



**STAGIONE 2015/2016**

# **TRE SORELLE**

**EDUPACK**

Indice

- I. La vita di Anton Pavlovič Čechov
- II. Čechov e i suoi antieroi
- III. Il dramma del tempo
- IV. *Tre sorelle* a teatro

**Materiale a uso didattico**

realizzato durante il progetto di ALTERNANZA SCUOLA LAVORO dagli studenti della classe IV Classico del Liceo Scuole Pie Fiorentine

Giulio Franchi, Maria Elena Morganti, Clara Paoletti, Michelle Raiconi

Tutor Adela Gjata, Gloria Bernacchi

## I. LA VITA DI ANTON PAVLOVIČ ČECHOV

di Clara Paoletti

### 1860

Anton Pavlovič Čechov nacque il 17 gennaio a Taganròg, città portuale del Mar d'Azov, in Ucraina. Era il terzo di sei figli in una famiglia di umili origini: il nonno, Egor Michailovic Cech, servo della gleba, riuscì a liberarsi grazie al versamento di 3500 rubli al padrone. Il padre era un droghiere, uomo intransigente, dispotico e autoritario tanto da segnare la sua infanzia, vissuta come egli stesso dice, nella consapevolezza di una condizione miserabile e nel terrore della violenza. In una lettera a un amico scrisse: "Mio padre cominciò a educarmi, o più semplicemente a picchiarmi, quando non avevo ancora cinque anni. Ogni mattina, al risveglio, il mio primo pensiero era: oggi sarò picchiato?". Nonostante l'infanzia fosse stata un'autentica sofferenza, Čechov e i suoi fratelli godettero di una buona istruzione. Anton Čechov frequentò nella città natale la scuola primaria e il ginnasio e fu un assiduo partecipante agli spettacoli allestiti in scuola.



*Anton Pavlovič Čechov*

### 1879

Dopo aver terminato il liceo raggiunse la famiglia che, a seguito del fallimento del padre, si era trasferita a Mosca tre anni prima, nel 1876.

Si iscrisse alla facoltà di medicina che terminò nel 1884, anno a partire dal quale iniziò ad esercitare la professione di medico.

### 1880

Čechov conduce una sorta di doppia vita tra la professione di medico e quella di scrittore. Infatti dal 1882 al 1887 pubblicò brevi racconti umoristici su alcune riviste di Mosca, tra le quali in particolare "*Le schegge*".

### 1881

Componne il suo prima dramma in quattro atti che però non è rappresentato come avrebbe voluto al Teatro Malyi, ma pubblicato postumo e privo di titolo nel 1920.

## 1884

Dal 1884 Čechov inizia la raccolta in volumi dei suoi racconti. I primi due volumi, stampati con lo pseudonimo di Antoscia Cechonté, furono *Le fiabe di Melpomene* (1884) e *Racconti variopinti* (1886). Il terzo volume, *Nel crepuscolo* (1887), presentava il suo vero nome e gli fece guadagnare il Premio Puskin dell'Accademia Imperiale delle Scienze.

## 1885

Torna al teatro con *Sulla via maestra*, atto unico tratto da un proprio racconto. Le vicende narrate vennero definite dalla censura zarista “lugubri e sordide”.

## 1887-1902

In questi anni pubblica i suoi più celebri racconti firmati Anton Čechov: *La steppa* (1887), *La corsia n.6* (1892), *La mia vita* (1892), *Una storia noiosa* (1893), *La casa col mezzanino* (1895), *La signora col cagnolino* (1898), e *Il vescovo* (1902).

Scrive il dramma *Ivanov* che fu costretto a sottoporre ad una nuova stesura in seguito all'insuccesso della 'prima' nel Teatro Kors di Mosca; venne dunque riproposto l'anno seguente (1888) al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo.

A seguito dell'esito negativo di *Liesci* (1889) Čechov esitò per molto tempo prima di riaccostarsi al teatro. Soltanto nel 1896 provò a presentare *Il gabbiano*, ulteriore delusione – successivamente rivalutato dalla critica – che lo portò a riproporsi di non scrivere più per il teatro.

## 1898

Il 17 dicembre 1898 costituisce una delle date più importanti della storia del teatro moderno poiché segnò l'affermazione definitiva della drammaturgia di Čechov. In quest'anno Konstantin Sergeevič Stanislavskij e Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko inaugurano il Teatro d'Arte di Mosca con la messa in scena de *Il gabbiano*, un successo assoluto. Il gabbiano diventò il simbolo del Teatro dell'Arte, tutt'ora raffigurato sulla facciata dell'edificio, sulle locandine e sui biglietti.

Il palcoscenico del Teatro d'Arte ospitò anche i successivi capolavori di Čechov: *Zio Vania* – composto nel 1897 debuttò due anni dopo – *Tre sorelle* (1901) e *Il giardino dei ciliegi* (1904).



*Konstantin Sergeevič Stanislavskij*

## 1900 - La genesi delle *Tre sorelle*

*Tre sorelle*, testo composto su richiesta del Teatro d'Arte di Mosca, fu concluso con fatica e solo grazie alle sollecitazioni del direttore del teatro. In questo periodo Čechov soffriva di tubercolosi. Le condizioni di salute influenzano in modo consistente la sua visione della vita, facendolo diventare pessimista e scettico. Il 29 ottobre del 1900 lo scrittore presentò la prima versione del dramma agli attori del Teatro d'Arte, suscitando sconcerto e confusione. I maggiori dubbi risiedevano nella definizione stessa del

genere teatrale dell'opera: definita *dramma*, le *Tre sorelle* erano in realtà considerate da Čechov una *commedia*. L'opera venne dunque *revisionata* dall'autore il quale successivamente lasciò Mosca e si recò a Nizza.

Lo spettacolo andò in scena il 31 gennaio 1901, riscuotendo una tiepida accoglienza: il tono dei dialoghi sembrò sconnesso, i silenzi troppo lunghi e scarsa l'azione. Čechov stesso – che non seguì tutte le prove in seguito ai problemi di salute – prevedette che l'opera potesse non essere compresa a causa della sua complessità, avvertendo un maggior riconoscimento negli anni a venire. Nonostante la critica e il pubblico non apprezzarono particolarmente l'opera, una nota di merito pervenne dal capo redattore de «Il pensiero russo» Lavrov, che scrisse: “Un successo? Non clamoroso come quello de *Il gabbiano*; ma, a mio avviso, più prezioso e più significativo.”

Čechov vide le *Tre sorelle* a Mosca nel 1902, sempre con la regia di Stanislavskij, e non contento dell'interpretazione del regista decise di contribuire egli stesso alla messa in scena. Si interessò particolarmente alla valenza sonora dello spettacolo e in particolare si occupò di modificare quello della campana d'allarme che doveva suonare durante l'incendio del terzo atto. Quando non poteva partecipare alle prove era impaziente: inviava alla compagnia consigli e idee per la messa in scena tramite la compagna Olga Knipper che a sua volta gli riportava notizie dal teatro. Čechov era inoltre desideroso che ogni minimo particolare venisse rappresentato in modo corretto. Per conferire maggiore autenticità allo spettacolo

incaricò il colonnello Petrov di assistere alle prove e valutare se gli attori interpretassero in modo consono gli atteggiamenti dei personaggi. Si preoccupò soprattutto affinché gli interpreti degli ufficiali evitassero comportamenti caricaturali e comici.



*Cechov e Olga Knipper*

## 1904

Il 17 gennaio *Il giardino dei ciliegi* debutta nel Teatro d'Arte di Mosca. L'opera era stata concepita da Čechov come una *commedia*, carattere suggerito dalla presenza di elementi di *farsa*. Come per gli spettacoli precedenti, la regia venne curata da Stanislavskij, ma

questa volta la collaborazione non soddisfò pienamente il drammaturgo in quanto il grande regista russo concepì *Il giardino dei ciliegi* com'una opera tragica. Dopo questa prima realizzazione l'opera fu tradotta e prodotta in tutto il mondo ed è da molti considerata come il capolavoro di Čechov.

Sei mesi dopo la rappresentazione de *Il giardino* a causa del peggioramento delle condizioni di salute allo scrittore venne consigliato di recarsi in Germania per consultare uno specialista. Si stabilì insieme a Olga – diventata sua moglie – a Badenweiler, stazione termale nella Foresta Nera. Una notte di luglio del 1904, quando sembrava che le sue condizioni fossero migliorate, Čechov si svegliò di colpo e appena raggiunto dal medico sussurrò: "Ich sterbe" ("io muoio"). Pur avendo il medico tentato di somministrargli l'ossigeno, Čechov rifiutò ed espresse come suo ultimo desiderio che gli venisse portato dello champagne. "È tanto che non bevo champagne", queste le ultime parole del drammaturgo. Olga descrisse il tragico momento in questi termini: "Non si udiva alcuna voce umana, non vi era il tumulto della vita quotidiana. Vi erano soltanto la bellezza, la pace e la grandiosità della morte".

## II. ČECHOV E I SUOI ANTIEROI

di Michelle Raiconi

Le protagoniste delle *Tre sorelle* di Čechov, Ol'ga, la maggiore, Maša, la seconda, ed Irina, la più piccola, figlie di uno stimato generale, hanno lasciato Mosca per trasferirsi in provincia. Le tre sorelle condividono la stessa voglia di tornare a Mosca per poter prendere parte alla vita sociale della capitale, sfuggendo così alla frustrante vita di provincia. Čechov riesce a delineare tramite le attitudini e gli abiti di scena le varie personalità dei protagonisti: Ol'ga, in uniforme da professoressa di ginnasio, risulta risoluta, rigida e dedita al lavoro, tanto che non vuole nemmeno sposarsi; Maša, vestita a lutto per la morte del padre, è delle tre la più passionale, impulsiva e sentimentale: sposata con un medico per amore, presto pentita della sua scelta, si innamora del tenente colonnello Versinin, senza tuttavia riuscire a coronare il suo sogno d'amore. Irina invece, la più giovane delle sorelle, appare già dal primo atto la più allegra e spensierata tanto che, nonostante la ricorrenza della morte del padre, indossa un candido abito che rispecchia il suo carattere innocente e con tante speranze nel futuro. La più giovane delle sorelle sembra vivere in un mondo fatto di illusioni e ambizioni, seppur consapevole del fatto che non sarà lei a determinare il proprio futuro. Čechov infatti situa la vicenda dell'opera in una Russia ancora zarista, crocevia di diverse difficoltà. Come Ol'ga, Irina cerca la sua realizzazione a livello economico e sociale nel mondo del lavoro, delineando una nuova figura femminile, che fino a quel tempo non poteva far altro che occuparsi della famiglia e delle faccende domestiche. Questo cambiamento di mentalità nei confronti della donna e del lavoro stesso, visto come mezzo di elevazione a livello sociale, è tipico della classe borghese che si sta affermando in questi anni mentre la vecchia nobiltà sta decadendo. Dunque Čechov, oltre a mettere in scena un intreccio amoroso, illustra allo spettatore il cambiamento avvenuto nella società del XIX secolo, che diventa dedita al lavoro e al senso del dovere. Maša invece sembra opporsi a queste due figure femminili moderne, rappresentando la classe nobiliare, ormai in decadenza, che vive nell'ozio a compiangere le scelte del passato, facendole gravare su chi le vive accanto. Si ha quindi una contrapposizione tra due mentalità differenti: quella borghese di Irina e Ol'ga, che trovano il senso della propria esistenza nell'indipendenza e realizzazione a livello personale, e quella nobile di Maša che non potendo riscattare la sua posizione di moglie infelice, si attacca alla vecchia di cambiarla. Maša, inoltre, non lascia libero sfogo ai propri sentimenti cercando invece di reprimerli e rassegnandosi alla sua realtà infelice. La quotidianità delle tre sorelle viene



Manifesto delle 'Tre sorelle' (1901)

scossa dal passaggio di un reggimento, avvenimento che fa ritrovare per un momento alle protagoniste il piacere della vita, facendole sprofondare nuovamente – alla sua partenza – nella monotonia malinconica della loro esistenza.

Un'altro tema importante dell'opera è quello del matrimonio. Attraverso Maša e Andrei, il fratello delle tre sorelle, Cechov presenta la vita coniugale come un patto di convenienza più che un'unione d'amore. L'insoddisfazione di Maša riguardo il suo matrimonio è evidente. Quando il marito, il professore Kulygin, le dice «*Adesso vado... Moglie mia cara, meravigliosa... Ti amo, te sola...*», lei coniuga in maniera distaccata il verbo latino “amare”, quasi come volesse dire che il suo amore per il marito è diventato un'insulsa regola grammaticale; la vita coniugale è dunque per la donna simbolo di disillusione e del fallimento della propria vita. Kulygin invece rappresenta la totale inconsapevolezza, poiché durante tutta la vicenda non sospetta nemmeno che la moglie non lo ami più. Dal testo emerge il carattere superbo e pedante del professore; ma nonostante la cecità e l'egoismo lo rendono talvolta ridicolo e inopportuno, percepiamo un profondo, sincero e ribadito amore per la moglie, sentimenti che gli conferiscono un'attitudine tragica e patetica. Sorge dunque nello spettatore il dubbio che Kulygin non sia così inconsapevole come sembra, ma che abbia invece capito ciò che Maša prova e che abbia imparato ad accettare questa realtà, interpretando una parte che gli permetta di tenere la moglie legata a lui. Anche il fratello Andrej condivide con Maša la medesima infelicità coniugale, seppur in modo diverso: Andrej difende Nataša, la moglie, davanti alle sorelle, ma finisce con l'ammettere la propria infelicità: «*Non mi ascoltano. Nataša è una persona eccezionale, onestissima. [Cammina in silenzio per la scena, poi si ferma]. Quando mi sono sposato pensavo che saremmo stati felici... tutti felici... Ma Dio mio... [Piange]. Care sorelle mie, carissime sorelle, non datemi ascolto, non credetemi... [Esce]*».

Un personaggio minore, seppur centrale nello svolgimento della trama, è il tenente colonnello Veršinin che grazie alla sua fugacità e alla sua leggerezza riesce a vivere appieno la realtà senza restarne schiacciato, manifestando ed esprimendo i suoi sentimenti di amore per Maša. I due amanti sanno fin da subito che il loro amore non è altro che una parentesi temporanea alla quale seguirà imprescindibilmente il ritorno all'esistenza reale, quella quotidiana. Quest'ultimo concetto lo ribadisce Ol'ga alla fine del IV atto quando dice «*Oh, care sorelle, la nostra vita non è ancora finita. Vivremo! La banda suona così allegra, con tanta gioia e pare che tra poco anche noi sapremo perché siamo al mondo, perché soffriamo... Ah, saperlo, saperlo!*»; ed è proprio con quest'ultima battuta e con un rassegnato “Saperlo” di Ol'ga che si conclude l'opera senza dare una vera risposta alla loro esistenza, lasciando quindi un finale aperto all'interpretazione dei lettori/spettatori.

Cechov, attraverso i suoi personaggi, affronta il male di vivere e l'utopismo della felicità, che possono essere combattute solo con il lavoro. Cechov non è interessato alla dimensione sociale dei suoi personaggi, bensì a quella esistenziale; l'autore sceglie dunque di partire dalla descrizione della pura verità, rappresentando attraverso i suoi personaggi un'umanità debole e sofferente che non riesce però a realizzare i propri sogni e le proprie ambizioni e la cui maturità – come si può notare in Maša e nel dottor E'butykin – è la conseguenza di

una lunga serie di delusioni e rimorsi. Il tema principale delle *Tre sorelle* è la disillusione e il drammaturgo si concentra sulle reazioni psicologiche dei personaggi, al loro adattamento, al modo in cui accettano o tollerano una realtà che scoprono con loro sconcerto essere diversa da quella immaginata o sperata. Cechov, inoltre, riesce a coinvolgere il pubblico e a farlo diventare parte integrante dell'opera, facendo riflettere gli spettatori sul fatto che la vicenda delle tre sorelle e il loro dramma interiore che vivono appartiene ad ognuno di noi.



## IV. IL DRAMMA DEL TEMPO

di Maria Elena Morganti

Il tempo è uno dei temi dominanti e ricorre, in modo più o meno nascosto, nel corso di tutto il dramma, ma notiamo che anche la stasi e l'immobilità sono protagonisti del testo



čechoviano. Ol'ga, Maša e Irina sono colte nel preciso momento in cui diventano consapevoli della loro incapacità di governare il destino, in cui la giovinezza smette di essere un ricordo felice perché svela la sua natura fallace e caduca. Le tre sorelle vanno incontro allo stesso destino, quello della vecchiaia, e nei loro occhi e gesti scorgiamo tanti sogni e nessun futuro. Nel riconoscimento della vera natura del futuro, i personaggi si trovano ad essere catapultati in un mondo freddo che li scoraggia e li delude un'ultima volta. Le sorelle, Veršinin, Tuzenbach, tutti temono di scomparire, di non lasciare traccia, di essere vissuti invano oltre che infelici. I personaggi invocano un futuro migliore, lo sognano, e invece si scontrano con l'impossibilità di farlo, come confinati nei loro stessi sogni. È proprio un confine quello dietro cui i personaggi sono relegati, in un proprio mondo, avulso dalla realtà e dalla quotidianità della vita, si lasciano cullare dalla speranza di un futuro migliore, magari lontano dalla campagna, come

per esempio spera Irina l'uomo che, che vorrebbe scappare da essa per trasferirsi a Mosca, con un lavoro che possa rendere autonomi, con si ama veramente, come spera Maša, che desidererebbe passare la propria vita con Veršinin.

Ciò che appare lontano dai drammi propri della famiglia Prozorov, come i festeggiamenti del carnevale, l'incendio e la vita cittadina di Mosca, si ferma alle porte della casa; quest'ultima viene di fatto avvolta da un alone di immobilità che vede fluire fuori il tempo, senza esserne minimamente influenzato. Mentre, quindi, la vita scorre con i propri ritmi, i personaggi, statici e passivi a questo movimento continuo ed inesorabile, si fermano a pensare e non vi partecipano. Il tempo passa e cambia sotto i loro occhi senza che essi lo desiderino e mentre la vita viene da esso scandita, loro non si trovano lì ma in un mondo a sé stante: chi a Mosca, città dei sogni di due sorelle, chi tra le braccia del proprio amato, come Maša, chi, invece, riporta la memoria a vecchi amori della giovinezza, come per esempio il medico un tempo innamorato della defunta madre dei quattro fratelli Prozorov; infine chi è conscio del proprio errore, quello di Maša, andata in moglie in tenera età e Veršinin che sposò una donna schizofrenica. Tutti si sono creati una propria filosofia che li ripara dalla realtà e che gli permette talvolta di trascurare il presente, per dedicarsi ad una realtà futura, certamente più positiva. Due visioni opposte del futuro e di ciò che attende l'uomo possono essere

intraviste nelle parole del barone Tuzenbach e del tenente Veršinin; entrambi ragionano sul tema del futuro, evidenziando però una forte differenza di idee. Veršinin: *“Che vi posso dire? A me pare che su questa terra tutto dovrà cambiare, a poco a poco, anzi stia già cambiando, sotto i nostri occhi. Fra due, trecento, mille anni, non è questione di tempo, comincerà una vita nuova, felice. Noi non la vedremo questa vita, ma oggi viviamo per lei, lavoriamo, soffriamo, la creiamo, e solo in questo sta la ragione del nostro essere, se volete, della nostra felicità.”* Veršinin sente che il mondo sta cambiando, quasi vuole partecipare a questo cambiamento, ma non potendo si accontenta di sognare quel lontano, meraviglioso futuro. Suo opposto è il barone che appare sfiduciato nella visione del futuro e profondamente radicato nel presente. Tuzenbach: *“Ridete, ridete! (a Veršinin). Non tra due o trecento anni, ma fra un milione di anni la vita resterà tale e quale; la vita non cambia, rimane eterna, seguendo le proprie leggi, contro le quali voi nulla potrete, o per lo meno che mai arriverete a conoscere. Gli uccelli migratori, le gru, per esempio, volano e volano, e indipendentemente da quali pensieri, sublimi o meschini, attraversino le loro menti, continueranno a volare senza sapere perché e dove. Volano e voleranno, per quanti filosofi si possano trovare fra di loro; e che filosofeggino pure, come vogliono, purché continuino a volare.”* Tuzenbach sembra così avere trovato la soluzione al problema: poiché la speranza nel futuro non può che essere inesistente, non resta altro che credere nel presente senza preoccuparsi del futuro che, secondo lui, non varia affatto dal presente perché regolato da leggi proprie e ineludibili.

In conclusione lo spettatore, pur trovandosi dinnanzi ad un dramma caratterizzato dalla quasi totale assenza di una trama, riesce a riconoscere, tramite la scansione degli atti, lo scorrere del tempo che si accompagna di pari passo con l'evoluzione dei personaggi. Potremo dunque dire che il tempo fa qui da interprete del disagio degli eroi čechoviani, che vengono caratterizzati per una stasi totalizzante, che li rende avulsi dalla realtà.

#### IV. TRE SORELLE A TEATRO

di Giulio Franchi



*Cechov durante le prove delle 'Tre sorelle'  
(1901)*

*Tre Sorelle* di Anton Čechov, uno dei capolavori del drammaturgo russo, fu rappresentato per la prima volta nel 1901. Dopo una fase di scrittura complicata, accompagnata da una collaborazione conflittuale con il Teatro d'Arte di Mosca, l'opera debuttò il 31 gennaio 1901 con regia di Konstantin Seergevic Stanislavskij. Čechov, in esilio a Nizza, non poté assistere alla prima né seguire le prove. Nonostante l'insuccesso iniziale, l'opera è stata messa in scena nel corso del Novecento da grandi registi, tra cui Luchino Visconti e Luca Ronconi.

#### La messa in scena di Otomar Krejča (1984)

Nella stagione 1984/1985 il Teatro della Pergola ha ospitato un'altra importante rappresentazione delle *Tre Sorelle*: quella di Otomar Krejča. Il regista ceco già altre quattro volte si era confrontato con il testo di Čechov. «L'opera - dice Krejča in un'intervista - è per me immensa, fondamentale, impossibile da comprendere ed esaurire una volta per tutte». Dalla prima messa in scena, per il regista, c'è stata un'evoluzione. Nel lavoro sull'opera, Krejča si focalizza sul rapporto fra il testo e il palcoscenico, che per lui non possono essere separati. Il lavoro "a tavolino", quindi, è una perdita di tempo, dato che solo il lavoro concreto sul palcoscenico è fondamentale. «È qui che l'attore impara a conoscere il personaggio, a sentirlo proprio, a vedere la realtà attraverso gli occhi di questo». Parlando proprio dei personaggi in sé, Krejča sostiene: «in Čechov i personaggi non sono mai delle marionette della propria noia nostalgica, né dei raziocinanti tormentatori del proprio io. Sono degli individui energici e coerenti. In loro, le illusioni e i desideri irrealizzabili agiscono come una

forza fisicamente unitaria. Nel mettere in scena simili personaggi, io [Krejča] devo lasciarli



*Una scena dello spettacolo di Otomar Krejca (1984)*

vivere, svilupparsi, variare; fino alla fine».

Lo scenografo Guy-Claude Francois, "chiuse" le tre sorelle tra sipari e tende di pizzo. Egli, assieme allo stesso Krejča, nella loro interpretazione dello spettacolo furono influenzati da Stanislavskij, anche se poi la rappresentazione teatrale si sviluppa autonoma, in un primo atto che, inizialmente, lasciò molto perplessi, dato che il concertato čechoviano sembrava non prendere corpo, disperdendosi in una sorta di "chiacchiera indifferenziata". La divisione dello spazio scenico si addensava in due luoghi distinti dell'azione: dietro il velo di pizzo quella sorta di tinello con la tavola imbandita, luogo del coro; sul davanti lo spazio per l'azione vera e propria, per lo sviluppo della trama, a sua volta diviso in tanti luoghi deputati. Col secondo atto sale via via una sorta di ebrietà, fino alla brusca inversione finale di Nataša, che vieta la festa in maschera. Nel terzo atto si delinea sempre di più il disegno interpretativo dei personaggi: le tre sorelle, Ol'ga, Maša e Irina, sono



*Una scena dello spettacolo di Otomar Krejca (1984)*

tre donne amaramente vitali; su Veršinin si imprime un vago tocco caricaturale che vanifica quei suoi discorsi patetici

sul felice futuro dell'umanità; Tuzenbach, invece, più pessimista, rappresenta la vittima, che cadrà sotto il colpo del pazzo Soliony. L'opera ha il suo culmine nel quarto atto: è il momento degli addii, della morte di Tuzenbach. La scena si svuota, lo spazio diventa unico. Gli attori si mettono a girare in tondo su una scena popolata solo da tronchi di betulla sospesi a mezz'aria. Ciascuno, mentre gira, grida o sussurra un dolore che non può comunicare se non come comunicano l'uno con l'altro i cavallini fissi di una giostra girevole. Il finale di Krejča è la coerente conclusione di quel che si era visto fin dall'inizio.

Anche in questa messa in scena Krejča è riuscito a dividere la critica; nonostante i numerosi applausi alla prima di Genova, l'opera ha fatto comunque discutere, come scrive, ad esempio, Roberto de Monticelli sul «Corriere della Sera»:

La compagnia messa insieme dal Teatro di Genova soffriva di vari squilibri. I tre ruoli del titolo sono ben collocati: Anna Bonaiuto è un'Irina compatta e nobile, Marzia Ubaldi dà a Maša gli impeti e le disperazioni di una femminilità rassegnata, mentre Margaret Mazzantini si realizza in un'Irina inedita, infondendo sulla dolcezza del personaggio un ramo di aspra determinazione. Sul versante maschile qualche perplessità: Sergio Graziani ha un perfetto mestiere ma non l'agio e il distacco. Paolo Giuranana non sembra molto adatto al delicato personaggio di Tuzenbach. Infine, Ugo Maria Morosi dovrebbe dare più conturbante e alta insensatezza al misterioso personaggio di Soliony.

### **Le Tre sorelle secondo Massimo Castri (2007)**

Un'altra importante rappresentazione delle *Tre Sorelle* è quella di Massimo Castri, uno dei più acuti registi italiani, autore di messe in scena memorabili di opere di Euripide, Pirandello,



*Roberto Salemi (Tuzenbach) e Alice Torriani (Irina) in 'Tre sorelle', regia di Massimo Castri, 2007*

Ibsen, Strindberg, Mischima e Goldoni. «I suoi sono spettacoli raffinati - scrive il critico Roberto Incerti - esteticamente bellissimi, che hanno il dono di esplorare i lati meno prevedibili di un testo». («La Repubblica», 30 ottobre 2007)

Il regista cortonese definì il testo di Čechov come un vero ritratto dell'uomo moderno, che a distanza di un secolo racconta la nostra incapacità di vivere il presente e di costruire il futuro. Difficile fu per Castri la messa in scena dato che, come lui racconta in un'intervista, la partitura è per molti versi intoccabile. Nelle *Tre Sorelle* ci si muove dentro una perfezione realistica che, come dice lo stesso Castri, "più perfetta non potrebbe essere". Inoltre, mentre il grande teatro ottocentesco si muoveva dentro convenzioni, come l'intreccio e il rapporto conflittuale fra i personaggi, in Čechov questi scompaiono. Al regista, alla fine, non rimane che una scrittura di cui non può non riconoscere la perfezione realistica, ma che è una scrittura indefinita, difficilmente definibile in teatro.

La rappresentazione di Castri, sul palco della Pergola dal 30 ottobre al 4 novembre 2007, ha diviso la critica: chi sosteneva che fosse uno dei migliori spettacoli del regista, chi invece lo ammoniva per la troppa lunghezza o per la poca brillantezza degli attori. La scena di Maurizio Balò vedeva uno spazio spoglio con al centro un grande tavolo che si riempiva progressivamente dall'arrivo dei personaggi. Castri li ha armati di valige che si portano dietro per tutto lo spettacolo, valige perennemente pronte che custodiscono ricordi e sogni di una vita, come pronti sono i personaggi: pronti per fare delle scelte di vita, che però non avvengono, non vengono messe in atto. «Vorrei, faccio, ma resto fermo» (Marco Predieri, «Corriere di Firenze»). Dietro i personaggi scorrono dei colori di sfondo, che cambiano di atto in atto, dall'azzurro, al giallo, al grigio, al nero, restituendo l'illusione degli anni passati. I personaggi sono affidati ad un cast prevalentemente giovane, fra cui spicca, nell'interpretazione, Bruna Rossi nei panni di Ol'ga e Laura Pasetti nelle vesti di Maša. Il resto della compagnia tuttavia non brilla, come si evince dalle recensioni, pur non fallendo. «Tutto è perfetto, tutto è ineccepibile, ma manca la passione», scrive Giulio Gori. Castri, inoltre, mantiene i ritmi, le pause e le lunghe attese, in un tempo volutamente rallentato a segnare la stagnazione del tempo. Questa scelta, però, non è stata apprezzata da tutti i critici: Marco Predieri, ad esempio, sul «Corriere di Firenze» scrive «qualche taglio di forma avrebbe rafforzato l'impianto, un po' lungo. [...] Lo spettacolo rimane comunque una pregevolissima pagina di teatro».