

### 3. Capitolo II: *Il gabbiano*

*Il gabbiano*, composto nel 1895, è il primo lavoro della tetralogia dei drammi cechoviani di maggiore popolarità insieme a *Zio Vanja* (1896), *Tre sorelle* (1900) e *Il giardino dei ciliegi* (1903).

Autore di racconti e di opere teatrali, Anton Čechov si rivela un grande innovatore tanto nel campo della novellistica quanto in quello della drammaturgia e, in quest'ultimo ambito, *Il Gabbiano* rappresenta l'opera drammaturgica in cui i modi innovativi cechoviani riceveranno chiara formulazione per la prima volta.

Il riformismo di Čechov è uno strappo alla routine, disloca gli spettatori in posizioni opposte, provoca sbalordimento e persegue una chiara forma di espressione, cancellando qualsiasi compromesso.

Uno dei primi tentativi teatrali fu *L'orco* del 1889, che costituisce il nucleo del successivo e più famoso *Zio Vanja*. L'opera non è sostenuta dalla critica e Čechov si allontana dal teatro per sei anni. Nonostante la delusione, Čechov resta comunque coinvolto dalle questioni drammaturgiche del periodo e dalla volontà di rinnovamento delle forme teatrali e delle convenzioni sceniche. Infatti nel 1895 intraprende la stesura de *Il gabbiano* che terminerà all'inizio dell'anno successivo.

L'idea della necessità di una riforma teatrale prende forma già agli inizi del 1882, agli esordi della sua attività artistica, quando Čechov intervenne sulla stampa con un articolo dal titolo *Amleto sulla scena puskiniana*, nel quale scriveva: "Niente richiede tanto decisamente un rinnovamento quanto le nostre scene" (Derman 1992, p. 278). Il giovane Čechov desiderava puntare il dito sulla condizione di apatia e di impassibilità del pubblico verso ciò che accadeva in scena, considerando l'indifferenza un difetto radicale.

Il fatto che *Il gabbiano* fosse tanto innovativo provocò negli spettatori, alla prima al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, una reazione ostile nei confronti della pièce e dell'autore, come in seguito si dirà riferendo i particolari.

Tra le innovazioni in campo teatrale si annovera un nuovo tipo di struttura dialogica: essa non avanza più per linee continue, ma segue delle spezzate e delle sinusoidi (Colucci, Picchio 1997, p. 785). Per fornire alcuni esempi di tale nuova forma di dialogo ne *Il gabbiano*, Trigorin, mentre si complimenta con Nina per come ha recitato nella commedia di Treplëv, fa una pausa per poi dire: "In questo lago ci devono essere molti pesci"; in *Zio Vanja*, Astrov parla del fatto che si debba ferrare il suo cavallo e subito dopo, guardando la carta dell'Africa alla parete, afferma: "In Africa, ora, ci deve essere un caldo da far paura!"; A Maša che in *Tre sorelle* dichiara: "O sapere perché viviamo oppure tutto è una sciocchezza, uno stupido gioco" Versinin

risponde: “Eppure è triste che la giovinezza sia passata...”; ne *Il giardino dei ciliegi*, Gàev interrompe spesso quello che sta dicendo e pronuncia frasi del tipo: “Doppio effetto e carambola! Colpo in pieno...”.

In Čechov la battuta non sempre ha natura “centripeta”, molto spesso appare invece “centrifuga” (Colucci, Picchio 1997, p. 785), finalizzata quindi non a sviluppare il tema principale, quello coerente con l’azione scenica, ma a deviare da esso. Lo scopo di questo genere di battuta è quello di permettere al personaggio di nascondere un sentimento dietro una frase “inconsistente” (Colucci, Picchio 1997, p. 785) oppure dietro un discorso deviante. Soprattutto ne *Il gabbiano* si troverà una forma espressiva vista non come smascheramento delle emozioni, ma trattenuta, dissimulata, in modo tale che le parole e la condotta di un personaggio diano soltanto i segni della presenza di un’emozione riposta.

Si riscontra la presenza, ne *Il gabbiano*, di elementi di metateatralità, insiti nell’idea di Treplëv di allestire un teatrino in riva al lago della casa di Sorin, luogo di ambientazione del dramma, e di rappresentare una messinscena basata su un lavoro teatrale da lui composto. Nell’atto primo, la citazione dei versi dell’*Amleto* sottolinea l’espedito del “teatro nel teatro”, creando un collegamento intertestuale con il dramma shakespeariano, evidente anche nell’intento di Treplëv di attirare l’attenzione della madre Arkadina e di metterla in guardia nei confronti di Trigorin, suo amante, come Amleto fa con la regina Gertrude e lo zio Claudio:

Arkadina: (*declama dall’Amleto*) “Amleto, basta. Mi rivolti gli occhi dentro l’anima, e vedo macchie nere, abbarbicate, che non andranno più via”.

Treplev: (*Da Amleto*) “E perché tu sei sprofondata nel vizio, hai cercato amore nell’abisso del delitto?” (Čechov 2010, p. 255).

Con *Il gabbiano*, Čechov intraprende la strada della ribellione ai rigidi canoni naturalistici ottocenteschi e fa in modo che il proprio tentativo di riforma si rispecchi nell’idea del giovane scrittore Treplëv di esibire un manifesto di denuncia del teatro convenzionale contemporaneo, ovvero l’opera messa in scena nel primo atto: egli intende impressionare e rimproverare la madre, un pilastro di quel teatro che egli denuncia, insieme all’affermato scrittore Trigorin. Si è dunque tentati di vedere nelle rivendicazioni di Treplëv per un nuovo teatro la dichiarazione programmatica lanciata dallo stesso Čechov in quanto, al tempo della stesura de *Il gabbiano*, Čechov stesso parlava della necessità di nuove riforme (Hingley 1976, p. 221). Tuttavia l’impostazione scenica di Treplëv è ovviamente ben distante dalla portata innovatrice delle idee dell’autore. Il teatro rivoluzionario di Čechov consiste in un sottile insieme di naturalismo e simbolismo, nel quale la parola e l’emozione poetica subentrano all’azione dinamica e questi elementi, anche se in forma estrema e senza compromessi, caratterizzano anche la messinscena costruita da Treplëv.

Ma, in questa, l'idea di naturalismo si realizza nello sfondo scenico supposto come reale, sfondo che però allo stesso tempo diventa simbolo, in quanto Treplëv intende far cogliere al suo pubblico il lago e la luna come simboli eterni. La sua rappresentazione è carica di parole e poeticità, a scapito dell'azione; ma la recita mal riuscita non piace a nessuno, degli altri personaggi a causa di una forma troppo nuova e troppo di avanguardia, eccezion fatta forse per Dorn:

Dorn: Konstantin Gavrilovic, a me la vostra commedia è piaciuta immensamente. È strana, sì, e la fine non l'ho sentita, eppure mi ha fatto una forte impressione. Siete un giovane di talento, dovete continuare.

*Treplëv gli stringe forte la mano e lo abbraccia con entusiasmo.*

Ehilà, come siete nervoso. Le lacrime agli occhi... Che cosa volevo dire? Avete pescato un soggetto dal campo delle idee astratte. E così bisognava fare, perché l'opera d'arte deve assolutamente esprimere un grande pensiero... Solo ciò che è bello, è serio. Come siete pallido!

Treplëv: Dunque voi dite: continuare?

Dorn: Sì... Ma rappresentate soltanto cose importanti ed eterne. Sapete, io ho vissuto in modo vario e con gusto, sono contento, ma se mi fosse toccato di provare l'impulso che sentono gli artisti durante la creazione, allora credo che avrei disprezzato il mio involucro materiale e tutto ciò che con esso è collegato, e mi sarei allontanato dalla terra, verso l'alto (Čechov 2010, p. 262).

Arkadina, nel primo atto, assistendo alla commedia sottovoce, tra sé, dirà: "Ma è decadentismo" (Čechov 2010, pp. 255-256); e ancora:

Arkadina: [...] Però non ha scelto una qualsiasi commedia, ma ci ha costretto ad ascoltare questo delirio decadente (Čechov 2010, pp. 255-258).

Per ironia della sorte anche lo stesso dramma cechoviano patì un destino simile alla prima rappresentazione. Il pubblico reagì al *Gabbiano* come se anch'esso fosse stato decadente e scarso e ci è tramandato che ci fu almeno una voce dalla platea che gridò: "è di Maeterlink" (Colucci, Picchio 1997, p. 785). Il nome di Maeterlink veniva associato da Čechov al movimento decadente.

Baluchatyj, studioso cechoviano, sostiene che *Il gabbiano* fu "un tentativo di dramma psicologico su sfondo di vita" (Baluchatyj 1992, p. 360), con artifici scenici, verbali e psicologici ampiamente rinnovati.

"La drammaticità delle vicende dei personaggi prende forma secondo il principio della *irrisolubilità*" (Baluchatyj 1992, p. 360) delle relazioni reciproche individuate tra i vari personaggi. Tale principio è la causa degli scoppi drammatici nelle azioni, provocati da emozioni insite nei personaggi prima dell'inizio del dramma. L'autore, evitando sul piano scenico modi e situazioni stereotipe, introduce degli artifici nel discorso espressivo, nell'intonazione e nel gesto fino ad allora mai utilizzati nell'interpretazione scenica dei drammi, predisponendo un complesso gioco di pause. È

necessario sottolineare la differenza tra le pause e i casi di interruzione meccanica del discorso, durante il movimento dei personaggi sulla scena. Spesso la pausa rappresenta il sintomo di un'emozione nascostamente e interiormente intensa, è la traccia di un sentimento che non cerca sfogo nelle parole; essa individua il significativo coinvolgimento emotivo del personaggio che ad un tratto avverte la necessità di frenare il fluire delle parole nella conversazione, introducendo una forma espressiva di silenzio. Nel mezzo di una conversazione di un gruppo di personaggi, la pausa segnala una collettiva espressione emotiva, come se i presenti si accordassero nel provare un determinato sentimento (Baluchatyj 1992, p. 355).

Caratteristica prevaricante dell'innovativo dramma cechoviano è l'introduzione delle linee drammatiche in una cornice di sfondo quotidiano, la quale limita lo svolgersi del soggetto nelle condizioni abitudinarie di vita dello stretto ambito intellettuale dei personaggi. L'attenzione per la minuziosa rappresentazione di tale sfondo di vita di tutti i giorni sarà costante in tutto il procedere del dramma, dando motivo all'alternanza tematica, creando i tratti propri dell'andamento dialogico, formando i caratteri, i discorsi ed i comportamenti. Sarà sempre Baluchatyj, nello stesso saggio, ad affermare che

il significato de *Il gabbiano* nella drammaturgia consiste nel fatto che esso si è rivelato la prova di composizione di un dramma con un chiaro schema dinamico su base lirica, dove il materiale per il soggetto risulta organizzato in modo quotidiano. Con ciò si determinano i segni qualitativi di quello stile drammatico-teatrale che Čechov ostinatamente cercò nel corso di una serie di anni (Baluchatyj 1992, p. 361).

*Il gabbiano* rivela, nell'organizzazione tra le parti e tra le loro funzioni, una forma definita, efficace ed espressiva. I tratti caratteristici dell'opera sono la semplicità di intreccio e di schema scenico, l'assenza di personaggi superflui non legati coll'andamento del soggetto, l'assenza di accumulo di dettagli di vita, la parsimonia nei gesti i quali, nel momento in cui vengono messi in evidenza, sono necessariamente portatori di caratterizzazione; anche per quanto riguarda i discorsi e le parole, sono sempre rispondenti alla loro carica di significato e al senso polifunzionale (Baluchatyj 1992, p. 362).

La prima de *Il Gabbiano* viene rappresentata il 17 ottobre 1896 dal teatro Aleksandrinskij, con un cast costituito dagli interpreti più conosciuti del momento. Il fallimento imminente si rivela già a partire dalle prime battute, che suscitano nel pubblico reazioni inaspettate: la platea esplode in fragorose risate già alla richiesta di tabacco da parte di Maša o all'inizio del monologo di Nina. Gli attori, confusi e disorientati dinanzi a quelle reazioni, perdono il controllo. La prima esperienza è dunque disastrosa; Čechov si

allontana dal teatro senza salutare nessuno, vaga di notte per la Pietroburgo deserta e cerca conforto presso l'amico Suvorin.

La seconda occasione si ebbe grazie alla proposta dell'amico Nemirovič-Dančenko che vuole riallestire *Il Gabbiano* per la prima stagione del suo teatro. Čechov è contrariato, non è convinto di voler rischiare un secondo insuccesso ma le pressioni di Nemirovič-Dančenko, le promesse di grande impegno e professionalità da parte degli attori, convincono Čechov a dare il consenso ad una nuova rappresentazione. Nel frattempo continua a scrivere racconti, sempre perché convinto della propria incapacità di scrivere drammi. La commedia viene rappresentata dall'appena nato Teatro dell'Arte di Mosca, sotto la direzione di Stanislavskij, famoso regista e scrittore teatrale russo: il successo fu incredibile, tanto da trasformare la commedia in un emblema del volto creativo del Teatro. Il pubblico assiste in un profondo silenzio che fa inizialmente sospettare il totale fallimento, ma poi esplode in urla e applausi entusiasti già alla fine del primo atto. Per gli attori il solo modo di rappresentare un dramma tanto innovativo era quello di sostituire l'esteriore manifestazione dei sentimenti con quella interiore. Al drammaturgo spettava il compito di rivelare, con il proprio lavoro, la verità della vita, quella non evidente, quella che non viene urlata ma intimamente confessata, che dunque si nasconde all'occhio indifferente.

Le peculiarità specifiche del dramma sono individuate dall'autore all'inizio stesso della stesura de *Il gabbiano*, in una lettera a Suvorin del 21 ottobre 1895:

Scrivo una pièce non senza soddisfazione, per quanto menta terribilmente di fronte alle convenzioni sceniche. È una commedia di tre ruoli femminili, sei maschili, in quattro atti, c'è il paesaggio (vista sul lago); molti discorsi sulla letteratura, poca azione, un quintale d'amore (Baluchatyj 1992, p. 363).

Il dramma elaborato, tuttavia, non soddisfa l'autore: "La pièce l'ho finita [...] non è venuta fuori bene. Del resto non sono un grande drammaturgo, io". E ancora: "L'ho cominciata *forte* e l'ho chiusa in *pianissimo* (*forte* e *pianissimo* in italiano nell'originale), il che è contro tutte le regole dell'arte drammaturgica. Ne è venuto fuori un racconto. Sono più insoddisfatto che soddisfatto e, leggendo la mia opera appena nata, ancora una volta mi convinco che non sono un drammaturgo. Gli atti sono molto brevi, ce ne sono quattro" (Baluchatyj 1992, p. 364).

In *Storia della civiltà letteraria russa*, Michele Colucci sostiene:

È stato detto che *Il gabbiano* è soprattutto un lavoro sull'arte: il lungo monologo in cui Nina recita un brano della commedia di Treplëv, la discussione fra Treplëv e Arkadina sul teatro contemporaneo, le confessioni di Trigorin a Nina sul suo mestiere di scrittore. Tuttavia ne *Il gabbiano* non è l'arte il vero protagonista del dramma, non è sul suo destino che si accentra davvero l'attenzione dell'autore. L'arte sembra piuttosto solo la circostanza



oggettiva che permette ai personaggi di rivelarsi per quello che sono” (Colucci, Picchio 1997, p. 780).

I personaggi de *Il gabbiano* sono la prova del salto di qualità compiuto dal palcoscenico di Čechov. Non ci sono sbavature nella figura di Nina (il cui prototipo, secondo l’opinione di Colucci (1997, p. 780), può essere considerata Lika Mizìnova, donna corteggiata da Čechov) tratteggiata prima nel fervore sprovveduto dei suoi vent’anni, poi nella tragica disillusione che segue la sua vicenda sentimentale, sempre intrappolata in un destino di sconfitta, sempre lacerata e febbrile; in quella dell’Arkadina, donna egoista e calcolatrice, che esibisce tratti di umanità solo nella sua passione per Trigorin; in quella di Treplëv, tormentato da un sentimento di inadeguatezza rispetto alla vita, sentimento che affonda le radici nel problematico rapporto con la madre e cerca sfogo nel disperato tentativo di raggiungere la sublimazione letteraria; nella figura di Trigorin, lo scrittore di successo, raffigurato nella consapevolezza della propria mediocrità.

Questi quattro caratteri principali si determinano non solo nel gioco delle reciproche relazioni, ma anche nel confronto con la serie di personaggi minori che, anche se relegati al ruolo di minori e in una posizione di secondo livello, “di per sé rappresentano invece ognuno un microcosmo che mima quello maggiore, contribuendo a illuminarlo meglio ed essendone a sua volta illuminato” (Colucci, Picchio 1997, p. 781).

L’autore indica in maniera generica parentele e professioni dei vari personaggi. Per i due protagonisti del dramma, Treplëv e Nina, è data una generica indicazione d’età: Treplëv è “un giovane”, la Zarecnaja “una giovane”. Per quanto riguarda gli altri personaggi, l’età è determinata precisamente dai loro discorsi: attraverso i dialoghi e i discorsi tra i personaggi si palesano i caratteri del dramma.

La forma di definizione del profilo dei personaggi più comunemente ed ampiamente utilizzata, è l’*autocaratterizzazione* (Baluchatyj 1992, p. 329), che consiste in una descrizione diretta e autonoma, da parte del personaggio, dei propri tratti essenziali attraverso la confessione delle proprie emozioni o del loro fluire in determinate situazioni esistenziali e psicologiche. Per rafforzare le linee di definizione dei personaggi di secondo livello, è fondamentale l’espedito del *leitmotiv*,<sup>2</sup> la ripetizione del tratto significativo del discorso (sul piano del tema, del lessico, del tono, del gesto): il tema del denaro per Medvedenko; il tono tragico per Maša, e i gesti di annusare il tabacco e bere vodka, l’andatura pigra e dimessa, l’abitudine di vestire in modo trascurato, sempre in nero; le tese dichiarazioni emotive di Pauline Andreevna a Dorn, il quale invece ha l’abitudine di formulare i discorsi con

<sup>2</sup> “Motivo conduttore”, rappresentazione ripetitiva di alcuni temi; dal tedesco *leiten* (‘condurre’) e *motiv* (‘tema’).

considerazioni generiche o sentenze, con una fraseologia vacua, spesso canticchia, cura tutti con le gocce di valeriana; i tratti che contraddistinguono Sorin sono la salute malferma, le continue interiezioni, il discorso spesso accompagnato da un riso ironico; Samraev racconta aneddoti teatrali; Trigorin è caratterizzato dalla passione per la pesca, è svogliato, annota le sue osservazioni in un quadernetto di appunti; l'Arkadina è connotata da tratti di irruenza; Treplëv è spesso agitato e Nina è carica di emotività intensa ma trattenuta. Una delle forme di autocaratterizzazione è un uso particolare del monologo, adottato da Čechov per definire il profilo psicologico del personaggio. Infatti il monologo di Nina del primo atto ("Gli uomini, i leoni, le aquile e le pernici" – Čechov 2010, p. 256) "non è un monologo ma un discorso modellato sul monologo con parziale funzione sul piano del soggetto" (Čechov 2010, p. 345). Ugualmente il monologo di Trigorin nel secondo atto (riguardo l'attività dello scrittore) è un diffuso discorso autocaratterizzante, "ma sul piano narrativo mancante di tratti intesi ad una chiara e personale espressione" (Čechov 2010, p. 345).

Oltre alla forma dell'*autocaratterizzazione*, esistono artifici per mezzo dei quali le singole figure vengono definite dalle opinioni degli altri personaggi su di loro, ossia *caratterizzazione incrociata e punto di vista* (Baluchatyj 1992, p. 331). Soltanto il rapporto e l'interazione con gli altri personaggi definiscono in modo organico gli aspetti fondamentali dei vari caratteri, oppure la ripetitività dei singoli tratti individuali. Nei tratti significativi e caratterizzanti i personaggi restano invariati per tutto lo svolgimento dell'azione.

Il principio della corrispondenza emotiva tra i personaggi regge tutta la struttura drammatica dell'opera. Infatti alla base si ritrova una figura travolta dall'emozione amorosa, la quale, tuttavia, nel corso del dramma non riceve alcuna legittimazione e concretizzazione, ma resta sospesa in pura forma di sentimento. Il sentimento alla base del rapporto tra i due personaggi che costituiscono la coppia principale, Treplëv e Nina, è una forma di amore non corrisposto, Treplëv ama Nina ma non è ricambiato. Secondo lo stesso principio sono retti nelle variazioni quotidiane ed emotive, i rapporti reciproci tra gli altri personaggi: Arkadina ama dichiaratamente Trigorin, e questi passivamente risponde all'amore dell'Arkadina, innamorandosi episodicamente di Nina; Nina continua ad amare perdutamente Trigorin, che la lascia; Maša ama Treplëv, Treplëv non ama Maša; Pauline Andreevna ama Dorn, Dorn non l'ama; Medvedenko ama Maša, e Maša non ama Medvedenko; Samraev è il marito di Pauline.

Globalmente la pièce è plasmata sul ruolo centrale di Treplev, con un'attenzione particolare alla funzione drammatica del suo carattere, con riferimento ad esso nel disegno delle linee di comportamento e dei destini degli altri personaggi e con uno svolgimento parallelo del destino drammatico di Nina.

Il primo atto della pièce non segna in modo determinante lo svolgimento delle linee drammatiche, ma già si prefigurano le relazioni tra i personaggi e viene presentata la disposizione delle figure a coppie: Medvedenko e Maša, Maša e Treplëv, Pauline e Samraev, Pauline e Dorn, Treplëv e Nina, Treplëv e Arkadina, Trigorin e Arkadina. Le trame e le situazioni drammatiche del primo atto sono determinati dalla relazione che le figure instaurano con Treplëv: dunque è il personaggio di Treplëv ad organizzare, dal punto di vista drammatico, l'atto primo.

Nel secondo atto si rafforzano principalmente i tratti caratteristici dei personaggi di secondo piano (Sorin, Dorn, Samraev, Arkadina) e, allo stesso tempo, procede lo sviluppo delle loro relazioni, che comporta un approfondimento della sfera caratteriale delle singole figure. Vengono definiti i rapporti tra Nina e Treplëv, Nina e Trigorin e Nina e Arkadina. L'atto secondo, perciò, dal punto di vista drammatico, è organizzato da Nina.

Il terzo atto fornisce uno sviluppo delle tracce fondamentali della *fabula*: Nina decide di intraprendere la carriera di attrice a Mosca, Treplëv si è sparato, Trigorin confessa il proprio amore a Nina ed il destino di un personaggio di secondo ordine si compie parzialmente poiché Maša sposa Medvedenko.

L'atto quarto, lontano nel tempo dal terzo di due anni, porta a compimento le relazioni tra le figure in scena ma senza che si verifichi un evento eclatante o che qualcuno assuma un comportamento tale da determinare un condizionamento dello sviluppo delle vicende: tutto resta fissato nella quotidianità e, come negli atti precedenti, le persone continuano a vivere nelle stesse condizioni e si determinano negli stessi rapporti reciproci. L'ultimo atto non determina il compimento dei caratteri in una nuova fase conclusiva ma si limita a trasferire l'azione, cristallizzata nelle usuali condizioni di vita, in circostanze temporali nuove e lontane dagli atti precedenti, con i rapporti già esistenti tra le figure; la monotonia delle azioni dei personaggi "ribadisce la drammatica indecisione emotiva della maggioranza dei caratteri della pièce" (Baluchatyj 1992, p. 342). Perfino il compimento delle relazioni tra Medvedenko e Maša, suggellato dal matrimonio, non dà di fatto una via d'uscita al dramma poiché i loro sentimenti sono rimasti immutati e Maša è ancora innamorata di Treplëv: dunque in questo senso tale compimento risulta fittizio. Esiste una sola eccezione in tutto l'intreccio, costituita dal rapporto tra i due giovani protagonisti, che è l'unico a trovare espressione nel racconto di Treplëv su Nina proprio nell'ultimo atto, interamente edificato sulla rivelazione dei rapporti drammatici di Treplëv e di Nina e organizzato sulla base delle emozioni di Treplëv.

L'idea dell'importanza dell'immagine del gabbiano – il cui significato in quanto simbolo sarà esplicito più avanti – insieme al nucleo del dramma,



dal punto di vista del soggetto della pièce, scaturiscono da un caso concreto di vita, che Čechov riferisce a Suvorin l'8 aprile del 1892:

È ospite da me il pittore Levitain. Ieri sera sono stato con lui a caccia di anatre. Egli ha sparato a un beccaccino; questo, colpito nell'ala, cade in una pozza. Io lo raccolsi: un becco lungo, occhi grandi, neri, ed un piumaggio meraviglioso. Guarda stupito. Che farne? Levitain fa una smorfia, chiude gli occhi e chiede col tremito nella voce: "Caro, picchiagli la testolina sul calcio del fucile [...]" Io dico: non posso. Egli continua nervosamente a stringere le spalle, scrolla il capo e insiste. E il beccaccino continua a guardare stupito. Mi toccò dare ascolto a Levitain e ucciderlo. Una bella ed amorevole creatura venne meno, mentre due sciocchi tornarono a casa e si sedettero a cena" (Baluchatyj 1992, p. 362).

La questione relativa all'originale finale dell'opera, insieme ad altre particolarità dal punto di vista drammaturgico, furono oggetto di riflessione negli epistolari:

Ho un interessante soggetto da commedia, ma non ne ho ancora escogitato il finale. Chi inventerà dei nuovi finali da teatro, aprirà una nuova era! Non si ammettono conclusioni misere! L'eroe o si sposa o si spara, altra via d'uscita non c'è! (Baluchatyj 1992, p. 363).

Solo *Il gabbiano*, tra i drammi della maturità cechoviana, si conclude con la morte di un personaggio, dal momento che negli altri non sono presenti eventi luttuosi, sebbene si tratti comunque di vere e proprie tragedie. Il dramma, come avviene in *Zio Vanja* e *Tre sorelle*, si consuma affievolendosi nella tristezza quotidiana e sono proprio i gesti della normalità a soffocare le speranze di riscatto dei personaggi.

Ettore Lo Gatto, famoso slavista italiano, ci informa del fatto che un critico del tempo, il Kugel', sentenziò che, poiché il soggetto de *Il gabbiano* non era nulla più che una narrazione da parte di uno degli eroi della commedia, Trigorin, nella valutazione positiva che si doveva dare del teatro cechoviano, *Il gabbiano* si poteva addirittura ignorare in quanto potevano bastare *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*.

Invece Vera Komissarzevskaja, la grande attrice che interpretò la parte di Nina nella prima de *Il gabbiano*, intuì immediatamente il valore della commedia; le reazioni ostili del pubblico la sorpresero e la spaventarono a tal punto che perse la voce. Dopo il fallimento dello spettacolo la Komissarzevskaja scrisse a Čechov: "Il nostro *Gabbiano* s'è imposto con un successo pieno, unanime... Il "nostro" *Gabbiano* è vivo, soffre e crede così caldamente che spingerà molti a credere" (Lo Gatto 1968, p. 445). Queste commosse parole dimostravano che qualcuno aveva capito che al centro del dramma non c'erano solo gli intrighi amorosi ma, accanto ad essi e al di sopra di essi, si poneva il problema della vocazione artistica e del valore

dell'arte nella vita, con un riferimento alla polemica sulle correnti artistiche del tempo.