



# IL GIARDINO DEI CILIEGI

di  
Anton Čechov

TEATRONAZIONALE

**TEATRO  
STABILE  
TORINO**

**Teatro Carignano** | 11 - 30 Ottobre 2016 | **Prima Nazionale**



# IL GIARDINO DEI CILIEGI

di  
**Anton Čechov**

versione italiana **Valter Malosti**  
consulente per la lingua russa **Vera Rodaro**

---

con

**Elena Bucci** | *Ranevskaja Ljubov' Andreevna, possidente*  
**Federica Dordei** | *Anja, sua figlia, 17 anni*  
**Roberta Lanave** | *Varja, sua figlia adottiva, 24 anni*  
**Natalino Balasso** | *Gaev Leonid Andreevic, fratello della Ranevskaja*  
**Fausto Russo Alesi** | *Lopachin Ermolaj Alekseevic, mercante*  
**Giovanni Anzaldo** | *Trofimov Petr Sergeevic, studente*  
**Roberto Abbiati** | *Simeonov-Piscik Boris Borisovic, possidente*  
**Eva Robin's** | *Charlotta Ivanovna, governante*  
**Gaetano Colella** | *Epichodov Semen Panteleevic, contabile*  
**Camilla Nigro** | *Dunjasa, cameriera*  
**Piero Nuti** | *Firs, servitore, un vecchio di 87 anni*  
**Jacopo Squizzato** | *Jasa, servitore giovane*  
**Alessandro Conti** | *Un viandante / Il capostazione*

---

regia **Valter Malosti**

---

scene **Gregorio Zurla** | costumi **Gianluca Sbicca**  
suono **Gup Alcaro** | luci **Francesco Dell'Elba**  
cura del movimento **Alessio Maria Romano**  
assistente alla regia **Elena Serra**

---

responsabile area produzione, programmazione e sviluppo Barbara Ferrato,  
responsabile ufficio produzione Salvo Caldarella, direttore degli allestimenti scenici Claudio Cantele,  
responsabile ufficio allestimenti Gianni Murru, responsabile reparto direzione di scena Marco Albertano,  
responsabile reparto macchinisti Vincenzo Cutrupi, responsabile reparto elettricisti-fonici Franco Gaydou  
direttore di scena Marco Albertano, capo macchinista Adriano Maraffino, macchinista Kreshnik Sukni,  
capo elettricista Fabrizio Bono, elettricista Stefano Gaydou, capo attrezzista Ermes Pancaldi,  
capo sarta Michela Pagano, trucco e parrucco Piero Mastropaolo, scenografo realizzatore Ermes Pancaldi,  
costruzione scene Silvano Santinelli Pesaro-Urbino e Laboratorio del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale,  
Brancato Costumi Milano, Sartoria Devalle Torino, Calzature Pedrazzoli/C.T.C. Milano,  
Parrucche Mario Audello Torino, Foto di scena Tommaso Le Pera

si ringrazia per la collaborazione la Sig.ra Giulia Mazzarino  
e per gli effetti magici Valey Production e il Magico Alverman

---

**Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale**  
**con il sostegno della Fondazione CRT**



---

durata: I atto 1h e 20 - II atto 1h e 10 - intervallo 20 minuti

*Copertina - Giuseppe Penone, Continuerà a crescere tranne che in quel punto, 1968-2003.*  
*Bronzo, ailanthus altissima. foto © Archivio Penone.*



# LE MISURE SONO IMPORTANTI

di Aleksandr Minkin

*Il giardino dei ciliegi* è un'opera vecchia, ha centodieci anni. Ma di cosa parli, nessuno lo sa. Qualcuno ricorda che la tenuta della nobile Ranevskaja è all'asta per debiti e che il mercante Lopachin le insegna come venirne fuori: bisogna lottizzare e la terra in particelle da dare in affitto per la costruzione di villette.

Ma è grande questa proprietà? Interrogo i conoscenti, gli attori interpreti del *Giardino dei ciliegi* e i registi che l'hanno messo in scena. La risposta è una: «non so».

Ho capito, che non lo sai. Ma almeno tira a indovinare.

L'interrogato bofonchia, stiracchia un mugolio, poi incerto fa: «Un paio di ettari, probabilmente?».

«No. La proprietà della Ranevskaja è più di mille e cento ettari».

«Non può essere! E tu come lo sai?».

«È tutto scritto».

LOPACHIN - «Se lottizziamo il giardino dei ciliegi e tutto il terreno lungo il fiume e ci costruiamo delle dacie da dare in affitto ai villeggianti, questo vi renderà almeno venticinque mila rubli all'anno... Gli affittuari vi pagheranno come minimo venticinque rubli all'anno... scommetto quello che volete che prima dell'autunno non resterà un solo lotto libero, affitterete tutto».

Si tratta, dunque, di migliaia di *desjatine*<sup>1</sup> - E una *desjatina* corrisponde a 1 ettaro e 10. Oltre al giardino e al "terreno lungo il fiume" poi, possiedono ancora centinaia di ettari di bosco. Sembrerebbe - che guaio - che i registi si siano sbagliati per migliaia di volte. Ma non è solo un fatto di aritmetica.

Qui il passaggio è dalla quantità alla qualità.

Si parla di una distesa tale che non ne scorgi i confini.

Più esattamente: tutto ciò che vedi intorno è tuo. Tutto.

<sup>1</sup> La *desjatina* è un'antica unità di misura delle superfici agricole pari a 1,095 ettari.

Fino all'orizzonte. Se possiedi mille ettari vedi la Russia. Se ne hai qualche centinaio di metri quadrati non vedi che una recinzione. Il poveraccio vede la palizzata a dieci metri dalla sua casetta. Il riccone a cento metri dal suo palazzetto. Dal secondo piano del suo palazzetto vede numerose palizzate. Il regista R., che non solo ha messo in scena *Il giardino dei ciliegi*, ma che sulla pièce ha persino scritto un libro, mi ha risposto: «Due ettari». Il regista P. (straordinario, sottile) ha detto: «Uno e mezzo».

Mille ettari, è un'altra percezione della vita. È la tua distesa sconfinata, la tua immensa vastità. Con cosa compararla? Per il povero è una cabina doccia.

Per il riccasto una jacuzzi. Ma esiste il mare aperto, l'oceano. È forse importante quanti siano i chilometri quadrati?

Qui ciò che conta è che le rive proprio non si vedono.

... Perché la Ranevskaja e suo fratello non adottano il semplice, proficuo piano di Lopachin? Perché non sono d'accordo? Chi dice che sono così per pigrizia, chi per stupidità, per la loro incapacità (a sentir loro la nobiltà ha fatto il suo tempo) di vivere nel mondo reale, anziché nelle proprie fantasie. Ma per loro una distesa sconfinata è la realtà, mentre le recinzioni sono un'abominevole fantasia.

Se il regista non sa vedere la tenuta nella sua vastità, gli attori non la sapranno rendere e gli spettatori non la comprenderanno. Il nostro paesaggio comune sono mura di casa, condomini, cartelloni pubblicitari.

Eppure nessuno ha pensato a ciò che verrà dopo. Dando in affitto mille lotti spunteranno mille dacie. I villeggianti sono gente con famiglia. Accanto a voi verranno a stabilirsi quattro cinquemila persone.

Tra il sabato e la domenica arriveranno a passare la notte da loro le famiglie dei loro amici. In tutto, cioè, sotto il vostro naso spunteranno dieci, dodicimila persone, canzoni, urla di ubriaco, pianti di bimbo, gridolini di ragazze che fanno il bagno: un inferno.

«Non ho bisogno di scenografie particolari. Solo, nel secondo atto, datemi un vero campo verde e una strada e un orizzonte mai visto prima sulle scene».

Čechov a Nemirovič-Dančenko<sup>2</sup>  
22 agosto 1903

<sup>2</sup> Vladimir Nemirovič Dančenko (1858-1943) regista, scrittore e critico letterario, fondatore insieme a Stanislavskij del Teatro dell'Arte di Mosca.

Cammini e vedi campi, prati, boschetti - distese sconfinite!  
L'anima si riempie di sentimenti elevati. Chi ha girato la Russia  
sa cosa significhi una tale estasi. Ma solo se la vista può  
spaziare per chilometri. Se ti muovi tra palazzi alti (e sovrastati  
da una selva di cavi), i sentimenti si abbassano: sdegno,  
risentimento. Più le case sono alte, più si abbassano  
i sentimenti.

LOPACHIN - «Signore, tu ci hai dato foreste immense, campi  
sterminati, orizzonti vastissimi... Noi che abitiamo la terra,  
dovremmo essere una razza di giganti...»

Non si è avverato.

«Ho dato un'occhiata ad alcune proprietà. Di piccole  
ce ne sono, ma di grandi, che vadano bene per lei, niente.  
Le piccole sono da mille e cinquecento, tremila e  
cinquemila rubli. Per mille e cinquecento rubli si prendono  
40 ettari con un enorme stagno e una casetta con il parco».

Čechov a Suvorin<sup>3</sup>

28 agosto 1891 - località Bogimovo

Per noi 1500 metri quadrati sono un grande appezzamento.  
Per Čechov 44 ettari sono un terreno "piccolo".  
Fate attenzione ai prezzi: 44 desjatine, stagno, casa e parco  
per mille e cinquecento rubli. Sotto di noi ci sono sempre le  
stesse alture della Russia Centrale. Ma come sono diventate  
basse.

LOPACHIN - «Fino ad oggi in campagna non ci sono stati  
che signori e contadini, ma ora sono spuntati i villeggianti.  
Tutte e città, anche le più piccole, sono circondate da case  
di campagna. Vedrete che da qui a vent'anni i villeggianti si  
moltiplicheranno all'inverosimile».

Si è avverato.

Il muro è altissimo e dietro al muro un fazzoletto di terra di  
6 - 12 centesimi di ettaro, un nido di cornacchie<sup>4</sup>, un buco.

<sup>3</sup> Aleksej Suvorin (1836-1912) editore e proprietario della rivista "Novoe Vremja" (Tempi nuovi)  
presso cui Čechov pubblicò a partire dal 1886.

<sup>4</sup> Si allude al "nido di corvi" che nel racconto *Zolotoj telenok* (*Il vitello d'oro*, 1931) di Il'ja Arnol'dovič Il'f  
e Evgenij Petrovič Petrov descriveva gli appartamenti condivisi di epoca sovietica.





Federica Dordei



Roberta Lanave





Prima in quel pezzetto di terra ci stava una casettina di legno e restava anche un bel po' di terra per qualche ravanello. Ma adesso in quello stesso spazio c'è un mostro di tre piani di cemento. Feritoie al posto delle finestre; tra la casa e la recinzione forse riesci a passare su un fianco. I paesaggi sono stati distrutti. Ieri uscivi in auto e ai lati della strada erano campi, boschi, prati, colline. Oggi ai lati della strada trovi solo palizzate di cinque metri. Avanzi come in un tunnel. E dire cinque metri è lo stesso che dire cento: la terra scompare. Ti è rimasto solo il cielo che sta sopra i cavi elettrici. Qualcuno si è arraffato la terra e il nostro Paese è scomparso. È scomparsa quella veduta che plasma la nostra personalità più di qualsiasi bandiera, più di qualsiasi inno.



Natalino Balasso



## LE VOCI DEL GIARDINO

di Vera Rodaro

Ascoltare e dire Čechov nella lettura di un racconto o in una delle sue opere teatrali, è un fatto di grande attenzione. La sua lingua nitida e lineare, riconoscibile come un idioma familiare, rischia di farci scivolare in superficie senza scorgere le onde del suono profondo che, mostrandosi così palesemente come piccole creste, avevano già anticipato tutto il mare.

Il Dottor Anton Pavlovi ha sguardo acuto e udito attento, lo scrittore Čechov ha un tratto che rapisce anime dalle parole. Mette tutto sul foglio con sapienza, ci chiede però di guardare, leggere, ascoltare. La lingua di Čechov è precisa come la sua arte medica, a ciascun personaggio affida una frase, un modo, un segno di cui non ci accorgiamo subito ma che impariamo a riconoscere. Sono apparentemente parole comuni, tratteggi consueti di un discorso quotidiano. Ma la loro forma è unica, per ogni carattere è un sigillo. Creano quasi una musica, ripetendosi e riprendendosi, accennando e ridefinendo.

«Adesso posso anche morire», sospira Firs quando Ljubov' Andreevna ritorna, finalmente, da Parigi.

L'ha aspettata, come il giardino, come la casa, ha atteso.

Sono passati solo cinque anni, ma cinque anni per un'epoca che ancora legge il tempo nelle stagioni, sono tanti. Un'epoca in cui la servitù parla del padrone in terza persona plurale - «prenderanno qui il loro pasto» dice Firs di Ljubov' Andreevna nell'originale - ma anche un tempo che rende la memoria storica dei signori grazie alla fedeltà di un vecchio domestico, lo stesso che governa la dimora e controlla ancora che il paltò del bambino di un tempo non sia troppo leggero, «stai a vedere che si prende un raffreddore».

Due fratelli, una casa e una vasta proprietà, un domestico che non ha "accettato" la libertà dalla servitù della gleba preferendo restare coi padroni come comanda la sua ragione, la stessa che comandava le stagioni, la vendita delle ciliegie,

il governo della casa. Quando c'era "un metodo" per curare il raccolto, quando non c'erano i "buoni a nulla", espressione che lo designa e che la gente di casa riconosce: «Buono a nulla, come dice Firs». Buono a nulla: questo ripete Firs dei giovani domestici o di chiunque non comprenda il valore di un lavoro svolto responsabilmente, secondo una logica ferrea che sembra eterna.

Il ritorno di Ljubov' Andreevna dall'estero dopo cinque anni è il pretesto che fa vibrare il diapason: passo a passo il suono marcherà l'interiorità di ciascun personaggio. Questo suo tornare dall'«oltre confine» come si dice in russo per estero, viene a riprendersi un confine privato come si prende un balsamo per guarire. Ma scardina in lei e in chi la circonda il limite di ogni soglia interiore restituendo voci mutevoli e confuse, quasi moltiplicate. Ognuno è stato troppo a lungo dentro quel confine.

Il linguaggio di Ljubov' percorre tre registri: è una bambina che commossa saluta la sua «adorata, meravigliosa camera», abbraccia la sua «carissima, piccola libreria»; una passionale le cui mosse adulte sono state una continua caduta perché «noi abbiamo troppo peccato»; una donna distratta, che perde e regala denaro che non ha e che, di fronte alla concretezza cui l'energico affarista Lopachin la richiama, vuole sapere per sola risposta «chi fuma questi sigari pestilenziali». Sovreccitate le sue espressioni: «non sopravviverò a questa gioia!»; «potrei mettermi a urlare! Potrei fare una sciocchezza, mi salvi Petja!»; fino a «vendete anche me al giardino!» e «mia vita, mia giovinezza, mia felicità, addio!», declamando la fine.

Per dimenticare il passato che le pesa vive in un passato remoto che la cristallizza («senza il giardino dei ciliegi non posso neanche più pensare la mia vita») ed ogni mossa in avanti è per lei drammatica, incomprensibile o stupida. Forse perché sa già che l'unica sua mossa sarà tornare indietro. Le fa eco un fratello che sigla il passare del tempo con altrettanta infantile sorpresa: il giardino in vendita per debiti, «per strano che possa sembrare»; il suo essere invecchiato «per quanto strano mi sembri». La sua espressività è un guazzabuglio di proclami, di iperbolici recitativi sul tempo che passa per le cose e per gli uomini, sulla sovrastante divinità della natura, sugli addii. Pare non sappia parlare in altro modo, salvo dirsi da solo di tacere, o rifugiarsi nell'arzigogolata terminologia del gioco del biliardo, ciò che gli resta di un bel mondo che

sa di stantio. La lingua di Gaev è un continuo sbilanciarsi tra alto e basso, quella di un dandy consumato - in tutti i sensi - e del proprietario di campagna sensibile alla causa del popolo; è anche quella del "signorino": Firs con le sue attenzioni lo innervosisce, lo stanca. Ma a Firs chiederà aiuto per spogliarsi, spossato dal grande evento dell'asta: una fatica immane, che lo ha lasciato a digiuno! E che si incarna ora nel bottino di acciughe ed aringhe portato dalla città, il cibo di chi magia come la sua gente. «I contadini mi vogliono bene. I contadini bisogna conoscerli» è la sua frase guida.

Anche Lopachin, al limitare tra vecchio e nuovo mondo, si esprime secondo registri linguistici ibridi: ultimo di una generazione di servi della gleba è il testimone del riscatto e molto di più. È intriso dello stesso humus che ha dato radici al giardino dei ciliegi e ai suoi proprietari e la sua immagine di uomo nuovo, frenetico affarista - è lui che detta il tempo e ci informa sulle stagioni che separano il primo dall'ultimo atto, è lui che si confronta di continuo con un treno da prendere, un affare da inseguire - si confonde con quella del "piccolo mugik" che una giovane Ljubov' aveva consolato, ragazzino, con parole così dolci da averlo fatto avvicinare alla malia dell'effimero, alla comprensione del bello: quest'uomo oggi ha «dita sottili, delicate, come quelle di un artista, un'anima sottile, dolce», dice Trofimov: ma la stessa anima e le stesse mani aspirano al taglio di ogni tronco del frutteto.

Così se da una parte Lopachin vestito in gilet e scarpe gialle nella casa dei signori si sente «come un maiale in una sala da tè», dall'altra ama Ljubov «come una di famiglia».

E il paradosso che ne sortisce rende un senso del tutto sconclusionato dell'essenza lopachiniana. Anch'egli è, infine, una terza persona: la mescolanza di linguaggio e sentimenti lo proietta in avanti tanto rispetto alla sua infanzia di ragazzo semianalfabeta (va a teatro ma zoppica nel citare l'*Amleto* e in quel suo «Arriverderli-vi» che di divertente non ha nulla), quanto rispetto a quella gente «così priva di senso pratico e strana...» che non capisce la necessità di dare una svolta alle grame sorti del giardino e di una casa «che non serve più a niente».

Il suo oscillare tra un livello socio-linguistico e un altro si sente anche nell'incontro/scontro con l'eterno studente Trofimov. Il tema controverso del lavoro fisico versus quello intellettuale è nella danza dei tu e dei lei che tra i due si scatena ad ogni

conversazione: lo scontro si accende di “tu”, la riconciliazione torna ad un rispettoso “lei”.<sup>1</sup>

Lopachin, ironico sulla lunga carriera di studi di Trofimov: «Quanti anni è che sei all'università?» Trofimov seccato: «Inventa qualcosa di più originale». Quando il mercante offre al giovane i soldi per il viaggio, alla sua reazione offesa: «Perché, poi? Non mi servono!», Lopachin risponde franco: «Perché lei non ne ha!». E lo studente replica «Ce li ho, la ringrazio», tornando a una forma di rispetto e distacco assieme.

Ma è nel riconoscersi, infine, come prodotto della stessa terra che i due si scambiano lievi parole di tregua: «in fondo ti voglio bene» (Trofimov) e «arrivederci piccioncino» (Lopachin)<sup>2</sup>. Questo eterno studente è campione di espressioni alte: “superiore all'amore” è la sua amicizia con la piccola Anja; si muove alla ricerca di una “verità superiore” sicuro di andare verso una felicità più alta «di quanto si possa trovare sulla terra». Fin dalla prima apparizione non può “trattenere la pazienza”. È un segno del suo eterno andare in avanti, eterno studente che eternamente si muove. Sballottato qua e là dal caso, ma anche proteso verso un futuro chiaro, un lavoro duro che solo può condurre alla felicità dei popoli.

Loda l'intelletto, depreca l'intelligencija ottusa e nullafacente («ci accontentiamo di fare un po' di filosofia, di lamentarci per la noia o di ubriacarci di vodka») che non comprende il riscatto necessario da un passato di soprusi, di possesso di persone<sup>3</sup>; incita la piccola Anja a lasciare quel mondo e quel giardino, a mettersi alla prova. «Tutta la Russia è il nostro giardino», sarà la sua sentenza. Ma si perderà su un paio di galosce che non trova, simbolo, chissà, della sua vera incapacità all'azione, del suo eterno restare.

Accanto ai personaggi chiave, altri personaggi del *Giardino*, come ombre, duplicano in polifonia ogni carattere. È come se tutto questo piccolo mondo, agitato dal fantasma del cambiamento, parlasse e si muovesse caoticamente come Epichodov, altezzoso e sfortunato contabile, che inciampa tra cose e architetture linguistiche: si ritiene un uomo evoluto

<sup>1</sup> Nella traduzione italiana si è scelto l'uso del lei al posto del voi di uso comune in Russia.

<sup>2</sup> In lingua originale golùbcik “piccioncino”, un vezzeggiativo affettuoso ancora oggi riconoscibilissimo nella consuetudine. Può assumere valenza familiare e sincera o ironica, e questo rende ancora più interessante l'attribuzione.

<sup>3</sup> L'emancipazione della schiavitù in Russia risale al 1861.







ed è quindi con studiata noncuranza che spiega di avere un dubbio che sa d'amletico, di non riuscire cioè a capire «qual è la mia direzione, che cosa voglio con esattezza, vivere o spararmi un colpo in testa».

Gli capitano infatti così tante "straordinarie" disgrazie da attribuire a una sorte avversa "a prescindere da altri argomenti" tutti quegli inciampi, sui quali però "addirittura" ride. In lui ad ogni azione corrisponde una reazione sfortunata e trova sostegno puntellando il discorso di incisi: «se così si può dire, in sostanza, se si guarda da un punto di vista, se così posso esprimermi». Dunjaša, la servetta, trova che parli «bene e con sentimento, ma è incomprensibile».

La sua comprensione della vita è infatti sempre «... a livello personale, tra l'altro...» e sa che ciò che gli accade è perché «il destino mi tratta senza alcuna pietà».

È l'antitesi dell'uomo di successo che invece aleggia negli atteggiamenti del lacchè Jaša, formatosi nel bel mondo parigino e onnipresente nei momenti importanti delle giornate della sua mentore Ljubov' Andreevna, che supplica di non lasciarlo in quella terra di ignoranti provinciali. Tale è il timore di Jaša di perdere il privilegio acquisito "all'estero" da rifiutarsi persino di incontrare la madre, umilmente venuta a salutarlo. L'aspirazione ad elevarsi di questi "buoni a nulla", come dice Firs, innesca una sorta di bislacca schizofrenia: Dunjaša pensa di essere diventata fragile e nervosa per essere cresciuta in casa dei signori, quasi per contagio: «mi sono disabituata alla vita semplice... sono diventata così cagionevole, così delicata, così aristocratica... ho paura di tutto... è terribile».

Se Jaša non si curerà di lei, non sa se i suoi nervi reggeranno. È melodrammatico il suo congedo dal giovane lacchè: «lo l'ho tanto amata, Jaša!».

Su un livello più alto è Anja, ma anche lei è confusa: vibra tra la passione amorosa per la creatura fragile che è questa sua madre-bambina e l'istinto altrettanto passionale che Trofimov le accende fino a spingerla a voler lasciare quel giardino; o Varja, che per tutti è "sempre la stessa", radicata come gli alberi e carica del peso di tutti sulle spalle, anima rassegnata che attende un cenno da Lopachin che «non ha tempo per me», «è occupato a fare soldi», ma il cui segno distintivo è il sogno di sistemare tutto e andare, pellegrina, tra i monasteri di Russia: «In cammino, sempre in cammino... Sarebbe una benedizione».

Tutti stanno e vanno, tutti tornano e restano.

La danza dei sentimenti è convulsa.

È Piščik, “miracolo della natura”, come dice il mercante Lopachin, l'unico che si muove veramente: ipercinetico e fiducioso che qualsiasi cosa sia possibile perché l'ha detta qualche filosofo «di grandissimo ingegno»; eterno debitore che come un vortice corre a chiedere e restituire denaro, sembra indicare la strada per farcela: «non perdo mai la speranza», dice, e condisce ogni suo incredulo entusiasmo con esclamazioni e frasi fatte, sorta di formule magiche di una tradizione lontana che gli sembrano dar maggior credito a ogni situazione: fa fatica a ballare ma «chi non vuol ballare non vada alla festa», ha una salute da cavallo ma non ha più un soldo e, si sa, «cane affamato crede solo alla bistecca»<sup>4</sup>.

È un piccolo folle di corte, ma non il solo.

Il Dottor Čechov, infatti, ci pungola fino alla fine: ancora una volta la lingua apparentemente facile che parlano tutti i suoi personaggi, si trasforma.

È Charlotta, una specie di enigma, la donna “senza un vero passaporto”, sinonimo di mancanza di precisa identità. «Non ho un vero passaporto, non so quanti anni ho e mi sembra di essere una ragazzina»: ironica eco dell'immagine infantile da cui non si distacca la padrona di casa, cui Charlotta ci riporta poi fingendo di coccolare un bimbo di pezza con parole d'addio che fanno il verso a una desolata Ljubov' nel suo congedo dalla proprietà. La sua lingua ci sembra senza senso: «il mio cane mangia anche le nocciole»; ogni sua frase è un secco *niet*: no, non ho, non sono, non voglio.

Assieme però, Charlotta sa fare “i trucchi”: ventriloqua, scimmietta gli innamorati Trofimov e Anja; indovina le carte con rapida maestria. Trucchi come miracoli, viene da pensare: non ci vuole forse un miracolo perché la proprietà non sia venduta? Charlotta ci riporta alla base e chiude il cerchio vendendo al migliore offerente un pezzo unico, un “bellissimo plaid”, da cui fa uscire persone come dal nulla, nell'ultimo atto di una festa inappropriata. Proprio mentre si attende il fatale responso della vendita di un “pezzo”, ancorché notevole, di terra. E all'apice dell'attesa, tra spettatori attenti e anime in pena, ai trucchi mette un punto: «Fine», dice. E se ne va.

<sup>4</sup> Nell'originale, testualmente «abbaia o non abbaia, ma la coda devi menare» e «il cane affamato crede solo alla carne».

da Anton Čechov a Olga Knipper,  
Jalta, 10 aprile 1904

*... Perché sui cartelloni e sugli annunci dei giornali la mia pièce viene con tanta ostinazione definita un dramma? Nemirovich e Alekseev (Stanivlaskij) nella mia pièce, decisamente, vedono qualcos'altro, non quello che io ho scritto, e sarei pronto a giurare che nessuno dei due l'ha letta almeno una volta con attenzione. Scusami, ma ti assicuro che è così. E non mi riferisco solamente all'orrenda scenografia del secondo atto...*







# IL GIARDINO È IL TEATRO

di Valter Malosti

“Una commedia in quattro atti”, questo il sottotitolo de *Il giardino dei ciliegi*. Čechov insiste, polemizzando apertamente con Stanivslaskij e Nemirovich del Teatro d'Arte di Mosca, che per primi lo misero in scena, sul fatto che sia una commedia. Mentre crea la sua ultima opera scrive alla moglie Olga Knipper che «sarà immancabilmente comica, molto comica» e spende anche la parola “vaudeville”. Il suo, si potrebbe azzardare, è un vaudeville tragico, un teatro che segna e forse inaugura l'impossibilità del tragico nel novecento, o meglio ancora si serve del comico a fini tragici come suggeriva Edoardo Sanguineti.

Čechov detestava la solennità, la seriosità, la lentezza. Questo non vuol dire che il *Giardino* sia solo e semplicemente un vaudeville: è piuttosto la “commedia umana”, col suo ritmo e la sua musica, fatta di sottili variazioni. Čechov è un osservatore minuzioso della realtà: essendo medico sa discernere l'essenziale, e lucidamente diagnosticare, ma non smette di essere in grande empatia coi suoi personaggi, che guarda con tenerezza ma senza sentimentalismo.

Arriva sempre un effetto comico inaspettato a spezzare i momenti troppo carichi di pàthos.

La lingua di Čechov rifugge le etichette ma vive di una scrittura lieve, trasparente, solo apparentemente facile, quotidiana; sono la costruzione delle battute, la punteggiatura, il non detto, la lingua fabbricata per gli attori e per la scena ad essere fondamentali. La recitazione non si può accomodare su tempi ampi, il senso del testo è scandito dal ritmo.

La scrittura vive del dettaglio, è cesellata, levigata, franta, e restituisce la vita con una raffinata e delicatissima musica dell'anima. Racconta la vita, ma in forma concentrata, “compressa” nel tempo e nello spazio. Se si prova a parlare e a comportarsi come nella vita di ogni giorno, non si può recitare Čechov. L'apparenza naturalistica deve lasciar spazio a una tensione più ritmica, musicale, e non a caso Mejerchol'd apparentava l'opera a una sinfonia di Čajkovskij.



Jacopo Squizzato, Elena Bucci, Federica Dordei



Elena Bucci, Roberto Abbiati



Quattro atti, come quattro movimenti di una sinfonia: ogni atto ha una sua costruzione musicale molto precisa, descritta bene dalle pause che l'autore dissemina (ad esempio sedici nel secondo, solo una nel terzo), mentre i segni di interpunzione spesso sono rilanci nella battuta, impulsi vitali, cambi repentini di pensiero. Agli attori è richiesto un dispendio di energia enorme, devono usare la tecnica, il ritmo del vaudeville e contemporaneamente far passare la vita, far scorrere impetuoso il flusso dell'emotività. Devono esporsi come persone, la maschera attoriale non può bastare. Ogni personaggio segue i fili della propria esistenza, nessuno assomiglia all'altro e l'originalità e la personalità di ciascun attore sono essenziali.

Čechov scrive *Il giardino dei ciliegi* con l'ombra della morte accanto: tutto è urgente.

Come i suoi anti-eroi, noi viviamo oggi un tempo inquieto, di lacerazione. Le cose stanno cambiando. Non possiamo afferrare ancora distintamente cosa se ne va e cosa resta. Ci sfugge chi sia in marcia e verso dove, ma in questi minuti fatidici, noi sentiamo, in modo netto, doloroso, il crepitio del tempo che fugge.

Dobbiamo regolarmente ritornare sugli adattamenti dei testi classici. La sensibilità evolve, muta, ogni epoca ha la sua lingua per tradurre i grandi autori. Dice Peter Brook a proposito del *Giardino*: «Oggi il nostro sguardo nel tradurre e adattare un testo, va in direzione della fedeltà, che significa non lasciar vagare nessuna parola nel vuoto, e questo partito preso è tanto più interessante con Čechov, la cui qualità essenziale è la precisione.»

Non ho voluto modernizzare il testo, quanto accostarmi come a uno dei grandi capolavori universali, quasi fosse un libro sacro che arriva a noi da lontano e che necessita solo di essere reinterpreted con lo spirito del nostro tempo, e la nostra sensibilità, non cambiando nulla della lettera del testo. Ho chiesto a Vera Rodaro di aiutarmi a rispettare l'identità dell'opera, e ho tentato di restituire in italiano la ricchezza di sfumature della sua scrittura e ad ogni personaggio la propria cifra espressiva, attraverso un lavoro accanito sul testo originale tradotto in modo letterale e approfondendo i campi semantici di alcune parole che nella mia versione italiana non "suonavano". Con i testi di Čechov accade che alcune parole "stonino" in scena, come eseguire una nota sbagliata di una delicatissima partitura.

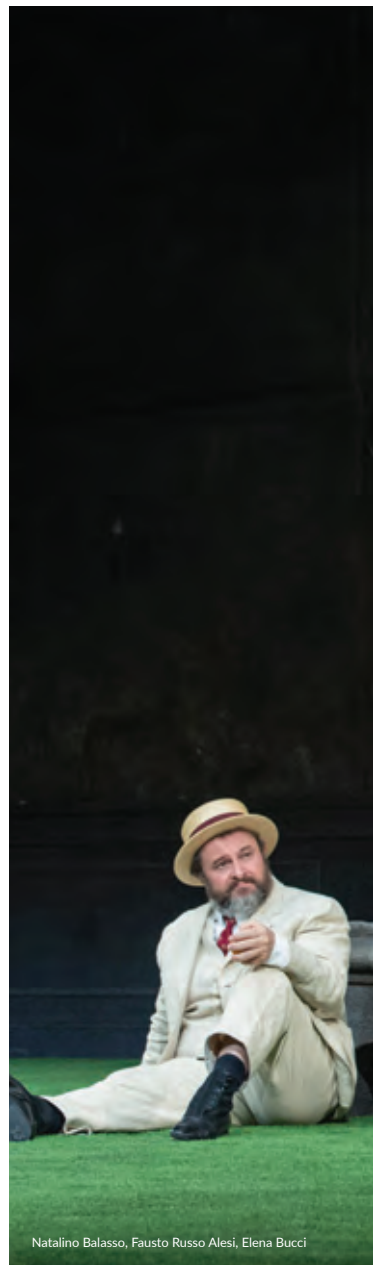
C'è un unico modo di dire le parole di quel certo snodo drammatico e di quel pensiero.

Nel *Giardino* l'umanità si presenta squadernata in tutte le sue varianti: quattordici personaggi, uno diverso dall'altro. Ognuno di questi campioni di umanità è come uno strumento musicale, ognuno uno strumento diverso, con la sua musica. Non c'è un modo di dire le battute, però c'è un "sentimento" molto preciso nel dirle. Il nostro non è mai stato un lavoro sull'intonazione ma sul senso più profondo della battuta. Dal corpo a corpo con questa scrittura è scaturita l'intuizione di indirizzare certe zone di dialogo che si aprono quasi al soliloquio, pur in presenza di altri personaggi, direttamente al pubblico. Sono "a parte" impensabili in un teatro che viene considerato naturalistico, così che viene spesso alla mente Goldoni che Čechov amava molto.

Firs, custode e lare della casa che riaccoglie i fantasmi che tornano ad abitarla, è stata una delle prime intuizioni, ed ha resistito persistente nel corso del lavoro. Firs è chiuso nella casa/teatro forse per sempre. Non lo vediamo morire, ma sappiamo che non ne uscirà più. Estremizzando, ho scelto di fargli recitare le didascalie che hanno lo stile dei celeberrimi racconti di Čechov.

Firs accompagna onnisciente lo svolgersi delle vicende, rivivendo ogni istante con i fantasmi di coloro che hanno abitato la proprietà, come se fosse condannato a ripercorre ogni singola parola ed ogni singola azione. Non penso alle didascalie come a una sorta di raffreddamento della materia cechoviana, anzi questa scelta vuole abbracciare ancor di più il pubblico: condividere le didascalie mi pare utile per comprendere lo svolgimento della storia, e permette di abbandonare la storia per immergersi nel gioco di scambio (di linfe) tra gli attori e le persone in sala.

La suggestione per l'impianto scenografico ci è stato suggerito da una battuta di Trofimov, che nel terzo atto cita un proverbio russo: «L'erba ha già invaso il sentiero». Avevo questa immagine in testa: l'erba, la natura che invade la proprietà. Una proprietà che ormai è una sorta di relitto abitato anche dai fantasmi della storia successiva al 1904.



Natalino Balasso, Fausto Russo Alesi, Elena Bucci





Giovanni Anzaldo, Federica Dordei

Le grandi stanze sono state abbandonate e una testa monumentale di Lenin occhieggia dal fondo della scena. Dice Ljubòv' Andrèevna: «... Io sono sempre in attesa di qualche cosa, come se da un momento all'altro dovesse crollarci addosso la casa».

Per il pubblico italiano non è facile avvertire quanto il testo sia cronologicamente vicino alla Rivoluzione d'Ottobre e ancor più vicino alla rivolta del 1905 e al conseguente bagno di sangue. Čechov, uomo di finissima sensibilità, coglie le energie, il ribollire sotterraneo delle coscienze che covano in Russia, le urgenze, le istanze che esploderanno nella Rivoluzione.

È molto importante che Lopachin risulti simpatico. Čechov insiste sul fatto che debba essere elegante e sulla centralità del suo ruolo:

«Mentre scrivevo Lopachin, mi sembrava che fosse la parte per voi... Lopachin è un mercante, è vero, ma una degna persona sotto ogni riguardo, egli deve comportarsi con tutta correttezza, da persona istruita, senza meschinità, senza stramberie, e mi sembrava proprio che questa parte, centrale nella commedia, vi sarebbe riuscita in modo brillante».

Čechov a Konstantin S. Alekséev - Stanislàvskij, Jalta, 30 ottobre 1903.

Aleksandr Minkin, di cui pubblichiamo un estratto del saggio sul *Giardino*, riconosce in lui una possibile incarnazione di Čechov (visto che non c'è nessun medico nella pièce), anche lui figlio e nipote di servi della gleba, il padre mercante, le bastonate ricevute nella sua infanzia.

Lopachin potrebbe comprare la proprietà per molto meno o lasciarla nelle mani del milionario Deriganov per pochi spiccioli. Invece Lopachin compra la proprietà per 90.000 rubli più il riscatto del debito e degli interessi, cifra notevolissima per l'epoca. Si può ragionevolmente pensare che Lopachin paghi in tutto almeno 120/130 mila rubli, all'incirca un milione e mezzo di euro odierni, pur se è difficile fare un raffronto corretto. Ma una cosa fondamentale da sapere è che i soldi restano alla famiglia, per questo Anja può continuare a studiare e Gaev si dice addirittura sollevato. Ed è forse proprio per questo che Trofimov dice a Lopachin che ha un'anima fine, un'anima *dolce*.





Camilla Nigro, Jacopo Squizzato



Gaetano Colella, Camilla Nigro

Il secondo atto è la zona di testo che ha procurato più problemi a Čechov, sia dal punto dell'architettura, sia dal punto di vista della censura. In Italia si attende ancora un'edizione critica completa di tutta l'evoluzione: dal manoscritto originale all'edizione a stampa.

Come doveva essere il contenuto del manoscritto arrivato alla compagnia del teatro d'arte di Mosca e quali siano le aggiunte derivate dal lavoro di scena lo si deduce in gran parte dal libro di regia di Stanislavskij (pubblicato in Italia da Ubulibri). Ma sarebbe troppo lungo in questo contesto dar conto di tutto. Abbiamo recuperato alcune battute, abbiamo capito quali fossero i tagli della censura nelle frasi di Trofimov e che materiale testuale le sostituisse (e in un caso abbiamo tenuto entrambi i testi). Epichodov cantante è un'invenzione legata alle prove e al virtuosismo istrionico del talentuoso attore Ivan Moskvina, ma soprattutto abbiamo totalmente riposizionato alla fine del secondo atto il personaggio di Charlotta, inserendo la sua lunga battuta, che i lettori e gli spettatori sono abituati ad ascoltare all'inizio del secondo atto, all'interno del dialogo-non dialogo con Firs che chiude l'atto stesso. E con questo recupero Firs acquista uno spessore di personaggio e un retrogusto più amaro, più nero.

«Chissà, forse avrebbe potuto anche rimproverarci; può essere infatti che questo taglio fosse stato colpa non dell'autore, ma della nostra scarsa esperienza come registi. La fine del secondo atto, che avevamo tagliato, era scritta magnificamente».

da Kostantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, La casa Usher, 2009.

George Banu in un suo saggio su *Il giardino dei ciliegi* rifletteva sul fatto che il frutteto legittima la sua esistenza grazie all'effimero splendore dei ciliegi in fiore. Pervade lo sguardo e colma l'anima per una manciata di giorni: la sua bellezza affascina proprio perché è fuggevole. Bisogna saperla cogliere e saperne conservare il ricordo. Così è il teatro, dura il tempo d'un respiro, ma il suo ricordo può segnare tutta una vita. Il giardino nel nostro spettacolo non si vede ma si percepisce nitidamente. Mi chiedono cosa sia per me il giardino. Per me il giardino è il teatro.



Natalino Balasso, Elena Bucci, Roberta Lanave, Federica Dordei



Roberto Abbiati, Eva Robin's, Giovanni Anzaldo, Alessandro Conti



Elena Bucci, Natalino Balasso



Fausto Russo Alesi, Elena Bucci





Roberta Lanave, Federica Dordei, Elena Bucci, Natalino Balasso, Fausto Russo Alesi, Alessandro Conti











Eva Robin's, Piero Nuti



Fausto Russo Alesi, Natalino Balasso









## Benvenuti a “Il giardino dei ciliegi” di Čechov

Questa produzione è stata realizzata con il contributo straordinario della Fondazione CRT che, da sempre, è parte della storia del Teatro Stabile di Torino

[fondazionecrt.it](http://fondazionecrt.it)

