

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

ON VANJA



Teatro Carignano | 7 - 26 Gennaio 2020 Torino | Prima Nazionale



Paolo Pierobon

RETROSCENA

Mercoledì 8 gennaio 2020, ore 17,30 - Teatro Gobetti

Kriszta Székely e gli attori della compagnia dialogano con **Federica Mazzocchi** (DAMS / Università di Torino) su **ZIO VANJA** di Anton Čechov. Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino / Dams Università degli Studi di Torino / CRAD. Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

ZIO VANJA

DI **ANTON ČECHOV**

ADATTAMENTO **ÁRMIN SZABÓ-SZÉKELY** E **KRISZTA SZÉKELY**

TRADUZIONE **TAMARA TÖRÖK**

CURATA DA **EMANUELE ALDROVANDI**

INTERPRETI E PERSONAGGI

PAOLO PIEROBON	VANJA
LUCREZIA GUIDONE	JELENA
BEATRICE VECCHIONE	SONIA
IVAN ALOVISIO	ASTROV
IVANO MARESCOTTI	SEREBRJAKOV
ARIELLA REGGIO	MARIA VASSILJEVNA
FRANCO RAVERA	TELEGHIN
FEDERICA FABIANI	MARINA

REGIA **KRISZTA SZÉKELY**

SCENE **RENÁTÓ CSEH**

COSTUMI **DÓRA PATTANTYUS**

LUCI **PASQUALE MARI**

SUONO **CLAUDIO TORTORICI**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

DIRETTORE DI SCENA **CHANTAL VIOLA**, CAPO MACCHINISTA **FLORIN SPIRIDON**, MACCHINISTA **DAVIDE DEGLI EMILI**,
CAPO ELETTRICISTA **DANIELE COLOMBATTO/ANDREA VALENTINI**, FONICO **CLAUDIO TORTORICI**,
ATTREZZISTA **STEFANO DI PASCALE**, SARTA **ALICE DELFINO**, SCENOGRFO REALIZZATORE **ERMES PANCALDI**,
COSTRUZIONE SCENA **LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO** - TEATRO NAZIONALE,
CAPO MACCHINISTA **ANTIOCO LUSCI**, MACCHINISTI **ANDREA CHIEBAO**, **LORENZO PASSARELLA**
IN COLLABORAZIONE CON **SCENOGRAFIA SANTINELLI - PESARO_URBINO**, FOTO DI SCENA **ANDREA MACCHIA**
TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/DAMS **EMILIANO ROZ**

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: I ATTO - 1 ORA E 5 MINUTI | INTERVALLO | II ATTO - 1 ORA E 5 MINUTI

Teatro Carignano | 7 - 26 Gennaio 2020 Torino | Prima Nazionale



Lucrezia Guidone

Provare Zio Vanja

Conversazione con Kriszta Székely e Ármin Szabó-Székely
di Emanuele Trevi

«*Zio Vanja* è uno di quei testi per cui vale davvero la pena fare questo lavoro», mi dice Kriszta Székely, visibilmente sfibrata alla fine di una giornata di prove. È un giorno d'inverno, metà di dicembre, uno dei più corti dell'anno. Il clima opposto, come si sa, a quello di *Zio Vanja*, dove un'estate assassina produce un'afa soffocante interrotta da violenti temporali, che portano sollievi troppo effimeri. Il perfetto equivalente meteorologico di un fallimento che dal fondo della campagna russa, per come la vede Kriszta - e c'è da crederle - riguarda noi tutti, lacerati tra la coscienza troppo vigile di un mondo che va in pezzi e un'incapacità di agire che è la forma più totale e irrimediabile della sconfitta. L'estate dunque: un gorgo umido in cui *l'élan vital* di ognuno finisce per confondersi e sparire come un liquido di scarto in una fogna. Il solo merito del tempo, questo sì: fornire un pretesto inesauribile di conversazione - con tutto quello che Čechov ne sa tirare fuori in termini di variazioni su un unico tema già di per sé minato dall'insensatezza. In questa fase iniziale, le prove di *Zio Vanja* si fanno a Moncalieri, alle Fonderie Limone. È bello vedere una prova quando lo spettacolo deve ancora prendere la sua forma, ed è come una materia malleabile che gira lentamente sul suo tornio. I tocchi di Kriszta sono ripetuti e minuziosi, almeno in questa fase. La differenza di lingua con gli attori? «Può essere uno svantaggio che diventa un vantaggio». Si ripete varie volte la fine del quarto atto, con quel terribile, triplice rintocco «se ne sono andati» (o «sono partiti», che è lo stesso): una delle più memorabili invenzioni della storia del teatro. Il problema è arrivarci vivi, a quel finale. Kriszta interrompe gli attori, modella i loro rapporti nello spazio e la durata di parole e gesti. A un certo punto ha un dubbio sulla lunghezza del bacio tra Jelena e Astrov.

Un solo colpo d'occhio sulla scena di Rénáto Cseh - una specie di teca, di gabbia trasparente - basta a evocare il clima pestilenziale, e i suoi saturnini, distruttivi influssi sugli animi. La poesia climatica di Čechov tocca un apice grandioso in questo testo. Stanislavskij costringeva gli attori a schiacciare zanzare come forsennati per tutto il primo atto. Molte altre sue stramberie leggendarie provengono da *Zio Vanja*, come i proverbiali grilli nella stufa del quarto atto. Čechov un po' si divertiva di queste fisime, un po' rimaneva perplesso. Ma non dimenticava mai che Stanislavskij era un genio. «Čechov e Stanislavskij», ha scritto Angelo Maria Ripellino nel suo grande libro sui maestri della regia russa del Novecento, «tendevano entrambi a narrare con una cadenza flemmatica e inerte, a sdipanare gli intrecci come una pasta dolente, a dissolvere tutti gli impulsi nel fumo d'una malinconia uguagliatrice». Čechov non aveva potuto assistere alla prima di *Zio Vanja* a Mosca, il 26 ottobre del 1899, perché era troppo malato: e allora Stanislavskij decise di portare il Teatro d'Arte a sud, prima a Sebastopoli e poi a Jalta, per permettere al maestro di farsi un'idea dello spettacolo indipendente dalle recensioni e dalle testimonianze indirette. Ne venne fuori una specie di grande migrazione di attori e tecnici, con epiche bevute e notti magiche nel giardino del grande scrittore, che si innamorò di Ol'ga Knipper (era sua la parte di Jelena) e decise di sposarla. Se qualcuno non ci ha già pensato, questo viaggio teatrale in Crimea sarebbe un soggetto bellissimo per un film.

Kriszta Székely si infastidisce subito quando si associa il nome di Čechov (e di Stanislavskij) a una specie di obbligo naturalistico che imporrebbe un'esecuzione tutta in sordina, un deliberato intimismo da tinello di provincia sperduta nella noia e nel silenzio. «Anche con Čechov è possibile esprimere degli estremi sentimentali, lo

abbiamo già fatto addirittura con Brecht! Non esistono regole. E poi lavorando su Čechov c'è sempre qualche sorpresa, qualche verità che si allontana molto dalle impressioni risapute. *Platonov*, che abbiamo messo in scena di recente, non è affatto un testo realistico, ad esempio». Mi viene in mente lo stesso Čechov, che una volta che Ivan Bunin gli aveva detto di aver pianto assistendo a un suo dramma, gli rispose che era colpa di Stanislavskij, che aveva reso «piagnucolosi» i suoi personaggi. Lui aveva tutt'altro in mente... qualcosa che aveva a che fare più con la consapevolezza di un'esistenza insopportabile, e col dovere di migliorarla, che con la commozione. «Nella tradizione teatrale ungherese non è esistita, per un tempo lunghissimo, un'alternativa al realismo», osserva Ármín Szabó-Székely, che firma l'adattamento di questo nuovo *Zio Vanja*, dove Serebrjakov, immaginato da Čechov come un professore di estetica in pensione, diventa un regista di pretenziosi cortometraggi sperimentali, e Astrov, l'amante dei boschi, discute di *global warming* con la competenza di un attivista verde, mentre Sonia si beve incantata ogni parola. «Non c'è nulla da noi come la vostra Commedia dell'Arte, e durante l'epoca socialista il realismo non è stato solo una libera scelta dei registi e degli attori, ma una dottrina ufficiale, assolutamente obbligatoria. Čechov era un autore molto gradito alle autorità, sempre presente nei cartelloni, ma tutto il suo teatro è rimasto legato a quell'unico filo realistico. Ma così si perdono di vista tutte le possibilità che nascono dall'assenza di avvenimenti di rilievo e dall'insignificanza delle cose che vengono dette... tutti i motivi per i quali, per fare un esempio, Beckett amava Čechov. E ovviamente, oltre alle parole e ai gesti, vanno messi in conto anche i silenzi e tutto ciò che *non* viene fatto. Solo mentre lavoravamo sul testo ci siamo resi conto che c'è anche uno spettro che con le sue decisioni





influenza molto la vicenda: è la prima moglie morta di Serebrjakov, la sorella di Vanja».

Una cosa che distingue Čechov da tutti i giganti del teatro è la scarsa memorabilità delle sue battute.

Qualcuna è diventata famosa, con l'andare del tempo, ma i suoi testi non sono affatto delle miniere di citazioni, come accade, mettiamo, in quelli di Pirandello o di Brecht. Le parole dei personaggi di Čechov non sembrano mai totalmente piene del loro senso, sono troppo minate dalla reticenza e dal peso insopportabile delle relazioni.

È proprio questo il nodo centrale della modernità di Čechov, una specie di centro vuoto intorno al quale il linguaggio ruota come un'apparenza e in ultima analisi come un'illusione.

Di che parla, quindi, *Zio Vanja*? Forse è possibile, come eseguendo un esercizio astratto, riassumerne una «trama», ma il rapporto tra premesse e conseguenze, nelle azioni e nelle parole, è talmente allentato, talmente discutibile, che non possiamo assegnargli nessun valore reale: come se le cose accadessero altrove, e in ogni modo fossero già irrimediabilmente accadute prima che i personaggi comincino a lamentarsi del

tempo o a discutere della temperatura del samovar, con la stessa inanità con la quale potrebbero parlare di cose supreme - l'amore, il destino, la morte. Secondo un grande filosofo, Lev Šestov Isaakovič, l'aspetto più significativo e originale dell'opera di Čechov consiste nel fatto che «sul finire della vita egli si emancipa del tutto da ogni sorta di idee, fino a smarrire il concetto di nesso tra gli eventi». Se questo è vero, se portiamo fino alle estreme conseguenze l'intuizione di Šestov, ebbene dobbiamo ammettere che questo dramma non parla di nulla in particolare. O meglio, che quello di Čechov è un prodigioso trabocchetto verbale, che si percorre con piede malfermo, precipitando all'improvviso dalla più vaporosa insignificanza al fantasma di un significato letale e imprevedibile. Così scriveva questo genio che oggi ci appare non solo in anticipo sui suoi tempi, come tanti grandi sono stati, ma addirittura in anticipo su se stesso e mai pienamente consapevole delle conseguenze del suo talento visionario. A Virginia Woolf questo modo di rappresentare il mondo e le relazioni tra gli esseri umani ispirò una bellissima metafora animale. Čechov, scrisse la Woolf nel 1919, procede scrivendo «nel modo in cui una gallina becchetta i chicchi di grano». Ne prende uno a destra e uno a manca, e non c'è ragione perché in quel momento preferisca l'uno all'altro. Eppure, alla fine non c'è alcun dubbio sul fatto che «qualunque cosa scelga Čechov, la sceglie con il più sottile intuito».

«Soffocamento». La sensazione fondamentale di *Zio Vanja*, per Kriszta Székely è un senso di soffocamento esaltato da quella serra umana, o acquario, in cui si muovono i personaggi. «Durante le prove, immagino me stessa là dentro».

I pochi, essenziali arredi all'interno della teca trasparente si fanno notare più per l'usura desolata che per il deliberato anacronismo

(un frigorifero, semplici sedie da tinello...). L'idea fondamentale è quella di una situazione senza via di scampo. «Cerco un modo di rappresentare la resistenza degli individui in uno spazio chiuso, affollato di altri individui con desideri diversi oppure opposti». In effetti, nella scrittura di Čechov esiste un ingrediente, un particolare e inconfondibile talento, che nell'epoca del reality show e dello streaming indistinto di ogni forma d'esistenza può essere apprezzato a fondo, ancora più di centoventi anni fa. Sia nei racconti che nel teatro, l'autore russo inventa dal nulla una magia prodigiosa, una durata narrativa che ha sì un'inizio e una fine, ma solo per convenzione, perché in realtà tutto ciò che si racconta potrebbe diventare inesauribile come il riflesso di un volto o di un oggetto in una fuga di specchi. In questa immagine così potente e universale della vita e dell'uomo, la malinconia e la ripetizione collaborano allo stesso effetto. Anche il fascino di *Vanja sulla 42^{esima} strada*, che è stato l'ultimo film girato da Louis Malle, deriva in gran parte dal fatto che gli attori che provano lo spettacolo in quel teatro in rovina sembrano da subito le vittime di un sortilegio, destinati a continuare a provare uno spettacolo che non avrà mai luogo, perché solo nella prova risiede il principio fondamentale del testo, che è la ripetizione. Ecco perché Čechov, quando consigliava direttamente gli attori, insisteva perché anche il quarto atto, nonostante il bacio di Jelena e Astrov, scorresse in un'atmosfera «placida e indolente», come scrive a Ol'ga Knipper il 30 settembre del 1899. Avvicinandosi alla fine, bisognava evitare qualunque sottolineatura drammatica, quasi a suggerire che dopo il quarto ci sarebbe stato un quinto atto - che quel quinto atto era la vita di tutti. Čechov scrive senza attribuire quasi nessuna importanza a uno dei pilastri della scrittura drammatica, lo scioglimento. Niente catarsi,

nessuna agnizione, nessun risarcimento. «La vita della provincia», ha scritto Ripellino, «incalzata dal desiderio di Mosca, è come un'eterna ronda di piccoli tram, un magma abulico in cui le creature si muovono coi moti lenti dei palombari nell'acqua».

Ma dove c'è la ripetizione, prima o poi spunta fuori il comico, la possibilità del comico che Čechov, esperto scrittore di vaudeville, sa infilare anche dove meno te lo aspetteresti. Il comico non riscatta ciò che è opprimente, semmai lo folgora nella sua absurdità. Kriszta Székely è consapevole di questo ulteriore livello, desidera sollecitarlo come una preziosa fonte di energia momentanea. «In certi punti, lo scopo diventa quello di far ridere il pubblico. Gli spari di Vanja a Serebrjakov, per esempio, che vanno a vuoto, sono comici». Nel momento in cui suscita il riso, il personaggio cechoviano si è guadagnato una specie di santità relativa, potremmo dire che si è infilato sulla testa qualcosa di simile a un pirandelliano berretto a sonagli. Sta lì tutta la sua residua dignità. Ma il comico non genera la commedia esattamente come la disperazione provinciale non genera la tragedia: agli occhi di Čechov la tragedia e la commedia a un certo punto sono diventati strumenti troppo grossolani, entrambi bisognosi di quello

scioglimento - non importa se catastrofe o riconciliazione - che lui non aveva mai voluto dare alle sue storie. Come accade solo nell'opera degli spiriti supremi, l'intuizione artistica e l'intuizione antropologica sono la stessa identica cosa. L'unica fine possibile che rimane alle nostre storie - l'unica davvero onesta - consiste allora nel silenzio che finisce sempre per subentrare a qualunque giornata uguale alle altre, a qualunque battaglia persa in partenza. Quel silenzio che assedia tenace ogni scambio linguistico e che finisce sempre, nel suo puro affermarsi, per farci sospettare che è sempre stato lì, pronto a smentire l'apparente rumore del mondo, a imprimere sulle vicende dei mortali l'ultimo sigillo.

Ivan Bunin, *A proposito di Čechov* [1955], trad. di Claudia Zonghetti, Adelphi, Milano 2015.
Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965.

Virginia Woolf, *L'anima russa. Dostoevskij, Čechov, Tolstoj*, trad. di Veronica La Peccerella, Elliot, Roma 2015.



Lucrezia Guidone, Paolo Pierobon, Beatrice Vecchione, Ivan Alovísio



A proposito di Zio Vanja

di Ármin Szabó-Székely

«Lei dice che hanno pianto sulle mie opere. E non soltanto Lei lo dice. Ma io non le ho scritte per far piangere la gente. Io volevo una cosa completamente diversa. Volevo soltanto dire onestamente alla gente. “Dovete capire in che modo noioso e terribile vivete!” Cosa c’è da piangere su questo?».

Anton Čechov

Zio Vanja è il testo più satirico di Čechov, una commedia che può far stringere il cuore. I personaggi, come gli abitanti di un microcosmo chiuso in una serra, illudono se stessi e gli altri con mutue bugie, mentre i loro nervi pian piano si consumano nel soffocante calore estivo. Sono pervasi da grandi sentimenti, passioni d’amore e piani per cambiare il mondo, ma non sono capaci di viverli e lasciano passare la vita senza esserne partecipi. Lo spazio dei desideri è occupato dalla meschinità spietata del quotidiano e dalla memoria delle occasioni perdute: cosa sarebbe accaduto se avessimo fatto ciò che volevamo? Possiamo credere in un futuro in cui tutto diventerà migliore o è proprio questa speranza a privarci del nostro futuro? E se non abbiamo neppure più la speranza, cosa ci salverà? L’adattamento e lo spettacolo indagano questo modo di essere nella realtà odierna: come l’uomo contemporaneo cerca di fuggire dai grandi sentimenti e dai grandi compiti pur desiderandoli, e come sia incapace di agire, pur cosciente che il mondo che lo circonda sta cadendo a pezzi.



Paolo Pierobon, Ivano Marescotti

Zio Jack incontra Elena di Troia

di Eric Bentley

La democrazia è un fallimento. Siamo oppressi. *Zio Vanja* è la rappresentazione archetipica della nostra oppressione. Sulla scena siamo rappresentati da una famiglia in cui domina una figura paterna tirannica, il professor Serebrjakov. Se a qualcuno è stato insegnato che nelle sue opere teatrali Čechov non presenta mai personaggi cattivi, allora dovrebbe riflettere sul personaggio di Serebrjakov (nonché di Nataša in *Tre Sorelle*). Čechov, infatti, aveva un fortissimo senso della distruttività - del male, se volete - che ha saputo incarnare in personaggi decisamente crudeli - e quindi non del tutto deboli - come nel caso di questo professore d'arte, forse "geniale", ma indubbiamente morto. In una prima stesura, lo zio Vanja si suicida quando si rende conto di quanto sia stato oppresso, quando, per essere precisi, scopre che il professore intende sottrarre alla sua stessa figlia Sonia la "tenuta", che è al tempo stesso fonte di sostentamento per la famiglia e simbolo della famiglia, della continuità della vita e dell'appartenenza alla Russia. Simili suicidi sono una tradizione del teatro: Čechov invece si contrappone alla tradizione facendo vivere Vanja. Stando a Čechov, anche Sonia avrebbe potuto scegliere di suicidarsi nell'ultimo atto. Secondo Shaw, Čechov aveva scoperto che nella vita reale nemmeno le Hedda Gabler "si comportano così": continuano a vivere. Come si può capire la struttura della tragedia tradizionale procedendo a ritroso dalla fine, per comprendere come l'autore sia arrivato ad una grandiosa scena di morte, così si può capire la struttura di un'opera di Čechov cominciando dalla fine e interrogandosi su come si è arrivati a scegliere di esistere, a questa sensazione di vita che continua,



Beatrice Vecchione, Paolo Pierobon

fluida e inarrestabile. (...) I rapporti umani e sessuali sono ovviamente quelli di maggiore rilievo nell'opera. In quella che è l'epoca della "Donna Perduta", Čechov mette totalmente da parte la mitologia relativa al matrimonio, grazie alla quale i nostri nonni speravano di sottrarsi alla sfida della realtà dell'"amore sessuale". Anche qui il nostro primo riscontro non deve essere quello definitivo: possiamo anzitutto notare che Čechov è un osservatore molto spontaneo, un grande naturalista, tuttavia non possiamo esimerci dal riflettere che anche in questa occasione si rifiuta di accontentarsi di una posizione di neutralità scientifica. Al contrario, esprime un giudizio che si discosta da quello che avrebbe potuto assimilare dagli insegnamenti di sua madre. L'interrogativo "lo farà o non lo farà", che troviamo nelle sue opere, non è quello di sapere se un ordine ricevuto verrà infranto o meno. Čechov pone invece interrogativi "realistici", quesiti di un umanista critico: "Lei vorrà, avrà la forza di andare fino in fondo?". Non si tratta di contestare il rapporto sessuale in sé, ma solo tentare di capire chi vuole cosa, quanto e per quale motivo. Nulla è proibito. (...) Il tema dell'erotismo conferisce al lavoro una portata molto ampia. «Scuote l'anima mia Eros», scrisse Saffo, e il dio dell'amore, l'unica divinità del pantheon di Čechov, scuote i suoi personaggi. Li scuote a tal punto che tutto quanto posseggono, se non addirittura le loro viscere, viene riversato sul palcoscenico. Ma, come una tempesta tropicale, dopo poco tempo la vita continua. Astrov torna ad immergersi nella sua solitudine, e le foreste sono la sua unica amante. Naturalmente torna anche ad immergersi nel lavoro, lavoro che dovrà riempire anche la solitudine di Sonia e di suo zio, lo zio di tutti, Vanja.

Eric Bentley, *Thinking about the Playwright: Comments from Four Decades*, Northwestern University Press, 1987.



Federica Fabiani, Beatrice Vecchione, Paolo Pierobon, Ariella Reggio

Gor'kij - Čechov / carteggio

da Gor'kij a Čechov

N. - Novgorod / Seconda metà di novembre 1898

Stimato Anton Pavlovič, grazie di cuore per la risposta alla mia lettera e per la promessa di scrivermi ancora. Sono in grande attesa di vostre lettere, mi piacerebbe molto sentire la vostra opinione sui miei racconti. Giorni fa ho visto *Zio Vanja*, guardavo e piangevo come una donnetta; pur essendo un uomo tutt'altro che nervoso, giunsi a casa stordito, disfatto dal vostro dramma, vi scrissi una lunga lettera e, poi, la stracciai. Non so dire bene e con chiarezza ciò che questo dramma suscita nell'anima, ma nel guardare i suoi eroi io sentivo come se li segassero con una sega spuntata.

I denti di questa sega vanno dritti al cuore, e il cuore si stringe sotto di essi, geme, scoppia. Per me, è una terribile cosa il vostro *Zio Vanja*, è un aspetto assolutamente nuovo dell'arte drammatica, un martello col quale picchiate sulle zucche vuote del pubblico.

Il quale, tuttavia, è irriducibile nella sua ottusità e vi capisce poco, tanto nel *Gabbiano* che nel *Vanja*. Scriverete ancora altri drammi?

Voi lo fate in modo meraviglioso! Nell'ultimo atto del *Vanja*, quando il dottore, dopo una lunga pausa, parla del caldo in Africa, ho tremato di ammirazione per il vostro talento e di terrore per gli uomini, per la nostra vita: incolore, miserabile. Come avete colpito dritto al cuore su questo punto. E come avete dato nel segno!

Avete un enorme talento. Ma, sentite, che cosa pensate di ottenere con simili colpi? Risusciterà l'uomo per questo?

Noi siamo dei miseri, è vero, degli «uggiosi», gente tetra, detestabile, e bisogna essere un mostro di virtù per amare, compatire, aiutare a vivere quei luridi sacchi di budella che siamo. Eppure, nonostante tutto, gli uomini fanno pena. Io, per esempio,



sono un uomo tutt'altro che virtuoso, e piangevo alla vista di Vanja e degli altri suoi compari, benché sia molto stupido piangere e ancor più stupido parlarne. A me sembra, sapete, che in questo dramma voi siate verso gli uomini più freddo del diavolo. Voi siete indifferente verso di loro come la neve, come la tormenta. Perdonate, forse mi sbaglio, ad ogni modo parlo soltanto della mia impressione personale. Vedete, dopo il vostro dramma sono stato colto da un senso di angosciata tristezza. Un uguale sentimento ho provato una volta nell'infanzia: in giardino avevo un cantuccio dove io stesso, con le mie mani, avevo piantato dei fiori, e questi fiori, lì, crescevano bene. Ma un giorno vado a innaffiarli e vedo l'aiuola sconvolta, i fiori distrutti e disteso sui loro steli il nostro maiale, il maiale malato, al quale il portone aveva spezzato la zampa posteriore. Ed era una giornata chiara e un sole dannato illuminava con particolare zelo e indifferenza il crollo e le rovine di una parte del mio cuore. Di questo si tratta. Non offendetevi con me se ho detto qualcosa in un modo che non va. Sono un uomo ruvido e scombinato, ma ho l'anima inguaribilmente malata. Come, del resto, si conviene all'anima di un uomo che pensa. Vi stringo forte la mano, vi auguro buona salute e passione al lavoro. Per quanti elogi vi si facciano, non vi si apprezzerà mai abbastanza e, a quanto pare, non vi si capisce. Non vorrei essere proprio io a dimostrarlo.

Polievaia, 20. Nizni.

Scrivetemi, per favore, come voi stesso considerate *Vanja*.
Se con tutte queste cose vi annoio, ditemelo chiaro.
Se no, probabilmente, vi scriverò ancora.

da Čechov a Gor'kij

Jalta / 3 dicembre 1898

Stimato Alexeiei Maksimovič, la vostra ultima mi ha fatto grande piacere. Vi ringrazio di tutto cuore. *Zio Vanja* è stato scritto tanto tempo fa, moltissimo tempo fa, e io non l'ho mai visto a teatro. In questi ultimi anni si è cominciato a darlo spesso nei teatri di provincia, forse perché ho pubblicato la raccolta dei miei drammi. Dei miei drammi non sono in generale molto entusiasta, da un pezzo mi sono allontanato dal teatro e di scrivere per il teatro non mi va più. Mi chiedete la mia opinione sui vostri racconti. La mia opinione? Del talento, indubbiamente, un vero, grande talento. Per esempio, nel racconto *Nella steppa* esso si manifesta con vigore insolito, ed io ho provato perfino invidia per non essere stato io a scriverlo. Voi siete un artista, un uomo d'ingegno, avete una sensibilità squisita, siete plastico, cioè quando descrivete una cosa la vedete e la palpate con le mani. Questa è arte autentica. Eccovi la mia opinione, e sono molto lieto di potervela esprimere. Sono molto lieto, ripeto, e se potessimo conoscerci e chiacchierare un po' insieme, vi convincereste quanto io vi apprezzi e quali speranze riponga nelle vostre doti.

Volete che parli ora dei difetti? Non è tanto facile. Parlare dei difetti di un talento è la stessa cosa che parlare dei difetti di un grande albero che cresce in un giardino; perché qui, soprattutto, non si tratta dell'albero in se stesso, ma dei gusti di chi guarda l'albero. Non è così?

Comincerò col dire che voi, a mio giudizio, mancate di misura. Siete come uno spettatore che in teatro esprime il proprio entusiasmo in

modo così sfrenato da impedire a sé e agli altri di ascoltare. In particolare questa mancanza di misura si avverte nelle descrizioni della natura che intercalate fra i dialoghi; quando le leggi queste descrizioni, vorresti che fossero più dense, più brevi, qualcosa come due o tre righe. I frequenti accenni al delicato, al vellutato, al sussurro e così via danno a queste descrizioni un certo tono retorico, un'uniformità, e raffreddano, quasi stancano. La mancanza di misura si avverte anche nella descrizione delle donne (*Malva, Sugli zatteroni*) e delle scene d'amore. Qui non si tratta di foga, di ampie pennellate, ma proprio di mancanza di misura. Poi, l'uso frequente di parole del tutto fuori luogo in racconti come i vostri. *Akkompanement, disk, garmonia...* queste parole danno fastidio. Parlate spesso di onde. Nelle descrizioni degli intellettuali si sente lo sforzo, una specie di circospezione; e ciò non perché abbiate osservato poco gli intellettuali: voi li conoscete, ma non sapete esattamente da quale parte prenderli. Quanti anni avete? Io non vi conosco, non so di dove siete e chi siete, ma mi sembra che finché siete giovane, dovrete lasciare Nizni e passare due o tre anni accanto alla letteratura e ai letterati, per così dire strofinarvi contro; e ciò non per imparare alla scuola del nostro gallo e acquistare maggior pratica, ma per tuffarsi definitivamente, anima e corpo, nella letteratura e prendere ad amarla; la provincia inoltre fa invecchiare presto. Korolienko, Potapienko, Mamin, Ertel sono uomini eccellenti; le prime volte, forse, vi sembrerà di annoiarvi un pochino con loro, ma poi, dopo uno o due anni, vi abituerete e li apprezzerete come meritano, e la loro compagnia vi ripagherà ad usura dei lati spiacevoli e fastidiosi della vita nella capitale. Mi affretto a spedire. State bene e di buon animo. Vi stringo fortemente la mano. Ancora una volta, grazie per la lettera.

Vostro A. Čechov

M. Gor'kij - A Čechov, *Carteggio*, Roma, edizioni Rinascita, 1954.



Beatrice Vecchione, Paolo Pierobon



Paolo Pierobon, Lucrezia Guidone, Federica Fabiani, Ivano Marescotti, Beatrice Vecchione



Il quesito: “Cosa fare?” è un’ossessione continua nei lavori di Čechov, volutamente confusa, rasentando persino il ridicolo per il modo bizzarro, maldestro e sconclusionato in cui i suoi personaggi si abbandonano a sterili riflessioni sul tema. La verità riguardo alla vita, che l’autore si ritiene in dovere di proclamare, svilisce le idee e le opinioni su cui i suoi personaggi sono chiamati a discutere e a lottare. Tale verità è per sua natura ironica.

Thomas Mann, *Saggio introduttivo a Anton Čechov. Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni, 1966.



I ruoli tradizionali maschili e femminili costituiscono uno dei modi in cui vengono intrappolati/imprigionati i personaggi. Il lavoro è stato descritto come l'espressione di una crisi di identità maschile, e i personaggi di Serebrjakov, Vanja e Astrov sono stati interpretati come "triangolo maschile carico di tensione", in vista del rapporto che hanno tra di loro e con Jelena. L'"inutilità di Vanja quale protagonista maschile" è stata imputata alla rete di legami affettivi che lo legano alla sorella morta, alla famiglia di lei e alla madre. Al triangolo maschile fa da contrappunto un triangolo femminile di tipo diverso, quello di Jelena, Sonia e della madre defunta, Vera. La bellezza di Jelena è un problema, sia per lei che per gli altri personaggi. La moglie di un medico di provincia, Pobedimskaya, scrisse a Čechov chiedendo se fosse giusto interpretare il personaggio non come "...una donna apatica e pigra, incapace di pensare o addirittura di amare", ma come una "persona che ragiona, che riflette, e che è resa infelice dalla sua insoddisfazione per la sua vita attuale". Čechov rispose dando ragione a Pobedimskaya: «Jelena Andrejevna può dare l'impressione di non essere in grado di pensare o addirittura di amare, ma, mentre scrivevo lo *Zio Vanja* avevo in mente qualcosa di completamente diverso».



Paolo Pierobon, Ivan Alovisio

Nel 1897 Aleksandr Smirnov - con una percezione rara tra i critici contemporanei - sostenne che Čechov aveva trasferito il «centro di gravità dall'esterno all'interno del dramma, dagli atti e dagli eventi della vita quotidiana al mondo psicologico del suo personaggi». Čechov vide una volta una produzione di *Zio Vanja* e così l'attrice Nina Butova ricorda il suo intervento: «Nel terzo atto Sonia si inginocchiava mentre pronunciava le parole "Papà, devi essere misericordioso", baciandogli le mani. «Non devi farlo, non è questo il dramma», ha detto Anton Pavlovič. «Tutto il significato e tutta la tragedia di una persona risiede nel suo intimo, non in manifestazioni esterne. C'è stato un dramma nella vita di Sonia prima di questo momento; ci sarà un dramma in seguito, e questo è semplicemente un incidente, una continuazione del colpo di pistola. E il colpo di pistola non è nemmeno un dramma, ma un incidente». I commenti di Čechov, quindi, hanno allontanato l'attenzione dell'attore dall'esterno all'interno, dalle azioni della vita esterna al mondo psicologico interno del personaggio.

David Allen, *Performing Chekhov*, Routledge, 1999.





Ivan Alovísio



Ariella Reggio



Federica Fabiani



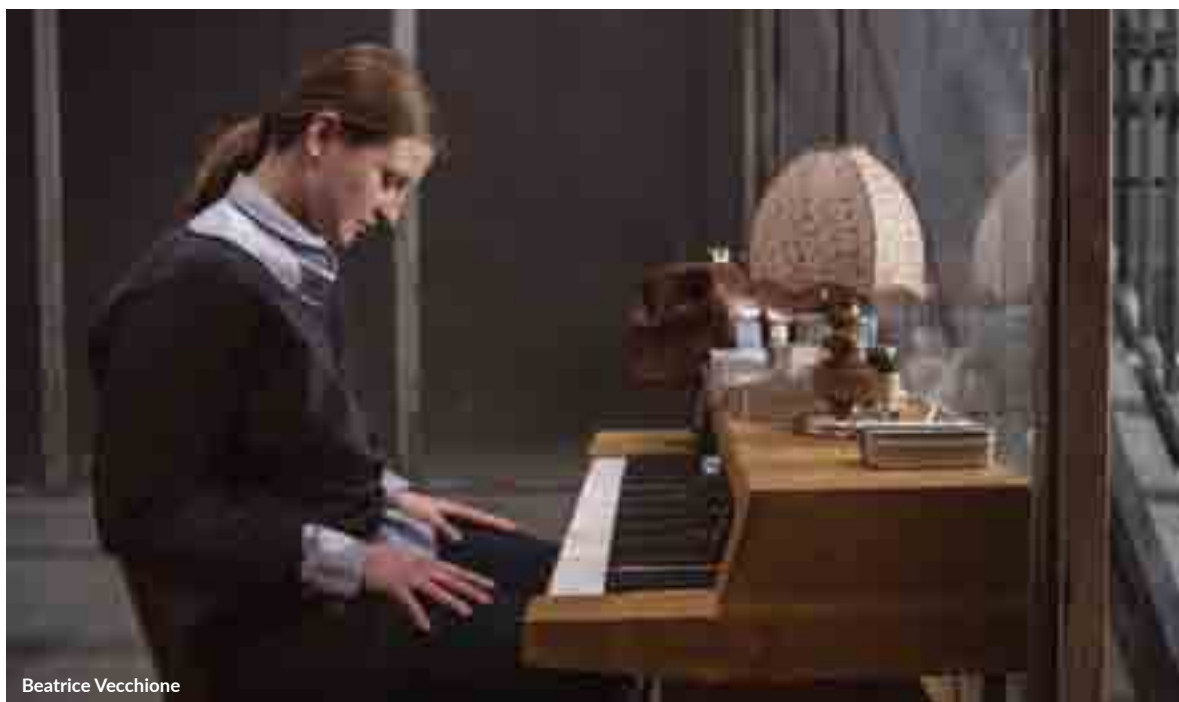
Ivano Marescotti

Nel maggio del 1894 Čechov scrive a Aleksej Suvorin dalla sua tenuta di Melikhovo: «Per due terzi del percorso ho dovuto attraversare la foresta al chiaro di luna, e ho avvertito una sensazione meravigliosa che non avvertivo da molto tempo, come se fossi di ritorno da un appuntamento galante. Penso che il contatto con la natura e l'ozio siano componenti essenziali della felicità; senza di essi non può esistere». Nelle sue opere il giardino è il luogo simbolico della grazia. In uno dei suoi racconti *La pipa*, un anziano pastore della regione delle steppe meridionali denuncia quanto osserva attorno a sé: il disboscamento, il prosciugamento dei fiumi e la scomparsa degli animali. Due anni dopo, nell'opera *Lešij*, Čechov crea un personaggio, il dottor Khrushchev, che manifesta preoccupazioni analoghe. Anche se il lavoro non ebbe successo, Čechov lo rielaborò in seguito nello *Zio Vanja*, che ottenne un maggiore successo, e fece esprimere al dottor Astrov parole simili a quelle di Khrushchev. Per Čechov l'uomo e la natura sono un tutt'uno, costituiscono un'unità cosmica.

Walter G. Moss, *The Wisdom of Anton Chekhov*,
wisdompage.com



Lucrezia Guidone



Beatrice Vecchione



La sua malattia a volte lo rese ipocondriaco, anzi, misantropo: era capriccioso e pessimista, e trattava anche le persone in un modo capriccioso. Una volta era sdraiato sul divano, tossiva, giocava con il termometro e disse: «Vivere per poi morire non è molto divertente. Ma vivere sapendo che morirai presto, è una vera sciocchezza...».

Un'altra volta, quando era seduto alla finestra aperta e guardava la lontananza, il mare, improvvisamente, tutto arrabbiato disse: «Siamo abituati a vivere tra le speranze: speriamo nel bel tempo, in un bel frutteto, in piacevoli avventure amorose, nella ricchezza o nel poter diventare capo della polizia. Ma non ho mai visto una persona che avesse sperato di diventare intelligente. Pensiamo: vivremo meglio sotto lo zar nuovo, e vivremo ancora meglio fra duecento anni, ma nessuno lavora perché questo avvenga già domani. In genere, ogni giorno, la vita diventa più complicata: la gente evidentemente diventa più insensata, e sempre più persone rimangono indietro».

Ci pensava e poi aggiunge: «Come i mendicanti storpi nella processione». Faceva il medico, e la malattia del medico è sempre più seria di quella dei suoi pazienti: il paziente lo avverte soltanto, ma il medico sa anche quanto gli distrugge il corpo. Questo è uno dei pochi casi in cui la sapienza accelera l'arrivo della morte. Aveva begli occhi quando rideva - occhi teneri. E anche la sua risata quasi muta era particolarmente bella. Quando rideva, si godeva della sua risata; non conosco nessuno che sia stato capace di ridere così "spiritualmente".

Maxim Gorky, Alexander Kuprin e Ivan Alekseevič Bunin, *Reminiscences of Anton Chekhov*, B. W. Huebsch, inc., New York, 1921.





Paolo Pierobon, Ivano Marescotti



Ariella Reggio, Paolo Pierobon



Federica Fabiani, Beatrice Vecchione, Paolo Pierobon, Franco Ravera, Ariella Reggio, Lucrezia Guidone, Ivano Marescotti





Ivan Alovisio, Lucrezia Guidone, Paolo Pierobon



Paolo Pierobon



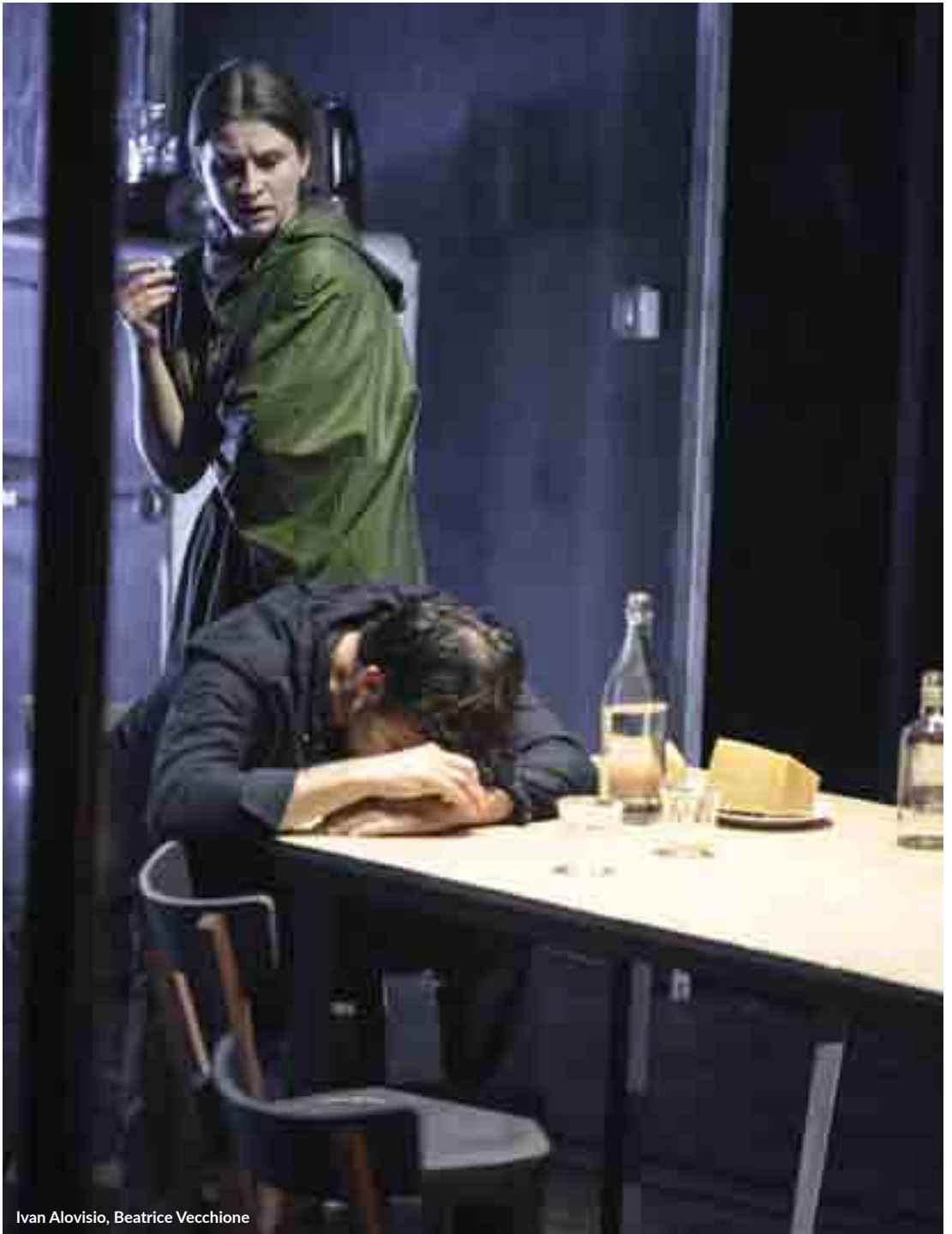
Lucrezia Guidone, Ivan Alovio



Ivano Marescotti



Ivan Alovisio, Franco Ravera, Lucrezia Guidone



Ivan Alovizio, Beatrice Vecchione



Beatrice Vecchione



Ivan Alovisio, Lucrezia Guidone



Paolo Pierobon, Lucrezia Guidone, Beatrice Vecchione, Ivano Marescotti, Ariella Reggio, Ivan Alovizio



lo l'ho vista, la felicità:
morbida, bionda, più d'un quintale.
Sull'erba austera del cortile
il suo sorriso ricciuto barcollava.
Sdraiata nel tepore della melma
grugnì ammiccando verso di me.
Vedo ancora come indecisa
fra i crini la luce esitava.

Attila József, *La felicità*
in Franco Fortini, *Tutte le poesie*,
Oscar Mondadori, 2015.





Lucrezia Guidone



Paolo Pierobon

TEATRONAZIONALE



Presidente Lamberto Vallarino Gancia
Direttore Filippo Fonsatti
Direttore artistico Valerio Binasco

Consiglio d'Amministrazione

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Anna Beatrice Ferrino (Vicepresidente)
Caterina Ginzburg
Giulio Graglia
Licia Mattioli

Collegio dei Revisori dei Conti

Claudio De Filippi (Presidente)
Desir Cisotto
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

Città di Moncalieri (Sostenitore)



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



REGIONE
PIEMONTE



CITTA' DI TORINO



CITTÀ DI MONCALIERI



Compagnia
di San Paolo



Fondazione
CRT



Paolo Pierobon

ISSN 2611-8521

I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA

PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE A CURA

DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB

DEL TEATRO STABILE DI TORINO

FOTO ANDREA MACCHIA

FOTO DI COPERTINA LAILA POZZO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI GENNAIO 2020

PRESSO GRAFART - Venaria (To)

© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Vivi l'esperienza del Museo Lavazza!

Vieni a scoprirlo e potrai vivere un'incredibile coffee experience.

Orari Museo: da mercoledì a domenica, 10 - 18.
Nuvola Lavazza, via Bologna 32, Torino.

INGRESSO GRATUITO CON:



museo.lavazza.com



MUSEO
LAVAZZA