

paura, insiste sull'angoscia e la mantiene incombente sulla scena. La sua è «festa luttuosa», sorvegliata dall'occhio di Medusa, una festa dove ciò che prorompe è il fondo tragico del comico: uno scontro, un vis-à-vis, senza paraventi di sorta, tra le due forze psichiche fondamentali. Si direbbe un lancinante gioco del mondo, rimontato nella persuasione quasi leopardiana che «la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo».

Da qui, ci sembra, il proposito di svelarne i meccanismi con le forme del teatro, *macchina* esso stesso implacabile, esattissima, infallibile. Splendido congegno anti-illusivo, il teatro persuade ad accogliere l'intollerabile.

Per concludere, un'ultima osservazione. Sulla presenza di Kantor in scena molto è stato detto. Lui stesso, in interviste anche recenti, ha ribadito la funzione di verità del dirigere «a vista», poiché in tal modo «distrugge l'illusione», fa da sostegno alla solitudine dell'attore, è testimone della storia ed esprime in presa diretta la responsabilità della regia. Rinnovata incarnazione del demiurgismo, sempre al centro dell'evento e «connettivo col pubblico» (ha scritto Franco Quaderi), Kantor non manovra soltanto docili strumenti, ma figure e oggetti dotati di «anima», nient'affatto sterilizzati.

Già all'epoca dei costumi-imballaggi, avvolgere le cose significava salvarle sul crinale della dissoluzione, conservarle «ai confini dell'eternità», con un atteggiamento, a ben vedere, carico di pietas. Anche la povertà degli arredi equivaleva ed equivale ad una spoliatura iniziatica, preparando le figure a far parte di una *communitas* di uguali.

Se egli sta insieme, se persiste nel fare da cerniera sia con gli spettatori sia col Baraccone, ciò avviene forse per protagonismo? O non rinnova piuttosto, mettendosi in gioco, il mitologema del traghettatore? Di colui che guida l'immagine (e il nostro sguardo) fra le sponde opposte dell'universo?

Al di là del misticismo, che egli preferisce chiamare «poesia», la scena continua a inerire al segreto del *transitus*: «Il teatro – insisto a dirlo – è il luogo che svela, come in un segreto guado del fiume, le orme del «passaggio» «dall'altra sponda alla nostra vita».

¹ *Macchina dell'amore e della morte / un cricotage per attori, oggetti, marionette, sculture e macchinerie*. Prima parte: *Teatro di marionette / La morte di Tintagiles* («anno 1937, da Maurice Maeterlinck, traduzione di Giovanni Raboni»). Seconda parte: *Si sa quale macchina* («trascorso mezzo secolo, anno 1987»). Autore e regista del cricotage Tadeusz Kantor. Spettacolo prodotto dal Museo Internazionale delle Marionette di Palermo e dal Centro Ricerche Teatrali di Milano.

Il nostro riferimento va ad una rappresentazione del giugno 1987 al Teatro dell'Arte di Milano, successiva al debutto di Kassel (*Documenta 8*).

Lido Gedda

Negli abissi della scena naturalista

Ci piace iniziare da un'affermazione di Massimo Castri contenuta nelle *Note di regia* alla messinscena di *Così è (se vi pare)*, laddove sostiene che «il testo sta al sottotesto come il *contenuto manifesto* del sogno sta al *contenuto latente*»¹. Per quanto frutto di una generalizzazione piuttosto ampia, la proporzione stabilita da Castri, se funziona per un testo drammaturgico, deve funzionare anche per uno spettacolo. Esiste perciò un «contenuto latente» in qualsiasi spettacolo. Ecco allora come già all'inizio del *Gabbiano* un gesto teatrale di Kostantin Gavrilovič sia rivelatore dei pensieri nascosti del regista. Quando il giovane figlio di Irina è in scena con lo zio Sorin che si lamenta del latrare notturno del cane, Kostia volge le spalle allo zio e alla platea per ammirare il suo teatrino a sipario ancora chiuso e compie gesti da *messa in inquadratura* tipici di un regista cinematografico. Mentre lo zio si lamenta della vita oziosa di campagna il giovane aspirante poeta e drammaturgo incrocia indice e medio di entrambe le mani, come a voler imitare la prassi di cineasti e fotografi che, in questo modo, immaginano di isolare primi piani e dettagli dall'angolo di apertura dell'obiettivo.

In un'intervista sullo spettacolo rilasciata al settimanale *Europeo*, Castri parla di «carrello della mia ideale cinepresa»². Certamente questa dichiarazione è da considerarsi elemento di percezione preconsua. Il procedere del racconto cechoviano come cinefrase, ossia come racconto visuale che privilegia l'angolazione è intuito da Antonio Sabbatucci che in una sua recensione parla di «suggerimenti di tipo percettivo, e di tipo cinematografico»³. Tutto lo spettacolo è incorniciato da una quarta parete che lascia aperto lo spazio rigorosamente rettangolare di un quadro o di un film. Nei quattro atti lo spazio di proscenio e l'arco di boccascena, connotazioni tipiche della struttura teatrale all'italiana, sono eliminate, mentre l'apertura rettangolare s'impone con autorità, quasi a voler guidare il pubblico dentro la vicenda attraverso l'occhio selezionatore della macchina da presa. Esistono quindi sparsi frammenti che fanno pensare ad uno spettacolo

che cerca, per quanto gli è possibile, di utilizzare un linguaggio che non può dirsi specifico del teatro, ma piuttosto di strumenti meccanici fotoriproduttivi quali la fotografia, la ripresa con telecamera e con cinepresa. Diviene perciò legittimo domandarsene la ragione.

Da Pirandello a Ibsen Castri compie un percorso a ritroso, risale dal Novecento all'Ottocento, inseguendo il primo compiuto configurarsi della grande struttura drammaturgica dell'universo borghese. L'approdo a Čechov diventa tappa obbligata, soprattutto dopo l'allestimento de *Il piccolo Eyolf*, dove la scena veniva portata in esterno e progressivamente spogliata di qualsiasi convenzione scenografica. Non è neppure sorprendente che fra i quattro testi canonici della produzione di teatro del drammaturgo russo Castri scelga proprio quel *Gabbiano* in cui non è ancora ben chiaro il profilo tematico che Čechov svilupperà nelle opere successive. Secondo Strada «benché la parola 'decadente' torni più volte, e sempre come ingiuriosa sulle labbra dell'Arkadina, il *Gabbiano* non ha come tema il conflitto tra la nuova arte e l'arte tradizionale, né tantomeno è una presa di posizione polemica di Čechov su questo argomento allora d'attualità. Neppure l'amore, proprio perché la sua dose è così ingente, costituisce il filo drammatico essenziale: non c'è, come la convenzione drammaturgica vuole, una coppia o ostacolata o spezzata o congiunta nel proprio amore, ma un intrico di coppie, di cui nessuna sembra avere il posto centrale. [...] anche la 'scarsità' dell'azione è dubbia, tanti sono gli eventi che si svolgono nel corso dei quattro atti, e ci si domanda se non sia invece un nuovo concetto di azione quello che Čechov introduceva nel teatro, peccando contro le convenzioni sceniche»⁴.

Il Gabbiano contiene tuttavia una particolarità rispetto agli altri drammi di Čechov ed è una particolarità linguistica (almeno dal punto di vista della messinscena) che si presta ad essere ideale tramite fra *Il piccolo Eyolf* (nello spettacolo realizzato da Castri) e il dramma naturalista vero e proprio. Il dramma di Ibsen si svolge in interno nel primo atto, mentre nei due atti successivi si svolge in esterno; *Il Gabbiano* è il solo dei citati quattro testi dell'autore russo a partire da due atti in esterno per racchiudere i due atti finali in interno. Così Castri può compiere un percorso circolare, dall'interno all'esterno per poi tornare in interno, attraverso due testi della drammaturgia borghese tardo-ottocentesca unificandoli in un grandioso spettacolo in due puntate. Non va neppure dimenticato che i drammi in questione possono considerarsi coetanei, non essendoci fra loro che la differenza di un anno o poco più.

L'innegabile vocazione a fare il drammaturgo a smontare e a rimontare i testi, spostare i brani, permette a Castri di accorgersi di un altro dato comune ai due testi e questa volta non sul piano metateatrale ma sul piano tematico: due episodi di morte (morte naturale per Eyolf, suicidio per Kostia) racchiudono cinque atti di vuota chiacchiera intorno ai massimi e minimi sistemi. Se si esclude infatti il primo atto del *Piccolo Eyolf* con il tra-

gico epilogo costituito dalla grucciona galleggiante sul fiordo, e l'ultimo atto del *Gabbiano* con il colpo di rivoltella che interrompe il gioco della tombola, le due vicende si sviluppano intorno ad un'azione pressoché assente (se per azione s'intende l'«azione da teatro» così come la consuetudine ci ha abituati ad intenderla) e ad un parlare a ruota libera: in Ibsen alla ricerca della vana puntualizzazione di responsabilità e colpe, in Čechov nel tessere l'apologia e la santificazione del lavoro deprecando la vita oziosa e sazia da parte di una classe sociale che ha fatto di sazietà ed ozio unica ragione d'esistenza. In ogni caso, che si tratti di dialoghi che avvengono all'interno del salotto canonico oppure all'aria aperta, sempre di chiacchiere da salotto si tratta. Se nel precedente spettacolo ibseniano Castri aveva condotto la sua lettura al limite del *Teatro dell'Assurdo*, qui lo travalica e sembra incontrare *Isma, ovvero quel che si dice niente*, di Nathalie Sarraute. Né può trattarsi di approccio casuale alla luce delle precedenti regie castriane e tenuto conto che Čechov può essere ritenuto a buon diritto caposcuola (almeno nella sua scrittura teatrale) di quella corrente letteraria definita da Giacomo Debenedetti *Romanzo delle situazioni estreme*⁵, che è stata emblematicamente rappresentata nel teatro dalla messinscena strehleriana di *Giorni felici* di Beckett.

La difficoltà maggiore per Castri era sicuramente costituita da un approccio atipico al testo. Andando infatti, come sua consuetudine, alla ricerca del sottotesto, nel *Gabbiano* Castri non riesce a trovare nulla, perché il testo funziona in quanto perfetta macchina di ozio e di vuota sequenza di avvenimenti quotidiani, per i quali qualsiasi spostamento di fatti e di scene non farebbero che compromettere l'esito d'insieme. A tale proposito Jovan Hristic afferma: «Lorsqu'il est question du théâtre de Tchekhov, la première chose qui nous vient à l'esprit c'est de dire que 'rien ne s'y passe'. Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko y cherchaient des 'courants souterrains', voulant peut-être par là justifier le fait que l'on n'y voyait rien à la surface, du moins rien de ce que l'on s'attend généralement à trouver dans un drame»⁶. La macchina teatrale di Čechov funziona quindi in virtù della quieta armonia di tutte le parti, di sentimenti d'amore non corrisposti, del generalizzato senso di noia di fronte alla vita di campagna, nella storia di destini che non riescono a coniugarsi. È ancora Hristic a ricordare come secondo J. L. Styan, Čechov abbia sostituito al «plot» il «pattern», intendendo con ciò sottolineare il disinteresse del drammaturgo per l'intreccio e la sua netta preferenza per i «tipi di comportamento» di una serie di individui sociali posti l'uno accanto all'altro.

Di qui la necessità avvertita da Castri di abbandonare il testo (o comunque il suo preferenziale tipo di approccio) con la sua «policentricità» e «politematicità», per spiare dialoghi e comportamenti quasi da dietro una porta, non visti, con un procedimento alla *candid camera*. In questo modo veniamo a trovarci sprofondati nel linguaggio del cinema, avendo comunque da esso un supporto teorico che giustifica il carattere antinaturalistico

dell'operazione complessiva. I teorici sovietici sostenevano, pur in forme e modalità differenziate, essere il montaggio la peculiarità creativa del cinema. Scrive Ejzenštejn: «Porzioni di realtà tratte dalla vita quotidiana vengono combinate fra loro in modo creativo secondo unità di natura estetica attraverso il montaggio». Le teorie più recenti sostengono, mutuando da Dziga Vertov, che l'angolazione da cui si ritrae la realtà è già di per se stessa una scelta creativa, un fatto estetico: nell'atto in cui l'obiettivo si apre su una certa realtà spaziale, in quell'istante si determina la scena. Così Castri costruisce quattro scene in cui si trovano ad agire i personaggi del testo, ne filma i movimenti, ne registra i dialoghi e sembra volersi disinteressare completamente di ciò che dicono o fanno. Con una brusca rotazione di centottanta gradi passa da una vana indagine sull'inesistente sottotesto ad una costruzione sovratestuale del dramma che privilegia l'ambiente con il suo movimento interno-esterno sulle molteplici e inconcluse linee di intreccio plurimo che non riescono a trovare elementi di saldatura. Non è infatti casuale che alla fine dello spettacolo anziché chiudere sul colpo di pistola di Kostia fuori campo, l'inquadratura persista nel riprendere i personaggi tranquillamente seduti intorno al tavolo circolare che iniziano a giocare a tombola. Non riuscendo a manipolare il testo Castri lo filma, concedendosi tutte le libertà che è dato concedersi impiegando un diverso medium estetico: e la prima operazione creativa consiste nel dilatare enormemente i tempi della ripresa, rallentando il ritmo e mettendo in rilievo gli elementi naturalistici di disturbo, dai colpi di martello sulle assi del teatrino al gracidiare dei gabbiani, alle interminabili pause fra i sussurri e le urla esasperate dei personaggi. Castri sembra in questo modo voler ritagliare un terzo spazio, uno spazio metafisico, fra i due spazi canonici definiti da Hristic «spazio dell'intreccio» e «spazio geografico» in cui sono ambientate le vicende dei drammi di Čechov. È del resto evidente come oltre i due livelli spaziali considerati: l'uno, dato dal luogo in cui avviene la vicenda rappresentata e limitato dallo spazio dell'intrigo e quindi del palcoscenico; l'altro significante lo spazio geografico della campagna in cui si perde la proprietà dei ricchi aristocratici descritti dal drammaturgo; esista il terzo livello spaziale come spazio inglobante, nel quale i conflitti prendono la loro vera misura e il loro più autentico significato. È lo spazio destinato ai rumori naturali ricreati sulla scena (riferimento sonoro dello spazio geografico esterno) e lo spazio del silenzio. Se di intervento di regia si può parlare nello spettacolo di Castri, esso consiste nel forzare i piani testuali che abbiamo descritto e nello scardinare il carattere colloquiale in cui, a tutta prima, sembrano svolgersi i dialoghi cechoviani.

La scelta di Castri, il tentativo di avvicinarsi al modo di narrare specifico del cinema, riesce fino ad un certo punto a sottrarre il dramma sia alle secche di un esasperato realismo, sia ai tentativi d'avanguardia che hanno spesso rasentato la temerarietà. Lo spettacolo viene quindi a collocarsi come via di mezzo e di compromesso fra le messinscene di Stanislavskij, che

non sempre ebbero il pieno consenso dell'autore, e una più recente e pregiudicata messinscena di Vitez. Giova forse ricordare alcuni passi delle lettere di Čechov relative al *Gabbiano*, nelle quali è ricordata con ironica amarezza la sera della prima: «Sì, il mio *Gabbiano* ha avuto a Pietroburgo, alla prima rappresentazione, un grandioso insuccesso»⁷. In una lettera a Elëna Savrova scrive: «La Kommissaevskaja [...] durante lo spettacolo ha ceduto anch'essa allo stato d'animo generale, ostile al mio *Gabbiano*, e, quasi intimidita ha perduto la voce»⁸. In una lettera di alcuni giorni prima, indirizzata ad Anatolij Koni afferma: «Dalla platea io vidi soltanto i primi due atti del mio dramma, poi rimasi dietro le quinte, e tutto il tempo avevo la sensazione del fiasco che *Il gabbiano* stava facendo»⁹. Sembra evidente come Čechov sottolinei l'aspetto scenico del fiasco e come al contrario non paventi, se non nella prima lettera che abbiamo citato, dubbi sull'aspetto letterario del lavoro. Di ciò abbiamo conferma nei ricordi di Stanislawskij¹⁰.

Esisteva quindi già in origine un'oggettiva difficoltà nel mettere appropriatamente in scena questo difficile testo. Castri sceglie, come abbiamo visto, una via trasversale fra tradizione e avanguardia. Il fatto che in questo spettacolo l'interesse sia rivolto oltre le linee drammaturgiche, liberamente mutuando da un altro codice linguistico, permette al regista di approfondire alcuni elementi tipici della ripresa cinetelvisiva applicati al teatro: la profondità di campo e la sua ampiezza. E il primo atto è caratterizzato da questo attento studio della profondità di campo, ottenuta con i mezzi consentiti dalla scena teatrale. Tutta una serie di ostacoli fra la cornice rettangolare di cui s'è detto e il fondale su cui è ben visibile il teatrino con il sipario chiuso, permette di visualizzare gli spazi longitudinali che, per effetto ottico, esaltano la profondità della scena. Quattro sedie poste a semicerchio dividono in due parti lo spazio agibile dagli attori. Il disordine in cui si trova il «materiale da teatro» è messo in evidenza dalla posizione delle sedie: la prima da sinistra rivolta verso la platea, la seconda capovolta, la terza in orizzontale all'asse del palcoscenico, la quarta ancora capovolta. Nel secondo atto troveremo, al posto delle sedie, le austere colonne. Altre due sedie sono infine poste una sopra l'altra, e si trovano al margine estremo di destra.

Si tratta, in ogni caso, di piccoli interventi specificamente teatrali, come l'ingresso dei primi due personaggi che avviene a passo di danza (molto marcato risulta il movimento di Mascia), quasi si trattasse di pupazzi mossi da invisibili fili. C'è evidentemente la chiara intenzione di rendere inequivocabile il carattere illusorio della recita, prendendo in questo modo debita distanza da ciò che avviene in scena.

Tutta la prima parte dell'atto è caratterizzata, come dal testo, da dialoghi a due personaggi che paiono alternarsi sotto quella luce fiavole e serale prodotta da due fari laterali che incrociano dal basso in prossimità del siparietto di fondo. Il monologo d'invettiva di Trepljov all'indirizzo della

madre è accompagnato da due distinte forme di gestualità, nella prima parte del monologo l'attore seduto estrae dalla propria «valigia da lavoro» piatti, triangoli, oggetti sonori che saranno impiegati nello spettacolo serale. Quando si passa dalle valutazioni di carattere generale dell'Arkàdina attrice egocentrica e piena di sé, alle più personali considerazioni sulla sua avarizia o sulla incapacità di adattarsi alla vita di campagna, Kostia ripone con gesto lento e cadenzato gli oggetti nella valigia. Nel momento in cui il siparietto sta per aprirsi gli spettatori si dispongono su file laterali, in prossimità degli alberi, in obliquo rispetto all'asse orizzontale del palcoscenico. Irina è l'unica ad essere seduta quasi al centro, immediatamente davanti al teatrino. La disposizione delle sedie e il movimento delle luci, ora dall'alto concentrate a cono sul centro del palcoscenico lasciando al buio l'area riservata agli spettatori di casa Sorin, aumenta la moltiplicazione degli spazi scenici. Trigorin, unico personaggio a non essere seduto durante il monologo di Nina, si muove nell'oscurità di quei vuoti creati dalla posizione delle sedie, delle luci, degli alberi. Solamente in apertura di sipario, dopo il prologo di Kostia in abiti da Pierrot, la profondità di campo si moltiplica diventando veramente abissale. L'immagine della luna sembra davvero costituire il punto di fuga delle varie coordinate che compongono il quadro complessivo. Gli spazi orizzontali della scena sono diventati quattro. Oltre al doppio spazio costituito dalla posizione delle sedie e degli spettatori, si aggiunge quello dell'improvviso palcoscenico su cui Nina recita i versi decadenti di Trepljov, infine c'è da considerare lo spazio prospettico del lago disegnato sul fondale.

Sul teatrino sono ben visibili, a destra di chi guarda e verso il basso, quattro candele accese a simbolizzare i fuochi fatui di cui si parla nel testo, in alto la luna, sulla destra, a monologo iniziato, compariranno due lucciole rosse che alludono agli occhi del diavolo. Se l'apertura del piccolo sipario restringe ulteriormente la scena, anche per effetto delle luci, la presenza oltre quel sipario di altri due spezzoni d'alberi laterali, identici e speculari a quelli che si trovano nella scenografia d'inizio d'atto, rende ancora più cunicolare il campo visivo in cui si scorge il lago, aumentando l'idea di profondità e di distanza. L'effetto più clamoroso è tuttavia dato da questo riflettersi della scena su se stessa, come se un meccanismo di specchi paralleli sancisse la *mise en abîme* della scena naturalista. Se infatti gli alberi posti davanti e dietro al teatrino restringono inequivocabilmente la visione del lago, come ne *La veduta dell'estaque* di Cézanne, il rettangolo dell'improvvisato boccascena, con le rosse tende ai lati, assume il senso di uno specchio che riflette un'immagine che non è necessariamente costruita sul piccolo palcoscenico, bensì al di qua, verso la platea. Come se quella luna, quel personaggio femminile, quei fuochi fatui, provenissero dalle spalle del gruppo che assiste all'esibizione della Zarèčnaja, e ciò che essi e noi vediamo non fosse che il riflesso, moltiplicato all'infinito per mezzo appunto di un sistema di specchi paralleli, di una scena che è situata alle nostre spalle.

Sotto il cono luminoso che arriva dall'alto anche Nina Zarèčnaja e Irina Arkàdina sembrano specchiarsi. Assistendo allo spettacolo diletantistico organizzato dal figlio, Irina assume infatti la posizione privilegiata e intimidatoria del principe ed è lei, al pari di ciò che avveniva nelle corti rinascimentali italiane, principale oggetto di curiosità, come testimoniano i prolungati applausi del gruppo a salutare la sua estemporanea declamazione dall'*Amleto*.

Dopo l'interruzione della recita i dialoghi proseguono senza particolari scosse, fatta salva l'esibizione isterica della Arkàdina, attrice anche fuori dal palcoscenico. Centrale è il ruolo qui giocato dal fascio di luci a delimitare una ellisse perpendicolare all'asse di proscenio i cui fuochi potrebbero benissimo considerarsi situati nelle posizioni di Nina e Arkàdina durante lo spettacolo. Quando il sipario è chiuso, l'ellisse luminosa che si abbatte sul palcoscenico risulta dimezzata, restando in ombra la parte dietro il sipario che si rifletteva sul lago. Il finale d'atto è sancito dalla chiusura del piccolo siparietto (in precedenza riaperto per dar luce nel viale) a cui fa seguito la chiusura del grande sipario del teatro, con un andamento ritmico musicale segnato, per entrambi, dalle note del pianoforte. Da notare che una cinepresa piazzata nel mezzo del viale di un grande parco sul cui fondo sia posto un teatrino, avrebbe riprodotto in inquadratura fissa le identiche cose che abbiamo visto rappresentate sul palcoscenico.

Nel secondo atto le enormi colonne che troneggiano sulla scena determinano un repentino accorciamento di campo e un'esagerata dilatazione laterale. Lo sfondo è palesemente identico a quello dell'atto precedente, si vede infatti il sipario di velluto rosso imprigionato fra le due colonne centrali, mentre fra queste e le due estreme (le colonne sono quattro) sono ben visibili gli alberi del viale. In apertura di sipario i personaggi si trovano seduti in cerchio attorno alla terza colonna di destra. I movimenti degli attori in piedi avvengono davanti e dietro a queste colonne di larghezza spropositata. L'enorme ampiezza laterale che la scena è venuta ad assumere in questo secondo atto farebbe venire in mente l'inquadratura grandangolare se non fosse quasi completamente azzerata la profondità di campo. È facilmente intuibile come le colonne sorreggano la terrazza della villa. Nella didascalia d'apertura del secondo atto Čechov parla in effetti di una terrazza visibile sulla destra della scena. Del resto la casa con terrazza più o meno grande compare con una certa continuità nei testi del drammaturgo russo. Castri si è limitato ad assumere un diverso punto di vista, cioè una diversa angolazione di ripresa, mentre per Čechov il secondo atto avviene in un campo di Croquet da cui si vede sia la casa che il lago (sulla sinistra), Castri riprende dalla casa, da sotto la terrazza. Se infatti, come è presumibile, le colonne sono a sostegno della terrazza, i personaggi si trovano all'ingresso principale della villa, sotto un vasto portico (o pronao greco) che guarda verso il viale, sul cui fondo è situato il teatrino. Si sarebbe quindi registrato, rispetto al I atto, un arretramento della macchina da presa che

ora inquadra i personaggi dalla soglia di casa, dalla porta d'ingresso della villa. Come in un processo ottico, e non fotografico, la dilatata apertura di campo in direzione laterale verrebbe a diminuirne la profondità. L'impressione è avvalorata dagli spazi che si determinano in questo secondo momento teatrale. Intanto le sedie attorno alle colonne sono situate più in alto rispetto a come erano all'inizio dello spettacolo, ciò significa che è stato posto un praticabile a rialzare la scena, rispetto al I atto. Se il teatrino e gli alberi si trovano nella stessa posizione di prima (come in effetti è accertato) significa che l'asse orizzontale di alberi e teatrino è abbassato rispetto all'asse del pronao. La scena del secondo atto verrebbe quindi a sovrapporsi a quella del primo e a sovrastarla in altezza. Perciò nella luminosa luce solare, fra quelle bianche colonne che esaltano i costumi chiari dei personaggi, si determinano tre spazi di recita: un primo spazio davanti alle colonne, un secondo dietro ad esse ma sempre su uno stesso praticabile, infine uno spazio più basso corrispondente al piano naturale del palcoscenico. Se l'abbassamento d'asse del teatrino non risulta troppo marcato dal colpo d'occhio complessivo, il senso della distanza esistente fra le colonne del porticato e il fondo del viale è percepibile senza equivoci ogni qual volta un attore scende dalla base alta per avvicinarsi al sipario di fondo scena. L'atto di scendere quel gradino o più, produce un effetto di accorciamento della figura, dando l'idea di un allontanarsi del personaggio dal resto del gruppo, così come il risalire produce, sempre per effetto ottico, l'idea di avvicinamento evidenziata dall'aumentare in altezza della figura. L'unico fattore di visione prospettica, in contrasto con il generale appiattimento della scena, è costituito dal rilievo delle basi quadrate su cui poggiano le colonne. I lati di tali basi perpendicolari al proscenio, anziché essere a forma di parallelepipedo, sono a forma di trapezio con base minore costituita dallo spigolo più lontano.

Il terzo atto è caratterizzato da un ulteriore arretramento della macchina da presa: dalla soglia della casa all'interno della prima sala, fino a portarsi, con ogni probabilità, al centro del lungo salone interrotto da un ampio passaggio rettangolare ai cui lati si trovano due colonne a sezione poliedrica. Lo schema di quest'unica sala d'interno sarà tuttavia completamente svelato soltanto nell'ultimo atto. Ad apertura di sipario ciò che è immediatamente visibile è uno spazio rettangolare che separa il proscenio da un altro passaggio rettangolare alle cui estremità sono situate le colonne che poggiano anch'esse su una base quadrata. Una seconda delimitazione spaziale è costituita dalle tende situate oltre le colonne, infine tre bauli delimitano un altro spazio fra le tende e la parete con la porta d'ingresso da cui è entrata quella ideale cinepresa che nel II atto era rimasta ferma sulla porta, per osservare ciò che capitava sotto il porticato e nel parco. Il colore dominante è ora l'azzurro-grigio. Due poltrone poste davanti alle colonne lasciano supporre che ci sia in effetti un altro luogo davanti alle colonne, ma che provvisoriamente sia escluso dal campo d'apertura dell'obiettivo.

Il gruppo di valigie e portacappelli situato a destra, al limite estremo del proscenio, rafforza tale ipotesi. I personaggi si muoveranno durante tutto l'atto prevalentemente nello spazio delimitato dalle due colonne e dai bauli di fondo scena. Quando parlano fra di loro tendono a compiere spostamenti a triangolo: da una colonna all'altra, poi in profondità verso i bauli, non varcano tale perimetro se non nel momento della partenza, quando Irina esce dalla porta di fondo. È facilmente intuibile come questo salone d'ingresso possieda due uscite: una costituita dalla porta visibile che immette sul davanti della villa, verso quella parte del giardino in cui si trova il teatro allestito da Kostia per la recita serale di Nina; l'altra, sulla sinistra della scena, dovrebbe essere un'uscita di servizio ad uso dei domestici, per far passare bagagli ed eventuali mobili. Proprio all'esterno di questa seconda uscita dovrebbe trovarsi il grande viale da cui partono le carrozze. D'altra parte nel II atto, quando Irina pretende che siano affittati dei cavalli per poter andare in città, esce di scena a sinistra del porticato. Se, come abbiamo immaginato precedentemente, il porticato si trova davanti alla porta di fondo scena che vediamo nel III e nel IV atto, i conti tornano e l'ipotesi topografica della villa comincia ad assumere plausibilità. Non è certo casuale che nel terzo atto la luce di scena penetri da sinistra, essa indica chiaramente che da quella parte si trova un'ampia porta (che noi non vediamo) per far uscire o entrare oggetti particolarmente voluminosi su quel lato della villa in cui c'è certamente uno spiazzo riservato alla manovra delle carrozze.

Sembra quasi certo che Castri ambienti la vicenda del *Gabbiano* in una ricca e aristocratica villa di epoca zarista con ampio parco che la circonda (almeno con certezza su due lati) e due viali che dalla villa si snodano lungo il parco e sono fra loro perpendicolari, essendo situati su due facciate della dimora in questione. La facciata centrale possiede un ampio porticato con colonne a sorreggere una terrazza altrettanto ampia che guarda sul lago. Un viale collega il porticato al fondo parco ove è situato il teatrino di Kostia. Sul lato destro della facciata (per chi guardi la facciata stessa e quindi volga le spalle al lago) vorrebbe a trovarsi il grande viale che conduce fuori dalla villa. Dal punto in cui al III atto è situata la macchina da presa, l'uscita sul grande viale risulta a sinistra e non solo per il fascio di luce che da quella parte penetra nell'interno e che già da solo costituisce prova difficilmente confutabile, ma anche perché in chiusura d'atto i servi con le valigie e i bauli escono veramente da quella parte, mentre Irina, che non ha bagaglio, esce dalla porta di fondo (quindi sotto il portico) per poi svoltare a sinistra (come nel II atto) e raggiungere così la carrozza carica che l'attende.

Un effetto particolare d'interno è ottenuto in questo III atto dal predominio scenografico del motivo rettangolare. In sintesi si può dire che la scena, nel suo complesso, appare caratterizzata da una serie di tre rettangoli simili, inscritti uno nell'altro a dare un senso di grande profondità

di campo. Al triangolo che sembra delimitare il movimento degli attori e al cui vertice (i bauli di fondo) avvengono le scene di velato ed esplicito erotismo di Irina con Trigòrin e con il figlio (si pensi alla sequenza della bendatura lungamente insistita e volutamente dilatata nel tempo da Castri), sembra opporsi una cornice rettangolare che dal rettangolo esterno (quello che per comodità potremmo chiamare dell'inquadratura) passa al rettangolo proporzionalmente più piccolo (ove si trovano le due colonne), per concludere con la decorazione in rilievo del fondale ancora rettangolare, simile ai precedenti ma con minori dimensioni. Rettangolari sono anche gli otto vetri di cui si compone la porta, come il vetro situato sopra la porta stessa. Anche i rettangoli dei vetri sono geometricamente simili a quelli che incorniciano la scena ed è proprio il progressivo restringersi della cornice a dare l'idea di profondità.

L'analisi sin qui condotta ci ha portato fuori da quelle che sono le considerazioni di Castri sullo spettacolo, sia perché dal nostro punto di vista gli ambienti visitati risultano essere due e non quattro, quattro sono le scene, cioè le angolazioni di ripresa (più precisamente due per ogni ambiente, ma l'angolazione del IV atto deve ancora essere analizzata), sia perché citata intervista all'*Europeo* il regista afferma che: «nel secondo atto l'occhio ideale che inquadra la scena fa una specie di macchina indietro e inquadra la facciata neoclassica della villa», mentre le cose non sono esattamente così, poiché se davvero ad essere inquadrata fosse la facciata della villa non si vedrebbe, fra le colonne, il sipario del teatro di Kostia (quel sipario che nel I atto si apre sulla veduta notturna del lago) e neppure gli alberi del viale.

Abbiamo voluto puntualizzare che da quanto si vede nello spettacolo, gli ambienti sono due, poiché la scena del quarto atto, per ciò che è dato osservare, è costituita da un ulteriore arretramento della macchina da presa, verosimilmente verso la parete opposta a quella da cui ha fatto il suo ingresso in casa nel III atto. La spia di questa carrellata è costituita dalle due colonne che sembrano sorreggere il passaggio rettangolare visualizzato nell'atto precedente. Le colonne sono identiche, identico il colore, stesso motivo di tende oltre le colonne anche se il loro colore risulta diverso rispetto al III atto, l'unico fatto nuovo è che paiono essersi allontanate in profondità. Vale a dire che, arretrando, la macchina da presa ci consente di vedere ciò che prima era escluso dal suo campo, in questo caso lo spazio ulteriore di quella sala che le due colonne staccavano rispetto all'architettura globale dell'interno e che ora, secondo le indicazioni di Čechov, è spazio adibito a studio di Kostia. Non solo le colonne e le tende permettono di congetturare un nuovo arretramento dell'«ideale cinepresa», ma anche la porta di fondo (identica a quella dell'atto precedente) e la solita luce che penetra da sinistra (ora assai più fiavole e intermittente) nello spazio fra le tende e il fondale. È anche evidente che l'aumentata profondità ottenuta con il carrello a indietreggiare diminuisce, sempre per effetto ottico, l'a-

rea in cui penetra la luce laterale. L'idea di schiacciamento determinata dalla maggiore distanza dell'obiettivo sia dalle colonne sia dalla parete di fondo scena, non compromette tuttavia la convinzione che quello spazio rettangolare fra colonne e porta d'ingresso sia il luogo agito dai personaggi nel III atto. Il quarto tempo vuole quindi descrivere il salone di pianterreno nella sua completezza.

Il processo di svelamento è comunque molto rallentato, un meccanismo di luci che progressivamente cresce di intensità richiama alla memoria la dissolvenza in apertura. Quando il sipario si apre infatti due fari laterali, come nel primo atto, incrociando sul tavolo rotondo e sulle cinque sedie rovesciate (l'unica sedia in piedi è quella riservata allo scrittore Kostantin Gavrilovič Trepliòv), lasciando in ombra l'arredamento d'insieme dello studio. Sembra che, prima di dilatarsi, l'inquadratura si soffermi intenzionalmente sul dettaglio del tavolo in cui una candela illuminata e le sedie rovesciate a piramide fanno parere che si tratti di un catafalco mortuario o di un altare pagano ove consumare il sacrificio del giovane poeta. La scena è fortemente simbolica. Aumentando la luminosità dell'ambiente si cominciano a scorgere dettagli di arredamento: un tappeto quadrato sotto il tavolo, due panche ai lati disegnate prospetticamente, infine l'enorme libreria ad occupare le due pareti laterali. In questo modo è possibile osservare ciò che durante il III atto si trovava dietro l'obiettivo, perciò fuori dal suo raggio di ripresa. E ancora troviamo due spazi separati dalle porte laterali simmetriche a interrompere la serie di scaffali che arriva fino alla cornice estrema della quarta parete. La porta di sinistra immette nella sala da pranzo, quella di destra in un vano in cui il dottore ha lasciato la borsa dei medicinali e da dove si sentirà provenire il colpo mortale di Kostia. Il tavolo è situato nella metà esatta dello spazio sul davanti delle colonne. Al centro degli scaffali di destra è ben visibile il gabbiano fatto impagliare da Sciamaràev su richiesta di Trigòrin. I personaggi appaiono tutti vestiti in nero, in perfetta sintonia con la luce notturna. Quando inizia il gioco della tombola riappare il cono di luce dall'alto a fasciare i personaggi seduti a cerchio. Le gradazioni luminose seguono le scansioni del dramma, affievolendosi quando Kostia, rimasto solo in scena, riceve la visita di Nina. L'arrivo di Trigòrin e Irina era stato segnato da una luce laterale che proveniva da sinistra nello spazio corrispondente a quello del III atto, proiettata però dal basso in alto colpiva il volto dei personaggi lasciandolo per metà all'oscuro, secondo un assai consueto processo cinematografico.

Proprio dalle luci è possibile dedurre il procedimento di circolarità che Castri ha inteso rappresentare. Esiste indubbiamente una circolarità del testo spezzata solo dal suicidio di Kostia (l'inizio e la fine sono ambientati in un'atmosfera notturna e in qualche modo funerea: la caduta della rappresentazione di Kostia all'inizio della vicenda e la caduta-suicidio dello stesso Kostia alla fine), il gioco di luci utilizzato da Castri serve tuttavia ad accentuare tale circolarità. Due infatti sono gli artifici luminosi impie-

gati nel I e nel IV atto: fari bassi laterali ad incrociare (nel primo atto sul sipario del teatrino, nell'ultimo sul tavolo); il cono di luce dall'alto e le candele (nel primo atto sopra il teatrino, nell'ultimo sul tavolo); infine le luci laterali provenienti dalla sinistra della scena nei due atti di mezzo. Fino a questo punto perciò l'operazione registica sembrerebbe esclusivamente consistere in una illustrazione fedele del testo, con qualche sottolineatura qua e là, come nel caso della recitazione degli attori e nell'utilizzazione delle luci. Le cose stanno in altro modo se viste nell'ottica di un linguaggio cinematografico che, attraverso l'operatore e il regista stesso, sceglie la scena. Intanto porre un ostacolo, un diaframma fra sé e la realtà mediante l'obiettivo, consente quell'equidistanza dalla materia narrata che avvicina la moderna tecnica impiegata da Castri, al modo cechoviano di guardare i fatti del mondo. Senza scomodare il «punto archimedeo» Lukacsiano, è evidente come Castri veda la vicenda del *Gabbiano* da un cannocchiale rovesciato. Se il suo teatro ha raggiunto alti livelli di specializzazione nell'analisi microanalitica del particolare (perdendo di vista i contorni proprio come in un processo latensificativo di pellicola), qui è l'insieme ad imporre la propria presenza. Ma si tratta di una presenza non più vista come ossessione viscerale, ma decantata dal filtro di una superiore distanza e dal mezzo che viene frapposto fra l'Io narrante e il mondo: in Cechov per mezzo della scrittura; in Castri per mezzo dello spettacolo. In questo modo anche Castri sembra approdare ad un'altra verità: «qu'il n'y a pas de 'meilleur avenir', que les conditions sociales pourront toujours être améliorées mais que cela n'empêchera pas qu'il y ait des hommes aux espoirs déçus, aux ambitions utopiques, des hommes désespérément amoureux de femmes qui les ignorent, des hommes incapables de saisir les occasions que la vie leur offre, des hommes qui sacrifieront leurs intérêts à la beauté inutile, des hommes qui, en un mot, seront malheureux pour des raisons qu'aucune société ne saurait résoudre, car ses raisons ne sont pas uniquement sociales mais existentielles. [...] vus a partir de cet avenir dont ils parlent tellement, tout ce qui leur arrive, tous les malheurs qu'ils doivent subir, ne peuvent apparaître que comme tempêtes dans un verre d'eau»¹¹.

Se è però vero che nel *Gabbiano* gran parte degli avvenimenti avvengono fuori scena¹², è altrettanto vero che il linguaggio visivo ha sue proprie regole, prima fra tutte capacità semantiche non date da altri linguaggi. L'inquadratura ci permette di vedere anche oltre l'inquadratura stessa. Di qui le caratteristiche non direttamente visibili della villa in cui risulta ambientata la vicenda nello spettacolo di Castri (parco, viale, porticato, ecc.), ma sicuramente intuibili. Come assai rivelatore dello stato d'animo del regista risulta il cammino dell'immaginaria cinepresa durante i quattro atti. È infatti evidente che essa compie un lento ma inesorabile percorso indietro, lungo una linea retta che porta il regista dal labirinto di uno spazio esterno enormemente ricco di possibilità ma anche di rischi, ad un interno meno generoso ma certo molto più rassicurante. Sembra infatti che il regista in-

dietreggi spaventato di fronte agli spazi aperti che offrono infinite possibilità di circoscrivere la scena, per trovar riparo fra le solide quinte di una scena già confezionata e consolidata nel tradizionale «salotto da teatro». Si potrebbe sostenere che le pareti del palcoscenico, con tutto ciò che di realistico o verosimile contengono, funzionino come una fasciatura protettiva. Così, più che il salotto borghese costruito secondo le regole convenzionali e da Castri sempre rifiutato, sarebbero fondali e pareti di quinta, anche nudi ma emananti quella certa atmosfera di passioni forti e tempestose o semplicemente fatte di desideri turpi e inconfessabili che sbocciano nella drammaturgia più significativa del primo Novecento, a risucchiare Castri nel luogo da cui era partito, in un processo claustrofobico di ritorno al ventre materno.

¹ M. Castri, *Note di regia*, in P. Puppa, *Il salotto di notte, La messinscena di «Così è (se vi pare) di Massimo Castri*, Torino, Multimmagini, 1980, p. 110.

² M. Castri, *Con questo Gabbiano tornerò a volare*, a cura di U. Volli, in «Europeo», n. 12, 21 III 87.

³ A. Sabatucci, *La tombola col morto*, in «Bresciaoggi», 17 III 87.

⁴ V. Strada, *Tra naturalità ed astrazione*, introduzione a A. Cechov, *Atti unici*, Torino, Einaudi, 1982, p. VI.

⁵ Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, pp. 32-33.

⁶ J. Hristic, *Le Théâtre de Tchekhov*, trad. a cura di H. e F. Wybrands, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 79.

⁷ A. Cechov, *Epistolario*, Torino, Einaudi, 1960, p. 118.

⁸ *Ivi*, p. 116.

⁹ *Ivi*, p. 115.

¹⁰ Cfr. K. S. Stanislavskij, *La linea dell'intuizione e del sentimento («Cajka»)*, in *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 2ª ed. 1963, pp. 260-277. Più in generale sui rapporti del regista russo con Cechov anche pp. 278-291.

¹¹ J. Hristic, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹² «Dans *La Mouette*, certains événements d'une importance capitale pour la pièce, ne se jouent pas sur la scène, mais entre les actes: Tréplev essaie de se suicider entre le premier et le deuxième, alors que la liaison entre Nina et Trigorine commence et s'achève entre le troisième et le quatrième. [...] c'est une manière de rendre le temps qui s'écoule entre les actes bien plus important que dans le drame classique où on profite de cet intervalle pour préparer seulement ce qui va être présenté sur la scène» (*Ivi*, pp. 101-102).