

Anton Čechov  
**IL GIARDINO DEI CILIEGI**  
(1903-04)

---

*Francesca Lazzarin*

1. Nel 1974, durante lo scrupoloso lavoro di allestimento del *Giardino dei ciliegi* (Višněvyj sad) al Piccolo Teatro di Milano, prima di una delle messinscene della pièce più apprezzate in Italia e all'estero, il regista Giorgio Strehler lasciò una nota che ben riflette la complessità dell'opera di Čechov, autore innovativo e spiazzante tanto nelle vesti di prosatore quanto in quelle di drammaturgo:

Ogni scatola un'interpretazione [...]. Nella prima, si affronta il testo sul piano della realtà, cioè il racconto della vita di una famiglia in un certo momento; nella seconda, siamo sul piano della storia e nei conflitti dei personaggi possiamo vedere riflessi i conflitti sociali e politici di quel periodo; nella terza, infine, ci muoviamo nell'ambito dei valori universali, astratti se si vuole, e *Il giardino dei ciliegi* è, allora, la storia del tempo che passa, delle generazioni che mutano... Io ho scelto una quarta 'scatola' che dovrebbe contenere, come è appunto nel testo di Čechov, tutte le altre tre: i personaggi sono visti sotto diversi profili [cit. in LEONE 1991: 132].

*Il giardino dei ciliegi* può essere effettivamente letto a molteplici livelli, e vi si può scavare aprendo più scatole disposte, per così dire,

‘a matroska’. Sul ‘piano della realtà’ si snoda una favola in apparenza piuttosto semplice, che ruota attorno alla famiglia della possidente Ljubov’ Andreevna Ranevskaja. Un tempo ricca e ora piena di debiti, dopo aver trascorso alcuni anni in Francia la Ranevskaja ritorna alla sua tenuta di campagna nella provincia russa (presumibilmente ci troviamo alle estremità sud-occidentali dell’Impero zarista, forse alle latitudini di Kursk o Belgorod, data la frequenza con cui viene nominata la città di Char’kov, oggi in Ucraina). L’ex servo della gleba Lopachin, ora agiato mercante, propone di salvare le terre della Ranevskaja, con annesso un meraviglioso giardino di ciliegi, dividendole in lotti da affittare sull’onda di una modernità fatta di ferrovie e di villeggianti borghesi con le loro ‘dacie’ fuori città. Ljubov’ Andreevna e suo fratello Leonid si rifiutano di accogliere l’idea di Lopachin e continuano a condurre la loro vita indolente e sognante; casa e giardino vengono messi all’asta, e alla fine sarà proprio Lopachin ad aggiudicarseli, realizzando così in autonomia il proprio piano iniziale. I due nobili decaduti abbandonano quindi per sempre la dimora di famiglia, da cui partono anche la servitù e le giovani Anja e Varja, rispettivamente figlia naturale e figlia adottiva della Ranevskaja. Anja nel frattempo ha imbastito vaghi piani per il futuro con lo studente dalle simpatie rivoluzionarie Petja Trofimov, mentre Varja non riuscirà a convolare a nozze con Lopachin, malgrado le aspettative generali e un sentimento d’amore reciproco rimasto sempre in sordina. Insomma, nei quattro atti che compongono la pièce pare succedere ben poco di eclatante in termini di intrighi e colpi di scena.

Se ci si sposta sul ‘piano della storia’, nella scarna serie di eventi non si possono che riconoscere molti inconfondibili *realia* della Russia che si stava affacciando al xx secolo e che, di lì a pochi mesi, avrebbe conosciuto la disfatta della guerra contro il Giappone e la Rivoluzione del 1905: da un lato, nel *Giardino* vediamo l’agonia e l’ultimo sussulto della nobiltà di provincia, nostalgica, totalmente incapace di reinventarsi nei decenni successivi all’abolizione della servitù della gleba, oltre che restia a rinunciare alla propria esistenza perlopiù

parassitaria; dall'altro, emerge la sua nemesi: un ceto borghese rampante, pragmatico e dalla mentalità capitalistica, in parte composto proprio da servi riscattati. Nel mezzo c'è una gioventù di intellettuali o presunti tali, ulteriore incarnazione dei *raznočincy*<sup>1</sup> radicali onnipresenti nella letteratura russa ottocentesca, che con il loro esaltato filosofare e le loro chimere sembrano comunque presagire gli inevitabili cambiamenti prossimi a travolgere la Russia esistita fino ad allora. In quest'ottica, la Ranevskaja rappresenterebbe il passato, Lopachin il presente, e lo studente Trofimov quel futuro che avrebbe preso corpo, nel bene come nel male, col 1917. Non è difficile immaginare come una lettura in chiave prettamente storica e sociologica del *Giardino* abbia goduto di particolare popolarità in epoca sovietica e abbia condizionato, fino ad oggi, messinscene in cui l'accento cade sul malinconico rimpianto di un mondo sommerso, di una specie di 'Arca russa' perduta per sempre;<sup>2</sup> oppure, al contrario, si satireggiano senza pietà gli inetti e viziosi esponenti di quello stesso mondo sull'orlo del baratro. D'altronde, guardando la pièce pare davvero di assistere a un requiem sui generis per il microcosmo dei gogoliani 'possidenti d'antico stampo', il cui risvolto è però la scanzonata parodia di tutto ciò che gli aveva dato forma, dal culto della bellezza e dell'*ujutnost'* (l'intimità accogliente delle vecchie dimore) alle serate di musica e danza in salotto.

Ma, come scrisse Strehler, oltre al 'piano della realtà' e al 'piano della storia', nel *Giardino* c'è ovviamente anche il piano dei 'valori universali, astratti', che trascendono le vicissitudini della Ranevskaja

---

<sup>1</sup> Letteralmente 'persone di diverso ceto', erano originari di famiglie afferenti al clero o alle classi dei mercanti e degli artigiani, ma anche alla piccola nobiltà decaduta. In genere avevano l'opportunità di studiare e di farsi strada in ambiti diversi da quello di provenienza, spesso dedicandosi all'attività didattica o culturale. Molti intellettuali ottocenteschi di orientamento democratico erano appunto *raznočincy*. Nel *Giardino* lo studente universitario Petja Trofimov dice che suo padre era un farmacista di paese.

<sup>2</sup> E non solo russa: nel 2014, ad esempio, la Compagnia dello Stabile di Napoli ha messo in scena un *Giardino* ambientato nella Campania di fine Ottocento, dove i possidenti sono una famiglia aristocratica del Sud di stampo vagamente gattoparDESCO, altro simulacro della fine di un'epoca storica.

e di Lopachin, e anche il contesto della Russia d'inizio Novecento, facendo di questo bizzarro lavoro teatrale – al contempo comico e tragico, realistico e surreale – una riflessione senza tempo sulla caducità dell'esistente, sul trauma della perdita e sulla sua rielaborazione, sui bilanci dell'esperienza trascorsa, sul contrasto stridente tra realtà e desideri (e soprattutto illusioni), ma anche, più in generale, sull'estrema difficoltà del 'mestiere di vivere', a maggior ragione nell'interazione con l'altro. Un regista che sia anche un conoscitore profondo dell'opera cechoviana non dovrebbe ignorare questa stratificazione del testo di partenza: proprio da qui scaturisce il 'quarto piano' di cui parla Strehler, dove le situazioni e i personaggi del *Giardino* vengono studiati e interpretati dagli attori tenendo conto di tutte le prospettive appena elencate. Anche chi si accinge ad analizzare la pièce, naturalmente, non può prescindere da un approccio analogo se vuole rendere giustizia alle molteplici sfumature di questo caposaldo del teatro russo e mondiale, arrivando a percepire quell'intensa 'corrente sotterranea' che ne attraversa i quattro atti, per dirla con una celebre espressione coniata da Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko, attori e registi sodali di Čechov. Altrimenti il rischio, sia nel corso della lettura che durante la visione a teatro, è venire colti dalle stesse perplessità dei primi recensori del Čechov drammaturgo, che rimproveravano all'autore la carenza di azione, i dialoghi confusi e inconcludenti, l'inserimento di scene avulse da ogni logica, insomma la scarsa conoscenza di quelle che, all'epoca, erano ancora le leggi del palcoscenico. D'altronde, nel novembre 1895, quando aveva appena concluso il suo *Gabbiano* (Čajka), Čechov stesso in una lettera al suo editore e amico Aleksej Suvorin aveva constatato: "Sono più insoddisfatto che soddisfatto, e leggendo la mia neonata pièce mi sto convincendo una volta di più di non essere affatto un drammaturgo" [PSP, VI: 100].

Certo, al momento della stesura del *Giardino* Čechov si era già lasciato alle spalle il bruciante fiasco della prima del *Gabbiano* al Teatro Aleksandrinskij e, grazie alla fruttuosa collaborazione con

la troupe del Teatro d'Arte di Mosca coordinata appunto da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, non solo aveva riproposto con successo, nel 1898, la pièce stroncata due anni prima a Pietroburgo, ma aveva successivamente consolidato la sua fama di drammaturgo con *Zio Vanja* (Djadja Vanja, 1899) e *Le tre sorelle* (Tri sestry, 1901), opere teatrali che segnano un decisivo passo in avanti rispetto ai vaudeville e agli atti unici degli esordi, ma anche alla storia di un proverbiale 'uomo superfluo' racchiusa nel più articolato dramma *Ivanov* (1886). Čechov, che nel frattempo aveva anche sposato una talentuosa attrice del Teatro d'Arte, Ol'ga Knipper, iniziò a redigere il *Giardino* poco dopo la prima rappresentazione delle *Tre sorelle*, mentre la tisi di cui soffriva da anni cominciava ad aggravarsi inesorabilmente, rendendo il lavoro quanto mai faticoso; nondimeno, la nuova pièce era già stata promessa al Teatro d'Arte, e doveva quindi essere portata a termine in tempi relativamente brevi. Alla base del soggetto si possono scorgere dei motivi biografici, dalla messa all'asta della casa di famiglia a Taganrog quando Čechov era ancora adolescente, per via dei debiti paterni, alla più recente vendita della tenuta di Melichovo, comprata nel 1892 e amministrata con grande zelo per i sette anni successivi; anche una coppia di cari amici dello scrittore, i Kiselëv, erano stati costretti a cedere le loro terre di Babkino. Alcuni personaggi, stando a diverse testimonianze dei contemporanei, avrebbero avuto dei prototipi in carne ed ossa, come Šarlotta Ivanovna, ispirata alla governante di una ricca famiglia moscovita [cfr. RAYFIELD 2000: 580].

Già alla fine del 1903 il testo della pièce era pronto per essere pubblicato in uno dei volumi della casa editrice cooperativa Znanie. La prima, attesissima rappresentazione presso il Teatro d'Arte di Mosca ebbe luogo il 17 gennaio 1904, in concomitanza con due ricorrenze importanti, cioè il quarantaquattresimo compleanno dello scrittore e il venticinquesimo anniversario della sua attività letteraria; in sala erano presenti diverse celebrità dell'epoca: Gor'kij, Andrej Belyj, il cantante d'opera Fëdor Šaljapin. La serata fu un grande successo, al di là

delle pessime condizioni di salute del ‘festeggiato’, anche se le repliche non avrebbero avuto un riscontro altrettanto positivo: l’ambiguità di cui era permeata la pièce e il suo carattere spurio si rivelarono quantomeno fuori luogo in una congiuntura in cui, con la dichiarazione di guerra al Giappone solo una settimana dopo la prima (il 24 gennaio), aveva preso il sopravvento una retorica patriottica senza mezzi toni. D’altro canto, cimentarsi per la prima volta con il proteiforme testo cechoviano era stato arduo anche per la compagnia del Teatro d’Arte, che durante le prove si era ritrovata spesso e volentieri in disaccordo con l’autore – ricordiamo, a questo proposito, che Čechov rivendicava continuamente il proprio diritto ad intervenire nella preparazione degli spettacoli, pretendendo di avere una voce in capitolo nell’assegnazione dei ruoli.

A parte la distribuzione dei ruoli,<sup>3</sup> il principale oggetto del contendere tra Čechov e Stanislavskij a proposito del *Giardino* era il genere nel quale inquadrare la pièce che avrebbe dovuto ‘dare il la’ alla rappresentazione scenica. Stanislavskij era convinto di dover mettere in scena una tragedia, con l’ausilio di quinte e accessori dal sapore naturalistico come si confaceva all’estetica del Teatro d’Arte ai suoi albori. Čechov, però, aveva più volte puntualizzato che si trattava piuttosto di una commedia che, in alcuni punti, doveva addirittura sfociare in farsa. Come se non bastasse, nelle prime locandine dello spettacolo campeggiava, sotto il titolo, la parola ‘dramma’, che instillava nel pubblico determinate aspettative prontamente disattese sin dal primo atto. Il *Giardino*, infatti, non è solo un ‘dramma del salotto borghese’ come i coevi lavori di August Strindberg o Henrik Ibsen, nonostante i vari tratti in comune con i classici scandinavi (il risalto dato alle figure femminili e ai dissidi familiari, la profonda introspezione psicologica dei personaggi con le loro crisi di coscienza, i motivi simbolici

---

<sup>3</sup> Ad esempio, Čechov insisteva perché il ruolo di Lopachin, di cruciale importanza, fosse assegnato allo stesso Stanislavskij, che però alla fine vestì i panni di Leonid Gaev, fratello della Ranevskaja.

e onirici). Al giorno d'oggi questa indefinitezza non sorprende più di tanto, visto il proliferare, lungo buona parte del Novecento, di categorie fortemente ibridate, nel teatro come nel cinema: tragicommedie, commedie nere o *dramedy*, per non parlare della nostra 'commedia all'italiana', sono solo alcuni esempi di generi in cui argomenti seri e pregnanti vengono tematizzati ricorrendo al filtro agrodolce dell'ironia e dell'umorismo. Ma nel 1904 né i registi, né gli attori, né il pubblico erano ancora pronti a rinunciare completamente alle convenzioni che permettevano di inquadrare un testo teatrale con sicurezza.

Inoltre, l'impressione è che la parola 'commedia' con cui Čechov corredò il suo manoscritto (con la dicitura "commedia in quattro atti", presente, poi, anche nel testo a stampa) faccia le veci delle indicazioni agogiche nelle partiture musicali. È come se significasse che la storia, oggettivamente ben poco allegra e priva di un inequivocabile lieto fine, dovrebbe essere recitata con il brio di uno spettacolo comico in cui gli eventi tristi coinvolgono personaggi indubbiamente buffi nella loro goffa imperfezione. La curiosa commistione di comico e tragico che attraversa tutta la pièce, dove si può passare istantaneamente dal pianto alla risata isterica, dal lamento a una giocosa leggerezza, anche grazie all'assiduo e vivace commento musicale che accompagna il secondo e il terzo atto, fa pensare a una "drammaticità carnevalizzata" [STRADA JANOVIC 1991: 11], ed effettivamente i personaggi del *Giardino* possono ricordare dei bislacchi clown lunari su una ribalta di saltimbanchi,<sup>4</sup> quasi fossero tutti usciti dal cilindro della stravagante tata Šarlotta Ivanovna, erede di artisti del circo, sarcastica, brillante nei suoi giochi di prestigio, e allo stesso tempo intrisa di un'infinita malinconia nella sua vita senza radici salde. Ogni personaggio della pièce, come si dirà a breve, vive un caleidoscopio di emozioni riconducibili a una propria tragedia personale, e allo stesso tempo, agli

---

<sup>4</sup> Non a caso Angelo Maria Ripellino, parlando del *Giardino* [1968: 120], scrisse che "il lirismo elegiaco di questo lavoro ha continue cangianze burlesche, e i suoi personaggi appartengono alla famiglia dei clowns".

occhi degli altri, non può celare le proprie contraddizioni e stranezze: queste suscitano ora pietà, ora irritazione, ma fanno comunque scattare l'effetto comico, indispensabile per comprendere appieno la sottile malinconia cechoviana, sia nel teatro che nella prosa.<sup>5</sup>

La colorita compagine di tipi umani del *Giardino*, sorta di orchestra del Titanic intenta a suonare nel bel mezzo del naufragio, talvolta smarrendosi in discorsi senza capo né coda simili, dall'esterno, a puri nonsense, in attesa della risoluzione di un conflitto sospeso nell'aria, pare anticipare alcune tendenze che avrebbero segnato i palcoscenici del Novecento: dal teatro dell'assurdo di Samuel Beckett a quello della crudeltà di Antonin Artaud, in cui lo spettatore viene fatto uscire di forza dalla sua *comfort zone* e costretto a interrogarsi su se stesso; per arrivare, infine, alle allusioni inquietanti che baluginano negli interni domestici solo apparentemente 'normali' di Harold Pinter.

**2.** Su quali presupposti innovativi poggia, dunque, il cosiddetto 'dramma non drammatico' cechoviano, in prima battuta sconcerante con i suoi umori cangianti e la sua compattezza sotto la media, tra accavallamenti di frasi – inframmezzate da curiosi scatti semantici – che vanno spesso a sostituirsi all'azione dinamica sul palco? In realtà, altro non si tratta che di un principio naturalistico perseguito all'estremo e suffragato anche dalle dettagliate indicazioni con cui Čechov correda dialoghi e monologhi.<sup>6</sup> Lo

---

<sup>5</sup> Come sostiene Vladimir Nabokov nella sua celebre lezione su Čechov [2021: 333], "le cose per lui erano buffe e tristi al medesimo tempo, ma non riuscivi a vederne la tristezza se non ne vedevi il lato buffo, perché i due aspetti erano legati insieme".

<sup>6</sup> Si pensi anche solo alle didascalie che aprono ciascuno degli atti, dove l'autore non si limita ad accennare allo sfondo dell'azione (ad esempio con note essenziali e 'di servizio' come, poniamo, 'Vecchia stanza dei bambini nella tenuta di Gaev. Alba'), ma fornisce scrupolose descrizioni degli spazi e soprattutto delle atmosfere che costituiscono parte integrante del testo letterario, quasi si trattasse della prospettiva di un narratore: "Atto primo. Una stanza che ancora oggi è chiamata dei bambini. Una delle porte conduce in camera di Anja. È l'alba, tra poco sorgerà il sole. È già maggio, i ciliegi sono in fiore, ma nel giardino fa freddo, c'è una gelata mattutina. Le finestre della stanza sono chiuse. Entrano Dunjaša con una candela e Lopachin con un libro in mano" [ČECHOV 2019: 27; PSS, XIII: 197], e così via.

stesso autore espresse, in merito, delle considerazioni che si commentano da sé:

Tutti vogliono che ci siano un eroe e un'eroina 'ad effetto' dal punto di vista scenico. Ma nella vita non è che la gente ogni momento si spara, si impicca, fa dichiarazioni d'amore, dice sempre cose intelligenti. La gente più che altro mangia, beve, si barcamena, dice sciocchezze. E bisogna appunto che tutto ciò si veda in scena. Bisogna dare forma a una pièce dove la gente vada e venga, pranzi, parli del tempo, giochi a carte, e non perché lo vuole l'autore, ma perché nella vita reale succede così [cit. in SKAFTYMOV 1972b: 409].

I dialoghi frequentemente privi di contenuto o di nessi logici, insieme alla banalità dei gesti compiuti, sarebbero dunque uno specchio iperrealistico di quanto avviene nel quotidiano: non di rado, infatti, si parla a sproposito o tirando fuori i propri tic verbali quando non si sa che cosa dire, oppure perché si è immersi nei propri pensieri e non si ascolta attentamente l'interlocutore; o, ancora, si cambia repentinamente discorso per evitare discussioni sgradevoli. In modo simile, si sbrigano incombenze insignificanti per ammazzare il tempo nelle ore di noia, e così via. Una simile scelta rappresenta un'importante novità rispetto ai drammi, ma anche alle commedie realistiche ottocentesche tradizionali, in cui il *byt*, la vita ordinaria, trovava spazio perlopiù all'inizio del primo atto, a mo' di neutra esposizione volta ad inquadrare il contesto di accadimenti fuori dall'ordinario che avrebbero poi fagocitato e messo in secondo piano tutto il resto.

Allo stesso tempo, citando ancora una volta le parole di Čechov, “nella scena tutto deve essere difficile e al contempo facile, come nella vita. Delle persone pranzano, pranzano e nulla di più, e in quel momento si delinea la loro felicità o si spezzano le loro vite” [*ibidem*]. Il nodo centrale della trama del *Giardino* – la vendita della tenuta della Ranevskaja e di Gaev – ha senz'altro una ripercussione sull'esistenza dei vari per-

sonaggi, ma gli fanno da prelude usuali ‘scene di vita in campagna’ (come recita il sottotitolo di *Zio Vanja*), in cui si susseguono e vengono ‘tirate per le lunghe’, senza soluzione di continuità, faccende tutt’altro che eccezionali o appassionanti: il caffè, le confidenze tra sorelle, il bighegellonare della servitù, le passeggiate per i campi, un ballo conviviale come molti, insomma, ciò che abitualmente avviene in quelli che in russo si chiamano *budni*, giornate di routine in cui il tempo sembra essersi fermato, anche se in realtà passano diversi mesi (dal testo si capisce infatti che la storia narrata prende il via in maggio, e la vendita della tenuta è il 22 agosto).

Vale la pena ricordare che al teatro russo ‘di costume’ precedente a Čechov non erano estranee le figure di arrampicatori sociali che mettevano in crisi famiglie nobili sgretolandone i ‘nidi’ di campagna: simili prototipi sono riconoscibili in pièce di autori noti come Aleksandr Ostrovskij o Michail Saltykov-Ščedrin [cfr. KATAEV 1989: 219-228]. Nel soggetto del *Giardino* mancano però sia la spregiudicata aggressività del mercante, sia i disperati tentativi dei possidenti di opporvi resistenza conservando patrimonio e dignità, tanto più che né la Ranevskaja né Gaev sono oggettivamente sul lastrico, anzi potrebbero facilmente porre rimedio alle loro condizioni poco rosee se seguissero sin dall’inizio i consigli proprio di Lopachin. In apertura, Lopachin fa le veci non tanto dell’avversario quanto, anzi, dell’alleato, peraltro dicendosi riconoscente alla Ranevskaja per l’affetto dimostrato sin dall’infanzia verso di lui, figlio straccione e bistrattato di un servo della gleba.<sup>7</sup> Per non

---

<sup>7</sup> “[Ljubov’ Andreevna] è una brava persona. È alla mano, una persona semplice. Mi ricordo, quando ero un ragazzino di quindici anni, mio padre, buonanima – che all’epoca commerciava in città nella sua bottega – mi dette un pugno in faccia e mi uscì il sangue dal naso... Chissà perché eravamo arrivati insieme qui in cortile e lui aveva bevuto. Ljubov’ Andreevna, me lo ricordo come se fosse adesso, ancora giovane, magrolina, mi portò al lavabo, proprio in questa stanza dei bambini. ‘Non piangere, contadinello, mi disse, prima che ti sposi sarà passato tutto...’ [ČECHOV 2019: 27; pss, XIII: 197]. Facciamo tra l’altro notare che il riferimento scherzoso alle nozze, al termine di questa battuta pronunciata proprio all’inizio della pièce, pare far presagire la questione del matrimonio mancato tra Lopachin e Varja, serpeggiante lungo tutti e quattro gli atti.

parlare del fatto che sarebbe ragionevole mantenere sia la tenuta che il giardino tramite il matrimonio – nemmeno di pura convenienza vista l'effettiva attrazione tra i due – di Lopachin e Varja, recuperando un cliché piuttosto tipico della drammaturgia ottocentesca, dove le nozze erano spesso un pratico espediente per ovviare a ristrettezze finanziarie. Ma nel *Giardino*, come nella vita, si mettono di mezzo l'irrazionale, la pigrizia e gli atti mancati.<sup>8</sup>

Come che sia, l'evento cruciale, l'asta, si svolge fuori scena e viene raccontato solo retrospettivamente, a conti fatti; la pièce non termina, come si potrebbe aspettare uno spettatore abituato a spettacoli più convenzionali, alla fine del terzo atto, in seguito a quello che sembra tanto il culmine della storia quanto lo scioglimento finale dell'intreccio (l'acquisto 'a sorpresa' della tenuta da parte di Lopachin, l'esaltato monologo di quest'ultimo e il pianto della Ranevskaja consolata dall'ingenua Anja), ma prosegue in un quarto atto in cui vediamo come la vita continui, in modo dimesso e senza grandi slanci, seppur 'spezzata' dai fatti di cui siamo stati testimoni. Nel quarto atto, a parte l'abbandono definitivo della casa e del giardino, non 'succede' nulla: se, come scriveva Čechov in una lettera del giugno 1892 a Suvorin, nella maggior parte delle coeve pièce teatrali il protagonista non poteva che "sposarsi o spararsi" [PSP, v: 72], nel finale del *Giardino* non accade né l'una, né l'altra cosa. Non vi è una comoda via d'uscita dai propri dissidi, nel bene come nel male: da un lato permangono le frustrazioni e l'inerzia di alcuni personaggi, dall'alto le aspirazioni a un radioso avvenire ante litteram di cui si fanno portavoce Trofimov e Anja suonano alle orecchie del pubblico come una ridicola fantasia senza fondamento (è ben difficile prendere sul serio una svampita ragazzina di diciassette anni che ancora non sa nulla della vita ma si lan-

<sup>8</sup> Basti ricordare l'ultima conversazione tra Varja e Lopachin, preceduta da uno scambio di battute tra quest'ultimo e Ljubov' Andreevna che sembra preludere alla tanto attesa proposta di matrimonio. Ma alla fine i due, ancora una volta, non riescono ad arrivare al dunque, in una catena di pause imbarazzate (i bicchieri di champagne sul tavolo, già vuoti e quindi inutili, non sono un dettaglio casuale...) [cfr. ČECHOV 2019: 80-81; PSS, XIII: 250-251].

cia, seppur con una disarmante sincerità, in esclamazioni altisonanti come: “Io mi preparerò, supererò l’esame al ginnasio, e poi lavorerò, ti aiuterò. Noi, mamma, leggeremo insieme libri diversi... Non è vero? (*Bacia le mani della mamma*) Leggeremo nelle sere d’autunno, leggeremo molti libri, e davanti a noi si aprirà un mondo nuovo, meraviglioso...” [ČECHOV 2019: 78; PSS, XIII: 248]). I sommovimenti provocati dal carosello di arrivi e partenze tra il primo e il quarto atto sono più che altro oscillazioni interne a ciascun personaggio, e il loro comun denominatore è un senso di perdita e di incertezza.

In merito ai personaggi, si può notare come gli eventi narrati non siano nemmeno utili a metterne in rilievo determinate qualità, eventualmente da stigmatizzare: ciascuna figura che compare nel *Giardino* è troppo poliedrica per poter incarnare chiaramente un vizio, una virtù o uno stereotipo e, come già accennato, non è univocamente tragica o comica come certe ‘maschere’ del lascito teatrale precedente, ma è in grado di suscitare il riso o la pietà a seconda della situazione vissuta in concreto. La Ranevskaja è viziosa, poco perspicace e per nulla pratica, schiacciata dalle proprie pulsioni emotive (“io sono al di sotto dell’amore”, confessa lei stessa ribattendo all’infervorato Trofimov che si proclama “al di sopra dell’amore” [ČECHOV 2019: 63; PSS, XIII: 233]). Allo stesso tempo è generosa, sensibile e schietta nei suoi sentimenti, persino verso l’amante che l’ha di fatto gabbata e derubata in Francia; inoltre, il terribile lutto che ha subito (il suo piccolo figlio Griša è morto annegato alcuni anni prima) non può che portare a solidarizzare con lei. Gaev è uno sbruffone autocompiaciuto e non meno vizioso della sorella, che si riempie la bocca di frasi ad effetto, arrivando addirittura a tessere le lodi di un armadio (“Caro, rispettabilissimo armadio! Saluto la tua esistenza, che da oltre cento anni è stata dedicata a ideali luminosi di bontà e giustizia” [ČECHOV 2019: 37; PSS, XIII: 206]) o a sproloquiare sulle proprie presunte ‘convinzioni’ morali per darsi un tono (“Io sono un uomo degli anni Ottanta... Non lodano molto questa epoca, ma per le mie convinzioni posso dire di averne passate tante nella mia vita. Non a caso i contadini mi

vogliono bene” [ČECHOV 2019: 43; PSS, XIII: 213-214]); in fondo, però, suscita anche simpatia e compassione quando notiamo la sua ben più pronunciata passione per il biliardo e le caramelle, o la sua prospettiva di iniziare, ormai non certo giovane, a lavorare in banca per sbarcare il lunario. Varja, agli antipodi rispetto alla madre e allo zio adottivi, è invece pragmatica e con un ammirevole senso del dovere: è l'autentica colonna che regge l'esistenza traballante della casa e della tenuta. Ma l'altra faccia di questo suo rigore è una grigia rigidità corroborata da una fortissima fede religiosa che le impedisce di vivere una vita piena o coltivare delle ambizioni (molto probabilmente, non si realizzerà nemmeno il suo modesto sogno di andare “in pellegrinaggio a Kiev, a Mosca”, “in giro per i luoghi sacri” [cfr. ČECHOV 2019: 32; PSS, XIII: 202]). D'altro canto, come già visto, la coppia formata da Anja e Trofimov non funge certo da contraltare positivo: troppo sprovveduta e naif Anja, troppo poco coerente Trofimov, che disquisisce continuamente di ‘lavoro’ e di ‘vita nuova’, anche esternando pensieri profondi,<sup>9</sup> ma è uno studente universitario che oggi definiremmo ‘fuori corso’ da anni e anni, e probabilmente rimarrà tale ad libitum.

E poi c'è Lopachin, non a caso il personaggio che stava più a cuore a Čechov. Il suo celeberrimo monologo del terzo atto, quando annuncia l'acquisto del giardino, ne sintetizza mirabilmente le diverse facce: è l'ex ‘contadinello’ dal nome ben poco aristocratico di Ermolaj che si sta prendendo una sacrosanta rivincita nei confronti sia di chi ha sfruttato per anni i suoi avi, sia della violenza perpetrata dai suoi avi stessi (“Se mio padre e mio nonno si alzasse-

---

<sup>9</sup> Si pensi a quando cerca di contagiare Anja con il suo entusiasmo circa il futuro della Russia di là da venire, che potrà diventare simile a un nuovo e lussureggiante giardino, ma a determinate condizioni: “Siamo rimasti indietro di almeno duecento anni, non abbiamo praticamente nulla, neppure uno sguardo preciso verso il nostro passato, facciamo solo della filosofia, ci lamentiamo della nostra nostalgia e beviamo vodka. E invece è talmente chiaro che per cominciare a vivere occorre prima di tutto spiare il proprio passato, farla finita con esso, e per fare questo occorre sofferenza, occorre fare un lavoro straordinario e continuo” [ČECHOV 2019: 57; PSS, XIII: 227-228].

ro dalla tomba e vedessero tutto ciò che è stato fatto, come il loro Ermolaj, preso a botte, Ermolaj che non sa bene leggere e scrivere, che in inverno andava in giro scalzo, come proprio quell'Ermolaj ha comprato una tenuta, più meravigliosa della quale non c'è niente al mondo" [ČECHOV 2019: 70-71; PSS, XIII: 240]), e allo stesso tempo è un vecchio amico di famiglia che si rammarica per come sono andate le cose ("Ma perché, perché non mi avete ascoltato? Povera mia, cara, ora non si può tornare indietro (*in lacrime*) Oh, se tutto questo passasse prima possibile, se potesse cambiare in un qualche modo la nostra vita goffa e infelice" [ČECHOV 2019: 71; PSS, XIII: 240-241]). Inoltre, è un gran lavoratore proiettato verso una crescita esponenziale dei profitti ("In primavera ho seminato dei papaveri per un migliaio di ettari, e adesso ci ho guadagnato quarantamila puliti" [ČECHOV 2019: 75; PSS, XIII: 244]), ma allo stesso tempo non si capisce quali siano i suoi piani a lungo termine (tra l'altro, a posteriori possiamo immaginare che, pochi anni dopo, Lopachin e il suo patrimonio sarebbero stati spazzati via dalla nazionalizzazione delle terre e dalla dekulakizzazione). Ha un'aria ruspante ma, come osserva acutamente Trofimov, ha "delle dita sottili, delicate, come un artista" e "un'anima delicata e sottile" [ČECHOV 2019: 75; PSS, XIII: 244], dunque per la maggior parte del tempo, in realtà, reprime la propria vera indole – indole che però è stata ben espressa, ad esempio, nell'allestimento del 1975 al Teatro della Taganka di Mosca a cura di Anatolij Èfros, dove a dare voce e corpo a un inusuale Lopachin fine e intelligente è stato il leggendario cantautore Vladimir Vysockij.

Inoltre, non può non sfuggire come nel folto gruppo dei personaggi, nonostante la presenza di figure di maggiore peso come la Ranevskaja e Lopachin, non vi siano elementi di puro contorno, privi di personalità e relegati al mero ruolo di 'spalle' o spettatori inermi. Tutti, in virtù del principio di 'democraticità' delle parti già in auge al Teatro d'Arte, sono degni di attenzione e portano in sé una storia intrigante da raccontare: la vispa servetta Dunjaša,

ben lungi dal riproporre l'ennesima variazione sul tema della cameriera da Commedia dell'Arte, è una giovane donna tormentata dal desiderio di piacere e di farsi notare (cercando ora l'amore del vanesio mascalzone Jaša, ora l'approvazione dei padroni). Oppure il maldestro contabile Epichodov, che al giorno d'oggi pare uscito da una striscia a fumetti, viste le numerose (ben più di 'ventidue') disavventure che gli capitano,<sup>10</sup> ma risulta meno ridicolo e bidimensionale quando pronuncia frasi disarmanti come: "Io sono una persona evoluta, leggo molti libri straordinari, ma non riesco proprio a capire la direzione nella quale, in sostanza, vorrei andare, vivere o spararmi, per dirlo in breve" [ČECHOV 2019: 46; PSS, XIII: 216], il cui riverbero riecheggia anche nelle sventure e nell'angosciosa solitudine di chi gli sta attorno, facendone un loro pari. Similmente succede con Šarlotta Ivanovna, tanto sola da trovare il suo interlocutore in un cane, o in un fagotto di stracci ("Avrei tanta voglia di parlare con qualcuno, ma non c'è nessuno... Non ho nessuno" [ČECHOV 2019: 45; PSS, XIII: 215]). I suoi giochi di prestigio nel terzo atto, dove oggetti e persone compaiono e scompaiono, alludono in maniera nemmeno troppo subliminale all'imminente dissoluzione del nucleo familiare e del suo nido. Non è banale nemmeno il buffo e vagamente gogoliano 'vicino di tenuta' Simeonov-Piščik, dal doppio cognome, signorile e plebeo insieme, specchio deformato che esaspera i lineamenti dei Gaev: anche lui pieno di debiti, anche lui incline a parlare a vanvera di argomenti 'elevati', anche lui costretto a vendere le sue terre a un'avidità società inglese che le farà finalmente fruttare, anche lui essenzialmente solo, fatta eccezione, forse, per la fantomatica figlia Daša, che viene nominata assiduamente ma non si palesa mai in scena.

---

<sup>10</sup> Epichodov viene soprannominato 'ventidue disgrazie' (probabilmente per analogia con l'espressione russa di significato opposto 'trentatré piaceri') e più degli altri pare perseguitato dalla sfortuna, come dimostrano le svariate scenette degne di una *slapstick comedy* che lo vedono coinvolto: lascia cadere un mazzo di fiori e inciampando rovescia una sedia, spezza una stecca da biliardo, ha degli stivali che fanno un rumore sgradevole ecc.

Per non parlare di Firs: forse è proprio lui a rimanere maggiormente impresso nella mente degli spettatori a fine spettacolo. Lacchè quasi novantenne nella cui personale cronologia l'abolizione della servitù della gleba si configura come "la disgrazia", è fedelissimo e premuroso verso i suoi padroni, forse neanche tanto per il suo buon cuore ma perché, come molti servi, non è mai stato messo nelle condizioni di occuparsi di altro e non sa bene che farsene, della libertà concessagli. Allo stesso tempo, a mo' di *domovoj*, di nume tutelare della casa e della famiglia, ha assistito a tutta la parabola discendente dei Gaev e sente, in quelli che sono probabilmente i suoi ultimi attimi di vita, anche i colpi di scure sugli alberi del giardino, accompagnando dunque fino alla fine il microcosmo che aveva sempre custodito. Il suo breve soliloquio dopo cui scende il sipario è un'emblematica summa di quanto visto (e percepito) sul palco nel corso di tutta la pièce:

Firs: (*si avvicina alla porta, tocca la maniglia*) Chiuso a chiave. Sono andati via... (*Si siede sul divano*) Si sono dimenticati di me... Fa niente... mi siedo un po' qui... E Leonid Andreič sicuramente non si è messo la pelliccia, è uscito in cappotto... (*Sospira con preoccupazione*) Io non ci ho guardato... Beata gioventù! (*Borbotta qualcosa che però non si riesce a capire*) E la vita è passata, come se non avessi vissuto (*si stende*). Mi stendo un pochino... Non hai più le forze, non è rimasto nulla, nulla... Eh, tu... rammollito!... (*è steso immobile*) [ČECHOV 2019: 84; PSS, XIII: 253-254].

Le diverse sfaccettature dei personaggi, e soprattutto le motivazioni che li guidano, non vengono esplicitate in programmatici monologhi rivolti al pubblico, né tantomeno in dialoghi 'a tesi', ma sono celate tra sottili allusioni in filigrana alle battute pronunciate, ai movimenti, ai gesti, alla mimica. Anche molte delle frasi 'casuali' e avulse dal contesto cui si accennava prima possono racchiudere stati d'animo, idee, intenzioni, configurandosi come "pensieri dispersi, frantumi di frasi sfuggite ad un muto fluire della coscienza, [...] nascosto rigoglio di vibrazioni

psicologiche” [RIPELLINO 1968: 113], come si nota negli spiazzanti cambi d’umore tra le tirate della Ranevskaja, che tramite associazioni mentali passa subitaneamente da un sentimento al suo opposto.

Non è un caso che Čechov abbia trovato un efficace *modus operandi* con Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, e viceversa: ancora oggi qualsiasi attore teatrale in ogni parte del mondo, nel suo percorso formativo, passa per lo studio del famosissimo ‘metodo Stanislavskij’, basato su uno scrupoloso lavoro non solo sulla psicologia del personaggio, ma anche su se stessi, in una singolare auto-anamnesi. Solo scavando nella propria esperienza in prima persona, infatti, è possibile attingere direttamente a emozioni autentiche, simili a quelle da trasmettere in scena evitando pose artificiali, enfatiche o caricaturali: da questo punto di vista, le figure cechoviane sono un imprescindibile banco di prova – e una grande sfida – per chiunque voglia recitare su un palco.

Tra l’altro – e questo è un aspetto che, purtroppo, in larga parte si perde con la traduzione – ogni personaggio comunica ricorrendo a un proprio specifico idioletto, in termini di lessico, intercalari e intonazione: la raffinatezza della Ranevskaja contrasta con il “muso da maiale tra le ciambelle per i signori”<sup>11</sup> di Lopachin, che nonostante il suo gilè bianco e le sue scarpe gialle nasconde a fatica un linguaggio più rozzo e dalla sintassi involuta; Gaev si distingue per la sua retorica enfatica, salvo poi stemperare i toni con ben più prosaici riferimenti al biliardo; Epichodov si esprime mettendo bizzarramente insieme parole che normalmente non andrebbero accostate, creando un effetto straniante e non facendosi comprendere (“quando si mette a parlare non si capisce niente”, decreta Dunjaša [ČECHOV 2019: 29; PSS, XIII: 199]); Firs, oltre a essere mezzo sordo, e quindi a bofonchiare frasi passando di palo in frasca, usa termini curiosi come il suo prediletto *nedotěpa*, traducibile pressappoco come ‘imbranato’, ‘rammollito’, ‘buono a nulla’.

---

<sup>11</sup> Quest’espressione idiomatica (in russo: *so svinyim rylom v kalašnyj rjad*) impiegata per indicare qualcosa ‘fuori posto’, che stona in un contesto estraneo, nel primo atto Lopachin la riferisce a se stesso.

Estendendo all'intero cast le caratteristiche di Epichodov e Firs, si è spesso parlato dell'ottusa incomunicabilità che affligge i personaggi cechoviani [cfr. MIRSKIJ 1958: XIX]. Più che di incomunicabilità tra persone che non fanno alcuno sforzo per parlarsi e capirsi, si tratta piuttosto di fraintendimenti dovuti al non-detto o all'incapacità di trovare la parola giusta al momento giusto. Il dialogo finale (e non risolutivo) tra Varja e Lopachin ne è un'ottima illustrazione. Il legame tra i due sembra essersi inceppato come il termometro rotto menzionato da Varja:

Lopachin: [...] Ecco che è finita la vita in questa casa...

Varja (*dando un'occhiata alle cose*): Ma dov'è... O forse l'ho messo nel baule... Sì, è finita la vita in questa casa... non ci sarà mai più...

Lopachin: Io invece vado a Char'kov adesso... proprio con questo treno. Ho molto da fare. Lascio qui in casa Epichodov... l'ho assunto.

Varja: Che dire?

Lopachin: L'anno scorso in questo periodo nevicava, se si ricorda, mentre ora non c'è vento, c'è il sole. Fa solo freddo... Tre gradi sotto zero.

Varja: Non ho guardato. (*Pausa*) Che poi è rotto, il nostro termometro... [ČECHOV 2019: 81; PSS, XIII: 251]<sup>12</sup>

In ultima analisi, i personaggi del *Giardino* sono tutti degli sconfitti, seppur per motivi diversi. In ciascuna delle loro sconfitte individuali, però, non si può identificare un colpevole, che si tratti di una persona concreta o di una circostanza che impedisce di raggiungere l'agognata felicità: come già detto, non ci sono 'buoni' e non ci sono 'cattivi' [cfr. SKAFTYMOV 1972b: 426-427]. La

<sup>12</sup> Nondimeno, alcuni registi hanno esplicitato, in questa e in altre scene con Varja e Lopachin, il legame romantico tra i due. Nella sua brillante messinscena del 2014 al Malyj Dramatičeskij Teatr di Pietroburgo, Lev Dodin è arrivato anche a lasciar intendere, in una delle pause indicate nell'ultimo dialogo del quarto atto, un fugace amplesso dietro le quinte (che però, ovviamente, non porta a nulla: anzi, le considerazioni sul meteo e sul termometro rotto suonano ancora più imbarazzanti e fuori luogo).

colpa, se così si può dire, è se mai degli imprevedibili meccanismi e incastri fortuiti della vita stessa, all'interno dei quali la volontà soccombe di fronte all'inefficienza dei singoli e ai circoli viziosi della loro psiche, come ben vediamo nei personaggi del *Giardino*, perlopiù inclini a reiterare inconsapevolmente dei *pattern* già battuti senza riflettere criticamente su se stessi e agire in modo alternativo. Si potrebbe interpretare questo stallo di fondo solo come un sintomo dell'epoca di sostanziale conservatorismo e reazione in cui Čechov scrisse le sue pièce: un momento di transizione a cavallo tra due secoli in cui alla sempiterna domanda 'Che fare?' posta dai radicali russi nella seconda metà dell'Ottocento sembravano seguire ancor meno risposte convincenti, e molti intellettuali si ripiegavano nella propria sfera privata rinunciando a progetti di riforma sociale ad ampio raggio. Così, d'altronde, Čechov è stato letto per decenni dalla critica sovietica ufficiale, peraltro entrando, proprio in qualità di smascheratore e fustigatore della Russia pre-rivoluzionaria, nel Pantheon degli autori celebrati tra scuole, case editrici e teatri. Ma, ovviamente, i personaggi cechoviani hanno un respiro universale e senza tempo: lo conferma la popolarità di cui godono da oltre cento anni, anche e soprattutto tra attori provenienti da ogni angolo del globo che affinano il proprio talento identificandosi con loro. E, come avviene anche nei racconti cechoviani, lo scrittore non propone una sua ricetta per la 'vita nuova', perché è profondamente convinto che nella letteratura, come nella medicina, la priorità vada data a una rigorosa diagnosi di ogni singolo caso, e non a una comoda cura da applicare indiscriminatamente a tutti.

**3.** In conclusione, non si può ignorare il luogo che dà il titolo alla pièce, ovvero quel meraviglioso giardino dei ciliegi teneramente amato dai Gaev, che vi scorgono le movenze del fantasma della loro defunta madre, ma anche invisibile a Trofimov che vi vede gli abusi perpetrati per anni contro i contadini, e infine abbattuto da Lopa-

chin.<sup>13</sup> Sebbene nell'uso italiano si sia radicato il termine 'giardino', parliamo chiaramente di un frutteto (in russo *sad* può significare entrambe le cose a seconda del contesto); per quanto riguarda i 'ciliegi', non serve una conoscenza avanzata della lingua russa per notare che la *višnja* dell'originale è in realtà l'albero su cui crescono le piccole e aspre visciole.<sup>14</sup> Inoltre, è ben nota la diatriba tra Čechov e Stanislavskij in merito alla posizione dell'accento nell'aggettivo *višnevyyj*, che può variare con un conseguente slittamento del significato: se è sulla 'i', si sottintende un giardino di redditizi alberi da frutto; se è sulla 'e' (che secondo le regole fonetiche diventa così 'ë'), invece, viene suggerito un luogo più da contemplare che da sfruttare, perché al momento del raccolto rende ben poco – d'altronde, nella pièce sembra che solo Firs si ricordi dei tempi remoti in cui le visciole "le seccavano, le mettevano in salamoia, le marinavano, facevano la marmellata e capitava [...] che le mandassero con i carri a Mosca e a Char'kov" [ČECHOV 2019: 36; PSS, XIII: 206]. Al di là di dove cade l'accento, comunque, commerciare visciole era poco vantaggioso a prescindere. Senza contare che, come sosteneva Ivan Bunin, l'enorme distesa di ciliegi, o di alberi di visciole che dir si voglia, così cara ai personaggi cechoviani, cozzava con l'abituale conformazione delle grandi tenute russe.<sup>15</sup> Oltretutto, secondo le indicazioni dell'autore

<sup>13</sup> Sul legame tra lo spazio del giardino e le intime emozioni dei personaggi, che affonda le sue radici nella tradizione sentimentalista e romantica dei 'giardini all'inglese', cfr. MAGAROTTO 1989.

<sup>14</sup> Curiosamente, la traduzione italiana imprecisa del titolo sta alla base della denominazione di una società notissima e di enorme prestigio nella Russia del XXI secolo, la 'Bosco di ciliegi', nata da una piccola joint-venture italo-russa e oggi proprietaria di numerosi negozi di alta moda e di articoli di lusso, oltre che sponsor di eventi di spessore, Olimpiadi comprese. La società organizza anche un festival artistico battezzato, con una non meno bizzarra retrotraduzione, *Čerešnevyyj les*: la *čerešnja* in russo è effettivamente il ciliegio, *les* è appunto il bosco, la foresta. Va da sé, il termine 'bosco' è ancora più improprio di 'giardino' se si vuole restituire il cechoviano *sad*.

<sup>15</sup> "Checché ne dica Čechov, in Russia non c'erano da nessuna parte dei frutteti con alberi di visciole e basta: nelle tenute c'erano solo delle *parti* del giardino, a volte pure molto ampie, dove crescevano degli alberi di visciole, ma non potevano assolutamente trovarsi, ancora una volta al di là di quanto sostiene Čechov, *proprio di fianco* alla

– che pure, come già detto, sono molto dettagliate – il giardino non si vede mai concretamente in scena, nemmeno nel secondo atto che è ambientato all'esterno della casa: è dunque una presenza costante ma astratta, impalpabile. È l'emblema sin troppo palese di tutto ciò che è effimero, fragile, vulnerabile alla pari di quella sua omologa che è il sakura giapponese, complici gli esili tronchi sin troppo facili da distruggere. E non incarna solo la bellezza fine a se stessa che cade sotto i colpi della scure dell'utilitarismo, ma anche e soprattutto un passato di innocenza e benessere, idealizzato e smarrito in via irreversibile, a cui tutti i personaggi devono rassegnarsi a dire addio. In fondo, il termine 'giardino' normalmente impiegato nella tradizione traduttiva italiana, seppur non del tutto corretto a causa della discrasia tra significato e referente, ben rende questi diversi motivi simbolici, richiamando un armonico Eden lontano nel tempo e nello spazio.

La funzione simbolica del giardino ha dato filo da torcere ai registi che hanno dovuto interrogarsi su come evocarlo durante lo spettacolo [cfr. ZOLOTUCHIN 2015; MALCOVATI 2015: 202-204]: è chiaro che la fila di veri ciliegi piantati in scena da Luchino Visconti nella sua messinscena del 1965 è una soluzione suggestiva, ma sin troppo univoca. Già Stanislavskij aveva pensato di restituire l'immagine tramite una carta da parati decorata con fiori e frutti sui muri della casa dei Gaev. Nella già citata versione di Ėfros con Vysockij, il giardino si trasfigura addirittura in un cimitero il cui biancore è dovuto più alle lapidi che ai fiori, quasi fossero le tombe dei sogni e delle illusioni giovanili. Peter Brook, invece, pensò di sostituire il giardino con degli enormi tappeti chiari e morbidi, immagine tangibile degli accoglienti interni delle case benestanti, oltre che dell'infanzia ovattata che vi veniva trascorsa. Strehler, nel suo allestimento del 1974, rinunciò al naturalismo

---

casa dei possidenti" [BUNIN 1960: 674]. Polemicamente, nei suoi appunti per il volume memorialistico dedicato all'amico e mentore Čechov, poi rimasto incompiuto, Bunin aggiunge anche: "E negli alberi di visciole non c'era e non c'è tuttora niente di bello" [*ibidem*]. Per ulteriori approfondimenti sull'immagine del giardino e sulla sua interconnessione con la biografia di Čechov, cfr. Magarotto [1989].

cui si era attenuto negli anni Cinquanta e trovò una soluzione che piacque a molti: il giardino era un ampio e lieve velo bianco, quasi trasparente, sospeso sopra il palco e fatto calare man mano ora verso gli attori, ora verso gli spettatori seduti in platea. Dall'alto, di quando in quando, cadevano candidi petali, il che ben rendeva l'immaterialità del ricordo e dei sogni non realizzati di cui il giardino, con la sua luce quasi non terrena, costituiva la proiezione sempre più ingombrante. In altri casi ci si è spinti ancora oltre: ricordiamo come a Pietroburgo Lev Dodin abbia relegato sia il giardino che la casa in una serie di diapositive in bianco e nero proiettate su un grande schermo (lo stesso su cui, terminato il quarto atto, si materializza la fucilazione di tutti i personaggi della pièce dopo il 1917) e poi portate via dai Gaev per ricordo, come un album di foto di famiglia. Un'idea simile era in nuce anche a una messinscena del 1982 del Piccolo Teatro di Pontedera, dove i personaggi si presentavano nei panni di visitatori dal futuro tornati nel passato per scattare foto di uno spazio in procinto di scomparire: lì la casa, tra l'altro, aveva l'aspetto di una tenda di carta ritagliata da dei bambini per giocare, e i fiori di ciliegio erano brandelli bianchi di quella stessa carta, rimasugli irrecuperabili e sparsi sul pavimento [cfr. LEONE 1991: 162-163]. E si potrebbero fare molti altri esempi.

A proposito di infanzia, un altro evidente elemento simbolico è la 'stanza dei bambini', anzi la stanza che "ancora oggi viene chiamata dei bambini" [ČECHOV 2019: 27; PSS, XIII: 197] a causa dell'irriducibile attaccamento dei personaggi al passato. È questa stanza mezza sfitta, nella pièce, il cuore pulsante della casa dei Gaev – casa che, pure, deve essere piuttosto grande, stando agli svariati riferimenti alle altre camere nei dialoghi –, attorno a cui ruotano il primo e il quarto atto. Alcuni registi vi hanno ambientato anche il terzo atto, tanto più che nelle intenzioni dell'autore lo sfondo avrebbe dovuto essere non la sala in cui si stava svolgendo il ballo, ma un salottino di passaggio. Insomma, anche la villa di cui tanto si teme la vendita,

come il giardino, di fatto non compare mai.<sup>16</sup> L'unica eccezione è una camera che ha già perso la sua funzione, e continua a esistere in quanto tale solo nei ricordi, ma proprio per questo è lo spazio più caro ai personaggi, anzi, forse l'unico che conti ancora: nella stanza "chiamata ancora oggi dei bambini" la Ranevskaja e Gaev si riscoprono loro stessi bambini e assumono un atteggiamento infantile, dimostrando il proprio attaccamento a mobili e oggetti con grande dovizia di diminutivi dal valore affettivo, così tipici della lingua russa.<sup>17</sup> Ma anche quest'ultimo appiglio a una personale 'età dell'oro' si spezzerà presto, non consentendo più di procrastinare l'accettazione di una perdita già annunciata [cfr. PIRETTO 2020].

Il giardino e la casa si rivelano dunque, più che scenografie naturalistiche, simboli di forte impatto. Un ruolo fondamentale in questo senso è giocato anche dal sottofondo sonoro: il goffo Epi-chodov, accompagnandosi con una chitarra che chiama buffamente 'mandolino', canta malinconiche romanze su amori non corrisposti; nel secondo e nel terzo atto si sente una piccola orchestra ebraica, la cui musica da un lato è brillante e ritmata, ma dall'altro, in genere, veniva eseguita ai funerali. Inoltre, Čechov si era raccomandato sin da subito con Stanislavskij di evitare una sovrabbondanza di 'rumori di fondo' riconducibili alle tenute russe di campagna, tra rane e grilli: i suoni risultano così ridotti, ma acquisiscono ciascuno un significato pregnante. A colpire particolarmente è l'enigmatica vibrazione della "corda di uno strumento ad archi che si rompe" nel secondo atto:

---

<sup>16</sup> A stravolgere completamente il fondamentale cronotopo del *Giardino*, per ragioni che dipendono dall'evidente scarto tra teatro e cinema, è l'adattamento cinematografico di Michael Cacoyannis *The Cherry Orchard* (1999), con Charlotte Rampling nel ruolo della Ranevskaja. A parte presentare una 'introduzione' parigina in cui vediamo come Anja ha convinto la madre a tornare dalla Francia, i personaggi passeggiano e corrono estasiati nel giardino e tra le varie stanze della casa; inoltre, vengono ricostruiti separatamente sia il ballo che la scena dell'asta, con una rigorosa riproduzione degli ambienti che ne fa un film in costume di notevole qualità, seppur lontano dall'originale.

<sup>17</sup> Nel *Giardino* di Strehler, dall'armadio elogiato da Gaev cadono fuori addirittura dei vecchi giocattoli, con grande entusiasmo dei presenti.

sulla provenienza di questo suono sgradevole e sibillino i personaggi in scena fanno elucubrazioni diverse e poco convincenti, ma sembra più che altro una simbolica nota stonata nell'armonia ormai solo fittizia dei Gaev. Per di più, poco dopo aver sentito questo inquietante stridio, tutti vengono turbati dalla non meno inquietante apparizione di un passante mezzo ubriaco che chiede l'elemosina declamando confusamente un verso di Nikolaj Nekrasov sulla miseria del popolo e le disparità sociali: è come l'intrusione fastidiosa di un mondo esterno perlopiù ignoto – per accentuare quest'idea, Strehler ad esempio fa parlare il mendicante in russo, lingua presumibilmente arcana per gli spettatori italiani –, ed è anche un monito ai protagonisti, che ben presto non saranno più protetti dalle pareti del loro rassicurante microcosmo fisico e mentale. Un'ulteriore dissonanza, insomma. E anche quando calerà il sipario alla fine del quarto atto, non a caso, si ripeterà senza apparente motivo il mugolio della corda lacerata, sorta di filo reciso dalle Parche che fa da contrappunto ai secchi colpi di scure sui tronchi degli alberi, quasi si trattasse dell'esecuzione di una condanna a morte.

Čechov, ovviamente, è molto lontano dalle cerchie dei poeti e drammaturghi simbolisti che attorno al 1904 si stavano già facendo ampiamente strada tra Mosca e Pietroburgo: gli sono estranei il misticismo, l'esotismo, la fascinazione per l'antichità e i rituali esoterici. Ciononostante non si può negare, nel *Giardino*, la forte presenza di elementi simbolici, che forse avrebbero potuto conoscere ulteriori sviluppi<sup>18</sup> se l'autore non fosse stato prematuramente stroncato dalla malattia solo pochi mesi dopo la prima rappresentazione, congedandosi in via definitiva, come i suoi personaggi, dal passato e dal mondo.

---

<sup>18</sup> È noto, per esempio, il progetto di un'ulteriore pièce in cui due uomini innamorati della stessa donna si dirigono in nave verso il Polo Nord, rimangono bloccati tra i ghiacci e, tra gli stenti, vedono aleggiare nell'aurora boreale lo spettro dell'amata contesa, in procinto di spirare molto lontano da loro: un soggetto già pienamente assimilabile all'estetica simbolista [cfr. RIPELLINO 1968: 123].

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

- PSS A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Sočinenija*, I-XVIII, Nauka, Moskva 1983-88.
- PSP A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Pišma*, I-XII, Nauka, Moskva 1974-83.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BAZZARELLI et al. 1992 E. Bazzarelli, F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov: antologia critica*, LED, Milano 1992.
- BERDNIKOV 1984 G. Berdnikov, *Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1984.
- BUNIN 1960 I.A. Bunin, *Iz nezakončennoj knigi o Čechove*, in *Literaturnoe nasledstvo. T. 68: Čechov*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva 1960, pp. 639-680.
- BUNIN 2015 I.A. Bunin, *A proposito di Čechov*, Adelphi, Milano 2015.
- ČECHOV 2019 A.P. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, a cura di F. Farina, traduzioni e contributi a cura di M. Santoro, ETS, Pisa 2019.
- ČUDAČKOV 2013 A. Čudakov, *Anton Pavlovič Čechov*, Vremja, Moskva 2013.
- ČUDAČKOV 2016 A. Čudakov, *Poëtika Čechova. Mir Čechova: vozniknovenie i utverždenie*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2016.
- DOLININ 1989 A. Dolinin, *O Čechove (Putnik-sozercatel')*, in Id., *Dostoevskij i drugie*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1989, pp. 289-331.
- GUL'ČENKO 2005 V. Gul'čenko (red.), *Čechoviana. Zvuk lopnušej struny*.

*K 100-letiju p'esy "Višněvyj sad"*, Nauka, Moskva 2005.

- KATAEV 1989 V. Kataev, *Literaturnye svjazi Čechova*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1989.
- LEONE 1991 S. Leone, *Il grande teatro di Čechov*, Quattro Venti, Urbino 1991.
- MAGAROTTO 1989 L. Magarotto, *Un giardino non solo di ciliegi*, in *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 97-108.
- MALCOVATI 2015 F. Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante*, Marcos y Marcos, Milano 2015.
- MIRSKIJ 1958 D.S. Mirskij, *Anton Čechov*, in A.P. Čechov, *Racconti*, trad. it. di A. Villa, Einaudi, Torino 1958, pp. ix-xxi.
- NABOKOV 2021 V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Adelphi, Milano 2021.
- PIRETTO 2020 G. Piretto, *La casa senza amareni*, "eSamizdat", XIII, 2020, pp. 75-89.
- RAYFIELD 1999 D. Rayfield, *Understanding Chekhov: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, University of Wisconsin Press, Madison 1999.
- RAYFIELD 2000 D. Rayfield, *Anton Chekhov: A Life*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 2000.
- RIPELLINO 1968 A.M. Ripellino, *Il teatro di Čechov*, in Id., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968, pp. 105-124.
- SKAFTYMOV 1972a A. Skaftymov, *Ob edinstve formy i sodržanija v*

- Višněvom sade *A. P. Čechova*, in Id., *Nravstvennyye iskanija russkich pisatelej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 339-381.
- SKAFTYMOV 1972b      A. Skaftymov, *K voprosu o principach postroenija p'ës A. P. Čechova*, in Id., *Nravstvennyye iskanija russkich pisatelej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 404-436.
- STANISLAVSKIJ 2019      K.S. Stanislavskij, *Le mie regie. Il giardino dei ciliegi*, a cura di F. Malcovati, Cue Press, Imola 2019.
- STRADA JANOVIC 1991      C. Strada Janovic, *Introduzione*, in A.P. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 9-23.
- ZOLOTUCHIN 2015      V. Zolotuchin, *Glavnyye postanovki Višněvogo sada*, in *Russkaja literatura XX veka. Sezon 2*, 16 luglio 2015, <<https://arzamas.academy/materials/721>> (ultimo accesso: 15.01.2023)