

Motivi čechoviani

Incipit ed epiloghi nella contemporaneità

Giulia Marcucci

ABSTRACT

Chekhovian motifs. Incipits and epilogues in contemporary literature and cinema

Giulia Marcucci

In the words of the literary critic Valeria Pustovaya, the Russian classics are one of the “three grandmothers” (“babushkas”) the writers of the 2000s grew up with, and their mission at the beginning of their literary birth was to show that tradition continues to be a living heritage. In the present work, I will try to show the presence of Chekhov in modern Russian fiction and cinema, focusing on two fictional texts, E. Vodolazkin’s novel *Aviator* and R. Senchin’s short story *Mowing*, as well as on the films *Mirror* by Andrey Tarkovsky and *Chekhov’s Motifs* by Kira Muratova.

The montage of Chekhov’s themes, the clarification of the writer’s name or of one of his stories right from the incipit or in the epilogue, and the revitalization and interweaving of several texts (such as *The Lady with the Dog* and *The Name-Day Part*) provide an opportunity to comprehend once again the modernity and versatility of this great author.

Keywords: Chekhov, mowing, Muratova, Senchin, Tarkovsky, Vodolazkin

L’aviatore e La fienagione: esempi letterari

L’aviatore di Evgenij Vodolazkin¹, uno degli scrittori più interessanti del panorama letterario contemporaneo russo, si apre con il verbo *govoril* – ‘diceva’, concordato al maschile. Una voce maschile – non sappiamo nient’altro – si rivolge a una donna, invitandola a indossare il cappello quando fa freddo: «Lui le diceva: quando fa freddo metti il cappello, altrimenti ti si staccano le orecchie per il gelo» (Vodolazkin 2019: 11). Lo stesso verbo è ripreso nella frase successiva, per riportare un altro frammento di discorso della stessa voce maschile: «Guarda un po’, le diceva, quanta gente in giro senza orecchie» (*ibid.*). Si tratta di ricordi, di impressioni che il protagonista non riesce a collocare;

1 Per una panoramica sullo scrittore rimando alla monografia collettiva a cura di Skotnicka e Świeży (2019). *L’Aviatore* è uscito in Russia nel 2016 per Ast, Mosca. Qui cito dalla traduzione italiana di Leonardo Marcello Pignattaro uscita nel 2019 per Francesco Brioschi, Milano.

sono parole che riemergono da una sepoltura forzata, perché egli – più avanti ricorda il proprio nome: Innokentij Platonov – negli anni Trenta era stato sottoposto a un esperimento di ibernazione nell'azoto liquido; l'esperimento è riuscito, è vivo, e ora, sessantasette anni dopo, ha inizio un lento processo di recupero della memoria.

Due paragrafi dopo, Platonov rievoca un litigio improvviso, che aveva sconcertato i presenti: da un'atmosfera cordiale, quasi senza accorgersene, erano tutti finiti a litigare e poi «qualcuno aveva fatto notare che succede così anche quando ci si ritrova dopo un funerale» (*ibid.*): si compiange il defunto, ma quando uno dei presenti dice che era un farabutto, questa cosa ha un effetto contagioso e, a poco a poco, tutti concordano con lui.

Poco più avanti, nel campo visivo del protagonista entra un uomo in camicia bianca, il medico Geiger. La scena si sta svolgendo nella corsia di un ospedale e il medico ha il compito di aiutare Platonov a collocare i ricordi, a ricostruire il passato antecedente alla deportazione alle isole Solovki e all'ibernazione. Dall'incontro con Geiger e con l'infermiera Valentina, scaturisce nel superstite questa riflessione: «Geiger, se non indossa il camice, porta immancabilmente giacca e gilet. Ricorda Čechov... Ci ho pensato un po'. Chi mi ricorda? Čechov! Porta persino il pince-nez» (ivi: 18).

In questo modo è come se il sottotesto čechoviano che serpeggia sin dall'incipit del romanzo trovasse nell'agnizione di Platonov il suo svelamento. La voce iniziale *govoril* ('diceva') richiama l'incipit di *Dama s sobačkoj* (La signora col cagnolino, 1899), dove il verbo *govorili* ('dicevano') evoca la folla di voci che annuncia la comparsa di una donna in un luogo di villeggiatura a fine stagione, con un ingresso nella narrazione in *medias res*, «senza bussare» e «senza tentennamenti» (Nabokov 2021: 336).

Anche il riferimento al funerale come luogo di contraddizione tra giudizi privati ed enunciazioni pubbliche e di inautenticità del dolore attiva un'associazione con Čechov, paladino dell'autenticità e della sincerità, cantore dell'assurdità e dell'imprevedibilità di certi comportamenti umani. Nel racconto *Orator* (L'oratore, 1886), per esempio, la contraddizione è particolarmente amplificata: l'impiegato Kirill Ivanovič Vavilonov è morto e le cause ci vengono subito rivelate: per colpa di una moglie perfida e dell'alcolismo. Un suo collega ricorre all'amico Zapoikjin (da *zapoik*, che in russo indica uno stato di ubriachezza cronica), noto per le sue capacità oratorie, perché declami un bel discorso sul defunto, mettendo cioè in luce virtù in realtà non possedute. Nel cammino verso il cimitero, Zapoikjin definisce liberamente l'impiegato una bestia, un ladro, un ubriacone, ma questo non gli impedisce di

imbastire poi un discorso ricco di belle parole in memoria del defunto alla presenza dei familiari e delle persone che lo conoscevano. L'oratore per primo, però, rivela la propria doppiezza e l'insensatezza del suo ruolo chiamando per sbaglio l'impiegato con il nome di un altro, vivo e perfino presente al funerale. In questo caso specifico, la menzogna è così grande, il comportamento di Zapožkin risulta così meschino e la contraddizione agisce a tal punto in lui che perfino i presenti sono colpiti dall'incoerenza del suo discorso, indipendentemente dal fatto che le sue parole siano piaciute a tutti.

Come si vede, la presenza di Čechov può agire in più modi: fornendo piste tematiche, e soprattutto modalità di strutturazione narrativa. Le prime sono più facilmente riconoscibili anche quando non apertamente esplicitate come nell'*Aviatore*; ma non meno potente è la presenza di modelli organizzativi: è il caso dell'incipit che abbiamo appena visto, e può essere il caso di un'articolazione aperta della struttura narrativa, caratterizzata per esempio da un finale inconcludente e angoscioso.

In questo senso un esempio di ripresa tanto tematica – la falciatura del fieno – quanto strutturale si ha anche nel racconto di Roman Senčín *Košba* (La fienagione, 2015)², per il quale *Imeniny* (L'onomastico, 1888) di Čechov assume una funzione di vero e proprio ipotesto.

Benché nel racconto di Senčín la fienagione sembri avere, come nota Andrej Astvacaturov (2020: 320), solo un ruolo marginale ed essere uno sfondo appena accennato (a parte il titolo, una delle rare volte in cui viene esplicitamente menzionata è quando il violento Viktor si presenta da Ol'ga, arrivando direttamente dalla falciatura), tuttavia assume un'evidente connotazione mortuaria e perfino sacrificale, così che il legame con Čechov non è solo con una ambientazione rituale o folclorica ma, in modo più sottile e profondo, con la sua capacità di raffigurare conflitti e violenze fra individui.

Nella vita agreste la fienagione è un rituale attraverso il quale si foraggiano le bestie con il fieno falciato e, in questo senso, la morte e la vita sono indissolubilmente legate. Il sottotesto metaforico svela nel racconto di Senčín un esito ancora più terribile: la falciatura, condizione per la prosecuzione della vita, corrisponde al sacrificio insensato di una donna e di una bambina.

Viktor ha avuto una breve relazione con Ol'ga, ma non si rassegna a perderla e vuole a tutti i costi che lei dimentichi il marito che sta per es-

2 Il racconto, pubblicato in Russia nel 2015 sul numero 1 della rivista «Novyj mir», è uscito nella traduzione italiana, da cui cito, nel volume a cura di Marcucci (2017).

sere liberato dopo aver scontato sei anni di prigione per traffico di droga; Ol'ga, invece, non ne vuole più sapere di Viktor e chiama l'amica Tat'jana perché la aiuti a districarsi da questa situazione. Tat'jana acconsente e si reca da Ol'ga con sua figlia Daša. Il doppio crudele omicidio che Viktor compie – uccide prima Tat'jana e poi la piccola, soffocandola – è per lui garanzia di una vita felice con Ol'ga. Il finale, tuttavia, contraddice il piano dell'assassino: «Questa [la ricetrasmittente] iniziò a gracchiare nella penombra, e Ol'ga comprese che la parte più terribile stava solo iniziando. E sarebbe continuata a lungo, a lungo» (Senčín 2017: 214). Intuiamo dunque che Ol'ga viene considerata responsabile della morte dell'amica e della piccola, mentre Viktor è già stato catturato.

Questo finale aperto, che segna nel presente l'inizio di un calvario di lunga durata nel futuro, esibisce una strategia narrativa tipica di alcuni explicit čechoviani, nei quali si allude al fatto che la porzione più significativa (e dolorosa) di una vicenda si trova al di fuori dei confini del racconto. È indicativo, da questo punto di vista, il finale sfumato della *Signora col cagnolino*: quando i due protagonisti Ol'ga Sergeevna e Gurov si incontrano per l'ultima volta nell'albergo di Mosca «Slavjanskij bazar», non giungono ad alcuna soluzione sul loro futuro di coppia. L'unica certezza che hanno nel presente è suggellata in queste parole conclusive: «e a entrambi era chiaro che mancava molto, molto tempo alla fine, e che la parte più complessa e difficile stava solo iniziando» (Čechov 2019 [2007]: 243).

Nel racconto di Čechov *L'onomastico* il protagonista Pëtr Dmitrič è da poco tornato da un viaggio nel governatorato di Poltava; lì ha dei possedimenti e si è dedicato alla fienagione. È estate; per la precisione è il giorno del suo onomastico e la sua casa è affollata di ospiti. Pëtr Dmitrič si apparta con la giovane Ljubočka e le racconta della fienagione con slancio ed entusiasmo. La moglie Ol'ga Michajlovna, che aspetta un bambino, spia da una capanna la conversazione tra il marito e Ljubočka, ed è questo il punto iniziale del vistoso malessere, della rabbia e della gelosia che la accompagnano quasi fino all'epilogo. Nella seconda delle cinque parti che compongono il racconto, Ol'ga Michajlovna esce in giardino e, di nuovo, nel suo sguardo entra subito il marito, per lo più assoggettato al punto di vista emotivo e psicologico della donna. Pëtr Dmitrič sta falciando l'erba, con Ljubočka e le figlie del vicino. Di lui vengono sottolineati la forza fisica e il desiderio di insegnare a Ljubočka a falciare: le porge la falce e la incoraggia a provare; a questo punto, entra in scena Ol'ga Michajlovna e grida alla ragazza di non fare la timida. La falciatura assume qui i contorni di metafora sessuale, ma, come nel racconto

di Senčín, è soprattutto premonitrice di conflitto e di morte: la relazione tra i due coniugi dell'*Onomastico* è infatti compromessa; i due soffrono dell'incapacità di incontrarsi e confrontarsi. All'apice di una crisi, Ol'ga Michajlovna dapprima dice a Pëtr Dmitrič di averlo odiato tutto il giorno, poi lo accusa di odiarla perché lei è più ricca di lui. Dopo questa crisi culminante si iniziano a intravedere i segnali di un riavvicinamento, ma oramai è troppo tardi per pentirsi e per amare, per un vero incontro. La morte, già annunciata metaforicamente dalla falciatura, fa la sua irruzione: muore il figlio appena nato e si chiude così ogni prospettiva di felicità.

Esempi cinematografici: Kira Muratova e Andrej Tarkovskij

Il film autobiografico *Zerkalo* (Lo specchio, 1974) di Andrej Tarkovskij si apre con un prologo, in cui un ragazzino con l'aiuto di una logopedista riesce finalmente a parlare, superando il deficit della balbuzie. Queste immagini assumono il valore di metafora della condizione interiore del regista, che era riuscito, non senza difficoltà e rinvii da parte della censura, a girare un'opera in cui parlava di sé, delle proprie sofferenze legate all'infanzia e alla sua vita da adulto³. Nella sequenza iniziale del film, una donna sola e malinconica – Margarita Terechova, che interpreta sia la madre da giovane sia la moglie del protagonista – è seduta su una staccionata, fuma e guarda lontano. Siamo nel villaggio di Ignat'ëvo, dove il piccolo Andrej Tarkovskij trascorreva le estati con la madre e la sorella Marina prima che scoppiasse la guerra. Una voce fuori campo, quella del protagonista adulto, narra che quando vedevano arrivare un uomo in lontananza, capivano subito che si trattava del padre – il poeta Arsenij Tarkovskij – se dopo il cespuglio si dirigeva verso la loro casa, altrimenti voleva dire che non era lui e «che non sarebbe oramai più arrivato»⁴. Occorre ricordare che i genitori di Andrej Tarkovskij si erano separati ufficialmente nel 1940 e che in questa sequenza viene annunciata l'atmosfera frustrata dell'attesa del padre.

Uno sconosciuto (Anatolij Solonicyn) svolta per sbaglio dopo il cespuglio e raggiunge la donna. Si presenta: è un medico diretto verso il villaggio di Tomšino. Quando anche lui si siede, la staccionata non regge il peso e cadono entrambi. La caduta e il contatto diretto con

3 Sulla genesi di questo film ho scritto in Marcucci (2004).

4 La traduzione è mia (G. M.).

la terra innescano nello sconosciuto una riflessione sulla grandezza e la sensibilità della natura, da un lato, e sull'insensibilità degli umani, dall'altro, così presi dai loro impegni, così sempre di fretta, così sfiduciati e volgari. La conversazione tra la giovane madre e il medico si chiude in modo enigmatico, come spesso avviene nei finali čechoviani, restando sospesa tra il non detto e un esplicito riferimento a *Palata n. 6* (La corsia n. 6, 1892) di Čechov. La donna, infatti, dopo aver tentato invano di dire qualcosa al dottore, gli chiede: «E *La corsia n. 6* allora?».

Si può forse vedere in questa domanda un'allusione all'incontro tra Ragin, il medico del racconto čechoviano, e Gromov, uno dei cinque cosiddetti matti rinchiusi in isolamento in uno squallido annesso situato nel cortile di un ospedale. Ragin, sempre più demotivato e scoraggiato dalle condizioni igieniche precarie e dall'infinita rozzezza degli assistenti e dei colleghi, smette di andare all'ospedale tutti i giorni. Una volta, si reca al reparto dei matti, inizia a conversare con Gromov e riconosce in lui un uomo intelligente, sensibile e soprattutto vitale. Così torna a fargli visita, come calamitato dalla personalità del 'matto', dalle sue idee in tanta parte diverse dalle proprie. Ragin, però, a causa di questa frequentazione viene a sua volta rinchiuso nel reparto, ma non regge all'isolamento e muore.

Il medico del film di Tarkovskij, prima di allontanarsi per sempre e riprendere la strada verso Tomšino, risponde scettico che *La corsia n. 6* è frutto dell'invenzione di Čechov, prendendo così al contempo anche le distanze dallo scrittore. Da questo punto di vista l'incontro con la donna non apre ad alcuna svolta, né tanto meno ad alcuna scintilla di cambiamento. E tuttavia anch'esso possiede quel tratto che nessuno meglio di Virginia Woolf ha saputo indicare a proposito degli incontri čechoviani in generale: «Per via del vuoto che li circonda, e della consapevolezza che saranno brevi, questi incontri hanno un'intensità che preserva a lungo il loro significato nella memoria, come fossero plasmati dalla mano di un artista» (Woolf 2015: 32).

Nel film *Nostal'gija* (Nostalgia, 1983)⁵, uno dei personaggi centrali, Domenico, è considerato un pazzo, un diverso; la gente del posto – Bagno Vignoni – dice che ha tenuto chiusa la propria famiglia per sette anni per paura della fine del mondo, o forse per gelosia. Gorčakov, lo scrittore russo in Italia sulle tracce del musicista Pavel Sosnovskij, sente i commenti sprezzanti su Domenico pronunciati da alcune persone immerse in una vasca termale fumante, e afferma rivolgendosi alla sua

5 Su questo film ho scritto in Marcucci (2020).

interprete: «Noi non vogliamo capirli, loro sono molto soli, ma di sicuro sono più vicini alla verità». Del «noi» inclusivo usato dallo scrittore per difendere Domenico, fanno evidentemente parte, al di là dalle barriere geografiche, tutti coloro che si illudono di essere sani di mente; la frase di Gorčakov rappresenta dunque una chiave di svolta nel processo che lo porterà a voler conoscere Domenico, rifiutando l'aiuto dell'interprete.

Nell'archivio dell'Istituto internazionale Andrej Tarkovskij, tra i materiali inediti c'è una cartella intitolata «Čechov»: vi si leggono le idee su un film che il regista avrebbe voluto girare a partire dal racconto *Čěrnij monach* (Il monaco nero, 1894). Anche in questo piccolo capolavoro čechoviano, come nella *Corsia n. 6*, viene contestata e combattuta la contrapposizione stereotipata 'sano di mente/matto'.

Kira Muratova, considerata da Michajl Jampol'skij (2015: 8) l'unico esempio, nella cinematografia russa dell'ultimo terzo del Ventesimo secolo, di «regista pensante da un punto di vista filosofico» – intendendo con questo non che amasse far filosofeggiare i propri personaggi davanti alla telecamera, bensì che le interessava riflettere sugli esseri umani di fronte alle molteplici situazioni da lei escogitate ed elaborate con assoluto virtuosismo –, nel 2002 gira un film in cui il riferimento a Čechov è esplicito già nel titolo, *Čechovskie motivy* (Motivi cechoviani)⁶.

Il film è il risultato dell'originale rilettura di Muratova – o dell'«uso», per citare le parole della regista riportate nella sceneggiatura letteraria (Muratova, Golubenko 2002: 32) – di *Tjažėlye ljudi* (Gente difficile, 1886) e della pièce *Tat'jana Repina* (1889)⁷. Ci troviamo quindi di fronte a un

6 Su questo film e sul racconto *Gente difficile* ho scritto più ampiamente in Marcucci (2021).

7 *Tat'jana Repina* è un dramma in un atto che Čechov compose come prosecuzione di una pièce scritta dall'editore Aleksej Suvorin sulla tragica fine di Evlalija Kadminaja, cantante e attrice realmente vissuta, che si avvelenò in scena dopo essere stata lasciata dall'amante, tal «ufficiale T». L'atto čechoviano è ambientato in una chiesa, nella quale si sta svolgendo il matrimonio tra Sabinin (ex amante di Repina) e Olenina. Durante la celebrazione gli invitati confabulano impazienti tra di loro, qualcuno rievoca anche l'avvelenamento di Repina e di altre donne che hanno seguito il suo esempio; a un certo punto, la comparsa di una donna vestita di nero genera scompiglio: Sabinin teme che sia Repina, mentre si tratta di una sua seguace. La pièce si chiude con le parole sfiduciate del guardiano, che si chiede dove sia realmente Dio, mentre il prete anziano e un novizio, che durante la messa hanno continuato imperterriti a officiare, riflettono sulla ricca dote della sposa. La «donna in nero», l'unica della folla rimasta nella chiesa, si avvelena. Quando Suvorin ricevette *Tat'jana Repina*, decise di stamparne alcuni esemplari nella sua tipografia, non ufficialmente, consapevole del fatto che la censura non avrebbe mai dato il permesso di pubblicarla. Sulla storia di questa pièce e la sua

esempio diverso da quelli finora analizzati, poiché nell'opera di Muratova i testi di Čechov costituiscono esplicitamente il materiale con cui lei e il co-sceneggiatore Evgenij Golubenko hanno lavorato. Il riferimento a *Gente difficile* ha una funzione strutturale nel film, tuttavia mi soffermerò qui in particolare sul modo in cui l'incipit del testo letterario agisce in *Motivi cechoviani*.

Gente difficile, innanzitutto, è un breve racconto in cui centrali sono i temi della conflittualità familiare, in particolare tra padre e figlio, e dell'incomunicabilità: il giovane Pëtr deve partire per la città, dove le lezioni sono già cominciate, e ha bisogno di denaro. Širjaev, il padre, è disposto a dargli lo stretto necessario, ma quando la moglie Fedos'ja Semënovna gli fa notare che al figlio servono anche degli stivali e dei calzoni nuovi, oltre ai soldi per il vitto e l'alloggio a Mosca, dà in escandescenza. Pëtr esce di casa, vorrebbe raggiungere la meta a piedi, ma al crepuscolo decide di rincasare e di dar sfogo alle sue emozioni. Affronta il padre e lo rimprovera di maltrattare la madre («Su di me potete infierire quanto vi garba, ma la mamma lasciatela in pace! Non vi permetterò di torturare mia madre!» [Čechov 1954: 789]): il modello edipico è a tal punto amplificato nella catena di crisi isteriche che contagiano padre, figlio e madre che, come nota Jampol'skij, il comico e il grottesco insieme hanno qui il sopravvento (Jampol'skij 2015: 296). Il giorno successivo il ragazzo parte per Mosca, mentre Širjaev, senza guardare il figlio, gli ricorda che i soldi sono sul tavolo. Con *Gente difficile* ci troviamo dunque su un crinale, in un punto misterioso in cui il processo di affermazione e di costruzione dell'io, il rito di iniziazione sociale che parte dal contrasto con il padre e con il suo modello, non è né fallito né riuscito. È un tentativo dal risultato enigmatico, come spesso avviene nel mondo cechoviano.

Il racconto si apre, come è tipico di Čechov, senza troppi antefatti e con la descrizione di situazioni concrete: Širjaev si trova in un angolo davanti a un catino di rame e si lava le mani; l'accento al suo stato d'animo («aveva un'aria preoccupata e arcigna» [Čechov 1954: 781]) è affiancato in modo bizzarro al riferimento alla barba incolta. L'uomo si lamenta del cattivo tempo. Poi lo sguardo del narratore si ferma sulla tavola attorno alla quale siedono la moglie, Pëtr, la figlia Varvara e altri tre figli più piccoli. L'opposizione tra il movimento delle sedie da parte di questi ultimi e l'immobilità degli adulti sposta il focus sugli elementi sonori; un momento dopo l'attenzione torna su Širjaev, sui suoi

gesti compiuti con estrema lentezza («lentamente» è ripetuto due volte), quindi di nuovo sugli elementi uditivi (il rumore della pioggia, le risate degli operai all'esterno e delle accette con cui stanno lavorando) e infine sul figlio, sulla ripetizione dei suoi gesti («parecchie volte egli posò il cucchiaino e si mise a tossire» [Čechov 1954: 782]) e sul suo sguardo: si scambia occhiate complici con la madre, poi fissa il padre.

È un "inizio mobile", in cui spicca l'accento sui gesti teatrali e sofferti dei personaggi. Con la loro ripetizione, i gesti diventano leitmotiv e definiscono un'interiorità, disegnando uno scenario sociale travagliato. Certi dettagli materiali, come il catino di rame, rispecchiano d'altra parte bene quella visione d'insieme che lo scrittore restituisce nei suoi racconti⁸, nonché la sua capacità di assumere nel racconto tutti gli oggetti potenzialmente coinvolti nella realtà descritta, in una sorta di realismo al quadrato.

Il film *Motivi cechoviani* si apre con una scena ambientata nell'aia di una casa: alcuni operai stanno costruendo una nuova rimessa, ma comincia a piovere e devono smettere. La tendenza all'amplificazione è già evidente qui, nello scambio tra uno degli operai e un bambino occhialuto: il primo dice che costruiranno un negozio, l'altro ribatte che sarà una rimessa, ma il rimpallo «negozio – rimessa» non si esaurisce rapidamente: le due parole saranno reiterate, così come altre, anche più avanti, svuotandosi di senso nella loro insistenza e diventando così emblema di un'impasse ermeneutica e comunicativa, del vuoto metanarrativo conseguente al collasso del «progetto sovietico» (Roberts 2013: 42). In altre parole, il problema non riguarda solo l'incomunicabilità fra i personaggi, come avviene spesso nel mondo čechoviano, ma anche la loro impossibilità di investire il linguaggio di significato.

L'inizio polifonico, con la prevalenza di campi e piani medi, è interrotto dallo scoppio di un temporale. Con un movimento lentissimo dal basso verso l'altro, la macchina da presa introduce Širjaev attraverso i dettagli del suo volto: dapprima la folta barba nera, poi il naso e infine gli occhi che socchiude in segno di disperazione. Nel primo piano successivo l'uomo esprime, in anticipo rispetto al racconto di Čechov, la propria avidità: «Gli operai hanno lavorato due ore e li paghiamo per l'intera giornata»⁹. La narrazione prosegue poi negli interni della casa con un altro montaggio di primi piani: quello del volto annoiato

8 Sull'uso e la funzione dei dettagli in Čechov si veda Čudakov (2016 [1971, 1986]: 149-200, 447-507).

9 La traduzione è mia (G. M.).

della figlia maggiore che, per non sapere che cosa fare, gioca con gli occhiali da vista; quello dei figli più piccoli impazienti e quello preoccupato, anzi «colpevole» (come è indicato nel racconto), della moglie. Il ticchettio di un orologio segna il trascorrere del tempo. Širjaev intanto è entrato in casa, si spoglia, si pettina davanti allo specchio, indossa la vestaglia, assolutamente noncurante del fatto che lo stiano aspettando a tavola; compie tutti questi gesti «lentamente», proprio come indica Čechov. Quando finalmente raggiunge i suoi familiari, la breve frase del racconto «lentamente fece la sua preghiera» viene sviluppata in un intero episodio con una lunga preghiera recitata da ciascuno con ritmo differente, provocando così un effetto dissonante. Le pareti sono abbellite con alcune icone, così come con stendardi che riportano proverbi russi o scritte incentrate sul tema del denaro: «e anche senza ora vivono felici» e «senza soldi in città si è ladri di se stessi» sono alcune delle scritte più vistose. Non c'è più traccia, dunque, dei valori esaltati nei manifesti di propaganda sovietica legati, per esempio, alla famiglia e all'importanza dell'istruzione, che dovevano contribuire all'edificazione del «radioso avvenire». In alcune inquadrature successive compare addirittura un ritratto di Anton Pavlovič: come nota Jampol'skij, «i personaggi venerano il loro creatore» (Jampol'skij 2015: 296).

L'atmosfera negli interni, carica di tensione, preannuncia la discussione tra padre, figlio e madre, con la crisi isterica di quest'ultima e l'esplosione di rabbia di Širjaev. Si nota già bene in questi minuti iniziali ciò che osserva Tom Roberts a proposito del film nell'insieme: «The film consistently parodies alternative systems of cultural meaning, including the traditional family, Russian Orthodoxy and market capitalism – the primary discursive models to emerge in the wake of Communism» (Roberts 2013: 42).

Le anticipazioni, le reiterazioni e le amplificazioni di gesti e di battute in questo inizio filmico, così come alcuni tratti più evidenti ma mai scontati di fedeltà al modello čechoviano, parlano di un 'uso' felice dell'inizio del racconto, di una sua originale rilettura in chiave cinematografica, di una 'ri-creazione'. Nel film di Muratova i gesti e gli oggetti – occhiali, specchi, icone, stendardi e molti altri che emergono più avanti – stabiliscono un misterioso dialogo con i personaggi, quasi caricandosi dei loro non detti. A proposito del «mondo delle cose» in Čechov, Aleksandr Čudakov ha osservato: «Non è uno sfondo, non è la periferia della scena» (Čudakov 2016 [1971]: 163), sottolineando che dettagli e personaggi sono egualmente illuminati nella narrazione. Valorizzando gli aspetti materiali della vita, cari a Čechov tanto all'inizio

della sua produzione letteraria quanto negli anni di una psicologia più matura, il film di Muratova dà ragione alle categorie di Čudakov e ne rilancia l'importanza e l'attualità negli studi sui meccanismi intersemiotici. *Motivi cechoviani*, come tutte le trasposizioni riuscite, fa rinascere e rinnova il mondo dello scrittore adattandolo a un nuovo contesto, quello post-sovietico; al contempo, lo investe delle nostre inquietudini, mostrandoci come in uno specchio le fragilità che, indipendentemente dai confini geografici d'appartenenza, ci accomunano.

«I personaggi venerano il loro creatore»; ma a venerarlo sono in realtà gli autori contemporanei, che fanno rivivere Čechov, bachtinianamente, nel «grande tempo» al di là delle barriere della sua breve storia. Ciascuno lo fa a modo proprio¹⁰ e, relativamente alla manciata di esempi qui riportati, ricalcando un epilogo o un incipit; richiamando la somiglianza tra lo scrittore e un personaggio; riprendendo uno o più motivi; facendo citare il titolo di un racconto e aprendo così a riflessioni su temi che ancora oggi ci turbano e ai quali, come e più di allora, non sappiamo o non possiamo dare una risposta; e, infine, giocando in modo originale ed eccentrico¹¹ con gli intrecci letterari. Il nome Čechov, la sua visione, il suo stile sono presenze tattili, consistenti, cosicché il ponte tra il passato e il presente appare saldo.

La vitalità molteplice di questo classico anticipa alcune situazioni di incomunicabilità o di sospensione comunicativa tipiche della modernità, al punto da divenirne un tratto antonomastico: evocare Čechov, un suo titolo o una sua situazione tipica corrisponde all'evocazione di un sapere comune. Evocare Čechov, anche solo con un titolo, o magari alludere a lui per mezzo di una situazione narrativa o di un tema, o di un tratto strutturale, sembra permettere un moto di riconoscimento e di visibilità. Essere un classico è anche questo.

10 Andrej Stepanov (2021: 198), al quale rimando per approfondimenti sull'influenza di Čechov in Vladimir Sorokin, Boris Akunin e Alice Munro, nota che, tra i classici russi, Anton Pavlovič è il più citato nella letteratura russa contemporanea. Rimando inoltre a Claudia Olivieri (2016) per approfondimenti sulle riscritture čechoviane nel teatro russo contemporaneo in autori quali Akunin, Sorokin e Ljudmila Ulickaja.

11 Oleg Aronson sottolinea più volte come, nel film di Muratova, il procedimento dominante sia quello delle «attrazioni» e come, attraverso questo artificio, la regista riesca a rivelare l'«immagine del tempo», precisamente l'immagine della nostra contemporaneità, che in Čechov è già presente come «intenzione» (2007: 184).

BIBLIOGRAFIA

- Aronson 2007: O. Aronson, *Kommunikativnyj obraz (Kino. Literatura. Filosofija)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
- Astvacaturov 2020: A. Astvacaturov, *Tragedija instinkta. O rasskaze Romana Senčina Kos'ba*, in *Id.*, *Chaos i simmetrija. Ot Uajlda do našich dnei*, Moskva, AST, 2020, pp. 315-327.
- Čechov 1954: A. Čechov, *Gente difficile*, trad. it. di G. Faccioli, in *Id.*, *Racconti e novelle*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 781-790.
- Čechov 2019 [2007]: A. P. Čechov, *La signora col cagnolino*, trad. it. di E. Guercetti, in *Anton Čechov. I racconti della maturità*, a cura di F. Malcovati, trad. it. di E. Guercetti e G. Piretto, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 227-243.
- Čudakov 2016 [1971, 1986]: A. Čudakov, *Poëtika Čechova. Mir Čechova: vozniknovenie i utverždenie*, Moskva, Azbuka, 2016.
- Jampol'skij 2015: M. Jampol'skij, *Muratova. Opyt kinoantropologii*, Sankt-Peterburg, Seans, 2015.
- Marcucci 2004: G. Marcucci, *Lo specchio di A.A. Tarkovskij: biografia e storia*, «Europa Orientalis», XXIII/2 (2004), pp. 253-270.
- Marcucci 2020: G. Marcucci, *Nostalgia tra Russia e Italia*, in *Italia – Russia. Un secolo di cinema*, a cura di C. Olivieri e O. Strada, Mosca, Ambasciata d'Italia a Mosca, 2020, pp. 286-299.
- Marcucci 2021: G. Marcucci, *A. P. Čechov i K. Muratova v zerkale A. P. Čudakova*, in *Mir issledovatelja. Z. S. Papernyj, A. P. Čudakov*, a cura di L. E. Buškanec, Moskva, izd. RGGU, 2021, pp. 320-331.
- Muratova, Golubenko 2002: K. Muratova, E. Golubenko, *Čechovskie motivy*, «Kino scenarij», 5-6 (2002), pp. 32-54.
- Nabokov 2021: V. Nabokov, *La signora col cagnolino (1899)*, in *Id.*, *Lezioni di letteratura russa*, a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Milano, Adelphi, 2021, pp. 336-347.

- Olivieri 2016: C. Olivieri, *Distacco e (dis)appartenenze nel teatro russo contemporaneo: a proposito di Čechov*, in *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientali*, a cura di M. Maurizio, Bari, Stilo, 2016, pp. 369-391.
- Roberts 2013: T. Roberts, 'Simply an anachronism': repetition and meaning in Kira Muratova's Chekhovian Motifs, «*Studies in Russian & Soviet Cinema*», VII/1 (2013), pp. 39-59.
- Senčin 2015: R. Senčin, *La fienagione*, in *Falce senza martello. Racconti post-sovietici*, a cura di G. Marcucci, Bari, Stilo, 2017, pp. 187-214.
- Skotnicka, Świeży 2019: A. Skotnicka, J. Świeży (pod. red.), *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Evgenij Vodolazkin*, Kraków, Uniwersytetu Jagiellońskiego Wydanie I, 2019.
- Spačil' 2022: O. V. Spačil', *Sud'ba p'esy: «Tat'jana Repina» A. P. Čehova*, Krasnodar, Kubanskij gos. universitet, 2022.
- Stepanov 2021: A. Stepanov, *Isčezajuščee sčast'e literatury*, Moskva, Gorodec, 2021.
- Vodolazkin 2019: E. Vodolazkin, *L'Aviatore*, trad. it. di L. M. Pignattaro, Milano, Brioschi, 2019.
- Woolf 2015: V. Woolf, *Il contesto russo*, in *Id.*, *L'anima russa. Dostoevskij, Čechov, Tolstoj*, introduzione di B. Bini, Roma, Elliot, 2015, pp. 29-33.

FILM CITATI

Zerkalo / Lo specchio, regia di A. Tarkovskij, Mosfil'm, Urss, 1974.

Nostal'gija / Nostalgia, regia di A. Tarkovskij, Rai2, Mosfil'm, Sovinfil'm, Italia, Unione Sovietica, 1983.

Čechovskie motivy / Motivi cechoviani, regia di K. Muratova, Nikola-Fil'm, Odesskaja kinostudija, Russia, Ucraina, 2002.