

Tre sorelle di Muta Imago, non di Čechov, epperò spettacolo assai bello

Roberto Alonge

Doveroso spiegare prima di tutto il titolo, che non è giudicante. Gli artisti non sono né schiavi né servi della gleba, al servizio dei testi degli autori di teatro, nemmeno di quelli grandi, considerati *classici*. Se non sono banali *commercianti dello spettacolo*, li mettono in scena solo e soltanto se vi ritrovano qualcosa del loro orizzonte fantastico (desideri, ossessioni, angosce, ecc.). Con un vantaggio notevolissimo, che sono proprio le pulsioni segrete del cuore a guidare i teatranti – per la legge che attrae e calamita ciò che è simile – nella scoperta di risvolti fino a quel punto inesplorati delle composizioni drammaturgiche. S'intende che è esattamente ciò che fanno anche i critici di valore, ma con una differenza capitale: questi ultimi sono tenuti a garantire un minimo di equilibrio, in assenza del quale ciò che scrivono non ha senso, non giova a nessuno, tranne che allo sterile narcisismo della persona coinvolta, mentre invece la gente di teatro può realizzare allestimenti interessanti, quando pure non c'entrino niente con l'autore da cui hanno preso l'abbrivio, utilizzato come semplice pretesto.

Che è esattamente il caso di *Tre sorelle* di Muta Imago, co-prodotto con Teatro di Roma e Teatro Piemonte Europa. Naturalmente esagero un po' a sottintendere che Čechov non ci azzecchi nulla con la loro creazione intitolata *Tre sorelle*, ma perché ho appena licenziato un volumetto¹ in cui mi sforzo di correggere il tiro rispetto alla tradizione interpretativa da sempre bamboleggiante nelle consolanti formulette del (presunto) poeta della malinconia e del lirismo, considerato bravissimo a far piangere gli spettatori. I cui personaggi rinnegherebbero il presente, voltati verso il passato o protesi verso il futuro, oscillando cioè unicamente tra passato e futuro. Come affermava Peter Szondi nel suo celeberrimo *Teoria del dramma moderno*, «nei drammi di Čechov gli esseri umani vivono nel segno della rinuncia. Soprattutto li caratterizza la rinuncia al presente e alla possibilità d'incontrarsi; la rinuncia alla felicità in un vero

1. R. Alonge, *Čechov, la sofferenza delle donne*, Edizioni di Pagina, Bari 2024.

incontro»². Il fatto è che non è così, e suvvia, almeno una volta ogni cento anni occorre rinnovare gli abiti della esegesi...

In verità *Muta Imago* opera una scelta iniziale assai suggestiva, riduce drasticamente il *cast* da 14 a 3 personaggi, le sole tre sorelle, cancellando il mondo maschile. Corrisponde al movimento profondo di Čechov, che – ad allineare in fila cronologica i suoi quattro capolavori – sembra effettivamente elaborare una struttura concatenata sul modello del ciclo narrativo zoliano dei *Rougon-Macquart*, sebbene su una scala limitatissima: non venti romanzi, ma unicamente il prodigio di solo quattro *drammi*. Una sorta di piccola piramide, con una base quadrangolare – occupata dal *Gabbiano* – dove impianta ben quattro coppie, una in ognuno degli angoli. Diciamo che lo scrittore sembra aver bisogno di una scacchiera ampia per effettuare un preliminare *reset* radicale. La mossa del cavallo è gelida e implacabile, azzerando in un colpo la capacità generatrice della donna. Ognuna delle quattro femmine in azione offre senza esitazione il sacrificio rituale del frutto del ventre suo: al figlio neonato di Maša è negato il latte materno; Maša, in quanto figlia, è stata devastata dalla perdita della figura paterna; il bebè di Nina muore come muoiono una mezza dozzina di figli ibseniani poco o nulla amati; il figlio di Arkadina, infine, è vittima di un vero e proprio figlicidio. I livelli intermedi della piramide fanno ovviamente tesoro del drastico disboscamento prodotto a livello basilico. Ci si inerpica più facilmente verso la cima senza l'inciampo dei cuccioli di donna. Con i due drammi successivi – *Zio Vanja* e *Tre sorelle* –, Elena e la seconda Maša sono libere da responsabilità materne. I quattro fili della tessitura del *Gabbiano* si riducono a uno solo, e tra l'una e l'altra *pièce* il processo di rarefazione si accentua. Elena impiega praticamente l'intera vicenda per scoprire il suo desiderio, per confessarlo a se stessa e all'uomo da cui è fortemente attratta; e prima di orientarsi sull'oggetto del proprio desiderio, deve preventivamente riuscire a sottrarsi al secondo uomo che la concupisce quale oggetto del desiderio maschile. Vanja è un corteggiatore non sempre platonico, talvolta portatore di autentiche molestie sessuali. Al gradino superiore della piramide čechoviana, invece, Maša non ha necessità di riconoscere il proprio desiderio, lo ha covato per quattro lunghi anni, da quando si è infelicemente sposata, e ora non le tocca nemmeno la disgrazia di patire depistamenti e violenze di genere. Per lei il marito è una realtà noiosa e avvilente, ma in nessun modo limitante la sua libertà. La sua felicità non è insidiata o conculcata da un rivale, ma soltanto azzoppata *in itinere* dal destino cinico e baro, che le rapisce l'uomo del suo cuore e dei suoi sensi, dopo cinque anni di una gioiosa relazione adulterina. Sulla vetta della piramide, infine, la Ljubov' del *Giardino dei ciliegi*: sola, splendidamente sola, con piena totale disponibilità del proprio destino. Di uomini ne ha avuti, forse troppi, ma sono alle sue spalle, li ha dissipati come ha dissipato i rubli del proprio patrimonio. Si è divorati gli amanti, o ha deciso di farsi divorare dall'ultimo, colui che l'attende a Parigi, poco importa. Il personaggio ha valenza simbolica, porta un *nomen* che è un *omen*, in russo *Lju-*

bov' è un nome di persona ma significa anche *amore*. Sul vertice della piramide si svela l'ultimo segreto di Fatima, la libertà della donna è la sua assoluta e tirannica discrezionalità a gestire il proprio *amore*, a gettare il cuore oltre l'ostacolo, al di là di qualunque limite. A questa altezza siderale non ci sono più problemi, possono persino ritornare i figli, un intralcio per figure di donne meno sicure, come Elena e la Maša di *Tre sorelle*, ma non per Ljubov', che si destreggia fra i due figli con nessuno imbarazzo, senza consentire loro di incidere minimamente sulle sue scelte esistenziali. Sta semmai al lettore/spettatore l'imbarazzo di ritenere più impietosa la sorte che tocca a Griša, bambino di sette anni, annegato nel fiume perché non si sente amato né dal babbo né dalla mamma, oppure quella imposta ad Anja, adolescente di anni diciassette, abbandonata in Russia senza il becco di un rublo dalla madre che se ne parte definitivamente per Parigi, raggiungendo l'amante. Resta comunque il fatto che l'itinerario ciclico di Čechov si chiude – saldando il cerchio – esattamente là dove era cominciato, nel ribadimento duro di una dichiarazione aspra, non negoziabile, che possiamo riassumere ellitticamente con la formula *Woman first*. Sicché anche i figli (persino i figli) devono cedere il passo, che sia passo indietro o passo di lato, poco cambia...

Se tutto questo è credibile, per quanto crudele, è chiaro che non basta parlare genericamente di *sofferenza delle donne*, non si può fare di tuttata l'erba un fascio. Čechov distingue fra donna e donna, e soprattutto fra quelle che non riescono a ribellarsi al proprio destino: alcune sono vittime e basta (come Sonja di *Zio Vanja*, o Olga e Irina di *Tre sorelle*, o Anja e Varja del *Giardino dei ciliegi*), altre possono essere colpevoli ma restano in fondo vittime (come Nina, Paulina e la Maša del *Gabbiano*) ma per Nataša (sempre di *Tre sorelle*) c'è solo condanna e dannazione, per la sua odiosa miopia piccolo-borghese ma anche per la sua fertilità dalla manifesta connotazione negativa, quasi demoniaca. Da questo punto di vista Muta Imago assume un'ottica oggettivamente depistante, che annulla le differenze fra le sorelle dominate dalla pulsione di morte, Olga e Irina, e la sorella posseduta dalla pulsione di vita. Basta il titolo della recensione di Franco Cordelli sul «Corriere della Sera» del 29 giugno 2023 – *Per Olga, Mascia e Irina solo tristezza e disperazione* – per farci capire l'errore di prospettiva. Se poi lo leggiamo, il pezzo di Cordelli, cosa troviamo? «Non sono soltanto tre sorelle, sono una sorella sola: quelle tre mani che si confondono nel buio, che s'intrecciano prima di sciogliersi in uno squarcio di luce sono sì consegnate al loro destino (al destino al quale le consegnò il loro autore), ma il loro destino non è dopotutto lo stesso?» Cordelli è uno (se non l'unico) dei pochi cronisti teatrali di valore ancora in attività, estimatore convinto di un regista difficile come Massimo Castri, autore di un libro lucidamente intitolato *Declino del teatro di regia* (Editoria spettacolo, Roma 2014), ma su questo punto resta prigioniero dell'interpretazione di Szondi che ha affascinato la nostra generazione. In realtà, nel terzo atto un intero quartiere della città va in fumo per un incendio, Olga e Irina si affannano per aiutare i sinistrati, dando loro vestiti e coperte, mettendoli in parte a dormire nella loro grande casa, ma Maša se la fila all'inglese, nel cuore



130 Figura 1 (fotografia di Gaia Adducchio).

della notte, per andare a fare l'amore con il suo uomo, approfittando che lo stolto marito dorma il sonno dei giusti e dei cornuti contenti.

Epperò, ripeto, il lavoro di *Muta Imago* è lodevole. Per quel che capisco del percorso poetico della compagnia – che confesso di conoscere poco – *Tre sorelle* è solo l'ultima tessera di una ricerca sul senso della vita, sul tempo, sul ricordo, sull'incubo della morte. Progetto artistico del tutto rispettabile, che evidentemente assume come spunto di avvio una certa idea consolidata di Čechov, a torto o a ragione. Naturalmente il *teatro di parola* (che è tipico di Čechov) diventa *teatro del corpo*, perfettamente integrato (e sostenuto, in un rapporto interattivo fecondo) nel sontuoso linguaggio del *teatro non verbale*, come le Avanguardie ci hanno insegnato, e in cui *Muta Imago* palesemente si riconosce. Il montaggio di scenografia, costumi, luci musica, prossemica e gestica è raffinatissimo, di grandissima intensità per gli occhi e le orecchie dello spettatore. Uno spazio quasi vuoto, semplice (Figura 1), che in altri momenti si fa astratto, ossessivo, continuamente cangiante sotto il dominio sapiente dei tagli di luce e degli straordinari effetti sonori (aspre e martellanti le musiche elettroniche dal vivo realizzate dal compositore Lorenzo Tomio). Memorabile l'*incipit* nel buio totale, sorta di primo piano cinematografico, che sottolinea con un filo di luce il guizzare di tre mani intrecciate verso l'alto, la grande icona mitica della mano – aperta per dare e per ricevere, protesa a cercare alleanza e solidarietà – che vediamo tante volte riprodotta nelle caverne del Paleolitico; la mano cui gli uomini hanno attribuito, sin dalla preistoria, un significato evocativo superiore a ogni altra parte del corpo, incluso



Figura 2 (fotografia di Gaia Adducchio).

il volto: immagine che naturalmente ritorna in finale, per suggellare il profilo dell'eterno ritorno, del nulla e della mancanza di senso dell'esistenza. O per lo meno, di un'esistenza che vede il femminile conculcato dalla violenza di genere: sicché altri primi piani illuminano nell'oscurità circostante una mano che accarezza e consola il viso di una sorella, mentre l'intera rappresentazione si risolve, a ben riflettere, in una lamentazione di 75 minuti sulla solitudine e il dolore della condizione della donna.

Il lettore avrà già capito che siamo di fronte a uno spettacolo fondato sulla luce e sul movimento. Ricchissimo il variegare delle tonalità luminose e particolarmente efficaci i passaggi in cui le protagoniste hanno in mano sfere stroboscopiche (Figura 2). Il movimento, per parte sua, è direzionato da un ritmo dominante, centripeto e centrifugo, che via via accentra e dilata, alternando immobilità e frenesia degli slanci: le tre sorelle sono inizialmente un solo strano essere a tre mani, ma poi il cerchio di luce disegnato sul pavimento si allarga progressivamente e i tre corpi – pur nelle vesti identiche – si separano e si distendono ruotando nello spazio (Figura 3): si slanciano verso l'alto o si lasciano cadere a terra, strisciano al suolo o procedono carponi, si intrecciano, come se combattessero fra di loro, ma più probabilmente si abbracciano e si confortano. Talune figurazioni ritornano – sempre nella scelta strategica del ritorno dell'identico, come cifra dell'enigma esistenziale –, talvolta a posizione inversa (all'inizio Irina, disperata nel giorno del suo ventesimo anniversario senza amore, giace a terra sofferente, ed è Maša che si china a stringerla fra le sue braccia per consolarla; alla fine, invece, quando è Maša ad es-



Figura 3 (fotografia di Gaia Adducchio).

sere sdraiata, distrutta e quasi pazza di dolore, perché la brigata del suo tenente colonnello è trasferita altrove, è Irina a venirle in soccorso).

Il copione, insomma, in buona sostanza, è una partitura di luci e di suoni, che dice l'impossibilità del personaggio sororale uno e trino di evadere dallo spazio claustrofobico della propria tristezza, afferrando anche solo un brandello di letizia, in cui la parola ha una funzione puramente residuale. Frammenti di battute del testo čechoviano raccolti sostanzialmente in bell'ordine da Riccardo Fazi (che in un paio di punti però eccede, inserendo riferimenti alla serva Anfissa e al dottore che non risultano decisivi per il profilo delle tre sorelle, per lo meno nella versione ridotta ai minimi termini che *Muta Imago* ci consegna). Si comincia con il «Nostro padre morì precisamente un anno fa» di Olga, si procede con la contraddizione vitale di Maša («Io me ne vado...»), quando si mette il cappello per abbandonare la festa per lei troppo moscia, poi sostituita dal togliersi il cappello, «Io resto a colazione», *coup de foudre* a seguito dell'entrata in scena del galante tenente colonnello), e si conclude con il ripetuto straziante «Dimmi qualche cosa» che Tuzenbach implora a Irina prima del duello (vorrebbe una parola d'amore, anche falsa, per avere una ragione per sopravvivere allo scontro, ma Irina non lo ama e risulta dunque implacabile). Le tre sorelle dicono, cioè ri-dicono, con la loro voce, le parole degli uomini che hanno contato nelle loro vite, ma sono scarni reperti che, strappati dal contesto dialogico, non possono che risuonare enigmatici allo spettatore che non abbia letto (o riletto) il testo nelle ventiquattro ore precedenti la fruizione dello spettacolo. Diciamoci la verità: se persino a un cronista del teatro, cioè uno che si

guadagna la vita andando a teatro tutte le sere, o a un docente di Storia del Teatro come io-me, capita di confondersi su dettagli della trama, come possiamo credere che quei miseri lacerti verbali possano orientare lo spettatore profano?

Non parlerei, dunque, di *riduzione drammaturgica*, sebbene nessuno contesti il diritto della compagnia a inserire in locandina il nome di Čechov. Diciamo – come si sarebbe scritto una volta – “*Tre sorelle*” da Čechov, più che “*Tre sorelle*” di Čechov. Ma – ci tengo a ripetere – la qualità dell’evento è notevolissima. C’è forse solo un accenno troppo tenue alla frustrazione erotica, che dovrebbe pur trovare posto all’interno della infelicità femminile, tanto più se due delle tre sorelle restano zitelle e la terza è una malmaritata: la regia ci mostra solo un lampo di gambe che fuoriescono dal buio di Olga e Irina (se non ho visto male) e un movimento più ardito di Maša, la più pronta a dimenarsi, mimando anche qualche pulsione a spogliarsi degli abiti molto monacali, ma è giusto rispettare la cifra stilistica dell’artista, e dunque va bene così.

In ogni caso almeno due/tre tracce (anzi, quattro, una per ogni atto...) della capacità della regista di leggere il testo come a me piace – modalità *close reading* – vengono fuori, e meritano di essere ricordate. Nel primo atto c’è un gioco di luci stroboscopiche che annullano la visione a intervalli di decimi di secondo, spezzettando la sequenza in micro-fotogrammi: l’effetto è un’impressione onirica, come fece Strehler, quarant’anni fa, con il mirabile *Temporale* di Strindberg, per evidenziare che taluni snodi del *plot* non erano realistici, ma piuttosto proiezioni mentali del protagonista. Ho l’impressione che il montaggio di Claudia Sorace non sia casuale: l’effetto avviene infatti in concomitanza con l’imprevista dichiarazione di Maša, «Io resto a colazione». Cosa è, infatti, che le ha fatto improvvisamente cambiare idea? Ha vissuto un’epifania, Maša ha visto, in un lampo, il *doppio* del padre che ha sempre amato. Si è innamorata a prima vista del suo tenente colonnello quasi *charmant* come il padre generale. Una finezza della stessa pasta nell’ultimo atto, quando cogliamo Irina aggirarsi con una pistola in mano. Siamo alla conclusione della vicenda, lo spettatore attento ha sentito la dichiarazione oltraggiosa del capitano Soliony, deciso a uccidere il rivale, se risultasse più fortunato di lui, e attende l’esito del duello, ma perché diavolo Irina ha una pistola in mano? Io l’ho scritto che l’inconscio di Irina decide il destino di Tuzenbach, condannandolo a morte con il suo rifiuto di dirgli che lo ama o che lo amerà, forse, un giorno, in futuro, chissà...³ ma Claudia Sorace è più radicale di me, non solo arma la mano di Irina, ma la vediamo prendere la mira, puntare ad altezza d’uomo, come se davvero fosse lei a uccidere colui che non ama.

E non è tutto, giustamente, perché Čechov è *tanta roba*, se mi è consentita un’espressione volgarotta, c’è psicoanalisi ma c’è anche sociologia. Nel secondo atto la regia pone in capo a due delle tre sorelle un paio di maschere molto perturbanti, quasi infernali. Non mi paiono la semplice innocua traduzione delle maschere che devono venire ad allietare il *clan* Prozorov, ma semmai l’allusione alla dia-

3. R. Alonge, *Čechov, la sofferenza delle donne* cit., pp. 82-83.

bolica coppia di Nataša e del suo amante, che reprimono il previsto ballo mascherato dell'ultima notte di carnevale per imporre il loro piccolo osceno maneggio privato. E tuttavia, accanto alla critica del filisteismo piccolo-borghese, c'è anche la presa di distanza rispetto alla supponenza aristocratica delle figlie del generale Prozorov, sicuramente nobile, dal momento che solo i nobili potevano diventare generali nella Russia degli zar. La morte del padre ha declassato le figlie, costrette – le due non sposate – a lavorare, per poter conservare lo stile di vita sfarzoso della *casa aperta* cui sono state abituate. La primogenita, Olga, deve dare l'esempio e, a inizio di dramma, è l'unica che già lavora, insegna da quattro anni al Ginnasio femminile. In realtà anche Maša si è data una mossa, a suo modo: quattro anni fa ha sposato, mentre quattro anni fa Olga si è messa a lavorare. Irina non lavora ancora, ma teorizza che «l'uomo deve lavorare, sudare sul suo lavoro: chiunque egli sia», ma 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...». S'intende che nello spettacolo di *Muta Imago* non ci sono tutte queste schegge di battute che ho appena citato, salvo una icastico «Non posso più lavorare, non lavorerò più!» che la regia innesta su un passo secco e *tranchant* dell'attrice che percorre avanti e indietro lo spazio scenico, a ribadire con enfasi il suo rifiuto del lavoro, che rimanda a una sua precedente confessione molto disdegnosa: «Noi siamo nate da gente che disprezzava il lavoro...». (Peccato che un'improvvisata cronista teatrale del glorioso «Manifesto» – non avendo mai letto il testo di Čechov – dichiarò con intrepida sicurezza che «le tre sorelle urlano la libertà di vivere e lavorare»⁴. Forse di vivere, ma certo non di lavorare...)

Dove voglio arrivare? A un misurato elogio della regista, la quale dunque – se e quando vuole – mostra di maneggiare bene i ferri del mestiere del teatro di tradizione. Senza obbligo di farlo, ovviamente, il teatro di tradizione. Non è bello quel che è bello, ma solo quel che piace...

4. M. Surianello, «Tre sorelle» secondo *Muta Imago*. Costrizione, rito e libertà, in «Il manifesto», 13 maggio 2023.