

PETER SZONDI

**TEORIA  
DEL DRAMMA  
MODERNO**  
1880-1950

Introduzione di Cesare Cases

Titolo originale *Theorie des modernen Dramas*

© 1956 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Copyright © 1962 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Traduzione di G. L.

Prima edizione nei « Saggi », 1962

Prima edizione nella « PBE », 1972

Quarta edizione, 1982

ISBN 88-06-03373-5



Piccola  
Biblioteca  
Einaudi

II.

## La crisi del dramma

I primi cinque studi prendono in considerazione IBSEN (1828-1906), ČECHOV (1860-1904), STRINDBERG (1849-1912), MAETERLINCK (1862-1949) e HAUPTMANN (1862-1946). Poiché l'esame della situazione di partenza della drammaturgia moderna deve cominciare col riferire alcune opere della fine del secolo decimonono al fenomeno del dramma classico di cui abbiamo trattato sopra.

Dove si pone subito il problema se stabilire questo rapporto non implichi il rischio di ricadere, al di là delle nostre intenzioni storiche, nel procedimento della poetica sistematico-normativa che abbiamo respinto all'inizio. Poiché ciò che nelle pagine precedenti si è tentato di descrivere come il dramma sorto nel Rinascimento, coincide alla perfezione col concetto tradizionale di dramma, si identifica con ciò che insegnavano i manuali di tecnica drammatica (come quello, ad esempio, di Gustav Freytag) e che rappresentava all'inizio per i critici (e rappresenta talvolta ancora oggi) la pietra di paragone nella valutazione della drammaturgia moderna. Ma il metodo storico, che si sforza di restituire alla sua storicità ciò che è divenuto norma, permettendo così alla sua forma di manifestarsi, non viene smentito né si trasforma in un metodo normativo, se applica alla drammaturgia della fine del secolo scorso l'idea storica del dramma. Intorno al 1860, infatti, quella forma di dramma rappresentava non solo la norma soggettiva dei teorici, ma anche la situazione oggettiva della drammaturgia. Ciò che esisteva accanto ad essa, e che ad essa si poteva opporre, o aveva un carattere arcaico o si riferiva a una tematica precisa. La

forma «aperta» di Shakespeare, opposta sempre di nuovo alla forma «chiusa» del classicismo, non può essere disgiunta dalle *histories*, e svolse infatti la funzione dell'affresco storico ogniqualvolta fu ripresa in modo valido nella letteratura tedesca (*Goetz von Berlichingen*, *La morte di Danton*).

Il rapporto che stabiliremo non ha quindi origine normativa, ma deve intendere e interpretare teoricamente una situazione storica oggettiva. Il rapporto alla forma classica del dramma è di volta in volta diverso per ciascuno dei cinque autori drammatici che prenderemo in esame. Quello di Ibsen non aveva carattere critico: egli raggiunse la sua fama non da ultimo per la sua grande maestria drammaturgica. Ma quella perfezione esteriore nasconde un'interna crisi del dramma. Anche Čechov accetta la forma tradizionale, ma non ha più la ferma volontà di creare una «pièce bien faite» (in cui si era esteriorizzato il dramma classico). Čechov rivela la discrepanza tra la forma ricevuta e quella che sarebbe richiesta dalla tematica, erigendo, sullo schema tradizionale, un edificio di magica poesia che non ha, tuttavia, uno stile proprio ed autonomo, non garantisce un'unità formale, ma lascia anzi trasparire continuamente la vecchia base tradizionale. E se Strindberg e Maeterlinck giungono a forme nuove, questo risultato è preceduto da un confronto con la tradizione, o questo confronto appare — in forma ancora insoluta — all'interno delle opere, quasi come una freccia indicatrice verso le forme di autori successivi. *Prima dell'alba* e *I tessitori* di Hauptmann permettono infine di individuare il problema che deriva al dramma dalla tematica sociale.

I.

Quel concetto di tecnica analitica che ha permesso di accostare IBSEN a Sofocle ostacola l'accesso alla problematica formale di un'opera come *Rosmersholm*. Ma una volta determinati i rapporti estetici in cui l'analisi è utilizzata da Sofocle e discussa nel carteggio fra Goethe e

Schiller, ecco che quel concetto non sarà piú un ostacolo, ma costituirà anzi la chiave per comprendere la tarda opera di Ibsen.

Il 2 ottobre 1797 Schiller scrive a Goethe: (

In questi giorni mi sono molto sforzato per trovare un soggetto di tragedia del genere di quello dell'*Edipus Rex*, e che offra all'autore i medesimi vantaggi. Questi vantaggi sono incalcolabili, anche ad accennare solo a quello di poter disporre dell'azione piú composita, quanto mai opposta alla forma tragica, poiché l'azione ha già avuto luogo e cade quindi completamente al di là della tragedia. Si aggiunga che ciò che è già accaduto, essendo ormai immutabile, è per sua natura tanto piú terribile, e che il terrore che possa essere accaduto qualcosa affligge l'animo umano in modo ben diverso dal terrore che possa accadere qualcosa in futuro. — L'Edipo è, per così dire, solo un'analisi tragica. Tutto è già presente, e non fa che essere sviluppato. Ciò può avvenire mediante un'azione semplicissima e in un lasso di tempo assai breve, anche se le vicende erano complicate e soggette a varie circostanze. E di quanto se ne avvantaggia il Poeta! Ma temo che l'Edipo formi un genere a sé, e che non ne esista una seconda specie...

Sei mesi prima (il 22 aprile 1797) Goethe aveva scritto a Schiller che per l'autore drammatico l'esposizione è così difficile «perché gli si chiede di procedere continuamente, ed io direi che il miglior soggetto drammatico è quello in cui l'esposizione è già parte dello sviluppo». E Schiller aveva risposto, il 25 aprile, che l'*Edipus Rex* si avvicina in modo sorprendente a questo ideale.

Il punto di partenza di queste riflessioni è la forma a priori del dramma. La tecnica analitica di cui ci si avvale deve rendere possibile l'inserimento dell'esposizione nell'azione drammatica, eliminando quindi il suo effetto epizzante, o permettere di scegliere, come soggetto del dramma, le vicende «piú composite», che, altrimenti, non si possono nemmeno prendere in considerazione per la forma drammatica.

Diverso è il caso dell'*Edipo* di Sofocle. La precedente trilogia di Eschilo, che non ci è pervenuta, raccontava cronologicamente le vicende del re di Tebe. Sofocle poteva quindi rinunciare a questa rappresentazione epica di

avvenimenti assai lontani nel tempo l'uno dall'altro, perché al centro del suo interesse erano ancor meno gli avvenimenti stessi e ancor piú, e piú esclusivamente, la loro tragicità. Ma la tragicità non è legata a particolari, e si stacca dal decorso temporale. La dialettica tragica che oppone la facoltà visiva alla cecità, il fatto che un essere umano divenga cieco per aver preso coscienza di sé, per l'occhio che «ha di troppo»<sup>1</sup>, questa peripezia in senso aristotelico e hegeliano, ha bisogno esclusivamente di un solo atto di riconoscimento, l'*Anagnorisis*<sup>2</sup>, per diventare realtà drammatica. Gli spettatori ateniesi conoscevano già il mito, e non era quindi necessario rappresentarlo davanti ai loro occhi. L'unica persona che ancora deve venirne a conoscenza è Edipo stesso, ed *egli* può venirne a conoscenza solo alla fine, dopo che il mito è stato la sua vita. L'esposizione diventa quindi superflua e l'analisi diventa azione. L'Edipo che vede e che pure è cieco rappresenta, in certo qual modo, il centro vuoto di un mondo che conosce il suo destino, e i cui messaggeri conquistano gradualmente il suo animo onde colmarlo della loro orribile verità. Ma questa verità non appartiene al passato, poiché non è il passato, ma il presente, ad essere rivelato. Poiché Edipo è l'uccisore del proprio padre, lo sposo della propria madre, il fratello dei propri figli. Egli è «la piaga di questo paese»<sup>3</sup> e deve apprendere il passato solo per poter riconoscere questa realtà presente. Per questo motivo l'azione dell'*Edipus Rex*, pur precedendo di fatto la tragedia, è contenuta in essa e nel suo presente. La tecnica analitica è quindi tratta, da Sofocle, dalla materia stessa, e non in considerazione di una forma drammatica prestabilita, ma proprio perché la tragicità della materia possa mostrarsi in tutta la sua purezza e densità.

La differenza fra la struttura drammatica ibseniana e quella di Sofocle ci guida al vero problema formale del teatro di Ibsen, che rivela la crisi storica del dramma

<sup>1</sup> HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, Grosse Stuttgarter Ausgabe, vol. II, tomo I, p. 373.

<sup>2</sup> ARISTOTELE, *Sulla poetica* cit., cap. XI, 2, p. 19.

<sup>3</sup> v. 333. E su ciò cfr. E. STAIGER, *Die Tragödien des Sophokles*, Zürich 1944.

stesso. Il fatto che, in Ibsen, la tecnica analitica, lungi dal rappresentare un fenomeno isolato, rappresenti il modo in cui sono costruite le sue *pièces modernes*, non ha bisogno di dimostrazione. Basti pensare alle sue opere più importanti: *Casa di bambola*, *Le colonne della società*, *Spettri*, *La donna del mare*, *Rosmersholm*, *L'anitra selvatica*, *Il costruttore Solness*, *Gian Gabriele Borkman*, *Quando noi morti ci destiamo*.

*Gian Gabriele Borkman* (1896) «si svolge in una sera d'inverno nella proprietà dei Rentheim, alle porte della capitale». Nel grande «salone di gala» della casa vive da otto anni, in quasi completa solitudine, Gian Gabriele Borkman, «ex direttore di banca». La stanza di soggiorno del piano di sotto appartiene a sua moglie, Gunhild. Essi vivono nella stessa casa senza mai incontrarsi. Ella Rentheim, la sorella della moglie, che è anche proprietaria della casa, vive altrove. Appare solo una volta all'anno per incontrarsi con l'amministratore; e nemmeno in queste occasioni parla mai con Gunhild o con Borkman.

La sera d'inverno in cui si svolge l'azione porta l'incontro fra queste tre persone, legate fra loro da un passato comune, ma divenute ormai profondamente estranee l'una all'altra. Nel primo atto si trovano di fronte Ella e Gunhild: «Già... Gunhild, sono quasi otto anni che non ci vediamo»<sup>1</sup>. Il secondo atto porta il colloquio fra Ella e Borkman: «È molto tempo che non ci troviamo così, faccia a faccia, Borkman»<sup>2</sup>. E nel terzo atto si incontrano Gian Gabriele Borkman e sua moglie: «L'ultima volta che ci siamo trovati di fronte... fu davanti ai tribunali. Quando fui invitata a dare spiegazioni»<sup>3</sup>.

Questi colloqui, determinati dal desiderio di Ella, gravemente ammalata, di riprendere con sé il figlio dei Borkman, che era stato suo figlio adottivo per molti anni, per non morire in solitudine, ci rivelano il passato delle tre persone.

Borkman amava Ella Rentheim, ma sposò invece la

<sup>1</sup> IBSEN, *Gian Gabriele Borkman*, in *Teatro*, Einaudi, Torino 1959, vol. III, p. 727.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 784.

sorella Gunhild. Denunciato da un amico, l'avvocato Hinkel, trascorre cinque anni in carcere per appropriazione indebita. Rimesso in libertà, Borkman si ritira nel salone della casa di campagna, acquistata per lui e per sua moglie all'asta giudiziaria da Ella, il cui patrimonio in banca – a differenza di tutto il resto – Borkman non aveva toccato. Durante questo periodo il figlio dei Borkman viene allevato da Ella, e torna alla madre quando ormai è quasi adulto.

Questi i fatti. Ma essi non vengono raccontati per se stessi; essenziale è ciò che sta «dietro» e «tra» i fatti: i motivi e il tempo.

«Ma... quando ti sei incaricata spontaneamente di educare Erhart in vece mia... qual era la tua intenzione?» chiede la signora Borkman a sua sorella<sup>1</sup>.

«Mi sono chiesta sovente... perché hai risparmiato tutto quel che io possedevo... e quello soltanto?» chiede Ella al cognato<sup>2</sup>.

E così si svelano i veri rapporti tra Ella e Borkman, tra Borkman e sua moglie, tra Ella ed Erhart: Borkman aveva rinunciato ad Ella, la donna che amava, per ottenere nella carriera bancaria l'appoggio dell'avvocato Hinkel, che aspirava a sua volta alla mano della donna. Invece di Ella, Borkman sposò Gunhild, pur senza amarla. Ma Ella, disperata, aveva rifiutato Hinkel, che – credendo di vedere in questo rifiuto l'influenza di Borkman – si vendicò denunciandolo. Ella, la cui vita era stata distrutta dal tradimento di Borkman, non amò più che una sola persona al mondo: Erhart, il figlio di lui. Lo educò come se fosse suo figlio, ma quando Erhart divenne più grande la madre lo riprese con sé. Ora Ella, la cui malattia mortale risale a quel «trauma psichico» (il tradimento di Borkman), lo vorrebbe riavere presso di sé per i pochi mesi che le restano da vivere. Ma Erhart abbandona sia la madre che la zia per seguire la donna che ama.

Questi i motivi. Essi vengono portati alla luce della ribalta, in questa sera d'inverno, dalle anime sepolte dei tre

<sup>1</sup> IBSEN, *Gian Gabriele Borkman* cit., p. 732.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 771.

personaggi. Ma ciò che è essenziale non è ancora stato detto. Quando Borkman, Gunhild ed Ella parlano del passato, non sono i singoli eventi, né la loro motivazione, a venire in primo piano, ma è il tempo stesso, che è stato colorato da quelli.

«Saprò procurarmi riparazione... Riparazione per tutta la mia vita sciupata», dice la signora Borkman<sup>1</sup>.

Quando Ella le dice di aver saputo che lei e suo marito vivono nella stessa casa senza vedersi, essa risponde:

SIGNORA BORKMAN Sì... così siamo vissuti, Ella. Da quando l'hanno lasciato libero e me l'hanno rimandato a casa. Per tutti questi otto lunghi anni<sup>2</sup>.

E quando Ella e Borkman si incontrano:

ELLA È molto tempo che non ci troviamo così, a faccia a faccia, Borkman.

BORKMAN (*cupo*) Sì, molto, molto tempo. Cose atroci ci separano da quell'ultimo incontro.

ELLA Tutta una vita. Tutta una vita sprecata<sup>3</sup>.

Un po' più avanti:

ELLA Dal tempo in cui la tua immagine ha cominciato a cancellarsi dal mio cuore, ho vissuto come in un limbo. In questi lunghi anni m'è divenuto sempre più difficile... e impossibile, alla fine, amare una creatura vivente...<sup>4</sup>.

E quando, nel terzo atto, la signora Borkman dice al marito di aver meditato più del necessario sulle oscure storie di lui, egli risponde:

BORKMAN Anch'io. Nei cinque interminabili anni di carcere ho avuto agio di pensare. E ancor più negli otto anni passati di sopra, nel salone. Ho ripreso tutto il processo, l'ho riesaminato... davanti a me stesso, più e più volte [...] Lassù, mentre misuravo coi miei passi la gran sala, ho preso in esame ognuna delle mie azioni, l'ho girata e rigirata da tutti i lati<sup>5</sup>. Ho sciupato lassù otto anni preziosi della mia esistenza<sup>6</sup>.

Nell'ultimo atto, nello spiazzo davanti alla casa:

BORKMAN È tempo che mi riabituai all'aria aperta... Quasi tre anni di detenzione preventiva, cinque di prigione cellulare, otto lassù nella grande sala...<sup>1</sup>.

Ma egli non potrà più abituarsi a vivere all'aria aperta. L'evasione dal carcere del passato non lo conduce verso la vita, ma verso la morte. E le due donne, Gunhild ed Ella, che in una sola sera perdonano l'uomo amato ed il figlio, a cui entrambe volevano bene, si stringono la mano come «due ombre... al di sopra del morto».

Diversamente da ciò che accade nell'*Edipo* di Sofocle, il passato non è qui in funzione del presente, ma questo si limita ad essere un pretesto per l'evocazione del passato. L'accento non è posto né sul destino di Ella, né sulla morte di Borkman. Ma non si può dire che, a costituire il tema dell'opera, sia qualche avvenimento isolato del passato, come, ad esempio, la rinuncia di Borkman ad Ella o la vendetta dell'avvocato; nulla di ciò che è accaduto nel passato, ma il passato stesso costituisce il tema: i «lunghi anni» di cui si parla continuamente e «tutta la vita sciupata, rovinata». Ma ciò si rifiuta alla presenza drammatica, poiché rappresentato – nel senso dell'attualizzazione drammatica – può essere solo qualcosa di temporale, e non il tempo stesso. Di esso il dramma non può far altro che riferire, ma la sua rappresentazione diretta è possibile solo in una forma letteraria che lo accolga «nella serie dei suoi principi costitutivi». Questa forma letteraria – come ha dimostrato G. Lukács<sup>2</sup> – è il romanzo.

«Nel dramma (e nell'epopea) il passato o non esiste o è del tutto presente. Dal momento che tali forme non conoscono il fluire del tempo, non v'ha in esse alcuna differenza qualitativa dell'esperienza di passato e presente; il tempo non possiede alcuna forza di mutazione, dal tempo non viene ad essere né esaltata né sminuita l'impor-

<sup>1</sup> IBSEN, *Gian Gabriele Borkman* cit., p. 730.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 768 sg.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 775.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 785.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 786.

<sup>1</sup> IBSEN, *Gian Gabriele Borkman* cit., p. 805.

<sup>2</sup> LUKÁCS, *Die Theorie des Romans* cit., p. 127 (trad. it., p. 174).

tanza d'alcunché»<sup>1</sup>. Nell'analisi dell'*Edipus Rex* ciò che è passato diviene presente: «È questo il senso formale delle scene, tipizzate da Aristotele, di smascheramenti e agnizioni: qualcosa è sconosciuto, pragmaticamente, agli eroi del dramma, che ora entra nel loro campo visivo, ed essi, nel mondo alterato da quest'intervento, si trovano nella necessità di comportarsi diversamente da come avrebbero voluto. Ma l'elemento che ora interviene non è reso più pallido da una prospettiva temporale: rispetto al presente, esso è un congenere e un equivalente»<sup>2</sup>. In tal modo ci si palesa un'altra differenza. La verità dell'*Edipus Rex* è di natura oggettiva. Essa fa parte del mondo: solo Edipo vive nell'ignoranza, e il suo itinerario alla verità costituisce l'azione tragica. In Ibsen, invece, la verità è interiore. È nell'interiorità che risiedono i motivi delle decisioni che si manifestano; è in essa che si nasconde, e sopravvive ad ogni trasformazione esterna, il loro effetto traumatico. La tematica di Ibsen, oltre che in senso temporale, manca anche in questo senso tipico del presente richiesto dal dramma. Essa nasce, è vero, interamente dal rapporto interpersonale, ma vive solo nell'intimo di esseri umani reciprocamente estranei e isolati, come un riflesso di quel rapporto.

Ciò significa che la diretta presentazione drammatica di questa verità non è possibile. Non è solo per acquistare maggiore densità che essa richiede una tecnica analitica; essendo, sostanzialmente, materia di romanzo, non può trasferirsi sulla scena senza l'aiuto di quella tecnica. Ma anche così, finisce per rimanere estranea alla scena, perché — per quanto sia connessa a un'azione presente (in entrambi i sensi) — rimane confinata nel passato e nell'interiorità. È proprio questo è il problema della forma drammatica in Ibsen<sup>3</sup>.

Poiché il suo punto di partenza era di carattere epico, egli dovette acquisire l'impareggiabile maestria di cui dà prova nella costruzione dei suoi drammi. E avendo egli

acquisito questa maestria, non si vide più, sotto i suoi drammi, la base epica. Il duplice compito del drammaturgo (attualizzazione e funzionalizzazione) divenne per lui una necessità inesorabile — e non poté mai, tuttavia, riuscire perfettamente.

Al servizio dell'attualizzazione sono alcuni espedienti che in se stessi possono sconcertare. Così, ad esempio, la tecnica dei «Leitmotive». Questa tecnica non è destinata qui, come altrove, a fissare l'identico nella trasformazione, o a creare nessi indiretti e trasversali. Nei «Leitmotive» di Ibsen è il passato che continua a vivere; è il passato ad essere rievocato tramite la citazione di quelli. Come nel torrente del mulino di *Rosmersholm*, in cui il suicidio di Beate Rosmers diventa un eterno presente. Nei fatti simbolici il passato si fonde col presente: si pensi al tintinnio dei bicchieri nella stanza accanto (*Spettri*). E anche il motivo dell'ereditarietà non deve tanto incarnare la rinascita del destino classico, quanto piuttosto attualizzare il passato: e cioè il tenore di vita del capitano Alving nella malattia di suo figlio. Solo con questo procedimento analitico è possibile, se non rappresentare direttamente il tempo, e cioè la vita della signora Alving a fianco di quell'uomo, fissarlo almeno come lasso di tempo, come differenza fra due generazioni.

La funzionalizzazione drammatica, che ha generalmente il compito di elaborare la struttura causale e finale di un'azione unitaria, deve colmare qui l'abisso esistente fra il presente e il passato che si sottrae all'attualizzazione. Raramente Ibsen è riuscito a ottenere che l'azione presente fosse tematicamente all'altezza di quella evocata e che si fondesse omogeneamente con essa. Anche sotto questo aspetto *Rosmersholm* si può considerare il suo capolavoro. Il tema politico attuale e quello interiore del passato, che, in *Rosmersholm*, non è relegato negli abissi delle anime, ma continua a vivere in tutta la casa, non divergono quasi mai. Anzi: il primo tema permette che il secondo resti in una penombra crepuscolare, conforme alle esigenze della sua natura. I due temi si confondono alla fine nel personaggio del rettore Krull, che è insieme il fratello della moglie di Rosmer, spinto al suicidio, e

<sup>1</sup> LUKÁCS, *Die Theorie des Romans* cit., p. 135 (trad. it., p. 182).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cfr. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig 1927, pp. 98-102.

l'avversario politico di lui. Ma non si può dire che nemmeno qui la fine sia motivata a sufficienza in base al passato, e che ne sia pienamente mostrata la necessità. A Rosmer e a Rebecca West, che si gettano nel torrente seguendo le orme della moglie morta, manca la tragicità dell'Edipo cieco condotto nel palazzo.

E qui indubbiamente si rivela il distacco che separa il mondo borghese dalla catastrofe tragica. La tragicità immanente al mondo borghese non ha le sue radici nella morte, ma nella vita stessa. Di questa vita Rilke dice (proprio richiamandosi a Ibsen) che «era scivolata in noi, [...] si era ritirata dentro di noi cosí profondamente che si poteva appena congetturare che cosa fosse»<sup>1</sup>. E in questo contesto rientrano anche le parole di Balzac: «Nous mourrons tous inconnus»<sup>2</sup>. L'opera di Ibsen si situa perfettamente sotto questo segno. Ma in quanto intraprese la rivelazione drammatica della vita nascosta, e volle che questa rivelazione avvenisse ad opera delle stesse *dramatis personae*, egli la distrusse. Le creature di Ibsen potevano vivere solo sepolte in se stesse, alimentandosi della «menzogna vitale». Il fatto che egli non divenne il loro romanziere, non le lasciò nella loro vita, ma le costrinse a parlare, finí per ucciderle. È cosí che, in un'epoca ostile al dramma, l'autore drammatico può farsi assassino delle proprie creature.

## II.

Nei drammi di ČECHOV gli esseri umani vivono nel segno della rinuncia. Soprattutto li caratterizza la rinuncia al presente e alla possibilità d'incontrarsi; la rinuncia alla felicità in un vero incontro. Questa rassegnazione, ove nostalgia e ironia si fondono in un atteggiamento intermedio, determina anche la forma dei drammi di Čechov, e quindi il posto che egli occupa nell'evoluzione della drammaturgia moderna.

<sup>1</sup> RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* cit., p. 101.

<sup>2</sup> Citato in G. LUKÁCS, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», vol. XXXVIII.

Rinunciare al presente significa vivere nel ricordo e nell'utopia; rinunciare a incontrarsi significa solitudine. Il dramma *Tre sorelle* – forse il piú compiuto fra i drammi di Čechov – presenta esclusivamente individui soli, ebbri di ricordi, che sognano il futuro. Il loro presente è oppresso dal passato e dall'avvenire; è un intervallo, un periodo d'esilio, dove la sola meta è il ritorno alla patria perduta. Questo tema, intorno a cui verte, del resto, tutta la letteratura romantica, si concretizza come segue, in *Tre sorelle*, nel mondo borghese a cavallo del secolo: Olga, Maša ed Irina, le tre sorelle Prozorov, vivono da undici anni, col fratello Andrej Sergeevič, in una grossa città di guarnigione della Russia orientale. Avevano lasciato Mosca, la loro città natale, perché il padre aveva assunto il comando di una brigata quaggiú. Il dramma ha inizio un anno dopo la morte del padre. Il soggiorno in provincia ha ormai perso il suo scopo, il ricordo del tempo passato a Mosca incombe sulla noia della vita quotidiana e culmina in un solo grido disperato: «A Mosca, a Mosca!»<sup>1</sup>. L'attesa di questo ritorno al passato, che deve essere nello stesso tempo il grande avvenire, riempie di sé la vita delle sorelle Prozorov. Attorno a loro sono gli ufficiali della guarnigione, consumati dalla stessa stanchezza, dalla stessa nostalgia. Ma per uno di loro il futuro, che per le sorelle si identifica con una meta ben precisa, si dilata ad utopia. Aleksandr Ignatevič Vershinin dice:

VERŠININ Fra due o trecent'anni la vita sulla terra sarà cosí bella, cosí meravigliosa come non si può nemmeno immaginare. All'uomo è necessaria una vita simile e se per il momento non è possibile realizzarla, egli deve averne il presentimento, attenderla, sognarla, prepararsi...<sup>2</sup>

E piú avanti:

VERŠININ Mi sembra che sulla terra tutto dovrà mutare a poco a poco, anzi già comincia a mutare sotto i nostri occhi. Fra due, trecento, mille anni – la data precisa non importa – comincerà una vita nuova, felice. Noi, certo,

<sup>1</sup> ČECHOV, *Le tre sorelle*, in *Teatro*, Sansoni, Firenze s. d., p. 484.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 496.