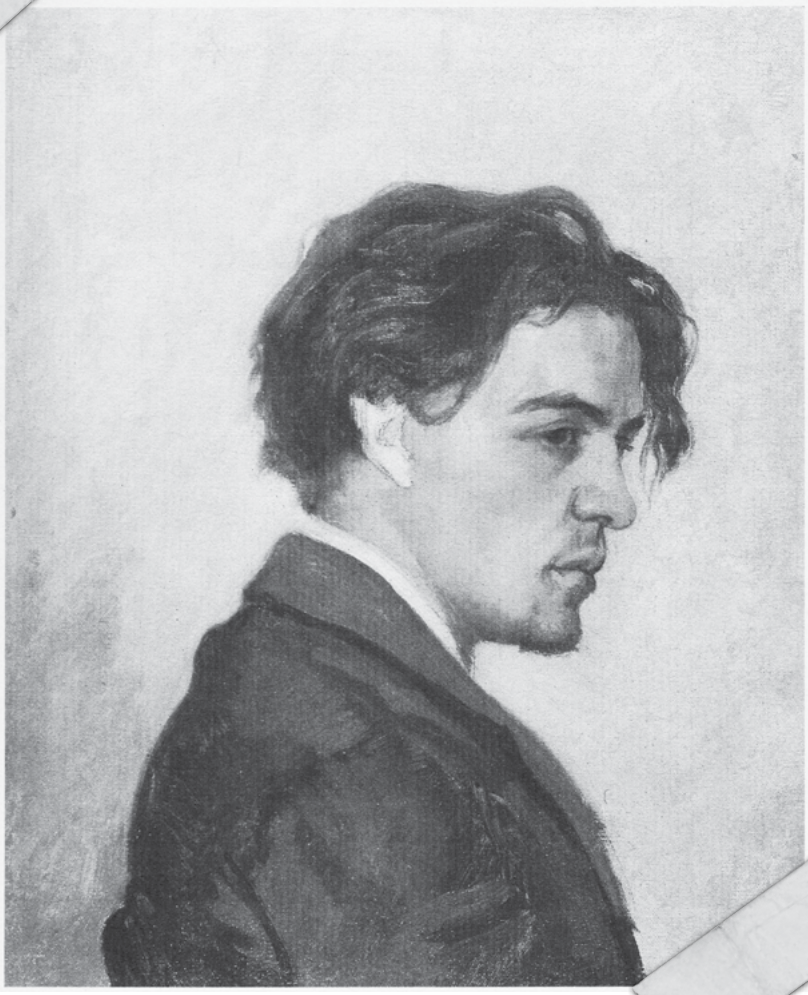
I Quaderni di Scena

IVANOV

FONDAZIONE TeatroDue PARMA

52. А. П. Чехов
Художник Н. П. Чехов. 1884
Холст, масло



Appunti per il viaggio

L'opera
La poetica

"Ivanov è seduto a un tavolo e legge un libro; Borkin gli si avvicina in punta di piedi e quando lo raggiunge, gli punta in faccia il fucile."
"Ivanov corre da una parte e si spara."
Queste sono rispettivamente la prima e l'ultima didascalia di *Ivanov*.
Nel mezzo c'è tutto ciò che è stato preannunciato e che sarà, la fine di Ivanov, e non già per consunzione o malattia, come forse vorrebbe lasciar presagire, e come Čechov stesso aveva scritto nella prima stesura, ma per suicidio. Soltanto Ivanov può togliere di mezzo se stesso, per evitargli di fare ancora del male, per salvare ognuno di noi dalla decadenza, dalla paralisi mentale, dalla noia, dal "rammollimento cerebrale", come dirà in un racconto successivo.

Ivanov è la prima delle grandi commedie di Čechov (se si esclude il *Platonov*) scritta tra il settembre e l'ottobre 1887, all'età di ventisette anni, su commissione, dietro richiesta di F. Kors, direttore del teatro omonimo.
In una lettera al fratello Aleksandr, scritta il 10 ottobre del 1887, dice:
"Ho scritto l'opera quasi senza accorgermene, dopo una conversazione con Kors. Sono andato a dormire, mi è venuto in mente il tema e ho scritto. Ho speso due settimane o meglio dieci giorni. L'intreccio è complicato ma non sciocco.
Termino ogni atto come sono solito fare con i racconti, tutti gli atti si svolgono con dolcezza e tranquillità, ma alla fine colpisco in faccia lo spettatore. Ho concentrato la mia energia su alcuni momenti veramente forti, memorabili; però i passaggi che uniscono le varie scene, sono spesso insignificanti, fiacchi, banali. Comunque sono contento: anche se il lavoro non fosse buono, ho creato un personaggio che ha valore letterario."

Di *Ivanov* si è detto e scritto moltissimo e specialmente nella seconda parte del secolo scorso si è insistito sull'incapacità del protagonista nel gestire i rapporti sociali e sentimentali, sul suo male di vivere e la sua insoddisfazione patologica, in breve si è molto discusso della sua depressione. Tutto ciò, temo, l'ha un po' allontanato dalla sua vera natura, da ciò che Čechov ha scritto e ce lo ha fatto

sembrare una storia noiosa e polverosa.
La “noia” appunto, è uno degli argomenti cardini delle conversazioni dei suoi personaggi ed ecco qual è la migliore descrizione che ne fa Čechov stesso, nel racconto *La steppa*, un anno dopo aver scritto *Ivanov:*
“Un nibbio vola rasente la terra, agita pianamente le ali e poi d’improvviso si ferma in aria come se riflettesse sulla noia di vivere, scuote le ali, piomba come una freccia sopra la steppa, e non si capisce perché voli, di che cosa abbia bisogno.”
Di questo e forse solo di questo si occuperà l’autore in tutta la sua produzione letteraria: descrivere i modi più disparati che l’uomo escogita per sottrarsi alla noia, ovvero a quell’attimo in cui d’improvviso ci si ferma e si teme di non poter più ripartire, quell’attimo in cui la paura elimina ogni certezza, quell’attimo che è la morte.
Per questo ogni uomo o donna in Čechov continuamente (e ognuno a modo suo) “scuote le ali e piomba come una freccia” su qualcuno, su qualcosa, su un’idea, su un amore.
E così i suoi personaggi sono traboccanti di vitalità e la loro noia si esprime attraverso un infuocato desiderio di resistere alla noia.
Le loro passioni fomentano discussioni, generano disastri irrimediabili e amori travolgenti, insomma spaccano famiglie in modo definitivo e amano contro ogni volere del fato e di Dio; e non solo, condizionano perfino la natura che li circonda: fanno gridare le civette (*Ivanov*), fanno scatenare temporali improvvisi (*Zio Vanja*) e riescono addirittura ad appiccare incendi (*Tre sorelle*). Solo con la tenacia e la perdita di controllo delle loro passioni!
In ogni commedia, Čechov crea un legame indissolubile tra l’anima dei suoi personaggi e l’ambiente circostante, tra uomo e natura, come se partecipassero in egual maniera nella composizione del paesaggio, come se paradossalmente noi potessimo essere responsabili di un temporale oppure al contrario, lui stesso fosse causa dell’ubriacatura di Astrov nel secondo atto di “*Zio Vanja*” (per fare un esempio tra i tanti), come se il “*Tutto*” fosse espressione di una “*comune anima universale*”, come dice Nina nello spettacolo di Kostja.
E di questo, tanto si occupò Stanislavskij nelle regie che curò dei testi di Čechov, fino ad una vera esasperazione di brusii e rumori di uccelli e fenomeni metereologici.
E nell’*Ivanov* assistiamo proprio ad un progressivo allontanamento del protagonista dalla natura e dal paesaggio, dal giardino antistante casa sua nel primo atto al salotto dei Lebedev con vista sul giardino nel secondo atto,

fino alla totale chiusura in se stesso, nella segretezza del suo studio (violata irrimediabilmente da tutti) nel terzo atto.

Ivanov, essendo una commedia giovane e scritta in età giovanile, possiede quel genere di rozzezza e quella portata dirompente di emotività e di erotismo che la rendono carica di un fascino irresistibile.
La sua poetica si esprime a tinte forti e la violenza delle situazioni e dei rapporti esplode con la brutalità e con la morte, per il protagonista e per sua moglie.

Il protagonista

Čechov scrive a Suvorin nel 1888:
"Ivanov vive in una tenuta. In provincia. Intorno ha ubriaconi, o accaniti giocatori di carte, o gente come il dottore… Nessuno s'interessa del suo sentimento e del cambiamento che avviene in lui. E' solo. I lunghi inverni, le lunghe sere, il giardino vuoto, le stanze vuote, il conte brontolone, la moglie ammalata… Non sa dove andare. Perciò ogni minuto lo angoscia la domanda: dove trovare scampo?".
Il personaggio di Ivanov potrebbe essere iscritto in un filone di tanta letteratura russa dell'ottocento (dal *Jevgeni Onegin* di Puškin in poi). Egli, come si autodefinisce, è "*l'uomo superfluo*", l'uomo che nella vita sociale non riesce ad applicare le proprie energie, ma la sua originalità e potenza sta proprio nel fatto di lottare come un matto per non essere ciò che è; lui non vuole essere un "*Amleto o un Manfredi*" e "*la vergogna lo opprime e lo fa soffrire terribilmente*"!
L'impossibilità di mutare la propria esistenza in meglio, l'incapacità di muovere, spostare e rinnovare la personale visione delle cose, insomma quello che qui tutti i personaggi chiamano ancora una volta "noia", si trasforma in azione, è sempre motore di una nuova scelta, di un'inversione o di un disastro.
Ivanov continuamente sceglie. Sceglie di uscire e lasciare sua moglie a casa, sceglie di baciare Saša, di umiliare Borkin, di tormentare la padrona di casa dei Lebedev, di uccidere Anna Petrovna.
Eppure per tutti e per se stesso lui è un uomo superfluo, un Amleto.

Ivanov è certamente il Male.
Poiché trascina tutti nel tunnel nero dell'inattività, della paralisi mentale e spirituale, tutti ne sono intaccati al suo passaggio, e appunto lottano contro di lui o tentano di guarirlo, fino all'estremo sacrificio della giovane Saša, che Ivanov

non può proprio accettare, e di conseguenza non può far altro che uccidersi, giacché nessuno è stato in grado di farlo.

Ivanov è certamente il Bene.
Perché mette tutti di fronte a se stessi, ai propri limiti, alla propria povertà, dà ad ognuno di loro l'occasione e gli strumenti per la salvezza personale, li pone singolarmente nella zona del dubbio, mentale e spirituale, in cui si ha la possibilità di intravedere un nuova vita, diversa, migliore e possibile.
Per questo Ivanov può soltanto soccombere nel sacrificio estremo a vantaggio dei suoi compagni e delle future generazioni.

Ivanov infine dice di se stesso a noi e nella fattispecie al dottore:
"Uomo intelligente mi ascolti: secondo lei non c'è nulla di più facile che capirmi! Non è così? Ho sposato Anja per avere una grossa dote… La dote non me l'hanno data, ho fallito il colpo e adesso mando mia moglie all'altro mondo per sposare un'altra e averne la dote… Non è così? Come è semplice e facile… L'uomo è una macchina così semplice e poco complicata… No, dottore, in ognuno di noi ci sono troppi ingranaggi, viti e valvole perché ci si possa giudicare a vicenda alla prima impressione o da due o tre segni esteriori. Io non capisco lei, lei non capisce me e noi non capiamo noi stessi."
Nel racconto *Il duello*, che Čechov scriverà tre anni dopo, c'è un personaggio, Laievski, che sembra ricordare moltissimo i caratteri del nostro protagonista e di lui parla così ad un amico il suo antagonista Von Koren, col quale alla fine renderà onore al titolo appunto:
"Tu non sei sincero dal principio alla fine. Se tu, infatti, volessi bene a Laievski e lo considerassi come un tuo prossimo, prima di tutto non saresti indifferente alle sue debolezze, ma per il suo stesso bene ti sforzeresti di renderlo innocuo. Poiché è incorreggibile, lo si può rendere innocuo in un unico modo... (Si passa il dito intorno al collo). Oppure affogarlo, che so io... Smettiamo di parlare di questo. Ricordati solo una cosa, Aleksàndr Davidic', quando i Laievski si saranno moltiplicati, la civiltà perirà e il genere umano degenererà del tutto.
E ne avremo colpa noi."
Questo è l'ardore e il desiderio di morte che suscitano i Laievski e gli Ivanov nel mondo.
Così credo, reagisca il nostro Borkin all'inattività di Ivanov nel gestire l'azienda agricola e così reagisce il dottore nell'assistere impotente al deperimento di Anna

Petrovna. Tutto al contrario Lebedev lo ammira e lo ama, e affoga la sua vita nella vodka, e così la povera Anna trascorre gli ultimi giorni della sua breve esistenza a tentare di metter pace nel suo animo e in quello del marito.
Ogni personaggio si pone in relazione con lui, ognuno secondo le proprie capacità o la propria propensione, prova un diverso e personalissimo sentimento nei suoi confronti, nessuno è estraneo a questo confronto, ed è il confronto di un'esistenza intera.
Instaurare un dialogo con il nostro Ivanov, dentro di noi, mettersi in relazione con lui, comprendere qual è la nostra attitudine nei suoi riguardi, rappresenta la grande sfida che Čechov ci propone, fino alle estreme conseguenze.
Chi è Ivanov?
Come agisce su di noi?
Quanto pesa nella nostra vita di tutti i giorni?
Saremo in grado di guardarlo negli occhi?
Riusciremo ad amarlo e insieme a desiderarne la morte?

Nel quarto atto Lebedev gli dirà:
"Che Dio ti perdoni! Hai sparso tanta nebbia nella nostra vita che mi pare di vivere nel museo degli orrori: guardo, guardo e non capisco niente…
Un vero castigo di Dio…
Che cosa vuoi che ti faccia questo povero vecchio? Che ti sfidi a duello?"

La commedia
I personaggi

L'architettura generale delle dinamiche tra i personaggi della commedia è complessa e affascinante.
Tra coloro che hanno un più stretto contatto col protagonista troviamo una coppia di uomini: un materialista e un idealista, ovvero Borkin, il soprintendente della tenuta e L'vov, il dottore che cura la moglie. Entrambi in instancabile contrasto con Ivanov.
Questi due grandi uomini sono anch'essi, come Ivanov e come ogni personaggio della commedia, simboli del pensiero e del messaggio sociale e letterario del quale sono espressione, e portano nella vicenda due punti di vista fondamentali per delineare i limiti del campo di azione di Ivanov.
Borkin certamente lo esorta al rispetto delle responsabilità materiali, quindi

etiche, nei confronti della propria attività agricola e delle personali opportunità di far fruttare le proprie risorse individuali, economiche e intellettuali.
Dall'altra parte L'vov lo richiama alle responsabilità morali, i suoi doveri di marito e le reali capacità di salvare Anna Petrovna (quindi di salvare una vita ovvero l'intera umanità) soltanto restando a casa a chiacchierare un po' con lei, dedicandosi esclusivamente all'amore per sua moglie.
Ma purtroppo Ivanov non è toccato da quell' "*amor, ch'a nullo amato amar perdona".*
Ma la volgarità del primo e la superbia del secondo generano nel protagonista un'evoluzione di tensione che degenererà fino alla fine.
A questa coppia si affianca un'altra coppia, ovvero le due regine del cuore di Ivanov: Anna Petrovna e Saša, la matura moglie malata di tisi e la giovane figlia dei Lebedev.
La prima forte, potente e salda (come ci suggerisce chiaramente il patronimico) nel suo resistere alla malattia e alle distrazioni del marito, sembra costantemente impegnata nel tentare di salvare l'anima di Ivanov, più che la sua salute. Come se chiedesse continuamente alla morte di attendere ancora un po', perché quel giorno potrebbe essere finalmente l'ultimo, quello giusto, quello in cui suo marito potrebbe ricominciare a sorridere.
L'altra, fragile e traboccante di passione, cerca anch'essa di operare un'azione salvifica verso il protagonista, ma con la forza della speranza, del cambiamento suggerendo uno sguardo curioso verso il domani, piuttosto che cercare di rinnovare un passato che per lui è morto irrimediabilmente.
Del resto per lui è defunto anche il domani, ma lei lo scoprirà ahimè solo alla fine.
A seguire troviamo lo zio di Ivanov, il Conte Sabel'skij, figura solitaria e commovente. Egli cerca di combattere con tutte le forze che gli rimangono, per resistere alla desertificazione progressiva delle sue prospettive, non crede più in niente: nella medicina, nella politica, nella scienza ("dal giorno della creazione del mondo gli scienziati non fanno altro che pensare, ma non hanno inventato niente di più geniale del cetriolo sott'aceto"), e ciò nonostante desidera vivere e divertirsi.
E così si lascia convincere a prendere parte alla "porcheria" escogitata da Borkin: sposare la Babakina per riordinare le economie personali. Si corrompe, si macchia di un peccato che solo alla fine della commedia, quando tutti piangeranno, sarà in grado di riconoscere.
Lo zio ama sovente chiacchierare con il capofamiglia (soltanto di nome e non di

fatto) dei Lebedev.
La coppia dei Lebedev, Pavel Kirillych e Zinaida Savišna, i genitori di Saša, compongono una coppia di comici abbastanza comune nella drammaturgia di tutti i tempi: lui sottomesso e ubriacone, lei avida e dominatrice.
Anche se certamente svolgono questa funzione drammatica, i loro ruoli sono determinanti nelle dinamiche emotive, psicologiche e narrative della commedia.
Lebedev, al contrario del conte, insieme al quale gli piace molto gozzovigliare, ha conservato con tenacia la sua personalità, la sua fede e i suoi principi, ma ha deciso scientemente di offuscarli nella vodka, continuamente.
Per questo la sua amicizia con Ivanov e le sue brevi o lunghe scene con la figlia Saša, sono strazianti e potenti per la carica emotiva e la profonda sensibilità, di uno dei padri più pienamente concepiti da Čechov.
La moglie altresì risulta essere l'ago della bilancia di tutta la storia, poiché essendo il denaro un altro tema fondamentale della vicenda ed essendo Ivanov e il conte senza soldi, la signora Lebedev aspetta che gli venga restituito il prestito che, con leggerezza, il marito ha concesso tre anni prima, senza risultato ovviamente, e perciò è costretta ad acconsentire al matrimonio della figlia con Ivanov.
Lei rappresenta nella storia, al contrario del marito, il peso della concretezza e dell'egoismo, come una cassaforte vivente, contiene al suo interno tutto ciò che è suo, senza permettere che nulla di ciò che ha messo da parte negli anni, vada perduto.
Nel frattempo il marito sperpera e regala i suoi sentimenti e i suoi denari (a insaputa della moglie) con ingenua generosità.
E la povera Saša si trova spesso a dover sedare in se stessa, l'una e l'altra parte, in lotta perenne.
La Babakina, la giovane vedova proprietaria terriera è per me la figura più segretamente erotica e comica della commedia, nasconde uno spirito in tumulto, curioso e vagamente libertino, dimostra di non disdegnare Borkin e accetta con stupefacente immediatezza di convolare a nozze con Sabel'skij (a fare la "porcheria" come la chiama il conte).
La sua figura è quanto di più libero e gioioso ci si presenti tra tutti i personaggi della commedia, è libera e capace di amare ancora, e al tempo stesso di comprendere il linguaggio cinico e volgare di Borkin che, come un intermediario in una trattativa, chiama quel matrimonio "l'affare", e per questo risulterà ancora più commovente quando nel terzo atto andrà a cercare il conte perché da qualche giorno non si fa più vedere, temendo che il suo "affare" d'amore vada in fumo.

La messa in scena

L'immortalità di questo testo e la sua bruciante contemporaneità stanno proprio nella descrizione di un'"umanità alla fine", una società sull'orlo del baratro, che avverte l'arrivo di un'apocalisse, che di lì a poco spazzerà via tutto il mondo per come lo abbiamo conosciuto fino a quel momento. Di lì a 30 anni, infatti, ci sarà la Rivoluzione, e anch'essa sarà causa o effetto (a seconda dei casi) di tante rivoluzioni in Europa.
Attraverso la figura dell'uomo inutile, che non riesce a spingere il proprio cuore oltre la paralisi del proprio mondo, e la propria volontà oltre l'immobilismo, *Ivanov* racconta la crisi e il declino di un'intera società e di un'intera epoca.
La fine di Ivanov, auto inflitta ovviamente, che arriva al termine della commedia, è la fine del nostro Ivanov, quello dentro di noi, che abbiamo visto scalpitare e soffrire e cercare di risollevarsi infinite volte, l'abbiamo visto credere in un nuovo innamoramento e in una nuova speranza, la speranza di ritrovare l'energia per ricominciare a lavorare e insieme per combattere gli inetti, i volgari, i malfattori.
Abbiamo avuto pietà della sua debolezza, del suo dimenarsi ridicolo e appassionato.
Fino alle estreme conseguenze.
Dobbiamo attendere con pazienza il suicidio del nostro Ivanov, non lo possiamo uccidere perché è imbattibile, dobbiamo aspettare che nella totale consapevolezza, ormai raggiunta alla fine della commedia, debba desiderare la propria morte, solo così potremo godere della rinascita, solo così potremo tornare alla vita, alla speranza e all'amore.

La messa in scena di *Ivanov* rappresenta per me la messa in atto di tutto ciò che è qui descritto e chissà quanto altro ancora.

La regia dello spettacolo si fonda sulla differenziazione molto definita dello stile nei quattro atti. Ogni atto è stato concepito in modo quasi autonomo e a sé stante, quasi come se si trattasse di quattro commedie diverse.
Così è nata l'idea di una scenografia con pareti mobili, capaci di creare spazi diversi in ogni atto e mantenere allo stesso tempo un'unità dal punto di vista pittorico e quindi visivo.
Insieme alla scenografa, Laura Benzi, siamo partiti da un'istallazione di Anselm Kiefer, siamo partiti dal cemento, proprio per raccontare un luogo in abbandono, un luogo che fosse espressione di un'umanità al tramonto del suo percorso vitale.

Come sempre poi questa suggestione è diventata qualcos'altro ed è passata attraverso moltissimi cambiamenti trasformandosi in quello che ora è la nostra scenografia, carica di tutti i preziosi passaggi che l'hanno nutrita, di idee, sogni e immagini.
Nel primo atto dovevamo fare i conti con un esterno al tramonto. Abbiamo da subito escluso l'idea di fare fondali raffiguranti paesaggi sterminati e abbiamo pensato che la natura che Čechov racconta nella didascalia iniziale era proprio lì davanti a noi, la natura umana, il pubblico. Così abbiamo scelto di raffigurare soltanto la facciata della casa di Ivanov e considerare i campi davanti a lui proprio sintetizzati dalla platea degli spettatori. Lo spettacolo inizia con la sala accesa in modo da partire tutti insieme, attori e pubblico, illuminati dalla stessa luce: la luce di un tramonto che si svolgerà per tutto il primo atto. Il risultato è davvero affascinante poiché questo lungo tramonto che cala sulla platea come in palcoscenico ci immette con grande violenza nel cuore della vicenda, nel tramonto del protagonista e della società nel quale si dimena.
Nel secondo atto cambia completamente tutto e ci ritroviamo in un salotto borghese molto colorato e volgare, avvolto in un'atmosfera grottesca e onirica. Come in un brutto sogno in cui i personaggi ci affascinano per la loro simpatia, ma il contesto ci fa restare svegli per tutta la notte a chiederci che cosa diavolo abbia causato quell'inferno, in questo secondo atto assistiamo più concretamente alla truce esibizione del mondo che circonda Ivanov. Qui Ivanov cadrà, Saša gli dichiarerà il suo amore e sua moglie lo scoprirà, cogliendolo in triste fragranza come l'ultimo dei mariti infedeli.
Nel terzo atto la scenografia si chiude in se stessa per raffigurare il piccolo studio di Ivanov dove tutti entrano a violare la sua intimità, la sua angosciosa solitudine. Come se penetrassero la sua mente per tormentarlo, tutti i personaggi accorrono nel suo studio per chiedere il conto della sua inattività e tutti, uno per volta, concorrono alla sua follia.
Nel quarto atto ritroviamo il salone dei Lebedev che abbiamo già visto nel secondo atto, ma ora è desolato e deserto di mobilio e persone, come (a distanza di un anno dal terzo atto) se il tempo lo avesse ancor più inaridito e svuotato di umanità. Così questo ultimo atto diventa il rapidissimo e concitato epilogo di una civiltà impazzita a causa di un virus di nome Ivanov.
Un virus che, come abbiamo visto con la morte di Anna Petrovna alla fine del terzo atto, può essere letale o può condurre alla pazzia, alla perdita di ogni capacità vitale. La nostra passione, il nostro entusiasmo, le nostre migliori qualità possono

deperire a causa di questo virus fino a farci ammalare. Un virus che può attenuare o spegnere la nostra capacità di sognare una vita più felice e più serena, la nostra voglia di ascoltare un po' di più le persone che abbiamo intorno, il desiderio di comprendere i limiti dei nostri simili, l'ardore di amare senza condizioni e misura. Quando tutto ciò si attenua o si spegne allora, sì, non possiamo che consolarci nel rammollimento cerebrale, nella malinconia, e dare libero sfogo alla nevrastenia, alla collera, a quella cosa orribile e spaventosa che Anton Čechov chiamò: NOIA.

Filippo Dini

La traduzione: un modo per lavorare con le parole senza dimenticare che sono di tutti

Intervista a Danilo Macrì

Peter Brook ha detto che, per riuscire a cogliere la particolare atmosfera dei testi di Čechov, limpidi come la vita stessa, si deve resistere alla tentazione di dare un tocco "letterario" a frasi che, in russo, sono di grande semplicità.
La sua traduzione di Ivanov *è in linea con questo pensiero? Perché?*

Era tanto che non sentivo parlare di essere in linea… La risposta però temo che sia: non so. Se mi volto indietro, credo che in questa versione di Ivanov si riconosca facilmente il tentativo di restituire alle battute di Čechov il sapore di una lingua parlata e viva, e di consegnare agli attori una compagine di parole facile da masticare e mettersi in bocca. Poi si sa, se uno fa il traduttore si ferma lì, alla parola consegnare. Subito dopo la prima cosa che fanno gli attori con quelle parole è strattonarle e metterle alla prova, è un rito di passaggio di cui non si può fare a meno, se si prendono le cose sul serio, in qualsiasi messa in scena. Detto questo credo che dietro quel pensiero si nasconda una questione interessante. Peter Brook lo dice in modo suggestivo e pieno di rispetto, ma è antica tradizione quella di separare da un lato il drammaturgo Čechov, sempre e comunque da venerare, e dall'altro lato un Čechov che sbriga l'incombenza di scrivere le battute, che ci devono pur essere, e se la cava con poca fatica, diciamo il minimo sindacale. Una lingua fatta di frasi qualsiasi e a volte banali, una lingua dimessa. Come uno - diceva Nabokov- che per andare ai ricevimenti si mette i vestiti di tutti i giorni. Ora a me pare che le cose non siano così semplici. Ed è per questo che non mi sento pienamente in linea. Naturalmente è vero che in questa pièce come nelle altre spesso troviamo frasi di "grande semplicità". Come è vero che non è una lingua arabescata, e che non troviamo personaggi con in testa un arsenale retorico - enciclopedico da usare come materia prima. Non è Marivaux, per intenderci, come non è tante altre cose. La lingua dei personaggi di Čechov è una lingua quotidiana, che non intimidisce, e se a volte incontriamo parole strane o ricercate, sono loro per primi, i personaggi, a stupirsene. Una lingua semplice fatta di frasi semplici. Però qui ci si deve fermare un attimo a pensare. Perché con una lingua semplice si possono fare grandi cose. Prendiamo ad esempio una

battuta di Büchner che di sicuro molti spettatori ricordano: “Piano, Woyzeck, piano” - traduzione di Dolfini che è quasi un calco del tedesco che suona “Langsam, Woyzeck, langsam”. Ora di per sé questa è una frase molto semplice, una frase che tutti noi possiamo aver detto una volta nella vita. Piano, nonna, piano…con quel gelato, che ti va di traverso…Viceversa in quel contesto, dalle parti di Woyzeck, diventa una battuta alta e solenne, e questo perché? Perché siamo entrati in un universo in cui le parole servono a scolpire pensieri, e per i dannati della terra in particolare sono armi con cui andare incontro al mondo e al proprio destino a testa alta. Qui invece con Čechov cosa abbiamo? Frasi semplici che rimangono frasi semplici… Perché è la vita che è così, perché il più delle volte si parla solo per stare insieme, e anche il dolore quando si presenta, si presenta anche lui così, semplicemente…

Tutto questo può anche essere vero, ed è la materia principe di cui è fatta quella atmosfera che tanto amiamo in Čechov. Solo che vale la pena di ricordare che questa atmosfera non è un quieto riparo dal mondo. Dietro quelle frasi dimesse e di grande semplicità si nasconde una profonda inquietudine. Viene sempre il momento in cui i personaggi importanti aprono il loro armadietto del dolore e passano ancora una volta in rassegna i motivi per cui le cose sono andate come sono andate nella loro vita, e cioè male. Quell’eterna autoanalisi dei personaggi di Čechov di cui parla Szondi, eterna perché non si viene mai a capo di nulla, e si finisce, come dire, per trovarsi a corto di parole. O meglio per portare le stesse eterne parole allo sfinimento. Sono parole che non ce la fanno. Che non riescono mai a diventare una buona volta le parole giuste per capirci qualcosa. E che finiscono tutte quante, in un modo o nell’altro, in una vetrina del patetico che stringe il cuore. Questo però lo sappiamo noi. Loro, i personaggi, ci provano sul serio a capirci qualcosa. E quando si chiedono “*ma perché?*” se lo chiedono sul serio. Prendiamo il grande monologo di Ivanov nel terzo atto. Quello in cui si ferma a considerare in che stato miserabile si è ridotto. Come si presenta questo monologo? Si presenta come un pendolo continuo fra un che di visivo, tra alcune poche immagini insostenibili, insostenibili perché viene la rabbia, perché viene da piangere, perché viene lo schifo (la moglie… quelle guance incavate…), e una mente che trova riparo dietro un confronto instancabile tra il presente e il passato (ero questo…ero quello…) o tra quello che un attimo sembra bianco e l’attimo dopo nero: come mai?

Ora, a me sembra chiaro che questa sosta nel panico dei pensieri abbia un che di intrinsecamente patetico, un patetico del pensiero e delle parole, che vive di

una sua vita interna e che non aspetta il nulla di fatto conclusivo, lo sconsolato borbottio finale (tanto vale spararsi) per compiersi. Se si torna qui al problema delle frasi semplici e dei compiti del traduttore, a me pare che qui i compiti siano prima di tutto vedere se c'è solo patetico indistinto o se c'è una curva del patetico, e poi pesare quelle frasi semplici una per una e decidere quale pesa di più e quale pesa di meno, e render conto di come lavorano. Bisogna che il patetico quando lo si incontra funzioni a pieno regime credo, perché si compia fino in fondo il suo destino in Čechov, che è quello di venire ucciso e umiliato dal ridicolo. È precisamente quello che succede qui dopo questo monologo, quando entra in scena il dottor L'vov, a trascinare Ivanov in un rabbioso e grottesco battibecco.
È curiosa la posizione di Ivanov rispetto al ridicolo. Lo teme come la morte ma poi in fondo il ridicolo e il grottesco glielo portano sempre gli altri, gli arriva dall'esterno, come una volta la coscienza di classe. Vien quasi da pensare che alla fine si spari perché hanno esagerato con le buffonate… Bene, arrivati a questo punto e dopo aver speso tutte queste parole per far notare che non è sempre vero che in fondo Čechov si fa da sé, senza pesare bene le parole, mi sembra anche doveroso ricordare che però in altri momenti è tutto sommato corretto dirlo, che Čechov si fa da sé. Perché mi è venuto in mente un esempio, la chiusa del secondo atto di *Zio Vanja*. Magari qualcuno se la ricorda. Dopo una notte inquieta, in cui tutti hanno trascinato a turno in sala da pranzo le anime in pena, rimangono da sole Sonja - la nipote di zio Vanja - e la nuova moglie di suo padre Elena. È un buon momento per sciogliere antiche incomprensioni. Ed è una situazione intrisa di atmosfere cechoviane, patetica e sentimentale, in cui in fondo è molto facile piangere insieme, parlarsi un po' meno, ci si confida sì, ma rimane sempre qualcosa di non detto. E quindi grandi pianti, promesse… Poi Sonja esce a chiedere a suo padre, questo professore pieno di boria che ha potere di vita e di morte sul quotidiano, il permesso di suonare qualcosa. Torna dopo pochi attimi in cui Elena è rimasta da sola con la voglia di piangere ancora sospesa nell'aria, e reca quella laconica risposta che tutti ricordano: non si può. Questo non si può è sicuramente una frase molto semplice. Ed è vero che si fa da sé. Basta dirlo e fa subito il suo lavoro di anticlimax laconico, che chiude la giornata e trasporta tutte quei discorsi in un tempo remoto.

Lei è sia traduttore che autore; nel suo approccio alla traduzione prevale un atteggiamento interpretativo, teso quindi ovviamente a cogliere lo spirito del testo ma anche ad adattarlo alla lingua e al gusto, o la ricerca della fedeltà linguistica e culturale?

Uno che traduce io credo che abbia per forza di cose un atteggiamento

ambivalente. Da un lato si sente investito di un compito quasi messianico, si sente come quello che rimette a posto i cocci, i cocci di cui parlava Benjamin. Lui si era inventato questa immagine molto bella e famosa delle lingue come cocci di un'unica grande lingua universale. D'altro canto se uno si mette a tradurre viene sempre il momento dell'*uovo storto* e delle *lune per traverso*, quando si ricorda che di quello che fa poi deve rendere conto, deve dimostrare in qualche modo di essere stato all'altezza, problema che chiaramente non si pone in maniera così stringente per le cose che sono solo sue, e invece qua, non meno chiaramente, la fedeltà linguistica e culturale è la prima cosa di cui deve render conto, è l'eterna domanda che ci si sente fare: ma era proprio così? Ma l'originale com'era? Per cui è evidente che il problema se lo pongano tutti, me compreso.
Ad esempio: io traduco solo dal russo e traduco solo teatro. E dal momento che autori contemporanei non ne ho mai tradotti, ho sempre deciso di tradurre col *voi* e non col *lei* la seconda persona plurale, che in russo si dice вы. Se vogliamo questa si può considerare una scelta di fedeltà culturale, perché stiamo parlando di un mondo, dico la Russia fino al 1904 che è l'anno in cui è morto Čechov, in cui era del tutto normale che marito e moglie in presenza d'altri o nel corso di una discussione un po' seriosa si dessero del *voi*, e poi se capitava un momento di intimità passavano al *tu*, e viceversa. Cose che evidentemente a farle col *lei* suonano molto più improbabili. Sul versante della resa linguistica invece obblighi di fedeltà e di acribia non me ne sono dati a priori e ho deciso di volta in volta, sempre nei limiti del lecito chiaro. Stiamo parlando di testi di una venerabile età. Una volta si diceva che le traduzioni invecchiano, è una massima che è scivolata nel senso comune. Il guaio però è che invecchiano anche i testi, e non solo nel lessico, invecchiano anche nei campi metaforici e nei mezzi retorici che usano. Per cui la fedeltà linguistica diventa problematica due volte. E qualche volta di sicuro l'ho lasciata al suo destino, tutte le volte che mi è sembrato conveniente sistemare un pochino le cose per evitare che si creasse un rapporto opaco tra parole e azioni, tra parole e situazioni, e anche per garantire quella lingua facile da usare di cui parlavo prima. Quanto al gusto, direi che però uno stile da spalmare ce l'hanno anche gli accademici, un'idea di lingua distinta e *comme il faut*, il più delle volte. Io magari faccio caso ad altre cose. Se una parola mi dice: "Ehi ascolta, io non sono come le altre", io l'ascolto, vedo di capire cosa si può fare. Bisogna avere fede. Le parole non sono tutte uguali.

Quali sono le insidie e le opportunità della lingua cechoviana? C'è qualcosa in Ivanov *che l'ha colpita particolarmente, in termini di traduzione e di particolarità rispetto ad altre traduzioni che ha affrontato?*

Le insidie stanno più o meno dove stanno le opportunità. In questa lingua che sembra così semplice e per certi versi in effetti lo è. Se ci si pensa un attimo in *Ivanov* ad esempio è impressionante come abbiano una fisionomia ben definita personaggi che in fondo sono impastati della stessa lingua. Non parlo qui del colore molto riconoscibile che accomuna ad esempio tutti i personaggi di Shakespeare, se si apre una pagina a caso, o tutte le pagine di Dostoevskij, se se ne apre una a caso. Dico che qui i personaggi trafficano con un lessico molto ristretto che in larga misura coincide, e a volte si appiccicano una parola, a volte si passano un giro di frase…quasi in maniera virale. Ad esempio nel primo atto di *Ivanov* Anna Petrovna si chiede: *"Chi mi ha detto questa frase?…mi sa che è stato Nikolaj*…" Per un attimo però esita e prende tempo con un inciso: дай бог память e cioè più o meno: fammi pensare (tradotto da google suona come: *dio mi aiuti con i ricordi*, ma è un dio inerte e senza peso, come nel nostro: *dio solo lo sa*). Un po' più in là è Lebedev che non si ricorda qualcosa e dice дай бог память. *"Ringrazio umilmente!"* dice invece Borkin se Ivanov non gli dà i soldi. "*Ringrazio umilmente!"* dice Šabel'skij quando commenta una frase sgradevole di L'vov. *"Ringrazio umilmente!"* dice Ivanov quando L'vov lo insulta nel finale (in russo sempre le stesse due parole: покорнейше благодарю).
Questi sono solo effetti d'eco che però richiamano la nostra attenzione su quanto siano impastati della stessa lingua tutti i personaggi Ivanov compreso, visto che abbiamo preso le mosse da Ivanov. Le insidie e opportunità per chi traduce (ma anche per chi mette in scena) qui quali sono? Sono nel sospetto che ci voglia poco, molto poco, a renderli più distanti o più vicini, questi personaggi, solo un piccolo lavoro di fisarmonica sulle parole…Questo distanti o vicini se ci si pensa un attimo non è solo una questione di stile, ha un peso nel racconto che si gioca in un punto solo: quanto difendere la fisionomia di ogni singolo personaggio che vien fuori dal testo, e quanto sottolineare l'aria di famiglia che le battute perfidamente seminano su tutti quanti, un'aria di famiglia che spinta all'estremo disegna un insieme di anime incatenate allo stesso carro, cocci di una stessa anima. Il bello è che poi, presa una decisione e imboccata una strada, l'effetto che ne risulta rimane come sospeso nell'aria e non si sa più da dove venga. Ora se si vuole questo è un tipo di insidia che si nasconde fra le pieghe del testo nel suo

insieme. Ce ne sono anche di più locali.
Per non perderci in altri esempi val la pena di ritornare un attimo a quel "*non si può"* di *Zio Vanja*. La parola in russo è nel'zja (accento sulla a - nilsià) che è appunto il nostro "*non si può"*, ed è come traduce Ripellino. Qui noi lo sappiamo qual è la croce numero uno dei traduttori, il compito che si danno sempre: non fare come gli altri, meno che mai negli incipit e nelle chiuse. Per cui ci sono tante varianti di quel "*non si può"* quante sono le traduzioni di *Zio Vanja*. O appena di meno. Ne ricordo un paio. Esiste un *"ha detto di no"*. Esiste anche un *"niente da fare".* Sono soluzioni che per l'essenziale vanno anche bene, conservano la nota intrinseca a questa chiusa, il suo carattere di anticlimax agrodolce. E anche il suo presentarsi come una specie di laconico suggello a quel notturno parlato.
Solo che quel "*non si può"* ci diceva anche un'altra cosa, ci diceva che in quei pochi metri tra la stanza di suo padre e la sala da pranzo quel verdetto Sonja l'ha già fatto suo, è diventato un dato di fatto, qualcosa che non si discute come non si discute un evento naturale: non si può. Non rendere conto anche di questa sfumatura direi che è una perdita. Insidie locali e di dettaglio di questo tipo sono la regola in Čechov, per l'evidente motivo che una volta che ci si abitua a considerare le battute come un continuum che lavora nel suo insieme e sui tempi lunghi, non ci si aspettano contrappesi così locali. E invece no. Anche qua capita di incontrare parole o battute che da sole hanno un peso drammaturgico. E ovviamente se lo si recupera è una piccola opportunità.
Circa le mie impressioni su *Ivanov*. direi che rispetto a *Il Gabbiano*, ad esempio, che ho tradotto più o meno a inizio secolo, ho avuto l'impressione di un Čechov ancora non del tutto Čechov più sul piano drammaturgico, che su quello più strettamente linguistico. Manca forse quello che porta con sé la coralità, quel respiro dei dialoghi. Ma se si pensa al resto, alle risorse messe in campo, direi che troviamo praticamente tutto, pause comprese. Dico pause sperando che a nessuno venga l'orticaria…
Credo che ormai parlare di pause in Čechov sia diventato quasi sconveniente, poco meno che parlare di samovar o far dire ai personaggi babbino…evoca messe in scena da teatro all'antica o qualcosa del genere. Solo che se uno traduce se le trova davanti scritte. Il traduttore è precisamente questo, uno che comincia da parole scritte per arrivare ad altre parole scritte. Ora, non è che una volta che hai scritto la parola "*pausa*" te ne puoi dimenticare. Non sono didascalie come le altre, sono didascalie che prefigurano o prescrivono, non saprei dire, una specie di curva musicale del testo, gli danno un respiro per così dire canonico. Ripeto,

sempre sulla carta e dal punto di vista di chi traduce. E questa ad esempio è una fatica specifica del tradurre Čechov, quanto lasciarsi dettare i toni da quelle pause che ovviamente lavorano non solo in avanti ma anche a ritroso, e quanto resistere alle suggestioni. Di nuovo un'insidia e un'opportunità.

Quale è stato il percorso che l'ha condotta alla scrittura e alla traduzione e come le diverse esperienze professionali della sua vita hanno nutrito questo approdo?

Perché mi è capitato di scrivere? Mah. Per tanti di quei motivi… Perché mi sembrava di avere la testa piena di voci e volevo liberarmene. Perché volevo fare qualcosa di utile e non mi veniva in mente altro. Per fabbricarmi un'anima e avercela davanti. Stampata su carta…
Le traduzioni no, è diverso. Per quanto mi riguarda sono esercizi spirituali, pratiche di umiltà. Un modo per lavorare con le parole senza dimenticare che sono di tutti. Cosa che raccomandano pure i padri della chiesa: *"Restituisci quel che non è tuo…"* .
Quanto ai percorsi e alle esperienze 'professionali', parlarne non ne val la pena, preferirei di no. Ma per non sembrare scortese, ruberò una citazione: *sono solo un cane senza pedigree.*

ТЕАТРЪ КОРША.

ЧЕТВЕРГЪ, 19 НОЯБРЯ

ПЕТРОВКА, РУССКІЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ БОГОСЛОВСКІЙ ПЕР.

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 19 НОЯБРЯ

БЕНЕФИСЪ Н. В. СВѢТЛОВА

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ НОВАЯ ПЬЕСА:

ИВАНОВЪ.

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 8-ми картинахъ, соч. АНТОНА ЧЕХОВА.

Участвующіе: г-жи Рыбчинская, Глама-Мещерская, Кошева, Бороздина, Красовская и др.; гг. Свѣтловъ, Давыдовъ, Киселевскій, Градовъ-Соколовъ, Солонинъ, Вязовскій, Валентиновъ и др.

ЗАЛЪ ДЛЯ СТРИЖКИ ВОЛОСЪ.

(SALON POUR LA COUPE DES CHEUVEUX).

Русско-французско-немецкій водевиль въ 1 дѣйствіи Н. Григорьева.

Будутъ играть роли: ФРАНЦУЗА—г. РОЩИНЪ-ИНСАРОВЪ. НѢМЦА—г. ШМИДТГОФЪ. РУССКАГО—г. СОЛОВЦОВЪ.

Начало въ 7½ часовъ вечера. **Режиссеръ Н. Н. СОЛОВЦОВЪ.**

ЦѢНА МѢСТАМЪ ОБЫКНОВЕННАЯ.

Билеты можно ежедневно получать въ кассѣ театра съ 10-ти часовъ утра.

Цен. дозволено. Москва. Оперн.-Полицеймейстер. Ген. Маіоръ БОГДАНОВИЧЪ. Типографія Г. А. ПРОСНИНА, Тверская, домъ Славянскаго подворья.

Un tempo si credeva che un poeta dovesse ricreare a suo piacimento un testo, per poterne cogliere lo spirito; oggi invece la preoccupazione dominante è la fedeltà, una scelta che implica dover soppesare ogni singola parola, metterla a fuoco per renderla più incisiva. Una questione che si fa ancor più interessante con Čechov, giacchè la sua qualità essenziale è la precisione. La sua poesia, come viene in modo approssimativo definita, la paragonerei a quella qualità che dà bellezza a un film: una successione di immagini vere, naturali. Čechov ricercava sempre ciò che è naturale e voleva che la recitazione e la messa in scena dei suoi drammi fossero limpidi come la vita stessa. Per riuscire a cogliere la particolare atmosfera dei suoi testi si deve resistere alla tentazione di dare un tocco "letterario" a frasi che, in russo, sono di grande semplicità. La scrittura di Čechov è molto sintetica, egli utilizza il minimo di parole; sotto certi aspetti è una scrittura simile a quella di Pinter o di Beckett; anche per loro è la costruzione che conta, il ritmo, la poesia teatrale che non nasce dalla bellezza delle parole, ma dalla parola giusta detta al momento giusto. In teatro "sì" detto in un determinato modo non è più una parola ordinaria, ma può diventare bellissima, l'espressione perfetta di ciò che non può essere detto in altro modo.

(…)

In Čechov, i punti, le virgole, i puntini di sospensione sono tutti di vitale importanza, quanto le "pause" indicate con tata precisione da Beckett; non osservarli significa perdere il ritmo e le tensioni dell'opera. Nel lavoro di Čechov la punteggiatura racchiude messaggi cifrati che rispecchiano i rapporti tra i personaggi e le loro emozioni, i momenti in cui le idee si incontrano oppure seguono ognuna la propria strada. La punteggiatura ci permette di afferrare ciò che le parole nascondono.

Čechov è un grande cineasta che invece di fare i tagli fra un'immagine e l'altra o tra un luogo e un altro, passa da un'emozione all'altra, un attimo prima che diventi troppo pesante. Nel momento preciso in cui lo spettatore sta correndo il rischio di rimanere troppo coinvolto da un personaggio, insorge una situazione inaspettata: niente è stabile. Čechov ritrae gli individui e una società in stato di perpetuo cambiamento. È il drammaturgo del movimento della vita, sorridente

e serio, divertente e amaro, del tutto libero da quella “musica”, da quella tipica “nostalgia” slava che alcuni locali notturni parigini ancora conservano. Egli spesso affermava che le sue opere erano commedie. Era questo il nodo centrale del suo conflitto con Stanislavskij: Čechov detestava il tono drammatico, la plumbea lentezza che quel regista imponeva. (…)

Čechov è un osservatore molto preciso della commedia umana. Come medico conosce il significato di certi tipi di comportamento, sa come riconoscere l’essenziale e come mettere in evidenza ciò che ha diagnosticato. Il senso di tenerezza e di umana comprensione che irradiano da lui, non scadono mai in vieto sentimentalismo. Come si potrebbe d’altronde immaginare un medico che si mette a piangere davanti ai suoi malati? È chiaro che impara a mantenere l’equilibrio fra compassione e distacco.

Nella sua opera la morte è onnipresente – la conosce bene – ma non vi è nulla di negativo o ripugnante nella sua presenza. La consapevolezza della morte è controbilanciata dal desiderio di vivere; i sui personaggi hanno un senso fortissimo del momento presente e il bisogno di assaporarlo fino in fondo. Come nelle grandi tragedie, vi è armonia tra la vita e la morte.

Čechov muore giovane, dopo aver viaggiato molto, scritto e amato, preso parte agli avvenimenti del suo tempo, ai grandi progetti di riforme sociali; muore poco dopo aver chiesto dello champagne e la sua bara sarà trasportata in un vagone che reca la scritta “ostriche fresche”. La sua consapevolezza della morte e dei momenti preziosi che si potrebbero assaporare nella vita, arricchisce la sua opera del senso della relatività delle cose; in altre parole, il suo è un punto di vista dal quale il tragico appare sempre un po’ assurdo.

Peter Brook
(Da *Il punto in movimento,* Ubulibri)