

## UN IRREVERSIBILE MOVIMENTO VERSO LA MORTE

Bisognerebbe poter mostrare i quadri che sono sotto i quadri, diceva Pablo Picasso. Ci proverò. Immaginate che il teatro di Cechov sia uno di “quei quadri che, guardati di fronte, non mostrano che segni misteriosi, ma guardati di sbieco, fanno distinguere le forme.”<sup>1</sup> Se fate una torsione e vi mettete di traverso, cambiando il punto di osservazione, potrete coglierne se non proprio un’immagine distinta, almeno l’immagine soggiacente, il dipinto sotto il dipinto, le parole invisibili, che, scritte negli infiniti spazi bianchi della pagina, sorreggono le parole visibili, quelle stampate con l’inchiostro.

Il teatro di Cechov potrebbe essere definito un’anamorfose (così si chiamano “quei quadri”) del senso, dove il significante cela innumerevoli e misteriosi significati. In pittura, uno dei più famosi esempi di anamorfose è il quadro di Holbein intitolato *Gli ambasciatori*, che potete vedere alla National Gallery di Londra. Nel dipinto, “sotto” il ritratto di due ambasciatori appoggiati ad un camino, si scorge l’immagine spettrale di un teschio. Anche il teatro di Cechov nasconde un’immagine spettrale di morte. *Il gabbiano*, *Ziò Vanja*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, non sono che le ombre della sostanza del dolore di Anton Pavlovic, sembrano il dolore, ma non lo sono, “perché l’occhio del dolore, accecato dalle lacrime, divide l’unità in molteplici”.

L’unità del dolore di Cechov è un colpo di tosse nel 1884. “Vi è una speciale provvidenza nella caduta di un passero” – è una frase pronunciata da Gesù Cristo e riferita a noi dall’apostolo Matteo.<sup>2</sup> La “speciale provvidenza” è quella che viene dall’alto, da un Dio “che dà forma ai nostri propositi” come dice Amleto.

---

1. William Shakespeare, *The tragedy of Richard the second*, (atto II scena II, vv. 14-20), (mia traduzione).

2. Vangelo secondo Matteo, 10, 29.

La storia di Cechov inizia proprio da una “speciale provvidenza”.

Primavera 1884. Università di Mosca. Il giovane Anton sta per discutere la sua tesi di laurea in medicina. Un colpo di tosse improvviso. Poi un altro, e un altro ancora. Una incontenibile serie di colpi di tosse. Anton beve un bicchiere d'acqua, ma la tosse continua, sempre più violenta. Allora Anton si porta un fazzoletto davanti alla bocca – tossisce ancora e ancora e ancora, poi sente un dolore lancinante al petto e quando toglie il fazzoletto dalle labbra vede una macchia rossa di sangue, come un isola di dolore su un mare candido. Ma il Dottor Cechov osserva il proprio sangue senza stupore, come un medico al cospetto del paziente, e una parola attraversa la sua mente: tisi, una parola letta sinora soltanto sui libri, che adesso si stampa indelebilmente nel suo cuore, così come il male si insinua irreversibilmente nei suoi polmoni.

Come sottolinea Maksim Gor'kij, “la malattia del medico è sempre più grave di quella dei suoi pazienti; questi ultimi infatti si limitano a sentire, mentre il medico sa anche come il suo organismo si disgreghi. È uno dei casi in cui il sapere si può considerare come una morte che si avvicina”<sup>3</sup>. Anton Pavlovic non sa ancora quando sarà, ma sa che la sua fine prematura è inevitabile: il tempo è “fuor di squadra”, di già... a soli ventiquattro anni egli capisce che non c'è più molto tempo, e non ha ancora scritto una parola di quelle di cui questo libro si occupa.

Grazie a questa speciale e dolorosa provvidenza, l'idea del tempo segnerà incontrovertibilmente tutto il teatro di Cechov, una velata ossessione, un eterno ritorno, la cui origine va collocata proprio in quella tragica epifania: primavera 1884, Università di Mosca.

La consapevolezza della morte è la più potente e universale fra le molte immagini del futuro che influenzano la vita presente. I greci chiamavano gli esseri umani i “mortalì”, cioè coloro che devono morire: la mortalità dunque individua l'essere, per cui la vita potrebbe essere un essere-per-la-morte, ovvero un irreversibile movimento verso la morte.

Grazie alla “speciale provvidenza” del colpo di tosse, Anton Pavlovic diventa uomo, diventa un essere-per-la-morte, acquista il suo statuto di mortalità. E, come per gli antichi questa consapevolezza generava l'esigenza di

---

3. Vent'anni dopo quel primo colpo di tosse del 1884, Anton Pavlovic Cechov disse a sua moglie Ol'ga Knipper: “In quanto medico, so che la mia vita sarà breve”. Cfr. Maksim Gor'kij, *Incontri*, SE, Milano 1990, p. 31.

perpetuare la vita attraverso la poesia che rende immortali gli eroi, così Cechov, con la morte in agguato nei polmoni, inaugura un modo del tutto singolare di guardare il mondo, gli altri, la vita, dando inizio al teatro del futuro, il teatro a noi contemporaneo.

Durante gli innumerevoli accessi di tosse si svuoterà “come una bottiglia capovolta, messa in verticale”, in pochi anni sarà costretto a portare a tracolla, sull’anca, sotto la giacca, una borraccia di pelle, dove per venti dei quarantaquattro anni del suo breve soggiorno terrestre, sputerà “espettorato rossastro”, senza mai perdere il suo gustoso umorismo.

Ascoltate cosa dice della sua difficile situazione: “vivere per morire non è in generale divertente, ma vivere sapendo che si morrà prima del tempo è addirittura stupido.”<sup>4</sup> Non dovete dimenticare che Cechov è prima di tutto un umorista: ancora studente universitario, egli entra nel mondo della letteratura scrivendo brevi racconti per settimanali satirici. Anton Pavlovic scrive per un unico motivo, soldi: pochi, ma buoni, e strettamente necessari per uno studente di medicina, il cui padre aveva dichiarato fallimento e viveva alle sulle spalle dei figli.

L’autore di questi primi racconti, per pudore o vergogna, non si firma con il proprio nome, cognome e patronimico, ma inventa uno pseudonimo, un altro se stesso: Antosha Cechonté.

Tutte le *pièce* che Cechov scriverà negli anni della maturità artistica avranno un impianto comico. Mi piace pensare che *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi* siano *pièce* scritte a quattro mani, da Anton Pavlovic Cechov e da Antosha Cechonté. Quella fantasmatica figura non è svanita negli anni ottanta della giovinezza, ma ha sempre accompagnato Anton Pavlovic come un *Doppelgänger* chiassoso e burlone, felice di aver ottenuto un po’ di spazio in più rispetto alle abituali cento righe con cui le redazioni limitavano il suo estro creativo. *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi* sono il frutto dell’umorismo di Antosha e della dolente sensibilità del dottor Cechov: mentre Antosha ci fa ridere, Anton Pavlovic ausculta il polso di un mondo moribondo, che muore con gioia e spensieratezza e coraggio. Il dottor Cechov accerta la malattia, Antosha Cechonté ne descrive l’agonia, con gli inevitabili lazzi del commediante: tra “le risa, gli scherzi, gli sprazzi d’allegria”, si sente il suono della corda che si spezza. Su

---

4. Maksim Gor’kij *op. cit.*, p. 30.

questa antinomia tra ciò che sembra comico da un lato, ma contemporaneamente tragico se visto da un altro lato, “come quei quadri”, Cechov ha costruito l’anamorfose di un teatro unico e irripetibile, eppure mai vi sarebbe riuscito senza la complicità del giovane e spensierato Antosha Cechonté, un ragazzo che non sapeva ancora di dover morire... Quando leggete *Il gabbiano* o *Zio Vanja*, ma soprattutto *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*, scritti quando le condizioni di salute si stavano aggravando irrimediabilmente, vi rendete conto che tra le parole, tra le pieghe del tempo, nella voce di Cechov si insinua il sentimento della fine, c’è la morte dentro. Il suo teatro è il lungo pensiero covato di un mortale che tiene d’occhio la propria morte: la tiene d’occhio in ogni colpo di tosse, in ogni macchia di sangue sul fazzoletto, in ogni singola frase, parola, sillaba strappata all’oblio e resa immortale.

Nel teatro di Cechov tutto diviene piccolo, minuto, parcellizzato, anche l’immensità dell’eternità, l’immensità degli spazi, perché Anton spia l’universo dalla stretta fessura dell’angoscia, attraverso questa ferita dell’essere, Anton descrive il mondo, con la rara e preziosa capacità di rendere enorme il minuscolo, piccolo il grande.

Mi viene in mente un neologismo di Schopenhauer, il *macroantropo*. Come il filosofo tedesco, anche Cechov ha trasformato il mondo in un *macroantropo*, perché nel suo teatro, l’essere umano diviene il mondo da indagare: quando egli rappresenta i sentimenti di Vanja, delle sorelle Prozorov, di Arkadina o di Ljubov’ Andreevna, come quelli di ogni altra sua creatura, queste assurgono allo statuto di icone del mondo immaginale, il cui dramma è messo in scena anche nel mio cuore, perché il microcosmo del mio cuore rispecchia la vita macrocosmica, e il cosmo diventa appunto *macroantropo*.

Le crisi, le cadute, le gioie delle sue creature sono lo specchio delle crisi e delle cadute di generazioni intere, di classi intere, di gruppi sociali e Cechov racconta tutto divenire senza mai una parola di troppo, senza mai un giudizio, anche perché “bisogna essere Dio per saper distinguere senza sbagliarsi una persona fortunata da un fallito.”<sup>5</sup>

E nel *macroantropo* teatrale cechoviano si vive un presente che è già avvenire, che a sua volta già rifluisce nel passato, un futuro che non ha futuro, perché segnato da una morte in costante presenza. Mai nessuno prima

---

5. Lettera ad Aleksej S. Suvorin, Mosca, 3 novembre 1888, in Anton Cechov, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino, 1989, p. 84.

di lui ha trasformato il presente in puro luogo ideale in cui un passato fantastico e un futuro ipotetico labilmente si incontrano, così “senza trama e senza finale”.

E a chi pensa che il teatro di Cechov sia per questo motivo “senza azione”, basterà ricordare che Anton Pavlovic, per primo, ha intuito che nella vita noi vediamo persone, non vediamo storie, e non sentiamo pensieri. Nella vita ciò che si svolge davanti ai nostri occhi non è una storia, ma una scena. Le scene che noi vediamo sono in relazione ad altre scene, che in sequenza, forse, possono suggerire una storia. È il fluire del tempo che crea sequenze, ma queste collane di eventi intrecciati e susseguenti possono essere conosciute soltanto da coloro che le hanno vissute. Ciò che uno spettatore può vedere sono semplicemente persone in vari stati di calma o di eccitazione, persone che mangiano, che parlano, che ridono.

La storia, se c'è una storia, deve essere dedotta dalle espressioni del viso, dalle parole, dai silenzi. L'azione si svolge dentro le anime dei personaggi, degli attori e degli spettatori, perciò non si vede: “meglio lasciare che in scena tutto sia tanto complesso e nel contempo tanto semplice come nella vita. I personaggi siedono a tavola, stanno semplicemente pranzando, ma in quel momento si può realizzare la loro felicità o la loro vita andare in frantumi.”<sup>6</sup>

Il teatro di Cechov rappresenta una sorta di *epistrophé*, un rivolgimento, una curva improvvisa nella storia del teatro, che converte alla pienezza di senso e dei sensi gli eventi accidentali dell'esistenza, offrendo un'idea di fondo capace di elevare dalla letteralità i fatti grezzi, descrivendo il senso della naturale transitorietà della vita umana, la maledizione e la bellezza del momento che passa: questa è l'azione *teatron*. Anton Pavlovic Cechov sembra voler andare oltre, sempre più addentro, sempre più in profondità. Perché? Per rispondere chiamo a testimoniare un teste autorevole, che però parla soltanto per frammenti, il suo nome è Eraclito, e benché morto duemilacinquecento anni fa, le sue parole sono ancora estremamente vitali, ascoltatele: “la trama nascosta è più forte di quella manifesta.”<sup>7</sup>

---

6. Citato in A. Skaftymov, *Principles and Structures in Chekhov's Plays*, in *Chekhov, A Collection of Critical Essays* (ed. R.L. Jackson), Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, p. 73. (mia traduzione).

7. Eraclito, frammento 54/A 20, in Giorgio Colli, *La sapienza greca, III. Eraclito*, Adelphi, Milano, 1993.

Cechov sa guardare e farci guardare attraverso la banalità della vita. E guardare attraverso significa essere simbolisti, perché guardando attraverso si unisce l'oggetto della visione a qualcosa che si cela dietro o sotto di esso. Il simbolo – sia esso il gabbiano, o il suono di corda che si spezza, un cartogramma o una pendola – fa uscire dallo schema semiotico binario significato/significante e indica un terzo, cioè la simultaneità di entrambi.

Il simbolo cechoviano ha una enigmaticità geroglifica che sfugge alla codificazione e inserisce le sue possibilità di enunciazione in una catena di figure narrative correlate, tenendo desto lo stupore di fronte al manifestarsi degli eventi e delle loro contraddizioni, disvela l'anima delle cose sullo sfondo delle futilità della vita.<sup>8</sup>

Nel teatro ciò che è troppo chiaro, non è più chiaro, e il teatro di Cechov è fulgida oscurità. Mi preme perciò avvisarvi che il mio obiettivo non è fornire chiarimenti, meri simulacri di verità uniche, che delimitano il campo e lo rinchiudono. Preferisco fornire semplici indicazioni di percorso, da viaggiatore a viaggiatore. Considerate dunque questo libro un posto di sosta lungo la strada, mi auguro sia anche un posto di ristoro (scriverlo per me lo è stato),

- 
8. A proposito del simbolo, così si esprime l'iniziatore del movimento simbolista: "Il simbolo sarebbe piuttosto inconscio, avrebbe luogo all'insaputa del poeta, spesso suo malgrado, e andrebbe quasi sempre di là dal suo pensiero. Il poeta deve, mi sembra, essere passivo nel simbolo, e il simbolo più puro è quello che si verifica a sua insaputa, e addirittura contro le sue intenzioni. [...] Se non vi è simbolo, non vi è opera d'arte." (Cfr. Ruggero Jacobbi, Introduzione alla monografia *Maurice Maeterlinck*, Utet, Torino 1967, p. XVIII) Per comprendere come il simbolismo abbia influenzato l'opera di Cechov è interessante considerare alcuni documenti: "Aleksandr Vishnevskij, un compagno di ginnasio di Cechov, e attore del Teatro d'Arte di Mosca, ricorda che nel 1902 Cechov imbastì lo schema per un dramma in quattro atti, senza protagonista. Per tre atti la genta aspetta il protagonista, parla di lui, arriva, non arriva, e nel quarto atto, quando tutti sono pronti per accoglierlo, arriva un telegramma che annuncia la morte del protagonista." Come Cechov intendesse sviluppare questa trama dal sapore beckettiano non è dato a sapere, ma senza dubbio è questa una risposta ironica alle critiche di mancanza di azione che i suoi drammi ricevevano. Una eco simbolista è presente anche in quello che si ritiene essere l'ultimo progetto concepito da Cechov: ci sono testimonianze che nell'ultimo anno di vita lo scrittore abbia accennato a tre persone, sua moglie Ol'ga Knipper, Stanislavskij e l'amico scrittore Aleksandr Kuprin un soggetto per un nuovo dramma. Ol'ga Knipper ricorda: "l'idea era ancora vaga, ma mi disse che il protagonista era uno scienziato, il quale amava una donna che non lo amava o lo tradiva, e così lo scienziato fuggiva al polo nord. Il terzo atto se lo era immaginato in questo modo: a bordo di una nave rompighiacci, lo scienziato alla sua scrivania, solo. L'aurora boreale illumina il cielo; silenzio. All'improvviso tra le luci dell'aurora boreale lo scienziato vede il fantasma della donna che ha amato". Cfr. Laurence Senelick, *The department of missing plays, Chekhov division*, in *Theater Magazin*, Yale School of Drama/Yale Repertory Theater, Spring 1991, New Haven, Connecticut, p. 36.

dove accanto al piatto della razionalità potrete gustare anche i più esotici piatti della irrazionalità e del non-ancora-razionalizzabile, perché – parola di Cechov – “coloro che scrivono dovrebbero ormai riconoscere che a questo mondo non si capisce nulla, come a suo tempo lo riconobbero Socrate e Voltaire.” È il testo che conta non il suo senso, come dice Tuzenbach in *Tre sorelle*: “Guardate: nevicata... Che senso ha?”

Avvertenza metodologica: Anton Pavlovic Cechov è uno scrittore conciso, sarebbe bello poterlo raccontare in maniera altrettanto concisa. Ma come si fa? La polifonia di ogni sua singola parola impone a chi si avventura nel suo mondo l'utilizzo di un maggior numero di parole, frasi, pagine... Il pericolo non è di leggere troppo in Cechov, ma di leggervi troppo poco.

Cechov ha scritto più di quello che ha scritto, come Omero, egli considera non soltanto quello che deve dire, ma anche quello che non deve dire, tra le parole, nelle regioni bianche della pagina, vi è qualcosa di misterioso, di non detto, di incommensurabile, che soltanto le parole stesse possono rivelare, lasciar intuire quando, abbandonata la distesa di carta della pagina, si fanno carne e verbo.

Se leggete a voce alta Cechov sentirete “quel qualcosa” nascosto in mezzo alle parole pronunciate, ebbene è proprio “quel qualcosa” che conta, perché Cechov ha la rara forza di farci udire l'invisibile, come un angelo del silenzio che vola sopra le pagine, sopra le tavole del palcoscenico, sopra i nostri cuori.

Quando si legge Cechov bisogna abbandonarsi all'immaginazione oggettiva, bisogna diventare gabbiani, oppure fratelli delle tre sorelle, nipoti dello zio Vanja, camminare a piedi nudi nel giardino dei ciliegi per poter, anche soltanto per un istante, provare a intuire il mistero di ogni creatura cechoviana. Perché penetrarlo è via preclusa: ci si può avvicinare per indizi e approssimazioni, ma il cerchio della verità si riempie di spigoli, di anfratti, di ombre. Seguendo le raccomandazioni dello stesso Cechov, ho cercato di “essere umano fino alla punta delle unghie”.

Ed infine: lungo è l'elenco delle compagne e dei compagni di viaggio che molte informazioni, considerazioni, emozioni mi hanno donato; che molto mi hanno insegnato, consapevolmente e inconsapevolmente: a tutti loro devo molto più di una semplice citazione. Perciò, onde evitare di dimenticare anche un solo nome e un solo cognome, invito chi si riconosce

in queste parole a sentirsi ringraziata e ringraziato. Con tutta l'anima, grazie.

E in fondo, e dal profondo, dico grazie a mio padre Dario e a mia madre Sidonia, ai quali questo libro è dedicato.

*Matteo Tarasco*

Roma, 24 maggio 2005