

Castri bravo come Strehler. Le *Tre sorelle* figlie del generale Gabler

Roberto Alonge

Non invidio i critici teatrali che devono andare a teatro quasi tutte le sere. Viviamo tempi infelici e ingrati, e riuscire ad andare a teatro (che ne valga la pena...) cinque o sei volte in un anno è già molto. Ma fra i pochi spettacoli da non perdere ci sono queste *Tre sorelle* di Čechov, regia di Massimo Castri, viste a Torino in febbraio. E come sempre avviene con le grandi regie, è innanzi tutto uno stimolo a rileggere il testo, che è assai più intrigante di quanto non avessi mai pensato. In *Tre sorelle*, ambientata in un capoluogo della profonda provincia russa, il sipario si è appena aperto, e la prima battuta – detta dalla sorella maggiore, sorta di capofamiglia delle tre ragazze orfane di padre e di madre – suona: «Nostro padre morì precisamente un anno fa, il cinque maggio; proprio in questo giorno: il giorno del tuo onomastico, Irína. [...] Ricordo che al funerale di nostro padre c'era la musica e che al cimitero spararono a salve». Čechov – non meno di Ibsen e di Strindberg – sembra appartenere alla civiltà del Naturalismo, ma appartiene invece, semmai, a quella del Simbolismo. Non è per un caso, per un accidente naturalistico, che l'onomastico di Irína coincide con il giorno in cui è morto il generale Prosòrov, il quale, a sua volta, non per puro motivo fortuito è morto il giorno della morte di Napoleone. Sono piuttosto tutti modi di sottolineare la *centralità* dominante e ossessiva – nell'immaginario delle tre ragazze – di questo padre-generale, figura affascinante, carismatica (*napoleonica* appunto, almeno agli occhi delle tre figlie adoranti), che intreccia le forze della morte con quelle della vita. A ben vedere, c'è lo stesso *culto del padre* (e c'è la stessa *assenza della madre*) di *Hedda Gabler*. Nel dramma di Ibsen nulla viene detto della madre, come se fosse morta da sempre; nelle *Tre sorelle* sappiamo che è morta da molto tempo, *almeno* da undici anni (è stata sepolta nel cimitero di Mosca, mentre Prosòrov si è trasferito in provincia, come comandante di brigata, «undici anni fa»). Quando inizia la vicenda, Irína ha vent'anni, Màscia ventidue¹ e Olga ne

1. Piccolo ragionamento per concludere che Màscia ha ventidue anni. Nel primo atto Irína raccon-

avrà qualcuno di più (non sappiamo con precisione). A toglierne undici, risulta evidente che tutt'e tre le figlie sono cresciute *sotto l'ala del padre*, nella mancanza della madre defunta. E tutt'e tre, esattamente come Hedda Gabler, non riescono ad avere una vita sentimentale soddisfacente, perché *sono tutt'e tre sotto il dominio del complesso edipico*, come direbbe Freud, e nessun candidato al matrimonio può rivalleggiare con l'insuperabile modello paterno. Olga non si è sposata, e nemmeno Irína ha tanta voglia di sposare il tenente Tùsenbach, che non ha il *physique du rôle*, non è bello come dovrebbe sempre essere un militare, e appare addirittura *brutto* allorché si dimette dall'esercito. «Quando [...] abbandonò la carriera militare e venne da noi in borghese, mi sembrò così brutto che mi ci venne da piangere...», racconta Olga, e Irína la pensa alla stessa maniera. Ma è lui stesso a saperlo: «Io non sono bello... Che razza di militare sono io?». In quanto alla sorella mezzana, Màscia, l'unica a essersi sposata, soffre della sua condizione di malmaritata (a uno squallido professore di ginnasio, grigia copia del marito di Hedda Gabler, velleitario professore di Università), e ciò che dice sempre è l'elogio ininterrotto dell'uomo in uniforme (cito dalla gloriosa traduzione Sansoni di Carlo Grabher):

Dopo la morte del babbo, per esempio, dovette passare parecchio tempo prima che potessimo abituarci a stare senza attendenti. Ma, a parte l'abitudine, qui c'entra anche un'altra cosa che risponde a verità. Infatti può darsi che in altri luoghi non sia così, ma nella nostra città le persone più a modo, più dabbene, più educate sono i militari. [...] Di mio marito non starò a parlare: mi ci sono abituata; ma, fra i borghesi in genere, ci sono tante persone grossolane, antipatiche, ineducate. La grossolanità mi turba e mi offende; io soffro quando vedo che un uomo non è abbastanza fine, delicato, gentile. Quando per caso mi trovo fra gl'insegnanti, colleghi di mio marito, io ci soffro... senza esagerazione.

Màscia si innamora disperatamente – di un fulminante amore a prima vista – del tenente colonnello Vierscínin per nessun buon altro motivo se non quello che si tratta di un militare (e anche di alto grado), che in passato è stato agli ordini del generale Prosòrov. Lei stessa confessa di non avere occhi che per i militari. A Tùsenbach, che informa di essersi dimesso dall'esercito, dice brutalmente: «E avete fatto male. Non mi piacciono i borghesi».

In effetti, il personaggio di Vierscínin non rivela nessun lato affascinante; per

ta di avere vent'anni, e informa altresì che Màscia «ha sposato a diciotto anni» (particolare che peraltro ribadisce la stessa Màscia nel secondo atto). Nel terzo atto il marito di Màscia dichiara: «Siamo sposati da sette anni». Dunque, nel terzo atto Màscia ha venticinque anni. Nello stesso terzo atto, però, Irína segnala: «Ho finito ventitré anni». Siccome nel primo atto aveva vent'anni, è chiaro che sono passati tre anni fra il primo e il terzo. Dunque, all'inizio del dramma Màscia ha ventidue anni. C'è anche un dettaglio a riprova della bontà del calcolo. Sempre nel terzo atto, parlando di Màscia, Irína ha modo di insinuare: «Sono tre anni che non suona... o quattro». La prima cifra è quella giusta, la seconda vale come depistamento: tre anni prima vuol dire il tempo del primo atto, quando compare Vierscínin. Màscia sublima la sua frustrazione di malmaritata suonando il pianoforte, ma il *coup de foudre* cambia la sua vita e rende inutile il piacere della musica!

quattro atti non fa che ripetere una serie di banalità, le stesse che dicono tutti gli altri personaggi militari: che bisogna lavorare, che verrà il giorno in cui in Russia si lavorerà, ma intanto, nell'attesa, quel ceto di ufficiali si svela per quello che è, casta oziosa e parassitaria, che non sa fare nessun lavoro, che non ha né arte né parte. Il medico militare (che non è nemmeno vecchio decrepito, che ha solo una sessantina d'anni) arriva a confessare di aver ucciso una paziente, perché ormai non ricorda più nulla della scienza medica in cui si è indottrinato in gioventù. Lo stesso Vierscínin dichiara: «Leggo molto, ma i libri non so sceglierli e forse non leggo ciò che sarebbe necessario [...]. I miei capelli incanutiscono, io son già quasi vecchio, ma so poco, tanto poco!». Senza aver l'aria di incrudelire troppo, Čechov disegna un quadro sociale di terrificante inefficienza, di presunzione e di spocchia, miste a facili dichiarazioni di buoni propositi, di una classe dirigente che danza sull'orlo dell'abisso, a pochi anni dallo scontro della Rivoluzione russa del 1917. Le donne non sono da meno degli uomini. Olga insegna e diventa, nel corso dei quattro atti (che abbracciano un lasso di cinque anni), direttrice del ginnasio, ma non fa che lamentarsi per il troppo lavoro e per i continui mal di testa. Irina apre il primo atto dicendo che ha capito tutto («M'è parso di sapere come si debba vivere. [...] L'uomo deve lavorare, sudare sul suo lavoro: chiunque egli sia. [...] Come sarebbe bello essere un lavoratore che si leva all'alba e spacca le pietre sulla strada, o un pastore, o un maestro che insegna ai bambini, o un macchinista che lancia la locomotiva sui binari...»). Ma in realtà, quando finalmente tocca a lei, di lavorare, non gliene va bene uno, di lavoro. Nel secondo atto lavora all'Ufficio telegrafico, ma non le piace, troppo ripetitivo e monotono, si stanca, dimagrisce dalla sofferenza («Non ci ho proprio trovato quello che desideravo e che sognavo. È un lavoro materiale, senza niente di bello...»). Nel terzo atto ha cambiato lavoro, ma è sempre peggio: «Prima ero al telegrafo, ora sono impiegata al Municipio, ma odio e disprezzo tutto quello che mi fanno fare... Ho finito ventitré anni, lavoro già da molto tempo, la mente mi si è inaridita, sono diventata magra, brutta, vecchia, e niente, niente, nessuna soddisfazione!...». A ben vedere, le tre figlie del generale Prosòrov non fanno che sognare – esattamente come Hedda Gabler – il tempo felice della loro vita con il padre (vita oziosa, fuori dall'ottica faticosa del lavoro), quando c'erano *gli attendenti* per casa, le conversazioni colte nelle molte lingue straniere che conoscono. Ancora Màscia, all'inizio, primo atto: «Un tempo, quando c'era il babbo, per una festa come questa venivano trenta o quaranta ufficiali... C'era un chiasso! Oggi invece, siamo quattro gatti e c'è un silenzio di tomba... Io vado...». Ma appena arriva Vierscínin, Màscia cambia idea, non abbandona la festa dell'onomastico, si toglie il cappello e dice: «Io resto a colazione».

Per Màscia l'arrivo di Vierscínin è una epifania, ma è difficile sottrarsi alla tentazione di cogliere in lui il *doppio* del padre troppo amato. Il padre era giunto in quella città di provincia per uno scatto di carriera («Nostro padre ebbe un comando di brigata e partì con noi da Mosca undici anni fa», racconta Olga); e anche Vierscínin ci è venuto per un altro scatto di carriera: «[...] infine ho avuto un comando di batteria ed eccomi qua come vedete». Scatto minore, a dire il vero, per-

ché Prosòrov era generale, e Vierscínin è solo tenente colonnello, ma il suo profilo si disegna egualmente all'interno del profilo del padre, ne segue il percorso di carriera, è adesso al gradino in cui il padre era a Mosca: «Il vostro povero babbo era comandante di batteria a Mosca e io ufficiale nella stessa brigata». D'altra parte, per avere la conferma che questo amore si iscrive perfettamente nella costellazione del fantasma paterno, basta scrutare il punto di svolta del reciproco confidarsi dell'amore, al principio del secondo atto:

VIERSCÍNIN. [...] Io non parlo mai di queste cose ed è strano che mi lamenti solo con voi. (*Le bacia la mano*) Non v'inquietate con me. Eccetto voi, io non ho nessuno, nessuno...
MÀSCIA. Che rumore fa la stufa! Anche poco prima che morisse nostro padre il tubo della stufa mugolava. Proprio come ora!...
[...]

VIERSCÍNIN. Io vi amo, vi amo, vi amo... Amo i vostri occhi, le vostre movenze... le rivedo perfino in sogno... Donna sublime, meravigliosa!

MÀSCIA (*ridendo sommessamente*). Quando mi parlate così, non so perché, mi metto a ridere, sebbene senta una specie di sgomento. Non mi dite più queste cose, ve ne prego... (*A mezza voce*) Ma no, parlate; non importa!... (*Si copre il volto con le mani*) Non importa!... Sta per venire qualcuno; parlate d'altro...

Non comprendiamo cosa Màscia ami in Vierscínin, ma nemmeno cosa Vierscínin ami in Màscia. È quasi fatale immaginare che Màscia ama lui perché è un militare, e Vierscínin ama lei perché è la figlia di un militare. Questi militari non fanno nulla e non fanno nulla, non hanno né arte né parte, ma sono dei perfetti cavalieri, sanno corteggiare e ragionare d'amore. Sono una *élite* oziosa e parassitaria, e anche un poco endogamica. I loro amori stanno invariabilmente all'interno della casta militare. Non per nulla Cebutýkin, il medico militare, è stato l'amante della madre delle tre sorelle, moglie del generale Prosòrov (forse è anche il padre naturale di Irína, che egli predilige tanto).

Per dei cavalieri cortesi che sanno ragionare d'amore è fin troppo ovvio che la passione d'amore è sempre fuori dal matrimonio, è sempre adulterina. Non frivola, ma tenace, però sempre trasgressiva. All'altezza del quarto atto Màscia interroga proprio Cebutýkin:

MÀSCIA. L'avete amata mia madre?

CEBUTÝKIN. Tanto!

MÀSCIA. E lei?

CEBUTÝKIN (*dopo una pausa*). Non lo ricordo.

MÀSCIA. Il "mio uomo" è qui? Tempo fa la nostra cuoca, Marta, faceva all'amore con una guardia municipale e lo chiamava così: il "mio uomo". E il "mio" è qui?

CEBUTÝKIN. Ancora no.

Màscia si muove non solo *nel solco del padre*, ma anche *nel solco della madre*. Il suo destino, forse, è il destino della madre. Ma questo scambio dialogico è anche un modo – per Màscia – di assicurarsi su Vierscínin, per capire se è della stessa raz-

za degli *amanti fedeli*, come il medico militare, appunto. Certo, questi militari sono davvero una *casta*, con le loro virtù, ma anche con le loro crudeltà. Da perfetto cavalier cortese, Cebutykin si preoccupa di salvare l'onore della dama. «Dopo una pausa», dichiara di non ricordare se la donna lo abbia amato come lui amò lei. Ma tanta riservatezza vale solo per la cerchia degli iniziati. Proprio Cebutykin non esita a sputtanare nel terzo atto la povera Natàscia: «Natàscia se la intende con Protopòpov e voi non ve ne accorgete... Ecco: voi ve ne state lì e non vedete nulla; e intanto Natàscia se la intende con Protopòpov...». Non c'è uguale trattamento per Màscia. A Cebutykin non passa nemmeno per la testa di dire la stessa cosa di Màscia. Natàscia cerca di nascondere il suo adulterio, e Màscia no (come risulta dalla citazione sopra riferita), ma nessuno addita a pubblico ludibrio Màscia, a differenza di Natàscia. La assoluta mancanza di *par condicio* si spiega solo e soltanto con il fatto che Màscia *appartiene alla casta*, e Natàscia, invece, è «una borghesuccia», come dice con disprezzo proprio Màscia. Čechov non dimentica di citare una *prova a discarico* della povera Natàscia: Protopòpov è l'amante, ma è anche *il primo amore*, l'uomo che avrebbe dovuto sposare. È sempre Màscia a informarci: «Ieri ho sentito dire che quella ragazza deve sposare Protopòpov, il Presidente del Consiglio Provinciale. Tanto meglio!...». Dovrebbe essere una attenuante, per Natàscia, ma il pregiudizio di classe (della classe dei militari) prevale contro l'umile borghesuccia, che Màscia ovviamente non vorrebbe quale cognata, come bene si intende dalla sua ultima battuta testé riportata.

Ecco, rispetto alla somma di queste osservazioni, bisogna lasciare a Castri la libertà di costruire il suo spettacolo secondo la sua sensibilità. A un grande regista non possiamo chiedere di mettersi al servizio dell'autore. Se c'è una chiave stilistica che è decisiva per Castri, questa è il *realismo*: da Euripide a Goldoni, da Ibsen a Pirandello – per citare i suoi autori preferiti – i suoi spettacoli hanno sempre un impianto realistico, a cominciare dalla scenografia. E invece, la prima cosa che emerge, in queste *Tre sorelle*, è un incardinamento solo molto parzialmente realistico. Sì, i personaggi sono vestiti in abiti vagamente ottocenteschi, i militari sono in uniforme, ma non c'è salotto, non ci sono mobili, ad eccezione di un tavolo rotondo; inizialmente non ci sono nemmeno sedie. I personaggi arrivano tutti insieme, ciascuno con una valigia in mano, e cominciano a sedersi sulle proprie valigie. C'è uno sfondo azzurrino, nel primo atto, ma nulla ai lati, dove le pareti nude restituiscono la realtà del nudo teatro. La scelta cromatica del fondale è la traduzione di una battuta di Irina, quasi ad apertura del primo atto, quando dice che vede stendersi sul suo capo «un vasto cielo azzurro». Nel quarto atto il fondale è giallo, perché è l'atto che sancisce la sconfitta collettiva delle tre sorelle e, per l'inverso, il trionfo di Natàscia, e giallo è appunto il colore del personaggio (di lei dice Màscia: «È capace di mettersi addosso una bizzarra veste d'un giallo vivo»), mentre secondo e terzo atto esibiscono un fondale nero. Sul palcoscenico «un arso e aspro territorio lavico» (Siro Ferrone, nella recensione sulla sua «Drammaturgia» informatica). Ho detto che i personaggi arrivano insieme, come un gruppo compatto, ciascuno con la propria valigia; e allo stesso modo ricompaiono alla fine del quarto

atto, al punto di dividersi e scomparire. Castri suggerisce una struttura circolare, una fine che coincide con l'inizio. Rispetto all'intreccio, prevale un accento che esalta il gruppo, la comunità. Lo dice Castri nell'intervista di Gianfranco Capitta nel quaderno di sala:

Nella loro "normalità" assoluta, questi personaggi di Čechov vivono la morte dell'umanità. La fine di questa comunità è come la fine dell'umanità, senza nessun empito drammatico o tragico; è solo che non riesce a compiersi la nascita di una "societas", non ne sono capaci.

Diciamolo in un altro modo, più esplicito: le *Tre sorelle* slittano insensibilmente su un piano più generale, tendono a destoricizzarsi. I conflitti fra i personaggi si attenuano, perché un'onda lunga, invasiva, si insinua, accerchia e sovrasta, ed è un'onda musicale. Castri non ha mai rinunciato a utilizzare la colonna sonora, ma questa volta direi che la musica è dominante, straripante, come negli spettacoli famosi di Kantor. L'impatto di questo vettore musicale risulta decisivo. È una musica, questa di Arturo Anecchino – a volte ironica, a volte straziante –, che si introduce dentro e sopra il tessuto dialogico, e che determina punte emozionali che rimandano a certi esiti intensi di *commozione strehleriana*, se così posso dire, ma prosciugata, meno lacrimosa e sentimentale di quanto non avvenisse in Strehler. Penso al finale, quando i militari partono e Màscia e Vierscínin si baciano per l'ultima volta. Čechov prevede una grande *scena madre*: i due che si ficcano gli occhi l'uno nell'altro, Màscia che «lo guarda fisso in volto», e poi un «lungo bacio», mentre Olga si tira un po' da parte, per non disturbarli; quindi Màscia che «singhiozza forte», e Vierscínin che la affida a Olga, salvo infine tornare a un ultimo congedo: «poi abbraccia ancora una volta Màscia ed esce in fretta». Castri inventa un addio più straziante e crudele. Vierscínin è con il viso di fronte al pubblico, Màscia sbuca dal fondo e afferra il suo uomo per la vita, lo circonda con le braccia, standogli dietro le spalle: lo vuole bloccare, tenere prigioniero, impedirgli di lasciarla. Vierscínin si libera, e va via, lasciandola alla cura delle sorelle, ma senza un bacio, senza uno sguardo, senza nulla, per un dolore che è *troppo*, e che non può consolarsi o mitigarsi in nessun modo. Màscia cade in ginocchio, e scoppia a piangere.

Permangono alcuni segni stilistici consueti a Castri, per esempio l'attenzione ai personaggi minori dei servi. Ad apertura di sipario abbiamo un movimento che manca a Čechov. Entra la serva Anfisa e depone lentamente la candida tovaglia bianca sul tavolo rotondo; poi conta quanti posti sono a tavola, e indugia a contemplare la perfezione di quella tovaglia. È un primo piano intenso – quando il palcoscenico è ancora vuoto di tutti gli altri personaggi – a sottolineare quella che possiamo chiamare la castriana *poesia del lavoro servile* (vistosa soprattutto negli spettacoli goldoniani). Ma nel complesso direi che prevalgono figurazioni nuove, o comunque accentuazioni inedite di stilemi antichi. Mi riferisco al gusto di caratterizzare il personaggio con in mano una valigia, che risale almeno all'*Edipo* di Seneca del 1978. Qui, nelle *Tre sorelle*, c'è un timbro più fantasmatico, vorrei dire *metafi-*

sico, le valigie come metafora del viaggio, ma che rinvia al *viaggio della vita*, se è vero che questa comunità, che non riesce a essere *societas*, è fatta di figure larvali, che arrivano ed escono come le ombre delle sedute spiritiche degli spettacoli di Kantor.

Non so se siamo di fronte a un *nuovo Castri*. È probabile che siamo di fronte a un nuovo ciclo, un ciclo cechoviano, dopo quelli consolidati della linea Euripide-Goldoni-Ibsen-Pirandello.