



Alessandro Toppi - Lunedì, 13 Gennaio 2020 00:00

Guardando questo Giardino dei Ciliegi



Una premessa

Portati via tutti i bagagli, che sono stati appena caricati sul retro della carrozza, e tolti dalle pareti i quadri, tolte dalle finestre le tende, non restano che le stanze semivuote, che negli angoli hanno le sedie legate una sull'altra mentre i tavoli sono stati spinti alle pareti, avendo ormai perso ogni funzione. Anche l'armadio, privato d'ogni bene residuo, appartiene alla scena ma, al tempo stesso, è come se questa scena d'addio l'armadio la contemplasse tanto quanto la contempla da lontano un vecchio lume, bianco sporco il tessuto e di ferro opaco la base, che viene lasciato nell'ultima camera, l'ottava. "Se ne sono andati, si sono dimenticati di me..." direbbero il lume o l'armadio se fossero un personaggio di Čechov mentre di Čechov non sono che oggetti tra gli oggetti della tenuta di Melichovo. "Nell'ottobre del 1898 muore il padre, che di Melichovo è l'organizzatore" racconta Fausto Malcovati ne *Il medico, la moglie, l'amante* e per Čechov è subito chiaro che quel luogo – la grande tenuta di campagna nella quale ha piantato gli alberi e il grano, in cui si è preso cura delle staccionate e dello stagno e in cui ha imparato a fare le marmellate lavorandole alla vecchia maniera, usando cioè i procedimenti antichi che oggi nessuno ricorda più – non è il posto in cui continuare a vivere: "Sì, la vita è finita in questa casa. Non ci sarà più" né per lui né per il resto della famiglia. E d'altronde. "Si è fermato l'ingranaggio che muoveva la vita a Melichovo" racconta a un amico; "mi sembra che dopo la morte di nostro padre la vita a Melichovo non sia più quella" scrive alla sorella mentre a Suvonin confessa che "nessuno ha più voglia di vivere qui", che qui "tutto qui si è ingrigitto", "tutto si è impolverato", "si è spento", anche "la mia vita" tant'è – aggiunge – che adesso "non so chi sono, cosa voglio e dove voglio vivere".

Cosa fare dunque? Lasciare che qualcuno se lo compri, questo rifugio così intriso di noi, e andare in cerca di “un nuovo nido” dove provare a seminare un altro giardino, un po’ di futuro, qualche nuova illusione (e così sarà infatti: comprerà una casa più grande, a Jalta, dove planterà mandorli, ulivi, meli, ciliegi, melograni e gigli, tulipani, peonie, gladioli; dove accoglierà la donna che sta per sposare, scriverà i suoi ultimi racconti, comporrà *Il giardino* e passerà il tempo a immaginare il figlio che non avrà e a inventare una vecchiaia che non vivrà mai).

“Si vende podere a ottanta chilometri da Mosca” annuncia dunque il giornale all’inizio di maggio del 1899 nelle pagine destinate alle aste immobiliari: trecentocinquanta ettari di terra col bosco, otto stanze e la cucina, la scuderia, il granaio, la *dependance*, il bagno di vapore, i cavalli e il calesse, i magazzini e un frutteto nel quale – se ve lo state chiedendo – sì, ci sono anche le amarene o le visciole o le ciliegie, se usiamo il termine improprio con cui *Il giardino dei ciliegi* è stato tradotto. La tenuta la comprerà un mercante di legname – uno di quelli che gli alberi li abbatte e li sega per farne mensole e mobili, roba utile insomma – poi passerà a un medico, che però vi rimarrà poco. Il destino di Melichovo è infatti un altro ed è segnato fin dal giorno in cui è avvenuto l’addio cechoviano: diverrà la sede di un museo che – nel tempo – si farà via via sempre più vuoto, più silenzioso e disabitato, in apparenza più morto.

La stanza

Com’è la casa in cui è ambientato *Il giardino dei ciliegi*? Tralasciando i mille e cento ettari di terreno che la circondano la casa è grande, grandissima, “imponente” addirittura scrive Čechov a Stanislavskij ed è alta due piani, è più scura che chiara, è tutta fatta di pietra o di legno ed è piena di corridoi, di strette vie interne e di camere e saloni, una volta vi si viveva riccamente mentre ora è quasi decrepita (ha pure il termometro rotto): è una di quelle case che i nuovi possidenti, quando l’acquistano, fanno prima a distruggere che a ristrutturare.

Queste indicazioni sono importanti per due motivi. Primo: perché chiariscono l’immaginata vastità dell’ambiente e, chiarendone la vastità, ci fanno comprendere che l’atto compiuto da Anja, Gaev e Ljubov’ Andreevna appena ritornano nella vecchia dimora – recarsi subito nella stanza dei bambini – non è un obbligo dovuto alla composizione architettonica della struttura ma una scelta: “Passiamo di qua” infatti dice la figlia alla madre facendoci capire che, volendo, in quella stanza avrebbero potuto anche non mettere piede compiendo tutt’altro tragitto. Riversarsi nella stanza dei bambini è perciò il presupposto fondativo della trama (nulla di ciò che accade altrimenti accadrebbe nel modo in cui accade) ed è uno slancio primario, un’esigenza che va esaudita immediatamente e che rivela le più profonde radici del dramma (che, non a caso, lì nasce e lì muore). Secondo: le indicazioni di Čechov sono importanti perché, nella maggior parte dei casi, questa stanza è stata poi ricostruita teatralmente dandole una funzione prettamente simbolica o collocativa tant’è che o viene (di)mostrata attraverso l’ostentazione di grandi emblemi eloquenti (i tappeti di Brook, le strisce di tela di Dodin, i residui monumentali di Malosti, il cimitero di Efros, la pedana che arriva in platea di Bacci e l’assito semi-nudo di Magelli, le pareti scrostate del Teatro Lensoviet, il ghiaccio finto di De Fusco, l’armadio-cattedrale coperto da un lenzuolo di Lavia, i nastri impregnati di borotalco di Benedetto Sicca, la piattaforma sospesa del Sovremennik, gli appendiabiti metateatrali in cui stanno i costumi di scena di Nekrosius – per dire solo i primi che mi vengono in mente) o ne viene allestita una versione dai dettagli realistici: penso a Stanislavskij, naturalmente, per il quale era fondamentale che gli spettatori notassero il fiumicello, una lontana casa rurale, il pali del telegrafo, un ponte piazzato sul fondo e la nebbia che sale verso l’avanscena, le tracce della falciatura dell’erba, le macchie di umidità alle pareti;

penso a Visconti, che monta un'infilata di mobili che sono stati invecchiati alla bisogna, tanto quanto penso a Konchalovskij, che costruisce una schiera di pedane smorte, di grandi vetrate notturne, di sedute dalle coperte e dai cuscini orientali, ma penso pure a Giorgio Strehler che – mentre rende il giardino con un tulle immenso che dal palco sovrasta la platea rilasciando ogni tanto qualche petalo bianco – la stanza dei bambini invece immagina di colmarla ammassando antichi arredi e i giochi di una volta: i banchi sui quali i bambini facevano i compiti, un tavolo nano, le seggioline, uno scaffale con sopra una lanterna magica a petrolio e una bilancina di latta, “per giocare al commercio”, i piattini e i bicchieri con cui Ljubov' Andreevna giocava alla mamma o alla cuoca e il trenino di legno che, dopo essere passato sul fondo, termina il tragitto in proscenio usando le gambe delle sedie come fossero l'interno di una galleria. “Finiranno per risiedersi sui banchi” scriverà Strehler nei suoi *Appunti di regia*, e Ljubov' Andreevna “peserà lo zucchero con la bilancina e verserà un po' di tè o di caffè nelle tazzine e giocherà con se stessa e con Gaev, servendo tutto su una guantierina di latta” poi Gaev aprirà “il grande armadio-mamma-memoria” da cui cascherà una montagna d'altra roba: nastri, veli, cappelli, scarpette di misura minuscola e scatole con dentro le palle per l'albero di Natale e mazzi di carte usurati e vecchi disegni scolastici e una carrozzina, di quelle con cui vengono cullati e fatti addormentare i bambolotti, carrozzina che – “nera come una bara” – serve a dirci che quel tempo in cui fummo (e in cui tutto era o sembrava possibile) non è adesso che un tempo defunto, contemplabile come si guarda un cadavere nella fossa. Tant'è: “siederanno per terra” scrive ancora Strehler negli *Appunti*, osservando i vestiti, impolverati e inservibili, e ricoprendosi con una coperta di pelo che “una volta era bellissima” mentre ora è “smunta”, sbiadita, sfibrata sugli orli.

E Serra invece? Com'è la sua stanza?

Alte pareti, alte non so neanche quanto, sorgono imponendo ovunque un nero-grigio schiarito dalla polvere, adagiatasi come un velo negli anni: antro concavo in forma squadrata, buca geometrica scavata a parte dal mondo, la stanza di Serra mi sembra sia l'alveo in cui si produce o si manifesta l'eco della vita; la camera oscura in cui si sviluppano in ritardo o di nuovo le diapositive dei giorni trascorsi; la sala in cui si manifesta il film ombratile di noi stessi; la sede e la circostanza in cui a tornare non sono i ricordi (e dunque un freddo inventario di eventi trascorsi e di occasioni rimestate) ma la memoria. Sarà per questo, penso, che *Il giardino dei ciliegi* di Serra – prima che inizi (già, ma quando inizia davvero uno spettacolo?) – raccoglie, registra, amplifica e rimanda il chiacchiericcio *live* prodotto dagli spettatori seduti questa sera in platea ridandone al presente l'immediato passato, l'appena detto e avvenuto; sarà per questo che talvolta gli attori si mettono in posa ricomponendo vecchie foto di famiglia color seppia (“C'è una cosa inutile, un album pieno di fotografie dimenticate, è posato su una sedia, è là da vent'anni ma nessuno si decide a buttarlo via” scrive ne *I quaderni del dottor Čechov* l'autore, quasi negli stessi giorni in cui lavora a *Il giardino*); sarà per questo che alla fine del primo tempo la ruota di un carretto, voltato, funge da bobina proiettata in controluce sul fondo, assieme alle sagome nere dei personaggi; sarà per questo, infine e soprattutto, che la stanza di Serra mi pare abbia a che fare con la tetra casa a due piani pensata da Čechov, certo, ma mi pare rimandi anche alle stanze memoriali e teatro-letterarie di Proust, di Bruno Schulz, di Tadeusz Kantor. D'altronde Proust – convinto che “si può ritrovare in un attimo ciò che siamo stati rientrando in una certa casa, in un certo giardino, dove abbiamo vissuto da bambini” – di notte ripensa a Combray e ne rivede non tutta l'architettura ma solo “un lembo luminoso, che si tagliava in mezzo alle tenebre indistinte”, un lembo “simile a quelle che la vampa di fuoco di un bengala o qualche proiettore elettrico illuminano e sezionano in un edificio, del quale le altre parti restano immerse nel buio”: una stanza soltanto, quindi, sempre veduta “alla stessa ora e isolata da ogni cosa che vi potesse essere intorno, stagliandosi sola nell'oscurità” e così dandosi come “uno scenario” simile a quello “che si vede a capo delle vecchie commedie date in provincia”.

E Schulz? “Ogni giorno” – scrive in apertura de *Le botteghe color cannella* – “la grande estate traforava da parte a parte il buio appartamento al primo piano dell’edificio che dava sulla piazza del mercato: silenzi di spazi tremolanti, rettangoli di luce immersi in un loro sogno rovente sul pavimento e due o tre battute di un ritornello suonato chissà dove su un pianoforte” penetravano nella camera oscura, resa ancora più nera dalla governante, che puntualmente “abbassava le tende di tela”. Qui, in un’opera che quasi non conosce verbi coniugati al presente, rivive dunque il mondo dello scrittore polacco: qui e nella casa annerita della zia, nelle aule notturne della scuola frequentata da bambino (in cui torna, in una scorribanda da sonnambulo, durante un racconto) e nella soffitta in cui il padre si richiudeva a giocare, riplasmando a suo modo il reale. “La stanza della mia infanzia è scura” scrive invece Tadeusz Kantor, è “un bugigattolo ingombro” giacché “non è vero che la stanza dell’infanzia, nella nostra memoria, rimane soleggiata e luminosa. È tale soltanto in una convenzione letteraria di maniera. Si tratta” invece “di una stanza morta e di morti” che “invano metteremo a posto: morirà sempre” – proprio come muore, per rinascere, ogni sera il teatro – e che, proprio come il teatro, non sorge per intera ma di sé dà “frammenti effimeri”, solo alcuni dettagli: “un pezzetto di divano, la finestra e aldilà, nel fondo, un raggio di sole sul pavimento” e “i gambali gialli di mio padre, il pianto della mamma, il viso di qualcuno dall’altra parte del vetro”. È qui insomma – ovvero in una stanza semibuia – che Proust risente e rivede i petali del crisantemo che Odette gli getta dalla carrozza; un indirizzo calcato in rilievo su un biglietto; la ragazza quando gli dice con tono supplichevole “non aspetterete troppo a chiamarmi?” tanto quanto risente e rivede la piazza, le colazioni del mattino, le passeggiate fatte quando il tempo era bello inzuppando una maddalena nel tè; è qui – nella stessa stanza semibuia – che Schulz risente e rivede i cesti di verdura comprati al mercato; i letti sfatti fino a mezzogiorno; la neve sciolta a primavera e il padre che scende nelle parti buie della casa “fugando dinnanzi a sé con la candela greggi d’ombre che rifuggivano ai lati, lungo il pavimento e le pareti”; il padre quando riemerge dai conti del negozio, apre la bocca “come per riprendere fiato”, schiocca la lingua e si guarda “intorno smarrito, come se cercasse qualcosa”; il padre quando si rannicchia, invecchiato, fino a dissolversi; è qui – “nella stanza nera dell’infanzia, in cui forse ci riuscirà di abborracciare per l’occasione il nostro spettacolo” – che Kantor non soltanto rivede una vecchia aula scolastica, coi banchi di legno, i libri che si sbriciolano in polvere e le figure geometriche disegnate col gesso alla lavagna ma risente in sé pure “certe notti sante” che s’erano “perdute nel calendario” e che adesso gli tornano in mente e nel petto senza neanche sapere come e perché: “Inverno. Neve fin dove arriva lo sguardo. Un cielo nero, scintillante di stelle e, sotto quel cielo, stavamo in piedi io e mia sorella, tenendoci per mano, la testa verso l’alto, cercavamo la stella di Betlemme. Avevamo solo pochi anni”.

È qui dunque – nell’oscura stanza allestita da Serra, dimensione spaziale della memoria – che Ljubov’Andreevna, Anja, Gaev e con loro anche gli altri non si limitano a riconoscere e richiamare l’infanzia, “forzandola sugli schemi della maturità” per dirla con Benjamin quando scrive di Proust, ma l’infanzia (mai sparita del tutto) piuttosto la riattivano in sé, come si riattivano in sé organi o muscoli troppo a lungo sopiti, dando “all’infanzia medesima un primato esperienziale rispetto all’età adulta”. Insomma: le creature di Serra qui “ribaltano l’ordinaria relazione dei fatti”, per citare ancora Benjamin; capiscono che ciò che è perduto non è perduto davvero, per tornare a Marcel Proust, così scoprendo che accanto al tempo allineato lungo il suo corso c’è un altro tempo fatto di “diramazioni parallele, secondarie e illegali” per riprendere Bruno Schulz; diramazioni che – ce lo dice Tadeusz Kantor – ci fanno comprendere che la vita non è “una linea coerente” ma un “viaggio intimo” fatti di sussulti, scossoni e di contrappunti inaspettati, riemergenti e preziosi.

I bambini

Il giardino di Čechov è colmo di quella che Ripellino definisce “una ricordanza tardiva e assai malinconica dell’infanzia”: Lopachin quando dice che a quindici anni è stato picchiato dal padre (“non mi ha insegnato niente: solo bastonate”); Djunaša quando dice “mi hanno portato dai signori che ero una bambina”; Piščik quando dice di suo “padre buonanima, che era un mattacchione: sosteneva che l’antica stirpe dei Simenonov-Piščik discendeva nientemeno che dal famoso cavallo che Caligola nominò senatore”; Charlotta quando dice che i genitori, durante le fiere, “davano spettacoli molto belli” durante i quali lei faceva “il salto mortale e diversi altri numeri”; e Gaev che rivede se stesso quando a sei anni, nel giorno della Trinità, se ne stava seduto alla finestra a vedere il padre incamminarsi verso la chiesa; Varja che per cinque anni ha tenuto le camere da letto – la viola e la bianca – identiche e immacolate com’erano (e come sono sempre state fin dall’inizio dei giorni); Ljubov’ Andreevna che si piazza in un punto preciso della stanza e dice “io dormivo qui quando ero piccola” e “da qui guardavo il giardino”. Le figure di Čechov – che per la Némirovsky era un autore in grado di “descrivere solo il passato” – risentono dunque le note che suonavano allora tanto quanto sentono l’arrivo lontano del treno, il rumore prodotto da una corda spezzata, un flebile latrato dei cani, un’ascia che, chissà dove, picchia sugli alberi ma evidentemente tutta questa nostalgia (fatta di “una volta”, “com’era?”, “ti ricordi?”, “ai miei tempi”) non basta ad Alessandro Serra che scava di più e di più riporta a galla tant’è che nel suo *giardino* i personaggi mi sembra non siano adulti che si limitano a ricordare quand’erano bambini ma donne e uomini che, pur essendo adulti, sono (o tornano a essere) *anche e ancora* bambini: nel modo in cui parlano e per come si muovono, per come si relazionano nello spazio, per come usano gli oggetti, per i sentimenti che provano, per l’idea che hanno di se stessi e degli altri.

E infatti.

Proprio perché sono anche e ancora bambini fanno di tutto per non andare a dormire (“Vado, vado...” assicura Gaev restando però in scena; “Bevo il caffè e ce ne andiamo” dice senza andare Ljubov’ Andreevna) salvo cedere, proprio come fanno i bambini, di botto alla stanchezza (Anja che prima s’addormenta durante il trambusto dell’arrivo poi si accoccola ai piedi di Varja mentre la sorella le parla; Piščik, che Stanislavskij faceva addormentare in poltrona, qui invece – fedele alla sua origine equina; “c’è un cavallo nella mia pièce” d’altronde Čechov scrive alla moglie inviandole via posta una copia de *Il giardino* – s’appisola in piedi, talora poggiando la testa sulle spalle di chi si trova nei paraggi). Proprio come i bambini questi adulti-bambini adorano i ripostigli nascosti (Gaev si chiude dentro l’armadio; Varja si mette in un angolo; Jaša e Djunaša si celano in una parte segreta del giardino) e praticano la ripetizione insistente (“doppia sponda e gialla al centro”, “cetriolino”, “trentatré disgrazie”) e proprio come i bambini umanizzano ogni elemento del reale (il “caro venerabile armadio” di Gaev; il “guardate, la povera mamma passeggia in giardino...” di Ljubov’ Andreevna mentre osserva i ciliegi), vivono slanci improvvisi (“a Parigi ho viaggiato in mongolfiera!” grida Anja, riversando parte del suo grido in un cappello giacché Trofimov sta dormendo) e mentre parlano – anche se stanno dicendo qualcosa che per loro è doloroso, straziante o essenziale – non riescono a fare a meno di distrarsi (Vanja quando nota una spilla a forma di ape; Charlotta quando c’informa che il suo cane mangia nocciole; Anja quando si rende conto che ha perso le forcine; Piščik quando chiede “avete mangiato le rane?”; Ljubov’ Andreevna quando fruga nel portamonete mentre si discute dell’asta). Proprio come i bambini gli adulti-bambini di Serra si insultano (“imbecille”, “donnicciola”, “zucca pelata”) e si fanno di continuo scherzi infantili, ad esempio: Gaev prende in braccio la sorella facendole fare un giro a mezz’aria; deride più volte Lopachin, mostra a tutti il “colpo di taglio all’angolo” tirando una boccia dall’angolo posteriore sinistro verso l’angolo anteriore destro; Piščik sputa l’acqua appena messa in bocca, ridacchia quasi nitrendo mentre trotta facendo una gimkana tra le sedie, ingoia le pasticche di Ljubov’ Andreevna stando di spalle e poi voltandosi chiede “visto?”;

Jaša fuma in faccia a Epichodov, fa il verso a Firs, mima uno scarafaggio, strattone Djunaša per la cintura, e ancora: Trofimov copre gli occhi a Ljubov' Andreevna; Djunaša ruba la pistola a Epichodov; Lopachin spaventa Varja facendole “buh!” (“non so che gli farei a quello...” dice la ragazza, celando nell’ostentato fastidio un desiderio sessuale represso); Epichodov strappa a Jaša almeno la chitarra e la porta via con sé; Ljubov' Andreevna pone Lopachin bendato, a parlare da solo, rivolto inutilmente verso la quarta parete e tutti – proprio tutti – vanno via ridacchiando, lasciando Gaev, infilatosi nell’armadio, a dire i propri discorsi superflui, le proprie scemenze senza senso.

Ancora.

Proprio perché sono adulti-bambini è possibile rintracciare nei movimenti orchestrati da Serra una fitta sotto-trama ludica; insomma queste donne e questi uomini vivono in scena giocando di continuo: a Moscacieca, Nascondino, e a Girotondo, Ce l’hai, il biliardo, le bocce, Chi cerca trova, il gioco delle sedie musicali, Segui il capo.

Ancora: Charlotta.

Per Čechov questa giovane balia dalle origini oscure e dai ricordi annebbiati è una creatura effimera, poetica e decisiva per l’opera tant’è che “chi farà Charlotta?” chiede più volte per lettera alla moglie, attrice de *Il giardino* di Stanislavskij; “dimmi insomma chi farà Charlotta” insiste dopo alcuni giorni, essendo preoccupato; “occorrerebbe che Charlotta la facesse Maria Petrovna [Alexejeva]” arriva perciò a suggerire, nonostante le prove si tengano a Mosca mentr’egli è costretto a starsene a Jalta: finirà per interpretarla la Muratova, che subito s’inebria del ruolo: “Sembra aver perduto la ragione” scrive infatti Ol’ga Knipper a suo marito e “da quando ha ottenuto la parte gira mostrando un sorriso beota sulle labbra”; “per ora” – aggiunge la Knipper – “invece del cagnolino porta al guinzaglio una borsetta, esegue giochi di prestigio in continuazione” e, non appena può, “va al circo” a studiare i numeri dei clown, dei giocolieri, degli illusionisti, dei prestigiatori. Ebbene. La Charlotta di Serra e di Chiara Micheli (maga-ragazza al cospetto di adulti-bambini sui quali evidentemente la magia è un incanto che produce ancora i suoi effetti) torna a essere rara, poetica e decisiva quanto lo era nei pensieri di Čechov tant’è che da un lato esprime o rivela *a suo modo* giudizi inappellabili (induce Piščik a schiaffeggiarsi stupidamente; punta il fucile contro Jaša così manifestando il disprezzo che ha per quest’uomo e “oggi è proprio una bella giornata” afferma del di in cui si vende la casa, “Ljubov' Andreevna perde sempre qualcosa” dice di Ljuba mentre “è il momento di morire, vecchio mio” annuncia a Firs) e dall’altro non si limita – come avviene di solito ne *Il giardino* – a far apparire e scomparire Anja e Varja usando una coperta invisibile, un plaid che in realtà non esiste, ma: dalla manica della giacca fa tornare in scena un fazzoletto, fa lievitare un cappello, trasforma i telegrammi in coriandoli che cadono placidi come la neve; ipnotizza Gaev, piega in ginocchio Epichodov, è dalla tasca destra del pantalone di Piščik che fa riapparire l’otto di picche e inoltre: è Charlotta che avvia o sfuma la musica; è Charlotta che introduce l’armadio, cavalcandolo alla circense, ed è Charlotta che fa e disfa coppie e triangoli amorosi, orchestra i movimenti individuali e le coreografie collettive, fa dire un paio di battute all’unisono a tutto il gruppo; è Charlotta che – agendo un ombrello, posto al contrario e luminoso quanto un lampadario, di più: quanto la luna in una notte assoluta – produce l’atmosfera momentanea dello spettacolo rivelando dello spettacolo anche il trucco, l’artificio, la finzione evidente.

Infine.

Cinto da diciassettenni chiamate “bambine”, da trentenni che parlano come liceali e da cinquantunenni che dilapidano il loro patrimonio in caramelle anche Firs, addirittura Firs, ne *Il giardino dei ciliegi* di Serra rimembra la sua giovinezza – “Avrò avuto venti o venticinque anni, ero a fare una passeggiata col figlio del diacono e il cuoco Vasilij e proprio lì, sul ciglio della strada, se ne stava seduto uno sconosciuto...” dice infatti a Charlotta raccontando la sventura che lo condanna per due anni alla prigione: Serra, insomma, ripristina una parte scritta da Čechov che però già ai tempi di Stanislavskij fu tagliata per esigenze di scena e che possiamo leggere, in italiano, solo ne *Il giardino* contenuto nel volume Ubu de *Le mie regie* di Stanislavskij –

eppure questo vecchio decrepito, nonostante anch'egli risalga la corrente degli anni, non smette mai di trattare Gaev come se fosse un adolescente viziato, un moccioso incosciente: “Quando andrete a dormire?” gli chiede riprendendolo (“Leonid Andreič!”) perché si sono fatte le tre del mattino; attenzione, “è ancora un po' umido” lo avverte mentre lo aiuta a infilarsi il cappotto; “stamattina è uscito senza neanche avvertirmi”, “si sarà messo il cappotto leggero”, “vedrai se non si busca un raffreddore” borbotta lamentandosi così come farebbe un padre col figlio, la nonna col nipote.

Lopachin

I due massimi esperti di teatro russo in Italia (Ripellino e Malcovati) concordano: Lopachin è un farabutto, una di quelle figure spicce e materiali che Čechov – che parteggia invece per i sonnambuli placidi e i sognatori inconcludenti – detesta con tutta l'anima. “Sono insopportabili” questi uomini in grado di vedere come stanno effettivamente le cose, che sanno come s'agisce e in che modo si campa, scrive Ripellino, e lo sono proprio a cominciare da Lopachin, il più concreto tra i concreti, che ne *Il giardino* “impersona la ruvida prosa, quel praticismo scaltrito che taglia i giardini turbando la poesia della bellezza”. Più duro ancora è Malcovati. Lopachin, sostiene, è l'espressione di “una nuova classe astuta, determinata e rapace di mercanti, contadini ricchi e furbi, imprenditori senza scrupoli, che dispongono di capitali e di liquidi: non solo diventano i temporanei banchieri dei nobili squattrinati – ai quali prestano somme anche ingenti per spingerli sempre più verso il baratro dell'insolvenza – ma soprattutto acquistano immense tenute, prestigiose dimore, magnifici giardini gettando sul lastrico i proprietari precedenti” salvo trasformare immediatamente terre e giardini “in villaggi turistici o proficui campi di papaveri, che in pochi mesi rendono migliaia di rubli”. “Vecchia storia” commenta Malcovati: “chi ha il capitale lo investe dove conviene di più, attento al profitto più che agli scempi”: vedete in Lopachin gli strozzini o la mafia dunque; vedete in lui un'intera generazione di italiani che le terre di questo Paese le ha inquinate, sventrate e disfatte, tanto è vero che Malcovati, scrivendone, cita “le ville affacciate sulla valle dei templi di Agrigento”, “gli ecomostri innalzati sulle coste”, gli edifici piazzati “nei parchi naturali: in barba alle disposizioni delle Belle Arti, ai piani regolatori, alle ingiunzioni dei sindaci”.

Eppure.

Čechov si raccomanda a Stanislavskij, a Nemirovič-Dančenko e a Ol'ga Knipper: Lopachin non è ciò che sembra, non solo almeno: è “un essere umano gradevole”, “buono”, “degnò sotto ogni riguardo”, “che si comporta in tutta correttezza, da persona istruita, senza meschinità e senza stramberie”, insomma “non è il tipico mercante” tant'è che “non va reso attraverso *cliché*” scrive l'autore, e lo scrive più volte. Alla lunga Čechov è tanto insistente che si convince anche il regista: “Lopachin è un uomo forte ma anche un buon diavolo, un bonaccione – non è vero?” chiede Stanislavskij nei giorni in cui pensa che a interpretare il mercante debba essere proprio lui: forse “il giardino dei ciliegi lo compra quasi per caso” e dell'acquisto “ne resta turbato”, “forse perciò si ubriaca” insiste il regista, ragionando sul ruolo. E in Serra? A che tipo di Lopachin dà silenzi, posture, sguardi, entusiasmi e titubanze Leonardo Capuano?

Questo Lopachin lo vedo subito in scena, piegato su una sedia, al centro del palco – un libro sul ventre, la guancia destra sulla mano destra, il gomito destro poggiato sul tavolo. Dorme e quando si sveglia (Djunaša lo desta giungendo *come un treno* dal retro) si dà immediatamente dello “stupido”, poi si alza e la prima cosa che fa, avanzando in proscenio, è raggiungere il punto preciso della stanza in cui, quand'egli aveva quindici anni, Ljubov'Andreevna si è presa cura di lui pulendogli il volto dal sangue che il padre, manesco ubriacone, gli ha fatto colare dal naso a forza di pugni. Le parole di allora gli appartengono talmente – quante volte se le sarà risentite? Quante volte avrà rivissuto quell'istante? – da riascoltarle come se la donna le ridicesse adesso: “Non piangere, contadinello: prima che ti sposi sarai guarito”. Ed è infatti quello che avviene.

Ecco, io in questo preciso momento lo guardo e mi chiedo: da quanto tempo aspetta Ljuba? Da quanto ha pianificato in ogni particolare la strategia più adatta per salvare il suo giardino? Da quanto sogna non l'acquisto dell'ennesimo pezzo di terra da cui ricavare denaro ma di compiere invece il gesto con cui riottenere la fiducia di colei che ama "quanto una sorella", forse più di una sorella ("Vorrei che aveste ancora fiducia in me" le dice)? E d'altronde. Nei cinque anni in cui Ljubov'Andreevna è stata all'estero Lopachin ha cambiato il modo in cui si veste, ha cominciato a leggere libri, va anche a teatro e mi pare che in ciò vi sia il tentativo – rozzo, insufficiente, ingenuo ma sincero – di mostrarsi differente da com'era agli occhi di chi più gli sta a cuore tant'è che spesso, durante *Il giardino*, chiede a chi ha di fronte "che ne pensi di me?", "come ti sembro?": insomma sto cambiando? Sono diverso? Ti appaio migliorato? Ho qualche speranza? E ancora.

Lopachin sopporta per quattro mesi (la trama de *Il giardino* comincia all'inizio di maggio e si conclude alla fine di agosto) le chiacchiere inutili di Gaev; per quattro mesi sopporta le tirate retoriche di Trofimov, il rimbambimento di Firs, le stupidità di Piščik, la vacuità adolescenziale di Anja, gli innamoramenti passeggeri di Diunaša, le ridicole sventure di Epichodov, l'amoralità da sguattero sanguisuga di Jaša, la coesistenza forzata con Varja ("è una brava ragazza" ma non l'ama); per quattro mesi sopporta di tutti l'ignavia, il torpore, l'andamento vischioso, gli sprechi di tempo, gli sproloqui umanistici, gli sbadigli, le schitarrate stonate, i vani sospiri romantici e l'incapacità che tutti hanno nel fare due più due e lo sopporta quasi fino alle lacrime, alla rabbia, alla disperazione: "Io mi metto a piangere o ad urlare. Mi avete fatto impazzire" dice a Gaev e a Ljubov'Andreevna dopo essersi sgolato per l'ennesima volta: "Vi sto dicendo a chiare lettere che la vostra proprietà sta per essere venduta", "ve lo insegno tutti i giorni", "mi capite", "decidetevi una buona volta". Ebbene: per chi un uomo sopporta tutto ciò se non per la donna che desidera? "Che seccatura, sarei rimasto qui a guardarvi, a parlare con voi... siete così bella" le dice poco prima di annunciare "vi devo dare una buona notizia", c'è "una soluzione", potreste "essere salvi". Insomma. Mi pare che Serra e Capuano diano forma a un Lopachin che non avevo mai visto prima. Dice quattro volte "devo andare" senza poi andare (così dimostrando il desiderio di restare lì, dov'è Ljuba) questo Lopachin; questo Lopachin riporta la boccia a Gaev; fa continui prestiti a Ljubov'Andreevna; si lascia bendare e sta al gioco; questo Lopachin segue Ljuba che vaneggia in merito ai propri peccati facendo piccoli passi fedeli, le va incontro tagliando il palco quando dice "cinquantamila rubli ve li posso prestare io", si distende in proscenio con lei per riposare e quando la donna gli rimprovera la vita grigia che conduce ("invece delle commedie a teatro dovrete guardare dentro voi stesso" gli suggerisce) lui resta nell'angolo destro anteriore del palco, in penombra, dicendosi "È vero...". Certo, per lui finirà in un trionfo: entra da destra, di corsa al punto da urtare Varja, prende parte al gioco delle sedie musicali ("Mi gira la testa" afferma e non sappiamo se la testa gli gira perché ha vinto l'asta, perché ha bevuto cognac o perché prende parte al gioco) poi si siede – padronale – quindi, incapace di starsene fermo, si alza e sega lo spazio più volte pronunciando il monologo con cui certifica l'acquisto della tenuta (i gesti deformati dall'alcol; i passi incerti, che culminano nell'inciampo nel mazzo di chiavi lasciato cadere da Varja; il tono imperativo della voce; il comando agli astanti di fare musica e queste stesse chiavi, prese da terra e titillate scuotendo la mano destra) ma il suo, mi chiedo, davvero è un trionfo? Per la prima volta da quando vedo messinscena de *Il giardino* a me viene il dubbio.

Spesso isolato (quasi sempre è infatti sul lato opposto rispetto al resto del gruppo), escluso talora dalle foto, non di rado incapace nel farsi accettare e ascoltare (Serra dà di tutto ciò una denotazione fisica visibile, indirizzando i corpi degli attori verso direzioni differenti quanto i personaggi, pur parlandosi, non si parlano davvero) questo Lopachin compie sedici piccoli passi finendo per starsene, da solo e per interminabili minuti, a centro palco, al buio, mentre sul fondo fervono i preparativi per l'addio: piegate le maniche della camicia fino ai gomiti, nella destra una pala, accanto ha un mucchio di terriccio che scava e si getta alle spalle – cos'altro può fare quest'animale se non faticare? – producendo cinque vangate rimbombanti: perché?

Rode alle radici i ciliegi e alle fondamenta la tenuta dando inizio ai lavori, certo; e sotterra la storia e l'esistenza finora accaduta ("e così la vita in questa casa è finita"; "sì, la vita in questa casa è finita") e nel farlo – aggiungo – prepara nel contempo la fossa di Firs, che proprio lì, a centro scena, crollerà poco dopo; eppure ho la sensazione che Lopachin scavando stia infossando anche se stesso e le proprie speranze mentre gli altri, tutti gli altri, invece progettano viaggi farneticando chissà quale futuro illusorio (Jaša se ne va in Francia; Gaev ha un impiego in banca; Varja farà la governante dai Ragulin, "a settanta chilometri da qui"; "vado a Parigi, vivrò con i soldi che la zia ci ha mandato" afferma Ljubov' Andreevna mentre "io mi preparerò, passerò gli esami e lavorerò, ti aiuterò" e "leggeremo tanti libri, mamma... li leggeremo nelle sere d'autunno e davanti a noi si aprirà un mondo nuovo e meraviglioso" dice invece Anja). E lui – "il diavolo", "il bifolco", "l'ignorante", "l'idiota", "l'analfabeta", l'essere utile al mondo quanto è utile alla Natura "la bestia feroce che divora tutto ciò che incontra"?

Ci sono due momenti che forse mi dicono lo strazio di quest'uomo.

Il primo: Ljubov' Andreevna se ne va sul fondo, a piangere la vendita della casa, e lui dice (guardando nel vuoto) "Se tutto questo fosse già passato e potessimo chissà come cambiare la nostra assurda e infelice vita" così confessandosi (e confessandoci) quale triste condanna anch'egli patisca vivendo.

Il secondo: Charlotta entra da sinistra tenendo sul petto una coperta arrotolata che pare contenga un neonato; canta una ninna nanna poi dice "fai la nanna, bimbo mio, da bravo, non piangere" e aggiunge "mi fai tanta pena, piccolino; tanta pena" lasciando cadere il fagotto, vuoto, che s'apre. Avanza quindi Lopachin, china la testa e osserva in silenzio la coperta *guardandosi*: provando – penso – un dolore fittissimo che nessun giardino acquistato, nessuna rendita di capitale, allevierà mai.

La vita, i dettagli, certe visioni

Epichodov salta su, dopo aver fatto volare e aver ripreso il bouquet di fiori che ha in mano ("li manda il giardiniere") poi – avvicinandosi al tavolo – prima spegne con uno starnuto la lampada, poi riceve un colpo involontario da Lopachin, quindi carambola all'indietro rovesciando la sedia. Sono le prime delle trentatré disgrazie che gli capiteranno anche stasera. La sequenza è importante non solo perché ci ricorda, per dirla con Ripellino, che "il teatro di Čechov è un incessante balenio di spunti burleschi" ma anche perché ci aiuta a comprendere che la comicità prodotta da Epichodov (che è un uomo buono, onesto, che ha letto "un milione di libri" e che è sinceramente innamorato di Djunaša) è del tutto diversa dalla comicità generata da Piščik: mentre quest'ultimo è un clown, una macchietta, un buffone da *vaudeville*, Epichodov invece è una vittima della sventura, il bersaglio ripetuto dei tiri della sorte: egli fa ridere non volendo far ridere, svelando così quanta mestizia gli appartenga e quanta tristezza egli provi (non a caso porta con sé una pistola, avendo meditato il suicidio).

Oppure, Trofimov.

Questo studente, cacciato dall'Università già due volte, compie una tirata contro "la maggior parte degli intellettuali" che "non fa altro che parlare di massimi sistemi e di filosofia mentre", sotto i loro occhi, "gli operai muoiono di fame e dormono senza cuscini in trenta o quaranta in una stanza". A me il Trofimov di Serra ricorda un paio di note de *I quaderni del dottor Čechov*.

La prima narra di “coloro che hanno i distintivi universitari” e dicono che “un tempo si sono battuti per i diritti dell’uomo e la libertà di coscienza; ma in realtà non si sono mai battuti” mentre la seconda racconta che “nella tenuta, lontano in un angolo, c’è la moglie del guardiano che lava durante tutta la giornata la biancheria degli ospiti ma nessuno la vede” e intanto i signori passano il tempo “a discorrere per intere giornate dei loro diritti e di nobiltà”. Ecco. Trofimov ha a un tiro di schioppo Firs, Djunaša e Charlotta; a pochi metri da dove dorme ci sono gli stanzoni dei servi della tenuta, che denunciano di essere stati messi alla fame da Varja; a un punto giunge pure un mendicante ma l’unico gesto politico ch’egli compie è parlare di massimi sistemi e di filosofia: Trofimov, insomma, fa quel che denuncia. Sarà per questo, forse, che Serra lo fa blaterare su un’infilata di sedie finché non si ritrova in faccia a un muro (in faccia al Muro, mi verrebbe da dire, facendo riferimento all’Europa orientale).

O ancora: vi siete mai accorti di quanto sia sentimentalmente volubile Djunaša? Io no, prima di vederla in questo *giardino*.

Djunaša ha dato la parola a Epichodov (credo sia il vero motivo per cui l’uomo le passa il bouquet, all’inizio dello spettacolo), poi incontra Jaša al quale per conquistarla serve solo uno sguardo e chiamarla “cetriolino” (il nomignolo che adopera per chiunque); da Jaša si lascia poi inseguire (e baciare forse, e toccare forse) tra le quinte – nel momento in cui occorre prendere la panna per i caffè – e con lui se va a ciarlare di nascosto, lasciandosi inebriare dalle chiacchiere di quest’omicciattolo; infine basta che l’impiegato delle Poste le dica che è “come un fiore” perché lei perda la ragione. Ebbene. Nel *giardino* di Serra Djunaša s’incrocia con Jaša non riconoscendolo, poi si volta, lo osserva, ci scambia a stento un paio di frasi e si fa sbacchiare, inebriandosi tanto da emettere gridolini adolescenziali mentre – quando i due se ne stanno in giardino, ossia di spalle in proscenio, dopo aver crudelmente scherzato con Epichodov (lei gli punta contro la pistola, come a dire, “per me puoi anche ucciderti”) – a Jaša basta di nuovo chiamarla “cetriolino” e baciarla perché la ragazza sia afflitta da mollezza amorosa: “Il sigaro mi ha fatto venire mal di testa...” dice infatti riferendosi al bacio fumante (cioè tra una tirata e l’altra di sigaro) datole da Jaša.

Ecco. Questi sono tre esempi, tra i molti citabili, che mi permettono di comprendere quanto Serra e gli attori abbiano lavorato per dare a ogni personaggio (ad ogni anima che appartiene a quest’opera) una biografia credibile, un grumo di sentimenti in evoluzione e una vita coerente col testo, con le sue parole e i suoi eventi. Basta notare i piccoli dettagli, certi istanti minuscoli, per accorgersene. Anja che alle parole sulla libertà dei servi dette da Varja si addormenta mentre, quando della libertà dei servi parla Trofimov, ascolta incantata. O Jaša, che beve dagli stessi calici portati da Firs, così delineando il degradante passaggio di testimone tra il domestico, anziano e dignitoso, e questo lacchè che invece campa attaccandosi come una zecca al padrone di turno.

O Gaev. Di lui mi sembra dica tanto un’entra-ed-esci, ad esempio. Lopachin ha appena esposto il piano per salvare la tenuta (i lotti, i villini, la vicinanza della ferrovia, le migliaia di rubli all’anno guadagnabili) e Gaev dice “ma che razza di sciocchezza” poi se ne va – imbucandosi nell’angolo posteriore a sinistra – mentre Lopachin continua con le spiegazioni (i venticinque rubli l’anno per ettaro, la posizione incantevole, il fiume navigabile, l’abbattimento della casa e degli alberi) finché Gaev, rientrato, dice “questo giardino è menzionato nel Dizionario Enciclopedico” bocciando in tal modo una proposta che non ha neanche ascoltato. Insomma: Serra, facendolo uscire e rientrare ci mostra quanto quest’uomo sia superficiale; quanto sia vacuo, immaturo, inaffidabile.

Ancora dettagli o certi istanti minuscoli.

L'azione da servi di scena dei proletari della storia: sono Firs e Djunaša soprattutto, e talvolta Charlotta, Jaša, Epichodov a spostare o rimuovere gli oggetti (le panche, il carretto, il tavolo, l'armadio e le cappelliere, le valigie, l'abatjour, le sedie) definendo così, per funzione, la differenza di classe che esiste ne *Il giardino*. Le distanze fisiche tra i personaggi, che denotano i contrasti emotivi e argomentativi tra gli stessi (Lopachin via da Ljuba, quando le posizioni si fanno inconciliabili; Anja e Varja che si allontanano da Gaev, quando lo zio parla a sproposito; Lopachin e Varja che, costretti all'ultimo dialogo, lo svolgono stando in angoli opposti – sinistro posteriore lui, destro anteriore lei – finché Lopachin, non avendo nulla da dire, si chiama da solo uscendo di scena). E il momento in cui Firs lentamente taglia l'assito reggendo un vassoio con sopra una dozzina di bicchieri di cristallo e trema, trema ancora, sempre di più, così dandoci una testimonianza estrema della sua vecchiezza e il segno sonoro del crollo *avvenente* della tenuta.

Questa resa della vita e di ogni vita – che Serra dunque determina attraverso un particolare minimo o per mezzo di un accidente istantaneo (Varja, “monaca” senza più speranze, quando silenzia col suo ingresso giochi e musica; Piščik quando cerca, con una frenesia ilare e disperata, i soldi nelle tasche del cappotto; Jaša quando cinge Ljubov' Andreevna ai fianchi, cercando di strapparle un viaggio a Parigi; Trofimov quando si toglie il cappello mostrando la testa pelata) – è certamente l'espressione di una poetica registica consolidata, ed è la conferma di una concezione ormai pluriennale del fatto teatrale, e tuttavia mi pare che così facendo Serra renda anche ciò che aveva in mente Čechov, per il quale la disperazione non ha certo bisogno di strepiti tanto quanto il dolore non si esprime necessariamente con il pianto – “non servono fuochi di artificio”, “nessuno sparo”, “niente lacrime” invoca Čechov scrivendo de *Il giardino* a Stanislavskij: piuttosto qualche oggetto semplice ma significante, solo un po' di luce, alcune pause e certi segni netti e distintivi, “per favore”. Ebbene: è proprio quel che c'è in questo *giardino dei ciliegi*.

La lampada di Djunaša, che fuma in verticale tanto quanto una locomotiva del treno, all'inizio dello spettacolo; il bouquet, che dopo aver testimoniato il matrimonio fallito tra Djunaša ed Epichodov, testimonia il matrimonio fallito tra Varja e Lopachin (“Varja, ti ha chiesto di sposarlo?” chiede Anja; “Credo che tra noi non succederà mai niente” risponde la sorella stringendo i fiori); e l'abatjour-mongolfiera; la valigia rotta di Epichodov; le lettere a brandelli (parole vane) che stanno a terra, accanto all'armadio in cui Gaev sta dicendo altre parole vane; le ombre che s'innalzano sul fondo (di Anja, di Ljubov' Andreevna, di tutti alla fine del primo tempo e durante il ballo): la parte altra e segreta di noi che grava, ci appartiene e ci accompagna, inevitabilmente.

E perché, all'inizio del *giardino*, stanno tutti distesi al buio? Queste donne e questi uomini – che paiono “ancora assenti, non nati dall'oscuro grembo del sonno, in questa stanza in cui regna una penombra ormai depositata, con un fondiglio di giorni e giorni di solitudine e di silenzio” (Bruno Schulz) e che poi, come “affioranti dal fondo della memoria” (Tadeusz Kantor), “si ridestano adagio adagio” (Marcel Proust) – forse stanno distesi in assito fin da subito, penso, perché si tratta della denotazione di una duplice smania (non vediamo l'ora che arrivate; non vediamo l'ora di arrivare); insomma: stanno già qui, e chissà da quanto, pur non essendo (per la trama) fisicamente ancora qui. E perché le chiacchierate collettive coincidono con i giochi? Forse perché sono puro tempo perso, mera distrazione. E perché proprio Epichodov porta in scena la terra poi scavata da Lopachin? Perché, avvenuto il passaggio di proprietà della tenuta, è diventato un suo dipendente. E perché Varja e Gaev si muovono percorrendo corridoi orizzontali opposti (la donna in proscenio, lo zio sul fondo) mentre quando arriva Anja si muovono in verticale e paralleli? Perché così esprimono le prospettive diverse che hanno sul modo di salvare la tenuta e il “ci muoveremo su tre fronti” detto da Gaev. E perché quest'ombrellino bianco, che vediamo talora in scena? Protegge dal sole estivo, forse, e forse ripara dagli sguardi degli altri: eppure osservandolo mi torna in mente anche una frase de *I quaderni di Čechov*: “Era stato felice solo una volta: sotto un ombrellino”.

Costruttore di trame che procedono per quadri, abbagli, ampi momenti “Čechov non compone un dramma ma scrive in versi” realizzando una partitura che somiglia “a una sonata di Rachmáninov” afferma Ripellino; “*Il giardino dei ciliegi* è un diagramma intermittente fatto di dettagli” annota invece Josephson nel suo *Diario*, “è un quadro sì, ma fragile come un ricamo” scrive Nemirovič-Dancenکو, “c’è in quest’opera un aroma inafferrabile e delicato quanto quello dei fiori” appunta Stanislavskij; sono “monologhi che compongono una polifonia complessa ma quasi inavvertibile” sostiene Vasil’ev; sembra sia “vita che è stata incisa sul nastro di un registratore” spiega Peter Brook ma in realtà “*Il giardino* è un artificio di coincidenze” – la musica in lontananza, un rumore in quinta, una parola, un’interruzione, l’entrata in scena o l’addio; “la scrittura di Čechov è poesia dissimulata in prosa”, in cui “il tambureggiare della pioggia sulla finestra, un secchio che cade, il primo mattino oltre le persiane sono indissolubilmente connessi con le azioni degli uomini” rileva Mejerchol’d, che poi paragona *Il giardino* a un concerto per pianoforte di Čajkovskij. Ci sono le note, quindi. E c’è il suono delle note. E c’è la sensazione che le note determinano in noi, al momento. E poi c’è il ricordo di alcune di queste note, che permane. E dunque, di questo *giardino*.

Il silenzio messo tra una battuta e una battuta.

Tutto quel che vedo quand’ho gli occhi chiusi o coperti.

E il caldo di agosto, che si manifesta attraverso il rossore alle pareti.

L’eco delle palle del biliardo che si toccano.

La “festa macabra”.

E il vocio lontano dei bambini.

Il cigolio della ruota del carretto.

Io quando mi metto di schiena, e quasi in serbo accanto all’armadio, per non sentirvi più.

E il bacio che ti do, povero vecchio; e il bacio che invece ti nego, perché non so amarti come dovrei.

E quest’ombra che mi segue: come un destino, un carceriere, una condanna.

E quando mi avvicino e tu ti scosti di un passo, segnando una frattura.

E quando mi giri attorno, senza fermarti né sfiorarmi.

E quando ti guardo – ti prego guardami – ma tu non ti volti.

E la solitudine, che sento stando in mezzo a voi.

La mia vita, che ho riposto al chiuso, in questa valigia.

E un abbraccio ancora; ancora un istante, trascorso assieme.

Gli ultimi tre passi, prima di andare e non tornare più.

E questo cumulo di sedie, nel quale mi rispecchio: io, cosa abbandonata tra le cose.

Un cappello poggiato a terra, un respiro, il corpo stanco che si adagia e si riposa.

“Se ne sono andati”, “si sono dimenticati di me”.

E il vecchio che crolla, il buio che cala, le campane che battono con tono funereo, al richiamo delle quali si forma la schiera luttuosa che inchina il capo agli applausi.

O questo nostro ritrovarci – vivi – anche questa volta, attorno alla morte e dopo che la morte l’abbiamo inscenata.

Ecco.

“Nell’altro mondo vorrei poter pensare di questa vita” scrive Čechov nei *I quaderni*, “che sono state magnifiche visioni”.

Fine.