



SCRITTORI SLAVI  
COLLEZIONE DI MONOGRAFIE  
SUGLI SCRITTORI DEI SECOLI XIX E XX  
DIRETTA DA ETTORE LO GATTO

I



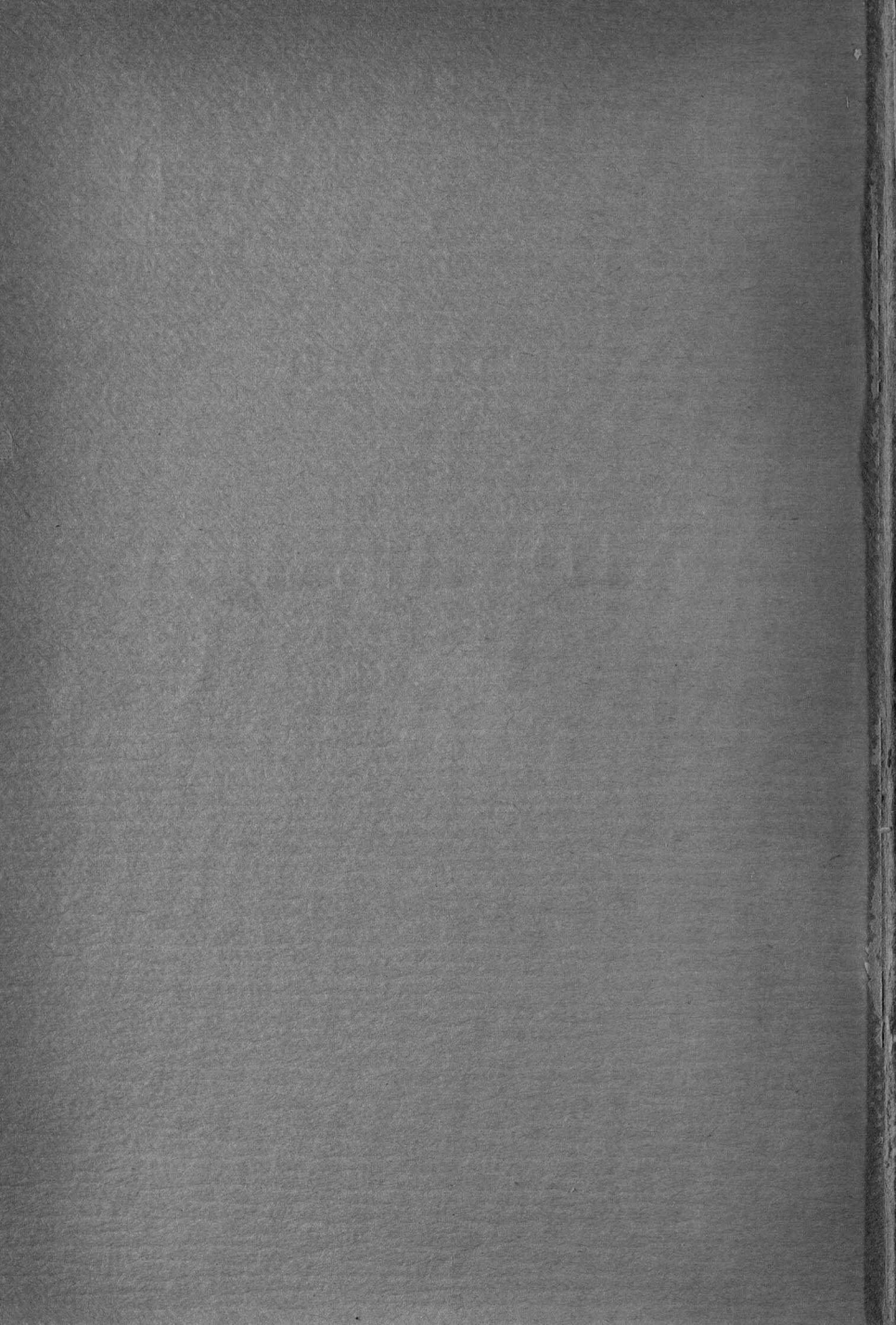
CARLO GRABHER

# ANTON CECHOV

ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE - ROMA  
SLAVIA - TORINO

1929

ATICI  
CA



13. e.



SCRITTORI SLAVI  
COLLEZIONE DI MONOGRAFIE  
SUGLI SCRITTORI DEI SECOLI XIX E XX  
DIRETTA DA ETTORE LO GATTO

I



CARLO GRABHER

# ANTON CECHOV



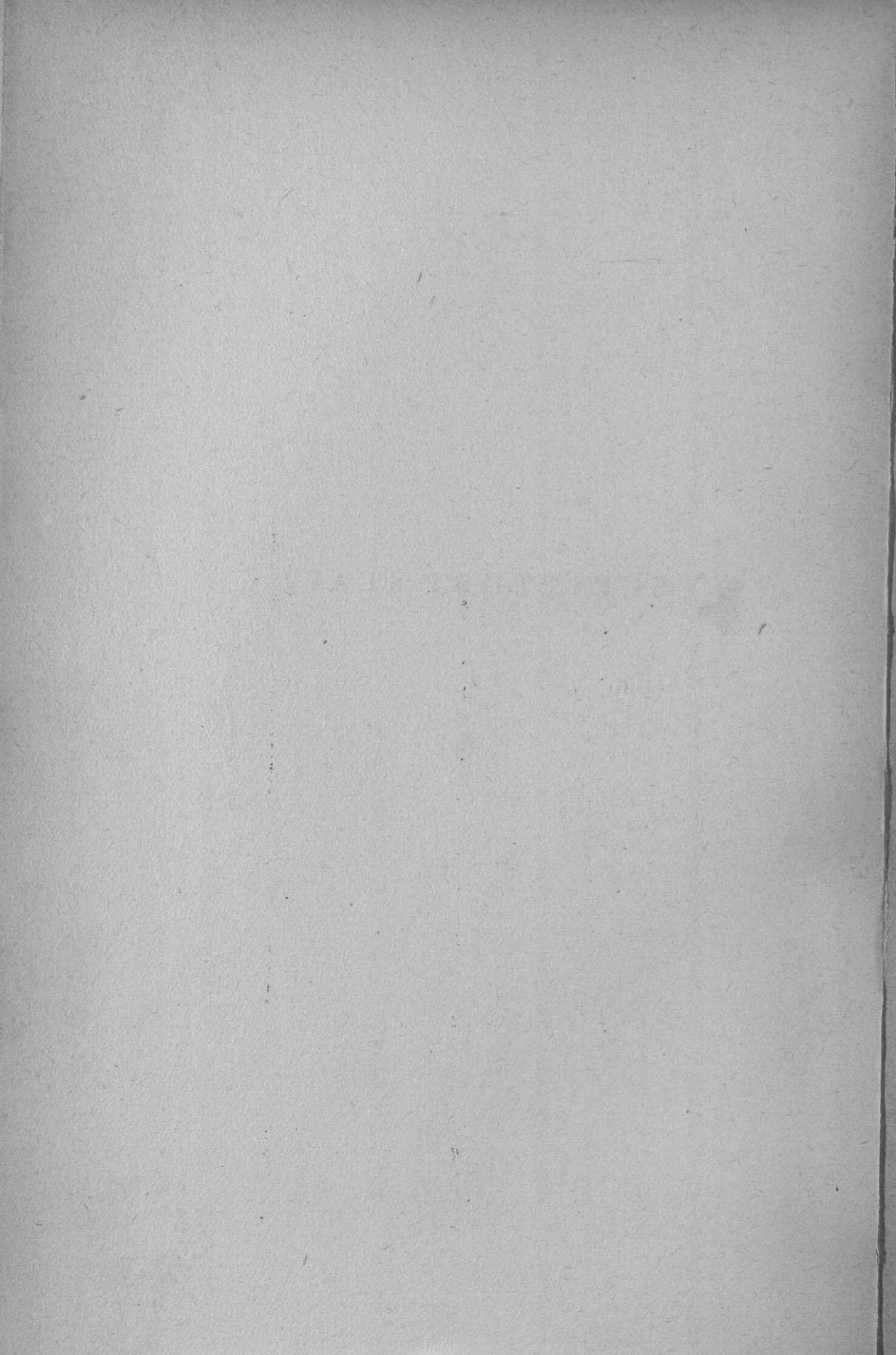
ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE · ROMA  
SLAVIA · TORINO

1929



SCRITTORI SLAVI

I







*A. Chekhov*

ANTÒN CÈCHOV



ANTON CECHOV

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

---

T.I.P. - CORSO PALERMO, 43 - TORINO

CARLO GRABHER

# ANTON CECHOV



ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE · ROMA  
SLAVIA · TORINO

1929

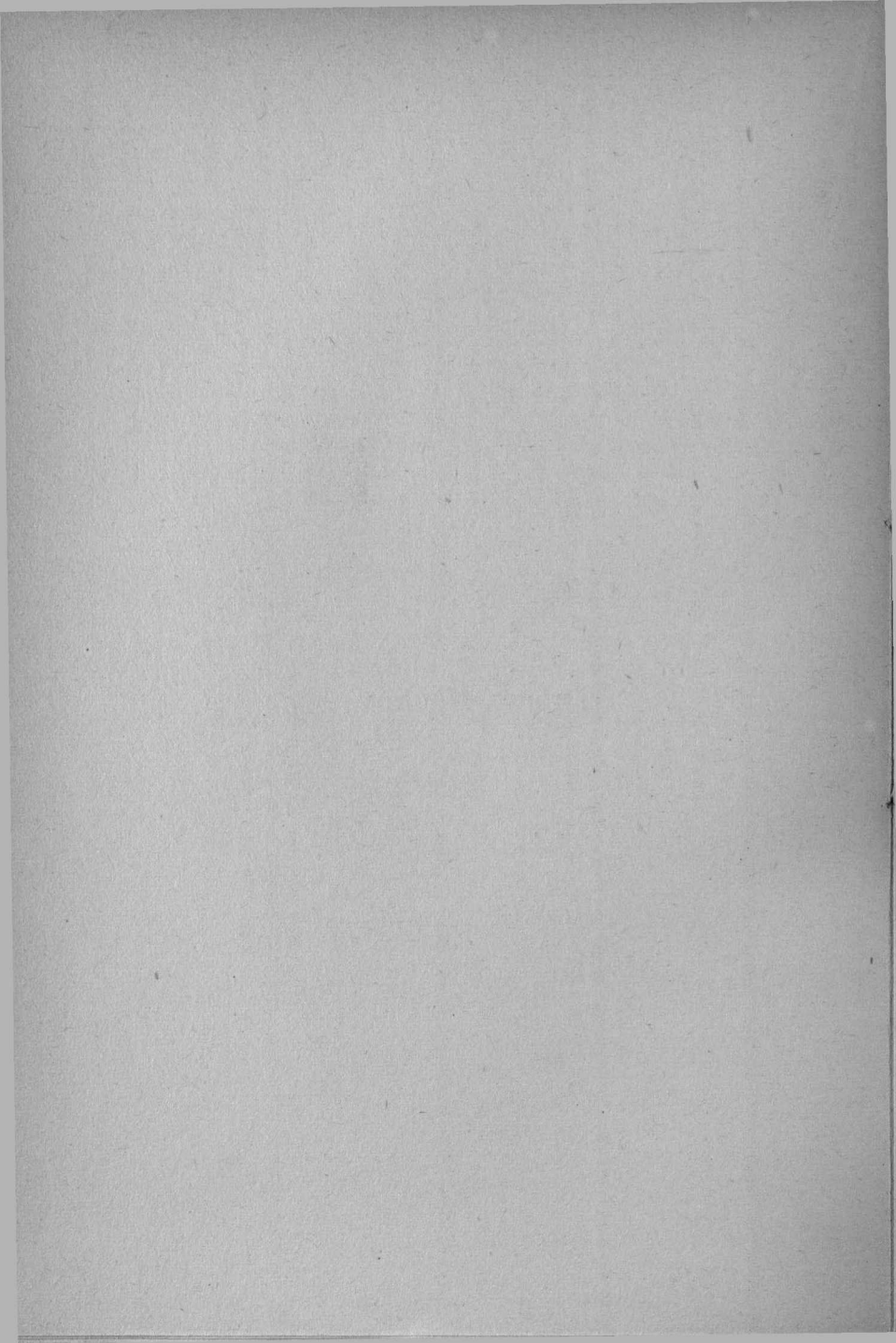
## SEGNI CONVENZIONALI

<i>ch</i> = <i>ch</i> aspirato tedesco, come in <i>nach</i>	<i>s</i> = <i>s</i> aspra di <i>sole</i> , anche se fra due vocali
<i>č</i> = <i>c</i> dolce in <i>cena</i>	<i>š</i> = <i>sc</i> di <i>scena</i>
<i>gn</i> = <i>gn</i> come in <i>agnello</i>	<i>ts</i> = <i>z</i> aspra di <i>amicizia</i>
<i>j</i> davanti a vocale = <i>j</i> di <i>jeri</i> ; finale, ha un lieve suono di <i>i</i>	<i>z</i> = <i>s</i> dolce di <i>rosa</i>
<i>y</i> = <i>i</i> preceduta da un tenue suono di <i>u</i>	<i>ž</i> = <i>j</i> francese di <i>jardin</i>

---

I

L'uomo Cèchov



## L'uomo Cèchov

Antòn Pàvlovič Cèchov nacque il 17 gennaio 1860 a Taganròg nell'Ucraina. Il suo nonno paterno era stato servo della gleba dei signori Certkov e precisamente del padre o del nonno di quel V. G. Certkov, noto, fra l'altro, per la sua amicizia coi Tolstòj.

Il padre di Cèchov, facendo il fattore ed esercitando il commercio, riuscì, a poco a poco, colla sua costanza e la sua intelligenza, a elevarsi di condizione, tanto da poter anche avviare agli studi i figlioli.

Sebbene vissuto in tempi tanto migliori per la sua famiglia, Cèchov dovette serbare sempre nell'animo una eco della dolorosa condizione del nonno e provare, di conseguenza, un affettuoso senso d'orgoglio per la tenace, silenziosa fatica del padre. Di ciò, anzi, crediamo di poter scoprire un lontano riflesso nel *Giardino dei ci-*

*liegi*, quando Lopàchin, pur contrastando col suo fondo tutt'altro che cattivo, ha uno scatto di gioia quasi brutale, per esser diventato finalmente proprietario del podere, dov'erano stati servi suo padre e suo nonno.

Nella famiglia, Cèchov trovò il più sincero amore e il più grande accordo e fino agli ultimi anni rimase intimamente legato a tutti i suoi.

Finite le scuole medie, nel 1879 s'iscrisse alla facoltà di medicina, ma, conseguita la laurea, ebbe appena il tempo di cominciare la carriera di medico, poiché la interruppe volontariamente in conseguenza, — si dice — di due avvenimenti. Una prima volta sbagliò, per distrazione, le dosi di una ricetta e, ripensandoci solo più tardi, riuscì, per un puro caso, a tornare dal malato prima che la ricetta fosse stata mandata in farmacia. Un'altra volta curò una intera famiglia malata di tifo: morì la madre e una delle figlie grandi, la quale, prima di spirare, prese la mano di Cèchov e passò così, tenendo quella mano stretta tra le sue. Questi due fatti, e specialmente il secondo, produssero un tale effetto in Cèchov, che, secondo quanto dice il fratello Michele, egli fece togliere dalla porta di casa l'etichetta che indicava la sua professione di medico.

Come si vede, simili avvenimenti potevano avere un effetto decisivo solo su un temperamento sensibile come quello di Antòn Pàvlovič, il quale di fronte al dolore, alla morte non poteva conservare quello sguardo calmo, impassibile, che è necessario allo scienziato.

Sebbene Cèchov lasciasse la medicina come professione vera e propria, tuttavia, per un profondo senso



umanitario, continuò a prestare la sua opera d'assistenza ai contadini e nel 1892 partecipò con grande abnegazione alla lotta contro il colera. Egli in realtà, conservò passione per la medicina, almeno come scienza, tanto più che ad essa — a ragione o a torto (1) — riconosceva un essenziale valore formativo sul suo carattere d'uomo e di scrittore. « Non ho alcun dubbio — egli scriveva — che l'essermi occupato di scienze mediche, abbia avuto una seria influenza sulla mia attività letteraria; ciò ha sensibilmente ampliato il campo delle mie osservazioni, mi ha arricchito di cognizioni il cui reale valore per me, come scrittore, può esser compreso solo da chi è medico. Questo studio ha avuto per me un'influenza formativa e, grazie al contatto colla medicina, mi è stato possibile evitare molti errori. La conoscenza delle scienze naturali, del metodo scientifico, mi ha sempre tenuto in guardia ed io ho sempre cercato, dov'era possibile, conformarmi ai dati scientifici e, dove non lo era, ho preferito non scrivere affatto... »

In tante sue lettere, sia a parenti, sia ad estranei, egli amava molto dare consigli medici e sempre considerò colla più profonda serietà la professione che aveva scelta.

Ma vediamo il dottore Antòn Pàvlovič nei suoi primi anni di scuola, quando lo si chiamava col nomignolo di Antòša Cechontè, datogli dal professore di catechismo. Un compagno di ginnasio ci dà di lui ragazzo questa descrizione: « Un tipo un po' orso, ciondolante, con una faccia da luna piena e con un sorriso leggermente can-

---

(1) V. pag. 70.

zonatorio ». Però egli non era né un attaccabrighe, né un piagnucolone; studiava quanto bastava e non aveva quell'aria concentrata, né « quel segno del pensiero in fronte » che sembrerebbero indispensabili in una futura celebrità. Era piuttosto un po' selvatico, un po' timido e ciò oltre che rispecchiare, forse, certi istanti di precoce tristezza, di precoce pensosità, serviva a mascherare quegli intimi sentimenti di cui Cèchov era così geloso di fronte agli estranei. Colle persone a lui più care, e spesso anche coi semplici conoscenti, Cèchov fu invece, e allora e in seguito, straordinariamente espansivo e gli piaceva assai aver sempre ospiti, sia per quel senso d'amore che lo avvicinava alle altre creature, sia per quel senso di solitudine che lo afferrava sovente con angoscia e che egli stesso definisce così bene con queste semplici parole: « Quando sono solo, non so perché ho paura. »

Il fratello Michele dice che, negli anni delle scuole medie, Antòn Pàvlovič era un ragazzo amante di divertirsi, di vivere: gli piaceva assai andare a pesca, a caccia, a cavallo, fare il buffone, rappresentare bozzetti comici, far la corte alle scolarette della sua età.

Però accanto a questo desiderio, a questa gioia di vivere, che ci ricorda lo stato psicologico iniziale di tanti eroi tratteggiati poi dallo scrittore, e ci spiega il rimpianto che egli ebbe di questa vita bella, piena di gioie e di fede, quando il tarlo della ragione scavò il vuoto intorno a lui, Cèchov considerò fin d'allora con una profonda serietà la dignità umana e la vita.

Al fratello Michele, che in una sua lettera dichiarava di sentirsi tanto piccolo, egli rispondeva così: « La tua

piccolezza sai dinanzi a chi devi confessarla? Dinanzi a Dio; oppure dinanzi all'ingegno, alla bellezza, alla natura; non dinanzi agli uomini. In mezzo alla gente bisogna tener alta la propria dignità. Tu sei una persona dabbene, non un furfante. Dunque non avvilito in te quel poco di buono che hai e sappi che una persona dabbene non è una cosa da nulla... »

Finite le scuole medie, siccome gli affari del padre andavano male e la famiglia si trovava in ristrettezze economiche, Cèchov, pur iscrivendosi all'Università, dovette come tutti i suoi fratelli, cercar di guadagnare qualche cosa. Fu allora che, spinto dalla necessità, cominciò a pubblicare i suoi primi racconti in giornali e riviste di second'ordine, di cui fu, in quei tempi, un assiduo collaboratore.

I suoi racconti erano più corti del « becco di un passero », e, a seguire quest'indirizzo di stringatezza lo incoraggiava V. N. Levinskij, direttore del « *Budilnik* » (*La sveglia*) il quale, quando leggeva un racconto di sedici righe, non si stancava di ripetere « Troppo lungo, amico mio; bisogna scrivere con maggior brevità. ». Vedremo poi come Cèchov seguisse questa sua istintiva tendenza e come facesse tesoro di simili consigli (1).

Nel 1884, finita l'Università, e pubblicata la prima raccolta di racconti (*I racconti variopinti*) che ebbero grande successo e presso il pubblico e presso i critici, fu accolto con viva simpatia nel mondo letterario e, fra gli altri conobbe Michajlòvskij, Gljeb Uspjènskij, Koroļjèenko.

---

(1) V. pag. 69.

Da allora la sua attività letteraria, che poi occupò tutta la sua vita, andò sempre più intensificandosi.

Figlio della terra e alla terra profondamente attaccato, nel 1892 acquistò un podere a Mjèlichovo, nel governatorato di Mosca; e, come vari dei suoi personaggi, come in ispecie il dottor Astrov di *Zio Vànja*, in cui si rispecchiano tante tendenze dell'uomo — Cèchov, manifestò in mille forme il suo profondo amore per il prossimo e quel bisogno d'azione in cui si voleva illudere di poter affogare il suo angoscioso senso della vita. E così, mentre si occupava con tanto amore del suo podere e specialmente della piantagione di quei giovani alberi cari al dottor Astrov, cercava anche di lenire la miseria dei contadini e di elevarli materialmente e moralmente, prestando la sua opera di medico, scavando pozzi, promovendo la costruzione di scuole, di strade, ecc.

Nello stesso tempo però, come vedremo nelle sue creature, incapaci di trovare un vero scopo nella vita, si manifestavano in Cèchov dei momenti di tristezza, d'abbattimento e sorgeva prepotente « il desiderio di abbandonare tutto e di andare, andare lontano, ad Algeri, alle Isole Canarie » (ricorda, a questo proposito, la carta dell'Africa che sta lì, apparentemente inutile nello studio di Zio Vànja) come quando, più tardi, trovandosi a Nizza e a Parigi, pensava con dolorosa nostalgia alla sua nativa Taganrog, o sognava di poter fuggire ora in Africa o in Corsica, ora « a Mosca, a Mosca! »

Nel 1895 Cèchov conobbe Leone Tolstòj, che più volte aveva manifestato il desiderio di potersi incontrare con lui e, nonostante la differenza d'idee, il mistico Tolstòj

(che era così insofferente verso quelli che la pensavano diversamente) e il positivista Cèchov contrassero un'amizizia che fu alimentata da un reciproco senso di affetto e di stima.

Forse il vecchio di Jàsnaja Poljàna sentì in fondo all'anima di Cèchov l'angoscia del negatore, attratto verso di lui non solo dalla sua figura di scrittore ma anche dalla sua fede; e certo tutti e due erano avvicinati dal comune sentimento d'amore verso il prossimo e di compassione per le sofferenze umane.

Dopo un soggiorno all'estero, a Biarritz e a Nizza, soggiorno consigliato dai medici per la sua salute, Cèchov tornò in Russia nel 1898 e, venduto il podere di Mjeli-chovo, poiché il clima di quei luoghi non era più adatto per lui, dovette a malincuore andarsene nel sud, in Crimea, dove comprò un altro pezzo di terra e si costruì una villetta, intorno alla quale, come già a Mjeli-chovo, si mise col solito ardore a far lavori, a piantare alberi, a far fiorire la bella natura che tanto amava.

Ormai la malattia, che da un pezzo lo insidiava, la tisi, malattia in cui egli, sebbene medico, non credeva, o si sforzava di non credere, e di cui in ogni modo, cercò sempre di attenuare o mascherare la gravità di fronte ai suoi, progrediva minacciosa. Ma anche malato in quel modo, non si attaccava egoisticamente alla vita; anzi pensava sempre a quelli che soffrivano. In Crimea non ci fu iniziativa filantropica a cui non partecipasse. Soprattutto ebbe a cuore l'assistenza dei tubercolosi poveri, pei quali cercava di assicurare mezzi di sussistenza e medicine, anche mediante spettacoli di beneficenza che egli organizzava.

Nonostante i progressi della malattia, nel 1901 Cèchov sposò Olga Leonardovna Knipper, attrice di quel « Teatro artistico » che era così intimamente legato all'arte di lui, dopo la trionfale ripresa del *Gabbiano*, caduto su altre scene. Cosicché il suo amore per una donna, si univa al ricordo di uno degli avvenimenti più cari alla sua anima d'artista.

Nell'inverno del 1903, i medici stessi, visto inutile il soggiorno in Crimea, che per Cèchov era come un esilio, gli consentirono di trasferirsi a Mosca. Egli scrisse allora *Il giardino dei ciliegi* che fu rappresentato dal « Teatro artistico » sei mesi prima della sua morte, il 17 gennaio 1904, nel giorno del suo onomastico e del suo compleanno, ricorrendo il venticinquesimo anniversario del suo ingresso nella carriera letteraria.

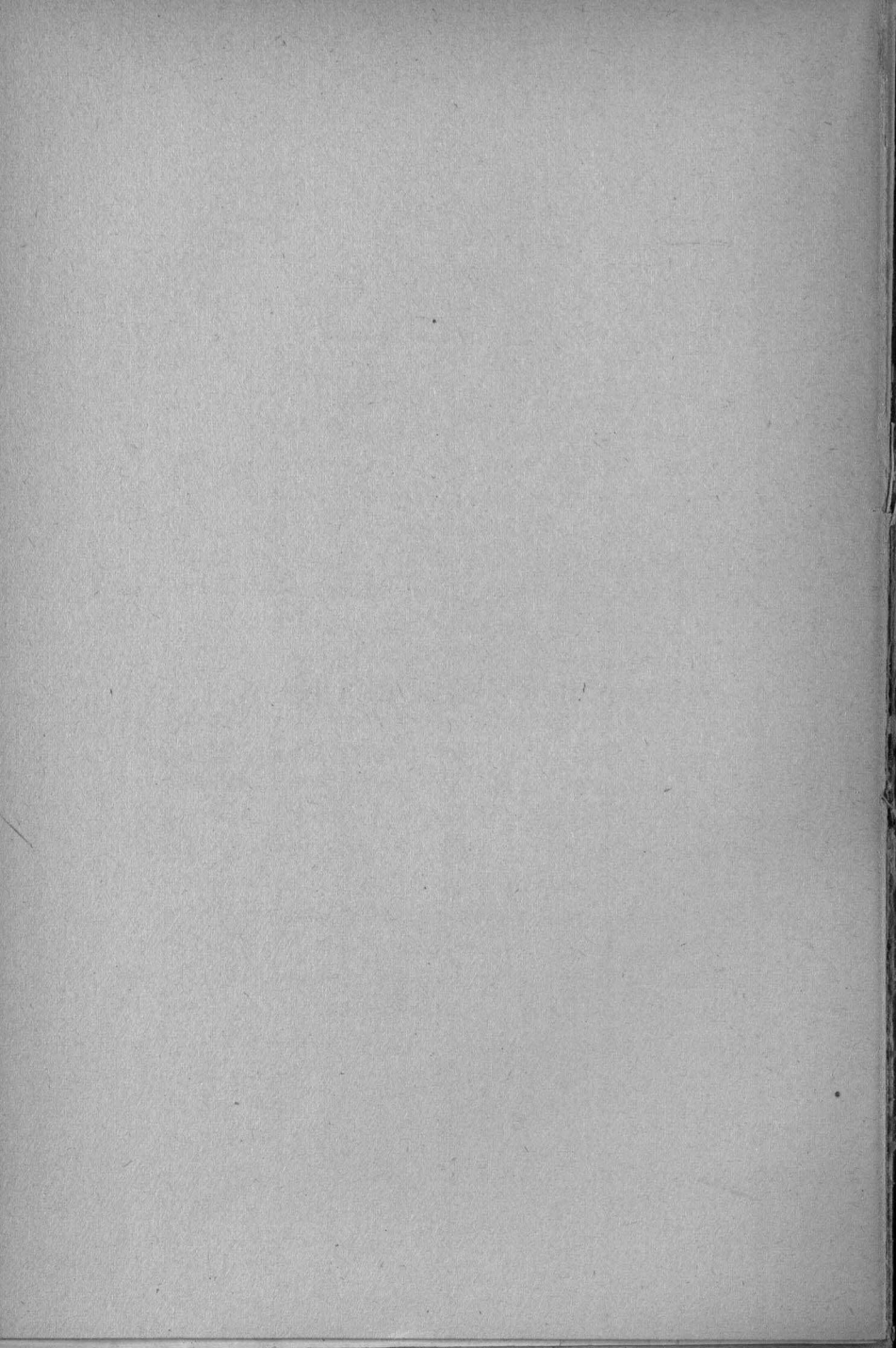
Qualunque sia il giudizio che si possa dare di questo che pure è un sì fine lavoro (1), è certo che la sua prima rappresentazione fu una vera apoteosi dello scrittore, giacché il pubblico sentì che nell'accorato lirismo di quell'opera, c'era tutta la trasparenza di un'anima, che ormai contemplava la vita dall'alto, e che ogni angoscia sofferta, ogni speranza intravista, si raccoglieva in quell'ultimo saluto al giardino dei sogni che sarebbe scomparso per sempre. Antòn Cèchov, assisteva pallido, immobile, come se ormai guardasse attraverso la lontananza da cui non si torna, come se avesse voluto dare così il suo nostalgico addio alla vita che doveva lasciare di lì a poco, a Badenweiler, in terra straniera, il 2 luglio 1904.

---

(1) V. pagg. 92-93.

II

Il mondo e l'arte di Cèchov





## II

### Il mondo e l'arte di Cèchov

#### I — IL ROMANZO « RUSSIA »

Un critico tedesco, Arthur Luther (1), ha detto che l'opera di Cèchov potrebbe, nel suo complesso, essere considerata come un grande romanzo dal titolo semplice e significativo: « Russia »; ma questa osservazione, che, pure, ha un fondo di verità, presa nel significato assoluto che sembra attribuirle il Luther, ha un valore troppo restrittivo e ci conduce a discutere non solo intorno al preteso *realismo* cechoviano, ma anche intorno a un'altra questione agitata da vari critici: se cioè l'opera cechoviana abbia un carattere strettamente nazionale, come sostiene il Mjerežkòvskij (2) oppure un valore

---

(1) ARTHUR LUTHER: *Geschichte der russischen Literatur* - Leipzig, 1924. (2) D. MJEREŽKÒVSKIJ: *Grjadùščij Cham* (L'avvento di Cam) (in russo) - 1906.

universale, come ritengono l'Ivànov-Razùmnik (1) e l'Eichenwald (2). Tale quesito che, a dire il vero, interessa parecchi critici russi più che altro per il valore documentario e i riflessi sociali che potrebbe avere l'opera di Cèchov, noi lo considereremo dall'unico punto di vista che possa riguardare la valutazione di un'opera d'arte e cioè come problema artistico. In ogni modo prima di risolvere la questione che, nel suo vero significato, si riduce a stabilire quanto di universale, di eterno, abbia creato l'artista, esamineremo l'ambiente storico in cui quest'opera maturò e il mondo particolare che ne costituisce la sostanza.

## 2 — L'AMBIENTE STORICO IN CUI MATURÒ L'OPERA DI CÈCHOV

Quando Cèchov fece il suo esordio letterario nel 1879, egli aveva 19 anni e quindi la sua giovinezza si mescola al travaglio spirituale della generazione che dovette attraversare il duro periodo che va dall'80 al '90.

Il movimento creato dagli uomini del decennio '70-'80, con Michajlòvskij, aveva mirato a contrapporsi all'individualismo nichilista di Pisarev, il rappresentante tipico del decennio '60-'70, e soprattutto all'ultra-individualismo dei pisarevisti. Quel movimento non solo rimetteva in onore le vecchie parole « convinzioni, ideali » parole negate nella loro sostanza dai pisarevisti

---

(1) IVÀNOV-RAZÙMNIK: *Rùsskaja Litjeratùra* (Letteratura russa) (in russo) - Berlino, 1923. (2) I. EICHENWALD: *Silùety Rùsskich Pisàtjel'ej* (Profili di scrittori russi) (in russo) - Berlino, 1923.

(che nella vita vedevano nient'altro che un semplice *processo*, in cui la personalità individuale, doveva svilupparsi solo per sé stessa) ma si preoccupava anche di pagare al popolo quel debito di cui, venendo meno alla rigida teoria individualista, parlava anche Pisarev nei « Realisti » e a cui, invece si era opposto l'ostacolo dell'ultra-individualismo dei seguaci di Pisarev. Dunque gli intellettuali degli « anni '70 » avevano scritto sulla loro bandiera il motto: « Con il popolo » e avevano lottato in nome di questo ideale. Ma, coll'assassinio di Alessandro II (1881) e l'assunzione al trono di Alessandro III, che iniziava una violenta reazione, essi vedevano tramontare il periodo della lotta fiduciosa in nome del loro ideale e molti di loro provarono, col dolore della sconfitta, l'amarezza della prigionia o dell'esilio.

Al fallimento materiale si aggiungeva ancor più duro il fallimento ideale. Infatti le grandi riforme che intorno al '60 avevano coronato lo sforzo degli uomini del decennio precedente, riforme, tra cui, importantissima, la liberazione dei servi della gleba (1861), non solo erano arrestate nel loro ulteriore svolgimento, ma apparivano manchevoli; e, nella loro attuazione, su cui non poco influivano la mentalità e la rapacità della classe conservatrice e l'inerte ignoranza del popolo stesso, creavano un nuovo, imprevedibile disagio sociale, in luogo del vagheggiato miglioramento. Era quindi naturale che gl'intellettuali (*intelligèntsija*) scesi in lizza per il popolo, dovessero confessare a sé stessi di essere stati incapaci di sollevare le masse dalla loro cieca passività e di adeguare ai loro ideali la dura realtà.

A tale sconfitta tenne dietro (e questa fu la più dolorosa e grave conseguenza) un periodo di profondo abbattimento spirituale, che occupa tutto il decennio, successivo alla morte di Alessandro II. Scomparve la forte generazione dei due decenni precedenti e con loro scomparve, insieme alla volontà combattiva, anche quello spirito di protesta che è pur sempre un freno alla reazione.

Lo scrittore satirico Saltykòv-Šcedrìn, che doveva terminare la sua vita (1889) colla visione di questo doloroso periodo della storia russa, sentiva che era giunta ormai un'epoca meschina, in cui solo le piccole cose riempivano la vita, dal momento che « né principî, né ideali, facevano da guida ». C'era una categoria di liberali che vedevano la miracolosa ricetta salvatrice, in un virtuoso burocratismo borghese, per cui sarebbe bastato adempiere scrupolosamente ai doveri del proprio ufficio, liberarsi dal vizio del gioco e del bere, perché la Russia fosse rigenerata. Contro l'animo meschino di questi liberali, combatté Saltykòv, ripetendo ironicamente un'espressione che tornerà, con valore ben diverso, anche nell'opera di Cèchov: « Lavorare, lavorare bisogna; ecco qui tutta la questione ». Si era insomma diffuso uno spirito di accomodamento con la realtà, che si accettava come qualche cosa d'inevitabile, limitandosi a predicare il lavoro, l'azione (« lavorare, lavorare bisogna ») ma entro i limiti concessi dalla situazione reale delle cose.

Era questa una confessione d'impotenza e una scuola d'inerzia; per cui, a poco a poco, si cominciò ad abi-

tuarsi a quell'atmosfera di umiliazione. Una eccezione va fatta per i liberali che avevano a loro organi il *Rùsskija Vjèdomosti* («La Gazzetta russa»), la *Rùsskaja Mysl* («Il Pensiero Russo»), il *Vjèstnik Jevròpy* («Il Messaggero dell'Europa»), il cui liberalismo non si macchiò di questo «accomodamento colla realtà», ma simili liberali erano così pochi che non potevano cambiare la sostanza di un'epoca che, assai giustamente è stata definita del «meschino borghesismo».

Questi intellettuali dell'80 col loro quietismo, colla loro mancanza di veri ideali, si rifugiavano, credendola unica via liberatrice, nell'azione modesta, meschina, ritenendo che il fare anche le piccole cose (senza forzare le barriere opposte dalla dura realtà) potesse portare un effettivo giovamento alla triste situazione presente, e confidavano nella lenta, graduale conquista, nel lento graduale progresso, cui avrebbe portato questa loro azione. La quale era veramente meschina, veramente negativa, non tanto per i suoi risultati pratici, per le piccole cose operate, quanto per il piccolo, grëtto spirito che l'animava. In questi intellettuali degli «anni '80» confluiscono insomma, ma private del loro carattere eroico, e insieme miste e confuse, le correnti che avevano dominato nel ventennio precedente: l'individualismo dei pisarevisti si trasformava ora, specialmente colla teoria «dell'auto-perfezionamento», nel più angusto egoismo, mentre l'ideale progressista con cui la generazione del '70 mirava a un effettivo elevamento del popolo, si rimpiccioliva in una specie di inerte e messianica fiducia in un miglio-

ramento sociale, per cui non si svolgeva un'opera effettiva e che, in ogni modo, aveva di mira un meschino utilitarismo. Il piccolo utilitarismo borghese, ecco il male spirituale di questo periodo, in cui tramonta ogni vera luce ideale.

In questo ambiente maturò l'arte di A. Cèchov, e qui si affaccia un'altra questione agitata da alcuni critici russi: se cioè lo scrittore colla sua opera sia il « banditore » o il « satirico » della sua epoca. Tale questione che per noi (come già quella riguardante l'universalità dell'arte cechoviana) prescindendo dall'interesse di certi rapporti strettamente sociali, si riduce ad analizzare e determinare la sostanza del mondo artistico cechoviano, la prospetteremo e risolveremo dopo aver esaminato l'opera dello scrittore nel suo sviluppo e nel suo significato.

### 3 — L'ARTE COMICA E CARICATURALE

L'opera di Cèchov comincia con un carattere completamente diverso da quello che venne poi assumendo nel suo ulteriore sviluppo. Il mondo, nella prima visione ch'egli ne ha, appare allo scrittore, sotto una deformazione comica e caricaturale. Ed ecco i *Racconti variopinti* (1) che l'autore presentò sotto il pseudonimo di Antòša Cechontè, nomignolo ch'era un ricordo degli

---

(1) Per questi ed altri racconti di Cèchov vedi, in particolare, i tre volumi pubblicati dalla « Slavia »: *Era lei!*, *La mia vita*, *Il duello - Tre anni*. Le citazioni che ho riportate sono state da me direttamente tradotte dal russo, perché non ebbi modo di vedere i suddetti volumi, durante la compilazione del presente studio.

anni di collegio. I *Racconti variopinti* che erano stati prima pubblicati sparsamente su riviste e giornali, apparvero, per la prima volta, raccolti in volume nel 1886. In molti di questi racconti, e in parecchi di quelli che presto li seguirono, abbiamo per lo più dei rapidi schizzi, delle brevi narrazioni in tono gaio e, quasi sempre, sereno. Basterebbe ricordare come esempi, la saggia arguzia di quel vecchio marito che aveva trovato il modo di mantenersi fedele la moglie ventenne (*Nell'ufficio postale* - 1883); oppure la gioia di Dmitrij Kuldàrov, un modesto impiegato, che si sente orgoglioso e felice di esser stato seriamente investito da una carrozza, perché, in tal modo, il suo nome, riportato sui giornali, sarà noto a tutta la Russia (*Gioia* - 1883); o la figura di quel marito che, non sapendo di esser tradito, fa della morale al seduttore di sua moglie e perfino lo compatisce (*Il fiammifero svedese* - 1884); o la vendetta di quell'altro marito che, mentre crede di aver giocato un tiro diabolico all'amante di sua moglie, gli fa invece guadagnare due bei biglietti da 100 rubli, che, per giunta, ci rimette di tasca (*Vendetta* - 1886); oppure, infine, quel delizioso bozzetto, intitolato *Villeggianti* dal quale, attarverso una bonaria e sorridente descrizione, vien fuori una acuta analisi di tante debolezze, contraddizioni, e ipocrisie umane, a cui la luna, che appare dietro nuvole vaganti, fa da ironico e vivente commento.

4 — LA COMICITÀ DI CÈCHOV

In questi, e in tanti altri racconti, delle succose figurine vengono gettate là in un piccolo mondo, ricco di una riposta e contenuta comicità che trasforma a poco a poco le figure, finché un colpo inaspettato non le plasma definitivamente nella loro piena trasfigurazione comica o caricaturale. Trasfigurazione che si compie per lo più senza sfoggio di situazioni straordinarie, senza un inutile sciupio di frizzi o motti arguti e senza che la finale esplosione esaurisca, nell'imprevisto tutto esteriore della *trovata* e vuoti, come una vescica che si sgonfi, l'atmosfera comica creata nel corso della narrazione.

La trovata, anche quando c'è, non dà mai, nelle novelle cechoviane, l'impressione che queste siano state scritte per quella, giacché la comicità non sgorga dal di fuori, da coefficienti e soluzioni esteriori, ma da un acuto processo interiore. Questa comicità matura con delicatezza, inavvertitamente quasi, con una lenta opera di escavazione, che libera infine, completamente formate, nel *tono*, piuttosto che nella loro sostanza plastica, situazioni e figure; e senza eccessivi abbandoni di riso. Più spesso, anzi sembra che lo scrittore abbia come un pudore del suo riso e lo trattenga a fior di labbro, come per un improvviso pentimento.

Certo, è assai raro che in questi racconti appaia quell'erma bifronte che è l'*humour*, ma si sente che Cèchov prende *sul serio* questa rivelazione comica del mondo



umano. E' un primo passo nei labirinti dell'anima; e questo denudamento di difetti, di debolezze, di piccole cose ridicole, si sente che, per chi scrive, assume ben presto il valore di una scoperta seria; egli sente che lo spettacolo umano non è tanto allegro anche se faccia ridere. Ecco perché il suo riso è pacato e non si sfoga rumoroso alle spalle dei personaggi che lo suscitano.

Ecco per esempio tre racconti (*Il grasso e il magro; Dal diario di un vice-contabile; La morte dell'impiegato*) tutti e tre dello stesso anno (1883) nei quali, e specialmente nell'ultimo, c'è qualche cosa che ci ricorderebbe la costruzione gogoliana di Ivàn Ivànovič e Ivàn Nikiforovič (1) e anche del « Cappotto », se il tono di uno schietto *humour* non venisse attenuato e coperto dal prevalere delle tinte caricaturali sulla serietà intenzionale del fondo. Alcuni critici fanno rientrare questi e simili racconti, nello schema troppo semplicistico di una satira contro la burocrazia, ma essi sbagliano: in primo luogo perché Cèchov non è uno scrittore satirico (2) e quindi non aguzza i suoi strali contro nessuno; poi perché egli, anche se si è qui ispirato al burocratismo dominante secondo certe convinzioni del suo tempo (3) non dà mai ai suoi scritti un valore *ad personam*, in nessun senso; essi trascurano, quindi, il significato largamente umano, cui egli mira attra-

---

(1) N. Gocol: *Come Ivàn Ivànovič questionò con Ivàn Nikiforovič*. Traduzione dal russo e introduzione di Carlo Grabher - Libreria di Scienze e Lettere - Roma, 1923. (2) Vedi pag. 106. (3) Vedi pag. 20.

verso il grottesco di quelle umili figure. In esse Cèchov fa già presentare la tristezza del meschino borghesismo di una vita, chiusa nell'angustia di una gretta e quasi superstiziosa dipendenza gerarchica, intesa nel senso più largo e comprensivo.

#### 4 — COMICITÀ E « HUMOUR »

In ogni modo se il riso cechoviano è ricco di toni diversi, se anche in esso, accanto a una serena comicità, al grottesco, alla caricatura, s'insinuano delicate sfumature di sogno, di sentimento e anche di profonda e pensosa serietà, è abbastanza raro incontrare la nota schietta dell'*humour* inteso come un ambiguo e insoluto contrasto tra riso e pianto. Questi due elementi, insomma, anche se coesistenti in qualche figura o situazione cechoviana, spezzano quasi sempre il loro dissidio, per risolversi nella vittoria dell'uno o dell'altro, per cui le situazioni o le figure finiscono coll'assumere una tinta prevalentemente comica o seria.

Ci sono, tuttavia, alcuni pochi esempi in cui l'*humour*, si profila, sia pure fuggevolmente, col valore da noi indicato; come nel racconto *Le ostriche* (1884). In questo racconto, in cui l'insensibilità e il cinismo di alcuni ricchi gaudenti, gettano il grottesco sulla miseria e la semplicità d'un fanciullo, che, ingenuo e affamato, mangia delle ostriche con tutto il guscio, mentre i suoi crudeli benefattori ridono di lui, c'è un momento in cui riso e pianto vibrano veramente uniti e potenti; ma anche questo è un momento isolato, giacché

il racconto si risolve in un tono esclusivamente sentimentale. L'*humour*, nel senso accennato, si concreta meglio, ma anche qui con carattere abbastanza frammentario, in certe figure che Cèchov creerà più tardi, figure in cui l'elemento comico-grottesco giovanile, rivela a volte un'improvvisa e dolorosa serietà, per il riflesso forse, di quel senso drammatico della vita che si approfondisce in lui negli anni maturi, e che tutta ne penetra l'opera.

Resta nelle rare manifestazioni dell'*humour* cechoviano, che appaiono più tardi come ho già detto, lo stesso gusto della caricatura, della situazione ridicola senonché la smorfia del riso s'impietra improvvisamente in una maschera di dolore. Del resto questo sfondo caricaturale, grottesco (piuttosto che comico) secondo noi, si può dire, che costituisca lo sfondo comune di tutte le schiette manifestazioni dell'*humour* russo, a cominciare dal protagonista del « Cappotto » di Gògol.

Esempi di queste posteriori creazioni umoristiche cechoviane, sono le figure di Tjeljèghin, in *Zio Vànja*, e di Pišcik nel *Giardino dei ciliegi*.

Tjeljèghin, pover'uomo semplice, buono, umilmente raccolto in sé stesso e coll'amara coscienza di vivere in casa d'altri e del pane degli altri, ha per il suo aspetto, le sue mosse, il modo ingenuo e fiorito d'esprimersi, un tono grottesco che contrasta colla delicatezza della sua anima, per cui il sorriso che, dinanzi a lui, c'increspa le labbra, s'arresta e si trasforma spesso in una sensazione di compassione e di dolore. Citeremo, ad esempio, la scena in cui egli ricorda come la mo-

glie gli fuggisse il secondo giorno di matrimonio e come egli le fosse sempre rimasto fedele ed avesse allevato, a sue spese, i figli che quella donna aveva avuto con l'amante; inoltre le profonde considerazioni che egli fa sulla fugacità delle cose umane.

Accanto a Tjeljèghin, che conserva questo tono umoristico per quasi tutto il dramma, abbiamo ricordato Pišcik, il quale, presentato sempre con un aspetto decisamente grottesco, rivela solo alla fine, in poche battute, il fondo di sentimento che aveva celato sino allora.

Pišcik, quest'uomo «sanguigno», grosso di statura e di cervello, con un viso leggermente «equino» e coll'eterno assillo di qualche debito da pagare, quando, finalmente è felice per aver affittato assai bene un pezzo di terreno a certi Inglesi, che ci hanno trovato dell'argilla, sente ghiacciarsi in cuore la sua rumorosa e prorompente felicità, nell'apprendere che il *Giardino dei ciliegi* è stato venduto e che i suoi proprietari, a cui, nella sua rozza bontà, è teneramente affezionato, partiranno per sempre e con loro finirà tutta la vita d'un tempo e anche un po' della sua vita. Ed è un brano di schietto *humour*, il soliloquio che gli esce di bocca e in cui egli cerca di mascherare la sua improvvisa angoscia. «Come? (*agitato*). Perché partite?!... Ecco perché vedevo i mobili così... le valigie... Be', non fa niente!... (*Tra le lacrime*) Non fa niente!... Gente di gran cervello questi Inglesi!... Non fa niente!... Siate felici!... Che Dio vi aiuti!... Non fa niente!... Ogni cosa a questo mondo ha una fine... (*bacia le mani a*

*Ljubòv Andrèjevna*). E se un giorno sentirete dire che son morto, ricordatevi almeno di questo... muso di cavallo e dite: « C'è stato a questo mondo uno così e così... un certo Simeònov-Pišcik... che il cielo l'abbia in gloria... E' un tempo straordinario!... Sicuro!... (*Esce fortemente agitato, ma torna subito indietro e dice di sulla porta*) La mia Dàšegnka vi saluta! (*Esce*). »

Una svolta improvvisa e questo essere plasma sul suo viso grottesco la maschera dolorosa d'un dramma, potenziato dal contrasto colla iniziale comicità: data dalle sue mosse, dalla sua gioia rumorosa, dalla sua confusione, e dalle sue digressioni (« Gente di gran cervello... gl'Inglesi... » « E' un tempo straordinario! ») e specialmente da quel goffo tornare indietro all'ultimo momento, colla scusa di recare un saluto dimenticato, ma collo scopo segreto di dare ancora uno sguardo a quel mondo che scompare per sempre e che fa sentire come tutto passa quaggiù. A tale proposito si ricordi anche, nel dramma *Ivànov*, la figura di Bòrkin, tipo grottesco di sbruffone, di smargiasso, di chiacchierone, il quale a un tratto, fa una considerazione profondamente seria sulla vita, con il paragone apparentemente buffo della capra e del fiore, paragone pieno di *humour*: « La vita nostra... La vita umana è simile ad un fiore, che cresce lussureggiante in un campo; arriva una capra lo mangia: e il fiore non c'è più ».

6 — DALLA COMICITÀ AL DRAMMA

Se tali situazioni umoristiche s'incontrano di rado, tuttavia, come abbiamo detto, assai spesso e assai presto un senso profondamente serio si fa strada in Cèchov accanto al riso, il quale, scavando, come un acuto pungiglione, nell'anima dell'uomo, finisce collo scoprire il dramma in essa nascosto. Questo dramma affiora già tra le creazioni comiche del primo periodo, in alcuni racconti, ora come una parentesi pensosa, ora come uno schietto tono di quella tristezza sconsolata, di quella angoscia che afferrerà l'uomo e lo scrittore nel suo ulteriore sviluppo.

Ecco, per esempio, il racconto intitolato: *Un padre di famiglia* (1885) uno dei gioielli dell'arte cechoviana. Un padre di famiglia Žilin, che ha passato una nottata in gozzoviglie e ha perduto al gioco, la mattina dopo si sveglia di pessimo umore, e, senza nessun motivo, se la prende con tutti quei di casa e specialmente colla moglie e col suo Fjèdja, un bambino di sette anni. A pranzo fa piangere la moglie che, alla fine, si alza di tavola; poi inveisce contro il bambino che, secondo lui, cresce senza nessuna educazione. Il povero bambino che sa di non meritare quella valanga d'improperi e di rimproveri, pallido e smarrito, obbedisce, come un automa, al babbo, che lo priva del pranzo e gli ordina di mettersi al cantone. Però, nel pomeriggio di quel giorno e nella notte seguente, il padre sente svanire la sua ira e comincia a provar rimorso del suo modo di agire. La mattina dopo, alzatosi di buon umo-

re, se ne va in camera da pranzo a prendere il caffè e ci trova il suo Fjèdja che, alla vista del padre, si alza e lo guarda smarrito. « — Be'! che c'è, ragazzo mio? — domanda Žilin in tono allegro — Che c'è di nuovo, ragazzo mio? Stai bene? Su; vieni qui, bambolotto mio, dà un bacio al tuo papà. » — Fjèdja, pallido, serio serio, si avvicina al padre e, con labbra tremanti, gli sfiora appena le guance; poi torna indietro e, in silenzio, siede al suo posto. »

In questa scena che sembra, in apparenza, di una povera e nuda freddezza veristica, c'è già tutto il tremore di una prima angoscia, di un dramma che si rivela nel doloroso smarrimento di quel fanciullo dinanzi a cui Cèchov si arresta con un senso di amorosa e pensosa serietà.

Accanto a questo racconto citeremo: *Il corredo* (1883) e *Un conoscente* (1886) che sono altri due piccoli capolavori.

Nel *Corredo* ci troviamo in una casetta, tuffata nel verde e tutta raccolta nella pace delle sue finestre socchiuse, per cui entra solo il canto degli uccelli. In essa vivono la moglie, la figlia e il fratello di un vecchio ufficiale, che è fuori, in servizio: gente ritirata e come spaurita di fronte alle cose del mondo. Al visitatore che porta notizie del marito colonnello e che suscita un profondo e caro scompiglio in quella casetta, la signora Cikamàsova mostra con un senso d'orgoglio, il corredo preparato per la figlia: lavoro di mani pazienti. Eppure la figlia non ha un fidanzato, se non nella tacita speranza che fiorisce come un sogno nel cuore.

Il visitatore torna qualche anno dopo: il colonnello è morto; e, madre e figlia, sono ancora nella loro casetta e tirano avanti alla meglio: serene forse; se non fosse il fratello del morto: un uomo scontroso e selvatico, che si è messo a bere e per questo, ha sottratto e venduto buona parte del corredo, preparato dalle due donne, le quali, pur dicendo il contrario, sperano sempre che quel corredo debba un giorno servire. Quando il visitatore torna per la terza volta, dopo molti anni, trova la vecchia signora che cuce e cuce, come un tempo: solo, questa volta, per altri. E' vestita a lutto, guarda il ritratto della figlia e sospira. «Ma dov'era la figlia? dov'era Månječka? Io non lo domandai; non volli domandarlo alla vecchia signora vestita a lutto stretto; e finché restai in quella casetta e poi quando mi avviai per uscire, Månječka non mi venne incontro, io non udii né la sua voce, né i suoi taciti, timidi passi... Capii tutto e sentii un gran peso nell'anima...»

Il dramma è sospeso nell'aria che respirano queste timide e buone creature; ed è soprattutto in quel corredo da sposa, vagheggiato, come una speranza, che si ha paura di confidare e restato là triste ed inutile, come un povero sogno che la vita ha distrutto.

Ecco, ora, in *Un conoscente*, la figura di Wanda. Wanda, una cantante del *varietà*, è uscita da poco dall'ospedale. Essa non possiede che un rublo e non sa a chi rivolgersi per avere un po' di danaro che, lì per lì, non sa come procurarsi. Si ricorda allora di un dentista, col quale aveva passato una serata allegra, pochi mesi prima e al quale aveva persino versato sulla



testa un bicchiere di birra. Ma quando giunge al gabinetto del dentista, che non la riconosce, Wanda, umiliata per il povero vestito che indossa, confusa per la presenza della cameriera del dottore, resta completamente smarrita; balbetta di non so qual dolore a un dente, che il dottore si affretta a cavarle, e spende così anche l'ultimo rublo che le rimaneva. « Quando fu in istrada si vergognò anche più di prima, ma non della sua povertà. Ora non le importava più niente di non avere un grande cappello o una camicetta alla moda. Essa andava lungo la via sputando sangue e ogni macchia rossa sul selciato le parlava della sua vita, di quella odiosa, dura esistenza, delle offese e delle umiliazioni che aveva sofferto, che avrebbe dovuto soffrire l'indomani, fra una settimana, fra un anno, per tutta la vita, fino alla morte... Del resto il giorno dopo era già in un grande ristorante notturno e danzava... E l'invitò a cena un giovane commerciante venuto da Kazàgn ».

Una situazione grottesca (una persona che va a chieder denaro ed è costretta a farsi cavare un dente) una situazione che prima avrebbe suggerito al Cechontè dei *Racconti variopinti* un gustoso bozzetto comico, fa sgorgare un vivo senso drammatico e ne accresce la potenza.

#### 7 — IL DRAMMA DI TUTTE LE IMPOSSIBILITÀ

Così dalla pensosa serietà del *Padre di famiglia* e dalla desolata tristezza, un po' romantica nel senso più fresco ed ingenuo, del *Corredo*, siamo giunti con Wanda a un senso angoscioso e fatale della vita. Siamo già

alle soglie di quel mondo in cui vive profondo il vero dramma di Cèchov; quello, che si potrebbe definire come il dramma di tutte le impossibilità, eccettuata una forza cieca, ineluttabile che costringe a vivere ancora la vita e a subirla con il suo tragico quotidiano, impedendo persino la soluzione più semplice: distruggere un'esistenza in cui tutto è fallito e su cui non brilla nessuna certezza che valga a sostenerla e a giustificarla. Infatti, eccettuati pochi esempi in contrario, da ricercarsi in alcuni dei lavori meno belli del suo teatro, il dramma di Cèchov, quale appare in tutta la sua opera narrativa e teatrale, non è quello che si risolve con un colpo di rivoltella; esso è il dramma del dolore che non sa violenze di ribellione, del dolore che si raccoglie nel cuore; è il dramma di chi, partito dalle terre radiose del sogno, da una vita che fu bella e forte, ha fatto poi naufragio nella dura realtà, nel pantano dell'esistenza mediocre di ogni giorno, senza possibilità d'approdo più mai.

Questa mediocrità di una vita senza certezze e senza vere illusioni, questo male di non saper più come e perché si viva, questo doloroso ripiegamento in sé stessi, ecco lo sfondo e la sostanza della maggior parte delle opere del secondo periodo, nel quale, assai rari ricompaiono motivi o elementi comici.

Ecco per esempio *Il racconto della Signora N. N.* (1887) che contiene già tutto il dramma della vita, che passa ingoiando sogni e illusioni, e contro la quale si spezza ogni volontà di lotta e di reazione. L'amore della Signora N. N. e di Pietro Serghjèič, è sorto colla più

profonda aspirazione alla felicità, alla vita: le cose stesse della natura cantano all'unisono con quelle anime ardenti, creando tutta una sognante atmosfera di limpida attesa. Eppure quell'amore si arresta poi di fronte all'azione che deve realizzarlo e naufraga nel fluire uguale dei giorni, giacché Pietro Serghjèič, come dice la Signora N. N. era stato incapace di creare la sua esistenza e quella di lei; rassegnandosi troppo presto al pensiero di essere un infelice e di essere stato ingannato dalla vita, contro cui gli sembra inutile lottare.

Allo stesso dramma assistiamo in *Vjèročka* (1887): Oghnjòv un giovane di 29 anni, timido e solitario, allorché Viera, nel momento in cui debbono separarsi per sempre, gli rivela il suo amore e dice di esser disposta a seguirlo dovunque, rifiuta, sebbene anch'egli ami appassionatamente la fanciulla. In lui, come nel Rùdin di Turghèniev, la volontà si paralizza e il sogno cade di fronte all'azione; esso ritorna solo come rimpianto allorché Vjèra si è dileguata ed è vano ogni pentimento, vano inseguirla nelle tenebre della notte in cui si perde, senza risposta, quel chiuso dolore che ha dinanzi a sé la vita grigia di ogni giorno.

Infatti, le due novelle che abbiamo ora ricordate, non rappresentano solo il fallimento di un amore, ma quello di tutta una vita. Come Pietro Serghjèič, come Oghnjòv, tutti gli eroi cechoviani s'arrestano di fronte a qualche barriera che, anche se temporanea e insignificante, diventa insormontabile, perché l'ostacolo è dentro di loro e segna la data fatale della loro caduta, del loro ripiegamento su sé stessi, del loro abbandono al

mare senza confini di una grigia e tirannica esistenza.

Una delle più crude rappresentazioni di questa caduta, l'abbiamo nella novella intitolata *Jònyč* (1893) una delle ultime di Cèchov, in cui sembra concentrarsi tutta la desolata amarezza che l'autore sentiva nella forza ineluttabile della vita. Jònyč, medico provinciale, dalle idealità romantiche dei suoi anni giovani, in cui pieno di entusiasmo, di fede, di sogni, s'innamora di Caterina Ivànovna, s'abbandona poi, quando lei lo respinge, all'angustia della vita pratica, e diventa insensibile, grossolano. In quel grezzo ambiente di provincia, egli non pensa più che a far quattrini, a vegetare, e tratta rudemente anche i suoi malati. Da tanto delicato che era, quando ora c'è una casa da vendere, egli subito se la vuole accaparrare, e, senza cerimonie, va in questa casa, e, entrando in tutte le camere, senza badare se ci sono donne e bambini semivestiti, che lo guardano stupiti e spaventati, batte su ogni porta col bastone e dice: « Qui il gabinetto? Qui la camera da letto? E qui che c'è? »

Ma anche la sua antica fiamma, Caterina Ivànovna, che un tempo, tutta infatuata per l'arte, era andata al Conservatorio di Mosca e sognava di diventare una grande pianista, è rimasta una delle tante mediocrità e passa la sua vita agiata e borghese col padre e colla madre, altra sognatrice mancata, che ogni tanto affligge i suoi amici colla lettura di qualche suo parto letterario. Caterina Ivànovna « suona ogni giorno il pianoforte per un quattr'ore. E' visibilmente invecchiata, ha ogni tanto qualche acciaccio e ogni autunno se ne va colla madre

in Crimea. Il padre, accompagnandola alla stazione, quando il treno si muove, si asciuga due lacrime e grida: « Addio, addio! » E saluta col fazzoletto. »

Così termina questa semplice storia, semplice come la vita di tutti i giorni, ma piena di dramma nella sua apparentemente fredda e oggettiva inevitabilità. Non abbiamo qui un piccolo dramma della piccola vita di provincia, ma il dramma della vita meschina quotidiana, che afferra e distrugge sogni ed illusioni e ciò che è peggio, come in questo caso, lasciando rassegnati e quasi soddisfatti, quelli stessi che essa ha piegato e vinto. Questa storia, che naufraga nella più semplice e stupida vicenda, rappresenta il tragico quotidiano della vita in un aspetto più elementare e diverso, ma forse più crudo, che non nello splendido dramma *Le tre sorelle* in cui certi slanci passionali, e l'ansia stessa con cui si cerca una via d'uscita e una risposta all'eterno perché, animano almeno di una luce spirituale l'abbandono alla forza ferrea delle cose.

#### 8 — LA FORZA DELLE COSE

La forza delle cose: ecco ciò contro cui va a cozzare e ad infrangersi ogni sforzo di liberazione nel mondo di Cèchov. Nulla per lui trascende questo cieco caos della vita su cui non si può ripetere che un perché, senza risposta; nulla assolutamente: né lo spirito umano come centro e creatore di tutto, né un Dio, come principio e fine di tutti gli esseri.

9 — CÈCHOV E IL PROBLEMA RELIGIOSO

E' importante esaminare, a questo proposito, la posizione di Cèchov di fronte al problema religioso e al cristianesimo in particolare. Uno dei temi più frequenti nella letteratura russa è il tormentoso problema della immortalità dell'anima e dei rapporti tra l'uomo e Dio: si ricordi a questo proposito il tormento spirituale di due credenti: Tolstòj e Dostojèvskij. Ora Cèchov, che, come artista, segna il primo distacco dalla grande letteratura russa e inizia quella dei maggiori epigoni, è pure il primo che risolve decisamente, in senso negativo il problema della divinità e dell'immortalità dell'anima. Del cristianesimo, poi, accettava la morale negando come una superstizione, tutta la parte trascendente. A questo proposito ricorderò la lettera indirizzata a S. P. Diaghilev il 30 dicembre 1902, in cui dice fra l'altro: « Voi scrivete che noi abbiamo parlato di un serio movimento religioso in Russia. Noi abbiamo parlato di un movimento non in Russia, ma nella classe intellettuale. Della Russia non dirò niente; ma la classe intellettuale per il momento non fa che *giocare alla religione* e, soprattutto, perché non ha niente da fare... Il movimento religioso di cui abbiamo parlato, è la sopravvivenza e quasi la fine di ciò che è morto o che sta morendo » (1).

---

(1) *Pisma A. P. Cèchova* (Lettere di A. P. Cèchov) (in russo) Vol. VI - Mosca, 1916.

C'è stato nella vita di Cèchov un periodo in cui egli ebbe la fede, come appare da una lettera giovanile al fratello e dalla lettera del 12 luglio 1903 (1) a S. P. Diaghilev, in cui dice: «...io ho perduto da un pezzo la mia fede e guardo con stupore ogni intellettuale che crede»; ma tramontato questo lontano periodo cui si accenna, Cèchov sembra quasi sfuggire il problema religioso, con una specie di disinteresse. Può darsi che su di lui abbia influito quella corrente negatrice che si agitava in seno all'«intelligèntsija» e che, nella necessità di lottare contro l'assolutismo zarista, aveva combattuto insieme reazione e religione, confondendo la chiesa, troppo spesso stretta allo zarismo, colla religione stessa.

Ma qualunque sia la ragione, a noi sembra che la posizione di Cèchov di fronte al problema religioso, dipenda non tanto da una trascurata e inspiegabile indifferenza, quanto dal fatto che in lui, nonostante alcune isolate ribellioni del sentimento, l'implacabile ragione rispondeva alla parola *fede* con un così profondo senso di scetticismo da fargli evitare la discussione di un problema, che era per lui penoso, come dimostrano certi suoi rimpianti della fede perduta (2).

Nulla, forse, è più terribile del silenzio con cui Cèchov risponde alla parola: *Dio*; come quando il Monaco nero, alla domanda «Che cosa intendi per eterna verità?» tace e scompare. Insomma questo sfuggire il problema religioso significa già esprimere la convinzione

---

(1) Opera citata. Vol. VI. (2) V. pag. 57 e seguenti.

pessimistica che è inutile affrontare la questione, poiché non si riuscirà mai a trovare una risposta all'eterno perché.

Questa convinzione ha provocato degli attacchi tra cui quelli di Dmitrij Mjerežkòvskij (1) e specialmente di Ljev Šestòv (2) i quali, piuttosto che accettare la visione della vita propria dello scrittore e cercare di comprenderla così com'è, anche nelle sue contraddizioni, per studiare la cosa più importante e cioè se sia riuscita a vivere nell'opera d'arte, la discutono invece in sé e per sé: lo Šestòv dal punto di vista strettamente filosofico, l'altro da quello religioso, preoccupandosi in modo quasi esclusivo delle conseguenze pratiche che una simile visione della vita poteva portare in seno alla società. Senza aver compreso a pieno il significato e il valore della negazione cechoviana e senza averla messa in rapporto col problema artistico, lo Šestòv si domanda a che cosa porti questo battersi la testa al muro dei personaggi di Cèchov e conclude che unica conseguenza è il « *sommeil de brut* » di Baudelaire; Mjerežkòvskij, pur facendo una acuta analisi di certi caratteri del mondo e dell'arte di Cèchov e pur intravedendo l'elemento positivo che contrasta colla fondamentale negazione del problema religioso, vede in Cèchov, come in Gòrkij, i due profeti della religione dell'Anticristo, dell'uomo cioè che si contrappone a Dio, facendosi Dio egli stesso.

---

(1) Op. cit. (2) LJEV ŠESTÒV: *Tvòrcestvo iz nicegò* (Creazione dal nulla) nella rivista: « *Vopròsy žizni* (I problemi della vita) (in russo) - 1905, marzo. N. 3.



Ora è vero che Cèchov risolve negativamente il problema della trascendenza; è vero che il movimento progressista e umanitario dell'« intelligentsija » aveva spostato il centro del mondo da Dio verso l'uomo; però, contrariamente a quanto afferma il Mjerežkòvskij, che nei personaggi di Cèchov vede già il futuro Anticristo, l'uomo-Dio, i veri eroi cechoviani, così angosciati di esser soli su questa landa infinita che è la terra, sono tutt'altro che l'incarnazione del superuomo. In loro non c'è orgoglio, non c'è una ribelle affermazione di vita e di potenza, che faccia ergere il capo, superbamente, come una sfida ai cieli muti e deserti; essi sono invece come smarriti, come umiliati della loro negazione, di cui soffrono nel loro intimo anche se non sempre lo confessino. Il loro positivismo, che li conduce al più profondo pessimismo, è una ineluttabile evidenza, a cui la ragione non sa e non può sfuggire, ma di cui il sentimento prova una inesprimibile angoscia. Per loro non c'è via d'uscita: se non hanno un Dio, non hanno nemmeno un altro ideale, sia pure terreno, che li salvi. Essi errano senza scopo, senza possibilità di liberazione; senza nemmeno una di quelle illusorie ribellioni che fanno meno opprimente l'inferno dei Capanei.

10 — IL DRAMMA DEL POSITIVISMO

Questo, che chiamerei il *dramma del positivismo*, per cui, contrariamente a certe affermazioni, le creature di Cèchov non si contentano di sapere che « due e due fanno quattro » ma ripetono ansiosamente un per-

ché senza risposta e cercano il « filo conduttore » della loro vita, questo dramma è artisticamente concretato nella novella intitolata: *Storia noiosa*.

Nicola Stjepànovič, medico e professore d'Università, è un illustre scienziato, il cui nome vola glorioso, anche fuori della sua patria. Egli per la fama che lo circonda, per la sua tranquilla vita familiare, per le sue stesse conquiste di scienziato, sembrerebbe che dovesse esser giunto all'apice dell'umana felicità. Invece non è così: il suo cervello abituato alla severa e acuta indagine scientifica, comincia a esercitare su tutte le cose, l'analisi più implacabile ora che egli, ammalato, vede la morte dinanzi a sé e, come medico, ne conosce il rapido avanzarsi. Allora in quell'anima in cui non v'è stata mai altra certezza all'infuori di quella della scienza, a mano a mano si fa il vuoto più desolante e più terribile. Tutto cade sotto i colpi di una tremenda analisi; tutto, intorno, perde valore e significato. Al vecchio professore, la vita appare come una lotta senza scopo, in cui egli non è riuscito a conquistare altro che la certezza della propria nullità e impotenza. Tutto per lui diventa lontano, estraneo: anche sua moglie, anche sua figlia; la scienza non è più per lui che un illusorio rifugio in cui si sforza di confidare. Le sue idee, i suoi sentimenti, si urtano e si confondono, perché manca loro un « filo conduttore », una certezza, che non li faccia cadere nel caos. Una tenue, delicatissima luce, gli viene ancora da una fanciulla: Kàtja, rimasta orfana dei genitori, e da lui allevata come un figliola. Kàtja, anima ardente e sensibile, comprende meglio di tutti il

tormento del vecchio; lo comprende meglio di tutti, forse perché essa ha vissuto e sofferto la vita. Ma quando Kàtja, vinta dalle delusioni, e già attaccata dallo stesso male spirituale che ha corrosato il vecchio scienziato, gli chiede disperatamente una parola che la salvi, egli non sa rispondere. « Aiutatemi! — singhiozza Kàtja; e gli prende e gli bacia la mano. — Voi siete per me un padre, siete il mio unico amico! Voi siete così saggio, così sapiente, voi avete lungamente vissuto, Voi siete stato un maestro! Ditemi: che cosa debbo fare? » E il professore, che tanto ama la fanciulla, non può rispondere altro che queste ferme parole, piene di desolazione: « In coscienza, Kàtja, non lo so... »

Questo vecchio che ha indagato e creduto di scoprire le misteriose leggi della vita, ora che è dinanzi alla morte, non sa più nulla.

Ma dato che nulla sappiamo, la vita non può avere più nessun senso e non può essere che una corsa verso il nulla, come vediamo nella novella intitolata: *La zampogna* (1887) in cui il pastore Lukà Bjèdnyj, espone colla sua semplice filosofia la sensazione terribile di questo mondo che si avvia al suo annientamento e a cui il suono triste e uguale della zampogna, dà, nelle pause del discorso, come un commento di eterna disperazione.

Nafragata ogni fede, alle creature di Cèchov tutto appare come frammento, tutte le cose hanno un senso in sé e per sé e quindi, in fondo non ne hanno nessuno, giacché manca quel filo conduttore che possa ricostituire in unità le infinite cose che vengono e passano, nel gran mare dell'esistenza. Ed ecco allora questa esi-

stenza diventare grigia, uguale come la steppa, che, pur attraverso le sue bellezze, già rivela agli occhi del fanciullo ignaro e sognante, l'infinita steppa della vita, che attende col suo mistero (1).

## 11 — L'ETERNO RITORNO

L'infinito, l'eterno, che le creature di Cèchov hanno perduto come superiore e consolante certezza, le perseguita in una forma tutta terrena, con questa invincibile sensazione di un *eterno ritorno* delle cose. La loro vita stessa, annegata nel tedio, sembra la ripetizione di una vita realizzata *ab aeterno*. Anche l'amore, questo sentimento che, forse più di tutti, dà l'impressione di un creativo rinnovarsi dell'anima, appare come un eterno ritorno e persino a Nàdja, la protagonista del racconto *La fidanzata* (1903) l'ultimo di Cèchov, in cui qualcuno vorrebbe vedere un'affermazione di trionfante ottimismo. A Nàdja, che ascolta le espressioni d'amore e di felicità del fidanzato « sembrava di aver sentito tutte queste cose tanto, tanto tempo prima, o di averle lette chissà dove... in qualche romanzo, in qualche vecchio romanzo sgualcito e dimenticato da un pezzo. » E non solo il nostro mondo interiore, ma anche quello esterno che in esso si riflette, anche la stessa natura, nei suoi aspetti più belli, si colora di questa luce: « Nel giardino c'era una pace, un tepore... e brune ombre tranquille si stendevano sulla terra. Lontano, molto lontano, chissà dove, forse fuori della città,

(1) V. ANTÒN CÈCHOV: *La steppa* (nella bella traduzione di Olga Resnevič - Soc. An. Ed. *La Voce*).

gracidavano le rane. Si sentiva il maggio, il dolce maggio! Si respirava a pieni polmoni e veniva fatto di pensare, che non lì, ma in qualche luogo sotto il cielo, al di sopra degli alberi, lontano dalla città, nei campi e nei boschi, tornasse la vita primaverile, una vita misteriosa, incantevole, ricca e santa, inaccessibile alla comprensione di noi, uomini deboli e impuri. E, chissà perché, veniva voglia di piangere! » (*La fidanzata*). Anche il dolce maggio, nell'eterno ritorno di una bellezza e di una santità inafferrabili, perché vietate a noi da una invisibile e sottile barriera, fa sgorgare una lacrima.

## 12 — LA FORZA TIRANNICA DELL'ABITUDINE

A questa sensazione dell'eterno ritorno delle cose, che, espressa o sottintesa, grava sempre nel mondo cechoviano, si sviluppa parallela la forza tirannica della abitudine, che annega, nel pantano della grigia esistenza quotidiana, i personaggi di Cèchov. Alcuni dei quali, e sono quelli per cui l'autore sente una specie di repulsione, soccombono supinamente a questa forza, abbandonandosi a una vita gretta, vile e talora grottesca, senza nemmeno quella dolorosa lotta interiore che potrebbe riscattarla.

Un esempio caratteristico di questi miseri eroi è Bjèlikov, il protagonista della novella *L'uomo in un astuccio* (1898). « Costui, anche col tempo più bello, portava sempre le galosce, l'ombrello e un pastrano imbottito d'ovatta. E l'ombrello era nella sua fodera e l'orologio in una custodia di pelle scamosciata; e quando tirava fuori il temperino per temperare il lapis, anche il tem-

perino era nella sua bustina; anche il suo viso sembrava che fosse in una specie di guaina, poiché lo nascondeva sempre nel bavero alzato... » Egli cercava insomma di formare intorno a sé una specie d'involucro, un astuccio che lo difendesse dalle influenze esteriori, giacché la realtà lo sgomentava. E quando quest'uomo inaridito, schematizzato dall'abitudine, morì e lo misero nella cassa, « aveva un'espressione dolce, piacevole, gaia persino, come se fosse contento che, finalmente, lo avevano messo in un astuccio, da cui non sarebbe più uscito. Egli aveva raggiunto il suo ideale! »

13 — DAL NON SAPER NIENTE AL NON VOLER NIENTE  
GLI UOMINI MECCANICI

Come si vede, dal non saper niente del professor Nicola Stjepànovič di *Storia noiosa*, siamo giunti al non voler niente dell'*Uomo in un astuccio*, il quale raggiunge il suo ideale quando finalmente può liberarsi dal tormento di dover esercitare la propria volontà a contatto del mondo esterno, il solo che lo preoccupi, giacché il suo mondo interiore è fossilizzato da un pezzo. Siamo dunque giunti nella ghiaccia di Cocito di questa grigia commedia umana; ma se qui ogni moto vitale è spento, ghiacciato, sentiamo pure che Cèchov non vuole idealizzare questa forma di vita, ma far sentire tutto l'amaro del passivo abbandono di chi si rassegna supinamente, senza nemmeno la purificazione di una lotta interiore... « Confesso — dice Cèchov dopo aver descritto la morte e il seppellimento di Bjèlikov — che seppellire degli uomini come Bjèlikov è una gran sodi-

sfazione.» Soddisfazione che egli esprime non solo in quel senso di sollievo, che tutti sentono quando è scomparso un uomo come Bjèlikov, ma anche in quel particolare grottesco che egli getta con discrezione sulla sua figura, grottesco che, senza distruggere quell'amaro dramma che da essa emana, distrugge invece ogni senso di compassione; quel senso di compassione che Cèchov sente per i suoi veri eroi, la cui anima si piega ma dolorando. Giacché, se ci sono uomini che, come Bjèlikov si chiudono nella loro egoistica vita, inerte e senza ideali, se altri, come Lopàchin del *Giardino dei ciliegi* portano nella loro febbre di azione tutto il soddisfatto materialismo di chi non ha altro scopo che quello di vegetare, se insomma, tutti costoro, che adottando la giusta definizione del Wert (1) chiameremo *uomini meccanici*, giungono dal positivismo a un brutto materialismo, bisogna pure aggiungere che Cèchov li tratteggia non per farne i suoi eroi, ma per rappresentare, sia pure con un senso di repulsione, l'aspetto più desolante della visione positivista, senza vie d'uscita in un regno ideale, senza nemmeno una dolorante e purificante aspirazione. Quella che invece illumina le creature amate da Cèchov, le quali non è vero che, dall'enigma insoluto della vita, giungano a non voler più nulla, eccetto la distruzione di ogni cosa e della loro stessa esistenza come sostiene il Mjerežkòvskij, né che si adagino come bruti nella coscienza di non poter nulla sapere come sostiene lo Šestòv.

---

(1) ALEXANDER WERTH: *Antòn Cèchov*. In «*The Slavonic Review*» Vol. III, N. 9. - Londra, 1925.

14 — I VERI EROI CECHOVIANI

I veri eroi cechoviani, al contrario, soffrono di non sapere e la loro volontà, sebbene si spezzi dinanzi alla azione e si ripieghi vinta, non rinuncia, almeno, a un'aspirazione iniziale; essi (e basti pensare a Zio Vànja e alle tre sorelle) *vorrebbero* sapere, *vorrebbero* agire, vivere; e questo slancio impotente, costituisce il vero principio dinamico del loro dramma. L'anima dei veri eroi cechoviani, si trova in una situazione spirituale di una ambiguità delicatissima: essi non amano *la loro* vita, perché non sanno viverla; ma amerebbero *la vita* e la rimpiangono; e per questo accorato desiderio che resta in loro, essi, sebbene senza scopo e senza speranza, non possono spezzare la catena che li tiene avvinti all'esistenza; e se la ragione risponde inesorabilmente che non c'è nulla da sapere, se la volontà si piega vinta, perché nulla può fare, il sentimento si ribella e fa soffrire il cuore. E così tra la vita e la morte, essi, pur avendo la certezza di non poter uscire dall'oscuro gorgo, indugiano cercando e ripetendo un inutile perché.

Noi vediamo infatti che i veri eroi di Cèchov, che sono l'opposto dei suoi uomini meccanici, cercano ansiosamente una via di liberazione, sebbene consci di inseguire una chimera, sebbene consci d'ingannare sé stessi.



15 — I MIRAGGI

Dall'antitetica situazione di un intelletto che nega e di un sentimento che, tuttavia, ha slanci di ribellione, nasce il bisogno di quella fugace liberazione che, con una parola dello stesso Cèchov, chiameremo: *i miraggi*. — Zio Vànja, questo tipo di vinto, dice: « Quando manca una vera vita, allora si vive di miraggi. Del resto: meglio che niente ». E questi miraggi saranno ora la ebbrezza della vodka, che fa tutto dimenticare, ora l'aspirazione ad obliarsi nella vita pratica colla tornante invocazione: « *lavorare, lavorare* » cui non seguirà l'azione liberatrice; ora il sogno di un paese vagheggiato come un mondo felice (il grido: *A Mosca; a Mosca!* delle tre sorelle) ora il bisogno di chiudere gli occhi per non vedere, per illudersi di poter credere, come quando Sonia, innamorata di Àstrov e tormentata dal dubbio e quasi dalla certezza di non essere ricambiata, risponde ad Elena che propone di parlare lei all'amato: « No; non sapere è meglio... C'è sempre una speranza ». Questi non sono dunque i miraggi liberatori di Don Chisciotte, che hanno corpo e sostanza di realtà; *sono miraggi sentiti come tali*, come semplici illusioni, eppure disperatamente amati, perché « *miglior che niente* ».

Maturata la convinzione che è necessario chiuder gli occhi di fronte alla realtà, colla quale gli eroi di Cèchov non possono mai conciliare il loro mondo ideale, si comprende come qualcuno di essi finisca col rompere

ogni legame colla realtà stessa, rifugiandosi nei regni della pazzia, dove l'anima in balia dei suoi sogni può creare quella illusoria armonia, che non ha potuto raggiungere nella vita comune degli uomini. Del resto per Cèchov il trapasso non è poi tanto grande, giacché, tolto alla vita ogni significato e ogni scopo, essa finisce col diventare incomprensibile e paurosa, come il mondo irreali dei fantasmi. Lo dice Dmìtrij Petròvič Silin nella novella intitolata *Paura*, in cui vediamo il nostro mondo reale perdere ogni consistenza di verità e di certezza.

Così siamo già alle soglie di quel mondo della pazzia che al dottore Andrèj Jefimič (1) (deluso nella sua unica fede: quella per la scienza) apparirà come il solo rifugio; e che per Kovrin, il protagonista del *Monaco Nero* (1894) assumerà addirittura i colori di una bella e consolante illusione: l'unica capace di liberarci dal tragico quotidiano delle piccole cose senza senso e senza scopo; l'unica che possa illuminare perfino il trapasso nel buio regno della morte, del nulla. Kovrin, dopo una lunga lotta tra il mondo reale e quello irreali, s'abbandona completamente al fantasma del Monaco Nero; e, quando muore, il suo volto è soffuso di un beato sorriso.

Siamo giunti così all'estremo dei miraggi cechoviani; ma, qui, Kovrin, che è un pazzo, è già un essere felice perché crede nella sua illusione. Invece questa forza buona dell'illusione, non illumina gli altri eroi cechoviani, che restano nel mondo degli uomini; e ciò perché

---

(1) In *La camera* N. 6 - 1892.

il loro senso critico, di cervelli ancora ragionanti, acuisce l'analisi della vita e fa sentire l'irrealità di ogni illusione; la quale, in sostanza, per Cèchov, può salvare soltanto chi, come Kovrin, è già fuori del nostro mondo.

## 16 — LA FELICITÀ FUTURA

Ma tra questi miraggi, che vanno dall'illusione di un oblio cercato nella febbre della vita, nel lavoro, a quella di un oblio cercato del tutto fuori della vita, nella pazzia, ce n'è uno che sembrerebbe avere una maggiore consistenza: l'ideale progressista.

Abbiamo visto come il movimento dell'«intelligèntsija» si fosse rivolto verso l'uomo creando quasi una nuova religione, quella dell'umanità, dalla cui graduale evoluzione avrebbe dovuto sorgere sulla terra quel regno felice che i cieli, fatti deserti dai colpi della ragione, non promettevano più. Anche in Cèchov, che non poteva sottrarsi a certe influenze del suo tempo, torna infatti, colla più grande insistenza, l'idea del progresso umano, di quella evoluzione che si sarebbe compiuta, non importa quando e come: forse *tra due o trecento anni*.

Tramontata la speranza di un celeste Paradiso, illuminato da un Dio consolatore, sembra almeno che Cèchov si accenda per una fede che farebbe rifiorire l'Eden, in cima al suo umano Purgatorio. Si direbbe finalmente che questo Paradiso fatto dagli uomini e per gli uomini sia una realtà, viva nell'anima di Cèchov; e sembrerebbe di vedere in esso una pausa di serenità

e di speranza che distruggerebbe così, secondo alcuni, la pessimistica visione dello scrittore. Ma — ahimè! — com'è angosciato il cuore, quando sembra incantarsi nella contemplazione di questa felicità futura e come si piega la volontà, quando questo illusorio grido di fede, aspetterebbe la gioia dell'azione! Di fronte all'incalzare della vita di tutti i giorni, di fronte allo scorgimento che sopravviene di nuovo, lento, implacabile, quel mondo di felicità appare lontano e irraggiungibile come l'ala di un uccello veduto attraverso le sbarre di una prigione; non c'è che lo sguardo che lo segua con disperata nostalgia. Possiamo anche ammettere che, specialmente nella sua giovinezza, Cèchov, preso dall'infatuazione dei contemporanei per le teorie progressiste e umanitarie, credesse in un immancabile progresso dell'umanità, come appare da quella lettera del 1894 in cui dice: « Fin dall'infanzia ho creduto nel progresso e non potevo non crederci, giacché la differenza tra il tempo in cui mi battevano e quello in cui cessarono di battermi, era enorme... » ma è pur vero che nel mondo artistico di Cèchov (ed è questo che c'interessa) l'invocazione di questa felicità futura (*fra due, trecento anni*) torna con tutt'altro significato. Essa diventa come un monotono e triste ritornello che echeggia come certe musiche dell'infanzia, che, entrate nell'orecchio e nel cuore, ci sono troppo care per poterle dimenticare. Questo ideale progressista, in cui, a poco a poco, la ragione *si sforza* soltanto di credere, ritorna come un'idea fissa, ma astratta, lontana e contraddittoria colla vita che in nulla è mutata, che in

nulla muterà, come ben comprende Tusenbach in *Tre sorelle*; — « Non solo fra due o trecent'anni, ma anche tra un milione, la vita sarà come prima; essa non cambierà, resterà immutabile, obbediente alle sue leggi che sono estranee a noi, o che, per lo meno, non si conoscono. »

La certezza che la vita non cambierà nella sua dolorosa sostanza, distrugge insomma il valore positivo di questa fede progressista, la quale è scossa anche dal fatto che, essendo una fede in cosa puramente terrena (e quindi non sostenuta dalla promessa di una vita superiore ed eterna) non può rinunciare al bisogno di una qualche realizzazione, e, possibilmente, immediata. « Io credo che, per le future generazioni, la vita sarà più leggera e più limpida; a loro gioverà la nostra ricerca. *Ma anche a noi piacerebbe vivere indipendentemente dalle generazioni future; e non soltanto per esse. La vita è concessa una sola volta e si vorrebbe viverla con slancio...* (1) » « Perché deve perire così il mio io? — Si domanda il protagonista del *Racconto di uno sconosciuto*, dopo aver pensato alla possibilità di una futura felicità: per quelli che verranno dopo.

Tutto ciò mostra assai bene come questa fede non possa rinunciare alla sua immediata attuazione; ad essa manca quindi — come abbiamo accennato — la forza della vera fede che è quella di saper attendere, di sapersi rassegnare serenamente, non già coll'angoscia degli eroi cechoviani.

---

(1) In *Il monaco nero*.

Questa pretesa fede, non spezza dunque il cerchio ferreo del pessimismo cechoviano; essa ritorna come una vana e nostalgica invocazione, che i vinti cechoviani, non già cristianamente rassegnati, ma piegati da una dolorosa e forzata accettazione, ripetono a sé stessi come per sopire la propria sofferenza.

17 — GLI INFELICI CERCATORI

Se Cèchov, nel suo mondo artistico, ci fa sentire come questa fede fosse illusoria, che significato ha essa per le sue creature? La risposta ce la dà Måša nelle *Tre sorelle*: « Mi sembra che l'uomo debba avere una fede o cercarla, altrimenti la sua vita è muta, vuota... Vivere e non sapere perché volino le gru, perché nascano i bambini, perché nel cielo ci siano le stelle... O sapere perché si vive, oppure tutto è vuoto e senza valore ». Ecco: quando non c'è una fede a questo mondo, bisogna cercarla, perché la vita non debba naufragare; quella vita di cui la ragione distrugge il valore e il significato, ma a cui il sentimento si afferra con un amore tanto più grande, quanto più la vede sfuggire irrimediabilmente.

In questo dualismo tra ragione e sentimento è spiegata la sfumatura, che crea un drammatico contrasto nella visione pessimistica delle creature cechoviane.

Certo, nella rigida concezione di un filosofo, la negazione dovrebbe essere rigorosa, coerente, senza transazioni o abbandoni sentimentali. Ma le creature dell'artista non sono dei freddi intelletti ragionanti; in loro

non solo è possibile la contraddizione, ma, con buona pace di qualche critico filosofo, è proprio in ciò la loro logica, quando, come in questo caso, dalla contraddizione balzi la ferrea coerenza di un dramma.

La ragione dimostra che tutto è vuoto e senza scopo, ma il sentimento anche se non riesce a distruggere questa desolante convinzione, vorrebbe non doverci credere e tenta rifugiarsi nell'inganno di qualche tenue larva. L'anima non è immortale, tutto finirà colla morte; ma è possibile che anche la nostra più bruciante realtà, la nostra sofferenza d'oggi, cada nell'abisso del nulla, che tutto ingoia e sommerge? Il cuore si ribella a questa paurosa verità e, se i cieli sono deserti, ecco l'ansia dell'eterno creare una fittizia sopravvivenza umana: il nostro dolore d'oggi sarà forse il germe fecondatore di una futura felicità che, si realizzi o no, serve almeno a cullare per un istante il bisogno di veder proiettato nell'avvenire il proprio, oscuro sacrificio. Questa, che definirei come una *speranza disperata*, è uno dei toni più delicati e più schiettamente cechoviani.

Però, nonostante il crollo di una vera fede e i pratici fallimenti, gli eroi cechoviani sono degli infelici ma ardenti cercatori. Ho ricordato poco fa le parole di Mäsa, che fanno sentire la necessità di avere, o, almeno, di cercare una fede; ma potrei citare altri esempi da cui appare evidente come, di tanto in tanto, si riaffacciasse in Cèchov, sia pure come una transitoria ribellione sentimentale, soffocata subito dopo dall'implacabile ragione, il tormentoso problema della morte e dell'immortalità.

Cèchov, che il Mjerežkòvskij considera come un banditore del positivismo, come un profeta di quel movimento che avrebbe dovuto portare a una materialistica religione dell'umanità, al regno dell'Anticristo, Cèchov, dicevo, sente tutto il dramma di una vita senza fede e l'inutilità della scienza umana. « Perché l'uomo non è immortale? » si domanda egli nella *Camera N° 6*. « Perché i nostri sensi, i nostri sentimenti... tutto deve finire in una fossa? » E più oltre: « La trasformazione della materia! Che vigliaccheria consolarsi con questo surrogato dell'immortalità! »

Tutto questo lo aveva sentito anche il prof. Nicola Stjepànovič di *Storia noiosa*; il quale come il medico Andrèj Jefimič, il protagonista della *Camera N. 6*, aveva finito col vedere l'inutilità della scienza di fronte al mistero della vita e della morte; e sentiva salirsi le lacrime agli occhi, quando pensava al suo annientamento dopo la morte. Questo stesso problema assaliva l'anima di Cèchov, il quale, sebbene intellettualmente irretito nel positivismo predominante nel suo tempo, fa sentire in sé stesso una lotta sorda e inconfessata per uscire dall'ossessionante vuoto in cui lo ha posto la ragione: e senza possibilità di uscita. Sia che egli ci rappresenti, con un senso di repulsione, la vita supina di certi esseri meccanici, senza un lampo di luce ideale, sia che ci faccia sentire l'angoscia degli sfortunati cercatori, sempre ci prospetta la tragedia di una vita concepita positivisticamente e ci rivela il suo dramma nascosto: quello di non poter credere. Si ricordi per esempio il grido finale delle



*Tre sorelle* « Ah saperlo, saperlo! » e ciò che dice un altro dei suoi cercatori: « Come mi getterei nel misticismo! Come vorrei avere una sia pur minima scintilla di fede! »

18 — IL RIMPIANTO DELLA FEDE

In queste accorate espressioni non si sente forse il desiderio di quella fede che Cèchov diceva di avere da un pezzo perduta? Di quella fede che egli non sa e non può riacquistare, ma che è capace ancora di commuoverlo e colpirlo nell'intimo e alle cui soglie egli giunge talvolta, sia pure attraverso il rimpianto, come nel racconto intitolato *Lo studente* (1894). Protagonista del racconto è lo studente Ivàn Vjelicopòlskij, il quale in una notte di Venerdì Santo, in cui tutto è triste intorno a lui, sente il misterioso e doloroso legame del presente col passato in questa vita sempre uguale, in questa vita « che non sarà mai migliore. » Ma, quando, chiacchierando con due semplici donne del popolo e parlando di Cristo e di S. Pietro vede queste donne commuoversi e una delle due piangere al ricordo delle lacrime che versò S. Pietro, dopo aver rinnegato tre volte il Signore, egli sente che il dolore e la fede del Santo sono ancora vivi nel cuore degli uomini dopo venti secoli e che, nel mondo, accanto al dolore che non passa e non passerà mai, ci dev'essere una verità, una luce superiore che può illuminare l'anima; ed egli sente allora una « dolce, inespriabile attesa di felicità. »

Credere, credere, ecco l'essenziale; ecco ciò che po-

trebbe salvare dall'oscuro gorgo della vita. E, purché ci sia, Cèchov ammira la fede, in senso ampio, comunque si esplichì: anche se non abbia Iddio per suo oggetto. Si veda per esempio il *Racconto di un vecchio giardiniere* (1894). Il vecchio giardiniere narra di un sant'uomo, vissuto tanto tempo addietro, il quale non viveva che per il prossimo, soccorrendo e consolando tutti. E tutti, nella città e nei dintorni lo veneravano: perfino i banditi. Un giorno questo sant'uomo fu trovato ucciso nel fondo di un burrone, ma sebbene tutti gli indizi mostrassero che si trattava di un assassinio, nessuno volle credere che, a questo mondo, esistesse un uomo capace di commettere un delitto così infame. E quando fu trovato l'assassino, costui, sebbene colpito da prove schiaccianti, fu liberato perché e il giudice e il popolo, sostennero unanimi che un simile assassinio era impossibile. Essi credevano nella forza del bene, nella bontà della creatura umana e questa fede, anche se impedisce l'attuazione di una rigida giustizia, è una cosa così sublime, che il vecchio giardiniere s'inchina dinanzi ad essa, senza ammettere repliche in nome di un pratico buon senso che distruggerebbe la forza più grande degli uomini: credere. Dopo quanto abbiamo detto si può comprendere quale disperato tentativo rappresentassero per Cèchov quelli che abbiamo chiamati i miraggi. L'eroe cechoviano, è vero, non sa, non crede, né ha la forza e la gioia di lottare per liberarsi dal cerchio che lo stringe, ma il non sapere, il non credere, sono una sofferenza per lui e questa sofferenza, sia che si sforzi di nascondersi sotto l'apparente freddezza di Nicola Stjepà-

novič, sia che prorompa colla violenza di una disperata invocazione: *Ah, saperlo, saperlo!*, è sempre una forza che riscatta dal *sommeil de brut* di cui, facendo sua una frase di Baudelaire, parla Šestòv concludendo il suo saggio su Cèchov. Questa sofferenza è già una feconda forza interiore, che se non riesce a conquistare la verità salvatrice, se deve rassegnarsi ad una dura lotta senza vittorie, senza nemmeno qualche illusione sinceramente creduta, illumina già di una sua luce quel mondo di tenebre.

19 — SCESTÒV E LA « CREAZIONE DAL NULLA »

Ora, assai chiaramente si può comprendere come manchi il fondamento a certe affermazioni del Mjerežkòvskij e, nella sua sostanza, a tutta la tesi sostenuta dallo Šestòv, a cui abbiamo accennato e che esamineremo più ampiamente, come esempio caratteristico. Abbiamo già visto come egli voglia giudicare la visione di uno scrittore alla stregua di un vero e proprio sistema filosofico, cercando di togliere le apparenti contraddizioni, che, da quanto abbiamo già accennato, sono spesso l'intima logica, l'intima molla del dramma prospettato in un'opera d'arte. Ma l'errore più grave dello Šestòv consiste nel considerare l'energia creatrice da un punto di vista esteriore e pratico per cui, la negazione cechoviana gli appare come il nulla assoluto, e l'opera dell'artista (alla cui base è questa visione negativa) come una *creazione dal nulla*, creazione da cui verrebbero fuori delle figure « prive di vita » simili a « ombre di trapassati » costrette

« ad aggirarsi in un mondo di morti e di putridume ». Lo Šestòv evidentemente non si accorge che *creare* e *vivere* non vanno intesi solo nel senso materiale e quindi non coincidono sempre con l'azione, il successo, l'affermazione gioiosa di vivere; egli non sente, perciò, quale profondo fermento di vita interiore e quale energia insonne e feconda sia anche in quella vana ricerca, in quella oscura sofferenza cechoviana, che, se non giungono all'azione, alla fede, le fanno angosciosamente amare e desiderare. Lo Šestòv non comprende che il « nulla » cechoviano, che egli considera come « uno zero » è appunto il fermento dei veri eroi cechoviani, che vivono spiritualmente appunto per questa loro sofferta pessimistica negazione, e che, colla loro sofferenza riscattano luminosamente il loro preteso cinismo, il loro preteso mondo di materia e di putridume.

Lo Šestòv (sotto la cui critica non so cosa diventerebbe il mondo leopardiano) non si accorge che accanto agli uomini meccanici di cui Cèchov si serve, non per bandire il verbo materialistico, ma per rappresentare il dramma che nasce dall'accettazione di questo verbo, c'è tutta una schiera di umili e doloranti creature, come zio Vanja, come le tre sorelle. I primi, gli uomini schiavi della vita pratica, sia che la subiscano inerti, sia che cerchino di dominarla col lavoro, coll'azione solo materialmente intesa, sono i vari Lopàchin della vita, privi di ogni ansia ideale, distruttori di meravigliosi giardini; sono i veri morti del suo grigio mondo.

20 — INERZIA PRATICA E ATTIVITÀ SPIRITUALE

Perché — e qui è il vivo principio idealistico della visione cechoviana — il creare per lui, non consiste nell'azione pratica quando, essa, sebbene ricca di successo e di risultato, sia vuota d'ogni contenuto ideale.

Cèchov — è vero — non riesce a superare l'ostacolo che gl'impedisce di conciliare una fede colla vita, un ideale coll'azione; ma nell'aver sentito la bontà del travaglio interiore dei cercatori sfortunati, c'è già una luce ideale che riscatta il suo tragico mondo senza certezze.

Questo amore per gli esseri materialmente inattivi si è certo sviluppato, o almeno accentuato in Cèchov, specialmente negli « anni 80 » sotto l'influenza del tolstoismo, che, nella sua parte distruttiva e negativa, quella assimilata dal Nostro, vedeva nella vita pratica qualche cosa che distoglie gli uomini dalla vera vita: quella dello spirito. In ogni modo, comunque possa apparire l'inerzia delle creature cechoviane, è certo che Cèchov, col suo amore per gli esseri inetti alla vita pratica, ma spiritualmente più ricchi, ha voluto colpire proprio quello spirito grettamente utilitario, quel senso materialistico di cui è stato da alcuni accusato e che, se era un male del suo tempo, gli appariva anche come il tarlo segreto di tutta l'umanità.

Ecco perché ai vari e fortunati conquistatori della vita, ma cinici o spiritualmente inariditi, egli preferisce quelli che cercano senza arrivare; ecco perché ama e idealizza il fallito zio Vànja o Ljubòv Andrèjevna di

fronte a Sjerebrjakòv e a Lopàchin, e preferisce l'assurda pazzia di Kovrin, alla borghese saggezza del suocero suo, uomo mediocre e sodisfatto, il quale vorrebbe guarire quella pazzia senza comprenderne il valore ideale, che strappa a Kovrin queste parole: « Com'erano felici Budda e Maometto, che non avevano né dottori, né buoni parenti, che cercassero di curarli delle loro estasi e ispirazioni!... »

Certo, se Kovrin, nella febbre della sua pazzia sembra animato da un ansito quasi eroico verso un'ideale liberazione, per quanto assurda possa apparire, bisogna pur riconoscere che i falliti cechoviani non sono in genere dominati da quest'ansia febbrile; il loro eroismo è più umile, più nascosto: esso consiste, più che nella lotta viva per la conquista di un ideale, nella oscura sofferenza di non poterlo raggiungere: sofferenza che è la loro ultima, ma viva forza spirituale: l'unica forza che non pieghi vinta.

## 21 — GLI « UOMINI SUPERFLUI »

Per questa ragione possiamo in parte convenire con quanto dice l'Ivànov-Razùmnik, che cioè i falliti cechoviani non possono considerarsi come appartenenti alla schiera degli *uomini superflui* immortalati nella letteratura russa da Pùškin a Ljèrmontov a Turghènjev. Tuttavia, se i falliti cechoviani sono ben diversi dai Rùdin o dai Lavrètskij, se in essi, al punto in cui si trovano, è scomparsa quella violenta lotta di un romantico ed esuberante individualismo contro la forza tirannica della vita mediocre, della vita di ogni giorno, non si può

disconoscere in essi, come fa l'Ivànov-Razùmnik, il valore spirituale della loro sofferenza, che è una tacita, invisibile, ma viva e dolorosa resistenza al giogo della vita materiale.

Cèchov stesso sente la debolezza e, talora, perfino qualche lato grottesco dei suoi eroi e non per nulla fa fare ad Ivànov una spietata analisi del proprio male interiore; ma anche nel grottesco che Ivànov getta su sé stesso c'è il lievito di una sofferenza che libera dalla vera mediocrità: l'acquiescenza spirituale di fronte alla propria caduta. Del resto un'acquiescenza di questo genere sarebbe impossibile in individui ipersensibili come i veri eroi cechoviani che, se non conservano più l'esuberante natura romantica dei Rùdin o dei Lavrètskij sono tutti nati con questa impronta romantica. Tutti: poiché se in Cèchov le creature giovani (ricorda Anja del *Giardino dei ciliegi*) appaiono sempre piene di fede e di romantiche passioni, essendo ancora ignare dei disinganni della vita, anche i falliti, da Ivànov a Zio Vànja, a Jònyč sono passati, nella loro giovinezza attraverso un simile periodo romantico, i cui riflessi appaiono anche più tardi in certi improvvisi slanci passionali e, più ancora, in mille sfumature sentimentali e in un silenzioso ma ardente bisogno di amare e di essere amati.

22 — L'AMORE E LA SOFFERENZA

L'amore, ecco la grande luce che, accanto alla sofferenza, e dalla sofferenza stessa si sprigiona dal grigio mondo di Cèchov. I suoi personaggi, infatti, questi sperduti della vita, si ritrovano in quel senso di disperata

fraternità che, in mancanza della vera fede, stringe uomini a uomini, solitudine a solitudine; e quando non possono serrarsi gli uni agli altri, come le tre sorelle, o trovare, come lo zio Vànja l'eco di un'altra anima dolente quale è quella di Sònja, ecco l'autore stesso, entrare nella loro vita e con un tocco appena percettibile avvolgerli di quella luce buona d'affetto e di segreta compassione che trasforma i dolori e persino i difetti, anche se involontariamente grotteschi o ridicoli. Così, accanto agli oscuri creatori di bontà, accanto a tutti gli illusi e i vinti dell'ideale, accanto a tutti i perseguitati dalla sorte, anche se grotteschi come Pìscik del *Giardino dei ciliegi* egli ama di un infinito amore, gli esseri semplici e ignari e specialmente i bambini che, nella loro innocenza, non sanno ancora il doloroso mistero della vita che li attende.

I bambini, per cui Cèhov sentè un amore che, per la sua trepida tenerezza, oseremmo chiamare materno, hanno ispirato all'artista alcune delle sue cose più delicate; tra cui ricorderemo il bozzetto intitolato *Infanzia*: E' sera; babbo e mamma sono usciti e i figlioli, a cui si è unito il bimbo della cuoca, attendono, giocando a tombola. Essi giocano d'azzardo (un soldo a partita!) perchè vogliono fare come i grandi, di cui ingenuamente riflettono l'anima. Il gioco li prende, li appassiona; accende i loro occhi trasognati, suscita piccoli battibecchi, nascenti cupidige, amare delusioni e anche qualche dolore, come nel figlio della cuoca che non ha più soldi e deve interrompere il gioco. Infine Sònja, una bambina di sei anni, si addormenta e viene portata dagli altri sul letto



della mamma dove, poco dopo, tutti quanti, compreso il figlio della cuoca, prendono sonno, in una confusione di teste ricciute, in cui chissà quali sogni meravigliosi hanno placato il passeggero tumulto di passioni, minuscolo preludio dei grandi tumulti della vita. Per i bimbi, che non sono ancora rosi da questo male, anche il denaro ha perduto il suo valore e le piccole monete sono sparse là sul letto, accanto a loro. « Buona notte! » dice sommessamente Cèchov, chiudendo questo quadro con infinita commozione; commozione in cui c'è il rapimento di una felicità contemplata per un istante e una segreta apprensione per quegli esseri ignari delle lotte che li attenderanno. E' questo il solo pensiero che turba Cèchov alla vista dei bambini e che aumenta il suo affetto per loro. Il bozzetto di cui abbiamo ora parlato è uno dei più sereni; ma più spesso Cèchov vede nelle prime impressioni del bambino, nelle sue prime delusioni un amaro preludio di quel dramma che vedrà nei grandi e allora il suo accoramento, invano si sforza di nascondersi, come dinanzi al piccolo Fjèdja (1) o al protagonista di *Le ostriche*. Il dolore dei fanciulli suscita in lui un dramma meno appariscente, ma non molto diverso, da quello che avveniva nell'anima di Ivàn Karamàzov, per il quale le lacrime di un innocente fanciullo erano il più forte argomento contro Dio.

In questo caso, come di fronte a tutte le altre sofferenze della vita, Cèchov non impreca, non maledice, ma si raccoglie dentro di sé in un amore così teneramente

---

(1) In *Un padre di famiglia*.

angosciato che potrebbe sembrare quasi femminile, nel senso meno elevato, a chi non sentisse come il silenzio e il pudore che circondano questo amore, siano il risultato di una virile e sofferta concentrazione, che rende pacate le parole e ferma le lacrime sul ciglio.

23 — LA RACCOLTA PASSIONALITÀ  
E LA SEMPLICITÀ DI CÈCHOV

Questa *raccolta passionalità* è la forza animatrice di un mondo così grigio e freddo e uguale in apparenza, di un mondo i cui eroi non sanno gridare, non sanno rendersi interessanti e complicati, paghi di presentarsi nella loro più povera e semplice umanità. Le vicende così comuni dei personaggi, *la semplicità* delle loro emozioni (nonostante il complesso travaglio interiore) la mancanza di descrizioni colorite, l'assenza di intrecci più o meno complicati o il loro lineare sviluppo, tutto questo potrebbe far sembrare povera l'arte di Cèchov. Se egli dovrà presentarvi lo sconosciuto della *Steppa* che nella fredda notte si avvicina al fuoco per riscaldarsi, dirà che tutti, al primo sguardo, videro in lui « non il viso, non il vestito, *ma il sorriso* »; se dovrà descrivervi la sensazione di una tiepida sera di festa dirà che « *nella placida quiete dell'aria v'era odore di festa e di primavera* »; e, come epilogo al dolore di zio Vànja non saprà trovare altre parole che queste: « *Riposeremo, riposeremo* ». Così tutto in lui: ma intanto quel sorriso dello sconosciuto, l'unica cosa visibile in lui, illumina non solo una figura, ma un'anima: e il « *riposeremo, ri-*

poseremo » che fa eco al dolore di zio Vànja, raccoglie tutte le intime battute di un dramma mentre l'« odore di festa e di primavera » si fonde coll'affettuoso e ingenuo candore del diacono protagonista della novella *La lettera*, poiché, come in tutte le cose di Cèchov, le battute descrittive, anche delle bellezze naturali, non sono mai pezzi di bravura che stanno a sé e di cui si potrebbe fare a meno, ma sostanza della vicenda, dell'atmosfera, di cui sono diretta emanazione.

La *misura* dell'artista, non si lascia vincere nemmeno di fronte alle bellezze naturali, per cui egli sente un amore così grande. Un amore che, tra le disperate lotte della vita, apre delle purissime pause di contemplazione in cui la natura brilla semplice e fresca anche se, per contrasto, l'anima ne debba soffrire. Gli occhi di tutti, di fronte alla natura sono un po' come quelli del fanciullo Jegòruška, che, ancora ignaro della vita, sente il fremito dell'esistenza universale nelle lillacee lontananze della steppa e la gioia del sole, delle erbe, degli insetti, di tutti gli esseri mescolarsi a una pena ignota che viene chissà di dove (forse col canto stesso degli uccelli), come là nel *raccolto camposanto* le macchie bianche delle croci e dei monumenti si confondono coi fiori del ciliegio *in un mare bianco* (1). — Come si vede, Cèchov non si abbandona nemmeno qui a estetiche divagazioni e del resto, possiamo affermare che, tra i difetti dell'arte cechoviana, non sarà mai possibile comprendere la taccia d'estetismo. Certe compiacenze di esteta, di letterato, che

---

(1) V. *La steppa* cit.

pure è possibile trovare in artisti come Turghènjev (1) sono completamente ignote all'arte di Cèchov, che mira, e senza alcuno studio, ad essere umile e semplice quanto è possibile.

« La caratteristica della poesia russa — dice il Mjerež-kòvskij — la semplicità, la naturalezza, l'assenza di patetico convenzionale e di tensione, ciò che Gògol chiamava « la mancanza di foga della natura russa », Cèchov l'ha spinta all'estremo limite. L'ultimo artista del verbo russo uguaglia, in questo, il primo; la fine presente (2) della letteratura russa si congiunge al principio: Cèchov, Pùškin.

Cèchov è più semplice di Turghènjev, che sacrifica qualche volta la semplicità al bello o al grazioso; è più semplice di Dostojèvskij, che deve passare attraverso l'estrema complicazione per arrivare all'ultima semplificazione; è più semplice di Tolstòj che, qualche volta, si studia troppo d'esser semplice.

La semplicità di Cèchov è tale che, talvolta, se ne rimane spaventati. Un passo ancora e sembra che sarà la fine dell'arte, la fine della vita stessa. La semplicità diventerà il vuoto, il niente. E' così semplice che sembra non ci sia niente; e bisogna guardare attentamente per vedere in questo *quasi niente, tutto* ».

Questa semplicità è tutto, perché è il risultato di una lunga concentrazione interiore, di una lunga passione e sofferenza che si trasfondono in tutte le piccole cose: in

---

(1) V. il mio saggio su Turghènjev premesso alla traduzione di *Pane altrui*. « *La Nuova Italia* » Editrice - Venezia, 1927 (2) Il saggio del M., già citato, fu scritto nel 1906.

una pausa, in un gesto, come nel « sorriso » dello sconosciuto della steppa, o nel « riposeremo » di zio Vànja.

Il laconismo di Cèchov, inteso in senso ampio, appare nella parola e nella costruzione sintattica, perché è già nella costruzione di vicende, di situazioni, di figure; questo laconismo non è qualità esteriore, stilistica, ma concentrazione di visione, a cui corrisponde naturalmente un linguaggio, uno stile, che possono sembrar poveri a chi non sente la risonanza nuova e potente che acquistano nell'anima le parole di tutti i giorni, arricchite di significati e di risonanze da quel « sublime pudore della sofferenza » che il poeta Tjùtcev scopriva nell'anima russa e che in Cèchov trova una delle sue più belle espressioni. Tutto in Cèchov si raccoglie in umiltà di sentimento e di parole, cosicché egli, che pure ha una visione così desolante della vita, è lo scrittore più pacato, meno clamoroso e se L. Tolstòj, parlando di L. Andrèjev, diceva che « spaventava senza metter paura », giustamente col Lvov-Rogacevskij possiamo dire che Cèchov « senza spaventarci fa paura ».

24 — L'EQUILIBRIO DEL MONDO DI CÈCHOV  
E LA TRASFIGURAZIONE LIRICA DELLA REALTÀ QUOTIDIANA

Siamo così arrivati a comprendere il perfetto equilibrio che raccoglie, in una calma inattesa, un mondo tormentato come quello di Cèchov; e questo equilibrio è la tragica serenità acquistata dall'artista attraverso una sofferenza lungamente maturata, attraverso una ferrea consapevolezza dell'ineluttabilità della vita, attraverso

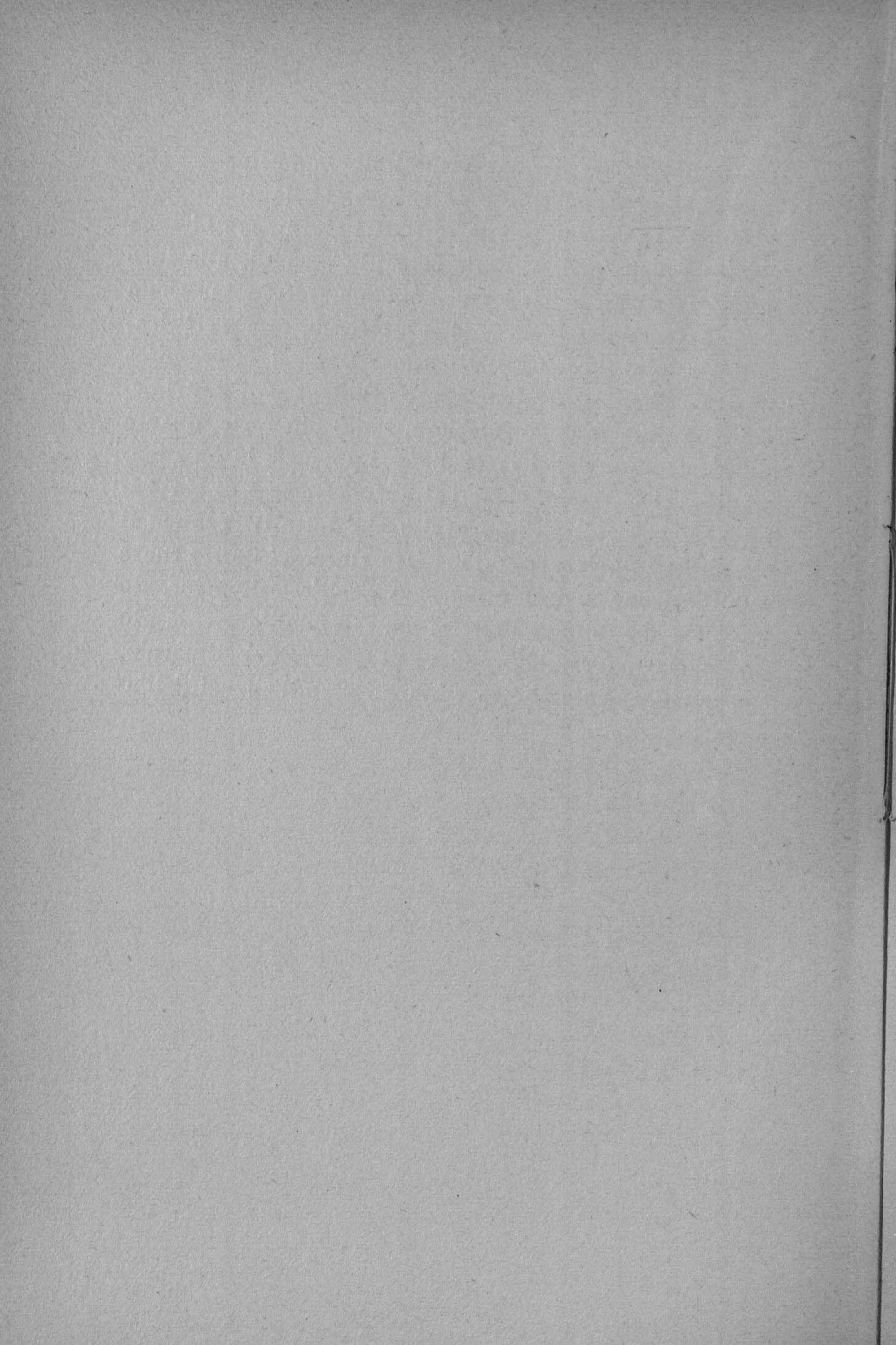
la luce di un'accorata compassione per i dolori degli uomini. In questa calma, qualcuno che fraintende l'apparente indifferenza dello scrittore alle cose che narra e la sua precisione analitica, vorrebbe vedere una stretta connessione, anzi un'identità con quell'abito alla fredda, precisa indagine scientifica che Cèchov aveva acquistato durante i suoi studi di medicina. Ma, nonostante che Cèchov stesso mostri di credere questo (gli artisti sono quasi sempre i peggiori critici dei loro pregi e dei loro difetti) la calma e la precisione della sua arte, non hanno nulla a che fare né coll'impassibilità né colla precisione dello scienziato; ma sono una luminosa conquista di passione e di dolore, eternata nella limpidezza purificatrice dell'arte.

Solo questa altezza, solo questa conquista di dolore e di purezza (e non le derivazioni da certi studi scientifici, che come tutti gli elementi della vita d'uno scrittore possono avere un'influenza formativa, ma non sono mai la sua arte) permettono al *dottore* Antòn Cèchov di guardare la vita e di dominarla con quell'occhio apparentemente estraneo e lontano, in cui si specchia quella epica calma, che è l'equilibrio raggiunto attraverso la purificazione del dolore e dell'arte.

Abbiamo accennato poco fa a quella acuta, semplice, precisa facoltà d'osservazione che taluni, così poco felicemente, hanno scambiato addirittura con un procedimento scientifico; il che ridurrebbe A. Cèchov a un puro e semplice fotografo o al più a un notomista della realtà, a un verista nel senso peggiore della parola. Anche qui la sapiente semplicità dell'arte cechoviana ha tratto in

errore quelli che si sono fermati alla superficie del suo mondo, senza penetrarne lo spirito. Nella sua opera, è vero, noi vediamo la vita di tutti i giorni, ma bisogna sentire come l'artista, dalle cose più comuni, alla luce della sua nascosta passione, della sua sofferenza, abbia fatto tacitamente brillare una profonda essenza lirica, creando quel tono, quell'atmosfera per cui la semplice vita quotidiana si trasfigura insensibilmente ai nostri occhi, con un crescendo interiore, tanto più forte, quanto più contenuto, che si raccoglie e si potenzia in un silenzioso accordo finale, come nel «riposeremo» di zio Vànja. Sembra così all'improvviso che tutto il dramma si sia disperso, polverizzato, ma esso vibra nel nostro cuore e tutt'intorno a noi; e non con quell'esteriore incanto musicale che fa pago l'esteta, ma con quell'armonia più profonda che è raccolto pudore di sofferenza e di parole, con quell'armonia che fa vibrare i grandi silenzi dell'anima.

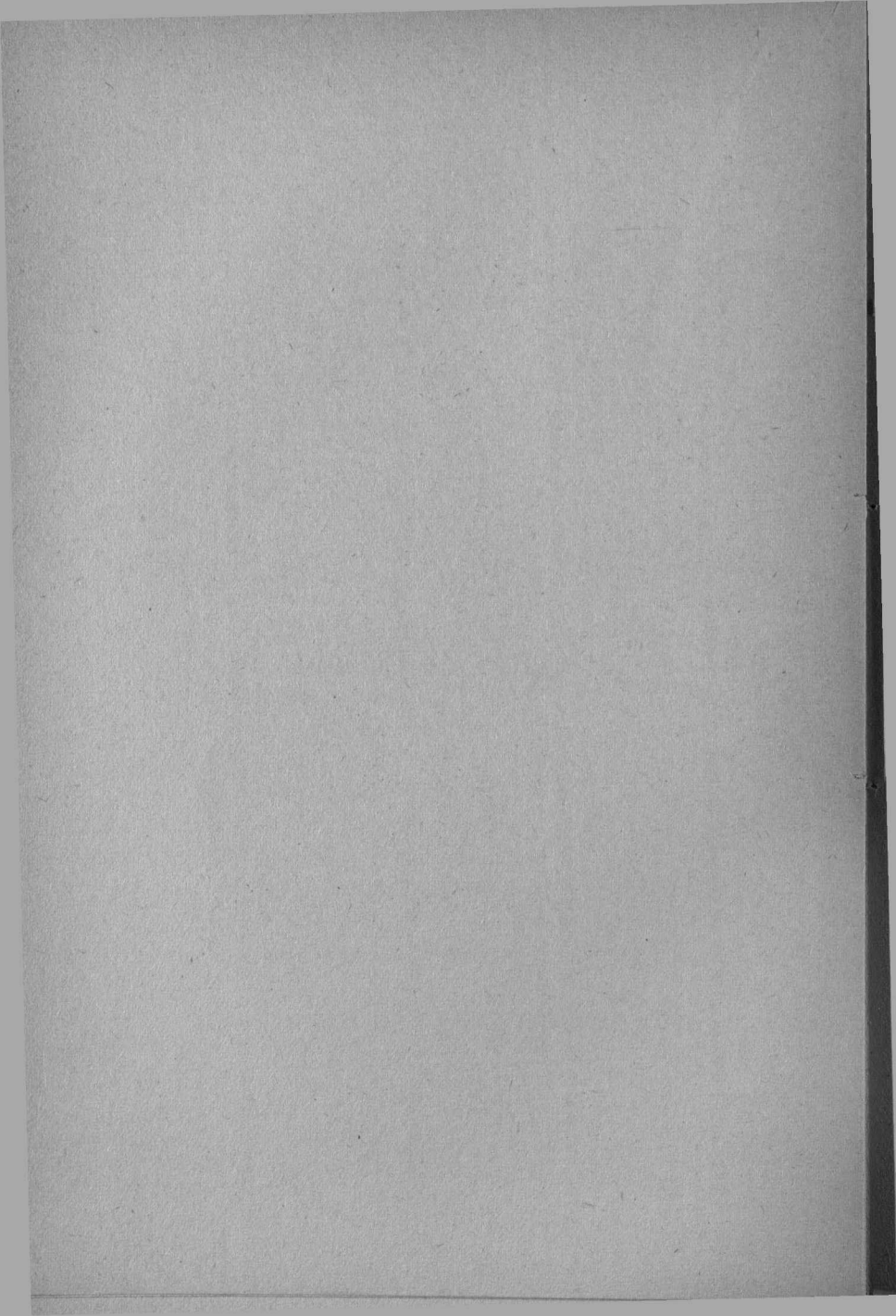
---





III

Il teatro di Cèchov



### III

## Il teatro di Cèchov

Il teatro di Cèchov non presenta, in sostanza un aspetto diverso della sua arte, poiché vi troviamo il mondo delle sue novelle; salvo che nel teatro, passando dalla narrazione all'azione, c'è il tentativo di potenziare certi contrasti comici o drammatici e di rendere più sensibile (mediante costruzioni più complesse e l'urto diretto dei personaggi messi l'uno di fronte all'altro) la creazione di quell'atmosfera che del resto egli ottiene, e spesso con maggiore efficacia, nelle sue novelle. In ogni modo sia come tendenza, sia per l'intrinseco valore di alcuni lavori, seguiremo lo sviluppo di questo teatro, nel quale lo scrittore cerca di dare un respiro più ampio al mondo artistico che si concreta nelle sue lineari novelle. Vedremo in seguito se ciò gli sia riuscito.

I — IL PRIMO NUCLEO DI LAVORI DRAMMATICI

Abbiamo detto che nell'opera del novelliere, in parte anteriore, in parte contemporanea a quella del drammaturgo, c'è già il mondo che questi rispecchierà nei lavori drammatici. Quello che non troviamo in Cèchov novelliere (cosa che si può invece notare in altri artisti) è il germe dell'azione drammatica. Infatti nelle novelle di Cèchov è assai raro trovare certi spunti di dialogo serrato, certi contrasti in primo piano, nei quali si possa cogliere il futuro drammaturgo. Il quale si forma con una faticosa elaborazione e solo in alcuni degli ultimi drammi riesce a liberarsi in gran parte da quella tendenza al *descrittivo*, che impaccia il serrato svolgersi dell'azione di tanti suoi lavori teatrali.

Il primo nucleo di tali lavori ne comprende otto in un atto composti dal 1884 al '92 e due in quattro atti: *Ivànov* (1888) e *Ljèscij* (1889). Questi lavori rappresentano una fase preparatoria, che precede di parecchi anni le più mature creazioni cechoviane; infatti *Il Gabbiano* è del 1896 e solo dopo altri quattro anni avremo il maggiore sforzo creativo che ci darà: *Zio Vànja* (1900); *Le tre sorelle* (1901); *Il giardino dei ciliegi* (1903).

Tra i lavori in un atto (1) ne troviamo sei a sfondo comico-caricaturale: *Fa male il tabacco*; *L'orso*; *La do-*

---

(1) Per i lavori in un atto e una loro più ampia illustrazione vedi A. CÈCHOV: *Lavori drammatici in un atto* - Teatro completo. Vol. I. Traduzione dal russo con introduzione di Carlo Grabher. Vallecchi Editore - Firenze, 1928.

*manda di matrimonio; Tragico contro voglia; Le nozze; L'anniversario.* Questi lavori se hanno degli sprazzi di verità umana, sono tuttavia, nel loro complesso, più che opere perfette, dei documenti di studio e di ricerca. L'effetto, in essi, non risulta quasi mai da una sostanziosa vicenda, né l'autore riesce, in compenso, a creare una sufficiente atmosfera comica, come invece riuscirà a crearne una drammatica. La comicità allarga di rado il suo respiro fino ad elettrizzare di sé tutto l'ambiente; e, d'altra parte, se in questi lavori c'è anche una certa tendenza alla creazione di *tipi*, di *figure* (tendenza che nel migliore Cèchov è riassorbita nella valorizzazione dello *stato d'animo*) non c'è però una forza così profonda che faccia balzare vivo e potente un carattere indimenticabile. In complesso si può dire che il tentativo di sviluppare certi delicati tratti comici in qualche cosa di più forte e di più complesso, attraverso i contrasti dell'*azione*, costringe spesso un'artista come Cèchov a forzare la mano, a cadere in una comicità esteriore, *rumorosa*, così rara nelle sobrie novelle del pacato scrittore.

2 — « SULLA VIA MAESTRA »

Ma accanto a questi lavori comici, ce n'è uno d'intonazione tutta diversa e che, sebbene completamente trascurato dai critici e ignorato dalla maggior parte del pubblico, costituisce a mio giudizio, un'opera di singolare importanza.

Questo lavoro, intitolato *Sulla via maestra*, è un dram-

ma semplice che si svolge non già fra gl'intellettuali falliti, cari a Cèchov, ma su uno sfondo di umiliati ed offesi, sfondo che, forse per l'unica volta in Cèchov, fa intravedere una sana rozzezza di popolo. Eppure, in questo ambiente ecco già apparire le prime tracce di quel raffinamento spirituale nel dolore, di quella corrosione interiore, per cui Bortsòv e perfino Mèrik, il ladro vagabondo, che pure sembra conservare, fino in fondo, una figura sana e forte, sono già due precursori degli intellettuali falliti di Cèchov. Significativo quel gesto finale di violenza e d'impotenza di Mèrik, che ci fa subito pensare al colpo di revolver di Zio Vànja. Certo in questo lavoro non mancano difetti: dei lunghi brani descrittivi col solo scopo d'informare il pubblico sugli antefatti; qualche coincidenza artificiosa voluta per creare l'effetto, la situazione teatrale (come l'arrivo della moglie di Bortsòv nella taverna), ma nel complesso abbiamo già un'ottima valorizzazione dell'ambiente, un bell'equilibrio di figure destinate a creare l'atmosfera, lo stato d'animo dominante; e poi una desolata concezione della vita, affermata senza violenze e riassorbita nel chiuso dolore dell'anima (si ricordi il finale: « Compatitemi, cristiani, » di Mèrik), cosicché questo lavoro è il più schietto precursore dei maggiori drammi cechoviani. Accanto al quale ricorderemo, per citarli tutti, *Il canto del cigno*, squisitamente sfumato nel tono e nei particolari, ma con un'andatura tutta narrativa; cosicché si può considerare come una fine novella dialogata.

3 — « IVÀNOV »

In « *Ivànov* » (1) abbiamo non solo un primo complesso sviluppo dell'azione drammatica, ma anche una delle più violente espressioni del pessimismo cechoviano. La vita d'Ivànov è tutto un crollo e travolge con sé quella di Sàrra, l'infelice sua moglie, e poi anche Sàša, la fanciulla che offre il suo amore a Ivànov, il quale non sa più ricostruire la sua esistenza e si uccide. In Ivànov il dramma interiore è acuito — cosa non nuova nelle figure di Cèchov — dal tarlo di una ragione tremendamente lucida che spia, che giudica il caos dell'anima sconvolta; senonché l'autocritica di Ivànov, troppo insistente e monotona, finisce col dare al suo contrasto tra ragione e sentimento qualche cosa di meccanico. Non è necessario far ripetere ad ogni passo dal personaggio stesso il perché della sua tragedia; ci basta vederla vivere. Forse Cèchov stesso si accorse di questo e cercò di scavare, specialmente intorno al suicidio d'Ivànov, alla fine del lavoro, come un'atmosfera tragicamente grottesca, che potesse suscitare nuova potenza drammatica. Infatti Ivànov stesso finisce col far dell'ironia sulla sua situazione e persino poco prima di uccidersi: per evitare appunto che l'eccessiva tensione della sua autocritica gettasse su di lui uno sprazzo di grottesco involontario.

Le figure che vivono a contatto diretto con Ivànov

---

(1) *Ivànov*, già pubblicato isolatamente nella mia traduzione dall'Editore Vallecchi, sarà ristampato nel III vol. del *Teatro Completo di Cèchov* che uscirà prossimamente.

sono già nel complesso assai bene equilibrate (come Sàrra, Sàša, Ljèbjedjev); mentre quelle che chiameremo, tanto per intenderci, secondarie, (Bòrkin, la Babàkina, la Nasàrovnà, Zenaide, Savišnja, ecc.) dissolvono un poco l'unità dell'atmosfera del dramma con quella loro tendenza a disegnarsi come caratteri e spesso come macchiette; tuttavia sono succose e sicuramente delineate. In queste ultime figure riappare una unitaria costruzione caricaturale secondo quella tendenza cara a Cechontè, tendenza che, nei drammi più maturi tornerà solo isolatamente; per lo più a frammenti, come nel *Giardino dei ciliegi*.

Certo questo dramma è ricco di pregi e, specialmente nei primi due atti, ha un'azione così varia e sviluppata e conclusiva, che non sempre si riscontra anche in lavori più perfetti. Lo squilibrio è nell'insieme e dipende dal fatto che il dramma di Ivànov, sobriamente contenuto da principio e potentemente irradiato nell'atmosfera, finisce col diventare statico, soverchiando e aduggiando il resto dell'azione. Altro difetto è l'aver rappresentato in Ivànov, più che la psicologia del vinto, quella del psicopatico; per cui il suicidio d'Ivànov perde la sua forza drammatica, perché appare piuttosto come la conseguenza di una malattia che di un crollo interiore.

Con Ivànov si vive nell'incubo del suo male, senza poterlo sempre e sicuramente dominare dall'alto; da quell'altezza liberatrice e chiarificatrice che è propria dell'arte.



4 — « LJÈSCIJ »

*Ljèscij* (1), lavoro completamente mancato, è la prima elaborazione di quello che sarà poi lo *Zio Vànja*, nel quale ritorneranno eccettuati quattro, tutti i suoi personaggi, di cui tre (Zio Giorgio, Ljèscij, Djàdin) saranno ribattezzati coi nomi di Zio Vànja, Àstrov, Tjeljèghin. Nei due drammi, eccettuate certe essenziali differenze di tono, i primi tre atti sono quasi uguali e nella vicenda generale e nei particolari: anche del dialogo; senonché in *Ljèscij* (contrariamente a *Zio Vànja*) Zio Giorgio chiude la sua vita con un colpo di revolver; soluzione violenta che, se ci ricorda Ivànov, è ancor meno giustificata dall'artista e fa l'effetto di certe strane e amare ripicche di cui son capaci alcuni spiriti esaltati che vedono nel suicidio come una protesta e una rivalsa contro il mondo e la sorte. Cèchov, ancora preoccupato di ottenere l'effetto teatrale, carica le tinte; tanto che «psicopatia e delirio» finiscono col dominare su quel dolore che Zio Vànja raccoglierà invece nel silenzio dell'anima.

Accanto a Zio Giorgio, anche altre figure appaiono assai diverse dal loro posteriore svolgimento; come Elena, Ljèscij e infine Sònja, che non si fonde colla personalità di Zio Giorgio, in quel delicato legame spirituale, che la unirà invece a Zio Vànja.

Ma la differenza essenziale è nel quarto atto che ci disorienta completamente, poiché, in modo inatteso, il

(1) *Ljèscij* è stato da me tradotto e ampiamente illustrato nel II vol. del *Teatro Completo di Cèchov*. - Vallecchi, Firenze, 1929.

dramma che si è profilato fino allora, si risolve come una qualunque commediola a lieto fine. Infatti, dopo 15 giorni dalla morte di Zio Giorgio, tutto finisce tra la pace e la gioia generale colla felicità di due coppie d'innamorati, a cui Djàdin aggiunge questo commento: « E' bellissimo! E' bellissimo! »

Disorientamento completo; specialmente se si pensa al tono generale dell'arte cechoviana. Nulla può salvare il valore artistico del lavoro, ma mi sembra di poter spiegare questa strana deviazione cechoviana, coll'intenzione di dare al dramma umano, nuovi riflessi, mediante il contrasto con elementi comici, nel senso ampio della parola. Questa soluzione quasi farsesca (che potrebbe in qualche modo riconnettersi al grottesco che Ivànov getta intorno a sé prima del suicidio) vorrebbe forse far risaltare, dopo la tragedia avvenuta poco prima, il rapido mutare di questa nostra *commedia umana*.

Il risultato è quanto mai infelice; e il tentativo, che poteva forse delineare un momentaneo nuovo orientamento dell'arte cechoviana, si è arrestato con Ljèšcij, lavoro confuso, disarmonico, diluito, che rappresenta un enorme regresso rispetto ad Ivànov.

5 — « IL GABBIANO »

Debbo subito dichiarare, pur sapendo di contraddire a un'opinione dominante, che *Il Gabbiano* non mi sembra da considerarsi tra i capolavori di Cèchov. Certo siamo ben lontani dalla disarmonica costruzione di *Ljèšcij* e anche *Ivànov* è superato come fusione ambientale.

Tuttavia se nel *Gabbiano* il dramma si diffonde più armonicamente e con maggiore delicatezza in tutta l'atmosfera, dobbiamo pur riconoscere che il nucleo drammatico iniziale è meno potente che in *Ivànov*; poiché esso, nel suo svolgimento, finisce coll'acquistare una sua evidenza, ma fa l'effetto di aver avuto un'impostazione un po' artificiale. Costantino è troppo giovane per assumere (senza aver l'aria di abbandonarsi a una impennata romantica) l'atteggiamento del fallito. La sua giovinezza, la sua inesperienza, come Cèchov ce le presenta, non possono giustificare un pessimismo come il suo; per cui occorrerebbe aver maggiormente vissuto.

E ciò toglie una parte di serietà alle sue parole, ai suoi gesti. Né si può prendere troppo sul serio, sia pure come il principio di un fallimento, quella recita fatta in famiglia, per cui il giovane si vede incompreso nei suoi ideali e nei suoi sentimenti. Il tormento di Costantino, non ha una vera forza di convinzione, perché egli romantico in buona fede, più che fallito, costruisce a balzi di malata fantasia il suo dramma, senza scavarselo dentro con quel lento lavoro interiore che vedremo per esempio in *Zio Vànja*; cosicché l'epilogo del suicidio ha una giustificazione più in ciò che l'autore ha sottinteso, che in ciò che ha espresso.

Nonostante questo difetto e altri che abbiamo notati altrove (1), nel *Gabbiano* c'è qualche cosa di nuovo e di significativo; in esso passa in seconda linea quel gusto per i caratteri che tanta parte hanno in *Ivànov*, mentre

(1) V. la prefazione che ho premezza alla mia traduzione del *Gabbiano* in: A. CÈCHOV: *Teatro Completo* vol. II - Vallecchi.

il dramma, anche a costo di perdere certi suoi facili effetti, cerca di concentrarsi di riflesso, per via di sfumature, riversandosi dalla figura del protagonista (che qui però non domina col suo egocentrismo come Ivànov) nell'atmosfera. Il tono più sfumato si nota anche nel suicidio di Costantino, di cui Cèchov cerca di attenuare l'effetto puramente teatrale, facendolo avvenire dietro le quinte e mascherandolo collo stratagemma di Dorn che fa credere sia scoppiata una bottiglia d'etere. Pietosa menzogna, che, distraendo il peso del dramma dal gesto violento e solo esteriormente conclusivo di Costantino, tende a riversarlo più raccolto e con interiori riflessi, in tutto l'ambiente.

Col *Gabbiano* possiamo considerare chiusa quella fase di preparazione che prelude a *Zio Vànja* e alle *Tre sorelle*.

#### 6 — CÈCHOV E I « CARATTERI »

Dall'analisi dei lavori teatrali di Cèchov, appare in modo ancor più esplicito, una particolarità di tutta l'arte cechoviana e cioè la tendenza, già accennata, a ridurre al minimo il valore e l'importanza dei personaggi come caratteri, per creare invece il tono, lo stato d'animo. Tale tendenza, visibile nelle novelle, lo è più ancora nel teatro, dove per le stesse esigenze dell'azione drammatica, le figure tenderebbero a disegnarsi più sensibilmente nei loro tratti individuali. Da ciò, per limitarci al teatro, appare la grande differenza tra Cèchov e i suoi predecessori: da Von Vizin, a Gribojèdov, a Gògol, a Ostròvskij, per i quali lo studio delle figure, come tipi

e come caratteri, era stato l'oggetto principale, sia che questo studio si riducesse a un più o meno angusto regionalismo (come in Von Vizin, Gribojèdov, Ostròvskij) sia che mirasse ad una più vasta e profonda significazione umana come in Gògol. In Cèchov un certo studio dei caratteri, dei tipi in sé e per sé si profila nei racconti umoristici, nei lavori in un atto e qua e là in alcuni drammi in quattro atti. Ma spesso anche qui, piuttosto che mirare esclusivamente alla costruzione di figure dalla fisionomia inconfondibile, egli delinea la loro sostanza di scorcio, con un atteggiamento, con poche frasi rivelatrici, in modo che se ne conosce perfettamente il tono psicologico, mentre la costruzione della figura, anche se limpidamente *profilata*, è resa nelle sue linee, piuttosto che nella sua sostanza plastica, e, in ogni modo resta in secondo piano.

Leggendo le novelle e i drammi di Cechòv, noi ci sentiamo un po' come dinanzi ad un caleidoscopio: ogni figurina rappresenta la posa di un attimo, ognuna ha qualcosa di suo, un suo piccolo tesoro di comicità o di dolore, ma bisogna vederle idealmente tutte insieme per poter abbracciare quel senso unitario della vita, di cui ognuna di esse ha un riflesso, e che costituisce la visione cechoviana. I sentimenti di Akàkij Akàkjevič del *Capotto* o di altre figure gogoliane, ci richiamano immediatamente fisionomie inconfondibili, mentre Nicola Stjepànovič, come Zio Vànja, come tante altre figure cechoviane ci si presentano col peso del loro tormento interiore, ma quasi senza volto, come tante facce di uno stesso dramma, di cui è impossibile fissare il protagonista.

7 — CÈCHOV E IL TEATRO ARTISTICO DI MOSCA

Dato l'orientamento dell'arte cechoviana anche nel teatro, dato che le figure, più che in sé e per sé come individualità distinte, hanno valore come toni, che debbono fondersi insieme per creare l'unità dell'atmosfera, vera e unica protagonista del teatro cechoviano, era naturale che, per interpretarlo sulla scena, occorresse un modo di recitazione differente da quello tradizionale, tale cioè che, invece di far risaltare i caratteri, mirasse alla fusione del tono. Si aggiunga poi che questo tono, quest'atmosfera spirituale avvolgono in Cèchov la vita d'ogni giorno ed è quindi assai difficile per gli attori, attraverso gesti, parole e situazioni così comuni, rendere quella sottile spiritualizzazione della realtà, quel profumo di poesia e quella profondità di dramma che sgorgano dal mondo borghese dell'autore, senza nulla di appariscente e di clamoroso. Per esempio Firs del *Giardino dei ciliegi*, che, per altri autori, potrebbe essere semplicemente un tipo di vecchio servitore, con un valore tutto episodico, e che un attore potrebbe esser facilmente indotto a rappresentare come un *carattere*, deve essere invece interpretato smorzando il più possibile i suoi tratti caratteristici, poiché invece di brillar in sé e per sé, serve esclusivamente a raccogliere certe sfumature, in specie nelle ultime battute del dramma, e a potenziarne di riflesso lo spirito, lo stato d'animo. L'attore insomma deve qui sottomettersi, disciplinarsi, contenere la naturale ambizione di disegnare il

personaggio come un carattere staccato dagli altri e mettere invece in rilievo quel filo sottile ma tenace che lega le varie figure in un'unica vibrazione; un filo simile a quello che certi ragni industriosi tendono al sole tra due cime, tra due vette. E d'altra parte, se non si sente nelle sue sfumature e gradazioni questo sottile legame, c'è da rendere le figure cechoviane (così vicine in apparenza alla comune realtà) con un tono grigio, uniforme, angustamente realistico. Per rappresentare le creature cechoviane bisogna quindi raccogliersi in una interiore semplicità e umiltà di parole e di gesti.

Già il *Piccolo teatro* di Mosca aveva dato un colpo definitivo a quella recitazione enfatica e solenne della così detta scuola francese, trionfante a Pietroburgo e si era orientato verso un sano naturalismo; ma per rappresentare il teatro di Cèchov occorre qualche cosa di più. Questo scopo fu raggiunto dal *Teatro artistico* di Mosca (1) che, (costituito con tale nome, dopo una fase di preparazione, il 14 ottobre 1908) sotto la direzione dello Stanislàvskij e dello scrittore Vladimir Ivànovič Njemìrovič-Dàncenko, si orientò verso quel modo di recitazione che fu definito un « naturalismo spiritualizzato » e che mirava a rendere quella particolare fusione dell'atmosfera spirituale che, se è importante anche per altri autori, in Cèchov ha un valore essenziale. Alla perfetta fusione e disciplina degli artisti si aggiungeva, nel « Teatro artistico » il meraviglioso complemento della parola,

---

(1) V. anche: E. LO GATTO: *Saggi sulla cultura russa* - R. Ricciardi, 1923 e A. LUTHER: *Op. cit.*

facendo collaborare al raggiungimento del tono « anche gli oggetti inanimati: alberi e mobili, tende e tappeti » (1).

Il « Teatro artistico » che fece conseguire a Cèchov il primo suo successo teatrale, rappresentando di nuovo *Il Gabbiano* (già caduto nel 1896) contribuì non poco a risuscitare nello scrittore la fede e l'energia. Dopo il trionfo del *Gabbiano* avremo, nel breve spazio di tre anni, opere come *Zio Vànja* (1900), *Le tre sorelle* (1901), *Il Giardino dei ciliegi* (1903).

8 — « ZIO VÀNJA »

In *Zio Vànja* (2) si sente ormai che l'artista riesce a dominare il tumulto passionale da quell'altezza in cui tutto si raccoglie in armonia. Infatti anche il torbido sconvolgimento dell'anima non si fa più sentire in certi valori di pura cronaca interiore, che riflette le sue disarmonie anche sull'opera d'arte. Al contrario qui, il disorientamento, il vuoto, la desolata disperazione delle creature, si trasformano in sostanza, in coerenza, in un sereno superiore equilibrio; equilibrio che deriva dalla catarsi artistica e non da un cambiamento di visione in senso ottimistico; poiché, in *Zio Vànja*, il primo dramma che non abbia soluzioni violente, il pessimismo cechoviano assume uno dei suoi toni più acuti e concentrati.

Se noi confrontiamo *Zio Vànja* con *Ljèscij*, special-

---

(1) A. LUTHER: Op. cit. (2) Per una più ampia illustrazione vedi il saggio che ho premesso alla mia traduzione di *Zio Vànja* nel vol. II del *Teatro Completo* cit.



mente nei primi tre atti, che sono quasi eguali, ci meravigliamo della enorme differenza creata tra i due lavori, appena con qualche leggero tocco. La ragione è questa, che nel mondo di Cèchov tutto sta nell'intonazione; basta una piccola sfumatura per distruggere o creare tutto il valore di un'opera.

Abbiamo già visto come in *Zio Vànja* siano soppressi quattro personaggi di *Ljèscij*; personaggi del tutto superflui col loro valore puramente episodico. Del resto, in *Ljèscij*, tutto ha un valore episodico, mentre il dramma di *Zio Vànja*, fin da principio, mostra di raccogliersi in una profonda e serrata unità interiore. Zio Vànja, non è più come Zio Giorgio un puro e semplice nevrastenico; la sua « psicopatia » scompare sotto il peso di un vero dramma: la coscienza del suo fallimento, la sofferenza del vinto, che in nessun modo può spezzare la sua catena. Ed ecco, in armonia con questo nuovo sviluppo, il cambiamento totale del lavoro dall'epilogo del terzo atto, fino alla fine del quarto. Non più il suicidio: l'arma di Zio Vànja si rivolge invece contro il Professor Sjerebrjakòv in un disperato gesto di ribellione che si risolve però, anch'esso, in un nuovo fallimento. Accanto a Zio Vànja si trasforma anche la figura di Sònja che, delusa in tutti i suoi sogni, chiuderà nel silenzio il suo dolore, come zio Vànja: due volti dello stesso destino. Àstrov, nuova incarnazione della figura di Ljèscij, perde molto di quel suo carattere retorico e stereotipato di progressista e di moralista. Anch'egli, per mille sfumature, nonostante il suo carattere rude in apparenza, rientra nell'atmosfera spirituale del dramma, rivelando

in certi segreti rimpianti una inconfessata sofferenza che lo avvicina a Zio Vànja. Egli acquista una nuova umanità specialmente nell'amore che anima lui e la figura di Elena, la quale pur rimanendo pura, perde quel freddo carattere di « turris eburnea » che aveva in *Ljèscij*.

E che cosa dire di alcune figure che, solo per intenderci, potremo chiamare secondarie? Marina, umile e commovente figura che sostituisce il servitore Vasilij, personaggio puramente episodico, acquista insieme a Tjeljèghin, in cui ricompare più sobria la figura di Djàdin, un nuovo valore, poiché tutte e due col loro candore, colla loro semplice bontà, completano lo sfondo su cui vibra più forte il disperato dolore dei vinti.

9 — « LE TRE SORELLE »

Nelle *Tre sorelle* (1), in cui il pessimismo di Cèchov si effonde liricamente in una delle più potenti affermazioni, la vicenda è ancora più semplice che in *Zio Vànja*.

Il primo atto, in cui già si prepara la grigia atmosfera del dramma è tuttavia percorso da un soffio di speranza, di giovinezza, di primavera, che farà più vivo il contrasto. E' maggio ed è l'onomastico di Irina. C'è un tepore di sole che fa ripensare nostalgicamente agli alberi in fiore, agli alberi di Mosca, dove le tre sorelle hanno passato la giovinezza, e che è diventata per loro la città del sogno. Irina, senza sapere perché, si sente in quel giorno come il vento, come gli uccelli e una grande canzone le

---

(1) Per una più ampia illustrazione delle *Tre sorelle* vedi il vol. III del *Teatro Completo* cit. di prossima pubblicazione.

canta nel cuore: « Ditemi: perché oggi sono così felice? E' come se fossi portata da una gioia di vele e sul mio capo si stendesse un vasto cielo azzurro e volassero dei grandi uccelli bianchi. » Accanto alla gioia d'Irina, la malinconia di Olga e la tristezza silenziosa di Mäša, ambedue già piegate dalla vita, ma pure ancora sorrisi dal sogno di Mosca, che è la giovinezza bella. Però questo sprazzo di effimera luce si spegne negli atti successivi; la vita sommergerà ogni illusione e nelle tre sorelle e nelle altre figure che le circondano, che tutte vibrano dello stesso tormento di non sapere perché si viva e si soffra. Tormento che non ha qui nemmeno l'illusorio gesto di liberazione di Zio Vànja, tormento che, tra nostalgiche invocazioni alla luce, tra impossibili sogni e speranze, pesa su ogni cosa, su ogni creatura, con la sua forza fatta di tutto e di nulla come la vita d'ogni giorno ignota a tutti, fuorché a chi la soffre. Semplice e tremendo realismo (se così piace chiamarlo) di uno scrittore che getta i sogni sul terreno incandescente della vita e li vede bruciare e sfumare senza incendi coreografici, senza niente di clamoroso: così come insensibilmente ogni giornata sfuma nella lunga serie dei giorni, che ingoiano silenziosi la vita degli uomini.

10 — « IL GIARDINO DEI CILIEGI »

Questo lavoro che a qualcuno parve una parentesi ottimistica nella disperata visione cechoviana, rispecchia invece, e sia pure in una forma meno acuta, l'anima stessa da cui scaturirono *Zio Vànja* e *Le tre sorelle*. Nel

*Giardino dei ciliegi* (ed è ciò che indusse in errore chi vide in esso una pausa al pessimismo cechoviano) tutto il dolore del dramma si cela e si riassorbe in una superiore limpidezza; ogni voce si smorza in sordina, ogni pena si raccoglie in una trasognata chiarezza: c'è come la tristezza di certi luminosi crepuscoli.

*Il giardino dei ciliegi* che ho illustrato in tutti i suoi particolari nella prefazione premessa alla traduzione che ne ho data (1) presenta vari difetti: retorica la figura di Trofimov, il messianico credente nel progresso; sforzato anche, in alcuni tratti, Lopàchin che talora diventa, contro la sua natura di uomo rude ma non cattivo, cattivo e volgare; sviluppate un po' troppo, a danno dell'economia del lavoro, certe scene e figure che non s'innestano nel nocciolo del dramma; anzi alcune di queste figure ritornano, come in precedenti lavori, col valore di *caratteri*, esempio: Jàša, presentato come un tipo di servitore pretensioso e screanzato; assai stucchevole nelle sue pose. Il lavoro nel suo complesso, è un soliloquio lirico alla giovinezza e alla gioia che passano, alla poesia dei sogni e alla felicità che dileguano. E in ciò soprattutto sta il suo pregio e il suo difetto: il suo pregio perché da questo lirismo si sviluppa un'accurata e limpida luce di poesia; il suo difetto perché appunto tale tensione lirica, per cui i personaggi finiscono troppo spesso coll'effondere i loro sentimenti come per sé soli, dimenticando le ferree necessità dell'azione drammatica, crea uno squi-

---

(1) Detta traduzione, già pubblicata isolatamente dal Vallecchi, si ristamperà nel vol. III del *Teatro Completo* cit.

librio tra il soggettivismo lirico con cui la sostanza emotiva sgorga e la forzata forma che l'autore vuol farle assumere, appunto attraverso l'azione drammatica, in cui, pur restando sempre, nel fondo, come in ogni opera d'arte, l'insopprimibile soggettività dell'autore, essa deve però cercare di nascondersi e trasfondersi nelle varie individualità dei personaggi in contrasto, evitando ogni effusione in cui possa apparire che l'autore parli in prima persona. La tensione lirica dell'autore in contrasto con la forma che egli vuol farle assumere porta nel *Giardino dei ciliegi* una sensibile soluzione di continuità nella sintesi che dovrebbe legare l'azione, per cui abbiamo assai spesso delle sensazioni, degli stati d'animo come polverizzati; e l'atmosfera, invece di risultare come un impalpabile ma saldo legame, risulta invece come una specie di pulviscolo lirico sospeso intorno a persone e cose.

\*\*\*

## 11 — GIUDIZIO COMPLESSIVO SUL TEATRO DI CÈCHOV

Quello che si è ora detto per il *Giardino dei ciliegi*, potrebbe valere in maggiore o minor misura anche per gli altri lavori teatrali. In essi, infatti, e anche nei più perfetti, non è difficile scorgere questo prepotente affiorare della soggettività dell'autore e nel carattere un po' unilaterale dei personaggi e nei brani *descrittivi* che, come sfogo personale dell'autore stesso, s'innestano inopportunamente nell'azione, a commentare, a colorire.

Così, se in *Ivànov*, troviamo frequenti soliloqui, specialmente quando il protagonista s'indugia ad analizzare, a descrivere il suo male interiore, non è difficile trovarne anche negli altri lavori, come nelle *Tre sorelle*, che, nel complesso, è uno dei più solidi, e perfino nello *Zio Vànja*, che è certo il più sobrio ed equilibrato.

Per *soliloquio*, naturalmente, intendo non solo ciò che i personaggi dicono quando son soli sulla scena, o quando si presume che i presenti non li ascoltino, ma anche tutto ciò che essi dicono agli altri, come parlando a sé stessi, sia per una sovrabbondanza di sfogo passionale, sia per informare su certi antefatti dell'azione.

Si ricordi, per esempio, l'inizio del primo atto delle *Tre sorelle*. Olga dice: « Nostro padre è morto precisamente un anno fa, *il cinque maggio, proprio in questo giorno: il giorno del tuo onomastico*, Irina. Faceva molto freddo, allora, e cadeva la neve. *Io credevo di non poter sopravvivere e tu eri svenuta e parevi un cadavere*. Ma ecco: è passato un anno e noi ricordiamo quel giorno senza turbamento quasi... Tu sei già vestita di bianco e il tuo viso è raggiante. (*L'orologio suona mezzogiorno*). Anche allora l'orologio suonò: (*Pausa*). Ricordo che al funerale di nostro padre c'era la banda e che, al cimitero spararono a salve. *Però, sebbene egli fosse generale di brigata, c'era poca gente*. Del resto pioveva quel giorno. Pioveva forte e nevicava. »

I particolari sottolineati non sgorgano su collo stesso tono degli altri, ma sono frutto di quella sovrabbondanza in cui, non di rado, degenera la tensione sentimentale dell'autore e servono a informare che la morte del padre

coincide col cinque maggio e precisamente coll'onomatico d'Irina; che il padre era generale di brigata, ecc. Quanto abbiamo accennato è ancor più evidente in queste parole di Anja nel *Giardino dei ciliegi*: « ANJA (*assorta*): Sei anni fa è morto il babbo, un mese dopo si affogò nel fiume il fratellino Griša, un bel bambino di sett'anni. La mamma non poté reggere e partì, partì per non più ritornare... »

Quanto abbiamo ora accennato (e cioè certe deviazioni, certe soluzioni di continuità nell'azione, per il permanere di elementi descrittivi) e inoltre l'accusa generica di *staticità*, quale si può scoprire in alcune critiche rivolte al teatro cechoviano, sembrerebbero rivelare in esso una vera e propria insufficienza organica.

Il conte L. N. Tolstòj, che pure giudicava Cèchov artista « inimitabile », non lo poteva sopportare come drammaturgo; e del suo giudizio troviamo una lontana eco e forse un chiarimento in ciò che di Cèchov ha detto uno dei più recenti scrittori russi: Leone Lunts, morto giovanissimo (1). Il Lunts, nel suo discorso tenuto ai giovani compagni del gruppo dei « Fratelli Serapioni » (2) giudicava i drammi di Cèchov « eccellenti, originali per la lettura » negando ad essi ogni valore *teatrale*; espressione che, se non fosse intesa nel senso puramente esteriore con cui l'intende il Lunts (a cui è possibile, in tal

---

(1) V. LEONE LUNTS: *Fuori legge* - Traduzione di E. Lo Gatto. Pref. di M. Gorkij - Istituto Romano Editoriale, 1925. — Vedi anche la mia recensione del cit. lavoro nel « Leonardo » I - 12 dicembre 1925. (2) Questo e altri scritti del LUNTS sono stati pubblicati nella rivista « Russia » diretta da E. Lo Gatto - Anno III, N. 4-6 e IV, N. 1.

modo, accomunare una lode ad un biasimo) suonerebbe come una vera e propria condanna dei lavori stessi dal punto di vista artistico: come lavori mancati.

Nel giudizio del Lunts, come in quello del pubblico che aveva accolto assai freddamente *Ivànov* (1888) *Ljèscij* (1889) e aveva fischiato sonoramente *Il Gabbiano* nella sua prima rappresentazione al Teatro Imperiale di Pietroburgo (1896) c'è un fondo di verità, sebbene non chiarito criticamente. Infatti, come abbiamo visto, *Ljèscij* è un lavoro del tutto mancato, mentre *Ivànov* e *Il Gabbiano* hanno dei difetti organici sui quali non ci può far ricredere, nemmeno in parte, il posteriore successo dell'ultimo, quando fu rappresentato di nuovo dagli attori del « Teatro Artistico di Mosca »; giacché in tal caso l'ammirazione andò inconsciamente agli esecutori che riuscirono a nascondere i difetti e a far sopravvalutare le buone intenzioni artistiche dell'autore. Si tratta, insomma, secondo noi, di tre drammi, in diverso grado manchevoli, giudizio che non ci permette di giudicarli eccellenti nemmeno per la lettura. La contraddizione e l'errore del Lunts, consistono nel fatto che egli restringeva il significato della parola azione, in quello di favola, intreccio, intesi in senso tutto meccanico ed esteriore. In conseguenza di ciò era naturale che il Lunts non potesse capire, in complesso, nemmeno il valore dei migliori drammi cechoviani, quali *Zio Vànja* e *le Tre sorelle* che, nonostante, qualche menda, sono, e specialmente il primo, vere opere d'arte anche dal punto di vista teatrale, giacché in questi lavori, l'azione (che non si deve intendere dal ristretto punto di vista del Lunts)



consiste in una serrata, continua poggessione interiore, che, senza complicazioni d'intreccio, senza colpi di scena clamorosi, ci conduce insensibilmente ma saldamente alla catastrofe. Nei migliori drammi di Cèchov, come nelle sue migliori novelle, la pretesa staticità è solo alla superficie, come un'apparenza, sotto cui e in virtù della quale, si compie tutto un drammatico sviluppo che prepara la *catastrofe*, la quale non è mai, nelle cose più tipicamente cechoviane, una vera catastrofe *liberatrice*, poiché invece di troncare, di *risolvere* in un senso o nell'altro i contrasti, li fissa in uno stato d'animo che si prolunga in una infinita vibrazione. A tale proposito — e ciò potrebbe valere per l'arte di Cèchov in generale — ha detto bene il Lvov-Rogacevskij (1): « Cèchov ha disabituato lo spettatore ad attendere l'ultima scena ».

Con la loro poggessione interiore, colla loro organica costruzione, anche dal punto di vista del dialogo, le *Tre sorelle* e in specie *Zio Vànja*, sono opere d'arte e opere di teatro che, prive d'intrecci e di conflitti nel senso convenzionale, hanno un serrato svolgimento e un intimo cozzo drammatico, che si fissa nell'atmosfera risultante dalla fusione dei vari stati d'animo. *Gli stati d'animo*: ecco uno degli elementi che l'arte cechoviana sviluppa in modo particolare; ecco uno degli elementi da cui derivano squisite finezze e, specialmente nel teatro, sostanziali difetti.

I personaggi di Cèchov, infatti, appaiono, nei lavori

---

(1) V. LVOV-ROGACEVSKIJ: *Novjèšaja Rùsskaja Litjeratùra* (La moderna letteratura russa) - Mosca, 1923. (In russo).

drammatici in particolare, tutti in balia di questi stati d'animo; ma, dal frammentarismo della loro anima, l'artista riesce quasi sempre, nel breve respiro della novella e in alcuni dei suoi drammi migliori, a ricavare un pieno ed armonico accordo. Anzi, spesso, in Cèchov, vediamo aumentare la potenza della sintesi quanto più l'umanità gli appare frammentaria: quella visione pessimistica, universale, totalitaria, per cui i singoli personaggi non riescono a trovare il nesso, il *filo conduttore* della loro vita, fa trovare però il *filo conduttore all'artista*, costituisce, cioè il filo saldo della sua visione e della sua arte, per cui egli raccoglie in una potente unità la cieca dispersione dei sentimenti degli uomini. Ciò possiamo riscontrare, come si è accennato, specialmente nel teatro in cui, se ben guardiamo alla sostanza e non all'apparenza, Cèchov procede man mano alla ricerca dell'unità della sua visione negatrice, disgregatrice della vita, attraverso un crescente frammentarismo. Infatti *Ivànov*, *Ljèscij*, *Il Gabbiano*, e specialmente il secondo sembreranno più frammentari di *Zio Vànja* o delle *Tre sorelle* mentre sono solo più *disorganici*. Nello *Zio Vànja* e specialmente nelle *Tre sorelle* abbiamo invece, sotto l'unità dell'insieme, una direi quasi, polverizzazione dei sentimenti, degli stati d'animo, ridotti a molecole dell'atmosfera che ne risulta. Sembrerebbe qui, e specialmente nelle *Tre sorelle*, che ogni personaggio parlasse come per suo conto, se la sua voce non si raccogliesse poi nel silenzioso coro dell'insieme. Contemporaneamente, da *Ivànov* agli ultimi drammi, diminuisce il legame esteriore della *vicenda* ridotta a puri nessi interiori. Aboliti

gli scioglimenti violenti, che appaiono da *Ivànov* al *Gabbiano*, nelle *Tre sorelle* la vicenda è ridotta a ben poca cosa; nel *Giardino dei ciliegi* a nulla, quasi.

L'arte di Cèchov però, nel portare all'estremo la tendenza ora illustrata, si trova di fronte a una situazione assai difficile, specialmente quando, come nel teatro, l'unità da raggiungere attraverso il frammento, richiede una costruzione serrata, senza la soluzione di continuità di certi sparsi elementi impressionistici che è difficile ridurre nelle sintesi dell'*azione* drammatica, mentre nella novella possono essere illuminati e unificati da parti descrittive. Infatti anche sotto l'armonica unità complessiva delle *Tre sorelle*, non è difficile, come abbiamo visto, notare qua e là *il frammento che rimane frammento*, in certe battute che restano isolate, in certe *fioriture descrittive*, in cui il personaggio si analizza come per sé solo e, spesso, con una certa romantica esuberanza.

Questo difetto che già si avverte nelle *Tre sorelle*, si accentua ancor più, e con danno dell'insieme, in quel delicato lavoro che pure è *Il giardino dei ciliegi*, lavoro, che come abbiamo accennato, non è sostanzialmente disorganico, ma si attarda e si disperde in una impercettibile eppur quasi continua polverizzazione di piccoli elementi, che sfuggono alla sintesi e restano puri frammenti. Si ha quindi per risultato una eterea purezza di dolore, cui si giunge come attraverso un sottile velo di nebbia, che ci ha fatto indugiare e qualche volta smarrire. Di tutti i lavori drammatici, *Zio Vànja* è, secondo noi, il più perfetto. Non solo in esso, come nelle *Tre so-*

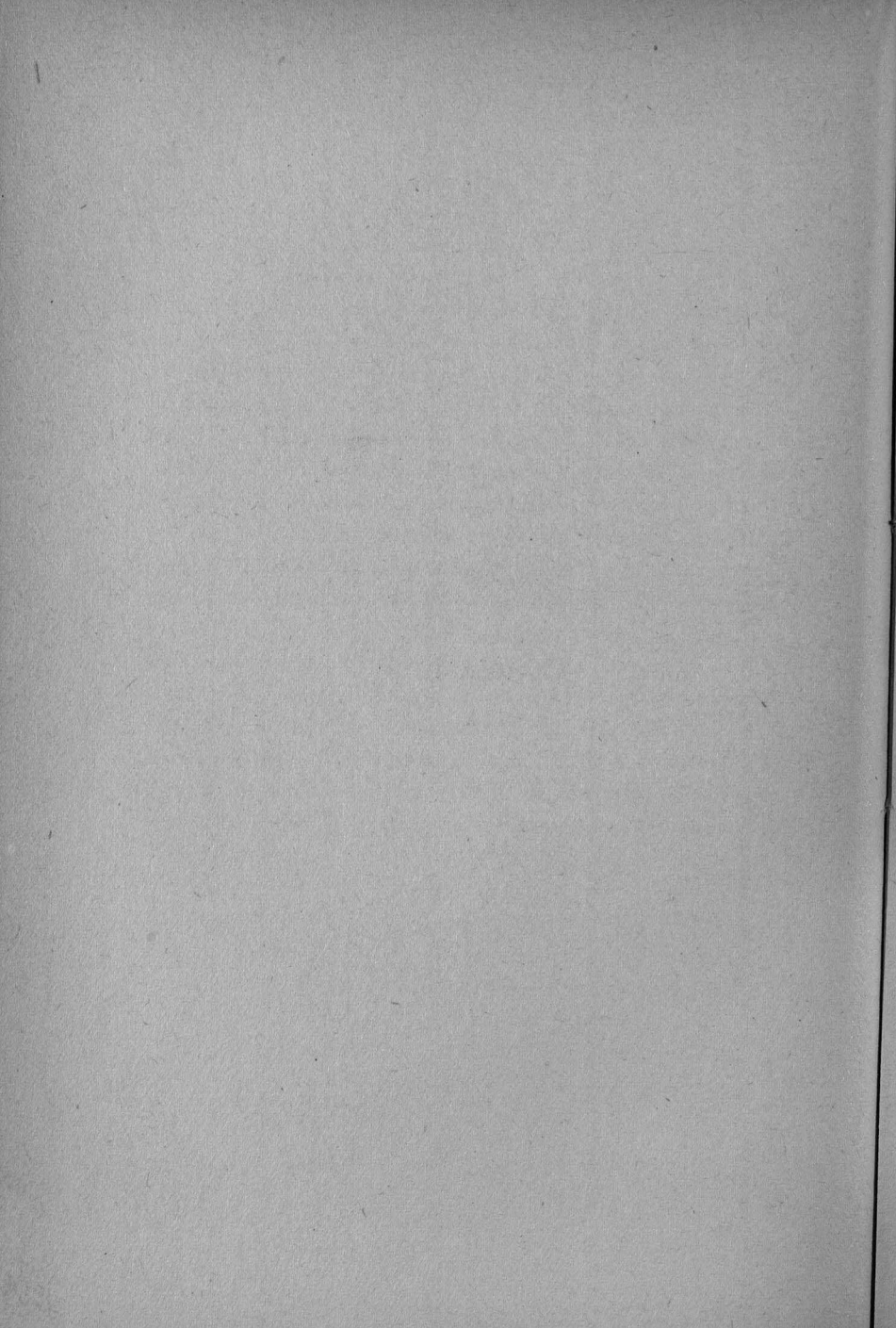
*relle* è potentemente concentrata la visione caratteristica dello scrittore, ma questa visione, più che nelle *Tre sorelle*, appare sobriamente innestata in una vicenda che, nella sua semplicità, progredisce per toni interiori, salda e serrata, senza troppi abbandoni descrittivi. Eccettuate alcune digressioni, tra cui soprattutto quelle di Àstrov sul progresso umano, la coltura dei boschi ecc., in questo dramma tutto è azione, tutto si coordina intorno a un serrato conflitto interiore, per cui le situazioni che ne risultano, pur nella loro elementare povertà, sono eminentemente *teatrali*, nel senso migliore della parola.

Ora che abbiamo illustrato il positivo valore di Cèchov come drammaturgo, possiamo anche aggiungere che, tolti *Zio Vànja* e le *Tre sorelle* le novelle del Nostro sono in genere superiori ai suoi drammi, nei quali, se talora egli crea un più significativo peso dell'atmosfera, spesso anche diluisce, nelle molte *digressioni*, la concentrazione sentimentale e spezza l'unità costruttiva dell'insieme. Queste digressioni non sono altro che soliloqui, brani fuori dell'azione, avanzi di elementi descrittivi, che ricordano il grande novelliere, ma che pesano al drammaturgo.

---

IV

Conclusione



## IV

### Conclusione

#### I — FRAMMENTARISMO, UNITÀ E SEMPLICITÀ DELL'OPERA CECHOVIANA

Abbiamo esaminato il mondo di Cèchov e abbiamo visto come artisticamente si concreti nella sua opera di novelliere e di drammaturgo, notando fra le altre cose un certo frammentarismo tutto particolare allo scrittore. Sembra dunque che lo Šestòv (di cui abbiamo contraddetto vari giudizi) abbia finalmente ragione quando osserva che tutto in Cèchov appare come frammento. Eppure anche il frammentarismo di Cèchov non è come letteralmente l'intende lo Šestòv e ciò intuiva L. N. Tolstòj in questo suo acuto giudizio: « Cèchov, come artista, non si può nemmeno paragonare con gli scrittori russi che lo precedettero: con Turghènjev, Dostojèvskij o anche con me... Cèchov ha la sua *propria forma come gl'impressionisti*. Se guardi, vedi uno che sembra scombiccherare colori senza far nessuna scelta, come gli

capitano fra le mani e questi scambiccheramenti è come se non avessero alcun rapporto fra loro; ma se ti allontani, e guardi meglio, si riceve nel complesso una impressione meravigliosa: dinanzi a voi c'è uno splendido, indiscutibile quadro ». Tolstòj vedeva giusto: gli apparenti frammenti, non restano delle isolate macchie di colore, ma sono uniti tra loro da un legame, impercettibile alla prima, legame che è costituito dal sotterraneo stato d'animo che deriva da una visione piena, totalitaria delle cose e della vita, per cui non solo ogni composizione, anche semplice nella sua vicenda e sfumata nei toni, ha in sé la sua salda unità, ma a sua volta ogni composizione forma, colle altre dell'autore, un tutto inscindibile, perché legata a un unico centro creatore. Così inteso il *frammento* cechoviano, come saldamente legato a una visione totalitaria, possiamo comprendere come l'autore possa creare delle cose potenti e profonde da piccoli brani di vita, da ciò che in apparenza è più semplice e povero, possiamo comprendere come un'impresione appena sfiorata possa animare, le situazioni e le figure più comuni e come una straordinaria ricchezza di casi e di sentimenti venga fuori dall'apparente povertà degli intrecci. Cèchov, infatti, non ama costruzioni complesse anche nei suoi lavori più vasti, che non sono poi molti. In genere predilige oltre alla semplicità una brevità estrema. Ma, così semplice e laconico, egli non cade mai nel meschino poiché anche nelle cose più fugaci e insignificanti, riflette la complessità di un vasto problema, la grandezza di un'anima e di una sofferenza in cui tutto si raccoglie e a cui tutto ritorna. Se Cèchov



si ferma su un punto, se coglie appena un istante di una vicenda o di una figura, egli riuscirà a far sentire qualche cosa che si lega al passato e al futuro, nella continuità di una infinita vibrazione di sentimenti che creano tutta una vita intorno a quell'istante e a quel punto. Tra tanti esempi ne citeremo, col Wert, uno dei più evidenti: la novella intitolata *La corista*.

Kolpakov va a trovare la corista in casa sua, quand'è giungere la moglie di lui. Kolpakov si nasconde e sente sua moglie che ingiuria la ragazza perché dice che suo marito ha speso somme pazze per lei e ha sottratto perfino del denaro all'ufficio. La corista, da povera ragazza di buon cuore, colpita da insulti che sa di non meritare e commossa dalla situazione che le viene esposta, non solo restituisce quel poco che le è stato regalato da Kolpakov, ma dà anche tutti i suoi pochi gioielli. Quando la moglie se n'è andata, Kolpakov esce dal suo nascondiglio e maltratta la corista, perché dinanzi a lei, s'è dovuta « umiliare » una « donna orgogliosa e pura » come sua moglie.

Fin qui non ci sarebbe altro che un momento di una vita, ma ecco la pennellata finale che tutto anima e proietta nel passato e nel futuro: « Pàša (la corista) si buttò giù e cominciò a sospirare forte. Essa stava già rimpiangendo le cose che aveva date via così impulsivamente ed i suoi sensi erano scossi. *Essa ricordava come tre anni prima un mercante l'aveva percossa senza nessuna ragione al mondo* e sospirava più forte: » « Le storie di Cèchov — dice il Wert (1) — e specialmente le più corte,

---

(1) Op. cit.

sono avventure staccate in una strada senza fine; lo scenario cambia, il tempo passa per giorni, mesi e anni, ma la strada è ancora la stessa... e le avventure che si succedono sono simili fra loro. Tre anni fa un mercante ha percorso la corista ed ogni anno un uomo, chiamato Kolpakov, la insulterà; e ci saranno più mercanti e più Kolpakov, più percosse e più insulti nel futuro.»

2 — CÈCHOV « SATIRICO » O « BANDITORE »  
DEL « BORGHESISMO »

Quale la posizione di Cèchov di fronte alla sua epoca, di cui riflette così profondamente il dissidio e lo stato d'animo? Alcuni hanno veduto in lui, come per esempio il Michajlovskij (che pure più tardi confessò il suo errore) l'ideologo dell'epoca del « meschino borghesismo », il banditore di questo borghesismo; altri hanno invece considerato Cèchov come il satirico, il Saltykòv della sua epoca. Ambedue i giudizi, secondo noi, sono errati: infatti se Cèchov raccoglie le intime voci del suo tempo, che forma tutto lo sfondo dell'opera sua, non è certo il banditore di quel materialismo che fu conseguenza della mancanza d'ideali e della supina acquiescenza degli « anni ottanta », né si può dire che egli sia il Saltykòv della sua epoca, poiché, sebbene anch'egli colpisca profondamente lo spirito volgare del borghesismo, non lo fa come scopo diretto, né manifesta l'acre e palese disprezzo di Saltykòv, né lo sdegno e la violenta opposizione del satirico in genere: nemmeno per i suoi «uo-

mini meccanici » di fronte ai quali la sua repulsione è contenuta nel gelo di una voluta indifferenza, poiché egli non si sente di assumere il tono del castigatore. Il riso di Cèchov, infatti, al contrario di quello di Saltykòv, si raccoglie in una superiore pacatezza, che rivela, solo in certe pieghe nascoste, una partecipazione non polemica, ma sentimentale, attraverso un senso di pensosa serietà e talora di affettuosa e malinconica commozione. L'amarrezza contenuta del riso di Gògol, quell'amarrezza che nasconde sotto « il riso visibile delle lacrime che non si vedono » è come sepolta nel riso cechoviano, il quale tuttavia, salvo alcune eccezioni, avrebbe fatto ripetere a Pùškin ciò che disse a proposito delle « Anime morte »: « Dio, come è triste la nostra Russia! » Cèchov non è dunque né il *satirico*, né il *banditore* della sua epoca. Si può dire, però, che anch'egli, sebbene indirettamente e non certo coll'*animus* satirico, colpisca alcuni mali, *per lo spirito* che emana dalla sua opera; e, analogamente, se egli non è il banditore, certo è il rappresentante della sua epoca, nel senso che della sua epoca ha raccolto le voci facendone balzare il dramma nascosto, dramma che, del resto, rimane così spesso latente anche in fondo al suo riso.

Il nostro chiarimento riguardo al modo d'intendere la definizione di Cèchov come « satirico » o « banditore » della sua epoca, ci spiega, implicitamente un'altra cosa e cioè come, contrariamente all'opinione di chi nelle suddette definizioni sottintende una tesi che lo scrittore avrebbe propugnata, non ci sia in Cèchov artista, nessuna *tesi* o morale o politica o religiosa, da sostenere,

col valore extra-artistico di una dimostrazione d'ordine pratico.

Egli, pur rispecchiando il suo tempo, non è schiavo di tendenze prestabilite.

### 3 — CÈCHOV « LIBERO ARTISTA »

Così egli stesso diceva: « Io temo quelli che cercano delle tendenze fra le righe e chi vuole ad ogni costo considerarmi come un liberale o come un conservatore. Io non sono né un liberale né un conservatore, né un progressista, né un monaco, né un indifferente. Io vorrei essere un libero artista e nient'altro; e mi dispiace che Dio, non mi abbia dato la forza per esserlo. »

Con queste parole, Cèchov afferma luminosamente la sua coscienza d'artista, il quale, non per questo, come pure alcuni hanno creduto, si distacca dalla vita, perseguendo l'ideale dell'arte per l'arte; no, egli non chiude la sua anima alla passione di quei problemi, di quegli ideali che agitano la vita degli uomini; ma rinnega decisamente ogni problema, ogni tendenza, ogni ideale, che, invece di fondersi nell'opera d'arte, come suo elemento costruttivo, vi si sovrapponga col solo scopo pratico di una tesi da sostenere, da dimostrare. Egli, come tutti i veri artisti, senza essere schiavo di nessuna tesi, fa sgorgare dalla sua opera, una verità umana non predicata dai suoi personaggi e ad essi sovrapposta, ma in essi perfettamente individuata come molla della loro visione, della loro vita interiore; e dà anch'egli, non come scopo prestabilito a freddo, ma indirettamente,

come cosa che sgorga dalla necessaria, intima sostanza dei suoi personaggi, il suo insegnamento di vita; buono o cattivo che sia dal punto di vista pratico, con buona pace dei vari Šestòv; il che distrugge quindi l'ideale dell'arte per l'arte che tanto ebbe seguito negli « anni ottanta ». E poi come altrove abbiamo accennato, se si guarda bene la sostanza del mondo cechoviano, vediamo che, come il materialismo dello scrittore non porta al *sommeil de brut*, così il suo irriducibile pessimismo suscita nella diuturna lotta tra la mente che nega e il sentimento, che si ribella a questa negazione e infine dolorosamente si sottomette, un profondo sebbene inappagato desiderio di luce e di fede, in un contrasto che forma tutta la drammatica dinamicità dei personaggi di Cèchov.

4 — GLI « INSEGNAMENTI » DELL'ARTISTA E IL VALORE DELLA SUA OPERA RISPETTO AL TEMPO E ALL'AMBIENTE

Ecco gl'*insegnamenti* che sorgono di riflesso dall'opera dell'artista: mentre egli rappresenta il tragico quotidiano del borghesismo della vita, lo colpisce indirettamente colla sua stessa dolorosa e profonda rappresentazione; mentre appare « indifferente » e senza « principi » sveglia gl'indifferenti e suscita un accorato desiderio di verità e di luce; mentre si astiene (eccetto che in qualche tirata come quelle di Trofimov o di Astrov) dal predicare ciò che tutti predicavano allora, e cioè la necessità di migliorare il popolo, fa sentire la meschinità di una vita bassa e cieca come quella dei

suoi uomini « meccanici ». — Da quanto abbiamo detto, si vede come egli, libero interprete e creatore, rifletta l'ambiente nazionale e il suo tempo, senza subirlo in modo angusto, senza limitarvi il significato della sua visione, della sua opera, la quale, rispecchiando l'anima russa e un momento determinato della sua storia, se ne libera poi, assumendo un valore che va al di là del tempo e del luogo da cui è nata. Il *borghesismo* che, col suo particolare valore, forma il fondo dell'opera di Cèchov, non è solo quello che si rivela nella storia del popolo russo negli « anni '80 » poiché questo borghesismo è rappresentato come sofferenza universale ed eterna di fronte alla vita mediocre di ogni giorno, non supinamente accettata, ma dolorosamente subita.

## 5 — IL REALISMO DI CÈCHOV

Questo elemento universale che Cèchov colpisce e proietta nel suo ambiente e nel suo tempo ci fa comprendere come vada inteso il realismo cechoviano. Il « romanzo *Russia* », secondo la definizione data della sua opera (1), è un « romanzo » sgorgato dalle intime fibre di un determinato popolo e di una determinata epoca storica, di cui potrebbe sembrare a prima vista una fotografica riproduzione; ma questo sfondo realistico, così lontano dagli angusti programmi della scuola naturalistica e da ogni ristretto valore folkloristico, non è che il fecondo

---

(1) V. pag. 17.

e sodo terreno in cui si radica potente l'universale visione di Cèchov.

Dmìtrij Mjerežkòvskij (1) che pure intende così bene la finezza dell'arte cechoviana, dà, a nostro avviso, un giudizio assai ristretto, riguardo al suo valore complessivo: « E' precisamente nella vita di tutti i giorni che si trova la sua forza d'artista. Egli è il grande, e forse nella vita russa, il più grande descrittore della vita quotidiana. Se la Russia contemporanea sparisse dalla faccia del mondo, si potrebbe, attraverso le opere di Cèchov, ricostruire nei suoi minimi particolari, il quadro della vita usuale russa nel XIX secolo. In ciò sta non solo la sua forza, ma anche il suo lato debole. Egli conosce, come nessun altro, questa vita russa di tutti i giorni, ma non conosce che questo. E non vuol conoscere altro. Egli è eccessivamente nazionale, non universale. Egli è contemporaneo al massimo grado, ma non ha il senso della storia. La vita usuale di Cèchov è il presente, senza il passato e senza avvenire. E' un solo istante, inerte e fissato, è il punto morto della vita russa contemporanea, senza alcun legame con la storia e la cultura universale. »

Il giudizio del Mjerežkòvskij ha senza dubbio la sua base di verità per una parte dell'opera cechoviana, la parte caduca, eccessivamente legata a elementi particolari e transitori della vita russa, ma, in senso assoluto, è inesatto. Poiché abbiamo visto quale ampia visione della vita si nasconda nelle piccole cose di Cèchov e come, anche gli apparenti frammenti siano legati da un saldo filo

---

(1) Op. cit.

conduttore che tutto unisce e subordina a una visione totalitaria la qual cosa è rivelata appunto da quel non so che per cui Cèchov, come dice lo stesso Mjerežkòvskij « più è semplice, più è *misterioso*, più è ordinario, più è straordinario ». Questo non so che di misterioso, di straordinario, che anima in Cèchov anche le cose da nulla, è appunto il suo particolare e unitario senso della vita, che trasforma l'apparente riproduzione fotografica in un vivo e ampio quadro umano, gli elementi che sembrerebbero folkloristici, in elementi universali; è insomma il tocco creatore dell'artista, il quale dal particolare individuato nelle sue creature e nelle sue cose, fa sgorgare una voce che parla non soltanto alla sua gente, ma a tutti gli uomini.

Uno scrittore regionale, uno scrittore *russo*, in un senso piuttosto ristretto della parola, è, secondo noi, l'Ostròvskij, nei cui drammi si rispecchia la vita del suo popolo più che altro come documento d'ambiente, come rappresentazione realistica intesa nel senso limitato dell'espressione. In Ostròvskij veramente c'è la Russia e quasi nient'altro che la Russia; Cèchov porta nella vita provinciale russa di Ostròvskij il fermento profondo di un dramma più ampio, per cui se in Ostròvskij anche i più complessi intrecci di vicende e di passioni si esauriscono e sfumano senza una troppo profonda risonanza, al contrario le più semplici figure, le più semplici situazioni cechoviane, suscitano una lunga eco nel cuore.



6 — IL LATO NEGATIVO DELL'ARTE DI CÈHOV

Quanto abbiamo finora detto, se tende ad affermare e illuminare il valore fondamentale dell'opera di Cèhov, non mira certo a concludere con un'assurda apoteosi, che neghi difetti e deficienze, inerenti, del resto, ad ogni opera d'arte.

Abbiamo già osservato (1) nel Nostro quella tendenza a un certo frammentarismo, per cui, qualche volta, mancando la sintesi unificatrice, il frammento resta puro frammento; e abbiamo visto come tale difetto, più raro nelle novelle, appaia in molte opere di teatro.

Abbiamo anche detto che Cèhov è uno degli scrittori più semplici e meno clamorosi (2); ma ciò non esclude che, anche lui, non abbia i suoi eccessi e, a suo modo, una particolare rettorica. E' difficile, o, direi meglio, impossibile sorprendere in Cèhov, certi atteggiamenti per cui il poeta si trasforma nell'esteta, che si compiace di contemplare la propria creazione e persino la propria sofferenza. No; Cèhov, come abbiamo altrove accennato (3) non pecca di estetismo; però, anch'egli giunge talvolta a toni se non falsi, almeno esasperati, per un'altra via: e cioè l'inconscio ed eccessivo *raffinamento* del dramma che lo agita. Questo raffinamento si nota soprattutto nel più caratteristico tipo del « fallito » cechoviano, che è l'intellettuale, e consiste in una certa compiacenza del dolore, compiacenza, si badi bene, non

---

(1) V. pagg. 97, 98, 99 e 103, 104, 105. (2) V. pag. 66 e segg.

(3) V. pagg. 67 e 68.

estetica, ma sentimentale. Le figure cechoviane sono troppo prese dal loro dramma, perché possano assumere degli atteggiamenti, delle pose di autocontemplatori; tuttavia il loro dolore, quell'angoscia (*toskà*), quel tedio (*skùka*) che li travagliano, finiscono talora col cullarli in un bisogno non di autocontemplazione, ma di autocompassione, che smorza un poco la sofferenza e la lenisce. Di qui un indugiare intorno a certi stati d'animo, un'analisi troppo frequente del proprio male, quel proiettare nel futuro la propria sofferenza, quell'afferrarsi quasi con amore alla catena che si porta, senza saperla spezzare. Da questo atteggiamento nasce, se non sempre un tono falso, certo qualche cosa di romantico che dà un sentimentalismo un po' femminile anche a figure nate e profilate nella nuda forza del loro dolore.

Questa vena romantica, che si avverte così bene per esempio in Zio Giorgio, in Ivànov, in Trepljòv (i quali poi da buoni romantici d'altri tempi non trovano di meglio che risolvere la loro crisi con un colpo di revolver) si nota qua e là anche in certe sfumature delle *Tre sorelle* e perfino di *Zio Vànja*. Del resto abbiamo qui le tracce più o meno palesi di quel fondo schiettamente romantico che tanti degli eroi cechoviani hanno avuto prima di giungere al fallimento e che si mantiene ancora vivissimo nelle creature giovani, ardenti, come Anja del *Giardino dei ciliegi* o come la protagonista di quella finissima novella intitolata *Dopo il teatro*: una fanciulla che sogna l'amore e pensa al possibile innamorato ed è colma di quella gioia inesprimibile che è propria di certi attimi giovanili d'attesa.

In questi abbandoni, che chiameremo romantici, Cèchov ha spesso qualche cosa di rettorico; però, siccome anche in quella che chiamiamo rettorica ci sono diverse gradazioni, possiamo subito dire che Cèchov non è mai un retore nel senso peggiore della parola; non ha mai, cioè, quel tono artificiale di chi parla con voce accalorata e col cuore indifferente. Anche in questo aspetto artisticamente negativo, si sente tuttavia che il difetto proviene da un artista, poiché la rettorica di Cèchov ha un suo appassionato calore: è insomma una rettorica che ha qualche cosa d'ingenuo e che, se è un elemento falso dal punto di vista artistico, non lo è per lo meno nella sua movenza sentimentale.

E del resto, anche in questi casi, Cèchov in genere non si allontana mai troppo dal limite; anzi si riprende per lo più in modo che, talora, con una sola battuta riesce a ristabilire l'equilibrio distrutto, a ricreare il tono giusto; cosicché spesso si dimentica la momentanea deviazione. Ci sono poi dei casi in cui la rettorica cechoviana è così ambigua, così poco percettibile che si oscilla indecisi al di qua e al di là del limite segnato dall'artista. La figura di Anja, nel *Giardino dei ciliegi*, ha certamente nella sua esuberanza sentimentale, non sempre disciplinata, qualche cosa di rettorico; ma è difficile fissare con precisione questo tono, poiché la figura di Anja, nel suo complesso, si basa appunto su questa sua esuberanza.

7 — IL « TIPICO » CECHOVIANO

Ci sono alcune figure in Cèchov, e specialmente quelle degli intellettuali falliti, che tornano spesso con caratteri generali comuni, i quali costituiscono come uno schema tipico. Queste figure hanno dei caratteri così simili che, non solo nei loro sentimenti (angoscia della vita, impossibilità di liberarsi, rifugio nell'ubriachezza ecc.) ma anche nel loro linguaggio (« La vita è passata irrimediabilmente », « Fra cento, duecent'anni », « Lavorare, lavorare », ecc.) troviamo analogie e perfino identità. E' questo quello che potremmo chiamare il *tipico cechoviano*, che del resto si manifesta non solo in altre figure, (il progressista ecc.) ma anche in certe situazioni che sono il punto di partenza, di maturazione e di arrivo delle figure stesse. Tale caratteristica è maggiormente visibile nel teatro cechoviano, in cui si nota anche un certo procedimento che potremmo definire *per accoppiamenti e contrapposti*. Tale procedimento rivela una meccanizzazione di quell'antitesi decisa che, nel suo teatro, Cèchov ama porre al suo mondo di falliti per tentare di farne risaltare maggiormente il peso, attraverso le più semplici vicende. Così abbiamo accoppiamenti di falliti in primo piano: Sònja e Zio Vànja, Gàjev e Ljubòv Andrèjevna, Màša e Trepljòv ecc., a cui fanno contrasto, in tutto o in parte, figure come Àstrov e Sje-rebrjakòv, Trofimov e Lopàchin, Arkàdina e Trigòrin ecc., gente in cui la vita, colla forza più o meno sincera o della speranza o dell'azione o simili, si afferma con

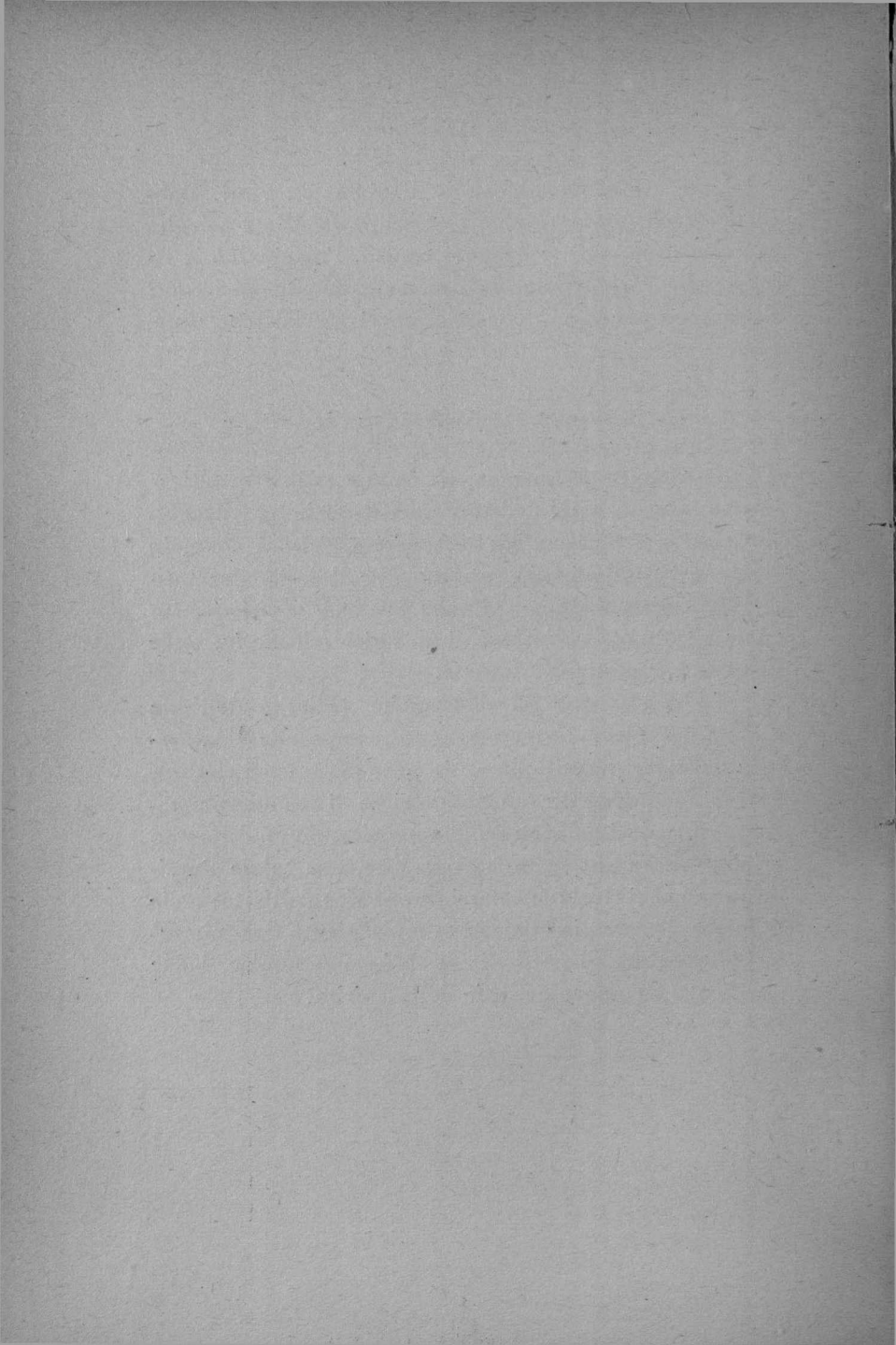
valore di contrasto allo stato d'animo dei vinti. Dobbiamo però osservare che, se Cèchov fossilizza talvolta la sua arte in certi schematici ritorni, l'originalità si ricrea nelle varie sfumature sentimentali, per cui i tratti *tipici* sono per lo più coperti e rattivati dal tono generale.

8 — IL LIMITE DELL'ORIZZONTE CECHOVIANO

Questo *tipico* cechoviano, ha la sua radice in un carattere fondamentale dello scrittore il quale ha sì una visione salda e unitaria ma la concreta, volta a volta, in figure e situazioni, che variano per il *tono*, per infiniti delicatissimi riflessi più che per la loro *fisionomia*: come altrettante *variazioni* di un unico *leit-motiv*; onde una certa angustia d'orizzonte.

Ora che abbiamo rilevato anche il limite dell'arte cechoviana possiamo serenamente comprendere la misura dello scrittore il quale, sia pure entro certi confini, è riuscito a creare un suo mondo ricco di risonanze umane, mostrandoci nello stesso tempo come, da un disperato grigiore possa pur scaturire una luce, una calma limpidezza in cui si rivela la catarsi serenatrice dell'arte; onde il dolore si raccoglie in armonia e, dal sicuro dominio sul torbido cozzare di passioni, di sofferenze umane, balza purificato un nuovo accordo dello spirito.

---



# INDICE

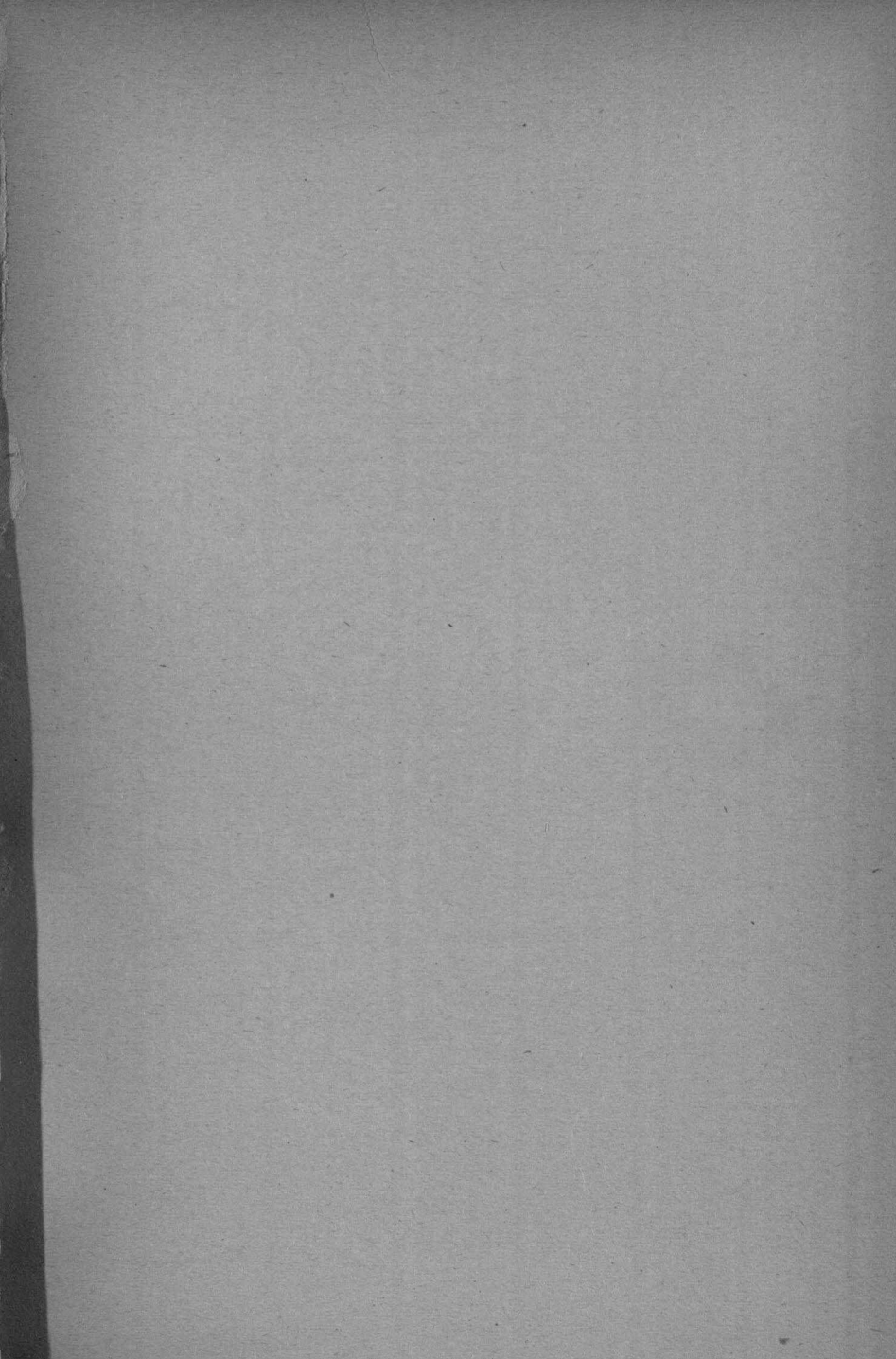
---

Cap. I — <i>L'uomo Cèchov</i> . . . . .	Pag. 7
Cap. II — <i>Il mondo e l'arte di Cèchov</i> . . . . .	» 17
1 — Il romanzo « Russia » . . . . .	» 17
2 — L'ambiente storico in cui maturò l'opera di Cèchov . . . . .	» 18
3 — L'arte comica e caricaturale . . . . .	» 22
4 — La comicità di Cèchov . . . . .	» 24
5 — Comicità e « humour » . . . . .	» 26
6 — Dalla comicità al dramma . . . . .	» 30
7 — Il dramma di tutte le impossibilità . . . . .	» 33
8 — La forza delle cose . . . . .	» 37
9 — Cèchov e il problema religioso . . . . .	» 38
10 — Il dramma del positivismo . . . . .	» 41
11 — L'eterno ritorno . . . . .	» 44
12 — La forza tirannica dell'abitudine . . . . .	» 45
13 — Dal non saper niente al non voler niente — Gli uomini meccanici . . . . .	» 46
14 — I veri eroi cechoviani . . . . .	» 48
15 — I miraggi . . . . .	» 49
16 — La felicità futura . . . . .	» 51
17 — Gli infelici cercatori . . . . .	» 54
18 — Il rimpianto della fede . . . . .	» 57
19 — Šestòv e la « creazione dal nulla » . . . . .	» 59
20 — Inerzia pratica e attività spirituale . . . . .	» 61

21 — Gli «uomini superflui» . . . . .	Pag. 62
22 — L'amore e la sofferenza . . . . .	» 63
23 — La raccolta passionalità e la semplicità di Cèchov . . . . .	» 66
24 — L'equilibrio del mondo di Cèchov e la trasfigurazione lirica della realtà quotidiana . . . . .	» 69
Cap. III — <i>Il teatro di Cèchov</i> . . . . .	» 75
1 — Il primo nucleo di lavori drammatici . . . . .	» 76
2 — «Sulla via maestra» . . . . .	» 77
3 — «Ivànov» . . . . .	» 79
4 — «Ljèscij» . . . . .	» 81
5 — «Il gabbiano» . . . . .	» 82
6 — Cèchov e i «caratteri» . . . . .	» 84
7 — Cèchov e il «Teatro artistico di Mosca» . . . . .	» 86
8 — «Zio Vànja» . . . . .	» 88
9 — «Le tre sorelle» . . . . .	» 90
10 — «Il giardino dei ciliegi» . . . . .	» 91
11 — Giudizio complessivo sul teatro di Cèchov . . . . .	» 93
Cap. IV — <i>Conclusioni</i> . . . . .	» 103
1 — Frammentarismo, unità e semplicità dell'opera cechoviana . . . . .	» 103
2 — Cèchov «satirico» o «banditore» del «borghe-	» 106
simo» . . . . .	
3 — Cèchov «libero artista» . . . . .	» 108
4 — Gli «insegnamenti» dell'artista e il valore della sua opera rispetto al tempo e all'ambiente . . . . .	» 109
5 — Il realismo di Cèchov . . . . .	» 110
6 — Il lato negativo dell'arte di Cèchov . . . . .	» 113
7 — Il «tipico» cechoviano . . . . .	» 116
8 — Il limite dell'orizzonte cechoviano . . . . .	» 117

---









## SCRITTORI SLAVI

COLLEZIONE DI MONOGRAFIE  
SUGLI SCRITTORI DEI SECOLI XIX E XX  
DIRETTA DA ETTORE LO GATTO



La collezione « SCRITTORI SLAVI » si rivolge al largo pubblico dei lettori del « GENIO RUSSO » e del « GENIO SLAVO », mirando ad offrir loro in trattazioni chiare e precise una biografia di ogni singolo scrittore ed un'esposizione critica delle sue opere.

Gli autori delle varie monografie terranno conto della più recente letteratura critica e di tutta l'opera dello scrittore trattato in modo da dare non solo un quadro completo dello scrittore nel tempo in cui visse e nella storia generale della letteratura, ma anche una guida per chi voglia conoscere il posto che ogni singolo scritto occupa nell'opera totale.

Ogni monografia è corredata di uno o più ritratti dello scrittore. Il numero di pagine varia da 80 a 120 nel formato stesso delle due grandi collezioni di « SLAVIA ». Prezzo di ogni volume L. 6.

La collana « SCRITTORI SLAVI » si svolge parallelamente alle collezioni « IL GENIO RUSSO » e « IL GENIO SLAVO », delle quali costituisce un *indispensabile complemento*.

La prima serie comprenderà gli scrittori del « GENIO RUSSO »:

ANTON CECHOV - di *Carlo Grabher*.

LEV TOLSTOJ - di *Ettore Lo Gatto*.

IVAN TURGHENJEV - di *Enrico Damiani*.

FJODOR DOSTOJEVSKIJ - di *Ettore Lo Gatto*.

NIKOLAJ GOGOL - di *Carlo Grabher*.

La seconda serie comprenderà gli scrittori del « GENIO SLAVO ».

### PRIMI VOLUMI:

IVAN GONCIAROV - di *Ettore Lo Gatto*.

STEFAN ZEROMSKI - di *Ettore Lo Gatto*.

IVAN VAZOV - di *Enrico Damiani*.

ECC.

---

---

# SLAVIA

SOCIETÀ EDITRICE DI AUTORI STRANIERI  
IN VERSIONI INTEGRALI

---

**ANTON CECHOV**

## OPERE COMPLETE

E' questa la prima pubblicazione organica che avvenga in Italia di tutta l'opera del grande Scrittore. Essa costituisce la V Serie della Collezione « IL GENIO RUSSO ».

---

*SONO FINORA PUBBLICATI:*

- I. — IL DUELLO - TRE ANNI - *Racconti* - Traduzione e note di GIOVANNI FACCIOLI (2<sup>a</sup> edizione) . . . . . L. 10—
- II. — LA MIA VITA - *Racconti* - Trad. e note di GIOVANNI FACCIOLI *ESAUrito*
- III. — ERA LEI!... - *Novelle umoristiche* - Trad. e note di GIOVANNI FACCIOLI . . L. 11—

*IMMINENTE:*

- IV. — LA CAMERA N° 6 - *Racconti* - Traduz. e note di GIOVANNI FACCIOLI . . . L. 10—

*IN PREPARAZIONE:*

- V. — LA STEPPA - *Racconti* - Trad. e note di ZINO ZINI.

E ALTRI VOLUMI

---

---

1508.



LIRE 6

IST

B