

# PRIME TEATRALI A MILANO

## "IL GABBIANO", di CECOV

Il gabbiano compie in questi giorni esattamente i cinquanta anni. Due date si legano alla sua storia: la prima segna un momento importante nell'opera di Cecov, l'altra coincide col trionfo che, dopo il mediocre successo dell'anno prima nel teatro Alessandra di Pietroburgo, la commedia riportò nel dicembre del '98 al Teatro Artistico di Mosca.

I biografi di Cecov ricordano come il giudizio quasi negativo pronunciato la sera del 19 novembre dal pubblico della allora capitale russa fosse dovuto in gran parte ad un gruppetto di nemici dello scrittore, che era tuttavia, già largamente noto per i *Racconti multicolori*, per quelli intitolati *Nel crepuscolo* e specialmente per *La steppa*, il lungo racconto che, pubblicato sul *Messaggero Siberiano* aveva dato da un giorno all'altro fama improvvisa ad Anton Cecov.

Da quella sera Cecov, la cui fama era quella di un narratore d'ispirazione naturalista, fu celebre in tutta la Russia. Infatti, se la materia dei suoi primi racconti era stata desunta dagli ambienti di piccola e media borghesia della società russa, ch'egli riusciva a rendere con un distacco o almeno un proposito d'oggettività nei quali il drammatico e allucinato individualismo dostojevskiano risultava come stemperato e disciolto in una tecnica narrativa fatta di piccole macchie e impressioni d'un'immediatezza quasi diaristica, a figure e paesaggio, specialmente nel racconto *Nella steppa*, erano colti con quella levità che poi fu detta impressionista. Il gabbiano e le altre commedie e racconti venuti dopo segnano un approfondimento

della medesima materia piccolo-borghese e di quella, d'ordine etico-sociale, dell'*Intelligentia*, in cui si avverte una più diretta partecipazione morale dello scrittore. Non già che il distacco sia diminuito, o che Cecov ponga mai tra sé e il mondo quel diaframma d'indifferenza ch'era nella poetica e ancor più nei propositi del naturalismo d'origine francese. Fra la sua ispirazione e i personaggi che la sua osservazione coglieva nel costume della vita russa del suo tempo, corre infatti costantemente un filo sottile, ma non invisibile. Egli insomma non recise mai quel cordone ombelicale fra sé e il mondo, che fu nell'impossibile ideale di Flaubert, *La grisoille* del suo mondo, quell'alone di cenere, di delusione, d'inerzia, di tristezza, quei conati di vita che increspano o sfiorano appena la volontà senza che questa si risolva mai all'azione e, appena s'impennano, ricadono su se stessi come folgorati dalla coscienza della vanità d'ogni azione, costituiscono il vitale rapporto tra la sua intuizione della vita e il mondo che lo circonda, sono a un tempo i tratti essenziali della sua biografia morale e quelli della società intellettuale e della realtà sociale del suo tempo. Era la crisi dell'*Intelligentia*.

In Cecov la crisi s'attenua, si smorza in toni ironici, sembra rassegnarsi in una quiete inerte, nel grigio quotidiano d'una vita meschina e senza scopo. Ma il fermento non è cessato. E se la coscienza della vanità d'ogni sforzo è presente in ogni moto dei suoi personaggi, e le speranze sembrano tutte cadute, colpite a morte dal destino come il gabbiano dal capriccio di

Costantino Trèhiev, il romantico e angosciato protagonista di questa commedia, tuttavia il pessimismo di Cecov riesce ancora a colorirsi d'un chiarore di speranza, e sia pure d'una speranza impossibile. Ed esso s'arresta nelle deluse aspirazioni dello zio di Costantino, vibra nell'ansiosa e confusa sete di felicità di Nina, nella stessa stordita ed egoistica leggerezza della grande attrice Arcadina e persino nella fatuità soddisfatta di Trigorin. Gli stessi «felici» della commedia, Arcadina e il suo amante Trigorin, sui quali l'ironia di Cecov si esercita con distaccata compiacenza, aspirano a qualcosa che li ponga fuori del piccolo ambiente in cui vivono. Non sono nemmeno loro felici. La simpatia umana di Cecov va certamente più verso gli slanci romantici, verso quel «caus di sogni e d'immagini» in cui è immerso Costantino, che sogna d'essere uno scrittore diverso dal soddisfatto e mediocre e fortunato Trigorin, ve, anche, con amorosa trepidazione, verso le aspirazioni lievitanti di Nina, oscillante tra l'amore di Costantino e il sogno di diventare anche lei una grande attrice come Arcadina, e verso la meschina realtà del suo destino, di ragazza sedotta quasi per gioco da Trigorin, e gettata nella vita di piccola e oscura attrice di provincia.

Approfondire la coscienza del dolore era stato il «messaggio» dostojevskiano: Cecov vi innesta, sopra il devastato terreno della umana disperazione, una luce di speranza, come un ultimo, timido fiore che s'apre sull'arido deserto.

Le grandi speranze — è questo il suo «messaggio» e il

significato estremo della sua opera — sono tutte destinate a cadere; la realtà non consente altro che piccole azioni; essa, anzi, non è altro che un seguito fortuito di piccole azioni. Tuttavia, è un principio di vita, è come ricominciare a vivere, dopo l'uragano. Perciò il suo pessimismo può sorridere, e guardare ancora alla vita, sia pure con intimidita fiducia.

Il gabbiano segna il momento più annodato e drammatico di quella che fu, negli ultimi decenni dell'Ottocento fino al tentativo rivoluzionario del 1905, la crisi finale, dell'*Intelligentia*, logorata, e direi quasi corrosa dalla riflessione, e delusa dall'esperienza, essa fu lo specchio in cui l'anima russa si contemplò, ma di cui non si compiacque. Cecov risalì dal suo fondo con un'ultima speranza: salvarsi dalla sofferenza col lavoro. Un giorno, dice uno dei suoi personaggi, Irene delle *Tre sorelle*, sarà chiaro a tutti non solo il perché del dolore ma anche il significato della lunga crisi dell'anima russa. E dalla disperazione nascerà la gioia, la felicità per tutti gli uomini che il lavoro avrà redento.

Ma fu anche il momento in cui Cecov prese coscienza della natura dell'arte sua, ciò che gli diede più chiaramente il senso del suo «messaggio». Da ciò la importanza capitale del Gabbiano, che, per quanto tradotto molti anni fa in italiano, in una traduzione dal russo di Odoardo Campi, rare volte è apparso sulle nostre scene. L'edizione presentata ieri sera al Piccolo Teatro, tradotta a cura di Enzo Ferreri, ci è parsa sciolta

in un linguaggio scorrevole e vivo.

E la rappresentazione è stata impeccabile. Anzitutto va notato il ritmo della regia. Giorgio Strehler ha intuito il tono, direi il respiro della commedia in cui si alterna per giusta posizione o per contrasto un duplice movimento: un tempo di stasi riflessiva e un tempo impetuoso, un largo e un andante. E ha reso coldesto ritmo alternato con una recitazione sopientemente lenta e improvvisamente alacre, fino ai toni alti e intensi, quasi sorretti da un grido d'angoscia.

La recitazione si è articolata senza residui sul ritmo della regia di Strehler. Il Santuccio, che è apparso in evidente progresso sulle sue stesse precedenti e memorabili interpretazioni, ha impersonato la figura di Trigorin con assoluta padronanza di mezzi espressivi e gioco scenico; Lilla Brignone è stata una nervosa e nitida, tenera e egoista; una limpida grazia ha rivelato la Proclèmev nella difficile parte di Nina, e l'impetuosità giovanile e romantica di Costantino ha trovato nel Di Lullo un interprete ricco di risorse. Ma anche il Feliciani, il Battistella, il Moretti, e la Rey e la Galletti hanno coadiuvato al perfetto affiatamento della commedia.

Gli applausi del fortissimo pubblico sono stati frequenti e convinti alla fine d'ogni atto. Bellissime, d'una indovinata e leggiadra «fine ottocento», le scene di Gianni Ratto, e graziosi i costumi della Colciagli.

Da stasera si iniziano le repliche.

G. TITTA ROSA