

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

MARCO CARATOZZOLO

*La struttura dello spazio artistico
nella Signora col cagnolino di Anton Čechov*

*The structure of literary space
in Anton Chekhov's The Lady with the Little Dog*

SOMMARIO | ABSTRACT

Oggetto del presente studio è il racconto di Čechov *La signora col cagnolino*, di cui si propongono alcune ipotesi interpretative basate sulle teorie di Lichačev e Lotman relative alla percezione e rappresentazione dello spazio nel pensiero e nell'arte russi. Se visto nel prisma di tali categorie, il motivo della soglia in questo racconto di Čechov permette di far emergere alcuni elementi di originalità del testo di Čechov, elementi che fanno luce su aspetti imprescindibili del pensiero dell'autore, in particolare della sua idea della condizione umana.

The article focuses on Anton Chekhov's short story *The Lady with the Little Dog*, about which the author puts forward a new hypothesis, based on Likhatchov's and Lotman's theories on perception and representation of Russian freedom and literary space. Particular attention is paid to the literary motif of the threshold (middle ground), which in this short story permits to disclose some elements of Chekhov's original style. These elements enlight important features of the author's philosophy, in particular his idea of human condition.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Jalta, soglia, movimento, amore, mare
Yalta, threshold, movement, love, sea



MARCO CARATOZZOLO

*La struttura dello spazio artistico
nella Signora col cagnolino di Anton Čechov*

Nell'agosto del 1896, mentre si trovava a Kislovodsk, Anton Čechov scrisse su un taccuino: "La Signora con il carlino" (1986: 419). Nei mesi successivi annotò una serie di impressioni su alcuni personaggi tipici e sugli intrecci amorosi nelle *gubernskie goroda*, cioè le città di governatorato russe, o meglio di provincia, lontane dalle capitali ma comunque molto frequentate, in particolar modo quelle in cui si trovavano le stazioni termali. L'intreccio di *Dama s sobačkoj* (*La signora col cagnolino*) è nell'aria, ma ancora non si definisce, si incrocia piuttosto con osservazioni di vario tipo, come questa: "gli animali hanno una spiccata tendenza a svelare un segreto (trovare il nido), ecco perché il rispetto degli uomini per i segreti altrui è come una lotta contro l'istinto animale" (419). Poi un silenzio di quasi un anno, fino al settembre del 1899: l'autore risiedeva a Jalta, dove si era spostato per curare la tubercolosi e concentrarsi sulla scrittura, e da lì scrisse all'editore Gol'cev annunciandogli il racconto, che uscì infatti alla fine di dicembre sull'autorevole mensile "Russkaja mysl".

Jalta fu sicuramente una rivelazione per Čechov, che inserì nel racconto luoghi e vedute della città e dei dintorni, per i quali in quei mesi “viaggiò molto” (423). I movimenti compiuti nella prima parte del 1899 per la zona di Jalta agevolarono idee, dinamiche spaziali, personaggi: una donna malata che vi abitava, Ol’ga Vasil’eva, ispirò a Čechov il profilo di Anna Sergeevna (il dettaglio del cane venne da un’altra fanciulla nobile di del posto, Elena Roggenbau, che “passeggiava sempre con un cane” [422-23]), ma ci sono prototipi anche per Gurov e persino per il guardiano del parco di Oreanda. Poi i luoghi: il padiglione della pasticceria francese Vernet, le cascate di Oreanda, il teatro di Taganrog (la città natale di Čechov) ritratto in quello di “S.”, il vaporetto San Nicola che proveniva da Feodosija e attraccava regolarmente sul molo di Jalta, l’albergo moscovita Slavjanskij bazar, di cui dirò tra poco. davanti a un testo nato grazie a un incastro di dettagli sviluppati su una trama molto semplice: un intreccio diviso in quattro capitoli che scandiscono lo sviluppo a tappe di una storia d’amore, ma tradiscono anche le intenzioni teatrali di Čechov.

La *Signora col cagnolino* offre ampie riflessioni sul tema dello spazio artistico, per almeno due motivi. Una prima osservazione è che i cambi di ambientazione sono così frequenti che un semplice conteggio degli spazi in cui agiscono Anna e Sergej, se rapportato alle breve durata del testo, non può non farci riflettere: l’azione si svolge in quattro città diverse (una quinta, San Pietroburgo, è solo evocata); i protagonisti si muovono in almeno dieci luoghi aperti, in altrettanti spazi chiusi giacciono, riflettono, parlano, si confessano; gli incontri o i congedi generano spazi cruciali, le soglie, che si caricano di ulteriori significati metaforici. Eppure, anche in presenza di un così veloce cambio scenografico (in quegli anni Čechov era molto impegnato anche con la drammaturgia), il lettore della *Signora col cagnolino* non ha la sensazione di uno svolgimento frenetico o

spedito della storia, anzi, sente che il racconto procede secondo un movimento lento e uniforme.

Una seconda osservazione riguarda non tanto i luoghi in sé, quanto il modo in cui i protagonisti e l'autore li percepiscono, adattandoli alla propria personalità e quindi rendendoli diversi, secondo un principio di turnazione delle voci tipico di questa terza fase (dal 1895 in poi) della maturazione artistica di Čechov: la parola dell'autore, rispetto al sostanziale silenzio del passato, ora si palesa maggiormente e si alterna alle altre, con una spiccata "tendenza alla riduzione della voce dei personaggi, e di conseguenza, del discorso diretto e indiretto libero" (Kataev 1979: 254; Marcucci 2011: 81).

Mi pare importante sottolineare che la percezione dei luoghi della *Signora* non è dettata solo da variabili casuali, come la natura e la condizione psicologica, ma anche da alcune costanti del carattere nazionale russo. Ne metterei in evidenza tre: lo spazio aperto (*prostor*), la libertà (*volja*, ma anche *svoboda*), la lontananza (*dal'*). Sono concetti strettamente interrelati, come mostra Dmitrij Lichačev nelle *Note sul russo*, composte nel 1984 e ancora molto attuali: "Lo spazio aperto ha sempre posseduto i cuori dei russi. Esso si manifesta in concetti e idee che non esistono nelle altre lingue", ad esempio nella duplicità che permea il concetto di libertà. Tale concetto è identificato in russo con i termini opposti di *volja* e *svoboda*: "*volja* è un tipo di *svoboda* unita alle ampie distese di spazio, a uno spazio che non è in alcun modo delimitato. Mentre il concetto di noia (*toska*) è unito al concetto di angustia (*tesnota*), alla privazione di uno spazio vitale per l'uomo" (Lichačev 1984: 39). Al contrario, l'eroismo per i russi è legato alla possibilità di muoversi liberamente: più ampio e "lontano" è il luogo in cui agisce l'eroe, più grande sarà il suo coraggio e più valorose le sue gesta, perché "non si può essere audaci rimanendo coraggiosamente seduti in un luogo fortificato. D'altra parte nella radice della

parola impresa, *podvig*, è rimasta traccia del movimento” (39)¹.

Le parole di Lichačev suggeriscono una possibile chiave di lettura per questo racconto di Čechov, in cui il motivo del movimento, così come la stasi che ad esso si oppone, sono elementi strutturali. D'altra parte l'idea per cui l'espressione del sentimento veicoli non già la silenziosa immobilità dello spazio e del tempo, ma una forma di moto, non è estranea alla cultura russa, come sembrano suggerire anche i celebri versi di Puškin dedicati ad Anna Kern, in cui la donna appare al poeta come “visione balenante”². E non a caso il poeta simbolista Andrej Belyj, a cui si devono due illuminanti saggi sulla poetica di Čechov (Belyj 1904; Belyj 1907), riconosceva nel suo stile l'espressione rara di un punto di intersezione tra la scrittura della realtà e l'evocazione del simbolo. Più precisamente Belyj (1907: 174) rinveniva tale intersezione nelle fratture che si creano accostando i due stili differenti: da un lato quello autentico, in cui “tutto è reale, tutto ha una dimensione e tutto si può vedere e toccare” (Zamjatin 2004: 37) visto che, come scrisse Gor'kij, l'autore ha una spiccata capacità di “scrivere in modo così semplice di cose semplici” (Čechov 1986: 425); dall'altro quello altamente simbolico delle *meloči*, o minuzie di Čechov, che “proprio perché insignificanti [...], sono anche importantissime per darci la vera atmosfera di questo particolare racconto” (Nabokov 1987: 300). Esse sono interpretabili in diversi modi e costituiscono un'ipoteca invisibile sullo sviluppo futuro degli eventi, come ricordava Tomaševskij quando attribuì a Čechov la ben nota metafora del chiodo: “se all'inizio si dice che un chiodo è piantato nel muro, al termine vi si dovrà impiccare il protagonista” (1925: 147).

Lo stile che si genera da questa intersezione, scrisse Belyj, ricorda il movimento lento, ma ininterrotto e autentico, di un treno-merci quando è opposto alla velocità, a tratti sbalorditiva ma incostante, di un convoglio espresso:

La creazione artistica è guizzata oltre la vita e s'è fermata; così come un treno espresso che sosta, trattenuto in stazione per ragioni ignote e crede di trionfare sulla vita, sul piccolo e strisciante treno-merci. Ma la distanza iniziale che tiene lontani i due treni si riduce. Un minuto e i carri-merci che arrancavano lenti sorpassano l'espresso e i passeggeri che ancora poco prima ridevano del ritmo rallentato della vita, sono rimasti al di qua della barriera, mentre la vita si è infiltrata là, dove sembrava non poterci essere vita alcuna (1989: 167).

Dunque in Čechov il movimento lento e ininterrotto, collegato a elementi di spazio aperto (*prostor*), è una chiave di lettura preziosa, a cui non è possibile sottrarsi se solo si pensa alle numerose immagini che lo evocano incrociando gli eventi dell'intreccio: "il piroscalo [...] prima di attraccare al molo, si girò a lungo" (154)³; "una scialuppa dondolava sulle onde e sopra baluginava un lanternino" (157); "il rumore monotono, sordo del mare che veniva da sotto, parlava della tranquillità" (157); "il treno si allontanò veloce, le sue luci scomparvero presto" (159). La stasi emerge invece come un fattore negativo, così come gli spazi stretti, protettivi o privi di vie d'uscita e aperture.

Sovrapponendo i movimenti agli spazi, si palesano quindi le traiettorie del pensiero dei protagonisti e una particolare rilevanza pare avere in questo contesto la categoria dello spazio di mezzo, da cui si irradiano significati importanti. In una cultura come quella russa, fortemente caratterizzata dall'idea del confine, lo spazio di mezzo è elemento cardinale e richiama il monito di Pavel Florenskij, una cui suggestiva teoria riferita al culto vuole che tale spazio si manifesti nella forma di fatti reali che allo stesso tempo sono avulsi dalla realtà, poiché vi "si incontrano immanenza e trascendenza, profondità e altezza, le cose di questo e le cose dell'altro mondo, l'assoluto e il relativo, il corruttibile e l'incorruttibile" (1998: 551). Potremmo

immaginare tale spazio, sostiene sempre Florenskij, come “una finestra della nostra realtà dalla quale si vedono gli altri mondi. È una breccia nell’esistenza terrena dalla quale irrompono le correnti dall’altro mondo, nutrendola e rinvigorendola” (1999: 270). Data la natura strettamente antinomica delle quotidiane manifestazioni del carattere umano, prive spesso di manifestazioni intermedie⁴, Florenskij riteneva che esse potessero trovare piena rappresentazione solo nelle realtà non tangibili, come il culto, il sogno o la “scrittura” delle icone: l’evidenza di questa teoria si manifesta però anche nella letteratura, in particolare in quella russa, dove la separazione tra la sfera dell’io (*svoë*) e quella del mondo altro (*čužoe*) produce, secondo un ben noto schema lotmaniano, considerevoli fratture. Anche quest’ultima suggestione è di indubbia importanza: lo spazio intermedio non sarebbe quindi, secondo queste teorie, l’espressione di uno scialbo compromesso, ma la luce viva che emana dallo scontro organico tra forze opposte, antinomiche.

In tale contesto, trovo rilevante nella *Signora* un particolare spazio di mezzo, quello della soglia, presso la quale normalmente “avviene la crisi, il mutamento radicale, l’inattesa svolta della sorte, dove si prendono le decisioni, si supera il limite proibito, ci si rinnova e si muore” (Bachtin 1968: 222). Nel testo di Čechov non mancano le sue manifestazioni: la palizzata, l’ingresso, la scala, la finestra, la panchina, la porta, il molo, la stanza d’albergo. Da un lato le accomuna la netta distinzione tra gli spazi che tale barriera distingue, ad esempio lo steccato della casa di Anna, che divide il mondo chiuso della casa in cui vive col marito e quello aperto in cui si affaccia Gurov con le sue nuove possibilità, oppure la stanza d’albergo, che pure divide la vita ufficiale da quella clandestina. Dall’altro il passaggio, la provvisorietà, la direzionalità del soggetto che li attraversa, o semplicemente li osserva meditando una scelta: vi si ferma per poco tempo avendo ben altre direzioni e intenzioni,

che ovviamente vengono sconvolte. Le soglie in questo racconto assumono rilevanza come spie della condizione psicologica dei protagonisti e del pensiero dell'autore. Ricordiamo ancora Lotman, secondo cui lo spazio artistico (*chudožestvennoe prostranstvo*) coincide "col modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali" (1968: 195). In questo modello il concetto di frontiera è "il tratto distintivo fondamentale degli elementi del 'linguaggio spaziale', che si qualificano per quel che sono in virtù della presenza o assenza di questo connotato". I rapporti spaziali che si saldano per la contrapposizione degli spazi divisi da tali frontiere, aggiunge il semiologo di Tartu, possono "dare espressione a situazioni etiche" e assumere "in maniera non indifferente carattere metaforico" (196, 201).

Alcune ricerche sul tema dello spazio di mezzo nella *Signora* (Razumova 2001, Sherbinin 2006) hanno aperto interessanti prospettive, ma non hanno sviscerato il tema nella sua completezza. Ritengo interessante dare ulteriore sviluppo al punto di partenza di Julie de Sherbinin, che analizzando il motivo del *middle ground* nel racconto sostiene che il valore degli spazi dipenda dai punti di osservazione, tra cui quello dell'altezza e quello della lontananza orizzontale, da cui germoglierebbero i significati più importanti (2006: 181). Questo assunto mi trova d'accordo, ma ritengo di poter aggiungere che la percezione privilegiata di cui godono i protagonisti della *Signora* in determinati momenti della narrazione sia il risultato di un'espressione dello spazio, di una lontananza, a cui la soglia tende a dare maggiore orizzontalità. Ne consegue che esistono due tipi di spazi liminali nel racconto, anch'essi opposti: quello della soglia che si manifesta in forma di barriera e trasforma i luoghi attraversati e le prospettive vissute dai personaggi in esperienze sterili e momentanee; quello della soglia che si manifesta come lontananza o distanza, uno spazio dilatato in cui l'intersezione

tra le forze antinomiche viene vissuta con un atteggiamento di accettazione della vita, delle sue lente dinamiche: atteggiamento che non necessariamente porta a una soluzione, ma che almeno rende l'uomo consapevole e libero. Ecco perché le categorie di Lichačev sono molto calzanti: da un lato la libertà quotidiana (*svoboda*), materiale, che impone limitazioni e si esercita entro i limiti della legge nei rapporti con gli altri, caratterizzata dall'interlocuzione che precede un accordo, quella libertà quindi che permette ad Anna e Sergej di godere della clandestinità, pur senza alcuna prospettiva; in opposizione ad essa c'è la libertà spirituale (*volja*), un concetto più alto e scevro da forme di confinamento, che veicola la sincera espressione dei desideri più sopiti nel russo, una libertà che si può esercitare solo attraverso il movimento, quando esso si declina allo spazio illimitato (*prostor*) e genera una lontananza. La soglia presso cui si manifestano i vincoli della *svoboda* è una barriera insormontabile, mentre quella in cui si palesa la *volja* è uno spazio aperto, che non dispone i protagonisti a cambiamenti radicali, ma a una maggiore consapevolezza della propria situazione: è proprio a tale consapevolezza che pensava Tommaso Fiore quando scrisse che "un criterio infallibile guida Čechov, la liberazione dell'uomo" (1981: 135).

La stanza di Jalta, la palizzata della casa di Anna, la scala del teatro di S. sono soglie chiuse, soffocanti, ovvero barriere da cui non emergono che abbandono e disperazione, mentre il binario del treno, il molo di Jalta, la panchina di Oreanda sono soglie sul cui terreno si rimette in circolo quel lento movimento di comprensione della condizione umana che permea tutta l'opera di Čechov.

Nelle pagine che seguono proverò a descrivere questo modello di spazio liminale nella *Signora*, cercando di capire se Čechov lo abbia adottato per dirci qualcosa in più ("egli certo sa 'qualcosa' che noi ignoriamo" [Belyj 1989: 169]): non quindi

con l'intenzione di attribuire categorie a immagini che vivono di spontaneità, ma con la prudenza che dovremmo usare, ci suggerisce ancora Belyj, nell'interpretazione dei suoi "simboli", i quali, rispetto a quelli degli scrittori coevi, sembrano "più sottili, più trasparenti e meno premeditati" (168). La mia verifica si basa su ipotesi interpretative di elementi riconducibili al confronto tra spazi diversi. D'altra parte tale confronto è un esercizio automatico per il lettore della *Signora*, che assiste più volte a immagini simili replicate in contesti differenti: la candela debolmente accesa sulla barca del molo di Jalta e sul tavolo della camera di Anna; i due ginnasiali nella famiglia di Gurov e poi al teatro di S.; il pasto di Gurov prima dell'unione sessuale, che si celebra nelle camere di Jalta e Mosca; il vestito grigio di Anna, che compare al teatro di S. e nella stanza di Mosca; il prenome Sergej, che appartiene a Gurov e anche al padre di Anna.

La vicenda della *Signora col cagnolino* si svolge, potremmo dire, tra quattro città più una. Gioverà ricordarne brevemente la trama: mentre si trova in vacanza a Jalta senza il marito, che non ama e ritiene un "lacché", Anna viene avvicinata dal "don Giovanni di professione" (Fiore 1981: 141) Sergej Gurov, che trascorre un periodo di villeggiatura senza la famiglia ed è in cerca di avventure. Ne nasce un rapporto appassionato, interrotto solo dal rientro di entrambi presso le rispettive famiglie. Gurov però non sopporta di starle lontano e si reca nella sua città per incontrarla, la rivede in un teatro e riesce a riallacciare il rapporto, destinato a durare ancora a lungo, con fugaci incontri clandestini a Mosca, senza un preciso progetto per il futuro.

L'intreccio trova una particolare suggestione, si diceva, nella tensione tra le due capitali, le città di provenienza di Anna e Sergej, che secondo le regole di una storica contesa si manifestano in forma antinomica: San Pietroburgo, fredda, maschile, nebulosa, dove è cresciuta Anna Sergeevna (che in realtà a S. arriva solo dopo il matrimonio), e la Mosca in cui vive il suo

amante⁵. Mentre però la prima è solo nominata (“da lei venne a sapere che era cresciuta a Pietroburgo” [153]), nella Mosca di Gurov si riflette un paradigma molto diffuso della cultura russa, quello di città tradizionale, i cui abitanti più altolocati, “poco dinamici, indecisi”, ritiene Gurov (152), sono prigionieri di inveterate consuetudini domestiche e antichi, coloriti riti sociali, che ne annebbiano la volontà e li isolano ulteriormente rispetto allo spazio esterno, il *čuzoe*. È quella che i critici definiscono *griboedovskaja Moskva*, poiché fu proprio la commedia di Griboedov *Che disgrazia l'ingegno!* (terminata nel 1824, ma pubblicata integralmente solo dopo la morte dell'autore) a battezzare questo tipo di immagine di Mosca, specularla a quella di San Pietroburgo. Nel testo di Čechov, abbiamo traccia di questa Mosca già nella prima descrizione di Gurov, in cui si parla dei progetti di vita soffocati e trasformati in altro:

Lo avevano fatto sposare presto, quando era ancora studente del secondo anno di università, e ora sua moglie sembrava una volta e mezzo più vecchia di lui. [...] A tradirla aveva cominciato da molto, la tradiva spesso e, è verosimile che fosse per questo, sulle donne si pronunciava quasi sempre male. [...] Gurov raccontò che era di Mosca, laureato in lettere, ma lavorava in banca; che un tempo si era preparato per cantare al teatro Solodòvnikov, ma aveva smesso (151, 153).

Anna invece vive a S., pure rappresentata secondo un modello letterario consueto, quello della “città di provincia” russa: il nome puntato non può non ricordarci la città di N. delle *Anime morte*, cioè il più illustre modello di questo profilo urbano. Vi regnano grigiore, meschinità, insana curiosità, triviali apparenze, ma anche lontananza dalle capitali, quindi tranquillità di una vita che scorre senza intoppi, e nella quale l'intrusione di Gurov non può che essere un elemento di disturbo.

Jalta invece, come è stato di recente ricordato:

include molti elementi normativi dell'architettura della stazione termale, dove il paesaggio (il mare, le montagne e la cascata che unisce i loro tratti) è come se fosse "abbigliato" e "decorato" dall'architettura (il molo sulla riva, il parco, il padiglione, il bersò e così via). Essi disegnano un profilo complessivo della scena della storia d'amore "da stazione termale" tra Gurov e Anna, che dall'esterno sembra consueta (Kravčenko, Ivanickij 2018: 65).

La città rispecchia i canoni tipici del "cronotopo della stazione termale" (Flaker: 2008), è un luogo di passaggio, arioso e confinante con lontananze (il mare, la collina dove sorge Orenda), dove i forestieri cercano incontri nuovi, sospensione momentanea di quelle regole e consuetudini che nelle realtà da cui provengono li incatenano, e la cui mancanza si specchia in una continua atmosfera di indeterminatezza. Tutto è visto con occhi diversi, le certezze sospese per fare posto a regole rovesciate, che lasciano immaginare la vita diversa da come è: Ivan Bunin sottolineò la frequenza in questo racconto delle forme del verbo *kazat'sja*, 'sembrare', usato ben 18 volte (Bunin 1955: 368), mentre in tempi più recenti Kataev ha spiegato che su tale verbo si impernia un'opposizione molto importante del racconto, quella tra *kazat'sja* e *okazat'sja*, cioè 'sembrare' e 'rivelarsi' (1979: 257). Il lettore può infatti notare una serie di rimandi al motivo dell'indeterminatezza, come il baluginio, la nebbia, il monocolo. Visto dal molo di Jalta il mare appare illuminato da una "luce strana", giacché "la luna disegnava una striatura dorata" (155), mentre davanti agli amanti "una scialuppa dondolava sulle onde e sopra baluginava sonnolento un lantermino" (157). Un altro motivo, quello della luce fioca in uno spazio buio, compare qui, come anche nella stanza di Anna, durante l'incontro erotico.

Il vero “centro semiotico” non è tuttavia a Jalta, ma a Oreanda, una piccola città che si trova in alto rispetto a Jalta e dove Čechov si recava spesso (Čechov 1986: 423). Anna e Sergej ci vanno nei giorni in cui vivono la propria relazione, e da una panchina che si affaccia sul belvedere, quindi dall’alto e soprattutto da lontano, osservano il panorama e il mare. Si riflette in questa scena la funzione della lontananza che Lichačev indicava come elemento legato all’audacia (*dal’ lontananza, udal’ audacia*), perno del carattere nazionale russo: è il momento in cui la voce dell’autore prende il sopravvento su quelle dei due protagonisti.

Anche i luoghi, aperti e chiusi, all’interno delle città che si avvicendano nei brevi capitoli, riflettono le caratteristiche dei rispettivi modelli urbani: a Jalta il lungomare appare vuoto, la città “del tutto morta” (157) oppure sconvolta da un grande vento, il mare ha una “luce strana”; a Mosca “i vecchi tigli e le betulle, bianchi di brina, hanno un’espressione bonaria” (160), ma né in casa né fuori casa Gurov riesce a parlare con qualcuno, sprofonda nei pensieri, “passeggia a lungo per la stanza” (161), “cammina da un angolo all’altro della stanza” (162), e persino “le voci dei ragazzi che facevano i compiti” (160) gli sembrano moleste; nella città di S. predomina il grigio, il colore più frequente nel racconto: per la strada, nella stanza d’albergo di Gurov (che è la “migliore” [162]), nel giardino della casa di Anna, in quel teatro che ci appare squallido e pieno di fumo e polvere. Infine il belvedere di Oreanda, in alto, dove gli amanti si rifugiano trovando un posto, non solo bello, ma anche lontano dagli sguardi e quindi dai pettegolezzi: mentre “guardano giù il mare e tacciono” (157), si compiacciono anche del fatto che le proprie effusioni non siano spiate: “Si avvicinò a loro un uomo – evidentemente un guardiano – li osservò e se ne andò. E questo particolare parve così misterioso e anche bello” (158)⁶.

Veniamo ora allo spazio di mezzo, che come dicevo è

ampiamente rappresentato: le porte, il molo, il binario, lo stecato, la scala del teatro, lo specchio, ma soprattutto le tre camere d'albergo di Jalta, S. e Mosca. Fermiamoci proprio alle stanze di albergo, una tipologia di luogo molto particolare, che dicevamo di passaggio, e focalizziamo la nostra attenzione su quella di Jalta, dove avvengono i primi incontri amorosi.

Contraddicendo l'immagine canonica di provvisorio ma accogliente nido d'amore, al riparo dagli sguardi, la stanza di Jalta in cui Anna e Gurov celebrano i primi rituali amorosi non è affatto accogliente: vi regna un grande caldo, elemento che annulla la funzione protettiva rispetto all'esterno, dove pure c'è afa e forte vento, "non si sa dove cacciarsi" (154). Nella stanza ci sono elementi di estraneità. I profumi giapponesi comprati da Anna non sono fragranze esclusive ma dozzinali, come suggerirebbe la riduzione del motivo giapponese nel racconto: quando infatti Gurov si reca a S., l'opera rappresentata è *La Geisha* (peraltro di un compositore inglese), all'epoca data in pasto a qualsiasi tipo di pubblico. Stessa cosa ritengo si possa dire dell'anguria che sta sul tavolo della camera e che Gurov mangia: che rifletta vorace soddisfazione sessuale, più che sontuosità ed eleganza, è chiaro dal fatto che nella Russia meridionale l'anguria è particolarmente diffusa e non ha nulla di esotico o particolare⁷. Il gesto di Gurov, che taglia una fetta e la mangia "senza fretta" durante una "mezz'ora di silenzio" (156) è una sublimazione dell'atto erotico, vissuto però come un percorso senza via d'uscita, proprio come il luogo che lo ospita. Asfissiante, chiusa, senza aperture e senza luce ("una candela solitaria che bruciava sul tavolo" [156]), la stanza fa da contorno al monologo di Anna, da cui emerge la disperazione per una scelta non più redimibile:

Sono una donna stupida, meschina, mi disprezzo e non penso a giustificarmi. Non ho ingannato mio marito, ma me stessa. [...] Io, quando l'ho sposato, avevo vent'anni,

ero tormentata dalla curiosità, volevo qualcosa di meglio; ci deve pur essere, mi dicevo, un'altra vita. Avevo voglia di vivere! Di vivere e di vivere [...] ho detto a mio marito che ero malata e sono venuta qua... E qui continuavo a camminare come in un delirio, come una matta... ed ecco sono diventata una donna volgare, meschina, che chiunque può disprezzare (156).

Del grigiore che caratterizza la città di S., si è detto: questa tonalità si presenta in tutti gli arredi della stanza dell'albergo, caratterizza gli occhi e il vestito di Anna in teatro, tinge lo stecato che contorna il giardino della sua casa, e per il quale lo stesso Gurov prova grande fastidio: "quella maledetta palizzata" (163). Anna e Gurov si rivedono nuovamente nel teatro di S., dove lui la raggiunge, e poi ripetute volte a Mosca, presso lo Slavjanskij Bazar, albergo che Čechov frequentava con piacere, come mostra il fatto che viene citato anche in altri testi dell'autore: il *Gabbiano*, *I contadini*, *Tre anni*.

In particolare però, nel teatro di S. Čechov volle riportare alcuni dettagli di quello della sua città natale, Taganrog: emerge il profilo del classico teatro della provincia russa, in cui figurano elementi di grossolanità, un livello più basso rispetto ai grandi teatri delle capitali. Una semplice riflessione sull'opposizione che nella seconda metà dell'Ottocento caratterizzava l'esperienza di attore nei teatri delle capitali (*stoličnyje*) rispetto a quelli di provincia aiuta a definire il luogo in cui Gurov ritrova Anna. Rammentando quali conseguenze abbia su Nina nel *Gabbiano* il palcoscenico dei teatri di provincia, possiamo immaginare l'implicazione che un simile contesto ha sul futuro di Anna. Čechov vi aggiunge alcune minuzie: la nebbia sopra il lampadario, l'odore fastidioso dei mozziconi di sigaretta, la polvere, gli sguardi curiosi, il boa della figlia del governatore, i due ginnasiali che osservano il pubblico e quindi forse anche i due amanti. Gurov aspetta l'intervallo dello spettacolo per poter parlare con

Anna, la sorprende in un punto preciso del teatro, “su una scala stretta, tetra, dove era scritto ‘Ingresso all’anfiteatro’” (165). Non quindi un luogo isolato, come la camera d’albergo, ma uno spazio di mezzo affacciato a una soglia (“Qualcuno stava salendo dalla scala” [165]), da cui però provengono solo presenze e voci di disturbo che complicano l’incontro.

Anche nella camera di Mosca allo Slavjanskij Bazar figurano importanti elementi riconducibili alla soglia, sempre a divisione di due spazi opposti, cioè le vite a cui vanno incontro i protagonisti, quella ufficiale e quella clandestina. D’altra parte Čechov fa riferimento a questa impostazione disseminando per tutto il racconto variazioni del numero due, e nello specifico evocando, proprio mentre accompagna la figlia a scuola prima di incontrare Anna in albergo, alcuni pensieri di Gurov sulla propria doppia vita: “Aveva due vite: una chiara, che tutti coloro cui interessava vedevano e conoscevano [...] e un’altra che scorreva segreta” (166). Gurov però riconosce che è proprio la sua vita clandestina a dargli le esperienze migliori, ed estende questa osservazione a tutti: “supponeva sempre che in ogni individuo, sotto il velo della segretezza, come sotto il velo della notte, scorresse la sua vita vera, quella più interessante” (167). Questo pensiero viene peraltro anticipato dal contenuto del suo breve dialogo con la figlia, in cui Gurov argomentava la radicale differenza di temperatura nei diversi strati atmosferici.

Il tema della doppia vita è la struttura portante del terzo interno. La porta, che nella stanza di Jalta era solo immaginata (“un’espressione di smarrimento, come se qualcuno d’un tratto avesse bussato alla porta” [155]), a Mosca compare (“salì di sopra e bussò piano alla porta” [167]) e divide Gurov da Anna, che non a caso indossa lo stesso vestito grigio che aveva a teatro. Di questa stanza non sappiamo nulla, tranne che ci sono una poltrona e una finestra, ma anche qui Gurov consuma un pasto mentre Anna si tormenta con i propri pensieri, spostando

lo sguardo su una lontananza: “continuava a stare in piedi, girata verso la finestra” (167). E poi lo specchio, ultima soglia, la più importante in questo interno, davanti al quale Sergej ha l’epifania della propria maturazione anagrafica. Essa è lanciata a una velocità molto maggiore rispetto a quella sentimentale⁸, che invece si assoggetta a un’altra forza: al lento, perfetto movimento che guida tutto il racconto di Čechov, imponendo un ritmo uniforme anche ai veloci cambi di scena (Nabokov parlerà di un “sistema di onde” [1987: 299]). E questo movimento sembra l’unica strada percorribile, l’unico modo di venire a contatto con quella pura, misteriosa bellezza di cui l’autore fa menzione nella celebre scena di Oreanda:

Le foglie non si muovevano sugli alberi, gridavano le cicale, e il rumore monotono, sordo del mare che veniva da sotto, parlava della tranquillità, del sonno eterno che ci attende. Quel rumore là sotto era uguale quando non c’erano né Jalta né Oreanda, sciaborda adesso e continuerà a farlo altrettanto indifferente e sordo, quando noi non ci saremo. E in questa costanza, nella completa indifferenza per la vita e la morte di ognuno di noi si nasconde, forse, il pegno della nostra salvezza eterna, del movimento ininterrotto della vita sulla terra, della perfezione ininterrotta (157).

Proviamo, in conclusione, a mettere ordine in questi spazi. Nella *Signora col cagnolino* le città identificano alcuni tratti strutturali dei personaggi, ma nelle pieghe dell’intreccio essi si contaminano con altri spazi aperti e chiusi, in cui si specchiano invece caratteristiche più contestuali, impressioni, riflessioni e sentimenti in divenire. La storia d’amore tra Anna e Sergej vive in questi luoghi fasi differenti, ma i cambiamenti sono pochi e lenti, poiché entrambi dall’inizio accettano il compromesso della clandestinità, che non intendono sciogliere. Anna è almeno momentaneamente rassicurata dal “qualcosa escogiteremo”

(168) di Gurov e la loro storia alterna momenti di sofferenza a momenti di “liberazione”.

Čechov sembra dunque servirsi di queste categorie per suggerire che l’unione ideale, quella in cui si ha la consapevolezza della propria vita e delle proprie possibilità, si celebra attraverso la *volja*, in uno spazio aperto dove si compie il rito del movimento: “il rumore monotono, sordo del mare” che “era uguale”, la “costanza”, la “completa indifferenza per la vita e la morte”, il “movimento ininterrotto della vita sulla terra”, la “perfezione ininterrotta” (157).

Il pensiero va anche all’alto significato che Čechov attribuisce in questo racconto al mare, un elemento naturale che mancava da circa un anno in una sua opera e che torna essenziale (Razumova 2001: 412): il primo incontro sulla spiaggia, il primo bacio sul molo; la notte di Jalta, mentre una barca dondola lentamente; il momento “liturgico” di Oreanda, vissuto guardando il mare dall’alto e udendone lo sciabordio. E poi ancora lo spazio profondo, anche quando non è il mare: la finestra della stanza di Mosca, attraverso cui lo sguardo di lei si perde fuori; il binario della stazione da cui, “guardando l’oscurità lontano” (159), Gurov vede partire Anna e ha un presagio della pienezza dei propri affetti; la soffocante casa di Mosca, dove la moglie è “limitata” (*nedaleka* in russo, letteralmente che “non va ‘lontano’”) e lui non sa dove andare. Le soglie, in pratica, hanno effetti diversi a seconda dello spazio che dividono, e si caratterizzano per opposizioni. Una di queste, quella tra parlare e recitare qualifica le soglie in modi opposti (Razumova 2001: 415): negativamente la scala del teatro, dove infatti entrambi sentono il disagio di essere sottoposti a una *svoboda* richiamata dall’ufficialità del luogo (dove è presente il governatore), o meglio a regole che di fatto ne limitano i discorsi e le azioni; positivamente però a Oreanda, oppure alla stazione vicino a Jalta, oppure ancora sul molo, cioè territori oltre i quali, come ho voluto far

notare, si staglia un ampio orizzonte, una porzione di territorio capace di attribuire intensità alla *volja*.

La soglia, il confine, la barriera sono quindi agenti diversi nel rispettivo richiamo alla *svoboda* oppure alla *volja*: dividono e condannano i protagonisti ad un'ombrosa e colpevole clandestinità nel primo caso (la scala del teatro, la palizzata della casa di Anna, la porta delle stanze di albergo); aiutano nella lenta, silenziosa comprensione della propria condizione nel secondo caso, in cui di fatto la barriera fisica risulta completamente assente e la soglia spalanca al personaggio una virtuosa orizzontalità.

NOTE

¹ Sull'opposizione tra *volja* e *svoboda*, rimando alla bibliografia presente nell'apposita sezione (§ 421, 4211) del volume *Tolkuja slovo* di Vardan Ajrapetjan (2001: 213-14, 319-20).

² La traduzione di Lo Gatto non rende perfettamente l'aggettivo *mi-molëtnoe*, che contiene la radice let- del verbo movimento "volare".

³ D'ora in avanti i richiami bibliografici all'edizione italiana della *Signora col cagnolino* (Čechov 1899: 151-69) verranno indicati con il solo numero di pagina in parentesi.

⁴ "Negli umori, tendenze contrastanti; nella volontà, desideri contrari; nei pensieri, idee contraddittorie. Le antinomie frazionano tutto il nostro essere, tutta la vita creata. Dappertutto e sempre contraddizioni!" (Florenskij 1998: 551).

⁵ D'altra parte i protagonisti si specchiano in una "simmetria compositiva che divide l'opera perfettamente a metà", facendo sì che la linea di confine "venga quasi cancellata: Anna Sergeevna non si oppone a Gurov, non lo mette in ombra né definisce la sua immagine, al contrario la completa e la allarga" (Razumova 2001: 411).

⁶ Il motivo delle effusioni "spiate" è ricorrente e trasversale nel racconto: "Lui allora la guardò fissa e d'un tratto l'abbracciò e la baciò sulle labbra, e fu avvolto dall'odore e dall'umidità dei fiori, e subito si guardò intorno spaurito: che qualcuno abbia visto?" (155); "quando vicino a loro non c'era nessuno, lui d'un tratto la attirava a sé e la baciava con passione" (158); "questi

baci in pieno giorno, guardandosi intorno e con la paura che qualcuno vedesse" (158); "Si sentirono accordare i violini e un flauto, d'un tratto ebbe paura, gli sembrava che da tutti i palchi li stessero guardando" (164).

⁷ Nelle memorie dello scrittore russo emigrato Don Aminado, che visse la propria infanzia in una città non lontana dalla Crimea, vengono menzionati gli sterminati campi per la coltivazione delle angurie, dove l'autore e i compagni di scuola entravano di nascosto per rubare: "Come veri *comanches*, pancia a terra, e volgendo ogni secondo l'orecchio alla terra per distinguere al meglio lo scalpitare dei cavalli, ci muovevamo lentamente in avanti, aggirando con scaltrezza la decrepita baracca del vecchio. In un attimo gli occhi dei più arditi abbracciavano i tesori tanto bramati: le angurie verdi e bianche e i fragranti meloni cantalupo posti al sole avrebbero dissetato i temerari. Zavorrati dai trofei e sempre strisciando, tornavamo indietro" (2014-15: 126).

⁸ Anche a proposito della maturazione di Gurov c'è a mio avviso un equivoco. L'idea che Gurov cambi radicalmente è molto fuorviante, come dimostra il fatto che anche nella stanza di Mosca fa gli stessi ragionamenti che faceva a Jalta. Ritengo che non ci sia alcun cambio radicale o metamorfosi, come vari critici hanno sostenuto, sia dopo l'uscita del racconto (il critico Michail Al'bov: "Di nuovo nella *Signora col cagnolino* c'è il fatto che viene mostrato il processo di rinascita dell'uomo" [Čechov 1986: 428]), sia dopo più di un secolo (Sherbinin 2006: 188; Parts 2008: 144). Né ritengo si possa parlare di "resurrezione" o di "nuovo Gurov" (Kataev 1979: 250, 254). Nel racconto emerge al contrario una lentissima presa di coscienza che è in divenire e che al termine della narrazione è ben lungi dall'essere completa. Tolstoj scrisse infatti che Anna e Gurov "ancora non hanno elaborato dentro di sé una visione chiara del mondo, non hanno distinto il bene dal male. Prima si vergognano, cercano; poi ritenendo di essere giunti sulla linea che distingue il bene e il male, ci restano, cioè praticamente sono degli animali" (Čechov 1986: 426). Si veda anche Nabokov: "Non esiste un problema, né un vero climax, né una soluzione finale" (1987: 299).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Ajrapetjan, Vardan Eminovič (2001), *Tolkuja slovo. Opyt germenevotiki po-russki*, Moskva, Jazyki Slavjanskoj Kul'tury.
- Bachtin, Michail Michajlovič (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.

- Belyj, Andrej (1904), "Čechov", *Gli spettri del caos*, ed. Rosanna Casari; Ugo Persi (1989), Milano, Guerini e Associati: 165-71.
- (1907), "A.P. Čechov", *Gli spettri del caos*, ed. Rosanna Casari; Ugo Persi (1989), Milano, Guerini e Associati: 172-78.
- Bunin, Ivan Alekseevič (1955), *O Čechove. Nezakončennaja rukopis'*, New York, Izdatel'stvo im. Čechova.
- Čechov, Anton Pavlovič (1899), *La signora col cagnolino e altri racconti*, trad. it. a cura di Bruno Osimo, Milano, Mondadori, 1996: 151-69.
- (1986), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tomach. Sočinenija v 18-i tomach*, Moskva (1974-83), Nauka, vol. 10.
- Don Aminado (2014-15), "Treno sul terzo binario", trad. it. a cura di Marco Caratozzolo, *eSamizdat*, 10/1: 117-28.
- Fiore, Tommaso (1981), "Čechov", *Quaderni del Liceo Classico "Quinto Orazio Flacco"*, Liceo "Orazio Flacco", Bari, 4, 131-56.
- Flaker, Aleksandr (2008), "Kurort kak chronotop", Id., *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, Moskva, Tri kvadrata: 409-18.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovič (1998), *La colonna e il fondamento della verità*, Milano, Rusconi.
- (1999), *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, ed. Natalino Valentini e Lubomir Žak, Casale Monferrato, Piemme.
- Kataev, Vladimir Borisovič (1979), *Proza Čechova: problemy interpretacii*, Moskva, Izdatel'stvo MGU.
- Kravčenko, Ol'ga Anatol'evna; Ivanickij, Aleksandr Il'ič (2018), "Gorod kurort kak «prostranstvo ljubvi» v ruskoj literature: evoljucija roli i smysla (*Knjažnja Meri i Dama s sobačkoi*)", *Priroda. Čelovek. Kul'tura. Materialy pervogo Meždunarodnogo naučno-prosvetitel'skogo foruma*, ed. Svetlana Turkulec, Moskva, Naučnyj Konsultant: 62-68.
- Lichačev, Dmitrij Sergeevič (1984), "Note sul russo", trad. it. a cura di Stefano Bartoni e Sergio Mazzanti (2005), *eSamizdat*, 1: 37-47.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1968), "Il problema dello spazio artistico in Gogol", Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani: 193-248.

- Marcucci, Giulia (2011), *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)*, Roma, Aracne.
- Nabokov, Vladimir (1987), *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti.
- Parts, Lyudmila (2008), *The Chekavian Intertext. Dialogue with a Classic*, Columbus, Ohio State University Press.
- Razumova, Nina Evgen'evna (2001), *Tvorčestvo A.P. Čechova v aspekte prostranstva*, Tomsk, Tomskij Gosudarstvennj Universitet.
- Sherbinin, Julie de (2006), "The Poetics of Middle Ground: Revisiting *The Lady with the Little Dog*", *Anton Pavlovich Chekhov. Poetics-Hermeneutics-Thematics*, ed. John Douglas Clayton, Ottawa, University of Ottawa: 179-92.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič (1925), *Teorija literatury*, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo.
- Zamjatin, Evgenij Ivanovič (2004), *Sobranie sočinenij v 5-i tomach*, Moskva, Russkaja kniga, vol. 4.

