

Con la valigia. *Tre sorelle* di Čechov nella messinscena di Massimo Castri

Thea Dellavalle

A distanza di vent'anni, dopo l'allestimento de *Il gabbiano*, che gli valse un Premio Ubu come miglior regia, Castri torna ad affrontare la scrittura di Čechov e mette in scena per il Teatro di Roma *Tre sorelle*, il suo testo «più duro e più cattivo», nelle parole dello stesso regista¹. Se l'operazione del 1987 accentuava l'elemento metateatrale, grazie anche all'apporto dello scenografo Maurizio Balò, che per i quattro atti dello spettacolo ideò quattro scenografie ispirate ad altrettanti modelli di teatralità, il rapporto con l'autore è in questo caso più complesso. L'interesse del regista è duplice, poiché individua nel testo un forte elemento di contemporaneità non solo per quanto riguarda i contenuti, ma anche per i linguaggi. La regia si muove su questo doppio binario proponendosi una fedeltà all'essenza più vera del testo: una modernità profonda, sepolta nell'immaginario teatrale collettivo sotto l'apparenza di un perfetto realismo, sotto ciò che comunemente è definito *cechoviano*. L'attenzione ai dettagli, l'immedesimazione completa degli interpreti, una drammaturgia nutrita di *atmosfera* e lunghe pause, sono residui di una visione strettamente legata alla poetica del Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, mediata in Italia e innovata dalle magistrali regie di Visconti e Strehler. Čechov resta il drammaturgo "russo" per eccellenza, in un certo senso è "il teatro russo" che meglio conosciamo, una scrittura e, insieme, una forma di rappresentazione così precisamente connotata da risultare confinata in una sorta di classico antiquariato. Questa sorta di pregiudizio occidentale, derivato anche dalle modalità con cui il teatro di Čechov si è diffuso nell'Europa occidentale, inevitabilmente legate alla storia politica e culturale dell'ex Unione Sovietica, che ha letto in questo autore uno strenuo radicamento in un contesto storico, geografico e stilistico molto preciso, è stato in parte superato grazie alla più recente cir-

1. Dal testo del comunicato stampa diffuso dal Teatro di Roma per la promozione dello spettacolo.

colazione di spettacoli prodotti dalle compagnie dell'area ex sovietica, che hanno rielaborato la tradizione nei termini di un vero rinnovamento linguistico. L'autore ha cominciato a perdere la patina di *esotismo*, fatta di nomi impronunciabili, *samo-var* e *trojke* quando allestimenti occidentali, come *Il giardino dei ciliegi* di Peter Brook (1981), gli hanno restituito una statura da classico universale, di respiro shakespeariano². L'Italia è rimasta, come al solito, un po' indietro; Čechov resta un autore meno frequentato dai nostri registi, anche perché i suoi testi richiedono grossi sforzi produttivi, sono scritti per compagnie d'*ensemble*, secondo un modello storicamente estraneo ai nostri centri di produzione teatrale. Ad ogni modo, Castri è convinto che *Tre sorelle* non sia né un testo vecchio né un testo russo e che riguardi in profondità il nostro presente. Le linee di regia cercano di dimostrare questa tesi, di mettere in luce gli aspetti di modernità, di scardinare il tessuto realistico senza stravolgerlo o alterarlo, piuttosto *rivelandone* lo scheletro di senso. È una scelta che mescola un desiderio di fedeltà e un desiderio di tradimento, che si gioca su un equilibrio molto sottile sul piano dei linguaggi. Castri, come al solito, *contraddice* le aspettative. Il regista è infatti un maestro di realismo teatrale inteso proprio in termini *cechoviani*: e in questi termini si potrebbero trovare molti esempi di spettacoli – si pensi al “ciclo” goldoniano – in cui, a livello di recitazione, resa degli ambienti, attenzione alle sfumature nei rapporti, evocazione di atmosfere e tratteggio dei personaggi, sono numerosi i punti in comune tra questa scrittura di scena e l'opera del drammaturgo russo. A dispetto di queste affinità, o forse in virtù di un'affinità più profonda, di una simile *costituzione*, Castri in questo caso opera scelte che lo allontanano dai modelli consueti. Anche questa è una modalità operativa ricorrente: la necessità di creare uno spazio di dialettica, un attrito tra il copione e il palcoscenico, uno scarto in cui si può inserire un valore aggiunto a livello di senso. È questa necessità che “impone” di *non essere cechoviani* se si mette in scena Čechov. Da questo muove la sfida, una sfida che si rivela insidiosa e difficile, giocata sul piano dei linguaggi, e che, nella realizzazione dell'allestimento, porterà ad esiti più complessi.

L'interesse di Castri per un autore come Čechov è dunque fortemente radicato in un più lungo percorso di ricerca che si muove all'interno delle forme della *crisi* dei linguaggi teatrali; questo è vero per il dramma moderno, sulla scia tracciata dal celebre testo di Szondi – Ibsen, Pirandello, Strindberg e, appunto, Čechov –, e, più in generale, per scritture teatrali imperfette, di confine, in cui si riflettono momenti di passaggio, si avvertono scricchiolii degli schemi drammaturgici o degli schemi sociali – la crisi della tragedia in Euripide, la riforma del realismo goldoniano – e che in un identico orizzonte di crisi trovano forse il contatto con la contempora-

2. Per un panorama abbastanza completo sulle tematiche legate a questo processo di rielaborazione progressiva, si vedano, nel volume *The Cambridge Companion to Chekhov*, a cura di V. Gottlieb e P. Allain, Cambridge University Press, Cambridge 2000, i saggi: A. Smelianski, *Chekhov at the Moscow Art Theatre*, pp. 29-40; T. Shakh-Azizova, *Chekhov on the Russian Stage*, pp. 162-75; L. Senelick, *Directors' Chekhov*, pp. 176-90.

neità. La scrittura di Čechov è per Castri «un punto di arrivo estremo del realismo, ma anche un suo superamento»³, è moderna come e più di quella di Beckett, la anticipa e la supera, in particolare in questo *Tre sorelle*, in cui viene messa in atto una fortissima sperimentazione. Quando si affronta il linguaggio di Čechov «ci si muove quindi in un territorio sostanzialmente sconosciuto, dove sembra di conoscere tutto, ma in realtà non si conosce niente»⁴. Il teatro di Čechov si trova in un punto di soglia tra Ottocento e Novecento, tra realismo e qualcosa che realismo non è, resta indefinito e indefinibile; la sua scrittura, che tende all'obiettività assoluta, raggiunge in *Tre sorelle* il punto estremo di una ricerca linguistica, realizza una «partitura» per Castri così perfetta da essere quasi irrappresentabile. Senza pretendere di rendere conto di questa estrema complessità, proviamo ad approfondire alcuni tratti che caratterizzano questa drammaturgia. Čechov sembra costruire la propria opera con una sommatoria di anomalie compositive rispetto ai criteri drammaturgici convenzionali, con un meccanismo non troppo dissimile, per fare un esempio un po' spiazzante, a quello che regola la costruzione del film *Non è un paese per vecchi* di Joel ed Ethan Cohen, di recente uscito nelle sale italiane⁵. Indichiamo alcune di queste anomalie, le più evidenti: l'assenza di un protagonista (anche nella forma di opposizione protagonista/Coro), l'assenza del conflitto come motore dell'azione, l'assenza dell'antagonista, un tempo dilatato su un periodo di lunga durata ma vuoto, in cui l'azione si svolge in tempo reale e non è sintetizzata in nuclei drammatici secondo uno schema tradizionale (esposizione/sviluppo/conclusione), in cui i fatti più teatralmente dinamici sono confinati nel fuori scena e il cui sviluppo, se di sviluppo si può parlare, si coglie in virtù della giustapposizione dei momenti rappresentati, l'assenza di una storia chiaramente individuabile, il trattamento del dialogo, molto frammentato, che non procede secondo uno schema di necessità consequenziale di causa/effetto e che si trasforma in monologo⁶. La somma di queste anomalie realizza un affresco di grande respiro, avvicina il discorso teatrale al romanzo, crea un testo antidrammatico, produce una sorta di epicizzazione. Il tutto risulta straniante rispetto ad un codice, ad un immaginario condiviso e tuttavia non frantuma il dato di base, la finzione del palcoscenico, anzi, crea un'il-

3. Da una dichiarazione di Castri riportata in G. Capitta, *Da un'intervista a Massimo Castri*, in *Tre sorelle*, programma di sala, Teatro di Roma, 2007, p. 43.

4. *Ibid.*

5. Uno studio approfondito degli schemi e dei meccanismi della *fiction* ci è testimoniata, per esempio, dagli studi fatti dall'autore sugli elementi narrativi più ricorrenti, raccolti nel 1880 in un elenco dal titolo *Things most Frequently Encountered in Novels Stories and Other Such Things*. Molti di questi elementi si ritrovano anche nei suoi testi teatrali minori e maggiori in cui vengono elaborati secondo un principio di contraddizione, di disattesa delle aspettative, di rottura e variazione dei *cliché*, o, forse più semplicemente, vengono privati della dimensione di *cliché*, di romanzesco, e restituiti, almeno un po', alla vita. L'elenco completo è riportato in V. Gottlieb, *Chekhov's One-Act Plays and the Full-Length Plays*, in Gottlieb, Allain (éds.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, cit., pp. 60-1.

6. Per un'analisi più approfondita del testo che individui queste anomalie, si rimanda al capitolo *Three Sisters or I can't go on, I'll go on*, in R. Gilman, *Chekhov's Plays. An Opening into Eternity*, Yale University Press, New Haven-London 1995, pp. 141-96.

lusione di realtà quasi perfetta. L'apparente casualità che sembra caratterizzare l'avanzare del dialogo nel testo, il carattere *documentario* degli atti che letteralmente fotografano quattro singoli momenti, quattro tempi, della vita fittizia dei personaggi, è il risultato di un profondo lavoro di costruzione da parte dell'autore, come rivelano le simmetrie testuali e simboliche che si intrecciano tra un atto e l'altro. Il testo è come una sceneggiatura, una scrittura cioè che integra nel discorso un principio di montaggio molto forte e che lavora sulla concertazione di elementi molteplici, sulla realizzazione di un tessuto narrativo estremamente ampio e diversificato con spostamenti progressivi della focalizzazione che impediscono ad una linea di sviluppo di configurarsi come principale o portante. Nella scrittura di Čechov è impossibile separare una delle tante microtrame, che riguardano gruppi ristretti di personaggi, senza perdere la misura del senso complessivo, colto unicamente come rete di relazioni all'interno del tessuto dialogico e di accadimenti minimi letti di solito come puri dati dell'ambiente realistico. È un testo fortemente plurale, una polifonia di voci in cui ogni piccolo cambiamento (ingressi, uscite, interventi sonori) ha una funzione precisa e risulta inserito in un ritmo complessivo più ampio, magistralmente concertato. Questa scrittura frammentaria è fortemente organizzata e, a dispetto delle apparenze di banalità, mai casuale. Per questo Castri parla di «partitura», e per questo si tratta di un materiale profondamente insidioso, perché costruito su un equilibrio difficilmente modificabile. Nonostante la struttura del dialogo appaia talvolta ai limiti dell'assurdo, nell'impossibilità di individuare consequenzialità e rapporti di causa/effetto in queste continue rotture, il testo sostiene un realismo antidrammatico ma estremamente esatto, impone in un certo senso un linguaggio blindato a patto di non volerlo stravolgere completamente. La perfezione realistica si realizza, dunque, «con un movimento "a togliere" che nei confronti del teatro è un movimento piuttosto perfido»⁷, uno svuotamento dall'interno attraverso il quale lo scrittore elimina ad una ad una le convenzioni del teatro ottocentesco che ne costituivano l'essenza strutturale. Ciò che rimane, a livello analitico, è una scrittura drammaturgica ossificata, non teatrale o forse antiteatrale, in un linguaggio perfettamente mimetico. La sfida di Castri da questo punto di vista è di smascherare e riteatralizzare questa scrittura in negativo, di metterla in evidenza sul palcoscenico, di *costringerla al teatro*, ma è una sfida che sembra dover portare avanti con le mani legate, vincolato al perfetto realismo del testo: «un combattimento con l'angelo»⁸. Bisogna contrastare il realismo o almeno tentare di arginarlo, evidenziarlo come dato puro della scrittura. Anche la regia lavora con un movimento a togliere, e, in primo luogo, opera un'essenzializzazione degli elementi visivi e scenografici, prova a *straniare* la rappresentazione dello spazio e del tempo cercando il contrasto con un'altra forma di convenzione, l'immaginario teatrale *cechoviano*, appunto. Castri opera uno spiazzamento complessivo attraverso la scenografia: colloca il testo di Čechov, così com'è, in un paesaggio beckettiano,

7. Da una dichiarazione di Castri riportata in Capitta, *Da un'intervista a Massimo Castri*, cit., p. 44.

8. Ivi, p. 43.

lo spoglia della cornice naturalistica, lo sradica ma ripropone il copione, quasi intatto, senza scarti nella recitazione, a ricreare un clima quotidiano e realistico in un ambiente che realistico non è. Solo a partire dal terzo atto in questo solido modello incominceranno a intravedersi delle aperture.

Gli ambienti di casa Prozorov, il salotto e la sala da pranzo, la camera da letto di Irina e il viale alberato del cortile con la veranda sono sostituiti in blocco, unificati in un esterno quasi astratto, al limite del realismo. Un'immagine semplificata nelle linee visive, asciugata, un ambiente ridotto all'essenziale. Costretto tra il boc-cascena e il fondale appare un deserto, una sorta di paesaggio lunare: un terreno sconnesso, grigio, lavico e arido, una pietraia e come sfondo un cielo compatto, un unico fondale dipinto che, a seconda dell'illuminazione, crea un'illusione di profondità indistinta o di piatta lavagna bidimensionale. Il colore del fondale cambia nel corso degli atti: il cielo/orizzonte è di un azzurro luminoso nel primo atto, nero e profondo nel secondo e nel terzo, di un giallo acido ed artificiale nel quarto. Il sistema visivo si compone dunque di pochissimi elementi la cui variazione assume una pregnanza simbolica⁹. Ad apertura di sipario il pubblico si trova di fronte un'immagine astratta, quasi un'installazione di arte concettuale; unico elemento scenico sempre presente, come un relitto di realismo, è un tavolo rotondo di legno che troneggia al centro della scena come una sorta di *totem*. I muri del teatro, visibili ai lati in questo spazio aperto, sono un accenno presente ma non pregnante alla dimensione metateatrale.

Questo ambiente è un luogo pietrificato, senza connotazioni, una *terra di nessuno*, sospesa ed indefinita, nello spazio e nel tempo. Non si intravede nulla all'orizzonte, non esiste un fuori scena, un vero altrove. In conseguenza di questa scelta anche gli interventi musicali perdono una connotazione realistica. Castri, molto attento in altre occasioni all'evocazione degli spazi oltre la scena tramite la dimensione sonora, non si preoccupa in questo caso di dilatare lo spazio o aumentarne la concretezza, di generare atmosfere con un montaggio di suoni e rumori. La scena è un'isola di azione reale nel vuoto più completo. Nei pochi interventi della colonna sonora, che punteggiano lo spettacolo come segni precisi e caratterizzano i singoli atti, la musica arriva da lontano poi scompare come se raffiche di vento portassero in questa landa desolata echi distanti di altri tempi e altri luoghi. La presenza impalpabile del suono colma il vuoto della scena e investe questo orizzonte arido di improvvise ondate di emotività.

È l'immagine di una natura disumanizzata, un deserto di roccia, non di sabbia, dove anche il suolo respinge la traccia dell'uomo, una natura residuale che non si

9. Nello spettacolo *Three Sisters* realizzato dal regista Oleg Yefremov nel 1997, per il centenario cecchoviano al MAT (Teatro d'Arte di Mosca), la scenografia di Valery Levental faceva riferimento ad un parallelo simbolismo cromatico: «Levental located the house of the Prozorov sisters in a kind of cosmic sphere which changed colour four times: from the white of spring on Irina's name-day to the sombre blue of winter; from the red suggesting the fire to the rusty colour of the autumnal final act. These symbolic changes of colour reflected the rhythm of life that carries the characters from hope to despair». Smelianski, *Chekhov at the Moscow Art Theatre*, cit., p. 37.

modifica se non per i cambiamenti del fondale e delle luci. Il colore del fondale si intona con la vicenda, è l'ultimo segno che resiste in questa dimensione astratta, del rapporto di corrispondenza tra esteriorità ed interiorità, di consonanza tra ambiente naturale e personaggio, presente nell'opera di Čechov¹⁰. Anche la ricerca nella natura di un respiro collettivo che ricollegli il singolo ad un tutto, risulta preclusa ai personaggi che si specchiano in un paesaggio inaridito. I cambi, realizzati a vista (tra primo e secondo atto e fra terzo e quarto atto), creano una dinamica di alternanza che è contemporaneamente di sospensione e continuità; sottolineano un contrasto, una mutazione dell'ambiente, un gradino nello sviluppo della vicenda, che tuttavia non avviene bruscamente, ma è inserita in un flusso e si lega necessariamente alla rappresentazione del tempo. L'identità d'immagine tra secondo e terzo atto stabilisce invece un collegamento visivo laddove la scansione drammaturgica prevista dalla regia colloca l'unica interruzione della finzione con l'inserimento dell'intervallo. Questa alterazione della scansione degli atti vuole anche sottolineare una serie di simmetrie strutturali presenti nel testo. In particolare primo e secondo atto sono consequenziali perché colti come un dittico di momenti identici e opposti per segno, come il positivo e il negativo della stessa istantanea ripresa in due climi complementari: l'attesa di una festa che verrà celebrata, l'onomastico di Irina, e l'attesa di una festa che non ci sarà, il Carnevale e l'arrivo delle maschere. Il terzo atto rappresenta invece un momento separato in cui la stasi è alterata da un accadimento esterno, un incendio. La notte che viene rappresentata è diversa da quella del secondo atto; si tratta di una notte eccezionale in cui un dinamismo esterno impone l'interruzione improvvisa della routine, costringe all'azione. Il quarto atto è un epilogo, un mosaico di partenze: dopo questa lunga notte, il fondale nero si alza al suono vigoroso e allegro della musica della banda militare su un'alba livida, innaturale e nient'affatto solare che, pur riportando chiarezza e respiro ad un ambiente divenuto asfittico, contrasta con il sereno cielo azzurro dell'inizio e accentua la bidimensionalità delle figure degli attori. Anche l'ultimo segno di natura è scomparso, il paesaggio è, se possibile, ancora più desolato.

L'ambiente e i suoi seppur minimi cambiamenti raccontano non solo le coordinate spaziali che inquadrano la vicenda ma anche quelle temporali e il tema del tempo è tema centrale in *Tre sorelle*¹¹. Il cambiamento dello spazio secondo un principio di variazione dell'identico, come mezzo di rappresentazione del trascorrere del tempo, è un procedimento adottato da Castri in passato in scene impostate secondo criteri di serialità dell'immagine. Per esempio, in *Madame de Sade* di Yukio Mishima (2001), la cui vicenda copre nell'arco di tre atti un lungo periodo di tempo, Castri, ambientando la vicenda in un esterno, in un giardino di alte siepi invece che in un salotto settecentesco, sottolineava visivamente il passaggio del

10. Anche questa corrispondenza tra interno ed esterno, tra natura e personaggi, è un elemento che si ritrova negli spettacoli di Castri: violenti temporali accompagnano, per esempio, ne *Gli innamorati* di Goldoni i momenti di crisi e tensione nel dialogo.

11. Cfr. G. Guerrieri, *Nel laboratorio di Čechov*, in A. P. Čechov, *Teatro*, Mondadori, Milano 1982, pp. 290-307.

tempo facendo coincidere con i tre atti la rappresentazione di tre diverse stagioni del giardino. L'ambiente si modificava secondo una ciclicità naturale e sequenziale che metaforicamente accompagnava le protagoniste nel loro percorso di vita: dalla primavera all'autunno all'inverno, neve compresa, la scena invecchiava con i personaggi. Lo stesso si verificava nell'allestimento di *Quando si è qualcuno* di Luigi Pirandello (2004), in cui lo spiazzamento della scena all'esterno (un giardino-prigione) comportava che al variare degli atti corrispondesse un'analoga successione di stagioni in relazione alla parabola esistenziale del protagonista¹². In questo caso, laddove nel testo le indicazioni rispetto al clima e alla stagione sono esplicite e precise e trovano un riscontro di risonanza con il materiale narrativo¹³, Castri sceglie un ambiente unico che non conosce stagione, in cui è solo percepibile l'alternanza di luce tra il giorno e la notte. Questa landa desolata richiama piuttosto altre ambientazioni castriane, scenari di resti per la rappresentazione di tragedie euripidee: la distesa desertica con frammenti di rovine di templi dedicati a dei ormai decaduti dell'*Ifigenia* (nella versione del 1999) o la distesa di dune costellate di cadaveri semisepolti nella sabbia e vegliati dal nero profilo di un unico albero carbonizzato e secco della recente riedizione dell'*Ecuba* di Euripide nel Teatro Greco di Siracusa (2006). La scenografia di *Tre sorelle* rientra in questa serie di paesaggi del *post*: post-bellici, post-naturali, post-umani, post-civiltà, post-beckettiani.

Il senso del tempo in *Tre sorelle* risulta profondamente ambivalente. L'opera copre un arco di tempo di circa quattro anni e mezzo; questa durata si deduce da un'analisi attenta dei riferimenti disseminati nel testo, in cui i rimandi alla dimensione temporale nelle sue tre estensioni, passato, presente e futuro, sono, peraltro, numerosissimi. Nella percezione diretta e più superficiale, che è quella dello spettatore, gli elementi che segnano il passare del tempo con evidenza sono le nascite dei figli di Andrèj e Nataša. Il presente è una sequenza di accadimenti banali, conversazioni, pause, bruschi entusiasmi o accenti subito spenti su un tessuto di noia, di attesa. E il vuoto dell'attesa presente oscilla continuamente tra il passato rimpianto e il futuro sognato, tra la memoria e il sogno che coincidono nel simbolo irraggiungibile di Mosca, la città che corrisponde ad un tempo più che ad un luogo, che è il ricordo di un'età felice. Il tempo oggettivo della storia scorre continuo tra queste opposte tensioni del tempo interiore eppure sembra fermo, l'azione bloccata, sembra che non accada nulla. Non *accade* nulla non perché non ci siano cambiamenti; è proprio la rappresentazione staccata dei quattro singoli stralci tempo-

12. Per un approfondimento sulla struttura dello spazio in questi due allestimenti rimandiamo a T. Dellavalle, *Il rosa e il nero. Femminile e maschile in «Madame de Sade» di Massimo Castri*, in "Il castello di Elsinore", 46, 2003, pp. 85-107; Ead., *Pirandello revenant*, in "Il castello di Elsinore", 55, 2007, pp. 7-69.

13. Di fatto corrispondono a quattro diverse atmosfere per i quattro atti. È primavera inoltrata nel primo atto, più precisamente il 5 maggio, l'onomastico di Irina; il secondo si svolge in *una delle ultime sere di Carnevale*, è inverno, è freddo; il terzo non si sa – d'altronde è un atto claustrofobico, tutto giocato nel cuore più interno della casa – appartiene ad una stagione onirica; il quarto atto si svolge alla fine dell'estate.

rali che permette di cogliere le variazioni della vita di ognuno; lentamente il passato si fa sempre più spazio e il futuro restringe l'orizzonte: ciò che abbiamo visto accadere nel primo atto è già diventato ricordo nel terzo e ha cambiato colore, nella memoria di ognuno ha assunto un valore diverso. Forse sembra che non accada nulla anche perché nessuno dei personaggi agisce secondo le proprie aspirazioni e quindi nessuno ha il desiderio di rivendicare a parole il risultato delle proprie azioni in termini positivi. Il passare del tempo non solo viene rappresentato, ma viene anche tematizzato, diventa in un certo senso il vero protagonista dell'opera.

Ciò che Castri cerca di raccontare è dunque un tempo stratificato, che riunisce i tre momenti e li annulla, fuori del tempo, oltre il tempo, in una nuova dimensione in cui emergono stralci di passato, in cui forse si recitano alcuni brani della propria vita. Occorre raccontare un paradosso, un'immobilità – che è lo *status* interiore, bloccato, di quasi tutti i personaggi – che sottende il mutamento, il passare del tempo così come è vissuto dai personaggi: senza vere rotture, senza discontinuità, ma tuttavia con la consapevolezza, quasi l'ossessione di invecchiare, un flusso implacabile, lento e maestoso come è lo scorrere del fiume ai margini della proprietà. L'alternanza del cromatismo dei fondali sembra operare un percorso di condensazione e racchiudere l'intero sviluppo del testo nell'arco di un'unica giornata, conservando almeno in parte un'ambivalenza: una giornata di sole e di festa (primo atto) su cui cala il crepuscolo del fondale nero (secondo atto), che dà il via ad una lunga notte tormentata per l'incendio (terzo atto), finché il sole sorge di nuovo sul giorno degli addii e delle partenze (quarto atto). Anche la scelta di una sola sospensione aumenta la confusione giocando sul contrasto tra tempo reale dello spettacolo e tempo della vicenda.

Questa impostazione dell'impianto visivo e del sistema di rappresentazione su un'unica immagine è certamente una scelta radicale che, soprattutto in relazione alla durata dello spettacolo (quattro ore), può avere dei problemi di tenuta, di efficacia. Anche Franco Cordelli, che pure definisce lo spettacolo «notevolmente monotono», riconosce che Castri segue una logica ferrea, che ha ragione del testo sulla lunga durata perché lo spettacolo, come il testo, si organizza su quattro movimenti musicali fortemente caratterizzati, ma parti di un'unica sinfonia. Scrive il critico: «La cattiveria, per Castri, è svelata qui, nella dilatazione dei tempi, nel modo in cui il tempo, così offeso, mostra gli spazi vuoti che si aprono tra un piccolo mondo e un altro piccolo mondo. Ne viene fuori un Čechov da scuola dello sguardo, o letto da Nathalie Sarraute, tutto tropismi. Un Čechov potente e perfetto. Un Čechov oltre l'umano impietoso, un Čechov a teste tagliate»¹⁴.

La seconda sfida di Castri di fronte a questo testo, così difficile da riassumere, in cui nulla sembra accadere sul piano drammatico, in cui il racconto principale, se racconto ci può essere, è il racconto di una condizione, la rappresentazione e la tematizzazione del Tempo¹⁵, e di un vuoto di senso, consiste nell'individuare una

14. F. Cordelli, *Castri, un Čechov «a teste tagliate»*, in "Corriere della Sera", 7 ottobre 2007.

15. Richard Gilman parla di «an effort to "dramatize" time». Gilman, *Chekhov's Plays*, cit., p. 150.

storia in senso lato, un contenuto preciso da raccontare, un senso da far emergere con gli strumenti a disposizione della regia. Questo testo corale, in cui tutti i personaggi, per quanto marginali, sono figure ugualmente vive e definite, racconta per Castri attraverso la storia della famiglia Prozorov e delle persone che attorno ad essa orbitano, la storia di un fallimento complessivo che si spinge oltre il destino sospeso o compiuto dei singoli individui. Attraverso l'articolarsi dei quattro atti, l'unico vero sviluppo o racconto che si può cogliere nel dramma con uno sguardo alla sua totalità è, per Castri, l'incapacità di questo gruppo di persone di stare insieme, di instaurare cioè rapporti reciproci costruttivi. La frustrazione delle aspettative, la rinuncia ai sogni, lo sciogliersi delle aspirazioni in un orizzonte grezzo di meschinità quotidiane, l'infelicità diffusa che sembra affliggere i personaggi sono destino comune che nasce da un'incapacità comune. Questa lenta discesa o caduta assume per Castri un respiro collettivo e, in questa prospettiva, un esito ancora più cupo: «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. È solo la nostra incapacità di vivere»¹⁶. È un male comune, una febbre diffusa che svuota i rapporti di sincerità ed efficacia; il fallimento è un'ombra che incombe su tutti perché a tutti manca la capacità di trovare forza e positività nell'essere insieme, nel condividere una stessa condizione esistenziale. Nell'insieme eterogeneo dei personaggi Castri non legge due gruppi contrapposti; da un lato, le tre sorelle e Andrèj (una famiglia, o meglio ciò che resta di una famiglia, una famiglia di figli, e una famiglia allargata che comprende Kulygin e Nataša, con le conseguenze che sappiamo, ma anche Anfisa e Ferapont), dall'altro, i militari (un gruppo in cui le differenze tra i singoli non lasciano spazio nemmeno ad una condizione di solidale cameratismo). È un affresco complessivo più ampio: «una comunità di persone quasi casuale, perché non è neanche una comunità di persone in senso stretto, una comunità di individui "monadici", dalle radici separate, che avrebbe lo scopo e il desiderio, forse, di diventare una vera comunità»¹⁷. Ciò che accomuna questi individui è una condizione, in parte reale in parte soggettiva, di isolamento e di attesa; tutti sembrano vivere un esilio forzato, deciso dal fato o da ordini militari, che li tiene lontani dalla vita *vera*, da Mosca o dall'attività della guerra. In quanto figli del vecchio generale, i Prozorov sono parte della brigata, e i militari un po' parte della famiglia, ma questo non è un collante sufficiente. Tutti sono ugualmente un po' allo sbando, «fratellini» ugualmente orfani, patiscono una condizione di mancanza, un vuoto di energia e di autorità che non viene colmato, e si chiuderanno negli egoismi privati, nel solipsismo. Alla fine questo gruppo si disperderà, la brigata partirà per sempre per un altro *deserto dei tartari* e il "trono

16. Da una dichiarazione di Castri riportata in Capitta, *Da un'intervista a Massimo Castri*, cit., p. 46.

17. Ivi, p. 45.

vacante” della casa e della famiglia sarà invece trionfalmente occupato, in un’ascesa che non incontra ostacoli, dal potere istintivamente vitale e mammifero, quanto ottuso, di Nataša che fonderà idealmente una *nuova dinastia*.

Per comporre questo spettacolo corale Castri sceglie gli interpreti seguendo le logiche di una compagnia d’*ensemble*, forse quella con cui lavorerebbe sempre se avesse a disposizione un teatro¹⁸; come direbbe Maša, riunisce “i suoi”: «Nel corso degli anni ho insegnato, ho formato équipe sulla base di simpatie ed empatie, ho selezionato cercando un linguaggio comune, un affiatamento umano e teatrale»¹⁹. Dei quattordici attori coinvolti solo due – Alice Torriani, Irina, e Claudia Colli, Nataša – sono diretti da Castri per la prima volta in questa occasione, le parti principali sono affidate per lo più a solidi collaboratori del regista, alcuni dei quali sono anche stati suoi allievi (alla Scuola Civica di Milano Paolo Grassi e durante la più lunga esperienza di didattica dell’Atelier della Costa Ovest)²⁰. Castri ha bisogno di una compagnia affiatata per affrontare le insidie del testo e dei personaggi di Čechov, un gruppo di attori che conosce bene e che conoscano il suo modo di lavorare, che siano pronti a captare un clima di prova e, soprattutto, capaci di autonomia interpretativa. In quest’occasione Castri modifica in parte le proprie abitudini operative; nella fase di preparazione vengono impostati i fondamenti dei personaggi, gradualmente, in più fasi di prove a tavolino, ma il regista non interviene quasi mai nel dettaglio, parla poco di sottotesti, di intenzioni, men che meno di intonazioni. Lascia che sia l’attore, nutrito dei discorsi fatti insieme e dell’analisi dei reciproci rapporti, a presentare una proposta di personaggio che sarà poi messa alla prova direttamente in palcoscenico. Proprio nell’ottica della creazione di un *ensemble*, chiamato a rappresentare una comunità, la scelta degli attori risponde anche ad un criterio *compositivo*: si tratta di equilibrare in un affresco variegato doti interpretative e tipi fisici per ottenere una compagnia *su misura*. Il sottile equilibrio di questa composizione è risultato evidente in seguito alla sostituzione di uno degli interpreti nel corso della *tourné*. Il personaggio di Kulygin era in origine affidato alla imponente e stravagante fisicità di Paolo Calabresi²¹, la cui statura creava un immediato contrasto visivo con la figura esile e minuta, da quadro romantico, di Laura Pasetti, sua moglie sulla scena. La caratterizzazione del perso-

18. La stessa logica di affinità, conoscenza reciproca e continuità viene impiegata da Castri, con maggiore facilità e frequenza, per quanto riguarda la scelta dei suoi collaboratori in ambito tecnico. Dall’aiuto regista Marco Plini allo scenografo Maurizio Balò, al datore luci Gigi Saccomandi, al fonico Franco Visioli, al compositore Arturo Anneccchino, al direttore di scena Ronni Bernardi, così come per altri ruoli, di solito scritti più in piccolo sulle locandine, Castri si affida a rapporti di collaborazione più che decennale.

19. Dichiarazione di Massimo Castri riportata in R. Di Giammarco, *Le Tre sorelle riviste da Castri “Čechov all’apice”*, in “la Repubblica”, ed. Roma, 27 settembre 2007.

20. Cfr. E. Capriolo, *Euripide all’atelier*, in *Massimo Castri e il suo teatro*, a cura di I. Innamorati, Bulzoni, Roma 1993, pp. 119-23.

21. L’attore ha debuttato nell’ottobre 2007 a Roma e ne ha seguito la *tourné* fino a metà del febbraio 2008, sulla piazza di Prato. Pietro Faiella lo ha sostituito a partire dalle repliche di Torino fino alla fine della *tourné*.

naggio, magistrale dal mio punto di vista, giocava con sottile ironia anche su questo contrasto e rendeva giustizia alle numerose sfaccettature di questo maestro di provincia, tanto all'ingenuità quanto alla soffocante pedanteria, sostenendo entrambe con un sorriso ottimista da stolido *candide*. Kulygin è una persona dotta, certamente non brillante, rispettosa dell'ordine e dell'autorità, che si rifà a pochi e sani principi, quelli che stanno nelle massime latine, che si possono ricordare a memoria, non conosce complessità sentimentali né filosofemi, *sa* di amare Maša, esattamente come *sa* declinare le parole latine. Calabresi disegnava questo ritratto con una precisione estrema e perfettamente misurata, controbilanciando i tratti più noiosi del carattere con un generale ottimismo e bonomia, dimostrando nuove potenzialità e duttilità nel rapporto col regista che lo ha di solito scelto per parti comiche più vicine alla caricatura o al farsesco, sovente sopra le righe²². La sua interpretazione fa di Kulygin un personaggio positivo, intero; di fronte alle incertezze e alle inquietudini che attraversano gli altri, la sua mancanza di sensibilità è un punto di forza. Nel suo orizzonte limitato, piegato serenamente e senza conflitto all'ossequio dei superiori, è un uomo d'azione, lavoratore instancabile e, a suo modo, marito affettuoso. Pedante, certo, noioso, ma non meschino, né maligno. L'interpretazione di Calabresi riesce a rendere anche momenti diversi, sfaccettature molto più sottili, un'incrinatura appena segnata nell'interezza graniticamente prosaica di questo personaggio soprattutto nelle scene del quarto atto su cui torneremo in seguito. La sostituzione di Pietro Faiella, impeccabile quanto a ricostruzione del tessuto recitativo e impressionante per la precisione nella fedeltà e naturalità di riproduzione dei toni, delle pause, dei gesti e dei ritmi inventati dal collega, comporta tuttavia uno squilibrio. Nel corso del breve tempo di prova a disposizione l'attore ha appreso la parte con un processo necessariamente *esteriore*, in mancanza della possibilità di proporre una propria versione del personaggio. La sua fisicità, molto diversa, quasi opposta a quella di Calabresi – statura normale e carnagione chiara, una gestualità scattante e non flemmatica, un'andatura nervosa e non dinoccolata – non è stata ritenuta sufficiente a evidenziare visivamente la sproporzione e l'estraneità rispetto al personaggio di Laura Pasetti. Alla caratterizzazione della recitazione, Castri ha ritenuto necessario, per accentuare la componente ridicola, da bozzetto satirico del personaggio, aggiungere una caratterizzazione fisica posticcia, una pancia prominente con conseguente andatura inventata ad arte. Il risultato, certamente efficace, non riesce però a neutralizzare una sensazione di leggero artificio, un tono appena troppo marcato, in contrasto con l'assoluta naturalezza del resto dell'*ensemble*.

In merito alla composizione del cast le recensioni hanno parlato, talvolta criticandola, della scelta di Castri di radunare una compagnia "giovane"²³. La compa-

22. È stato Tito in *Quando si è qualcuno* (2004), Eracle in *Alceste* (2006), Agamennone in *Ecuba* (2006).

23. «Chi faceva difetto erano gli attori, gli attaccanti. Si era commentato che la scelta di quei giovani interpreti era un gesto di coraggio. Ma in certe partite è meglio non rischiare troppo». Cordelli,

gnia è giovane, e molto, rispetto alle consuetudini italiane, soprattutto non annovera in cartellone un “grande nome”, di quelli che da soli garantiscono successo al botteghino. Questa scelta, apparentemente così “rischiosa”, è strettamente legata al progetto della regia, e non vincolata a necessità produttive. Per quanto gli è possibile Castri cerca semplicemente di comporre una compagnia che rispecchi con fedeltà i personaggi raccontati da Čechov. Oltre a riempire il testo di riferimenti di carattere cronologico, l'autore fornisce indicazioni precise sull'età dei personaggi principali, e per Castri questo non è un dato da trascurare. Non lo fu, per altro, neanche per Luca Ronconi, che inventò la sua interpretazione registica proprio manipolando il tempo interno del testo trasformato in un lungo percorso di rammemorazione ed evocazione del passato da parte delle tre sorelle, ormai invecchiate, i cui ruoli furono affidati a tre interpreti di gran calibro che altrimenti sarebbero state *fuori parte*: Marisa Fabbri, Franca Nuti e Annamaria Guarnieri. Per Castri, il fallimento di questa comunità in esilio, in cui, è vero, si respira da subito un senso finale, di vecchiaia, acquista pieno senso e provoca sgomento proprio perché la comunità è formata da giovani che pure vivono e trasmettono un senso di disfatta esistenziale, di fine delle illusioni e dell'impegno. La resa all'avanzare del tempo, al di là delle chiacchiere sul futuro più lontano e idealizzato, è un lamento/elemento trasversale a più generazioni, come una malattia che contagia tutti. L'unico che sembra almeno sforzarsi di fare, di costruire futuro, di essere coerente con i propri discorsi, è Tuzenbach che di questo futuro sarà privato.

Ad apertura di sipario la scena è illuminata a giorno; vuota, al centro solo il tavolo. Lo spazio si riempie delle note di una rarefatta melodia suonata da un violino. La prima presenza di vita e attività in questo ambiente desolato è rappresentata dall'ingresso di Anfisa, la vecchia balia della famiglia, interpretata da Barbara Valmorin, che avanza a passi stentati e stende sulla nuda superficie del tavolo una bianca tovaglia. Scostandosi un po' dal centro della scena conta i posti, i coperti da allestire e con questo gesto minimo è come se convocasse gli altri personaggi ad una riunione, che ha il suo corrispondente realistico nella festa per l'onomastico di Irina, ma è anche, in senso più ampio, il motore dell'azione sul palcoscenico, un gesto da maestro di cerimonie e insieme da direttore d'orchestra. Dalla sinistra della scena, poi dalla destra, entrano con un movimento speculare in due tempi i personaggi, divisi in due gruppi, e si schierano ai due lati del tavolo²⁴.

La prima scena dunque ci presenta da subito i *personaggi* come un *gruppo*; fanno il loro ingresso tutti insieme: non c'è in Castri la volontà di accentuare un'idea di protagonismo o gerarchia tra i ruoli. Anche visivamente agisce un fattore di

Castri, un Čechov «a teste tagliate», cit. Diversamente, invece, Franco Quadri commenta: «Eccolo dunque alle prese con un inedito, appassionato cast di attori ansiosi di misurarsi con personaggi di cui condividono l'età [...], tutti tesi a cercare coi loro personaggi una realtà che li unisca e invece dovrà dissolversi nel vuoto della scena superbamente negata da Maurizio Balò», F. Quadri, *Tre sorelle degne di Visconti*, in “la Repubblica”, 8 ottobre 2007.

24. Non fanno parte di questi gruppi Veršinín, Kulygin, Ferapònt e Nataša, che entreranno in seguito e, in parte, con modalità differenti.

omologazione: tutti indossano abiti da viaggio, spolverini color tortora le sorelle e cappotti leggeri i militari, ognuno porta con sé un bagaglio, una valigia o uno zaino. Entrano guardandosi intorno, come arrivati da chissà dove in un luogo sconosciuto. Poi tra i due gruppi iniziano sguardi, piccoli segni di riconoscimento reciproco, qualche discreto cenno di saluto. La precarietà si stabilizza, la scena è un punto di arrivo, forse provvisorio come una sala d'attesa, ma è un punto d'arrivo. Le valige e gli zaini vengono posati a terra; ognuno raggiunge in questo spazio vuoto una propria postazione, definisce il suo spazio e inizia una piccola azione che lo caratterizza; è il suo modo di ingannare l'attesa. In un certo senso, attraverso questi piccoli gesti realistici, ognuno si presenta, si individualizza rispetto al gruppo, comincia a raccontare qualcosa di sé attraverso piccoli dettagli, alcuni presi a prestito dal testo, altri più liberamente stabiliti: sono personaggi ridotti all'essenziale. Sono questi gesti reali, concreti, quotidiani che nel loro minimalismo raccontano la verità dei caratteri rappresentati, nonostante siano stati privati del contorno di colonne, tende, sedie e mobilio. Olga corregge i compiti delle sue allieve, quaderno e matita rossa e blu sono i segni di un lavoro che non le dà tregua neanche nei giorni di festa; Maša legge un libro, forse un classico russo, forse *Madame Bovary*, forse legge la storia del suo futuro *affair* con Veršinin, sta di tre quarti, quasi volta le spalle alla sorella; Irina non ha niente in mano, come a dire che la sua vita non è ancora decisa, non ancora sclerotizzata in un gesto simbolico, ma aperta a tutte le possibilità, in trasformazione e che proprio la mutevolezza è ciò che la distingue, tuttavia trova il modo di divertirsi con le tasche del soprabito, da sé; Andrèj, sul fondo della scena, di spalle, un po' in disparte, di fatto escluso dal dialogo fino al suo ingresso che avverrà in un momento successivo, estrae dalla custodia il suo violino e ripete la melodia dell'inizio il cui suono passa dalla colonna sonora ad una focalizzazione interna al palcoscenico; Tuzenbach prepara e poi fuma una sigaretta, in un gesto di noia, un vizio leggero e innocuo; Solënyj è alle prese con la boccetta di profumo, un gesto inconsueto che si segnala subito per la sua stravaganza; Čebutykin legge il giornale, è quasi nascosto dietro le ampie pagine, come a volersi sottrarre alla conversazione; solo i due giovani ufficiali Fedotik e Rodè (per Castri da subito in scena ad arricchire questo primo ritratto collettivo con un'ulteriore nota di giovinezza) parlano sottovoce tra loro, si scambiano piccoli oggetti, un temperino, un orologio, ne osservano i meccanismi con curiosità.

Ogni personaggio inizia a vivere in scena per sé, come individuo, in una situazione di immediata *compresenza* ma non di reciproca comunicazione, finché l'azione e il dialogo iniziano a coinvolgere tutti: motore di questa dinamica è il personaggio di Irina che è la prima ad interessarsi all'azione della preparazione del tavolo stabilendo un rapporto indiretto con Anfisa. Irina aspetta che Anfisa sia uscita, poi si alza, si avvicina al tavolo, divertita ripete il gesto del conteggio dei coperti come a voler ottenere un'anticipazione sulla sua festa – quanti invitati ci saranno? E chi verrà? -. Quando vede la serva rientrare è pronta a correre al suo posto, per non essere rimproverata. Su questa azione prende l'avvio la battuta di Olga che

ha le cadenze e i toni smorzati di un realismo sottile, costruita per scarti e associazioni che alternano le impressioni del presente e le immagini del ricordo.

Questo gruppo di personaggi, così come Castri ce lo presenta, è accomunato da uno *status*, al di là e prima di ogni possibile legame di parentela o relazione reciproca: sono dei viaggiatori, in movimento nel tempo e nello spazio, colti in una pausa di attesa, viaggiatori dell'immaginario, senza una meta reale, incapaci di riconoscere, nella landa desolata e priva di orizzonte in cui vagano, un punto di arrivo, proprio nell'occasione di incontro reciproco, nell'essere insieme.

È in questo inizio lento, in quest'azione prolungata di avvicinamento al testo e di scivolamento in un realismo che ha radici solo nei personaggi e nelle reciproche relazioni, che Castri inserisce le basi del suo discorso che corre durante tutto lo spettacolo su un doppio binario: da un lato, l'arrivo di questi personaggi e il loro percorso come gruppo, come comunità che stenta a costituirsi e fallisce; è un cuneo interpretativo che Castri inserisce a forzare la scrittura di Čechov per comunicare la propria lettura, e che viene affidato prevalentemente al sistema visivo; dall'altro, il testo dell'autore è rispettato quasi nella sua totale integrità ed è presentato come un percorso che evolve a livello di linguaggio: il realismo della scrittura non è considerato un dato stilistico, esterno, a priori, ma viene verificato nel suo valore oggettivo a confronto con la scena nuda, un confronto dal quale emergono gli aspetti più crudi e più duri del testo, il suo carattere sperimentale.

Privo di riferimenti realistici il luogo deve prendere vita lentamente; non solo il pubblico, ma anche gli stessi personaggi appaiono in qualche modo spiazzati, hanno bisogno di stabilirsi e ambientarsi. La battuta di Olga che, seduta quasi in proscezio, dà il "la" al testo, ne definisce molti dei temi essenziali ma è un flusso di memoria estremamente composito, un susseguirsi di associazioni guidato da una logica emotiva, ricordi e immagini che continuamente alternano il presente e il passato evidenziandone il profondo contrasto. La festa per Irina coincide con un evento luttuoso (un anno prima, la morte del padre, il funerale), ma rimanda anche ad un evento più lontano nel tempo, ugualmente traumatico, circondato di una diversa e meno cupa nostalgia: la partenza da Mosca avvenuta undici anni prima. Nel testo di Čechov, l'apparizione dei militari sullo sfondo, nella sala da pranzo, e la cadenza delle loro battute costituiscono nel testo una sorta di ironico controcanto al monologo di Olga sulla memoria e sul passato e al sogno di un futuro a Mosca. È proprio l'alternanza dei due piani separati del discorso – da un lato l'afflato lirico e memoriale, appena enunciato da Olga, e dall'altro la dimensione fortemente pragmatica e bassa della discussione dei militari – a creare una sorta di interferenza e a porre dall'inizio, seguendo la sequenza pura del testo, una pesante ipoteca sulla realizzabilità delle speranze delle tre sorelle, nonché un velo di ironia sulle aspirazioni dei personaggi.

Čechov dimostra da subito la vanità di questi desideri, puri sogni disancorati dalla realtà, perché tali sono i *sognatori*. Non appena Olga esprime il desiderio di tornare a Mosca, che è un secondo movimento nostalgico nella struttura del suo monologo, dopo il ricordo del funerale del generale, più aperto alla speranza, dallo sfondo giunge implacabile un commento, apparentemente casuale:

OLGA. Oggi è tiepido, si sta bene con le finestre aperte. Le betulle non hanno ancora messo le foglie. Quando partimmo da Mosca con papà, ai primi di maggio Mosca era un giardino: era già calda, piena di sole. Undici anni fa: me la ricordo come se fossimo partite ieri. Dio mio Signore! Stamattina aprendo gli occhi ho visto tanta di quella luce, ho visto la primavera! Ho provato una tale nostalgia per la mia città!

[ČEBUTYKIN. Niente di meno!]

TUZENBACH. Ma non dire sciocchezze!]

(Maša soprapensiero legge un libro fischiando una canzone)

OLGA. Non fischiare, Maša! Come ti salta in mente! (Pausa) Sarà la scuola tutti i giorni, saranno le lezioni private, insomma io ho continuamente mal di testa e certe volte mi metto a pensare come una vecchia. Davvero, quattro anni che insegno: ogni giorno che passa è una goccia di meno di vita, di gioventù. Ah, ormai io non spero più, non vivo più che per una cosa...

IRINA. Andare a Mosca. Vendere tutto qui, casa, tutto, e via, a Mosca!

OLGA. Sì, a Mosca, via, via!

(Čebutykin e Tuzenbach scoppiano a ridere)²⁵.

Il piano della scena, si è detto, è unico ed è impostato su una relazione tra centro (il tavolo) e periferia, non su un primo e un secondo piano (il salotto e la sala da pranzo) come previsto dal testo. L'impostazione dello spazio e la disposizione degli attori impediscono di riprodurre con chiarezza il rapporto tra i due piani di azione ed evidenziare da subito questo meccanismo di *montaggio alternato* del testo. L'effetto di straniamento, legato al montaggio di scrittura previsto da Čechov²⁶, è riassorbito e sostituito dalla costruzione visiva complessiva, escluso per ora dal dialogo. Nell'economia della regia è possibile sacrificare queste poche battute eliminando le interruzioni del flusso dialogico per dare invece consistenza al suo sviluppo realistico da realizzare *nonostante* il deserto e le valige. Dopo questo inizio, di per sé spiazzante, Castri ha bisogno di più tempo perché in palcoscenico si stabilisca tra i personaggi una conversazione quotidiana e si ricostruisca un clima da

25. A. P. Čechov, *Tre sorelle*, trad. it. di G. Guerrieri, Einaudi, Torino 1991 (1 ed. 1953), pp. 25-6; a questa versione, d'ora in poi indicata in nota con la sigla TS, ci riferiamo anche per la grafia dei nomi propri. Castri ha modellato il copione dello spettacolo basandosi sulla traduzione di Guerrieri, anche se nel corso delle prove a tavolino sono state effettuate alcune modifiche, per sciogliere alcuni nodi del testo o in base ad esigenze di interpretazione, tramite il confronto con altre versioni italiane e, quando necessario, con l'originale russo grazie all'aiuto dell'attore Milutin Dapčević (Solënyj). I tagli sul copione sono segnalati, come in questo caso, tra parentesi quadre, invece si rende conto in nota di eventuali significative modifiche del testo.

26. Vera Gottlieb definisce il principio che regola questa sorta di montaggio interno della scrittura di Čechov come *contrapuntal rhythm*: un principio che struttura il dialogo in termini musicali sfruttando i diversi centri di azione, singoli frammenti tematici, effetti sonori e interventi musicali sempre secondo un accurato meccanismo di giustapposizione che, sommato ad altre tecniche di straniamento riferite alla caratterizzazione dei personaggi, all'uso dell'ambiente, al contrasto tra gesto e azione, ai meccanismi del comico e della farsa, costituisce la tipicità di una scrittura teatrale ai limiti dell'epicità, per quanto precedente rispetto alla teorizzazione brechtiana. Cfr. V. Gottlieb, *Chekhov and the Vaudeville. A Study on Chekhov's One-Act Plays (1885-1903)*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

salotto in un luogo che salotto non è. Occorre affermare un discorso ed un linguaggio recitativo che è, in sostanza, quello del realismo di Čechov, ma privato del suo naturale *milieu*; non c'è ancora spazio per evidenziare le contraddizioni interne di questo linguaggio. Viene dunque dato molto risalto alle prime battute di Olga, affidate alla recitazione estremamente quotidiana e naturale di Bruna Rossi²⁷, senza che il secondo piano di dialogo crei delle interruzioni; si accentua invece la partecipazione silenziosa di Maša al dialogo: il suo fischio è tanto espressione del suo malumore quanto commento ironico alle parole della sorella. Il primo intervento attivo della presenza dei militari è una risata, che introduce i personaggi come ampliamento dell'ambiente a livello di pura presenza sonora, ma non si percepisce nella sua contraddizione con le battute del testo. L'azione comincia a sciogliersi alle spalle delle sorelle, ma non c'è, come si è detto, netta divisione di piani, piuttosto compresenza. Stabilita questa impostazione iniziale, il testo scorre nel procedere del dialogo quotidiano. Spicca nella prima parte dell'atto la caratterizzazione del personaggio di Irina – affidata alla giovanissima e appena diplomata Alice Torriani – di cui sono accentuate le componenti infantili e una forte carica di energia e dimensione ludica. La scena si anima, prende vita nel suo insieme sulla scia della sua energia, anche visivamente: a partire da un movimento circolare attorno al tavolo, Irina si rivolge e, in un certo senso, coinvolge gli altri personaggi *attivandone* la presenza come interlocutori. È lei che determina anche il clima complessivo, un'allegria salottiera ma spensierata cui partecipa a suo modo anche Olga, disposta, per Castri, a scherzare anche sulla sua età e sul suo sentirsi vecchia. Le due sorelle sono in sintonia, ugualmente ottimiste, speranzose. Ad esse fa da controcanto il malumore di Maša.

Nel copione di Castri, il primo degli ufficiali a inserirsi nel dialogo sarà Tuzenbach, nel momento in cui, da testo, era previsto il suo effettivo ingresso in salotto, per annunciare la vera novità, l'arrivo di Veršinin:

TUZENBACH. [(a Solěnyj) Senta, le sue scempiaggini mi hanno cordialmente annoiato (entra in salotto)] Dimenticavo: oggi verrà a trovarla il nostro nuovo comandante, Veršinin²⁸.

L'arrivo di Veršinin è di fatto, nel testo, l'unico importante impulso di azione nel corso del primo atto. Preparato con maestria da Čechov, il suo ingresso segue altre due *entrate a sorpresa*: l'arrivo del *samovar* d'argento donato a Irina da

27. Per affermare la naturalezza della recitazione ad un livello quasi cinematografico e per mantenere un clima intimo senza forzare gli interpreti ad alterare il volume o il tono della voce per ragioni acustiche, Castri sceglie di amplificare tutti gli attori con i radiomicrofoni. Questa scelta artistica di uniformità, richiesta dall'ampiezza dei teatri che ospiteranno lo spettacolo, ha purtroppo una ricaduta negativa: poiché le voci arrivano in platea attraverso un unico sistema di casse acustiche, spesso, soprattutto nell'alternanza serrata dei dialoghi nelle scene corali, non risulta immediata per il pubblico la percezione della fonte; occorre molta attenzione per localizzare esattamente chi sta parlando.

28. TS, p. 27.

Čebutykin e l'arrivo della torta di compleanno, omaggio dell'invisibile, ma onnipresente, Protopopov. Castri segue la scansione del copione e caratterizza questi due momenti come una successione rapida di ingressi, due piccoli *sketch* dinamici che allentano la tensione. Per due volte Maša fa per andarsene e per due volte la sua uscita è impedita, prima dal dottore, che guida e dirige l'entrata *trionfale* di Fedotik e Rodè, che a spalle portano il *samovar* come un trofeo, cantando una marcia, poi dalla balia, che scorta il maldestro Ferapont con la torta. Castri aggiunge una breve *gag* su quest'ultima uscita, ne accentua il tono comico: il vecchio rischia di inciampare e di far precipitare a terra la torta di compleanno.

L'ingresso del nuovo ufficiale Veršinín, nuovo comandante di batteria in arrivo da Mosca, è come un terzo e più importante *regalo* che giunge impreveduto, ma in un certo senso atteso, per la famiglia Prozorov. In questo giorno di festa, iniziato *in minore* all'ombra del ricordo del funerale del vecchio generale e delle feste del passato affollate dalla presenza di numerosi ufficiali, continuamente contrappuntato dagli improvvisi malumori e dalle repentine commozioni di Maša, Veršinín sembra arrivare a riempire proprio quel vuoto che si avverte nella scena. In questa sua prima apparizione, è l'eroe che *potenzialmente* sembra incarnare e realizzare le speranze delle sorelle. Sergio Romano, nei panni del militare, fa il suo ingresso in scena e non è diverso dagli altri: è anche lui un viaggiatore, giunto in lieve ritardo a questo appuntamento; prima di iniziare a parlare e presentarsi compie un giro attorno al tavolo, attraversa lo spazio, prende le misure del luogo e delle persone che lo abitano. È una lievissima sospensione, un impercettibile rallentamento che solo accenna al clima iniziale e subito scivola nel rapporto quotidiano. Veršinín si fa spazio nel "salotto" e inizia il suo show, inizia a parlare, e tramite il dialogo esercita il suo fascino, il suo potere di seduzione sulle giovani ospiti, conquista il centro dell'attenzione, si fa motore della conversazione, dispensa elogi e complimenti, "perle" di filosofia e qualche battuta grossolana e convenzionale.

Con il suo ingresso, però, si apre nel dialogo una nuova lunga parentesi dedicata al tempo, alla riemersione del passato: è lui che ci racconta l'immagine delle tre piccole sorelle Prozorov a Mosca, nella casa di via Basmannaja Vecchia. Irina e Olga lo festeggiano con un caloroso benvenuto, anche la seria sorella maggiore si lascia andare a gridolini di gioia, ritrova anche fisicamente tratti più lievi ed entusiasmi infantili. Immediatamente l'ipotesi di un ritorno a Mosca prima vagheggiata sembra farsi più concreta, assume una scadenza temporale precisa:

VERŠININ. Mi chiamo Aleksànder Ignàtevič...

IRINA. Aleksànder Ignàtevič, [lei è] di Mosca... Che bella sorpresa!

OLGA. Noi stiamo per tornare a Mosca!

IRINA. In autunno! È la nostra città, ci siamo nate... A via Basmannaja Vecchia...

(*Ridono entrambe dal piacere*)²⁹.

In fondo questo incontro appare come un ritrovarsi: Veršinin era di casa, ospite quotidiano del padre generale, ha conosciuto la loro mamma, le ha conosciute nel loro *vero* ambiente. I suoi ricordi danno realtà alla memoria dell'infanzia, sono il legame mancante con quel passato idealizzato, che rischia sempre più di perdersi, di essere dimenticato, e quindi anche una sorta di buon auspicio per le speranze di ritorno a Mosca. Il tema del tempo ritorna a pesare nelle parole di Maša; per lei ricordare il passato significa sottolineare la mediocrità e la tristezza del presente; quando riesce a ricordarsi di Veršinin, che allora era per tutti il «maggior innamorato», può solo fare un confronto e dire, prima di scoppiare a piangere: «Lei portava i baffi allora... oh com'è invecchiato! (*Con le lacrime agli occhi*) Com'è invecchiato!»³⁰. In Veršinin, a differenza di Čebutykin, altri dati raccontano una coincidenza non casuale e appena velata con la figura del padre generale: è un uomo adulto, un militare di quarantatré anni che ricopre la stessa carica che il padre ricopriva ai tempi di Mosca. Ha subito la stessa sorte, inviato per un ordine lontano dalla capitale dove abitava nella stessa via dei Prozorov, è padre a sua volta di due figlie femmine, ama filosofare, fare conversazione, riempie il salotto delle sue chiacchiere. Tutti questi elementi che risveglieranno l'attenzione, l'interesse e poi l'amore di Maša non saranno però sufficienti a fare di lui una figura di autorità centrale e costruttiva; non sarà lui a mettere radici in casa Prozorov, e presto anche i suoi limiti, la sua dimensione di uomo e non di eroe, verranno alla luce. Nonostante la possibile lettura dell'innamoramento di Maša per Veršinin come inseguimento di un fantasma edipico, rispetto alla quale il testo offre molti spunti, è interessante evidenziare come entrambi i discorsi che Veršinin inizia come risposte dirette a Maša riguardano il tema del tempo e della dimenticanza. Con la sua visione positiva e fiduciosa in un'esistenza esemplare che si perpetuerà comunque coi posteri, la filosofia dell'ufficiale, per quanto superficiale, sembra rispondere alle paure che l'idea di futuro crea nella più disillusa delle sorelle. Per Maša non si tratta più di sognare Mosca, è detto chiaramente all'inizio del testo: lei è sposata a Kulygin, inchiodata alla provincia, per lei il futuro sembra da subito profilarsi come un orizzonte vuoto di senso. Lei non può andare a Mosca? Mosca, cioè Veršinin, arriva da lei.

L'azione del primo atto, con l'ingresso e la presentazione di tutti i personaggi, porta alla composizione della prima immagine di questa comunità, in un clima sereno, di festa e di superficiale ma generale allegria, così come sarà immortalata dalla fotografia scattata durante il pranzo da Fedotik. L'operazione dell'allestimento della tavola, dilatata rispetto alle indicazioni della didascalia cechoviana³¹ e spostata dal piano di fondo al centro della scena, si sviluppa in tutta la prima parte dell'atto come movimento di azione realistica continua, agendo come forza coagulante e centripeta rispetto a questa zona della scena, finché la tavola stessa si animerà

30. *Ibid.*

31. «In casa Prozorov. Salotto con colonne dietro le quali appare una grande sala da pranzo. Mezzogiorno; fuori, sole, è allegro. In sala da pranzo stanno apparecchiando la tavola», TS, p. 25.

della presenza dei personaggi. Attorno a questo centro di attrazione si compatta anche il realismo del linguaggio recitativo che ha il suo apice proprio nel momento del pranzo. La tavola lentamente si riempie di oggetti quotidiani, precisi nei minimi dettagli, fino al completamento dell'immagine rappresentato da un centro tavola di fiori azzurri e gialli, singola ma significativa nota di colore e di allegria serena che si distingue tra i cromatismi, altrimenti opachi, della scena. La dispersione e rarefazione fisica dei dialoghi e dei rapporti si compone in questo momento conclusivo e condiviso, quotidianamente comunitario³².

L'ingresso di Nataša introduce una piccola rottura prima dell'affresco finale. Castri gioca con lo spazio e le sue convenzioni: Claudia Coli arriva di corsa, è in ritardo per la festa, entra dalla sala e sale in palcoscenico rompendo l'illusione della quarta parete, prima di essere riassorbita dall'immagine e dal realismo della scena, prima di sedersi a tavola. Anche in questo ingresso si segnala la completa estraneità del personaggio, che proviene da un altro mondo, dal mondo del pubblico, dalla realtà, è radicato nel presente e non ha bisogno di bagaglio, non ha memoria: a differenza degli altri non ricorda né sogna, agisce. Il suo costume rosa con l'immanicabile cintura verde, da Olga subito criticata, non vuole solo denunciare un cattivo gusto provinciale, anche visivamente racconta una *tessitura* diversa del personaggio, un carattere e una presenza vivida, non sbiadita, a tratti gridata, che si preannuncia in contrasto con questa comunità di uguali. È una breve bolla che avrà i suoi sviluppi in seguito. Anche la dichiarazione di Andrèj a Nataša si svolge in uno spazio fintamente privato, con un montaggio antiretorico. Nataša, imbarazzata, a disagio, si alza da tavola e fa per tornare da dove è venuta; Andrèj la rincorre, la raggiunge e la porta sulla sinistra del proscenio, ai margini del boccascena; sono uno di fronte all'altra, finalmente soli, per rassicurare la ragazza le ripete più volte: «No, non ci vedono! Non ci vedono»³³. La regia di Castri arriva puntuale a contraddire questa battuta e la scena d'amore, giocando con le convenzioni del palcoscenico e del genere, inventando una soluzione che sfugge al pericolo di un romanticismo affettato: insieme al pubblico in sala, quando i giovani si appartano, tutti gli invitati diventano spettatori, ne spiano e ascoltano il dialogo con una controcena di gruppo che commenta festosamente il loro bacio finale. La confusione emotiva e la timidezza del «violinista innamorato» sciolgono il suo quasi inaspettato «Io l'amo, l'amo... terribilmente»³⁴ in una sincera e improbabile risata che vince gli impacci. Nataša risponde con il suo tono fragoroso e stonato che presto riempirà la casa; ed è lei a prendere l'iniziativa e a baciare appassionatamente. Dal tavolo si leva immediatamente un fragoroso applauso, tutti si alzano, si avvicinano alla nuova coppia, Čebutykin e Kulygin intonano una canzone da operetta, tutti si uniscono in un coro improvvisato ed escono di scena tutti insieme trascinando in una ghirlanda danzante di musica e risate i recalcitranti innamorati colti sul fatto. Nel finale d'atto la teatralità, che, a

32. Saranno i personaggi stessi a portare in scena le sedie necessarie rispondendo all'invito di Olga: «A tavola, signori! A tavola, prego! Il pasticcio!» (TS, p. 39).

33. TS, p. 43.

34. *Ibid.*

dispetto della scenografia, si è affermata in palcoscenico, raggiunge il culmine, si espande, conquista tutto il palcoscenico in un'uscita festosa, in un clima di allegria un po' stupida e un po' infantile, che ha contagiato tutti e che fissa la prima immagine di un *ensemble* solare variegato di umori e caratteri ma nell'insieme compatto. L'atto si conclude con l'esposizione piena, quasi l'illustrazione di una tesi sul futuro di questa comunità, tesi che è però tutta da verificare: «questo coro saprà cantare insieme?»³⁵. Sfumano le risate fuori scena, passa qualche secondo e sempre dal centro della scena sembra arrivare il primo segnale di un'antitesi in agguato. Seduta al tavolo, esclusa dai festeggiamenti, è rimasta, sola, Anfisa che, con gesto opposto a quello di apertura, lentamente si alza e inizia a sparecchiare. La giornata è finita, la festa anche, si torna alla quotidianità di un continuo fare e disfare, della casa e della vita. Mentre ad ogni passaggio la tavola si svuota, ed anche i fiori vengono portati via, tornano meste le note del violino, il cielo azzurro viene lentamente inghiottito dalla discesa lenta e inesorabile di un buio teatrale, il secondo fondale, nero, che cala e si accompagna ad un cambiamento di luci smorzate e diffuse. Quando il movimento scenografico è completato siamo lentamente scivolati nell'atmosfera cupa e rovesciata del secondo atto; sulla tavola restano ancora alcuni piatti e bicchieri che sembrano ora i resti di una cena qualunque, consumata in silenzio da pochi convitati. Tra le stoviglie rimaste, nella poca luce, si sistema Andrèj, che entra a passo lento con un cappotto nero sulle spalle, a sfogliare svogliatamente le sue carte pochi istanti prima di assopirsi con la testa sul tavolo.

Gli interventi della regia in questo secondo atto sono minimi, finalizzati ad evidenziare il contrasto con quello precedente, l'impressione di un riflesso a polarità invertite, in *negativo*, che si manifesta nel comportamento dei personaggi, nel clima, nella struttura. È la sera di un giorno lavorativo, se ne avverte la fatica, la tensione, il nervosismo; è inverno: i costumi bianchi del primo atto sono stati coperti da pesanti cappotti neri. L'azione, più frammentaria, composta per duetti e terzetti, si coagula attorno all'occasione di un'altra riunione sociale, l'attesa delle maschere per il Carnevale, una festa che non ci sarà, che resta fuori dalla porta, all'esterno, negata. È un atto che trascorre sotto il segno della frustrazione; è iniziato un processo di disgregazione, di dispersione, di solitudini, annunciato dall'inizio. Lo sfogo di Andrèj con il vecchio Ferapònt non è solo un dialogo con un *sordo*; a ben vedere, come sembra sottolineare Castri, è la controparte, straniata dal meccanismo comico ma solo in parte alleggerita, del primo breve scambio di battute del giovane Prozorov con la moglie. In entrambe le scene accade la stessa cosa: i due personaggi posti in dialogo portano avanti discorsi e, nel caso di Nataša, strategie che procedono su piani paralleli. Castri e con lui gli interpreti si muovono ora in un realismo pieno, millimetrico, in un concerto di frammenti di dialogo da orchestrare con attenzione; continuamente riaffiorano tensioni, piccoli scontri, sbotti improvvisi, la piccolezza e la meschinità in cui le speranze cominciano a svanire. Attorno all'immagine del tavolo *in disarmo*, la comunità sembra riunirsi, ormai tra-

35. Commento di Massimo Castri raccolto da chi scrive durante le prove a tavolino.

scinata dall'inerzia e dalla noia, a cercare un conforto breve e modesto in una tazza di tè, da Veršinin tanto desiderato e che non riuscirà a bere. L'immagine è incrinata, come un vaso rotto e ricolato in cui mancano i pezzi: si è persa la forma e si evidenziano solo le crepe; tutti i tentativi di ritrovare la festa e l'allegria sono impulsi brevi che vengono frustrati. Castri segna questi passaggi con dei piccoli accenti visivi o d'azione e utilizzando, sul piano sonoro, il contrasto tra la musica in scena e la colonna sonora. Sono degli accenti musicali ad indicare il tema della festa. Fedotik e Rodè entrano in scena indossando due stilizzate maschere di Carnevale e riempiono le pause della conversazione con una serie di accordi scanditi alla chitarra: si preparano per festeggiare; la danza improvvisata da Tuzenbach, che tenta di coinvolgere Andrèj e il dottore, finisce in un rovinoso capitombolo; l'allegria si infrange di nuovo per il nervosismo di Solënyj che si scontra con Andrèj ed esce offeso. Tuzenbach agisce per ricomporre le tensioni, si sforza di riportare nuova energia sulla scena e decide di cominciare a suonare, ma sappiamo da un suo dialogo precedente che anche lui non ne avrebbe voglia. In scena non c'è il pianoforte, il barone suona una concertina, uno strumento più popolare e da strada, improvvisa un valzer allegro, seguito dai due giovani ufficiali; è un momento breve ma che di nuovo imprime dinamismo alla scena: Maša, già ubriaca comincia a ballare da sola, Andrèj balla con Irina. Ma dura solo un attimo: Nataša entra silenziosa, sussurra alcune parole all'orecchio del dottore, esce, ma il passaparola si diffonde, la musica gradualmente si spegne, l'ultimo coretto di Maša e Rodè finisce nel vuoto e nel silenzio. La festa non ci sarà, inutile protestare. La compagnia si disperde nella delusione, con una successione di uscite, a cercare *fuori* casa una fuga, un'altra festa, o, come Andrèj, una distrazione nel gioco, un vizio clandestino diventato ormai recidivo e senza gioia. Irina rimane sola in scena con Anfisa, entrata per portar via le tazze del tè. In questa pausa di silenzio, con un movimento di avvicinamento sonoro si inizia a sentire in crescendo il suono di un altro valzer, suonato da una fisarmonica. Il movimento disteso della musica, che contrasta con i piccoli accenni musicali tentati in scena, si espande nel vuoto desolato della scena, riempie la sala del teatro; è in qualche modo l'immagine impalpabile ma potentemente percepibile del desiderio frustrato di Irina, della vita costretta a restare fuori, messa alla porta. «Deboto xe fenìo carneval», per citare l'inizio di un famoso allestimento goldoniano di Castri, *I Rusteghi* (1990), che condensava un analogo senso di segregazione e infinita nostalgia della vita nell'immagine di altre due donne, due età opposte, Lucietta e la matrigna Margarita. In Čechov lo sconforto e l'impotenza inerte di Irina contrastano con l'indaffarato e minuto lavoro di Anfisa; la saggezza e la semplicità della vecchiaia hanno una piccola rivincita poetica in questa figura concreta: mentre esce con il vassoio carico, per dire alle maschere che non c'è più nessuno, l'anziana donna trasforma il suo passo, accenna un lieve movimento di danza, che racconta la sua nostalgia del tempo, ma anche la capacità di sapersi connettere nel suo piccolo al flusso della vita.

Nel corso del secondo atto l'immagine del *coro* si disfa, la comunità non è mai intera, compresente – Olga e Kulygin arriveranno con Veršinin sulla chiusura del-

l'atto –, ha perso la sincronia. Irina è rimasta sola al tavolo e infilza con un coltello le carte del solitario come a punire in esse la sorte che si oppone al suo sogno di Mosca e di felicità. Ma l'atto non è finito, il testo e la regia accentuano impietosamente il senso di desolazione senza concedere ad Irina nemmeno il conforto di una delusa solitudine. Non c'è tregua. Le scene che seguono sono come intrusioni in questo tavolo della malinconia, il rapporto con gli altri diventa insopportabile, il dialogo si sostanzia di dissonanze. Solënyj con la sua dichiarazione d'amore ribalta quella di Tuzenbach del primo atto: l'interpretazione straniante di Milutin Dapčević, che caratterizza nell'insieme la resa del personaggio e segna la sua differenza rispetto agli altri, si appoggia ad una scena che esplicitamente gioca sul filo della parodia con stereotipi romantici e melodrammatici e, tuttavia, riesce a mantenere una misura credibile, nella sua assurdità. A questo Solënyj di Castri, «letterario per costituzione», e tuttavia sinceramente timido, è permesso pronunciare frasi d'amore grondanti della retorica dell'«amore disperato», con tanto di gesti e toni plateali che fanno ridere senza apparire ridicoli. Nella sua tormentata visione della vita la giusta maschera per festeggiare il Carnevale può solo essere, per Solënyj, quella della morte. Proprio sorridendo a questo teschio di cartapesta di fronte al rifiuto di Irina, questo aspirante e amletico Lërmontov pronuncia la sua grottesca minaccia: «[...] Non fa niente. È giusto, all'amore non si comanda. Ma rivali fortunati, no! Non voglio rivali fortunati... [Giuro su quello che ho di più sacro]: un rivale "giuro" lo ammazzo... Com'è bella!»³⁶. Il rifiuto si può accettare perché in qualche modo rientra nelle possibilità del romanzesco, ma una sconfitta in amore richiede *necessariamente* una sfida, un duello, del sangue. L'artificiosità di questa visione, tutto sommato infantile, la sua sproporzione rispetto alla realtà, renderà ancora più triste, e in fondo inutile, la morte di Tuzenbach, più adatta ad un canovaccio da teatrino dei burattini. Non c'è vero dialogo, Irina riesce appena ad esprimere il suo rifiuto, i due personaggi parlano due lingue e usano linguaggi diversi. Lo stesso accade nella scena seguente con Nataša, in cui si passa dalla retorica letteraria alle meschinità quotidiane e in cui di fatto Irina sembra assistere ad un altro monologo autistico, in cui non c'è spazio né c'è la volontà di intervenire. Nataša come sempre *impone* le sue opinioni, le sue decisioni, in questo caso le sue parole e la sua risata che sembra impregnare l'aria anche dopo la sua uscita.

Un attimo di tregua, un silenzio e ancora una rottura, un piccolo segno sonoro a sottolineare per contrasto questo finale in minore, una musica che nel contesto appare stonata e riporta il tema della festa mancata: Kulygin entra indossando una maschera e suonando una trombetta, anche lui è fuori tempo, in ritardo e quindi anche fuori luogo nel clima che si è instaurato. Se fossero arrivate le maschere, questa entrata corrisponderebbe esattamente all'ingresso *in maggiore* del primo atto

36. TS, p. 60. L'attore pronuncia la battuta al plurale come se stesse parlando per sé e per la maschera a forma di teschio che tiene in mano, dunque in spettacolo la battuta recita: «SOLËNYJ. [...] Non fa niente. È giusto, all'amore non si comanda. Ma rivali fortunati, no! Non *vogliamo* rivali fortunati... un rivale, lo *ammazziamo*... Com'è bella!».

alla battuta «Cara sorella!» che lo aveva annunciato, personaggio carico di energia e prosopopea, ma qui questo accento cade nel silenzio e si spegne, come si spegne il “Pééé-Pééééé” della trombetta. Qualche chiacchiera svogliata: il lavoro, il consiglio scolastico, la stanchezza, il mal di testa di Olga e il tentato suicidio della moglie di Veršinin, tutto è sullo stesso piano. Irina rimane di nuovo sola, esprime il suo sollievo, mima con le mani il “bla bla bla” della conversazione e ancora irrompe la risata di Nataša che attraversa la scena in vestito da sera. Irina si copre le orecchie per non sentire, è uno strazio, un fastidio fisico. Il grido «A Mosca! a Mosca! a Mosca!»³⁷ è la reazione quasi immediata e piena di rabbia per questa felicità frustrata e rubata. È un’esplosione violenta, dopo l’apatia il suo sottrarsi volontario nelle scene precedenti; in fondo, però, tutto quello che può fare è scagliare un cucchiaino contro la quinta prima che cali il sipario.

All’inizio del terzo atto ancora il tavolo è il centro per un’azione realistica spazziata: dai due lati della scena Olga e Anfisa entrano accumulando una catasta di vestiti da smistare e destinare alle famiglie colpite dall’incendio; l’emergenza occupa lo spazio quotidiano. Ancora contro le convenzioni Čechov non rappresenta il momento dello scoppio dell’incendio come apice di tensione drammatica, ma ne rappresenta le conseguenze. Lo sforzo eroico è già stato compiuto, sulla scena compaiono i resti, frammenti di immagini di personaggi, una grande stanchezza e, insieme, uno stato di alterazione. Il tempo di questa notte agitata è scandito musicalmente dalla campana del carro dei pompieri, che si ripete nel corso dell’atto portando un’eco del caos esterno, delle fiamme che si stanno spegnendo. Le sedie sono state spostate, allontanate dal tavolo, tranne tre, sparse nello spazio del palcoscenico, l’immagine è scomposta. Nel corso dell’atto, che ha ancora un inizio realistico, avviene uno scivolamento di linguaggio che gradualmente riporta ad una dimensione più astratta. L’evento drammatico che rompe il ritmo quotidiano sembra provocare nei personaggi una reazione di alterazione interna che sfocia in lunghe confessioni. È un atto scomposto, indecoroso. Gli attori indossano frammenti di costumi, come chi si sveglia nel cuore della notte: il cappotto della divisa indossato in fretta senza giacca, Irina è in sottoveste, Olga e Maša coprono con scialli grigi le spalle nude, Anfisa e Ferapònt sono in camicia da notte, Kulygin porta la camicia sulla calzamaglia. Sono personaggi sorpresi, sopraffatti dalla realtà e dall’agitazione. Il pericolo è passato, la tensione cala e si trasforma da un lato, per i più pacificati come Tuzenbach e Kulygin, in una grande stanchezza, un desiderio di sonno e di sogno, dall’altro, per gli eternamente inquieti, in flusso verbale senza freni. La compattezza della scrittura si rompe, il dialogo lascia spazio ad una serie di monologhi che danno espressione diretta ai sentimenti dei personaggi, ognuno dice la sua verità con la forza dell’exasperazione; sono storie gridate, confuse, al limite dell’isteria talvolta, in cui niente è trattenuto. Il primo di questi sfoghi, che apre la strada ai successivi ed è in un certo senso esemplare, è quello di Čebutykin, che Castri sceglie di mettere in evidenza lasciando agire l’attore, Renato Scarpa, so-

37. TS, p. 62.

lo in palcoscenico con una partitura fisica molto accentuata. Il dottore è ubriaco, entra in scena barcollando, si appoggia alle sedie per tenersi in piedi e grida al pubblico, al vuoto che lo circonda, al piatto nero del fondale, mai al cielo, un lamento rabbioso che, a tratti, diventa molto intimo. Si muove a scatti, perde l'equilibrio, osserva le parti del suo corpo come gli arti di un burattino, di un estraneo, ha perso il suo giornale, la sua immagine composta del "vecchio zio" bonario e un po' eccentrico, ma sempre impeccabile. Molto inopportunamente, come fa notare Olga, dopo due anni ha ricominciato a bere in un momento in cui servirebbero prontezza e lucidità. In Čebutykin l'eccesso di alcool giustifica, almeno in parte, l'alterazione che scaturisce però da motivi più profondi; la morte di una donna, che non ha saputo guarire, è un momento di svolta che scava nel fondo del personaggio che porta all'esterno la vergogna di sé, della società, dell'ipocrisia generale di un'esistenza in dubbio sulla propria umanità. La degradazione dell'alcool, la fuga nel bere suonano come una rivendicazione nelle parole di Renato Scarpa, che termina la scena seduto a gambe larghe di fronte al tavolo: non c'è un lato migliore da mostrare, è questo il più basso e il più vero. E in una reazione rabbiosa e di risentimento verso se stesso e gli altri trova spazio la sua accusa contro l'inerzia di tutti di fronte alle manovre di Nataša insieme al dolore sincero per aver rotto l'orologio di porcellana, lasciato cadere come per gioco.

128

IRINA. Era l'orologio della mamma.

ČEBUTYKIN. Della mamma? Già, della mamma. Chi sa. Forse non l'ho rotto: sembra rotto. Forse ci sembra di esistere, ma in realtà non esistiamo. Chi lo sa? Io non lo so. (*Sulla porta*)³⁸ Che guardate? Nataša fa all'amore con Protopopov ma voi siete ciechi... Ve ne state tutti qui in poltrona, ciechi, e Nataša fa all'amore con Protopopov... (*Canta*) Permettete che vi offra questo dattero? (*Esce*)

VERŠININ. Già... (*Ride*) Strano, però eh? A pensarci! (*Pausa*) [...] ³⁹.

L'orologio che si rompe, in quest'atto, in questo momento è un evento minimo ma importante: è il Tempo che si ferma, ma anche un oggetto legato alla memoria della madre dei Prozorov, è doppiamente un segno di morte. E forse è proprio questa rottura che incide sulla struttura dell'atto: nel tempo fermo, all'ombra della morte, si sfogano le passioni, le paure, i desideri. Il primo *contagiato* dal dottore è Veršin. È un contagio che non segue logica, è certamente qualcosa di «strano a pensarci» che suscita nel personaggio il racconto sull'incendio, un'apertura inedita sulle sue figlie. È un'immagine breve: due figurine bianche, immobili sulla soglia, abbandonate nella confusione e nel frastuono e una corsa d'istinto a salvarle e a proteggerle. È una parentesi di sincerità, qualcosa di profondo e indefinito che lascia intravedere l'incertezza in quest'uomo sempre saldo e pronto alla chiacchiera; una parentesi che subito si stempera. Maša entra nella stanza con un libro, e il

38. A questo punto della battuta, Renato Scarpa comincia ad alzarsi.

39. TS, p. 69.



Tre sorelle di A. P. Čechov, regia di Massimo Castri.

Primo atto. Barbara Valmorin (Anfisa).

Foto di scena di Serafino Amato. Produzione Teatro di Roma, 2007.



Tre sorelle di A. P. Čechov, regia di Massimo Castri.
Secondo atto. Laura Pasetti (Maša) e Sergio Romano (Veršinin).
Foto di scena di Serafino Amato. Produzione Teatro di Roma, 2007.



Tre sorelle di A. P. Čechov, regia di Massimo Castri.
Secondo atto. Alice Torriani (Irina) e Bruna Rossi (Olga).
Foto di scena di Serafino Amato. Produzione Teatro di Roma, 2007.



Tre sorelle di A. P. Čechov, regia di Massimo Castri.
Quarto atto. Mauro Malinverno (Andrèj), Renato Scarpa (Čebutykin) e Laura Pasetti (Maša).
Foto di scena di Serafino Amato. Produzione Teatro di Roma, 2007.

racconto riprende e si ripete, torna a farsi affabulazione, Veršinin vira verso la sua prediletta filosofia, verso la fiducia nel futuro, come uno spettacolo di seduzione ad uso e consumo di Maša. Tutti gli altri sono ormai addormentati. Segue un'ulteriore rottura in cui Castri introduce un altro segno di questo linguaggio mutato e indefinito. Fedotik e Rodè irrompono in scena con una doppia corsa attorno al tavolo, gridano e ridono perché è «Tutto bruciato! Tutto in cenere!»⁴⁰: ancora un impulso di improvvisa energia che si consuma e si spegne nel movimento circolare. «Volevo regalarle un taccuino: anche quello, bruciato!»⁴¹; la voce di Fedotik è un sussurro che si spegne nel finale mentre i due, che indossano ancora le maschere del Carnevale, terminano la loro corsa, su due sedie discoste, come svuotati, dando le spalle agli altri.

Da questo momento in poi tutte le uscite avverranno in questo modo: i personaggi abbandonano il tavolo, il dialogo, la relazione, dopo essersi *svuotati* e si siedono sulle sedie. Il quadro che si compone progressivamente, osservato nell'insieme, è quello di una comunità *monadica* nella disposizione dello spazio. Le confessioni di Maša, Irina, Olga e infine Andrèj, costituiscono una sequenza, diventano via via più intime e più disperate nella cornice della presenza indifferente di tutti gli altri. Castri interviene radicalizzando questa sequenza e, dopo l'uscita di Kulygin, elimina interruzioni nel ritmo e momenti comici, i rientri del professore in cerca di Maša e i passaggi di Ferapont e Nataša. Nel testo Andrèj si ritrova a parlare da solo, non c'è più nessuno a vista nella camera da letto: Irina e Olga si sono infatti ritirate dietro i paraventi che isolano i letti. In scena non ci sono paraventi, Irina e Olga sono ancora al tavolo, la chiusura assoluta della comunicazione, altrettanto forte, è stretta in due gesti semplici: la maggiore si tiene la testa, con gli occhi chiusi, la minore si è raggomitolata nel cappotto, è quasi nascosta. Andrèj arriva per cercare un confronto, una pacificazione; in realtà, con il suo lungo discorso, stretto da Mauro Malinverno in un ritmo incalzante e nevrotico e accompagnato da una gestualità eccessiva che ricorda l'annasparsi di uno che annega, prova a difendersi, a giustificarsi con se stesso per le proprie scelte. La sua conclusione amara e amaramente non necessaria, la sua resa nel pianto che gli rompe la voce, è tristemente ironica: «Sorelle mie, care sorelle, non datemi ascolto, non datemi ascolto... (*Esce*)»⁴². Nessuno ascolta più, da un pezzo, ma nessuno è andato via: sono tutti lì, un cerchio di schiene.

IRINA. Senti, cara, ho molta stima, ho molta simpatia per il barone, è una bravissima persona, io lo sposerò, tutto quello che vuoi, ma andiamo a Mosca! Ti supplico! Non c'è niente di più bello al mondo! Olja, andiamo a Mosca! Olja!⁴³

La battuta di Irina che chiude l'atto, per tentare di difendere con una protervia

40. TS, p. 70.

41. *Ibid.*

42. TS, p. 76.

43. *Ibid.*

da bambina intrappolata nell'infanzia, le ragioni del sogno, cade nel silenzio, non ha risposta. Per Castri la storia è finita; il tentativo di riunirsi, di stare insieme è fallito e il gesto che segue è un gesto di resa, di fallimento, un gesto definitivo. Irina, per prima, si alza e rovescia la propria sedia sul tavolo, poi esce. Tutti gli altri ripetono il suo gesto; per ultima esce Olga tenendosi la testa. L'immagine è completa. Il locale è chiuso. Si parte. Anche questo raccordo avviene in continuità. Si sente ancora una volta la campana dei pompieri poi il suono sfuma e viene sostituito dalla marcia suonata dalla banda.

Il quarto atto è un epilogo. Si chiude un ciclo: alla primavera del primo atto corrisponde un'estate che già scivola nell'autunno, si fa sempre più presente il suono della banda militare, il cui motivo allegro e dinamico rimanda per contrasto alla marcia funebre evocata da Olga nella prima battuta del testo. Agli arrivi del primo atto corrispondono una serie di partenze, una successione di addii con cui i vari personaggi prendono congedo; anche gli abiti sono gli stessi, da viaggio, tornano le valigie. Anche il discorso di Castri è in un certo senso già concluso, la sorte della comunità è già stata decisa, è ormai irrevocabile, testimoniata con una sorta di rassegnazione dall'immagine delle sedie rovesciate sulla tavola che campeggiano centrali. Nel quarto atto si dispiega però con forza e crudezza la conseguenza del fallimento di questa *societas* mancata: la morte di Tuzenbach è un omicidio collettivo, un finale annunciato che tutti si aspettano ma che nessuno impedisce, in cui il meno responsabile è forse proprio Solënyj che, in fondo, si attiene al *personaggio*.

Il linguaggio subisce uno scarto ulteriore. La conversazione quotidiana, sullo sfondo acido di questa alba gialla, si svolge in un clima rarefatto, perde di senso. Si ha l'impressione che anche la scrittura di Čechov accentui un tratto *residuale*, che il tessuto del dialogo sia nutrito di ripetizioni: frasi e battute già sentite ritornano e si rincorrono, passano da un personaggio all'altro, ormai svuotate di senso, contesto e possibilità di sviluppo. Il naturalismo ha subito un processo di scarnificazione, la struttura viene ridotta a sequenza di scene, singoli frammenti, confronti finali tra i personaggi, scanditi ossessivamente dal suono della banda. Il testo subisce alcune modifiche, secondo un criterio di semplificazione. La prima scena di saluti viene tagliata: la presenza solare di Fedotik e Rodè non trova più posto sulla scena, il clima è tetro. La conversazione è diventata un tentativo, inutile, di riempire vuoti, per evitare un silenzio che non sarebbe più sopportabile. I personaggi sono svuotati e induriti, afflitti da un'infelicità ormai raffreddata che ha perso anche la vitalità del dolore.

In un'atmosfera congelata si svolge anche la scena tra Irina e Tuzenbach. Ognuno con la propria valigia in mano, i due giovani si fronteggiano ai lati del tavolo, diventato una barriera insormontabile, afferrano le sedie come sbarre di una grata che li divide. Il matrimonio, che dovrebbe suggellare il lieto fine di questa coppia, non potrebbe essere altro che un'ennesima prigionia di infelicità. Lo sanno entrambi, crudamente se lo dicono. Quando si separano prendono due strade diverse, due vite diverse. Tuzenbach va incontro alla morte e Irina non lo ferma, è implacabile nella sua impermeabilità al sentimento, brusca, sgarbata. Basterebbe che dicesse

«qualcosa», magari una bugia che gli salverebbe la vita. È un addio senza lacrime cui Castri sottrae ogni possibilità di lirismo. Eliminata la lunga battuta di Tuzenbach, che altro non è che un addio alla vita, costellato di presagi di morte e di un desiderio, più che una realtà, di conciliazione con il flusso della natura, la regia stringe il fuoco su una battuta che racconta la resa di Tuzenbach, dopo un ultimo tentativo di stabilire un contatto vero e profondo con la giovane. La sua paura, la sua incertezza e la sua speranza di futuro si condensano nell'ultima battuta:

TUZENBACH. [(*Preoccupato*) No, no! (*Si avvia in fretta, si ferma nel viale*)] Irina!

IRINA. Dimmi.

TUZENBACH. [(*Non sapendo cosa dire*) Non ho preso il caffè stamattina, di' che me lo facciano... (*Esce in fretta*)]⁴⁴.

Per Castri, Tuzenbach saprebbe cosa dire, ma non lo fa, non *vuole* più; Irina non capisce perché non *vuole* capire e, nella sua egoistica chiusura, potrà solo dire «Lo sapevo, lo sapevo!...»⁴⁵ quando sarà ormai troppo tardi. Anche questa, nella lettura di Castri, appare come una scelta, forse non del tutto consapevole ma comunque crudele.

Altrettanto asciutto eppure denso di emozione è il congedo di Veršinin da Maša. Laura Pasetti entra di corsa dal fondo della scena, lascia cadere la valigia e stringe «il suo» uomo da dietro in un abbraccio che lo blocca. Pochissime battute, nessun «lunghissimo bacio» e Veršinin si scioglie dalla stretta senza guardarla negli occhi ed esce di corsa. «Io devo... è tardi... devo scappare»⁴⁶, queste sono le sue ultime parole, senza il coraggio o la possibilità di «dire», di parlarsi veramente, senza frasi di circostanza o filosofemi. Il loro addio, rapido come una fuga, è nella potenza fisica di quella stretta che svuota Maša di ogni energia. Dopo un attimo di sospensione, la donna cade a terra «come corpo morto cade», è fisicamente sopraffatta dall'emozione, non ha parole, non può neanche versare lacrime, emette solo un bassissimo lamento: è un animale, ferito a morte. È una sorta di pianto rituale, che sembra svuotarla dalle viscere, il pianto per un lutto, che grida impotenza, che ha bisogno del suo tempo e del suo spazio, del contatto con la terra su cui si abbattono i suoi pugni. È ubriaca di dolore.

E arriva Kulygin, il marito tradito, «l'unico in tutta la città contento che se ne vadano i soldati»⁴⁷, così buono e comprensivo, disposto ad accogliere, a perdonare, pronto a ricominciare, e si china su di lei a parlarle, a carezzarla.

KULYGIN (*profondamente turbato*). No, no, lasciala, lasciala piangere... la mia cara Maša, la mia buona Maša... Tu sei mia moglie, e io sono felice, sempre... Non mi lamento,

44. TS, p. 86.

45. TS, p. 92.

46. TS, pp. 89-90.

47. Si tratta di una battuta di Tuzenbach, TS, p. 85.

non ti faccio rimproveri... vedi? Lo dico davanti a Olga... Ricominceremo a vivere come una volta, e da me non sentirai mai una parola, mai un'allusione...⁴⁸.

Nello spettacolo di Castri la scena ha qualcosa di atroce. È un gesto di violenza, un'intrusione. Ad ogni suo tentativo di avvicinamento il lamento di Maša cresce di intensità invece di placarsi. Le parole e i gesti di Kulygin, il tono pacato e le attenzioni non concedono tregua: vuole cancellare Veršinín, negare alla moglie, dopo questo addio così velocemente consumato, anche il tempo del lutto. Tutto *deve* ritornare come prima, al giusto posto, ognuno deve tornare al suo ruolo, restaurare immediatamente l'antico rapporto. Kulygin ha *bisogno* di mettere bene in chiaro che nonostante quello che è successo niente è cambiato, né cambierà. Un passaggio successivo mette in luce un tratto più nero anche in questo personaggio, un'altra forma di crudele stupidità, o una forma molto sottile di *revanchisme*. Maša si è quasi calmata, ma si rifiuta ancora di entrare in casa, siede accanto a Irina, scossa dai singhiozzi. Kulygin è distante, vicino ad Olga; per rompere il silenzio, distendere la tensione, improvvisa una delle sue trovate: estrae dalla tasca una barba finta, con tanto di baffi, e la indossa; ha già cominciato a ridere tra sé e sé. Nonostante lo sguardo della cognata che cerca di dissuaderlo, è *implacabile*.

KULYGIN. Guardate che ho sequestrato ieri a un alunno di terza. Barba e baffi... (*Si mette la barba e i baffi*) Somiglio al professore di tedesco? (*Ride*) Di' la verità [che birbantini]! Non somiglio al professore di tedesco?⁴⁹

Inizia a fare un'imitazione vera e propria, a farfugliare in un tedesco maccheronico, ma vuole una risposta, una conferma dalla sua brava mogliettina, come quando declina in latino il verbo *amo*. Il tono della sua caricatura aumenta in un crescendo di aggressività che diventa insopportabile, violento. La battuta di Maša è un grido esasperato: «Davvero come somigli a quel tedesco»⁵⁰. Acconsentire è l'unico modo per farlo tacere, per interrompere questo teatrino forzato e crudele. Anche la conferma di Olga – «Tale e quale» – non è accompagnata da nessuna risata, è un commento mesto⁵¹. Ogni traccia di umorismo è scomparsa. L'ostinazione con cui Kulygin insiste a riportare il *suo* ordine, a non voler vedere e a non voler accettare la realtà della situazione, è quasi folle. La tensione si stempera bruscamente con l'ultimo ingresso di Nataša – l'unico suo intervento nel quarto atto mantenuto da Castri –, ma anche questa scena vira sui toni di un grottesco ormai quasi allucinato. Nel corso degli atti precedenti, la scalata sociale di Nataša, la sua «educazione», la sua presa di potere nella casa e il suo potere di seduzione sono stati

48. TS, p. 90.

49. TS, p. 91.

50. *Ibid.*

51. A questo commento di Olga nel testo segue una didascalia: «*Maša piange*» (TS, p. 90). Anche in questo caso Castri estremizza ma non tradisce la sostanza del messaggio di Čechov, sebbene la sposti su un piano di linguaggio differente.

raccontati anche tramite l'elemento visivo del costume. Nataša si cambia ad ogni atto; durante l'incendio, l'immagine del suo ingresso in pelliccia con tanto di guanti e colbacco e un vestito di un rosso fiammante, crea un forte contrasto rispetto agli altri che, si è detto, portano *brandelli* di costume. Al quarto atto è ormai padrona indiscussa della casa, da cui i personaggi sono stati *esiliati*, mentre l'invisibile Protopopov è diventato una presenza «immane» in salotto, anche se, al pari di Andrèj, è relegato ormai al ruolo di *baby-sitter*. Anche su di lei, l'unico personaggio veramente attivo che contrasta e domina senza trovare una vera opposizione questo gruppo di figure larvali, lo sguardo di Castri è impietoso. Il suo finale momento di trionfo la vede entrare, spingendo la nera e ingombrante carrozzina, in ciabatte, con una vestaglia gialla brillante, bordata di verde, su una sottoveste troppo corta che lascia intravedere una gravidanza avanzata. Il costume di questo ultimo atto si richiama, nel colore, al fondale e, in qualche modo, sottolinea l'appropriarsi espansivo da parte di Nataša di quello spazio in cui nel primo atto lei sola rappresentava la nota stonata ed anche racchiude il personaggio nell'icona di una esuberante maternità, quasi volgare, ma incredibilmente potente. Questa invenzione di Castri ci parla del personaggio, spiega le ragioni della sua vittoria, al di là di un'interpretazione sociologica della sua scalata sociale. Nataša è una creatura animalesca, primitiva, nella sua prosaicità e semplicità, una vera «leonessa», che vive sul suo corpo, attraverso le gravidanze, un tempo diverso rispetto agli altri personaggi, il tempo ciclico e progressivo della natura. È questa la causa della sua estraneità e della sua vittoria in questo mondo di donne-bambine, a volte materne ma mai madri. Porta avanti con determinazione e senza scrupoli ragioni più forti e necessarie, le ragioni della sopravvivenza che inevitabilmente finiscono per imporsi. È la capostipite di uno strano, nuovo matriarcato, dà alla luce figli, produce futuro. Un futuro rispetto al quale lo sguardo di Castri, come quello di Čechov, non sembra però essere molto ottimista.

Lo spettacolo si chiude su un'immagine fissa, bloccata in un'icona dal cambiamento di luci, dopo la notizia della morte di Tuzenbach, su una battuta di Čebutykin: «[Ma va...] Tanto, più o meno!»⁵², che commenta l'accaduto prima di spiegare il suo giornale. Questa sintesi di cinismo, che è il punto d'arrivo del personaggio del dottore dopo la rottura del terzo atto, diventa sigillo di tutto lo spettacolo. Le «tre sorelle» sono riunite in gruppo attorno a Irina e così rimangono, zitte. Non c'è spazio per altri personaggi in scena, non c'è spazio per i loro ultimi monologhi, per sentire ancora una volta progetti di futuro che suonano come frasi ripetute e speranze vane. Nel finale previsto da Čechov l'immagine è più complessa: accanto agli interrogativi delle tre giovani si riaffacciano i segni di una piccola vita che continua: «*La musica si fa sempre più fioca; Kulygin, allegro, sorridente, porta il cappello e la mantellina. Andrèj spinge il carrozzino con Bobik*»⁵³. L'orizzonte resta ristretto, intrappolato nella circolarità di un futuro fin troppo prevedi-

52. TS, p. 93.

53. *Ibid.*

bile. Castri decide per il taglio, a conclusione di questa *comédie inhumaine*. Tanto, più o meno...

Forse la storia mancata di questi personaggi, l'immagine di queste figurine in moto ma senza meta, ognuna con il proprio bagaglio a mano, sul palcoscenico e sulla vita, è il ritratto più chiaro e complessivo – conclusivo forse? – di una condizione precaria e sradicata che Castri ritiene propria dell'uomo contemporaneo e che ricorre, simboleggiata proprio dalla presenza delle valigie, in tanti suoi spettacoli: una cifra stilistica che, in realtà, è segno di un discorso trasversale, agli autori, ai testi, ai generi, è espressione di una poetica. Nel caso di *Tre sorelle*, la metafora del viaggio, dispiegata appieno anche se in modo immediato ed essenziale, sostiene la rappresentazione di un'umanità sradicata e disorientata, eternamente di passaggio, che si limita ad attraversare una contemporaneità spogliata, prosciugata di vita e valori, che non sa più individuare o riconoscere punti di riferimento. Nessuno si salva, non c'è eroismo, solo una triste normalità; quello che emerge, inesorabile e oggettivo, è un ritratto di meschinità e mediocrità, senza slancio, senza respiro. Assistiamo all'agitarsi convulso di una «carrellata di lemuri e fantasmi beckettiani privi di epicentro, in fuga da se stessi e dalle passioni che li animano»⁵⁴. Scrive Renato Palazzi, che ha altrimenti definito lo spettacolo come uno «scostante, aspro allestimento»: «A profilarsi all'improvviso davanti ai nostri occhi è un Čechov del tutto diverso da quello che ci ha accompagnato in un percorso di decenni, un Čechov da inizio del terzo millennio, insolitamente “nero”, venato di febbrile pessimismo, che non lascia appigli consolatori o spiragli di speranza»⁵⁵. Sempre Palazzi indica proprio nelle scelte di Castri una consonanza di fondo con il pensiero dell'autore che emerge dall'operazione di regia, ancora una volta *a servizio* del testo, dei suoi lati più oscuri e crudi, di norma trascurati o dispersi in un'accentuazione del lirismo e della malinconia: «L'aspetto affascinante di questa chiave di lettura è che in fondo non inventa nulla, non cambia nulla, si limita a porre in luce stati d'animo suggeriti dall'autore: è Čechov, e non Castri»⁵⁶.

Il messaggio di Castri, che sta dunque, in primo luogo, nella scelta di rappresentare questo testo, è la *constatazione* di uno scenario desolato e desolante: «Nella loro “normalità” assoluta, questi personaggi di Čechov vivono la morte dell'umanità. La fine di questa comunità è come la fine dell'umanità, senza nessun empito drammatico o tragico; è solo che non riesce a compiersi la nascita di una “societas”, non ne sono capaci»⁵⁷. Nell'oggettività asciutta, senza speranza di salvezza, con cui la regia mette in evidenza questa condizione, assunta come un dato di fatto, troviamo un'eco delle parole dell'autore:

54. E. Groppali, *In quella maratona Čechov buttato come un cencio*, in “Il Giornale”, 9 ottobre 2007.

55. R. Palazzi, *Confronto ravvicinato*, in “Linus”, novembre 2007, p. 105.

56. Ivi, p. 106.

57. Da una dichiarazione di Castri riportata in Capitta, *Da un'intervista a Massimo Castri*, cit., p. 46.

You tell me that people cry at my plays. I've heard others say the same. But that was not why I wrote them. It is Alexeyev who made my characters into cry-babies. All I wanted was to say honestly to people: "Have a look at yourselves and see how bad and dreary your lives are!". The important thing is that people should realize that, for when they do, they will most certainly create another and better life for themselves. I shall not live to see it, but I know that it will be quite different, quite unlike our present life. And so long as this different life does not exist, I shall go on saying to people again and again: "Please, understand that your life is bad and dreary" – What is there in this to cry about?⁵⁸

58. *Chekhov v neizdannyykh dnevnikakh sovremennikov*, in "Literaturnoe Nasledstvo", LXVIII, Moscow, 1960, pp. 479-80, riportato in Gottlieb, *Chekhov and the Vaudeville. A Study on Chekhov's One-Act Plays (1885-1903)*, cit., p. 190. «Dite che la gente piange assistendo ai miei lavori. Ho sentito altri dire lo stesso. Ma non è per questo che li ho scritti. È Alexeyev che ha reso i miei personaggi dei piagnucoloni. Quello che volevo era dire onestamente alla gente: "Date un'occhiata a voi stessi e guardate come sono misere e monotone le vostre vite!". La cosa importante è che le persone possano rendersi conto di questo, perché quando lo faranno, certamente creeranno un'altra e migliore vita per se stessi. Io non vivrò abbastanza per vederlo, ma so che sarà abbastanza diverso, abbastanza dissimile dalla nostra vita presente. E finché questa vita diversa non esisterà continuerò a dire alle persone ancora e ancora: "Per favore, accorgetevi che la vostra vita è misera e monotona". – Che cosa c'è da piangere in questo?» [T.d.A.].