova Stampa", 3 maggio 1956.

te, scrive 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»⁷, come figurine larvali ed esangui. Ascoltando l'audioregistrazione dello spettacolo, emerge che Visconti ha giocato sulla varietà del ritmo scenico, dal pianissimo al grido, e sulla prepotente *invenzione realistica* (ancora «gli uomini vivi nelle cose» di *Cinema antropomorfo*, il manifesto teorico del 1943), sbalzando ad uno ad uno i personaggi, «che si sono stagliati sul palcoscenico con nettezza risentita, dura e amara»⁸, mettendone a fuoco gli scatti, le incongruità, le disperazioni, le sterzate comiche, insomma raddensando e isolando, come scolpendoli, i battiti e le impennate di una storia solo apparentemente omogenea e senza scosse⁹.

La scelta stilistica dello spettacolo, cioè l'accentuazione del conflitto di passioni e la creazione di situazioni in cui «l'aria si taglia col coltello»¹⁰, nasce da un metodo che salda il serrato scavo psicologico dei personaggi alla ricostruzione estremamente puntuale dello spazio scenico, in pieno accordo con i dati testuali, poiché per Visconti «la regia di *Zio Vania* è interamente indicata dal testo»¹¹. È una «regia nervosa»¹², tesa a liberare «l'enorme carica di realismo, la potenzialità quasi ininterrotta di energia»¹³, evitando il rischio di circonvoluzioni barocche, ovvero quel *morbido compiacimento* che spesso è stato rimproverato a Visconti¹⁴, così come la tentazione di troppo scoperte letture politiche¹⁵.

La politica, tuttavia, è ben presente nello spettacolo. Fin dai primi anni Quaranta, dell'impegno ancora clandestino ma già pienamente assunto, per Visconti e

7. S. De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, in "L'espresso", 25 dicembre 1955.

8. f.b., "*Zio Vania*" di Čechov al Carignano, cit.

9. «Visconti ha resistito alla tentazione di abbandonarsi al flusso apparentemente continuo e uniforme della scena, ne ha staccato e isolato i momenti decisivi caratterizzandoli realisticamente, ha rifuggito, come dalla peste, dai balbettii e dagli *enfantillages* alla Maeterlinck, o peggio, alla Saroyan malgrado l'autorizzazione che poteva venirgliene dal cechovismo ufficiale, e così facendo ha salvato la musica più vera e la più vera poesia di quella pagina immortale» (De Feo, *Visconti ci rivela uno Zio Vania stoico*, cit.). L'analisi è confermata anche da G. Guazzotti, "*Zio Vania*" un dramma senza eroi, in "L'Unità", 3 maggio 1956: «Visconti ha dato con questo *Zio Vania* un altro spettacolo di alto stile. Suo impegno costante è stato quello di distogliere dall'azione il peso di quella che si potrebbe definire una "atmosfera cechoviana" secondo una certa convenzione decadente; la sua ambientazione, i personaggi così come egli li ha impostati scattano fuori da ogni prevedibile cadenza crepuscolare, sono volutamente antiretorici».

10. G. Prosperi, "*Zio Vania*" di A. Čechov presentato da Visconti all'Eliseo, in "Il Tempo", 21 dicembre 1955, pubblicato anche in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, pp. 78-80.

11. Cfr. "La Fiera Letteraria", 1 gennaio 1956.

12. E. Muzii, *Čechov e Visconti*, in "Il Contemporaneo", 31 dicembre 1955.

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

14. «[...] una regia nervosa e limpidissima che sembra fatta apposta per smentire i Serebriakov nostrani che si azzuffano sempre a caccia del "decadente", dell'"aristocratico", dello "sfatto", del "prezioso". Quanto in *Tre sorelle* si cacciava in armonia qui si infrange in un conflitto disperato, senza uscita» (Muzii, *Čechov e Visconti*, cit.).

15. «C'è, intanto, un pericolo da superare: il dar troppo rilievo all'aspetto storico-sociale [...], facendo così di un certo lirico e spirituale profetismo cecoviano una bandiera politica [...]. A quest'insidia, bisogna dire che Luchino Visconti è saputo sfuggire» (M. R. Cimnaghi, da "Il Popolo", 21 dicembre 1955, in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 74).

i giovani intellettuali della rivista "Cinema" – gruppo in cui nasce quel grande «cartello dei no»¹⁶ che fu il primo film di Visconti, *Ossessione* (1943) –, il nome del drammaturgo russo era posto accanto a Verga e ai romanzieri americani e francesi in una ideale lista di maestri della letteratura e del teatro cui ispirarsi per riconquistare uno sguardo lucido sulla società italiana¹⁷. Čechov *antifascista*, dunque, per la capacità di penetrare nelle dinamiche dei personaggi con spietata sincerità, «con la freddezza del demonio» (Gorkij)¹⁸, e insieme di offrire una sintesi piena di poesia e di pietà del proprio tempo. Sino alla fine, Čechov sarà per Visconti il più «politico» degli scrittori teatrali:

Noi abbiamo il diritto e il dovere di puntare su cose nuove – dichiara il regista poco prima della morte nel 1976 –, in ogni caso, io preferisco quelle opere in cui l'elemento ideologico sia nascosto. Per me ogni opera valida è un'opera ideologica. Ad esempio, io considero il teatro di Čechov uno dei teatri più ideologici a cui si possa pensare. La profondità ideologica che c'è in Čechov supera qualsiasi dichiarazione aperta o di prammatica. In Čechov c'è l'analisi di un mondo in crisi, in fase di trapasso. L'ideologia è dentro, nel testo. *Il giardino dei ciliegi* è molto più polemico ideologicamente di Brecht. Per il resto, io amo raccontare tragedie, le tragedie delle grandi famiglie il cui crollo coincide con il crollo di un'epoca¹⁹.

Nell'Italia un po' arretrata e bigotta degli anni Cinquanta, Vania e Astrov possono, dunque, rappresentare il monito di due intellettuali inservibili che, falliti nella costruzione di «un legame operante con la vita»²⁰, sono finiti ai margini: «ASTROV. In tutta la regione una volta c'erano solo due uomini in gamba e con un po' di cervello: io e te. Ma dieci anni di questa vita meschina, gretta, ci ha dissan-

16. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1998, p. 71.

17. «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» (M. Alicata, G. De Santis, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in "Cinema", n. 127, 10 ottobre 1941, p. 216).

18. Lettera di Gorkij a Čechov, novembre 1898: «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» (cito dal programma di sala di *Zio Vania*, a cura di G. Guerrieri, Teatro Eliseo di Roma, 1955, p. non numerata).

19. Luchino Visconti intervistato da Costanzo Costantini, *L'ultimo Visconti*, Sugarco, Milano 1976, p. 46.

20. Muzii, *Čechov e Visconti*, cit.

guati» (atto IV). Nel loro deserto, le parole di rivolta diventano scherzo («ASTROV. Ho un infermiere che invece di dire “sì”, dice sempre “*ča ira*”. È un farabutto tale!», atto II) e anche l’impegno è ormai solo un passatempo per anziane signore («VANIA. Quella vecchia cornacchia di mia madre si batte sempre per l’emancipazione della donna: con un occhio vede arrivare la tomba, e con l’altro cerca nei sacri testi il sole dell’avvenire», atto I).

Sono figure che suscitano giudizi critici non univoci. Per De Feo

non si tratta di rottami impotenti e velleitari. La pietà per il fallimento di queste due esistenze si faceva strada nel nostro animo congiuntamente al rispetto non solo per la loro intelligenza così fine, le reazioni quasi sempre giuste, la dedizione quasi sempre generosa, anche se mal posta, l’impulso verso la bellezza, la grande insoddisfatta capacità di amore, ma anche per la vitalità repressa che in essi si indovina. [...] La nostra non era insomma la compassione convenzionale che si ha per i vinti e gl’imbelli, ma la pietà che va ai combattenti sfortunati²¹.

L’empatia provata da De Feo non è condivisa dal critico dell’“Unità”, Giorgio Guazzotti, per il quale

i personaggi sono privati di ogni alone di simpatia, sfrondate di ogni strascico sentimentale, lasciati alla complessità, alla ruvidezza delle loro contraddizioni. È questo, a nostro parere, il risultato originale e veramente positivo dello spettacolo²².

Per lo spazio scenico ritorna l’idea della foto emersa dal cassetto come per *Tre sorelle*²³, cioè l’immagine di uno spazio memoriale, «un’apparizione di Russia anteguerra d’un grigio sfocato come nelle vecchie fotografie dell’*Illustrazione*»²⁴. In Visconti, però, il ricordo è sempre concreto, questo «paesaggio dell’anima»²⁵ non è un pallido fantasma, ma una memoria nutrita di evocazioni precise, di odori, luci, suoni. Qui, il flusso delle ore, il temporale, il calore del sole si saldano con gli uomini, le stanze, gli oggetti in un’unica realtà attiva e reattiva. Piero Tosi lavora sull’elemento unificante del legno chiaro per la casa e la scena all’aperto in modo che lo spettacolo risulti estremamente compatto dal punto di vista visivo, come testimonianza Fausto Malcovati fra gli spettatori di *Zio Vania*²⁶.

L’idea del legno nasce reinventando i luoghi abitati da Čechov²⁷ e cogliendo i

21. De Feo, *Visconti ci rivela uno “Zio Vania” stoico*, cit.

22. Guazzotti, “*Zio Vania*” un dramma senza eroi, cit.

23. Il vecchio giardino di casa Prozorov, «autunnale, umido e desolato», come lo definisce il regista (Lettera di Luchino Visconti al costumista Marcel Escoffier, Roma, 12 maggio 1952, in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. I, p. 218), doveva avere la consistenza di un ricordo, dando «l’impressione di una vecchia foto dimenticata in qualche cassetto», annota Franco Zeffirelli, autore delle scenografie per *Tre sorelle* (Lettera di Franco Zeffirelli a Marcel Escoffier, in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. I, p. 218).

24. Prosperi, “*Zio Vania*” di A. Čechov..., cit.

25. Guerrieri, “*Zio Vania*”: prove generali, cit., p. 113.

26. Cfr. F. Malcovati, in AA.VV., *Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p. 207.

27. Il programma di sala dello spettacolo riproduce le immagini di alcune case in cui Čechov ha

suggerimenti del testo, soprattutto nelle battute di rimpianto di Astrov per gli alberi tagliati dalla “voracità” distruttrice degli uomini. Tuttavia, lo sfregio alla bellezza della natura, sacrificata per edificare case che sono tombe per vivi (Astrov a Sonia: «Io in questa casa non ci resterei neanche un mese: manca l'aria!», atto II), non produce foschi paesaggi inferici, ma immagini linde e gentili di un «paese dove si soffre e ci sia annoia»²⁸, un ordinato purgatorio, arioso e lustrato da mani femminili.

Si è detto che la chiave dello spettacolo è quella delle passioni, uno scavo che, come vedremo, è compiuto anche esaltando “i tratti pertinenti” degli attori, non semplici esecutori di una partitura ideata dal regista, ma autori di una “poetica” frutto di una storia teatrale complessiva, che travalica la singola *performance*. Visconti fa emergere il gioco delle passioni lentamente, tanto che Bragaglia può intitolare il suo articolo *Con Čechov, Luchino si calma*²⁹. Il regista tallona con pazienza i personaggi, li insegue sui sentieri dei loro mutamenti interiori. Così, illuminando scarti, crolli, fughe in avanti, stasi riflessive, i protagonisti diventano quattro: Vania, Astrov, Sonia e Elena hanno di fatto lo stesso peso scenico³⁰. È una messa a nudo del personaggio che Visconti realizza grazie a quella capacità di penetrazione realistica che aveva conquistato in anni di cinema e di teatro, ma la sua strada non poteva che intrecciarsi con quella di Stanislavskij³¹, cui guardare, scrive Meldotsi, come a un maestro implicito³².

36

1. Il fantasma di Tazio

Atto I. L'estate è bianca, «trascolorante nei grigi madreperlacei»³³ sotto il cielo latiginoso del primo pomeriggio nel cortile all'aperto. Bianche la casa, le betulle esili e svettanti, la tavola con il samovar, bianchi e grigi i costumi, tono su tono, come in un quadro di Morandi o sotto una neve immaginaria³⁴. Il bianco è anche uno stato d'attesa, una virtualità, scrive il pittore Kandinskij³⁵. Il tran tran casalingo di

abitato. Il podere di Melikhovo, con i magri alberelli e le lignee costruzioni bianche, è modello per il cortile dell'atto I; le finestre a losanghe della casa di Yalta sono usate per il salotto (atto II) e per la camera di Vania (atto IV); il tavolo di Vania ricorda un po' lo scrittoio del drammaturgo a Yalta.

28. Guerrieri, “Zio Vania”: prove generali, cit., p. 113.

29. A. G. Bragaglia, *Con Čechov, Luchino si calma*, in “Film d'oggi” (ritaglio conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

30. Cfr. Muzii, *Čechov e Visconti*, cit.

31. Scrive S. Surchi: «Ci sembra di poter dedurre che Visconti si è richiamato al documento che ci resta delle prime edizioni, quando Stanislavskij, si sa, era un impegnatissimo Astrov e che di questa scrupolosa operazione di ricerca ha accettato tutti i rischi», in “Il Nuovo Corriere”, 11 aprile 1956.

32. C. Meldolesi, *Fu quasi il nostro Stanislavskij. 2: dagli esordi intui 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, Edizioni di Pagina, Bari 2008, p. 263.

33. C. Terron, in “Corriere Lombardo”, 23 febbraio 1956. La recensione è pubblicata anche in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, pp. 73-4.

34. Il paragone con Morandi e l'idea della neve sono di Guerrieri, in Id., “Zio Vania”: prove generali, cit., p. 113.

35. Cfr. W. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968, p. 68.

Vania e di sua nipote Sonia, scandito da giornate laboriose e metodiche in compagnia di tre figure “immobili” – Maria Vassilievna madre di Vania, la vecchia balia Marina, l'ex ricco Tielieghin dal volto butterato – e animato da qualche rara visita dell'amico medico Astrov, è stato turbato dall'arrivo del padre di Sonia, Aleksandr Serebriakov, borioso accademico in pensione, vedovo della sorella di Vania, ora al braccio della giovane e bellissima seconda moglie Elena, creatura venuta da un altro mondo per stabilirsi in quella casa persa nella provincia russa. «Herr professor», come lo chiama il cognato Vania, con la lunga palandrana nera, la gigantesca barba bianca, il «colorito roseo come quello di un pupazzo mal dipinto»³⁶, recitato da Mario Pisu con voce tonante, è per il momento solo una macchia scura che passa. L'unica altra figura nerovestita, che rimane a spezzare l'unità cromatica del quadro, è Maria Vassilievna, gnomo in poltrona con gli occhi sempre piantati in un libro, che adora il genero cattedratico. La simmetria visiva è un segnale, poiché, come nel *Gabbiano*, anche qui le madri non amano i figli fragili, preferiscono di gran lunga i pennivendoli di successo.

Dunque, Elena e l'anziano marito sono arrivati e il tempo è andato fuori di sesto come in un *Amleto* miniaturizzato³⁷. È «un manicomio», commenta la balia, non ci sono più orari, non si lavora più, «è tutto sottosopra» («Sono diventato poltrone, non alzo più un dito, non faccio altro che borbottare dalla mattina alla sera come una vecchia pentola», dice Vania). È l'atto del tempo sospeso, in cui si rimugina nell'aria immobile e calda, sotto il sole velato, in cui le inquietudini e «i nervi a fior di pelle»³⁸ si percepiscono sotto i gesti automatici, come nella regia di Stanislavskij³⁹.

Visconti pone al centro Elena, magnete erotico che attrae gli sguardi, orienta i movimenti e i pensieri. «Nelle sue vene scorre sangue di sirena», le dirà Vania (atto III). Per il personaggio, inizialmente affidato a Rina Morelli che però si rivela non adatta alla parte⁴⁰, il regista sceglie Eleonora Rossi Drago, che viene da Miss Italia e dal cinema, mai salita prima su un palcoscenico. La decisione è giusta e molto astuta, non solo per motivi pubblicitari: occorre una grande beltà che fosse insieme un' «aliena», in grado di sprigionare un *profumo* divistico, eccitante ed insolito, per far condividere anche al pubblico la fibrillazione dei personaggi⁴¹.

La bianca apparizione che si dondola sull'altalena è presagio di catastrofe, è epifania di bellezza e di morte come il giovanetto Tadzio per Aschenbach in *Morte a*

36. Cfr. “La Fiera Letteraria”, 1 gennaio 1956.

37. G. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, in A. Čechov, *Teatro*, a cura di G. Guerrieri, Mondadori, Milano 1982, p. 277.

38. C. Terron, in “Il Corriere Lombardo”, cit.

39. Cfr. F. Malcovati, *Introduzione*, in K. S. Stanislavskij, *Le mie regie* (2). “Zio Vania”, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1996, p. xxv.

40. Ricorda Guerrieri (“Zio Vania”: *prove generali*, cit., p. 109): «Il *pivot*, cioè Elena Andreevna, è tutto un tipo di donna con un fascino che la Rina non ha: sembra una vittima anziché un'incantatrice, è schiacciata dagli altri invece di investirli col suo ambiguo fascino che non si capisce».

41. Più di un critico ha valutato negativamente la prova della Rossi Drago. Riascoltandola oggi, grazie alla traccia sonora, se ne possono invece apprezzare la bella voce profonda e una certa duttilità nell'espressione degli stati d'animo.

Venezia (1971). Divinità scesa sulla terra «a mostrare l'insopportabile verità per poi risalire nel suo inattingibile empireo», Elena lascia, in coloro che restano, una pesante eredità di disperazione e rimpianto⁴². La sua avvenenza «deve *alitare* in continuazione», dice Tosi, che l'ha immaginata «involontariamente crudele, frigida come un cigno, che conosce appena l'amore e appena se ne lascia sfiorare»⁴³. Non conta nulla che ella si definisca «una povera seccatrice» (atto II), «la donna di un episodio» (atto II), incatenata a un vecchio sposato per sbaglio, che in cuor suo si senta pusillanime, fallace, umana come gli altri⁴⁴. Il suo fascino, ambiguo e potente, è mortifero, il suo ozio, contagioso. La Rossi Drago incede con portamento regale, imponente e maestoso bell'oggetto su cui Vania, Sonia e Astrov misurano lo sfacelo delle proprie vite⁴⁵.

2. I bagliori comici dei “gemelli”

La presenza di Elena induce a pensare, a fare bilanci. Marcello Mastroianni, scarmigliato e truccato per citare la grazia un po' sofferente del giovane Čechov⁴⁶, è Astrov, il dottore intelligente e ancora attraente che si definisce però «un vecchio maniaco» (atto I), indurito dalla vodka e sfiancato da un lavoro repellente. «Riguardo all'etica», scrive Guerrieri, «si attesta nel *no man's land* di una cinica indifferenza, senza più grandi disegni, vivendo alla giornata»⁴⁷. La sua quotidiana fatica lo ha reso «filosofo», campione del giudizio spietato e ironico («Ma finiscila! Ma di quale nuova vita stai parlando? Noi, caro mio, sia io che te, siamo fot-tuti, te lo dico io!», a Vania, atto IV), capace di emozionarsi solo di fronte allo spettacolo delle foreste, prodigandosi per preservarle dalla distruzione. Allo stesso modo contempla Elena, il «bell'ermellino dalla candida pelliccia» (atto III), che ha saputo accendere la sua sensualità, l'ultimo guizzo vitale che gli è rimasto, quello per il bello⁴⁸, rimanendo sordo ai timidi richiami amorosi della dolce e brutta Sonia di Rina Morelli. Vedendo Mastroianni recitare il personaggio, con un'alternan-

42. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., p. 278.

43. P. Tosi in C. d'Amico de Carvalho, G. Vergani, *Piero Tosi. Costumi e scenografie*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 15.

44. La Rossi Drago «è apparsa, nella sua recitazione, sottilmente e dolcemente umana» (O. Vergani, in «Corriere d'Informazione», 23-24 febbraio 1956). Anche Malcovati la ricorda «leggera e malinconica», benché non pienamente padrona della complessità del personaggio. Cfr. AA.VV., *Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p. 207.

45. Sul portamento regale della Rossi Drago, cfr. Bragaglia, *Con Čechov, Luchino si calma*, cit.; e.p. [Eligio Possenti], in «Corriere della Sera», 23 febbraio 1956.

46. Cfr. i ritratti di Čechov riprodotti nel programma di sala dello spettacolo. La somiglianza voluta tra Čechov e Mastroianni è segnalata da Prosperi, «*Zio Vania* di A. Čechov...», cit.; la chioma dell'attore è notata anche dal critico della «Fiera Letteraria», 1 gennaio 1956: «Astrov, attraverso l'immagine che ne offre l'attore Marcello Mastroianni, porta scritto il miraggio dei boschi e della serena natura – dal quale è ossessionato – nella luce bionda dei capelli scomposti, nel respiro ampio e libero del gesto».

47. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., p. 275.

48. Cfr. ivi, p. 276.

za di gesti introversi, ironie, scoppi emotivi, in Guerrieri scattano impreviste associazioni: «Astrov mi fa pensare a Pavese: stessa secchezza, orso, intrattabile, timido. Nessun attore mi ricorda questo genere, tranne quelli americani di Elia Kazan»⁴⁹.

Guarda Elena anche Vania, piccolo intellettuale seppellitosi in provincia, che ha sgobbato tutta la vita per il cognato, con Sonia traducendo, revisionando tesi e occupandosi della proprietà agricola, vivendo nel mito della nullità cattedratica carica di successo, donne, onori. A quarantasette anni, si sente truffato. Elena è per lui, scapolo senza amori, una provocazione sessuale insopportabile, fisicamente dolorosa. Paolo Stoppa, truccato con una ispida barba, gli occhi segnati da ombre scure, è un Vania aggressivo, ruvido, un fanciullo invecchiato tormentato dall'invidia, qua e là lamentoso⁵⁰. Diversamente dalle celebri indicazioni di Čechov⁵¹, la sua prima apparizione è poco elegante con quella «cinghia dei pantaloni allentata», quel «fazzoletto sudicio di sudore»⁵² legato in testa come nello spettacolo di Stanislavskij⁵³. Malcovati lo ricorda «ingrignito, già perdente, brutto, sarcastico e cattivo», «un personaggio che non poteva che ricevere colpi bassi dalla situazione»⁵⁴. Il Vania di Stoppa sta nell'albero genealogico di Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore*, il personaggio più amato dall'attore e recitato, diretto da Visconti, nel 1951 e nel 1956. È un antenato, intriso di più amara comicità, del grande fallito milleriano, di cui riascoltiamo i toni aspri, le lacrime trattenute, gli stupori increduli.

Gli amici Astrov e Vania, uniti da una uguale emarginazione, vengono però differenziati al massimo, come gemelli "rovesciati": uno bello e l'altro brutto, uno pronto a spegnere con ironica leggerezza i suoi slanci carnali, l'altro legnoso, arrabbiato, dolorosamente sarcastico. È una scelta che, nota Malcovati, rendeva lo

49. Guerrieri, "Zio Vania": prove generali, cit., p. 110.

50. Per i giudizi su Stoppa-Vania che ho riassunto, si vedano f.b., "Zio Vania" di Čechov al Carignano, in "La Nuova Stampa", 3 maggio 1956, Prosperi, "Zio Vania" di A. Čechov..., cit., e Muzii, Čechov e Visconti, cit. Anche per Carlo Terron, Stoppa «non ha avuto timore di immeschinire il protagonista conferendogli debolezza, miserie, irritazioni e perfino un po' di crudele ridicolezza da nevristenico», in "Corriere Lombardo", 23 febbraio 1956.

51. Pare che Čechov volesse un Vania raffinato, stando alla testimonianza di Stanislavskij che cito da programma di sala dello spettacolo di Visconti: «Qualcuno raccontò di aver visto in provincia una esecuzione di *Zio Vania*. In essa l'attore che faceva il protagonista l'aveva impersonato come un proprietario decaduto, con stivali lucidati col grasso e con una camicia da contadino. Così si rappresentano di solito i proprietari russi sulle scene. Dio, come se la prese Anton Pavlovic [Čechov] per questa banalità! – Ma non è possibile, scusate. Io l'ho scritto: porta magnifiche cravatte. Magnifiche. Capite, i proprietari si vestono meglio di noi e di voi. E questo riguardava non solo le cravatte, ma l'idea centrale della commedia. Il ruvido Astrov e il tenero e sensibile Vania soffocano in un angolo di provincia, ma lo stupido professore vive onorato a Pietroburgo, e insieme ai pari suoi governa la Russia. Ecco il significato profondo dell'osservazione sulla cravatta».

52. P. Masserano Taricco, in "Il Paese", 21 dicembre 1955, citato in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 76.

53. «Le zanzare lo tormentano. Sventola il fazzoletto intorno a sé e infine se lo mette in testa» (Stanislavskij, *Le mie regie* (2). "Zio Vania", cit., p. 17).

54. F. Malcovati, in AA.VV., *Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p. 207.

spettacolo più prevedibile: «Se i due personaggi maschili sono ugualmente attraenti, il senso cambia totalmente e si giustifica in maniera molto più interessante il gioco che c'è all'interno di *Zio Vania*. In questo senso Visconti ha utilizzato Stoppa al meglio delle sue possibilità, però perdendo rispetto alla possibilità di procedere nel discorso cechoviano»⁵⁵. Valorizzando le “corde” di Stoppa, Visconti tratteggia un Vania da subito sconfitto. Emblematica, in questo senso, la sua recitazione durante la prima dichiarazione d'amore a Elena alla fine dell'atto I, mentre in sottofondo il mite Tielieghin suona la stessa polka poi usata per il monologo di Sonia («Saremo in pace...») con cui si conclude lo spettacolo. Come tutti gli innamorati respinti, Vania è fastidioso (Elena, nel III atto, gli dirà: «Tutto il giorno a ronzare, lei, peggio di un calabrone! Ma non si stanca mai?»), un animale in gabbia il cui maledere può esplodere in rapidi conati, oppure congelarsi in pause gravide, pesanti come pietre. Il suo viso è una «maschera contratta», con «l'occhio fisso, sbarrato, allucinato, e il parlare sommesso, rotto, nel quale trema un'infatuazione già prossima alla follia»⁵⁶.

ELENA. Non mi guardi così, non lo posso soffrire.

VANIA. Ma come vuole che la guardi se io le voglio bene? Lei è la mia vita, la mia gioventù, la mia gioia... (atto I).

40

Uno sconfitto, dunque, che tuttavia sprofonda legando agli accenti drammatici quei precisi attriti comici di cui Stoppa era maestro⁵⁷. La comicità è, del resto, una dimensione valorizzata in tutti i principali personaggi maschili. In Vania la risata è un ghigno, un ibrido urticante di beffa e disagio, sicché «il riso che si è appena accennato sulle labbra si trasforma subito in una dolorosa trafittura di pietà»⁵⁸. Gli è complementare il *sense of humour* tra sensualità e ragionamento di Mastroianni, demitizzante e “sfottente” verso se stesso e gli altri, mentre all'opposto sta la crudeltà quasi molièriana di Pisu-Serebriakov, rigido “burattino” torturatore di parenti, *cocu* inconsapevole e innamorato di sé. Così, affidandosi alle qualità originarie dei tre interpreti e spingendo a fondo la regia come implacabile studio dei sentimenti, Visconti porta allo scoperto il ridicolo in agguato sotto la pelle del dramma, anticipando, per certi versi, la chiave “comica” che, dieci anni dopo, darà vita al *Giardino dei ciliegi* come “vaudeville”. Tuttavia, là sarà l'intero spettacolo a essere pensato da Visconti come “allegra” danza sul ponte del Titanic, mentre in *Zio Vania* il comico sgorga in piccole polle, per squarci fulminei, nell'intreccio dei rapporti e nel cozzare dei caratteri.

55. *Ibid.*

56. f.b., “*Zio Vania*” di Čechov al Carignano, cit.

57. L'interpretazione del personaggio non convince Bragaglia, il quale segnala qualche concessione caricaturale di troppo: «il più serio difetto della presente regia è il non aver evitato che Stoppa cadesse nella macchietta» (Bragaglia, *Con Čechov, Luchino si calma*, cit.).

58. Guazzotti, “*Zio Vania*” un dramma senza eroi, cit.

3. Tempeste notturne

Atto II. La sala fine Ottocento è doppia. A destra, la veranda foderata di pannelli di legno, faccia interna della costruzione dell'atto I, con una scala che conduce alle altre stanze; a sinistra il salone con le pareti tappezzate di seta blu, grandi finestre, lunghe tende bianche. Lo spazio è immerso nell'oscurità, in cui brillano il lume schermato da un fazzoletto sopra la tavola, il candido cuscino dietro la testa di Elena, gettata su una poltrona⁵⁹. È notte fonda, ma non si dorme, i personaggi sono vestiti a mezzo, entrano reggendo candele. Si veglia per Serebriakov, che da due notti non trova pace, si lamenta, grida, impreca contro Sonia, contro la giovane moglie che scoppia di salute, contro la sua podagra, i reumatismi, il «dolore inenarrabile», contro la «maledetta ignobile vecchiaia», circondato da pillole, gocce, medicine di ogni sorta. C'è qualcosa di osceno in questo neonato rugoso, avvolto come una mummia nel plaid, che protesta con voce di baritono: «Voglio vivere, io; amo il successo, la fama, amo il mondo... qui, qui è un esilio, io vivo perennemente di nostalgia, vorrei i successi degli altri; ho il terrore della morte... No, no, no, no, no, è troppo! È troppo per me! E non mi si perdona neanche la mia vecchiaia!».

Sopra la casa si sta addensando un temporale. I grandi tendaggi bianchi si gonfiano alle «raffiche d'aria, che agitano le tende e si infiltrano nell'anima dei personaggi fino a sollecitarne reazioni, confessioni, cedimenti»⁶⁰. Visconti articola la scrittura visiva e sonora del temporale, previsto dal testo, accordandola al ritmo e alla «musica» peculiare dei rapporti intersoggettivi. Lampi e tuoni, ottenuti scuotendo lastre metalliche fuori scena⁶¹, crescono d'intensità durante l'ennesimo rifiuto di Elena, che respinge i baci di Vania, e culminano nel monologo in cui egli si abbandona a una disperazione solitaria. Nel salotto illuminato dalle scariche, scintilla a tratti il blu della seta ai muri, balzano fuori i ricami policromi delle stoffe. Ubriaco, disfatto, cantilenante (il triplice «Se n'è andata...» anticipa i tre «Se ne sono andati» dell'ultimo atto), Stoppa piange e ride a un tempo, lugubre come in un racconto di fantasmi, mentre la pioggia si abbatte sulle finestre.

Se n'è andata... se n'è andata... se n'è andata... (*pausa*) Dieci anni fa, la conobbi da mia sorella... Aveva diciassette anni, io trentasette... Ma perché non me ne innamorai allora, perché non me la sposai? Era tanto facile. [*lambo*] Adesso sarebbe mia moglie... Sì... [*forte tuono, scrosci di pioggia*] Il temporale ci avrebbe svegliati, adesso insieme... Lei ha paura del tuono, io la stringo tra le mie braccia, e le mormoro piano: Ci sono io, non aver paura, ci sono io... [*Pausa. Ride piano*] Che consolazione... Che bellezza... [*ride*]. Mi gira la testa... Ma perché sono vecchio? Perché non vuol capirmi? Tutte quelle smorfie, quei moralismi insulsi, quelle massime oziose sui mali del mondo... che rabbia... (*pausa*) E io! Come mi sono fatto truffare! Io l'ho adorato questo vecchio professore,

59. Cfr. la foto di scena in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 81.

60. Prosperì, "Zio Vania" di A. Čechov..., cit.

61. La fattura volutamente artigianale degli scoppi atmosferici non convince tutti: «Se i tuoni del secondo atto, perfetti come scelta di tempo, fossero stati più realistici, si sarebbe avuta una voglia irresistibile di chiudere le finestre» (*ibid.*).

questo insignificante podagroso! Ho lavorato per lui come un negro! Abbiamo sputato il sangue in questa fattoria, io e Sonia; che cosa non abbiamo fatto per lui! A vendergli l'olio, i piselli, il formaggio al mercato: come galoppini, peggio! Sempre tirando la cinghia, noi a letto senza cena, ma lui: rubli a palate, alla data fissa [*lambo*], se no guai! [*pian-ge*] Ero infatuato di lui: gli avrei fatto da tappeto. [*tuono, forte scroscio di pioggia. Fuori scena, si ode Tielieghin che suona la chitarra*] Qualunque cosa diceva e scriveva: che genio! E adesso? Dio mio... È in pensione, tira le somme adesso. Di tutti i suoi volumi non rimarrà una riga! È il nulla. Uno zero. Una bolla di sapone! [*piange e ride. La musica si interrompe bruscamente*] Che truffa... e io stupidamente, mi sono fatto truffare...⁶².

L'entrata di Astrov, «*senza gilè e senza cravatta*» (didascalia, atto II), è l'irruzione incongrua del comico, il contraltare "strambo". Anch'egli ubriaco, seguito da Tielieghin timoroso con la sua chitarra, canta e balla scalciando alla russa, battendo i tacchi, mentre il temporale fa udire le ultime forti esplosioni. «Il suo ingresso nel secondo atto», scrive Prospero, «con scatti e abbozzi di danza, variazioni d'umore, momenti di abbandonata stanchezza, è un modello»⁶³. Quelli che per Bragaglia erano, invece, «balli scartellati»⁶⁴ si arrestano bruscamente di fronte a Sonia («Zio! Hai bevuto di nuovo col dottore...»), la quale, uscito Vania, richiama Astrov, mentre il temporale va scemando in un lungo rombo lontano.

La Sonia della Morelli, dolce zitella che ama Astrov di un amore disarmato e nudo dietro i sottili schermi, è una figura angelica, quasi senza corpo e senza età, giovane e vecchia insieme. Quarantottenne all'epoca, con il fisico esile e la famosa voce dalle ricchissime modulazioni, la Morelli interpreta con Visconti personaggi «anagraficamente giovani, che dimostrano però una più avanzata età interiore»⁶⁵, uniti dalla consapevolezza che l'amore, per molte e diverse ragioni, sarà loro sempre precluso. Così, su Sonia, e prima su Blanche di *Un tram che si chiama desiderio* di Williams (1949 e 1951) e Irina di *Tre sorelle* (1952), l'attrice ha potuto irradiare un'analogia malinconia, generata dalla solitudine e dall'urto del destino, che finiva per lambire anche la "vincente" Mirandolina della grande *Locandiera* del 1952⁶⁶.

Lasciato l'abito bianco dell'atto I, Sonia indossa una sobria veste scura e uno scialletto di lana color ciclamino⁶⁷, studiati da Tosi per creare contrasto con i gioiel-

62. Il monologo è trascritto dall'audioregistrazione dello spettacolo: in parentesi quadra segnalo le pause di Stoppa, le musiche, i suoni e le indicazioni dei lampi, queste ultime tratte dal copione Danti (p. 34, Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova). Le sottolineature manoscritte sono del copione Stoppa (p. 34, anch'esso a Genova). Le pause indicate in parentesi tonda sono le didascalie previste dal testo.

63. G. Prospero, *L'inesorabile condanna delle anime sensibili*, ritaglio conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

64. Bragaglia, *Con Čechov, Luchino si calma*, cit.

65. S. Ferrone, «La locandiera» di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni. 1793-1993*, Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Regione del Veneto, Venezia 1995, p. 360.

66. Cfr. *ivi*, pp. 361-3.

67. Si vedano le foto di scena a colori pubblicate in «La Settimana Incom» (pagine senza indicazioni di data conservate presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino).

li e gli abiti seducenti di Elena, questi ultimi ispirati agli esuli russi in fuga dalla rivoluzione d'ottobre⁶⁸. Per Malcovati la Morelli era perfetta in quel personaggio «di donna non appariscente, che si sente brutta, inquieta, innamorata frustrata»⁶⁹. Il suo ritmo veloce e scattante da topolino («Formaggio: prenda» dice ad Astrov trattendolo per parlargli) costruisce una rete minuta di gesti di cura (nel I atto si affaccenda a lungo intorno al samovar per servire il tè⁷⁰).

La pensosità materna e protettiva, che è il tratto principale di Sonia, viene talvolta sopraffatta da ardenti esaltazioni di gioventù, da impennate che scardinano i comportamenti ragionevoli. Quando, dopo la timida dichiarazione d'amore della ragazza, il dottore si congeda con parole inequivocabili: «Non mi innamorerò più. Una cosa mi solletica ancora, è la bellezza», Sonia si sente comunque «scema», colma cioè di una felicità che la trasfigura e la accende tutta. Lo slancio, il sentirsi «scema», si trasmette anche all'ambigua Elena, a sua volta un po' invaghita di Astrov. Il finale d'atto colpisce i critici per l'articolata costruzione del *crescendo* e affascina Guerrieri proprio perché non risolto in sussurro, non esaurito sfumando, ma chiuso in tronco «su un episodio di follia ed isterismo notturno»⁷¹. Che cosa accade? L'aria è fine, sta per sorgere l'alba. I turbamenti della notte insonne creano impreviste empatie. Le due donne si scoprono vicine, entrambe infelici, entrambe assetate di appagamento. La piccola, discreta e ragionevole Sonia diviene qui «un po' folle»⁷², la regale Elena si sgela con pianti e lunghe risate liberatorie, con una concitazione finora insospettata: «Quanto tempo che non suono. Voglio suonare e piangere, piangere come una scema».

È una scena davvero mirabile quella dell'incontro di lei e di Elena, la matrigna giovane, e del loro riconoscersi, tutt'e due, giovani e inquiete, e appassionate e frementi, e di quella affinità improvvisa e di quelle improvvise confessioni reciproche d'amore contraddetto, di desiderio vago, di felicità e di dolore, tra il riso e il pianto, ingenua, ciar-

68. Umberto Tirelli, grande sarto e creatore di costumi, ricorda il lavoro accanto a Tosi per i costumi di Elena: «Aveva, per documentarsi sulla società russa nell'ultimo decennio dell'Ottocento, scavato negli archivi delle biblioteche, nei ricordi dei profughi russi, degli esuli del 1917. I bozzetti prevedevano lini e saglie di lana leggera a disegni cachemire, lane un po' orientali, tramate come a piccolo punto. Conobbi, allora, i pessimistici timori di Tosi. Era disperato, era mestamente sicuro che non avremmo trovato quelle stoffe. Io ero stato fattorino in un famoso negozio di tessuti a Milano, "Marco" in via Montenapoleone. A furia di togliere e mettere "pezze" negli scaffali m'ero fatto una buona esperienza. E avevo memoria. Ricordai che Balmain e Dior avevano, qualche anno prima, usato stoffe simili per le loro collezioni. Cominciai la caccia. C'erano a Roma Maestosi, Marinelli, Bises, botteghe celebri per le signore che volevano quella certa lana, quel certo stampato necessari alla sartina per copiare il modello parigino dalle foto di "Vogue", di "Novità" e di "Bellezza". Portai a Piero una campionatura in linea con quel che aveva disegnato» (testimonianza di Umberto Tirelli, in d'Amico de Carvalho, Vergani, Piero Tosi. *Costumi e scenografie*, cit., p. 15).

69. Malcovati, in *Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p. 207.

70. Si vedano le note manoscritte nel copione Morelli, pp. 6-11, conservato al Teatro Eliseo di Roma.

71. Guerrieri, *"Zio Vania": prove generali*, cit., p. 113.

72. De Feo, *Visconti ci rivela uno "Zio Vania" stoico*, cit.

liere, prorompenti, come se un caldo vento di marzo ne avesse sollevate le anime, come se la primavera, con la sua gioia e il suo tormento, fosse sbocciata nei loro cuori⁷³.

L'audioregistrazione dello spettacolo restituisce la "sinfonia" della Morelli, composta di intonazioni sospese, battute convulse, risate frenetiche spezzate dalla commozione e dall'eccitazione, ripetizioni in cui si sente il fiato grosso costruito ad arte. Alla fine, il laconico «Dice di no», il diniego del vecchio insoffribile che è pietra tombale sulla loro voglia di fare musica, cade dalle labbra di Sonia come un sasso. Ella tace, ricacciando in gola l'esuberanza sonora di poco prima, mentre echeggiano le risate sempre più amare, sempre più alte di Elena.

4. Due colpi di pistola

Atto III. È arrivato l'autunno. Nel salotto, «rischiarato da un sole di settembre»⁷⁴, si attende Serebriakov con importanti comunicazioni per la famiglia. Vania e Sonia sono inerti, quasi a confondersi con l'ambiente, con le cose⁷⁵. C'è una *musica* speciale in questo inizio che Visconti sviluppa in estensione e in profondità. È il ritmo ipnotico di Elena, la «disoccupata», l'«incantatrice» che cattura gli altri intorno a sé, li rende inoperosi, ma prede di un incessante lavoro mentale. Renzo Renzi la ricorda su «uno sfondo di leggerissimi tendaggi bianchi illuminati dal sole, "appariva" e non c'era nemmeno bisogno che parlasse tale era la sua bellezza, intesa come una magnifica forma»⁷⁶. Vania, che ora mostra l'influenza di Elena nella sua vita anche attraverso la scelta di un abito con fiore all'occhiello, più elegante rispetto alla tenuta trasandata dell'atto I, continua nel suo corteggiamento senza speranza («Adesso vado a prenderle un bel mazzo di rose: le ho colte per lei stamattina... Stupende, melanconiche rose: rose autunnali»); Sonia si strugge per Astrov e la matrigna si offre di interrogarlo («Noi vogliamo sapere se sì o no. Se no, allora qui non deve mettere più piede»), ma con l'ambiguità di fondo della sua attrazione non confessata per il dottore, cui fantastica di abbandonarsi, almeno per una volta.

La prolissa lettura delle mappe forestali, scusa per avvicinarlo, è sottilmente erotica perché Elena pensa ad altro, pensa alla bellezza di Astrov, alle parole che deve dirgli. Al dottore, un momento prima didattico e "neutro" nella spiegazione, sono sufficienti il contatto delle mani di lei e l'allusività delle pause perché il desiderio prorompa in strette vigorose, «arroventate battute d'amore»⁷⁷, baci scanditi da un quadruplice «Vieni!», sempre più rapido invito nel bosco. È una sorta di match tra lottatori, concitato e frenetico, in cui Elena arretra e Astrov incalza⁷⁸, e

73. f.b., *"Zio Vania" di Čechov al Carignano*, cit.

74. Muzii, *Čechov e Visconti*, cit.

75. *Ibid.*

76. R. Renzi, *Visconti segreto*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 92.

77. O. Vergani, in *"Corriere d'Informazione"*, 23-24 febbraio 1956.

78. Cfr. foto di scena (Fondo Bosio), Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

che si conclude bruscamente con il famoso ingresso di Vania, che resta come fulminato, con le rose che quasi gli scivolano dalle mani⁷⁹. Visconti intensifica la sensibilità “carnale” di Astrov, un’accentuazione giustificata dalla biografia di un personaggio incline al bere, innamorato della natura e del bello, e articola le reazioni del dottore sul ritmo di accensioni sensuali e accelerazioni passionali, a tratti un po’ brutali, generate dal corpo perché «i sentimenti non rispondono più» (atto I). Un analogo «squilibrio recitativo», la medesima altalena di reticenze e scatti aggressivi, giaceva anche dentro il violento Stanley Kowalsky di *Un tram che si chiama desiderio*, che Mastroianni recita nell’edizione viscontiana del 1951, e nell’instabile Cavaliere di Ripafratta della *Locandiera* del 1952⁸⁰.

Il discorso di Serebriakov, che ha deciso di vendere la proprietà, si srotola in un clima di simulata attenzione e apparente immobilità. Alla logorrea del professore si contrappone il trauma silenzioso di Elena, Sonia, Vania, muti ma internamente attivissimi. Sonia ha capito che il dottore non si farà più vedere e pare ipnotizzata. Stoppa è caduto in un “sonno” profondo, da cui riemerge per gradi, per successive messe a fuoco, realizzando con stupore e rabbia crescenti che, dopo tanti anni di sacrifici, forse non avrà più una casa. Sandro Lombardi, protagonista dello *Zio Vania* diretto da Federico Tiezzi alla fine degli anni Novanta, ricorda proprio la difficoltà di recitare «un uomo che sente e non sente, vede e non vede, capisce e non capisce quello che accade intorno a lui»⁸¹.

Al rovello amoroso si unisce la frustrazione per un lavoro che gli ha mangiato la vita. «Ho pagato tutto il debito!», dice Vania, come Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller. L’attore beve dell’acqua, come da didascalia, per risvegliarsi definitivamente e gridare piangendo: «Venticinque anni, eccoli qua, con la madre, fra quattro mura, sepolto vivo come una talpa!». Il delirio del vecchio-fanciullo Vania, che esclama «Uno col mio cervello, col mio ingegno, col mio coraggio... se fossi vissuto normalmente, eh, da me ne sarebbe uscito... altro che Schopenhauer, Dostoevskij...», si sovrappone a quello di Willy, tanto che Guerrieri può annotare, criticando, che «Paolo rifà il *Commesso*»⁸². Stoppa, cioè, usa le illusioni infrante e gli spaesamenti del personaggio novecentesco come sottotesto per illuminare il dramma di Vania, valorizzando le “assonanze” nelle loro battute. Prima di uccidersi, Willy rivede il fratello morto e a lui si appella: «Beniamino, dove vado adesso io... Beniamino, che faccio adesso io...»⁸³, così come Vania si rivolge alla madre, che ugualmente non può aiutarlo: «VANIA: Sono per-

79. Cfr. *ibid.*

80. Ferrone, “*La locandiera*” di Goldoni secondo Visconti, cit., p. 363.

81. S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell’attore*, Garzanti, Milano 2004, p. 332 nota.

82. Guerrieri, “*Zio Vania*”: prove generali, cit., p. 110.

83. La traduzione che Guerrieri ha realizzato per *Morte di un commesso viaggiatore* diretto da Visconti è pubblicata in A. Miller, *Teatro*, Einaudi, Torino 1959; la battuta si trova nell’atto II, p. 298. Tuttavia, anche per *Morte di un commesso viaggiatore* ho preferito trascrivere la battuta non dal testo edito, ma dall’audioregistrazione dello spettacolo, nell’edizione del 1956, conservata presso il Civico Museo Biblioteca dell’Attore di Genova (Fondo Lelio).

duto mamma! Sono perduto mamma! Ma che faccio adesso, mamma... Dove vado io ... dove vado ... che faccio.... mamma ... dove vado [applauso a scena aperta]».

In questo finale d'atto, le battute sono scoppi, anticipazioni degli spari imminenti. «Mi hai ammazzato! Sei il mio assassino!» (Vania), «Sciagurato!», «Che nullità!» (Serebriakov), «Io me ne vado via immediatamente da questa bolgia!» (Elena). La triplice invocazione di Sonia («Ci vuole compassione papà!») è l'eco accorata e commossa allo strazio fiammeggiante di Vania, il momento di raccoglimento prima del parapiglia conclusivo con i colpi di pistola esplosi contro Serebriakov. Vania ha cominciato a perdere tanto tempo fa, i suoi spari non possono che andare a vuoto. Non pare che Stoppa gridi «Bum!» come voleva Čechov⁸⁴, ma si tappa «con la mano libera l'orecchio sinistro. Forse è un po' troppo per conservare del povero Vania un'intatta pietà»⁸⁵. La «nota paradossale, quasi comica»⁸⁶ non convince tutta la critica, ma è invece, ben presente nel testo come è sottolineato, in pagine famose, da Angelo Maria Ripellino⁸⁷.

5. Il solaio e il silenzio

Atto IV. È l'atto degli addii. Dopo la terribile scenata, Serebriakov ed Elena lasciano per sempre la casa, si trasferiscono in città. Astrov torna ai suoi malati e al suo podere modello. Gli altri rimangono lì, di vendere la proprietà non si parla più. La camera di Vania, che è anche l'ufficio della tenuta, sembra un solaio o «un magazzino di sementi»⁸⁸, con le capriate e le pareti di legno, i tavoli da lavoro, le ceste, le finestre da cui li vedranno partire, la carta geografica dell'Africa «che a quanto pare non serve a nessuno»⁸⁹. Sonia e Vania sembrano finiti in soffitta, insieme con i tre vecchi già quasi cadaveri nei loro gesti di sempre: il lavoro a maglia della balia, «le lunghe e mute letture degli opuscoli letterari»⁹⁰ della madre, la chitarra strimpellata da Tielieghin.

Nel bene e nel male, gli ospiti riempivano la vita, spezzavano la monotonia della giornata, emozionavano. Ciò che rimane è un grande vuoto e l'angoscia di che

84. Il copione Danti (cit., p. 80) prevede la battuta, ma dall'audioregistrazione non risulta.

85. Prosperi, «Zio Vania» di A. Čechov..., cit.

86. Giorgio Prosperi, *L'inesorabile condanna...*, cit.

87. In particolare, Prosperi, nei due articoli sopra citati, e Bragaglia non apprezzano la sottolineatura comica nella scena degli spari. Per Ripellino, invece, «nel terribile scontro con quel fiele di Serebrjakòv, [...] zio Vania dà a volte nel comico. I suoi sbalzi dallo stupore al sarcasmo e ai sovrattoni di rabbia, l'invocazione alla madre, in cui cerca (come Trepljòv) vanamente consenso, suonano enfatici e striduli, malgrado la verità del dolore che li sottende» (A. M. Ripellino, *Introduzione*, in A. Čechov, *Zio Vania*, Einaudi, Torino 1970, pp. 8-9). La chiave comica è precisata, nel testo, anche quando Astrov risponde a Vania, il quale minacciava di suicidarsi: «Tu non sei pazzo. Sei solo strampalato. Sei un pagliaccio, un commediante» (atto IV, dall'audioregistrazione dello spettacolo).

88. D'Amico de Carvalho, Vergani, *Piero Tosi. Costumi e scenografie*, cit., p. 15.

89. Čechov, *Teatro*, trad. di G. Guerrieri, cit., atto IV, didascalia, p. 102.

90. «La Fiera Letteraria», 1 gennaio 1956.

cosa fare con questo «rimasuglio di vita» (Vania). L'intensità rabbiosa che aveva sorretto Stoppa nei primi tre atti si spegne nel silenzio. Con Sonia, egli si aggrappa al «lavorare, lavorare». I rintocchi monotoni del pallottoliere, le colonne di numeri delle fatture, i conti sgranati come un rosario sono un simulacro di regolarità, di ordine, di quiete. La vita ha ripreso il suo binario, «certo, tutto tornerà come prima», scrive Guerrieri, «ma qualcosa di irreparabile è successo, niente sarà più come una volta, non c'è più rifugio nel passato né riparo al danno arrecato»⁹¹.

Tempo di saluti. In questo atto, in cui risuonano formali baci di congedo, il dottore ed Elena riescono a scambiarsi un bacio romantico⁹², mentre la Morelli inventa per Astrov un sussurro d'amore solo suo, che confida a Guerrieri: «Sai Gerardo che ho aggiunto una battuta allo *Zio Vania*. Una battuta mia che tu non ci hai messo? Quando [Astrov] dice "grazie del pane e del sale" io rispondo a Marcello, piano: "di che cosa?". Piano così, pianissimo, non mi sente nessuno: "di che cosa?" e questo mi fa piangere»⁹³.

Visconti compone un'elaborata sinfonia di rumori esterni che accorda alla progressiva "spogliazione" della scena. Da fuori provengono i suoni dell'imminente partenza, il cigolio delle ruote della carrozza, gli zoccoli dei cavalli, i richiami dei facchini, l'insistenza acuta delle sonagliere, le frustate per sollecitare gli animali, gli «addio» e i «buon viaggio» gridati. Gradualmente, il baccano della partenza cede al silenzio, vengono in primo piano i piccoli suoni della casa, i passi solitari, il frusciare di una veste. È davvero la vita con la sua irrequietezza e le sue tempeste che si allontana. In scena rimangono i personaggi soli con se stessi. Vania è chino sulle carte con il volto terreo e fisso⁹⁴, Astrov ripiega le sue mappe, guarda la cartina («Te lo immagini in Africa adesso... che caldo... Ma roba da pazzi!»), esita ancora un momento sulla soglia e poi lascia la casa, «avvolta dalle ombre della sera»⁹⁵. Scrive De Feo:

[la] musicalità quasi miracolosa è affidata a elementi così labili e vari, sonagliere di cavalli, accordi di chitarra, pause e silenzi calcolati al decimo di secondo, "staccati", iterazioni, quei quattro «sono andati via» dopo la partenza del professore e di sua moglie, quei due «è andato via» dopo la partenza di Astrov, e la lunga straziante tirata di Sonia. Un nonnulla sarebbe bastato a trasformare in un facile pezzo di bravura crepuscolare quella conclusione così tragica e così stoica⁹⁶.

91. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, cit., p. 278.

92. Per Čechov non sembra, invece, che il bacio dovesse avere una precisa accentuazione passionale: «Elena piace ad Astrov, lo attrae per la sua bellezza, ma nell'ultimo atto egli sa già che non approderà a nulla, che Elena scomparirà per sempre ai suoi occhi – ed egli parla con lei in questa scena con lo stesso tono con cui parla del caldo dell'Africa, e la bacia così, non sapendo che fare. Se Astrov recita la scena con fuoco, allora cade tutta l'atmosfera del quarto atto – tranquilla e indolente...» (lettera di Čechov a Olga Knipper, interprete di Elena nello spettacolo di Stanislavskij, da Yalta, 30 settembre 1899, citata nel programma di sala dello spettacolo, p. non numerata).

93. Guerrieri, *Zio Vania: prove generali*, cit., p. 112.

94. Vedi foto di scena, in Visconti, *Il mio teatro*, cit., vol. II, p. 83.

95. Muzii, *Čechov e Visconti*, cit.

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

Il monologo conclusivo di Sonia è uno dei problemi di *Zio Vania*. Se a Ripellino sembra un fervorino stucchevole e bislacco, per Guerrieri e Visconti è una accettazione del dolore e un tentativo di riparazione. Da vero medico, Astrov può contemplare con fermezza virile l'irreparabile, per Sonia è diverso: «bisogna vivere», bisogna ricomporre i pezzi di Vania, restituirgli un simulacro di vita, con dolcezza di madre. Il monologo della fanciulla, accompagnato dalla polka suonata da Tielieghin, è una «canzone» per lenire, per puntellare il crollo, pensando all'interminabile inverno che si avvicina. Non è intonato su una musica «in sordina» come voleva il testo, né su una «melodia solennemente triste» come voleva Stanislavskij⁹⁷, ma su un motivetto allegro e orecchiabile. Il regista russo immaginava Sonia «in posizione da preghiera (gli occhi verso l'alto)», in uno stato di «estasi femminile» che sfumava in preghiere sussurrate⁹⁸, coerentemente alla «grande stanchezza» della didascalìa. Qui, invece, come nella notte del rivelato amore per Astrov, gli accenti con cui ella racconta la sua visione paradisiaca sono caldi, espressione di un'ardente volontà che, pur fra le lacrime e le pause, si convince, salendo sin quasi al grido nei «Io ci credo», vibrando di tenerezza nella professione di fede dei «Saremo in pace...». Vania voleva suicidarsi, ma è di fatto già morto e Sonia, seppellendosi con lui, prende ogni cosa su di sé e si proietta nell'*oltre*, con uno slancio che ben traduce la dura fatica di Rina Morelli che ripeteva a Guerrieri le battute conclusive, «Saremo in pace, saremo in pace», e gli ricordava i tanti finali di spettacolo affidati a lei sola: «Quante volte alla fine, io, sola, il pubblico, sola davanti a lui, tutto sulle mie spalle...»⁹⁹.

VANIA (*a Sonia, carezzandole i capelli*). Che oppressione, figlia mia... se sapessi... che oppressione...

SONIA. Che si può fare? [*pausa*] Bisogna vivere! (*pausa*). E noi vivremo, zio Vania, vivremo. Passeremo per una lunga, lunga fila di giorni, di lunghe serate, sopporteremo pazientemente tutte le avversità che ci manderà il destino; lavoreremo per gli altri, adesso [*pausa*] e nell'ora della nostra morte, [*Tielieghin comincia ad accordare la chitarra*] senza riposarci mai, [*pausa*] e quando la nostra ora verrà, moriremo umilmente; di là, dove andremo, gli diremo [*con voce di pianto*] che abbiamo patito, che abbiamo tribolato, che abbiamo versato lacrime amare... [*senza più piangere, con fiducia*] e Dio ci benedirà e noi, io e te, zio caro, zio mio, vedremo una vita bella, [*intenerendosi*] luminosa, meravigliosa... e allora saremo contenti. [*lunga pausa*] [*con voce più ridente*] Le nostre sofferenze di adesso a guardarle ci faranno un po' pena e un po' sorridere... e saremo in pace. Io ci credo zio, ci credo: con tutta l'anima, [*accorata*] con tutta l'anima... (*Si inginocchia davanti a lui e gli mette la testa sulle mani: con voce sfinite*) Saremo in pace! (*Tielieghin suona in sordina la chitarra*)

[*Tielieghin suona la polka dell'atto I fino alla fine del monologo*]

[*sognante*] Saremo in pace... Sentiremo gli angeli, vedremo il cielo tempestato di pietre preziose, vedremo tutto il male della terra, tutte le nostre sofferenze sfociare nella mi-

97. Stanislavskij, *Le mie regie* (2). «Zio Vania», cit., nota 173, p. 149.

98. Ivi, nota 168 e nota 173, p. 149.

99. G. Guerrieri, *L'arte delle lacrime: dicembre 1955*, in Id., *Il teatro di Visconti*, cit., p. 107.

sericordia che avvolgerà il mondo... e la nostra vita diventerà serena, tenera, dolce come una carezza... Io ci credo; io ci credo... [*accorata*] (*Asciuga col fazzoletto le lacrime di lui*) [*pausa, piangendo sommessamente*]. Povero zio Vania, povero zio Vania tu piangi... (*Fra le lacrime*) [*pianto sommesso di Stoppa*] [*lunga pausa*]. Tu non sai cos'è la gioia nella tua vita, ma aspetta, zio Vania, aspetta... Saremo in pace... (*Lo abbraccia*) Saremo in pace...

(*Il guardiano picchia*)

(*Tielieghin suona in sordina, Maria Vassilievna annota sui margini del suo libretto, Marina lavora alla sua calza*)

SONIA. Saremo in pace...¹⁰⁰.

100. Le indicazioni fra parentesi quadre sono ricavate dall'ascolto dell'audioregistrazione. Le battute, le didascalie e le sottolineature sono trascritte dal copione Morelli, pp. 99-100.