



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

La ricezione di A.P. Čechov nel simbolismo
russo: due casi (D.S. Merežkovskij e A.
Belyj)

Relatore

Chiar.ma Prof.ssa Daniela Rizzi

Laureando

Adriana Scamporrino
Matricola 846108

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

Резюме.....	3
Introduzione.....	14
Capitolo I: Čechov e la “Età d'Argento”.....	18
1.1. La nuova letteratura russa e Čechov.....	18
1.2. La ricezione di Čechov nel simbolismo russo: una panoramica. .	27
Capitolo II: Čechov e Merežkovskij.....	37
2.1. Merežkovskij nella “Età d'Argento”.....	37
2.2. La critica di Merežkovskij su Čechov.....	42
2.2.1. I saggi e gli articoli pri žizni Čechova (1888-1904).....	42
2.2.2. I saggi e gli articoli post mortem di Čechov.....	54
Capitolo III: Čechov e Belyj.....	86
3.1 Belyj e il Simbolismo russo.....	86
3.2 I saggi e gli articoli di Belyj su Čechov.....	91
Conclusione.....	124
Appendice.....	127
Lettere di D.S. Merežkovskij ad A.P. Čechov.....	127
Bibliografia.....	148
Sitografia.....	151

Резюме

Восприятие А.П. Чехова в русском символизме: два случая (Д.С. Мережковский и А. Белый)

Настоящая работа представляет собой дипломную работу критического характера, в которой речь идёт о восприятии творчества и литературной личности Антона Павловича Чехова в русском символизме.

Текст посвящен анализу критических публикаций символистов о А.П. Чехове. В частности, здесь рассматриваются эссе и статьи Дмитрия Сергеевича Мережковского и Андрея Белого.

Целью данной дипломной работы стало показать, что, несмотря на то, что в наши дни Чехов является одним из самых известных русских писателей и классиком мировой литературы, мало поэтов и писателей “Серебряного века” ценили его талант. Немногие уделяли внимание прозе А.П. Чехова между концом XIX века и начала XX века: символисты оценили талант А.П. Чехова лишь благодаря постановкам пьес в Московском Художественном Театре под руководством К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Данная работа подробно останавливается на критическом исследовании публикаций Д.С.Мережковского и А. Белого, которые не только видели в Чехове интересного писателя, но писали о тех характерных чертах его творчества, которые они сами считали близкими русскому символизму.

Актуальность выбранной темы состоит в том, что в настоящее время изучение личности А.П.Чехова часто ограничено только чтением его произведений, а рассмотрение критических публикаций, написанных

о нем его современниками, часто остается без внимания. Анализ критических публикаций является интересным, потому что они помогают понять, как воспринимали автора и его творчество на рубеже XX века.

Материалом для исследования послужили эссе и статьи Д.С.Мережковского и А.Белого, а также другие критические публикации о чеховской прозе и драматургии и, вместе с ними, книги по истории русской литературы, сборники рассказов и пьес Чехова.

Работа состоит из введения и трех глав.

Во введении представлен материал, методы анализа и цели магистерской диссертации.

Первая глава, заглавие которой *Чехов и «Серебряный век»*, состоит из двух разделов. В первом разделе (*Новая русская литература и Чехов*) речь идет об отношениях между представителями «Серебряного века» и Чеховым. Новая художественная чувствительность, философские и интеллектуальные новшества связаны с новым восприятием религии и мистицизма (который занимал важное место в творчестве так называемых «младших символистов») совпадают с большим европейским и русским культурным кризисом конца XIX века. В России, как и в Европе, рождаются новые литературные направления, в поисках нового литературного языка. Этот процесс шел под влиянием французских *проклятых поэтов*, философии Шопенгауэра и Ницше, драматургии норвежцев Ибсена и Гамсуна, шведа Стриндберга и бельгийца Метерлинка. В 1892 году с доклада Д.С. Мережковского *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* начинается новая литературная эпоха. Сам Мережковский называет

основные черты нового искусства:

Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.¹

А.П. Чехов живет в той же атмосфере культурной революции, в течение которой модернисты находятся в поисках “новых форм”, упомянутых Треплевым, героем чеховской пьесы *Чайка* (1895). А можно ли утверждать, что А.П. Чехов принял активное участие в этой революции? Можно ли определять в его прозе и драматургии элементы новой литературы «Серебряного века»? Или, говоря проще, можно ли считать Чехова представителем «Серебряного века»?

На самом деле об отношениях между Чеховым и его современниками можно судить по многим критическим статьям. Как следует из них, его влияние на духовную окружающую среду было значительным.

О А.П. Чехове много писали, например, В.В. Розанов, М.Горький и даже И.А. Бунин, лауреат Нобелевской премии по литературе в 1933 году. Кроме того, исследователи заметили, что некоторые произведения писателей и поэтов того времени (таких, как Анна Ахматова и Даниил Хармс) имеют общие точки соприкосновения с творчеством Чехова.

Во втором разделе первой главы, заглавие которого *Общий взгляд на восприятие А.П. Чехова в русском символизме*, говорится именно об отношениях между символистами и Чеховым.

Место Чехова в литературном процессе рубежа веков до сих пор

¹ Д.С. Мережковский, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*, 1893, в *Вечные спутники. Портреты из всемирной русской литературы.*, С. Пб., Наука, 2007. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

составляет предмет размышлений и споров. Связать его имя с модернизмом никто не решается, несмотря на присутствие в его произведениях образов, символическая природа которых очевидна. Но к модернизму принято относить тех, кто либо подписывал разного рода декларации (чего никогда не делал Чехов!), либо публиковался в символистских периодических изданиях (что Чехов позволил себе единственный раз, отдав свое произведение в символистский альманах «Северные цветы», но затем, как известно, об этом сожалел).²

Правда, что символисты “в 90-е годы, в период самоопределения, символисты активно искали в нем союзника”,³ но причины этой близости к А.П. Чехову до сих пор не ясны. Наверное, символисты искали в произведениях знаменитых представителей литературы прошлого литературное утверждение нового искусства. В чеховском творчестве, особенно в его драматургии, символисты стремились обнаруживать символические элементы даже в тех произведениях, в которых никаких символов не было. Впрочем, с Чеховым были лично знакомы многие символисты, которые смогли приблизиться к нему, несмотря на “принципиальную дистанцию”.⁴

Близость Чехова к самым известным представителям реализма не мешала литературоведам связать его пьесы с «новым» европейским искусством, литературоведы подчеркивали в творчестве А.П. Чехова присутствие свойств новой литературы. В.Е. Мейерхольд считал, что литература создала новую драматургию: символисты “второй волны” видели сцену как “место искусственного произведения и искусственного чувства”⁵ и драматургию как искусство, подходящее трансформированию жизни человека. По его мнению, миссия театра заключалась в том, чтобы сотворить человека, подходящего искусству

2 Е.В. Иванова, *Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы, Чеховиана: Чехов и “Серебряный век”*, ред. А.П. Чудаков, Наука, Москва, с. 30.

3 Там же, с. 31.

4 Там же, с. 33.

5 Там же, с. 15.

будущего, и поэтому было необходимо создать новый литературный язык.

Вторая глава (*Чехов и Мережковский*) посвящена отношениям Д.С. Мережковского и А.П. Чехова. В первом разделе (*Мережковский в “Серебряном веке”*) рассматривается литературная личность Д.С. Мережковского, который имел большое влияние на своих современников, несмотря на его критику литературных и политических групп, конфликты с царской властью, православной церковью, интеллигенцией и, позднее, большевиками. Он был необыкновенным, уникальным писателем в сравнении с другими представителями новых культурных направлений. Несмотря на все конфликты, его современники считали его теории точкой отправления нового эстетического созерцания.

Во втором разделе, заглавие которого *Критика Мережковским Чехова*, речь идет о критических публикациях, написанных Д.С. Мережковским о А.П. Чехове. Раздел состоит из двух частей.

В первой части анализируются публикации, которые критик написал при жизни Чехова, то есть до 1904 года. Мережковский занимался литературной критикой с самого начала своей карьеры. Его первая статья была опубликована в 1888 году в “Северном вестнике” под заголовком *Старый вопрос по поводу нового искусства*: в этой статье речь идет именно о Чехове, который в то время был начинающим писателем. В своей первой статье критик делает длинный и внимательный анализ чеховских рассказов и пишет об отсутствии “художественной” критики в России. По его мнению, именно поэтому было мало людей, которые заметили талант А.П. Чехова в конце XIX

века. Мережковский опять рассматривал эту проблему литературной критики в известном докладе *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы 1892 года*. В шестом разделе доклада (*Современное литературное поколение*) Мережковский, упоминая самых интересных писателей нового поколения, говорил и о Чехове, рассказы которого он высоко ценил. В чеховской прозе Мережковский выделяет особенные музыкальные элементы и сосуществование двух заметных черт: Чехов любил и природу, и людей.

Присутствие этих черт критик отметил также в критических эссе и статьях, опубликованных после смерти Чехова. Об этом говорится во второй части второго раздела второй главы данной работы (*Эссе и статьи после смерти Чехова*). После большого успеха чеховских театральных пьес, много писателей им заинтересовались. Мережковский продолжал писать о Чехове: он опубликовал *Чехов и Горький* в 1906 году, *Асфодели и ромашка* в 1908 году и *Суворин и Чехов* в 1914 году. В этих трех произведениях он развивает свое мнение о чеховском таланте, размышляя о влияние его драматургии на театральную революцию начала XX века.

В первом эссе автор подчеркивает аналогии между Чеховым и Горьким, которые познакомились в 1898 году: они, на самом деле, стали близкими друзьями, несмотря на их разные литературные взгляды. По Мережковскому, значительные различия в их произведениях не являются основными: он это демонстрирует с помощью рассмотрения их персонажей (чеховский интеллигент и горьковский босяк). Таким образом, Мережковский показывает, что Чехов и Горький были “духовные вожди и учителя, властители дум современного поколения

русской интеллигенции”.⁶

Асфодели и ромашка можно считать самой интересной публикацией, написанной Мережковским о Чехове. Здесь критик вспоминает о своей дружбе с Чеховым, тепло пишет о его таланте. Мережковский сравнивает Чехова с ромашкой, цветом живых, которая отличается от асфodelей, цветов мертвых, изображающих писателей без таланта, которые пишут “не имея религии и жизни”.

Вся новейшая русская литература "веет, реет, веет, вьет" в пустоте и, не имея религии и жизни, хочет сделать искусство религией. Но подобно всякому "отвлеченному началу", искусство, становясь религией, становится мертвым богом, идолом. Чехов -- последний из русских писателей, не поклонившийся мертвому богу. Пусть еще не знал он имени Бога живого -- он уже предчувствовал его. И, делая не искусство, а жизнь религией, шел к истине, к тому, чтобы сделать религию жизнью. Не потому ли в этих посмертных письмах своих он среди нас -- не как мертвый среди живых, а как живой среди мертвых? Кажется иногда, что вся новейшая русская литература есть продолжение своего великого прошлого лишь в том смысле, как загробный мир есть продолжение мира живых. Талантов множество, но все они какие-то призрачные. Словно царство теней, поля Елисейские. И вот на этих полях, среди цветов смерти, пышных пыльных асфodelей, "Письма" Чехова -- как смиренный полевой василек или ромашка. Жалобные тени слетаются и, глядя на живой цветок, вспоминают, плачут. Пусть плачут: может быть, подобно Эвридике, вслед за новым Орфеем найдут они обратный путь -- от мертвых к живым.”⁷

Последнее произведение, которое Мережковский написал о Чехове, называется *Суворин и Чехов*. Речь идет о чеховском отношении к известному издателю Алексею Сергеевичу Суворину, который был его близким другом. Мережковский обвиняет Суворина в литературных ошибках Чехова, не осознававшего последствий этой дружбы.

6 Д.С. Мережковский, Чехов и Гюльке, Горький: *pro et contra*, Издательство Христианского гуманитарного института, Санкт Петербург, 1997, с. 643.

7 Д.С. Мережковский, *Асфodelи и ромашка*, 1906, в *В тихом омуте*, 1908. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_02_1908_v_tihom_omute.shtml

Ошибка Чехова -- ошибка 90-х годов -- отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина. Отказ от освобождения -- отказ от религии. Нигилизм общественный, нигилизм религиозный -- вместе. Недаром Чехов проходит не только мимо революционного народничества 80-х, 90-х годов, но и мимо народничества религиозного тех же годов, Л. Толстого и Достоевского (о Достоевском даже не вспомнил ни разу в "Письмах", как будто его вовсе не было). У Суворина нет лжи в словах, но ложь в делах; он весь -- воплощенная ложь, обман, туман над водой.⁸

Третий раздел второй главы посвящен переписке Мережковского и Чехова, которая является свидетельством их дружбы. К сожалению, письма Чехова не сохранились, и невозможно знать их содержание. Сохранились 11 писем Мережковского, написанных между 1891 и 1902 годом. В них речь идет об их встречах в Петербурге, в Москве и за границей, о литературных и издательских вопросах, о путешествиях, о некоторых произведениях обоих писателей. Полный русский текст писем можно читать в приложении к этой диссертации: там можно тоже найти их итальянский перевод, сделанный мной.

В третьей и последней главе (*Белый и Чехов*) речь идет о А. Белом и о его четырех критических статьях, посвященных Чехову. Эта глава состоит из двух частей. В первой части, под заглавием *Белый и русский символизм*, рассматривается литературная личность А. Белого, который был одним из самых оригинальных деятелей "Серебряного века". Благодаря своему разностороннему уму, он опубликовал много разных произведений, включая поэмы, сборники стихотворений, статьи, романы и тоже теоретические очерки, в которых он представляет теоретические основы нового искусства. Он является одним из самых важных теоретиков символизма: он был сотрудником самых знаменитых

8 Д.С. Мережковский, *Суворин и Чехов*, "Русское слово" 1914, No 17, 22 января. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1914_suvorin_i_chehov.shtml

литературных газет и журналов начала XX века, на страницах которых он опубликовал также статьи о Чехове и его творчестве.

Во втором разделе (*Статьи Белого о Чехове*) говорится о четырех статьях, написанных Белым о Чехове. Первая статья называется *Чехов*, она была опубликована в 1904 году в журнале “Весы”. Она является некрологом на смерть писателя. Творческая энергия языка Белого заметна в этой публикации, именно она - главный герой этой публикации, посвящена не только личности Чехова, но, прежде всего, описанию черт подлинного символизма: здесь, как и в других трех статьях, с помощью анализа литературного гения Чехова автор говорит о теоретических основах символизма. В этих произведениях очень мало цитат из творчества А.П. Чехова. Белый считал, что Чехов был талантливым писателем, в мелочах которого открывается весь мир символов. Это мнение повторяется в последней статье Белого о Чехове, которая была опубликована в 1907 году в газете “В мире искусств” под заголовком *А.П. Чехов*. В этой статье Белый повторяет основные положения теории символизма, не принимая в внимание ни прозу ни драматургию Чехова. Комментарии о творчестве Чехова присутствуют только в конце статьи. Тем не менее, критик уважает талант Чехова и утверждает, что его творчество занимает важное место в истории русской литературы.

Чехов исчерпал реализм. Мы, символисты, преклоняемся перед ним, мы не хотим возвращаться к тому, что исчерпано, потому что мы сознаем провиденциальность чеховского творчества. Мы готовы учиться у него, проверять себя им, даже смотреть на мир его глазами, -- но смотреть вперед, в те области, куда ведут нас пути будущего. Чехов занимает центральное положение между двумя большими периодами развития. Он заканчивает собой XIX столетие, ставит отныне непереступаемую грань между реализмом и нами. И нам нет возврата к чистому реализму; поверхностный синтез обеих школ -- надругательство над реализмом. Мы

не хотим такого смешения, потому что мы уважаем реализм в его чистом виде и слишком ценим дорогую память А. П. Чехова.⁹

Существуют еще две статьи о Чехове, которые Белый опубликовал в журнале “Весы” в 1904 году: первая называется *Вишневый сад*, вторая была опубликована под заголовком “*Иванов*” на сцене *Художественного Театра*.

Символисты очень заинтересовались театром. В этих двух статьях Белый писал о пьесах Чехова: связь Чехова с Московским Художественным Театром была очень важна для характеристики. Белый полагал, что драматургия выступала как “квинтэссенция чеховской эстетики и поэтики”.¹⁰ Несмотря на то, что анализ чеховских пьес незакончен, это исследование можно считать инновационным с точки зрения литературоведения.

В статье *Вишневый сад* мало говорится о последней пьесе Чехова: Белый воспользовался случаем для нового описания черт символизма. Метафоры Белого очень изысканны, но язык сложен и искусственен. Во второй статье, “*Иванов*” на сцене *Художественного Театра*, после длинного вступления о методике воплощении символа, Белый рассматривает важную роль постановок чеховских пьес в Московском Художественном Театре, руководство которого принесло Чехову всемирный успех.

Я не знаю, кто воплотил в “Иванове” фантастический кошмар жизни - Художественный театр или Чехов, только при чтении этой наиболее слабой из чеховских пьес не получаешь и сотой доли того впечатления, какое выносишь, выходя из театра. Вся пьеса зажглась здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что все эти серые люди, неврастеники,

9 А. Белый, А.П. Чехов, “В мире искусств”, 1907, No 11-12. С. 11-13, http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0490.shtml.

10 Е.А. Полоцкая, *Пролет в Вечность (Андрей Белый о Чехове)*, *Чеховиана: Чехов и “Серебряный век”*, ред. А.П. Чудаков, Наука, Москва, с. 95.

пьяницы, скряги – чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальней реального в нездоровом тумане недавнего прошлого. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они -- игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты. Туча, пока она висит над нами, кажется безобидной и серой; но стоит случайному лучу разорвать обманное марево, как почернеют уносящиеся обрывки; и то, что вчера по привычке казалось обыденным и серым, теперь поразит нас ужасом безобразия. Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее как на далекое прошлое. С удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимые мелочи быта, отделяющие нас от девяностых годов XIX столетия -- в результате получились скорее девяностые годы XVIII столетия, во многом напоминающие комический ужас сомовских картин. Можно с уверенностью сказать, что "Иванова" создал не Чехов, а исключительно Художественный театр.¹¹

Анализ творчества Чехова символистами позволяет понять, как новое направление в литературе связано с традицией реализма.

11 А. Бельй, "Иванов" на сцене Художественного Театра, "Весы". 1904. No 11. С. 29-31.
http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0490.shtml

Introduzione

Il mio studio si concentra sulla ricezione di A.P. Čechov nel simbolismo russo. L'obiettivo di questa tesi è quello di dimostrare a che genere di valutazione critica siano state sottoposte la personalità letteraria e l'opera di Čechov, considerato ai giorni nostri uno dei più importanti scrittori della letteratura russa e un classico della letteratura mondiale. Se è vero che oggi il suo talento è indubbio, poiché la sua prosa e la sua drammaturgia hanno fama mondiale, bisogna sottolineare che molti fra i suoi contemporanei non mostrarono particolare attenzione nei confronti dei suoi prodotti artistici, soprattutto durante la prima fase della sua attività letteraria. Čechov, infatti, raggiunse l'apice della celebrità solo negli ultimi anni di vita, grazie alla messa in scena delle sue pièce al Teatro d'Arte di Mosca, sotto la direzione di K.S. Stanislavskij e V.I. Nemirovič-Dančenko.

Nello specifico, per la suddetta ricerca sono state analizzate le pubblicazioni critiche di due celebri scrittori simbolisti, ovvero Dmitrij Sergeevič Merežkovskij e Andrej Belyj, che furono tra i primi a fiutare il suo potenziale letterario nel contesto della nuova arte.

Il materiale utilizzato per la stesura, opportunamente citato nella bibliografia e nella sitografia, si compone dei loro articoli e dei loro saggi, analizzati in lingua originale; di volumi e opere di critica letteraria inerenti alla figura di Čechov e all'epoca letteraria in cui visse (fra cui ha un posto di rilievo la raccolta *Čechoviana: Čechov i "Serebrjanyj vek"* redatto da A.P. Čudakov); di manuali di storia della letteratura russa, nei quali sono stati prese in considerazione le sezioni dedicati alla letteratura a cavallo tra XIX e XX secolo; delle opere in prosa e della drammaturgia di A.P. Čechov, la cui lettura è stata funzionale all'analisi critica degli scritti a lui dedicati.

La struttura di questa tesi si articola in tre capitoli. Il primo, intitolato *Čechov e la “Età d'Argento”*, funge da prelude all'indagine specifica dei due capitoli successivi ed è diviso in due paragrafi. Nel primo dei due la discussione si focalizza sulla letteratura russa del “Serebrjanyj vek” ed i rapporti che intercorsero tra Čechov ed i rappresentanti della nuova letteratura russa. Molti di loro, infatti, scrissero di lui. Alcuni critici contemporanei hanno inoltre individuato tratti in comuni tra l'opera čechoviana e quella di alcuni di questi poeti e scrittori del “Secolo d'Argento”. Il secondo paragrafo esamina più nello specifico le dinamiche di ricezione della produzione artistica dello scrittore da parte delle personalità più illustri del movimento simbolista in Russia. In questa breve panoramica ho appunto preso in considerazione le affinità e le analogie tematico-linguistiche esistenti tra di essi, dando particolare importanza al ruolo ricoperto da Čechov in questo nuovo contesto artistico.

Sebbene siano dedicati rispettivamente a Merežkovskij e Andrej Belyj, i capitoli II e III hanno un impianto simile.

Il capitolo II (*Čechov e Merežkovskij*) si articola in tre paragrafi. Il primo è dedicato alla figura letteraria di Merežkovskij e alla sua opera, che ebbe grande influenza sui suoi contemporanei, soprattutto a partire dalla conferenza del 1892 *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, in cui vengono delineati i tratti principali della nuova letteratura. Il secondo paragrafo è a sua volta diviso in due sezioni: la prima è dedicata alle opere critiche pubblicate da Merežkovskij mentre Čechov era ancora in vita, ovvero il suo articolo d'esordio *Staryj vopros po povodu novogo iskusstva* (1888) e la già citata conferenza del 1892.

La seconda parte del paragrafo si concentra sullo studio dei tre scritti su Čechov dopo il 1904, rispettivamente *Čechov i Gor'kij* (1906), inperniato sulle analogie tra l'opera dei due scrittori, considerati “capi spirituali e guide,

maestri di pensiero della moderna generazione dell'intelligencija russa”¹², *Asfodeli i romaška* (1908), che possiamo considerare la summa del pensiero merežkovskiano sul talento čechoviano, ed infine *Suvorin i Čechov* (1914), in cui Merežkovskij discute del rapporto dello scrittore con l'editore A.S. Suvorin.

Il terzo ed ultimo paragrafo del secondo capitolo esamina la corrispondenza di Merežkovskij e Čechov: purtroppo non sappiamo nulla delle epistole scritte da Čechov, ma si sono conservate ad oggi 11 lettere di Merežkovskij a lui indirizzate, il cui testo ho personalmente tradotto e inserito in appendice.

Il capitolo III porta il titolo di *Belyj e Čechov*. Anche in questo caso il primo è paragrafo introduttivo sulla figura eccentrica di Andrej Belyj, importante esponente del secondo simbolismo, considerato uno dei più importanti teorici del movimento. Egli fu infatti autore di numerosissimi articoli critici il cui obiettivo fu quello di identificare gli elementi alla base della nuova arte. Fra questi, d'altra parte, possiamo includere i quattro articoli pubblicati tra il 1904 e il 1907 a proposito di A.P. Čechov. Il primo fu pubblicato sulla rivista “Vesy” con il titolo *Čechov*. Esso è un necrologio scritto da Belyj poco dopo la morte dello scrittore, a cui seguì, tre anni dopo, *A.P. Čechov*, pubblicato su “V mire iskusstv” in occasione dei tre anni dalla sua scomparsa. In entrambe le pubblicazioni l'autore coglie l'occasione per una speculazione teorica sulle caratteristiche del simbolismo, trascurando in parte la figura di Čechov, che diviene funzionale solo in questo contesto, in cui per altro, assume una connotazione tutta nuova: definito, infatti, un autentico simbolista, lo scrittore trova il suo posto come figura a cavallo tra due correnti letterarie, come chiave di volta nel processo di passaggio tra realismo e nuova arte.

Gli altri due articoli di Belyj, entrambi pubblicati su “Vesy” nel 1904, portano

12 “Они ее духовные вожди и учителя, властители дум современного поколения русской интеллигенции.”, D.S. Merežkovskij, *Čechov e Gor'kij in Gor'kij: pro et contra*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, San Pietroburgo, 1997, p. 643.

rispettivamente i titoli di *Višnevij sad* e “*Ivanov*” *na scene Chudožestvennogo Teatra*, in riferimento alle due opere teatrali čechoviane. Anche in questo caso Belyj sembra concentrarsi ben poco sull'opera di Čechov, di cui, proprio come accade negli articoli precedentemente citati, sono presenti pochi riferimenti. La riflessione di carattere estetico si mantiene, grazie soprattutto all'energia della lingua di Belyj, *leitmotiv* di questi brevi scritti, analizzati in lingua originale. Le insistenti metafore lasciano comunque spazio ad una concisa lode del talento di Čechov e della sua drammaturgia, il cui successo è attribuibile soprattutto alla messa in scena delle sue pièce al Teatro d'Arte di Mosca.

Notevole fu il fiuto letterario di Merežkovskij e Belyj, che, a differenza di molti loro contemporanei, recepirono molto presto il grande talento čechoviano e ne apprezzarono i prodotti artistici. Non a caso entrambi sottolinearono la musicalità della sua opera, rilevando in essa la presenza di elementi affini alla poetica del simbolismo russo. Essi furono grandi estimatori della prosa e della drammaturgia di Čechov, e non mancarono di lamentare la mancanza di una valutazione critica adeguata nei confronti di questo autore, che, per la verità, non appartenne mai a nessun movimento letterario del suo tempo.

Capitolo I

Čechov e la “Età d'Argento”

1.1. La nuova letteratura russa e Čechov

Il periodo di stesura, pubblicazione e messa in scena delle opere di Anton Pavlovič Čechov coincide in parte con l'epoca di fioritura e sviluppo di quei movimenti letterari per convenzione compresi in quella dimensione culturale definita “Età d'Argento”. Questa denominazione, tanto vaga quanto suggestiva, include in sé caratteristiche e connotazioni specifiche e diverse, talvolta addirittura contraddittorie. Nikolaj Ocuč, definendo per primo la nuova epoca “serebrjany vek”¹³ nel suo articolo del 1933 pubblicato sul giornale parigino “Čisla”,¹⁴ lo fa in opposizione a quell'età dell'oro della letteratura, la cui intensità, le cui tendenze, i cui grandi temi non trovarono, a detta di molti critici, la stessa eccellenza creativa nella nuova arte. D'altra parte lo stesso Ocuč ammette l'impossibilità di tracciare un confine netto tra la letteratura aurea e la nuova letteratura modernista: ciò implica la mancata collocazione di figure letterarie singolari all'uno o all'altro periodo, cosa che dimostra come i movimenti non siano mai stati nello specifico portatori di istanze totalmente differenti. Si può parlare, dunque, di inclinazioni artistiche comuni, che rendono difficile o addirittura irrealizzabile una definizione di appartenenza di esponenti *super partes* rispetto alle definizioni di “Età dell'Oro” o “Età d'Argento”. Talvolta “Età d'Argento” diviene per i critici sinonimo di modernismo, mentre in altri testi ci si riferisce ad esso come “[...] al periodo fra gli anni 1894 e 1917”,¹⁵ o come sinonimo di “letteratura della

13 N. Ocuč, *Serebrjanyj vek* in Čisla 7-8, 1933, pp. 174-183.

14 D. Rizzi, *L'inafferrabile Età d'Argento* in *Europa Orientalis* 5, 1996: 2, p. 78.

15 M. Slonim, *Breve storia della letteratura russa*, Mondadori, Milano, 1960, p. 171.

fine del XIX e dell'inizio del XX secolo".¹⁶ Non sarebbe esauriente pensare che il “serebrjanyj vek” sia stato perfettamente circoscritto a livello temporale o che sia stato contrassegnato da univoche tendenza letterario-artistiche: ciò significherebbe ammettere l'esistenza di una data d'inizio e di fine di quest'epoca, cosa che da sempre provoca dibattiti. Proprio per la difficoltà di periodizzazione, la definizione di Ocup non entrò immediatamente nel repertorio terminologico, subendo una fase di assestamento¹⁷ durante la quale i critici si interrogarono a più riprese sull'espressione e sul suo significato, ricorrendo all'uso di denominazioni alternative, che potessero definire il fermento culturale che abbracciò “ogni campo della vita spirituale [...]”¹⁸ con “[...] una marcata sfumatura ideologica e religiosa”.¹⁹ Pur discutendo ulteriormente sui termini utilizzati dai critici per definire il “risveglio delle forze creative” di cui parla Vladimir Vejdle²⁰ in relazione a questo periodo, altrimenti definito “rinascimento culturale russo” da Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, è necessario interrogarsi sugli attributi distintivi che lo resero *altro* rispetto al passato.

Le ricerche filosofiche e intellettuali e la nuova sensibilità creativa, legata alla nuova religiosità e al misticismo (che fu protagonista, in particolare, del secondo simbolismo) coincidono con la grande crisi che caratterizzò Europa e Russia a cavallo tra i due secoli. La nuova cultura occidentale nasce all'insegna di questa profonda incertezza storica, e il poeta, ormai privato del suo ruolo privilegiato (mi riferisco alla perdita d'aureola di Charles Baudelaire ne *Lo spleen di Parigi* del 1869), è stato costretto ad integrarsi nel mondo terreno, di cui riconosce i limiti e i difetti. Nella

16 J. Elsworth, *The Silver Age in Russian Literature*. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European, Harrogate, 1990, Macmillan, Basingstoke and London 1992, cfr., p. XI.

17 D. Rizzi, *L'inafferrabile Età d'Argento* in *Europa Orientalis* 5 (1996): 2, p. 81.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

consapevolezza di tale perdita e nel tentativo di modificare la poesia adattandola al nuovo contesto, bisogna fare riferimento a nuovi modelli letterari, più adeguati al nuovo quadro storico.

Anche in Russia, come in Europa, la ricerca di un nuovo linguaggio letterario spinge gli intellettuali alla formazione di movimenti che legittimassero la nascita di nuove modalità artistiche sotto l'influenza dei *poètes maudits* francesi, della filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, del teatro dei norvegesi Henrik Ibsen e Knut Hamsun, dello svedese August Strindberg e del belga Maurice Maeterlinck. Nel 1892, con la conferenza di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury (Sulle cause della decadenza e sulle nuove tendenze della letteratura russa contemporanea)*, ha formalmente inizio una nuova fase della letteratura russa, che si avvicina alle sperimentazioni tipiche dei fenomeni letterari di *fin de siècle*, e che cerca, tuttavia, una dimensione *propria*, legata alla sua particolare vita intellettuale. Proprio Merežkovskij indicò i tratti fondamentali della nuova arte:

Tali sono i tre elementi principali della nuova arte: contenuto mistico, simboli e ampliamento della sensibilità artistica.²¹

La fioritura del decadentismo (o primo simbolismo), dell'acmeismo, del secondo simbolismo, in continuità con la grande letteratura del passato, è protagonista del “rinascimento culturale (o spirituale) russo” di Berdjaev, e contribuisce alla creazione di programmi diversificati a cui gli scrittori e i

21 “Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.”, D. S. Merežkovskij, *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, 1893, in *Večnye sputniki. Portrety iz vseмирnoj literatury*, San Pietroburgo, Nauka, 2007.
http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

poeti possano affiliarsi sotto la spinta di obiettivi comuni di riforma letteraria.

Čechov vive in questo stesso clima di rivoluzione culturale modernista che ricerca con insistenza quelle “forme nuove” a cui, tra l'altro, si riferisce il personaggio di Konstantin Gavrilovič Treplëv in *Čajka* (*Il gabbiano*, 1895). Ma è davvero possibile pensare che lo scrittore e la sua opera abbiano preso parte a questa rivoluzione? È possibile individuare nei suoi prodotti artistici elementi tipici della nuova letteratura della “Età d'Argento”? Oppure, in maniera più semplice, è possibile considerare Čechov un esponente del “serebrjanyj vek”?

I rapporti che Čechov ebbe con i suoi contemporanei sono attestati da un consistente numero di saggi critici, da cui consegue che la sua influenza sull'ambiente spirituale della “Età d'Argento” sia stata considerevole. I personaggi del suo mondo letterario agiscono nello spazio e nel tempo della contemporaneità dei loro lettori, che apprezzano la veridicità e la semplicità delle sue parole, apparentemente lontane da ogni misticismo e da ogni eccesso. Čechov divenne un fenomeno che avvolge tutte le sfere del *byt*, sia esso artistico o letterario. La sua popolarità fu tale che si ritiene fosse addirittura considerato “vergognoso” non conoscerlo all'inizio del XX secolo.²² M.A. Murinja asserisce che l'uomo nuovo sia stato concepito “sotto

22 “В чеховских интеллигентах люди начала века видели самих себя, идентифицируя внутреннюю

il segno di Čechov”.²³

Negli *intelligenty* čechoviani la gente d'inizio secolo vedeva se stessa, identificando la vita interiore dei personaggi con la sensazione psicologica di sé. Tale fu lo spirito comune della coscienza di massa dei lettori.²⁴

L'opera di Čechov fu non un fenomeno soltanto estetico, ma soprattutto sociale: dal punto di vista sociologico, appare interessante l'immagine che dello scrittore ebbero i lettori.

Nel 1904 sul “poeta di noi tutti” vengono scritti numerosissimi necrologi, tali da renderlo un personaggio immortale grazie a locuzioni quali “Noi e Čechov”, “Čechov su di noi”,²⁵ che ricordano inoltre l'articolo del 1910 dal titolo emblematico *Naš Antoša Čechonte* di Vasilij Vasil'evič Rozanov, altro esponente singolare della letteratura russa di fine secolo.

Rozanov mette in luce come Čechov sia stato per la società dell'epoca un personaggio importante, tale da vantare un esteso numero di lettori che, spesso, conservavano suoi ritratti o piccole fotografie. Oltre a condividere la caratteristica di essere personaggi difficilmente inquadrabili in categorie letterarie tipicamente moderniste, sia Čechov che Rozanov mostrano interesse per il problema della comprensione (*ponimanie*).²⁶ Se per Rozanov, secondo quanto enunciato nel trattato *O ponimanii* (Sulla conoscenza) del 1886, essa fu una categoria filosofica traducibile a livello della normale coscienza,²⁷ è chiaro come la prosa čechoviana sia permeata dall'impossibilità di

жизнь персонажей с психологическим самоощущением русского человека. Таков общий настрой массового читательского сознания.”, M.A. Murinja, *Čechoviana v načale XX veka (struktura i osobennosti)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 15.

23 Ibidem.

24 “В чеховских интеллигентах люди начала века видели самих себя, идентифицируя внутреннюю жизнь персонажей с психологическим самоощущением русского человека. Таков общий настрой массового читательского сознания.”, *ibidem*.

25 Ibidem.

26 V.B. Kataev, *Čechov i Rozanov* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 68.

27 Ibidem.

comprendere. La mancata comprensione è infatti, al centro dei racconti *Toska* (Angoscia, 1886) e *Čelovek v futljare* (L'uomo nell'astuccio, 1898), della pièce *Ivanov* (1887) e in numerosissime altre opere in cui essa si configura come una categoria imprescindibile del suo spirito letterario. Il personaggio sembra non avere forze che lo rendano capace di orientarsi nel mondo moderno, da cui deriva l'opposizione comprensione – incomprensione alla base della sua infelicità, quella stessa infelicità che affligge l'umanità intera. Purtroppo Rozanov non ebbe la stessa fortuna del suo contemporaneo, non godendo mai degli stessi livelli di popolarità di Čechov, che fu oggetto di un vero e proprio processo di mitizzazione *post mortem*.

Il significato della sua figura è meno evidente nell'atteggiamento che altri letterati assunsero nei suoi confronti: se Gor'kij, che conobbe Čechov durante il periodo di redazione di *Višnevij sad* (*Il giardino dei ciliegi*, 1904), è autore di alcune recensioni positive su di lui, Lev Nikolaevič Tolstoj non scrisse, invece, alcun articolo.²⁸ Egli, pur riconoscendo il talento dello scrittore, ne criticò apertamente alcune opere, in particolare *Čajka*, che definì un pessimo dramma.

Per la ricostruzione della discussione sulla *čechoviana* del XX secolo è utile ricordare anche le posizioni scettiche di Bunin sul talento di Čechov, che si inseriscono in quel dibattito che ne esamina il valore letterario. Lo scrittore, vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1933, ebbe modo di incontrare Čechov a Jalta e a Mosca tra il 1902 e il 1904, ma non scrisse su di lui che memorie, non lasciando ai posteri nessuno scritto di carattere critico. Bunin distingue tra il Čechov romanziere e il Čechov drammaturgo: apprezzandone i racconti, giudica però il suo teatro lontano dai toni della sua prosa, attribuendo il successo della sua attività drammaturgica alla sola messa in scena delle sue opere sotto la direzione del Teatro d'Arte di Mosca.²⁹ Al di

28 N.M. Zorkaja, *Čechov i "serebrjanyj vek": nekotorye oppozicii in Čechoviana: Čechov i "serebrjanyj vek"*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 6.

29 I. Suchich, *Drama Čechova "Ja napišu čto-to strannoe..."* in A.P. Čechov, *Čajka: p'esy*, Azbuka,

l'idea di questo giudizio, la corrispondenza di soggetto e immagini poetiche rintracciabile fra *Zapustenie* (*L'abbandono*) scritta nel 1903 da Bunin e la pièce čechoviana *Višnevij sad* è tipologicamente interessante: l'umore, l'atteggiamento spirituale, l'intonazione del componimento di Bunin è vicina al suono della “corda di violino che si spezza”, immagine il cui destino letterario risuona nella poesia russa a cavallo fra i due secoli, che sembrò sforzarsi di prestare ascolto al “sordo silenzio”³⁰ della propria epoca, immagine che troviamo anche nelle opere dei grandi scrittori del passato, come in *Zapiski sumašedšego* (*Memorie di un pazzo*, 1835) di Gogol', addirittura in *Netočka Nezvanova* (*Netočka Nezvanova*, 1849) e *Prestuplenie i nakazanie* (*Delitto e Castigo*, 1866) di Dostoevskij.³¹

La “corda di violino che si spezza”, il “silenzio come momento eccezionale”³² ed altre riprese lessico-tematiche sono rintracciabili con maggiore evidenza nella poesia della “Età d'Argento”, in particolare intorno al 1910. L'eco dell'ultima pièce di Čechov è avvertibile in Gumilëv, in Kuzmin, in Annenskij e nel suo componimento *Toska mimolëtnosti* (*L'angoscia della transitorietà*, 1904), in Blok, nella poesia di Gorodeckij *V načale veka profil' strannyj...* (*All'inizio del secolo uno strano profilo...*, 1913) dedicata ad Anna Achmatova, acmeista la cui opinione su Čechov è ampiamente nota.

Sul mancato amore di Anna Achmatova per l'opera di Čechov sono cominciate a raccogliersi leggende mentre ancora lo stesso poeta era in vita. La stessa Achmatova sottolineò più volte il suo atteggiamento nei confronti di Čechov nelle conversazioni e nelle lettere ai contemporanei, [...].³³

Azbuka-Attikus, San Pietroburgo, 2015, p. 6.

30 “немой тишине”, A.P. Kuzičeva, *Otvuk “lopnuvšej struny” v poezii “serebrjanogo veka” in Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 142.

31 Ivi, p. 139.

32 Ivi, p. 144.

33 “О любви Анны Ахматовой к творчеству Чехова начали складываться легенды еще при жизни поэта. Сама Ахматова неоднократно подчеркивала свое отношение к Чехову в беседах и письмах современникам, [...]”, M.A. Šejkina, *Čechov, K. Gamsun i A. Achmatova (“Čajka” v kontekste “serebrjanogo veka”)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 127.

Malgrado questo atteggiamento, alcuni studiosi hanno individuato tematiche comuni ai due poeti, che sembrano andare oltre la posizione antičechoviana della Achmatova. Nonostante ella ritenesse che le pièce čechoviane avessero rappresentato la disintegrazione del teatro, l'immagine della luna che contribuisce alla magia del paesaggio nello spettacolo di Treplëv è, ad esempio, secondo L.A. Davtjan, simile all'immagine principale della poesia *Sul lago s'è fermata la luna... (Za ozerom luna ostanovilas'...*, 1922).³⁴ La comunanza di immagini poetiche e condizioni spirituali, la struttura con la quale la Achmatova tratteggia i suoi versi richiama il “tessuto drammaturgico”³⁵ di Čechov, ricalcandone l'atmosfera psicologica, ricorrendo inoltre allo stesso lessico impiegato nel monologo di Nina Zarečnaja (“luna”, “finestra”, “casa”, “vento”, “giardino”), ricreando un quadro sintetico del mondo del teatro čechoviano.

Le molte somiglianze tematiche e lessicali sono uno spunto di riflessione tutt'altro che sottovalutabile nell'analisi critica del rapporto tra Čechov e i suoi contemporanei. Esse sono spesso indizi evidenti di una condivisa vicinanza alla sua produzione, a volte addirittura casuale e involontaria, da parte di poeti e scrittori che ne riprodussero i moduli letterari in maniera pedissequa o più o meno originale.

Se per definire il “serebrjanyj vek” adottassimo la periodizzazione 1892-1932, arco temporale all'interno del quale si riesce a notare “un ciclo organico della poesia russa”,³⁶ allora bisognerebbe prendere in considerazione l'apporto della tesi³⁷ di Tomas Venclova, professore emerito di slavistica presso l'Università di Yale. Secondo Venclova è possibile individuare in Čechov analogie con il movimento avanguardista Oberiu, le cui fonti sono in genere

34 L.A. Davtjan, *Motivy čechovskoj dramaturgii v stichotvorenii A.A. Achmatovoj “Za ozerom luna ostanovilas’”* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 133.

35 “драмматургической ткани”, *ivi*, p. 134.

36 D. Rizzi, *L'inafferrabile Età d'Argento* in *Europa Orientalis* 5 (1996): 2, p. 91.

37 T. Venclova, *O Čechove kak predstavitel' “real'nogo iskusstva”* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 35.

rintracciabili nel folklore, nella letteratura per bambini ma anche nei classici della letteratura russa. Esistono casi analoghi alle sperimentazioni degli artisti della “arte reale” di Charms e Vvedenskij in molti esponenti della letteratura ottocentesca: il motivo della pazzia è *leitmotiv* di una serie di opere, tra cui è presente anche parte della produzione di “Antoša Čechonte”.

Ma in essi si mettono a punto e si collaudano numerosi procedimenti, come paralogismo, distruzione dei rapporti fra segno e denotazione, introduzione “dell'informazione mancante”, congiunzione di diverse categorie semantiche e così via [...].³⁸

Nella prima produzione di Čechov che, per la verità egli stesso non apprezzò mai particolarmente, c'è un potenziale umoristico che rimarrà inalterato nei racconti e nelle opere teatrali successive ai suoi primi tentativi letterari. La prosa priva di soggetto, la parodia dei generi (come il romanzo naturalistico o realistico), lo smantellamento del “meccanismo del byt”,³⁹ la distruzione della sintassi sono d'altra parte metodi narrativi tipici degli oberiuti condivisi anche dallo scrittore

Le caratteristiche ambigue di un'epoca letteraria complessa riuscirono talvolta a risolversi in questo dialogo che i letterati intrattennero attraverso Čechov e attraverso le novità artistiche della sua prosa e del suo teatro. Moltissimi altri letterati e critici russi della “Età d'Argento” scrissero di lui, lodandone o biasimandone l'opera, cosa che, in ogni caso, è da tenere in conto come altamente significativa. Certo è che, in relazione alla *nuova* letteratura russa egli rimase uno scrittore fuori dalle logiche legate ai nuovi movimenti letterari: il suo genio artistico fu sempre unico e non catalogabile.

38 “Но в них отрабатывались и опробывались многочисленные приемы – паралогизм, нарушение соотношения между знаком и денотатом, введение ‘нулевой информации’, стык семантических рядов и т.д. [...]”, *ivi*, pp. 36-37.

39 “механизм быта”, *ivi*, p. 42.

1.2. La ricezione di Čechov nel simbolismo russo: una panoramica

Nel dramma čechoviano esiste non solo un sottotesto, ma un sovratesto, un sistema di simboli, e il principale fra essi viene riportato nel titolo del dramma.⁴⁰

Sebbene egli venga considerato “simbolista senza manifesti”,⁴¹ nell'opera di Čechov non è presente alcuna dichiarazione di genere, come sottolinea E.V. Ivanova nel suo saggio⁴²:

Il posto di Čechov nel processo letterario a cavallo tra i due secoli è ancora oggi materia di discussioni e dispute. Nessuno decide di legare il suo nome al modernismo, malgrado la presenza di immagini la cui natura simbolica è evidente. Ma si accetta di trasportare al modernismo o coloro i quali abbiano scritto un qualsiasi genere di dichiarazioni (cosa che Čechov non ha mai fatto!), o che abbiano pubblicato sui periodici simbolisti (cosa che Čechov si è permesso di fare una volta soltanto, dando una sua opera agli almanacchi simbolisti “Severnye cvety”, cosa della quale, tuttavia, come noto, rimpiange).⁴³

Čechov si troverebbe, secondo Ivanova, “ai confini dell'indefinito concetto di nuova arte”.⁴⁴ Ella sostiene che per i suoi contemporanei fosse più semplice legare il nome dello scrittore a questo concetto piuttosto che definire

40 “В чеховской драме существует не только подтекст, но и «надтекст» - система символов и главный из них вынесенный в заглавие драмы.”, I. Suchich, *Drama Čechova “Ja napišu čto-to stranное...”* in A. P. Čechov, *Čajka: p'esy*, Azbuka, Azbuka-Attikus, San Pietroburgo, 2015, p. 42.

41 “симболиста без манифестов”, N.M. Zorkaja, *Čechov i “serebrjanyj vek”: nekotorye oppozicii in Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 14.

42 E.V. Ivanova, *Čechov i simvolisty: neprojasnennye aspekty problemy*, in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 30.

43 “Место Чехова в литературном процессе рубежа веков до сих пор составляет предмет размышлений и споров. Связать его имя с модернизмом никто не решается, несмотря на присутствие в его произведениях образов, символическая природа которых очевидна. Но к модернизму принято относить тех, кто либо подписывал разного рода декларации(чего никогда не делал Чезов!), либо публиковался в символистских периодических изданиях (что Чехов позволил себе единственный раз, отдав свое произведение в символистский альманах «Северные цветы», но затем, как известно, об этом сожалел).”, *ibidem*.

44 “в границах неопределенного понятия 'новое искусство’”, *ibidem*.

la sua opera vicina ai grandi scrittori dell'Ottocento russo, proprio perché gli esponenti della “Età d'Argento”, in particolar modo i simbolisti che si interessarono alla sua prosa e al suo teatro, videro in lui tracce della nuova letteratura.

Se è vero che “negli anni '90, durante il periodo di autodeterminazione, i simbolisti cercarono attivamente in lui un loro alleato [...]”,⁴⁵ le cause precise di questo avvicinamento a Čechov non sono ancora state del tutto chiarite. I simbolisti rilessero i grandi esponenti della letteratura russa del passato ricercando probabilmente una legittimazione letteraria, sforzandosi, nel caso di Čechov, di vedere nella sua produzione, in particolar modo nella sua drammaturgia, tratti caratteristici di un movimento a cui egli, in realtà, non apparteneva. Molti simbolisti furono vicini allo scrittore, lo conobbero personalmente ed ebbero modo di avvicinarsi alla sua figura lontana dalla loro filosofia per una “distanza di principio”.⁴⁶

Akim L'vovič Volynskij volle per lungo tempo di pensare a Čechov come ad un “compagno di lotta nella sua battaglia per l'idealismo”,⁴⁷ mentre Merežkovskij e la moglie Zinaida Gippius tentarono di farne un membro del proprio circolo letterario. Le conoscenze letterarie čechoviane arricchirono la sua corrispondenza con i contemporanei: il suo ricco archivio include anche lettere scambiate con il giovane poeta simbolista di origine lituana Jurgis Baltrušajtis, che sarebbe addirittura dovuto essere suo compagno per un viaggio in Scandinavia che mai avvenne a causa del peggioramento delle condizioni di salute della malattia dello scrittore.⁴⁸ Non si può risalire con certezza al periodo in cui i due fecero conoscenza, ma si suppone che il loro

45 “В 90-е годы, в период самоопределения, символисты активно искали в нем союзника [...]”, ivi, p. 31.

46 “принципиальную дистанцию”, ivi, p. 33.

47 “соратника в своей 'борьбе' за идеализм”, ivi, p. 31.

48 E.M. Sacharova, “Ja po-prežnemu gotov pochat' s vami v Skandinaviju...” (Čechov i poet-simvolist Jurgis Baltrušajtis) in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 268.

primo incontro sia avvenuto nei circoli letterari moscoviti o nell'ambiente del Teatro d'Arte di Stanislavskij. Sappiamo che Baltrušajtis visitò Čechov a Mosca insieme a Bal'mont nel 1901, e che chiese allo scrittore di “offrirgli protezione”, come testimonia la lettera del 20 agosto 1903.

[...] Mi perdoni se La disturbo [...] Il fatto è che mi è necessaria una solida raccomandazione letteraria. Guadagnandomi il pane quasi esclusivamente con le traduzioni, devo a giorni firmare un contratto con una casa editrice straniera grazie alla quale mi sarà reso il diritto di tradurre dai manoscritti di alcuni autori svedesi [...].⁴⁹

È nota, purtroppo, una sola lettera di risposta che Čechov scrisse al poeta il 13 febbraio 1904, ma, oltre alle sei lettere che Baltrušajtis allo scrittore scrisse tra il 1903 e il 1904 si è conservata la corrispondenza che Baltrušajtis ebbe con la sorella Marija Pavlovna Čechova dopo il 1904, custodita nella sezione manoscritti della Biblioteca di stato russa. La suddetta sezione contiene anche la corrispondenza del 1904 di Leonid Nikolaevič Andreev e Čechov, che molte volte si incontrarono personalmente. Malgrado Andreev dichiarò di conoscerlo poco, egli scrive di lui definendolo “[...] pieno di volontà di vivere, ma privo di vita. [...] nobile di spirito e intelligente [...]”.⁵⁰

Constatando la vicinanza di Čechov ad alcuni esponenti del simbolismo russo si rischia però spesso di fraintendere i suoi intenti letterari, stravolgendoli in favore di speculazioni critiche che ne travisano le intenzioni. Concordo con Ivanova nell'affermare che, malgrado si abbia l'impressione che il già citato Konstantin Treplëv sia vicino allo stile di Aleksandr Michajlovič

49 “[...] Простите, что беспокою Вас, [...] Все дело в том, что мне нужна 'солидная' литературная рекомендация. Зарабатывая свою хлеб, почти исключительно переводами, я должен подписать контракт одной иностранной издательской фирмой, по которому мне представится право переводить с рукописи некоторых шведских авторов [...].”, ivi, p. 273.

50 “[...] он был полон желания жизни, а не самой жизни. [...] благородным и умным [...]”, A.P. Rudnev, A. Čechov i Leonid Andreev: vstreči in Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 282.

Dobroljubov, ciò non significa che l'autore della pièce sia vicino agli impulsi creativi del proprio personaggio. D'altra parte in *Čajka*, accanto al declamato talento di Trigorin, le doti di Treplëv sembrano essere inadeguate:

I semi della sua nuova arte appaiono troppo deboli per trasformarsi in qualcosa di significativo.⁵¹

Sarebbe quindi un'esagerazione far proprie di Čechov le tendenze artistiche, per altro scarse, di uno dei suoi personaggi. Il rapporto di Treplëv con i decadenti è indubbio, ma è anche bene, come ricordato S.I. Gindin, tenere a mente che nel periodo di stesura della pièce (1894-95) “[...] la società russa conosceva i 'decadenti' e il 'simbolismo' per sentito dire, dagli articoli critici dedicati esclusivamente alla vita letteraria dell'Europa occidentale [...]”.⁵² Il primo almanacco “*Russkie simvolisty*” uscì infatti nel febbraio 1894, non è possibile con certezza sapere se il riferimento čechoviano sia legato alla nuova arte o al mondo letterario europeo. Senza dubbio, però, l'immagine di Treplëv ha in sé elementi di connessione con il modernismo russo.

Ci vogliono forme nuove. Ci vogliono forme nuove, e, se mancano, è meglio non farne niente.⁵³

La dinamica dello sviluppo spirituale del giovane personaggio ha caratteristiche in comune con l'atteggiamento letterario di Valerij Jakovlevič Brjusov, che già nel 1893 parla di simbolismo come di una lingua nuova, capace di sviluppare nuove sensazioni ed emozioni, come enunciato poi fra il

51 Ibidem.

52 “[...] русское общество знало о 'декадентах' и 'символизме' понаслышке, из критических статей, посвященных исключительно западноевропейской литературной жизни, [...]”, S.I. Gindin, *Konstantin Treplëv, Vladimir Findes'eklev i Genrich Šul'c (ob istoričeskoj počve i literaturnom okruženii čechovskogo obraza pisatel'ja-dekadenta)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, pp. 116-117.

53 A.P. Čechov, *Il gabbiano in Teatro. Il gabbiano – Zio Vanja – Le tre sorelle – Il giardino dei ciliegi*, introduzione di G. Dall'Aglio, UTET, Torino, 1982, p. 8.

1894 e il 1895 nelle prime due uscite di “Russkie simvolisty”, “Ot izdatelja” e “Otvjet”. Le forme diventano già secondarie nella prefazione del marzo 1895 alla raccolta “Chef d'œuvres”, in cui l'enfasi sembra essersi bruscamente spostata “sull'incarnazione dell'anima, della personalità dell'artista”.⁵⁴ Con il manifesto teorico di Brjusov del 1898 *Ob iskusstve* vengono definiti i postulati sull'essenza e sui compiti dell'arte:

L'artista reinterpreta le sue sensazioni; il suo costante obiettivo è di svelare agli altri la propria anima [...] Sotto tinte alluvionali è necessario percepire la luce della propria anima [...] L'artista non può fare altro che svelare agli altri la propria anima.⁵⁵

Questa neonata considerazione dello spirito artistico richiama integralmente Čajka e in particolare l'immagine di Treplëv, la cui particolare forza declamatoria è “[...] la quasi letterale coincidenza con l'evoluzione del reale contemporaneo di Čechov, Valerij Brjusov.”⁵⁶ La pièce e il personaggio sono, secondo Gindin, “[...] il riflesso della situazione reale nella storia della cultura russa a metà degli anni '90 del secolo scorso”.⁵⁷ D'altra parte, sono presenti analogie nella prima produzione dello stesso Brjusov, come in quella che viene definita “prima pièce sui decadenti”,⁵⁸ *Dačnye strasti* del 1893 (rimasta in archivio fino alla fine degli anni '30), il cui il *nuovo poeta* somiglia a quello di Čajka, circondato da personaggi presentati comicamente, come in una parodia della pièce precedente alla sua messa in scena.⁵⁹ Il giovane artista, dal nome emblematico Vladimir Aleksandrovič Findes'eklev, è protagonista di

54 “воплощению души, личности художника”, S.I.Gindin, *Konstantin Treplëv, Vladimir Findes'eklev i Genrich Šul'c (ob istoričeskoj počve i literaturnom okruženii čečovskogo obraza pisatel'ja-dekadenta) in Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 121.

55 “Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу [...] Под наносными красками надо усмотреть свет души своей [...] Художник не может дольшего, как открыть другим свою душу.”, *ibidem*.

56 “[...] почти буквальное совпадение с эволюцией реального чеховского современника – Валерия Брюсова.”, *ivi*, p. 122.

57 “[...] отражение реальной ситуации в истории русской культуры середины 90-х годов прошлого столетия.”, *ibidem*.

58 “первая русская пьеса о декадентах”, *ibidem*.

59 *Ibidem*.

una commedia – vaudeville dai toni leggeri che anticipa i momenti patetici di Treplëv, e ciò dimostra comunque un'ulteriore connessione fra la produzione di Čechov e quella simbolista.

Malgrado Bunin rimproveri a Čechov una mancanza di realismo in *Višnevij sad*, rifiutandosi di leggerne il significato simbolico, Suchich lo individua nelle stesse apparentemente semplici immagini dell'opera:

L'immagine del giardino , come tutto nella pièce, è dialettica, antinomica. I suoi dati sono segni concreti e domestici: del giardino dei ciliegi si parla nell'enciclopedia, [...] Ma proprio intorno al giardino si vengono a creare le riflessioni dei personaggi sul tempo, sul passato e sul futuro della Russia, proprio lui “provoca” gli stessi monologhi confessionali e le repliche, evidenzia i caratteri dei personaggi, definisce i momenti di svolta della trama. L'immagine concreta si trasforma in simbolo, collegando insieme i momenti fondamentali della pièce.⁶⁰

Il critico e filologo G.A. Gukovskij dipinge *Višnevij sad* come “[...] un quadro del processo esistenziale, in cui la gente entra come valore superiore, ma anche come elemento inscindibile dall'intero”,⁶¹ ma secondo Suchich il significato sostanziale dell'opera si traduce in una seconda immagine simbolica sonora dominante,⁶² quella della precedentemente citata “corda di violino che si spezza”, presente nel II atto e alla fine del IV.

Se l'immagine onnicomprensiva del giardino dei ciliegi è il nucleo, il cuore del mondo rappresentato, allora il suono della corda di violino che si spezza è il segno della fine di questo mondo, un mondo inteso come un unicum in tutte le

60 “Образ сада, как и все в пьесе, диалектичен, антиномичен. Даны его конкретные, бытовые приметы: о вишневом саде говорится в энциклопедии, [...] Но именно вокруг сада выстраиваются размышления героев о времени, о прошлом и будущем России, именно он «провоцирует» самые исповедальные монологи и реплики, проявляет характеры героев, обозначает поворотные моменты сюжета. Конкретный образ перерастает в символ, связывая воедино основные мотивы пьесы.”, I. Suchich, *Drama Čechova “Ja napišu čto-to strannoe...”* in A. P. Čechov, *Čajka: p'esy, Azbuka, Azbuka-Attikus, San Pietroburgo, 2015, p. 42.*

61 “[...] картину жизненного процесса, в которой люди вхоят как высшая цельность, но и как неотделимые от целого.”, G.A. Gukovskij, *Izučenie literaturnogo proizvedenie v škole, Prozveščenie, Mosca, 1966, p. 216.*

62 I. Suchich, *Drama Čechova “Ja napišu čto-to strannoe...”* in A. P. Čechov, *Čajka: p'esy, Azbuka, Azbuka-Attikus, San Pietroburgo, 2015, p. 44.*

sue contraddizioni.⁶³

All'inizio del XX secolo la drammaturgia čechoviana congettura una nuova “[...] formula dell'esistenza umana”:⁶⁴ la perdita della tenuta e del giardino rappresentano il paradiso perduto a cui l'umanità non può accedere nella nuova condizione storico-culturale in cui si trova.

Fu però durante il secondo simbolismo, sofianico, teurgico, iniziatico,⁶⁵ caratterizzato da un più accentuato contenuto mistico, che la figura di Čechov venne presa in considerazione per uno studio più approfondito degli elementi simbolici della sua produzione. L'essenza del nuovo simbolismo, basato sul rapporto tra arte e vita, si orienta sulla possibilità estetica di raggiungere ed esprimere l'inesprimibile mediante il simbolo. In questo contesto l'indagine sulle caratteristiche dell'opera dello scrittore, in particolare della sua drammaturgia, rappresenta una novità rispetto a ciò che è stato dichiarato in precedenza. La maggior parte dei critici e dei letterati di cui si è discusso fino a questo punto ha conosciuto l'opera di Čechov mentre questi era ancora in vita, avendo esperienza diretta dell'influenza della sua opera letteraria. I giudizi *post mortem* hanno un significato diverso, perché molti degli esponenti del secondo simbolismo non conobbero personalmente lo scrittore, non furono spettatori delle prime messe in scena delle sue pièces, non furono testimoni di quel nuovo modo di fare teatro che rappresentò un punto di svolta nella drammaturgia: le loro furono solo valutazioni *a posteriori*. Malgrado ciò, le loro opinioni sul ruolo di Čechov come modello della *nuova arte* furono al centro di un'ampia discussione sull'importanza della sua figura nel processo di formazione della nuova sensibilità letteraria.

63 “Если охватывающий символический образ вишневого сада – ядро, сердце изображаемого мира, то звук лопнувшей струны – знак конца этого мира, мира, взятого как целого, во всех противоречиях.”, *ivi*, p. 45.

64 “[...] формулу человеческого существования”, *ibidem*.

65 C. De Michelis, *Il simbolismo: la seconda fase in Storia della civiltà letteraria russa*, dir. M. Colucci, R. Picchio, UTET, Torino, 1997, Volume II: *Il Novecento*, p. 89.

A. Belyj nell'anno di morte di A.P. Čechov intervenne sulle pagine di “Vesy” con una dichiarazione quasi esagerata dal punto di vista della critica letteraria: Čechov è un autentico simbolista, in quanto nella sua opera egli dà una nuova immagine della realtà e conduce alla comprensione dei misteri della vita. C'è dell'altro: Čechov è in grande misura un simbolista, più di Maeterlinck, entrato nella storia della letteratura come creatore del dramma simbolista.⁶⁶

Dal punto di vista di Belyj, secondo il quale il simbolismo è collegato essenzialmente con la costruzione dell'esistenza (*žiznetvorčestvo*),⁶⁷ l'opera di Čechov è addirittura più vicina al simbolismo di quando non lo sia quella di altri drammaturghi, generalmente considerati veri fondatori delle sue basi teatrali.

In Čechov “Turgenev e Tolstoj entrano in contatto con Maeterlinck e Hamsun”, Čechov è ugualmente vicino agli ammiratori del realismo e del simbolismo; il suo simbolismo è più perfetto del simbolismo di Maeterlinck [...]. Čechov non si mise a spiegar nulla: “lui guardava e vedeva”.⁶⁸

La vicinanza di Čechov ai grandi del realismo non impedì ai nuovi critici di evidenziare nella sua opera caratteristiche della *nuova letteratura*, i quali misero le sue pièces in relazione con i maestri simbolisti europei già citati nel paragrafo precedente. Le categorie estetiche e la loro trasformazione non furono repentine, come dimostrano appunto Andrej Belyj e Vjačeslav Ivanov, ma frutto di un dialogo complesso con gli esponenti della letteratura passata e contemporanea al movimento. Il dibattito sul teatro nella prima generazione del simbolismo russo vide la drammaturgia vicina alla letteratura, debitrice della poesia, nella tendenza ad adeguarsi ai suoi sviluppi, nella ricerca di un

66 “А. Белый в год смерти А.П. Чехова выступил на страницах журнала «Весы» с почти немислимым с точки зрения литературоведения заявлением: Чехов – подлинный символист, поскольку в своем творчестве дает новый образ действительности и ведет к постижению тайн жизни. Более того: Чехов является в большей степени символистом, нежели Метерлинка, вошедший в историю литературы как создатель символистской драмы.”, Ju.A. Lysjakova, *Čechov i zapadnoevropejskie simvolisty in Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika*. 2005, No. 1, p. 63.

67 Ibidem.

68 “В Чехове 'Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном'. Чехов одинаково близок поклонникам и реализма и символизма; его символизм совершеннее символизма Метерлинка [...]. Чехов не брался ничего объяснять: «он смотрел и видел».”, ibidem.

linguaggio drammaturgico adatto alla nuova scena.⁶⁹ Se è vero che fu la letteratura a creare il teatro, come sostenuto da V. E. Mejerchol'd, il secondo simbolismo vide la scena come “luogo della produzione artistica e del senso artistico”,⁷⁰ e identificò nella drammaturgia l'arte più idonea a trasformare la vita: il teatro avrebbe dovuto creare un uomo adatto all'arte del futuro, motivo per cui sarebbe stato necessario dotare l'arte scenica di un linguaggio e di temi affini all'umanità moderna.⁷¹

Čechov fu, per i *mladšie simvolisty*, ed in particolare per Belyj, ricco di simboli evocativi radicati nella vita, incarnati senza residuo nella realtà.⁷²

I suoi personaggi sono delineati da tratti esteriori, ma noi li decifriamo dall'interno. Essi camminano, bevono, dicono sciocchezze, mentre noi vediamo gli abissi dello spirito che si mostrano in loro. Essi parlano come se fossero chiusi in una prigione, ma noi sappiamo su di loro qualcosa che non notarono in sé stessi. Nelle piccole di cui loro vivono per noi si apre un qualche codice cifrato, e le piccole non sono più piccole. La trivialità della loro vita viene neutralizzata da qualcosa. Nelle sue minuzie si apre da ogni parte qualcosa di grandioso. Non si chiama forse questo guardare attraverso la trivialità? Ma guardare attraverso qualcosa significa essere simbolista. Guardando attraverso, io unisco l'oggetto con ciò che si trova dietro di lui. Con questo atteggiamento, il simbolo è inevitabile.⁷³

La doppia immagine di Čechov, che mai si dichiarò scrittore di professione, riflette la sua opera, soggetta a nuove interpretazioni letterarie nel corso del tempo. L'allusività rintracciata nella sua produzione, in particolar modo dai simbolisti, siano essi *staršie* o *mladšie*, evoca costruzioni teoriche

69 D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, GB, Padova, 1989, p. 14.

70 Ivi, p. 15.

71 Ivi, p. 16.

72 Ju.A. Lysjakova, *Čechov i zapadnoevropejskie simvolisty* in *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika*. 2005, N°1, p. 63.

73 “Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр, -- и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть сквозь что-либо -- значит быть символистом. Глядя сквозь, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен.”, A. Belyj, *Višnevij sad* in “Vesy”, Mosca, 1904. http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0490.shtml

che possano giustificare una vicinanza con questo movimento letterario. Sebbene l'etichetta letteraria di Čechov – simbolista rimanga presente solo in Andrej Belyj,⁷⁴ il sottotesto čechoviano e la sua natura psicologica vennero interpretati come decisivi segni di connessione alle esigenze del nuovo clima letterario, come caratteristiche del processo di integrazione della sua figura letteraria negli ambienti modernisti tra il XIX e il XX secolo, che giustifica il buon numero di pagine che la critica letteraria del periodo gli dedicò.

⁷⁴ Ju.A. Lysjakova, *Čechov i zapadnoevropejskie simvolisty* in *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika*. 2005, No. 1, p. 64.

Capitolo II

Čechov e Merežkovskij

2.1. Merežkovskij nella “Età d'Argento”

Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (San Pietroburgo, 1865 – Parigi, 1941) ha un'influenza profonda sui suoi contemporanei, malgrado i feroci attacchi da parte dei gruppi letterari e politici e nonostante il suo perenne conflitto con il potere zarista e la chiesa ortodossa, con l'*intelligencija* e, successivamente, con i bolscevichi. Egli si distingue come figura letteraria inconsueta e solitaria rispetto agli esponenti dei diversi movimenti letterari, i quali, al di là delle critiche, considerano le sue dichiarazioni come punto di partenza per quella speculazione estetica volta alla ricerca di un nuovo linguaggio letterario.

Compone i suoi primi versi già a partire dal 1876, durante gli anni del ginnasio a San Pietroburgo; il suo debutto letterario avviene nel 1880 sulla rivista “Živopisnoe obozrenie stran sveta”, dove vengono pubblicate due sue poesie dal titolo *Tučka (Nuvoletta)* e *Osenjaja melodija (Melodia autunnale)*. Introdotto nelle “languenti cerchie letterarie e artistiche dell'epoca”⁷⁵ dal poeta Semen Jakovlevič Nadson nel 1881, inizia a pubblicare traduzioni delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide e di opere di grandi esponenti della letteratura mondiale come Edgar Allan Poe e Goethe. Nel 1888 pubblica il primo poema *Protopop Avvakum (Protopop Avvakum)* e inizia la sua carriera di critico, non trascurando al contempo la poesia, di cui continua ad occuparsi per tutta la vita. Comincia inoltre a scrivere pièce teatrali ed è collaboratore delle riviste “Severnyj Vestnik” e “Russkaja mysl”, su cui pubblica parte

⁷⁵ V. Rudič, *Dmitrij Merežkovskij* in *Storia della letteratura russa*, Volume III: *Il Novecento*, I – *Dal decadentismo all'avanguardia*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 243.

della sua produzione letteraria, tra cui il poema *Vera* (*Fede*, 1890), considerato una delle prime significative opere simboliste. Grazie all'attività giornalistica e letteraria entra in contatto con alcuni esponenti della cultura russa a lui contemporanea, quali Valerij Jakovlevič Brjusov, Nikolaj Maksimovič Minskij, Fedor Sologub e Konstantin Dmitrievič Bal'mont. Il suo contributo artistico si inserisce nel contesto del “Serebrjanyj vek”, di cui è brillante esponente: d'altra parte è proprio lui a delineare le caratteristiche della nuova arte dapprima nella sua seconda raccolta di poesie *Simvoly. Pesni i poemy* (*Simboli. Canti e poemi*), pubblicata nel febbraio 1892 sulla rivista di Suvorin “Novoe Vremja”, e poi nella celebre lezione-conferenza *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* dell'ottobre dello stesso anno, edita nel 1893. Se i testi della raccolta rappresentano una frattura nello sviluppo della concezione artistica di Merežkovskij, una svolta nella sua visione del mondo, già vicina alla percezione del sentimento mistico, del mistero dell'esistenza caratteristici della sua produzione successiva, sono invece le affermazioni fatte nel corso della sua lezione che hanno sulla società letteraria del suo tempo un impatto tale da scatenare numerosi dibattiti che mettono in discussione le direzioni di sviluppo della nuova letteratura: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* viene convenzionalmente considerato il primo manifesto del simbolismo russo, associato al rinnovamento artistico in senso modernista. Lo scandalo letterario suscitato da quest'opera contribuisce alla maturazione di nuovi propositi di revisione e cambiamento del materiale letterario del XIX secolo in vista della formulazione di un nuovo paradigma filosofico e stilistico adatto alle mutate condizioni storico-culturali.

I saloni letterari pietroburghesi accolgono le nuove teorie letterarie con riluttanza, e solamente un piccolo gruppo di sostenitori della nuova arte, formatosi attorno al “Severnyj Vestnik”, dimostra entusiasmo. La vicinanza

dello scrittore e di sua moglie Zinaida Gippius alla redazione di questa rivista, in particolar modo alla scrittrice, traduttrice e critica letteraria Ljubov' Jakovlevna Gurevič ed al filosofo e critico Akim L'vovič Volynskij, facilita la pubblicazione di scritti successivi di Merežkovskij, cosa che, però, non migliora la sua difficile situazione economica, che si mantiene in quegli anni piuttosto precaria. Egli dedica in seguito il proprio impegno letterario alla redazione di opere di vario genere, dalle raccolte di poesie ai poemi ed alle opere teatrali (*Groza prošla, La tempesta è passata*, 1893), dove non manca mai di manifestare le sue idee religiose e filosofiche, a cui rimane sempre fedele. A partire dal 1899 si avvicina a Sergej Djagilev, scrivendo articoli per la rivista "Mir iskusstva", su cui pubblica tra il 1900 e il 1901 il celebre saggio critico *Tolstoj i Dostoevskij (Tolstoj e Dostoevskij)*. Nel 1902 fonda, insieme alla Gippius e sotto la direzione di Petr Petrovič Rubcov, la rivista filosofico-religiosa "Novyj put'", che Brjusov definì "teologico-letteraria".

Non a caso in quegli stessi anni, più precisamente a partire dal 1901, le ventidue sedute degli incontri filosofico-religiosi dei coniugi Merežkovskij (dai quali nel 1907 si formò la *Società filosofico-religiosa*) coinvolgono numerosissimi letterati ed esponenti della cultura in un'organizzazione che aveva l'obiettivo di colmare il divario tra chiesa e società.

Le meditazioni religiose di Merežkovskij si riflettono nell'oggetto dei suoi studi, la *sverchistorija* (sovrastoria o metastoria).⁷⁶ Definito da Vasilij Rudič come il fondatore del moderno romanzo filosofico (dal carattere metastorico e metapsicologico),⁷⁷ lo scrittore vede nella dimensione escatologica della sua fede il nuovo modello della letteratura russa. La sua trilogia di romanzi storici *Christ i Antichrist (Il Cristo e l'Anticristo)* ha come protagonisti dei personaggi che rappresentarono momenti di svolta nella

76 V. Rudič, *Dmitrij Merežkovski in Storia della letteratura russa*, Volume III: *Il Novecento*, I – *Dal decadentismo all'avanguardia*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 247.

77 Ivi p. 248.

storia: *Smert bogov. Julian Otstupnik* (Giuliano l'apostata, o la morte degli dei, 1896), *Voskressšie bogi. Leonardo da Vinci* (Leonardo, o la resurrezione degli dei, 1901), *Antichrist. Petr i Aleksej* (Pietro e Alessio, ovvero l'avvento dell'Anticristo, 1905) nascono da quella merežkovskiana concezione filosofica del mondo che, tuttavia, è assai più ricca e complessa del risultato finale, dal momento che i tre volumi vennero definiti come prolissi romanzi dall'impianto letterario tradizionale.⁷⁸ Secondo Merežkovskij il mondo, che ha sete di una sintesi tra Anticristo e Cristo, subisce il martirio del dualismo nella speranza futura di una seconda venuta di Dio in terra, nella certezza apocalittica che ciò possa risolvere il dramma spirituale dell'umanità. Sebbene Merežkovskij rimproveri al cristianesimo storico un certo manicheismo, la sua rottura con la chiesa non è mai assoluta; da essa derivano, tuttavia, numerose antitesi, come la contraddizione tra escatologia e cultura.⁷⁹ La complessità della ricerca filosofica dello scrittore si iscrive in quello stato di sviluppo del simbolismo russo come segno della mancanza di tendenze unitarie all'interno del movimento, in cui ogni figura letteraria si delinea come portatrice di istanze diverse, non assimilabili sotto un profilo comune.

[...] contenuto mistico, simboli e ampliamento della sensibilità artistica.⁸⁰

Questi erano, secondo Merežkovskij, i tre principali elementi della nuova arte, che non vengono sempre accreditati come tali dagli altri simbolisti, sebbene esistano tratti comuni tra la concezione del mondo dello scrittore e quella dei suoi contemporanei. L'immenso lavoro di traduzione,

78 C. De Michelis, *Il simbolismo: la prima fase in Storia della civiltà letteraria russa*, dir. M. Colucci, R. Picchio, UTET, Torino, 1997, Volume II, *Il Novecento*, p. 70.

79 V. Rudič, *Dmitrij Merežkovski in Storia della letteratura russa*, Volume III: *Il Novecento*, I – *Dal decadentismo all'avanguardia*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 249.

80 “[...] мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.”, D.S. Merežkovskij, *O pričinah upadka i o novych tečenijach sovremennoj russskoj literatury*, San Pietroburgo, 1893, in *Věčnye sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury*, San Pietroburgo, Nauka, 2007. http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

l'avvicinamento al modernismo europeo, il richiamo all'antichità cambiano l'asse culturale della letteratura russa in favore di una riscoperta dei valori artistici fondamentali. I letterati rintracciano nei grandi esponenti della letteratura del passato alcuni elementi della nuova arte: per mezzo di questo procedimento i simbolisti cercano di giustificare l'affermazione delle loro tendenze letterarie.

Dopo la domenica di sangue e l'insurrezione del febbraio 1905 lo scrittore assume posizioni altamente critiche nei confronti dell'autocrazia zarista, che si riflettono in saggi e articoli come *Revoljucija i religija* (*Rivoluzione e religione*, 1907), nel dramma *Makov cvet* (*Fiore di papavero*, 1908), scritto in collaborazione con la moglie e Dmitrij Vladimirovič Filosofov, nella pièce *Pavel I* (*Paolo I*, 1908), scritta durante gli anni parigini, prima parte della trilogia *Carstvo Zverja* (*Il regno della Bestia*), di cui fanno parte anche i romanzi *Aleksandr I* (*Alessandro I*), pubblicato su "Russkaja mysl" tra il 1911 e il 1912, e *14 dekabrja* (*14 dicembre*) del 1918. Nemmeno la rivoluzione d'ottobre incontra il favore di Merežkovskij, che è ostile al nuovo governo bolscevico. Egli emigra nel 1919, soggiornando dapprima a Minsk, Vilnius e Varsavia, per poi trovare dimora stabile a Parigi, dove continua l'attività letteraria e giornalistica e prende parte alle riunioni di diversi circoli letterari. La sua produzione è copiosa anche negli ultimi decenni della sua vita in Francia e i suoi scritti sono, come in passato, di contenuto religioso.

2.2. La critica di Merežkovskij su Čechov

2.2.1. I saggi e gli articoli *pri žizni Čechova* (1888-1904)

Merežkovskij si occupa di critica sin dall'inizio della sua carriera letteraria. La sua attività in questo campo è assai intensa: a lui si deve una fetta interessante della produzione saggistica della “Età d'Argento”. Già fra gli anni '80 e '90 Merežkovskij riconosce le doti letterarie di alcuni scrittori trascurati dalla critica a lui contemporanea, fiutando addirittura alcune tra le personalità che avrebbero avuto maggior successo all'inizio del XX secolo.

La carriera pubblicistica di Merežkovskij ha inizio nel 1888, quando sul numero di novembre della rivista letteraria pietroburghese “Severnyj Vestnik” viene pubblicato il suo articolo dal titolo *Staryj vopros po povodu novogo talanta* (*Vecchia questione a proposito di un nuovo talento*): in quest'opera egli scrive di Čechov, autore all'epoca semi-esordiente, che non aveva allora ancora raggiunto l'apice della popolarità. Non sorprende che il fine intuito di Merežkovskij avesse colto già nella prima produzione novellistica čechoviana il nuovo ed indiscusso talento di questo autore e la sua originalità artistica, resi espliciti al lettore tramite l'analisi di alcuni suoi racconti.

Nell'ultimo periodo in Occidente, e in parte da noi, si è diffuso un nuovo originale genere di produzione letteraria: piccoli brevi bozzetti, quasi frammenti, che si avvicinano per le loro dimensioni e struttura alle “Poesie in prosa” di Turgenev. [...] Il signor Čechov, che nel corso dello scorso anno e del presente ha pubblicato due libretti di novelle, appartiene agli scrittori di questo nuovo tipo.⁸¹

81 “В последнее время на Западе, а отчасти и у нас, распространился новый оригинальный род литературных произведений -- маленькие сжатые очерки, почти отрывки, приближающиеся по своим размерам и содержанию к известным “Стихотворениям в прозе” Тургенева. [...] Г-н Чехов, издавший в прошлом и нынешнем году две книжки новелл, принадлежит к беллетристам этого нового типа.”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta*, 1888, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0150.shtml

La prosa di Čechov attira immediatamente l'attenzione di quella che Merežkovskij definisce la “[...] parte migliore del pubblico dei lettori e dei circoli letterari, [...]”.⁸² Pur rilevando che il gusto artistico e la comprensione della poesia stessero progressivamente diminuendo, in questo articolo Merežkovskij mette in evidenza come la popolarità della musica stesse, invece, subendo una forte crescita: proprio per questa ragione il genio letterario avrebbe dovuto affidarsi alla musicalità dei suoni e alla loro bellezza. Merežkovskij colloca questa tendenza alla base della prosa čechoviana, dove l'influenza dell'elemento musicale si cela nei microscopici dettagli, nelle minime sfumature delle sensazioni dei personaggi: malgrado la frammentarietà delle immagini, dietro di esse si nasconde un forte impatto artistica.

Se è vero che Čechov viene ai nostri giorni percepito come un classico della letteratura russa, alla fine del XIX secolo egli non lo era affatto: Merežkovskij lamenta la mancanza di una valutazione adeguata e attenta dell'opera dello scrittore in seno alla critica letteraria della propria epoca, cosa che egli spiega nella mancanza in Russia di una critica “artistica”.⁸³

I recensori e i pubblicisti russi contemporanei (perché di critici letterari, nel senso proprio della parola, da noi non ce ne sono) giudicano comunemente uno scrittore non per i pregi che ha, ma in base a ciò che , secondo il loro parere, in lui manca.⁸⁴

I “recensori e pubblicisti” privi di fiuto letterario sono più inclini a considerare formule morte e teorie astratte che a cimentarsi nell'analisi della viva bellezza, delle vive immagini di alcuni nuovi giovani scrittori della letteratura di fine secolo.

82 “[...] лучшей части читающей публики и литературных кружков, [...]”, *ibidem*.

83 “*chudožestvennaja*”, *ibidem*.

84 “Современные русские рецензенты и публицисты (потому что художественных критиков, в собственном смысле этого слова, у нас не имеется) обыкновенно судят писателя не за те достоинства, которые у него есть, а за те, которых, по их мнению, ему недостает.”, *ivi*.

[...] è più semplice giudicare che capire, è più facile deridere che spiegare.⁸⁵

I toni accesi nei confronti della critica letteraria di fine secolo e della sua mancanza di gusto, della sua scarsa attenzione ai nuovi fenomeni letterari sono anche un *leitmotiv* di *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (1893). Merežkovskij riteneva che la critica russa contemporanea, con poche eccezioni, fosse “una forza antiartistica e antiscientifica”,⁸⁶ che essa impedisse lo sviluppo dell'arte verso nuove direzioni creative e che si distinguesse come una delle cause della decadenza della lingua letteraria.⁸⁷ Il pessimo operato di riviste e giornali rendeva la valutazione delle opere pressoché dipendente dall'umore dei pubblicisti, che non lasciavano spazio all'originalità degli artisti. Essi scrivevano, insomma, di poesia e letteratura senza mai riuscire a vedere la vera bellezza delle parole, la cui essenza non venne mai colta: inevitabilmente si ricadeva nell'antitesi tra l'orgoglio per il glorioso passato letterario russo ed il suo oscuro, imprevedibile futuro.

O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury è, fra l'altro, insieme a *Staryj vopros po povodu novogo talanta*, l'unico scritto pubblicato da Merežkovskij in cui egli si occupa del contributo letterario di Čechov mentre questi è ancora in vita. Nella parte sesta di questa famosa lezione-conferenza, che porta il titolo di *Sovremennoe literaturnoe pokolenie (La generazione letteraria contemporanea)* Merežkovskij fa una rassegna degli autori contemporanei più interessanti, evidenziando le qualità della loro lingua letteraria.

Già nell'articolo del 1888 Merežkovskij vede nei racconti di Čechov la

85 “[...] легче осудить, чем понять, легче смеяться, чем объяснить.”, ibidem.

86 “[...] силой противонаучной и противохудожественной.”, D.S. Merežkovskij, *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, San Pietroburgo, 1893, in *Večnye sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury*, San Pietroburgo, Nauka, 2007.
http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

87 Ibidem.

sintesi di due elementi, di due sfere letterarie, la cui compresenza appariva quasi impossibile in altri scrittori, nella cui opere queste sembravano escludersi a vicenda: secondo l'opinione del critico, Čechov amava sia la natura che il mondo degli uomini, in un accostamento che finora si era realizzato solo nelle opere di pochi altri scrittori (Turgenev, Lev Tolstoj). Sebbene sia giudicare il talento čechoviano in base alla quantità di opere da lui scritte fino al 1888, comprendenti per lo più racconti in prosa, Merežkovskij prende in considerazione la qualità di quest'ultimi, ponendo l'accento sull'organica e necessaria azione reciproca dei due elementi. Al di là del profondo calore umano che traspare dalla sua prosa, Čechov ha nei confronti della natura, che fa tutt'uno con l'esistenza umana, un atteggiamento piuttosto complesso, e, secondo Merežkovskij, in esso si cela un mistero: il piacere estetico cede il passo ad un più profondo sentimento mistico, ad una sorta di orrore che avvolge i personaggi e le loro vicende.⁸⁸ Per Merežkovskij i grandi orizzonti e le toccanti vicende della vita dei protagonisti si sintetizzano in un *unicum* che svela tutte le sfumature di un misticismo, quasi di un'estasi, in cui alla perfezione della natura si uniscono il dolore umano, l'amore e la comprensione per la vita quotidiana degli uomini, per cui Čechov dimostra profondo affetto.

[...] è possibile giudicare la maestria di Čechov di ritrarre la natura con quei tratti individuali così sottili e al tempo stesso acutamente definiti, così che la descrizione riproduce tutte le inafferrabili sfumature musicali dell'impressione, che, evidentemente, può dare da sola soltanto la realtà. Del resto il poeta ha la capacità di ritrarre non solo aperti e magnifici orizzonti, ma anche quelle toccanti piccolezze della vita intima della natura, che solo un autentico poeta, innamorato di essa, riesce a miscelare.⁸⁹

88 Ibidem.

89 “[...] можно судить о мастерстве г. Чехова изображать природу такими тонкими и вместе с тем резко определенными, индивидуальными чертами, что описание воспроизводит все неуловимые музыкальные оттенки впечатления, которые, по-видимому, может дать одна только действительность. Впрочем, поэт умеет изображать не только открытые, величественные горизонты, но и те трогательные мелочи интимной жизни природы, которые доступны лишь истинным поэтам, влюбленным в нее.”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta, 1888*, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0150.shtml

Čechov “conosce e ama le persone”,⁹⁰ e se è vero che la natura rimane sempre “la fonte di tutta la sua forza, della sua resistenza e della sua salute”,⁹¹ i suoi personaggi semplici, diretti, che nella maggior parte dei suoi racconti sono individui comuni, rudi, appartenenti all'*intelligencija* o all'ambiente semi-intellettuale, rimangono memorabili e vicini al lettore, che prova per loro empatia.

Nella vita non c'è nulla di più caro delle persone!⁹²

La sinteticità, lo slancio poetico della lingua čechoviana coglie l'attimo fuggente di una contemporaneità incerta, saziando la sete del suo pubblico, alla ricerca di sensazioni nuove e fugaci.

Čechov ha questa sete di nuove impressioni, la curiosità dei viaggiatori. Il suo ingegno è sobrio e tranquillo, addirittura troppo sobrio e tranquillo per un poeta contemporaneo. [...] E questa assetata impressionabilità aspira perennemente al nuovo e a ciò di cui non si ha esperienza, cerca nella realtà più familiare e quotidiana suoni che nessuno ha mai sentito, sfumature invisibili.⁹³

Lo scrittore non ha necessità di dipingere una tela estesa, perché è nei microscopici angoli, nei frammenti di vita che fornisce al lettore la chiave per comprendere l'essenza delle cose.

90 “Чехов любит и знает людей”, D.S. Merežkovskij, *O priččinah upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, San Pietroburgo, 1893, in *Večnye sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury*, San Pietroburgo, Nauka, 2007. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

91 “[...] источник всей его силы, крепости и здоровья, [...]”, ibidem.

92 “в жизни ничего нет дороже людей!”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta, 1888*, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0150.shtml

93 “У Чехова есть эта жадность к новым впечатлениям, любопытство путешественников. Ум его трезвый и спокойный, может быть, для современного поэта даже слишком трезвый и спокойный. [...] И эта жадная впечатлительность вечно стремится к новому и неиспытанному, ищет никем не слышанных звуков, не виданных оттенков в самой будничной знакомой действительности.”, D.S. Merežkovskij, *O priččinah upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*, San Pietroburgo, 1893, in *Večnye sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury*, San Pietroburgo, Nauka, 2007. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml

L'ingegno dell'artista è tranquillo, ma i suoi nervi sono sensibili come corde tese che, ad un breve soffio, emettono un suono debole ed affascinante.⁹⁴

Malgrado le opinioni della critica, che non ne comprende immediatamente il potenziale, Čechov è figlio della sua epoca e delle sue contraddizioni, delle quali si ha testimonianza in molti racconti, come Merežkovskij riporta in *Staryj vopros po povodu novogo talanta*. Čechov è lontano dal rigorismo e si dimostra sempre uno scrittore singolare, lontano da ogni eccesso: egli non ebbe mai un posto definito nella cultura russa, a differenza dello stesso Merežkovskij, che fu sin dall'inizio ben schierato e intollerante, lontano dall'adogmatismo filosofico čechoviano.⁹⁵ Malgrado le incolmabili differenze tra la propria personalità letteraria e quella di Čechov, Merežkovskij ne apprezza molto la prosa, tuttavia preferendo ad essa, in un secondo momento, le opere teatrali, a cominciare da *Čajka*, della cui critica si occupano molti esponenti del modernismo russo.

Il protagonista del racconto *Mečty* (*Sogni*, 1886) è un vagabondo a cui è stata concessa libertà provvisoria, condotto in custodia in una città di distretto. “Quest'uomo piccolo, fragile, senza forze, dai tratti minuti, insignificanti ed estremamente indefiniti”⁹⁶ racconta ai suoi compagni di viaggio del suo amaro destino, ammettendo come, malgrado la sua condizione di figlio illegittimo e *mužik*, si senta a suo modo privilegiato. “Uomo assolutamente innocente [che] capita alla *katorga*”,⁹⁷ che forse è un *mužik* “solo di nome [...], ma per natura un nobile signore”,⁹⁸ il vagabondo si tramuta in un autentico poeta che vive

94 “Ум художника спокоен, но нервы его так же чувствительны, как слишком напряженные струны, которые, при малейшем дуновении, издают слабый и пленительный звук.”, *ibidem*.

95 A.P. Čudakov, *Čechov i Merežkovskij: dva tipa chudožestvenno-filosofskogo soznanija*, in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 55-56.

96 “Это маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta, 1888*, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0150.shtml

97 “[...] совершенно безобидный человек попадает на каторгу [...]”, *ivi*.

98 “[...] только по званию [...], а в естестве благородный господин”, *ivi*.

nei suoi sogni, nei “luoghi liberi”⁹⁹ della Siberia orientale: la sua immaginazione sboccia nella descrizione di larghi orizzonti, boschi e fiumi. La poeticità delle parole di quest'uomo, privato del suo diritto alla vita, commuove anche i suoi carcerieri, che, tuttavia, spengono i suoi sogni di bambino rivelandogli che questi luoghi meravigliosi non saranno mai meta del suo viaggio. Il turbamento nel volto del vagabondo, con cui si chiude il racconto čechoviano, segna il passaggio cruciale dalla liricità dei luoghi descritti dal personaggio al suo infelice destino, ed è, secondo Merežkovskij, metafora del divario tra desiderio e quotidianità nella vita dell'uomo contemporaneo.

L'incisività della conclusione di *Mečty*, che Merežkovskij definisce “piccolo poema in prosa”¹⁰⁰ e include fra i migliori lavori di Čechov, diventa sintesi di quei due principi (descrizione lirica della natura e sottile spirito d'osservazione) presenti anche nel bozzetto *Košmar (Incubo, 1886)*. In quest'opera il giovane intellettuale Kunin denuncia la presunta avidità, l'indifferenza e l'ignoranza di padre Jakov, per poi scoprire che, grazie alla confessione del prete il motivo delle sue presunte mancanze, dovute all'infelice rapporto con la moglie. Le parole di padre Jakov sono pervase di un sottile umorismo, ma allo stesso tempo la prosa si mantiene ricca di profondo calore umano e dettagli realistici. Malgrado l'estrema semplicità e la brevità del racconto, Merežkovskij è inizialmente dell'idea che Čechov sia comunque uno scrittore dal temperamento mistico, la cui sincera empatia per il mondo umano è possibile cogliere anche nel dolore, nella bruttezza, nella prosaicità dei discorsi dei suoi personaggi. In *Mečty* si realizza, secondo Merežkovskij, l'unione “di un ampio sentimento mistico della natura e dell'infinità con il sobrio e sano realismo, con l'atteggiamento umano nei confronti della gente più comune, più mediocre”,¹⁰¹ ovvero ciò che egli

99 “вольных местах”, ivi.

100 “маленькая поэма в прозе”, ivi.

101 “[...] очень широкого мистического чувства природы и бесконечности с трезвым здоровым

presenta come il “mistero di certi tipi di temperamento duttile e armonico”.¹⁰²

[...] è lo stesso mistico-poeta, ricco di senso del mistero e d'infinito, che con uno sguardo al profondo cielo stellato inizia ad avere coscienza dell'irreparabile e della sua solitudine e trova il mondo degli uomini, [...]¹⁰³

L'interesse di Merežkovskij per la spiritualità di Čechov e per la sua presunta tendenza al misticismo sarà costante e influenzerà il pensiero critico nei confronti della sua produzione, in cui si sforza spesso di sottolinearne la presenza: questo principio cardine del modernismo enunciato nella lezione-manifesto del 1892 è per lui una caratteristica čechoviana, tale da avvicinare questo autore alla nuova poetica, da renderlo quasi un personaggio letterario in cui sia possibile individuare germogli dell'arte di fine secolo. Il tono obiettivo di alcuni racconti, unito alla descrizione poetica della natura, infatti, non esclude mai l'elemento filosofico.

[...] molti altri racconti di Čechov, come, ad esempio, “Doma”, “V sude”, “Na puti”, [...] e “Van'ka”, “Perekati-pole”, “Tajnyj sovetnik”, “Poceluj”, [...] sono ricchi di quello stesso caloroso, umano sentimento, unito all'obiettività artistica, alle descrizioni poetiche della natura. [...] Čechov ha il talento di raffigurare i caratteri, [...] I personaggi dei suoi racconti non sono mai impersonali, [...] guizzano velocemente davanti agli occhi del lettore, [...] siete appena riusciti a vedere la loro fisionomia, a cogliere in loro qualcosa di tipico, ancora un minuto, forse, e li avreste dichiarati vecchi conoscenti, ma il lampo svanisce, il racconto s'interrompe e le silhouette scompaiono.¹⁰⁴

Se l'obiettività e la simpatia nei confronti dell'umanità rimangono pilastri

реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям.”, ibidem.

102 “[...] тайной немногих гибких и гармоничных натур.”, *ibidem.*

103 “[...] это тот же самый мистик-поэт, проникнутый чувством тайны и бесконечности, который, при взгляде на глубокое звездное небо, начинает сознавать свое непоправимое одиночество и находит человеческий мир, [...]”, *ibidem.*

104 “[...] много других рассказов г. Чехова, как, например, “Дом”, “В суде”, “На пути”, [...] и “Ванька”, “Перекати-поле”, “Тайный советник”, “Поцелуй” [...], проникнуты тем жгучим, гуманным чувством, соединенным с художественной объективностью, с поэтическими описаниями природы. [...] Г-н Чехов обладает талантом изображать характеры, [...] Герои его рассказов никогда не бывают безличными, [...] быстро мелькают перед глазами читателя, [...] вы только что успеете разглядеть их физиономию, уловить в них что-то типическое, еще минута -- и вы, может быть, признали бы в них старых знакомых, но молния потухает, рассказ прерывается, и силуэты исчезают.”, *ivi.*

della produzione di Čechov, la capacità di descrivere i propri personaggi elogiata da Merežkovskij non viene valutata altrettanto positivamente dalla critica, che ritiene il suo talento nel dipingere sulla pagina le personalità dei protagonisti non abbastanza degno di nota.

Secondo Merežkovskij, tuttavia, nell'opera di Čechov si delinea e si impone una nuova particolare tipologia di personaggio, destinata a diventare una costante capace di assumere molteplici e differenti connotati nelle diverse opere: l'immagine dell'eroe fallito, dell'appassionato idealista, del poeta dall'animo nobile e dalla vita infelice. Merežkovskij ritiene che la rielaborazione di questo genere di figura spiccasse in particolar modo in *Na puti* (*In viaggio*, 1886), dove la descrizione artistica è intrisa di bellezza e sentimento, dove le multiformi ed innumerevoli infatuazioni del protagonista si presentano come unica possibile via di fuga dal labirinto della sua improbabile esistenza. Nella sua conversazione con la signorina Ilovajskaja, figlia di un ricco proprietario terriero, Licharev, che Merežkovskij chiama "figlio del suo tempo", narra della sua vita inquieta, burrascosa ed estremamente disordinata: avendo sviluppato sin da bambino un'immensa capacità di credere e di mettersi in gioco (cosa che egli definisce come tratto distintivo del popolo russo), Licharev cambia spesso lavoro e residenza, fede e filosofia, vivendo una vita irregolare, piegando le sue inclinazioni alla ricerca della sua vera vocazione.

Perciò, in base a dove soffiasse il vento, diveniva nichilista, rivoluzionario, populista, slavofilo, seguace della teoria tolstojana della resistenza al male. [...] Egli non mentì mai a sé stesso né agli altri, non cambiava mai quei principi a cui in un dato momento credeva o pensava di credere, non augurava il male a nessuno ma causò, tuttavia, alle persone care una moltitudine di disgrazie ed inutili sofferenze.¹⁰⁵

105 "Затем, смотря но тому, откуда ветер подует, делался нигилистом, революционером, народником, славянофилом, последователем толстовской теории непротивления злу. [...] Он никогда не лгал ни перед собой, ни перед другими, никогда не изменял тем принципам, в которые в данный момент верил или думал верить, никому не желал зла и однако причинил даже близким людям массу горя и бесцельных страданий.", ivi.

Le sue sincere e, allo stesso tempo, terribili parole sono il risultato della sua insoddisfazione, della sua mancanza di prospettive, della sua vergogna nell'aver causato, pur non volendo, sofferenze al prossimo, ritrovandosi a 42 anni, ad un soffio dalla vecchiaia, solo e senza un rifugio.

Sono cambiato mille volte. Oggi credo, mi prostro, ma già domani correrò via come un vigliacco dai miei dèi odierni e dagli amici [...] Solo Dio ha visto quanto spesso per la vergogna dei miei entusiasmi io ho pianto e morso il cuscino. Non una sola volta nella vita io ho mentito o fatto del male apposta, ma la mia coscienza non è pulita!¹⁰⁶

Licharev commuove l'ingenua donna con i suoi sinceri discorsi, che ricordano tuttavia un monologo d'attore. L'amore sembra sbocciare, ma è già tardi e i due si separano, recandosi nelle proprie stanze a dormire: in quella notte di Natale, la Ilovajskaja si abbandona a fantasie indistinte, da fanciulla quasi innamorata, mentre Licharev si rammarica ancora una volta della sua esistenza dolorosa, piangendo e struggendosi per quella fanciulla che, seppur riluttante, forse sceglierà di condividere con lui una vita di disordine e incertezza. In questo finale e, in generale in tutto il racconto, c'è una mancanza di verosimiglianza nello svolgimento delle azioni rispetto alla narrazione delle passate avventure del protagonista (cosa che Merežkovskij rimprovera a Čechov), ma questa scarsa veridicità, questo improbabile ed eccessivo slancio passano in secondo piano se il lettore si concentra sulla vicenda di Licharev e sul suo dolore implacabile, che non si risolve nemmeno nella speranza di condividere la sua vita con una donna, che verrebbe trascinata nel suo abisso di infelicità.

Questo genere di personaggio ha, secondo Merežkovskij, un impatto

106 “Изменял я тысячу раз. Сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уж я трусом бегу от сегодняшних моих богов и друзей [...] Бог один видел, как часто от стыда за свои увлечения я плакал и грыз подушку. Ни разу в жизни я умышленно не солгал и не сделал зла, но нечиста моя совесть!”, А.Р. Čechov, *Na puti in Polnoe Sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, Nauka, Mosca, 1974-1983, Томо 5: Rasskazy, jumoričeski 1886, p. 471.

ancora più efficace se non appartiene al ceto intellettuale o se è esponente del ceto medio. Il Savka di *Agaf'ja* (*Agaf'ja*, 1886), “in qualità di autentico sognatore”,¹⁰⁷ vive le sue giornate nell'incertezza: un giovane in salute, bello e forte che a causa della sua infinita noia vive peggio di un uomo solitario. Merežkovskij vede in Savka l'incarnazione di un poeta che cela “una qualche forza nascosta che non trova una via d'uscita”,¹⁰⁸ cosa che lo rende attraente agli occhi delle donne, affascinate dalla sua originalità, dalla sua indifferenza, dalla sua negligenza. Egli, suo malgrado, non riesce ad innamorarsi di nessuna di loro, ed anzi si rammarica quasi con disprezzo della loro condizione disperata, continuando a vedere però in tutto ciò che lo circonda la ragione della bellezza delle cose. L'idea di delineare il temperamento di un individuo così curioso e singolare è probabilmente troppo audace e Merežkovskij rimane un po' insoddisfatto dal tono impreciso delle descrizioni di Čechov.

La realizzazione di questo tipo letterario assume la pienezza dei connotati a cui il critico si riferisce nel personaggio del monaco Nikolaj del racconto *Svjataja noč'* (*Notte santa*, 1886), il cui sviluppo sembra colmare la parziale delusione merežkovskiana. Sebbene la figura di Nikolaj assuma una connotazione vaga e semi-fantastica, egli rimane un individuo molto affascinante.

[...] in questo grazioso frammento, che ricorda le poesie in prosa di Turgenev e Baudelaire, la figura del monaco Nikolaj ha l'aspetto di una di quelle immagini sfuggenti quasi senza contorni, ma con una espressione familiare e comprensibile, che scorrono di fronte agli occhi mentre suonava la musica; potete osservare in questa fisionomia indefinita, quasi sospesa in aria, un'indubbia vicinanza con il tipo letterario fondamentale dei racconti di Čechov, con [...] il poeta-giardiniere Savka. Ognuno di loro ha delicati, miti tratti del viso dall'espressione triste, un cuore gentile come quello delle donne, una piena mancanza di volontà, l'aria da sognatore, disprezzo per le questioni

107 “в качестве настоящего мечтателя”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta, 1888*, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0150.shtml

108 “[...] какая-то скрытая, не находящая себе исхода сила”, *ibidem*.

pratiche della vita.¹⁰⁹

Le scene semplici e familiari in cui questi personaggi agiscono non impediscono al lettore di notare il loro valore e il loro significato, ed è in ciò che si evince la grandezza della produzione in prosa di Čechov, anche se non si può parlare nei suoi racconti della presenza di tendenze in senso stretto: Merežkovskij asserisce che nelle opere di Čechov esse non sono mai presenti e che il sentimento cela in sé una “[...] indefinita ed offuscata, ma sincera e calorosa umanità [...]”.¹¹⁰ La frammentarietà e il temperamento piuttosto obiettivo dello scrittore non impediscono, però, di rintracciare situazioni drammatiche ripetute e dettagli comuni a molte opere. Il sentimento (*čuvstvo*) è al centro delle complesse peripezie dell'uomo moderno, tormentato dalla propria inevitabile crisi, e si delinea come spontaneo elemento di distruzione, ma anche come un'emozione grandiosa, potente e salvifica, come è evidente, secondo Merežkovskij, nei racconti *Veročka* (*Veročka*, 1887), *Doma* (*A casa*, 1887), *V sude* (*Al tribunale*, 1886), *Tajnyj sovetnik* (*Il consigliere segreto*, 1886) e, in particolar modo in *Poceluj* (*Il bacio*, 1887). La “arte pura” di Čechov si eleva rispetto al clima di completa indifferenza sociale, di presuntuoso disprezzo per le questioni scottanti della vita contemporanea, e non può essere tendenziosa, perché ciò contraddirebbe l'essenza stessa dell'opera, in cui i termini “arte”, “bellezza”, “estetica” assumono una connotazione slegata da un contesto letterario-culturale. Accusare Čechov di essere partecipe di una corrente letteraria significherebbe recargli un'offesa personale e non curarsi del suo profondo affetto per l'individuo e la sua sfera

109 “[...] в этом грациозном отрывке, напоминающем стихотворения в прозе Тургенева и Бодлэра, фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки; но и в этом неопределенном, полувоздушном облике вы можете подметить несомненное сходство с основным типом рассказов г. Чехова,— с [...] огородником-поэтом Савкой. У всех у них мягкие, кроткие черты лица с грустным выражением, женственно-нежное сердце, полное отсутствие воли, мечтательность, презрение к практическим требованиям жизни”, *ibidem*.

110 “[...] неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность [...]”, *ibidem*.

emozionale.

Merežkovskij individua nella verità a cui Čechov mira costantemente il simbolo di un pieno sviluppo morale dell'artista, che si distingue da altri scrittori per una differenza di principio, radicata nell'ammissione di presupposti di etica scientifica ed utilitaristica. Per Čechov l'arte è solo parte della vita dell'individuo, che va al di là dell'ideale di bellezza e dell'utilità sociale, e che si preoccupa solamente di portare a compimento la propria felicità: le opere čechoviane non vengono create, ma crescono e si sviluppano come tessuti vivi e organici, come il prodotto di un temperamento che non si piega a nessuna esigenza, se non a quella del dipingere una tela in cui solo i dettagli fanno la differenza, come “l'ispirazione, i suoni dolci e le preghiere” dell'uomo moderno.

2.2.2. I saggi e gli articoli *post mortem* di Čechov

Dopo il suo debutto come critico letterario e soprattutto dopo lo scandalo di *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* la carriera pubblicistica di Merežkovskij prosegue con la pubblicazione di numerosissimi saggi ed articoli che hanno ampia risonanza nella cultura russa della “Età d'Argento”. Merežkovskij rende espliciti i suoi entusiasmi letterari, continuando comunque a manifestare le proprie delusioni nei confronti della critica. Il suo contributo artistico diventa sempre più considerevole, malgrado la sua tendenza a rimanere un personaggio solitario rispetto alla cultura dell'epoca. Tuttavia, grazie alla sua partecipazione attiva al dibattito sulle caratteristiche *innovative* della nuova arte, egli riesce ad intrecciare rapporti più stretti con alcuni simbolisti e personaggi letterari *di varie tendenze*.

Del suo legame con Čechov sono già testimoni l'articolo e la conferenza citati nel paragrafo precedente. In realtà i due scrittori si incontrarono personalmente in diverse occasioni, e di questo rapporto è conferma un modesto epistolario di cui parlerò in seguito.

La prima messa in scena di *Čajka* al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo nel 1896 si rivela un fiasco e molti critici si interrogano sul talento di Čechov. Vengono pubblicate numerose recensioni negative sul dramma, in parte smentite dopo il suo secondo debutto sul palcoscenico del Teatro d'Arte di Mosca nel 1898: lo straordinario successo della pièce sotto la direzione di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko tramuta in trionfo il fallimento di due anni prima e rende Čechov uno stimato drammaturgo. Dopo la stesura di *Djadja Vanja* (*Zio Vanja*, 1896) e *Tri sestry* (*Tre sorelle*, 1900) e la loro rappresentazione (nuovamente sotto la direzione del Teatro d'Arte), Čechov scrive il suo ultimo lavoro teatrale, *Višnevij sad*, messo per la prima volta in scena il 17 gennaio 1904. Dopo la morte di Čechov, avvenuta nel luglio dello stesso anno, appena sei mesi dopo la messa in scena di quest'ultima pièce, le sue opere vennero tradotte in diverse lingue e rappresentate in tutto il mondo, dove ebbero grande fortuna.

Anche Merežkovskij continua a scrivere su Čechov, pubblicando tre scritti su di lui dopo la sua morte. Il primo, *Čechov i Gor'kij* (*Čechov e Gor'kij*), viene pubblicato nel 1906, il secondo, *Asfodeli i romaška* (*Asfodeli e margherita*) nel 1908 e l'ultimo, dal titolo *Suvorin i Čechov* (*Suvorin e Čechov*), nel 1914. In tutti e tre egli ribadì e sviluppò ulteriormente la sua opinione sul talento dello scrittore, concentrandosi non più solo sulla sua prosa, ma riflettendo anche sull'apporto dato alla rivoluzione teatrale a cavallo tra i due secoli.

Čechov i Gor'kij fa parte di un'antologia edita nel 1997 a San Pietroburgo

dal nome *Maksim Gor'kij: pro et contra* in cui è inoltre presente un secondo saggio di Merežkovskij, *Ne Svjataja Rus'. Religija Gor'kogo (La non santa Rus'. La religione di Gor'kij)*, scritto nel 1916. La raccolta comprende saggi sulla personalità e l'opera di Gor'kij redatti da celebri poeti, traduttori e critici letterari russi degli anni compresi tra il 1890 e il 1910, come riporta il sottotitolo (*Ličnost' i tvorčestvo Maksima Gor'kogo v ocenke myslitelej i issledovatelej 1890-1910-e gody, La personalità e l'opera di Maksim Gor'kij nella valutazione dei pensatori e dei ricercatori degli anni 1890-1910*), ovvero B.K. Zajcev, V.F. Chodasevič, Ju.P. Annenkov, K.I. Čukovskij, A.M. Remizov, V. Posse, V.L. Bocjanovskij, A. Slabičevskij, N. Minskij, I. Ignatov, N. Michajlovskij, M. Gel'rot, M. Menšikov, N. Ja. Stečkin, L.E. Obolenskij, S.A. Adrianov, D.V. Filosofov, V.L. L'vov-Rogačevskij, A.V. Lunačarskij, G.V. Plechanov.

Per Merežkovskij la vicinanza tra Čechov e Gor'kij non è evidente solo nella realtà del legame fra i due, che si conobbero nel 1898 e strinsero un'intensa amicizia destinata a durare nel tempo, ma addirittura nelle loro scelte letterarie e nel loro atteggiamento nei confronti della cultura della propria epoca: la stima reciproca fra i due, evidente dal loro carteggio, fu alimentata da mutui consigli letterari che li spinsero talvolta alla stesura o alla modifica di parte della loro produzione. Secondo Merežkovskij le differenze di principio tra l'opera dell'uno e dell'altro non sono sostanziali e non annullano affatto le loro forti affinità ed analogie.

Se adesso che per la Russia sta arrivando il giudizio universale della storia l'intelligencija russa desiderasse sapere con quale bagaglio si presenta a questo giudizio, potrebbe farlo al meglio attraverso le opere di Čechov e Gor'kij.¹¹¹

Čechov e Gor'kij furono “capi spirituali e guide, *maestri di pensiero*

111 “Если бы теперь, когда для России наступает страшный суд истории, русская интеллигенция пожелала узнать, с чем она пойдет на этот суд, то могла бы сделать это лучше всего по произведениям Чехова и Горького.”, D.S. Merežkovskij, *Čechov e Gor'kij in Gor'kij: pro et contra*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, San Pietroburgo, 1997, p. 643.

della moderna generazione dell'intelligencija russa”¹¹² e contribuirono ad aumentare la sensibilità non tanto popolare, quanto spirituale, non tanto culturale, quanto intellettuale del ceto medio russo multiforme e vivace, protagonista di una crisi delle coscienze e di quell'ipotetico futuro giudizio universale citato in precedenza. Le “idee umane”¹¹³ dei due scrittori e la loro immancabile fede nel difendere e perseguire l'autenticità delle proprie opere si scontra da una parte con l'impossibilità di accettare una tale professione di fede da parte di coloro che non credevano più nella verità del proprio tempo, ma incontrarono il favore di quella fetta di pubblico che rifiutò di rassegnarsi alle nuove condizioni storiche.

Prima di analizzare i contenuti delle opere dei due scrittori, Merežkovskij fa una premessa sul loro stile: chiaramente la semplicità della sintetica lingua čechoviana è tutt'altro che simile al linguaggio di Gor'kij, definito privo di artisticità, ricco di frammenti di vita vera, mancante però di lirismo, ragione per cui ogni descrizione poetica della natura e dell'individuo si connota “pessima letteratura”.¹¹⁴ Neppure in questo caso la critica è in grado, secondo Merežkovskij, di esprimere un giudizio acuto a proposito di uno scrittore contemporaneo di successo, così da rendere possibile che Gor'kij venga considerato il sommo poeta dei primi anni del XX secolo.

È tuttavia in Čechov che Merežkovskij vede il “legittimo erede della grande letteratura russa”:¹¹⁵ il grande passato letterario russo è stato tramandato allo scrittore ed esplicitato nella purezza (*čistota*) delle sue immagini.

Čechov ha portato agli estremi il tratto distintivo della poesia russa - la

112 “Они ее духовные вожди и учителя, властители дум современного поколения русской интеллигенции”, *ibidem*.

113 “гуманными идеями”, *ivi* p. 644.

114 “совсем плохая литература”, *ivi* p. 645.

115 “законный наследник великой русской литературы”, *ivi* p. 646.

semplicità, la naturalezza, la mancanza di ogni pathos e tensione convenzionali, ciò che Gogol' ha definito “mancanza di slancio della natura russa, così che è impossibile andare oltre [...]” Čechov è più semplice di Turgenev, che sacrifica a volte la semplicità alla bellezza o all'attrattiva; è più semplice di Dostoevskij, che deve oltrepassare un'ultima difficoltà per raggiungere la semplicità definitiva; è più semplice di L. Tolstoj, che a volte troppo si sforza d'esser semplice.¹¹⁶

Čechov, che “non alza mai la voce”¹¹⁷, è “l'ultimo grande artista della parola russa”:¹¹⁸ confrontando la sua figura con quella di Puškin, Merežkovskij mette in stretto contatto il periodo di crisi intellettuale a cavallo tra i due secoli, ciò che egli definisce la “fine della letteratura russa” al suo stesso inizio, ovvero all'immenso contributo dell'opera puškiniana.

La semplicità di Čechov è tale che da essa orrendo diventa il tempo: sembra che ancora un passo per questo cammino e ci sarà la fine dell'arte, la fine della vita stessa; la semplicità sarà vuotezza, oblio; così semplice, come se non non ci fosse niente di niente, e sarà necessario tenere lo sguardo fisso per vedere ogni cosa in questo quasi nulla.¹¹⁹

La “semplice e breve descrizione della natura russa”, pur ridotta all'estremo, si mantiene per Merežkovskij costantemente vicina all'uomo, in un contatto stabile che era già stato messo in risalto in *Staryj vopros po povodu novogo iskusstva* e *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. Presupponendo che il *byt* čechoviano sia la forza principale della prosa di questo scrittore, sempre impegnato a rappresentare la quotidianità della vita russa alla fine del XIX secolo, Merežkovskij sostiene che Čechov “non conoscesse e non volesse conoscere

116 “Отличительное свойство русской поэзии — простота, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл «беспорывностью русской природы», — Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. [...] Чехов проще Тургенева, который жертвует иногда простотой красоте или красивости; проще Достоевского, который должен пройти последнюю сложность, чтобы достигнуть последней простоты; проще Л. Толстого, который иногда слишком старается быть простым.”, *ibidem*.

117 “никогда не возвышает голоса”, *ibidem*.

118 “последний великий художник русского слова”, *ibidem*.

119 “Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути — и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота — небытие; так просто, что как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом почти ничего — все.”, *ibidem*.

nulla al di fuori di essa”.¹²⁰

I personaggi čechoviani non hanno vita, ma hanno soltanto il byt, un byt senza accadimenti, o con un solo accadimento, la morte, la fine del byt, la fine dell'esistenza. Byt e morte, ecco i due fissi poli del mondo čechoviano.¹²¹

In questa caratteristica costante della prosa čechoviana si scorge la tragedia di un'epoca in cui la Russia è spettatrice della propria fine, perché “l'uomo russo non ama vivere”.¹²² Il presentimento di una catastrofe imminente e di una fine imminente è persistente e si adatta al clima di decadenza di fine secolo, di cui tutti gli artisti hanno esperienza e scrivono abbondantemente. La vicinanza dell'atteggiamento di Čechov all'orientamento della nuova arte è per Merežkovskij molto chiara: Čechov si fa a suo modo interprete del disagio del suo tempo.

Dal momento che il misticismo fu sempre al centro del pensiero e dell'opera di Merežkovskij, anche in questo saggio egli si preoccupa di rintracciare nella produzione čechoviana spie di questo tema principale della letteratura russa. Qual è in Čechov la risposta alla domanda del personaggio dostoevskiano Ivan Karamazov “c'è un Dio oppure no?”.¹²³

Sarebbe ingiusto addossare tutto il peso della colpa dovuta alla mancanza di una coscienza religiosa all'intelligencija russa. La storia del sistema statale europeo in generale, e di quello russo in particolare, ha stabilito un legame troppo stretto, quasi indissolubile tra le idee religiose, in particolare «cristiane» da una parte, e fra le più rozze forme di menzogna sociale ed oppressione politica dall'altra. Religione e reazione sono diventati quasi sinonimi indistinguibili. [...] È giunto il momento di denunciare questo legame sacro per la gente, maledetto da Dio, questo legame della cristianità con l'arbitrio politico, della dottrina della verità e della libertà con la dottrina della bugia e della violenza. Ad ogni modo, anche la “religione umana” senza Dio, la religione dell'uomo, della sola umanità è sempre stata ed è fino ad ora la

120 “кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать.”, ivi p. 648.

121 “У чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий, или с одним событием — смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть — вот два неподвижные полюса чеховского мира.”, ibidem.

122 “Русский человек не любит жить”, ivi. p. 649.

123 “Есть Бог или нет?”, ivi p. 650.

religione inconsapevole dell'intelligencija russa. Čechov e Gor'kij sono i primi consapevoli maestri e profeti di questa religione.¹²⁴

La dichiarazione di Gor'kij risulta allora di notevole impatto: “l'uomo: ecco la verità. In questo ci sono tutti gli inizi e tutte le fini. Tutto è nell'uomo, tutto è per l'uomo. Esiste solo l'uomo”¹²⁵ e “il vero Shekhinah (Dio) è l'uomo”.¹²⁶ Essa viene riportata da Merežkovskij come una testimonianza, una confessione di natura non semplicemente antropocentrica, ma una tendenza che mette l'uomo al centro di ogni cosa in quanto coincidente con Dio stesso. Ciò che Čechov asserisce non è altrettanto estremo, e se è vero che il suo linguaggio risulta meno eccessivo di quello del suo contemporaneo, bisogna ammettere che rivela comunque una forte centralità dell'uomo, della sua esperienza e del suo percorso esistenziale.

L'uomo deve essere considerarsi superiore a leoni, tigri, stelle, ad ogni altra cosa in natura, addirittura superiore a ciò che è incomprendibile e sembra meraviglioso.¹²⁷

Noi siamo esseri superiori, e se in realtà conoscessimo tutta la forza del genio umano, diventeremmo degli dei.¹²⁸

Merežkovskij lamenta però una reticenza in entrambe le riflessioni. Esse mostrano come non esista nessun Dio al di fuori dell'uomo, e inducono anzi a

124 “Всю тяжесть обвинения за отсутствие религиозного сознания сваливать на русскую интеллигенцию было бы несправедливо. История европейской государственности вообще, и русской, в частности, установила слишком тесную, почти неразрывную связь между религиозными, в особенности «христианскими» идеями, с одной стороны, и самыми грубыми формами общественной неправды и политического гнета, — с другой. Религия и реакция сделали почти неразличимыми синонимами. [...] Давно пора обличить эту людьми освященную, Богом проклятую связь христианства с политическим произволом, учения истины и свободы — с учением лжи и насилия. Как бы то ни было, но “религия человечества” без Бога, религия человечества, только человечества всегда была и есть донныне бессознательная религия русской интеллигенции. Чехов и Горький -- первые сознательные учителя и пророки этой религии.”, *ivi* p. 651.

125 “Человек — вот правда. В этом — все начала и концы. Все в человеке, все для человека. Существует только человек.”, *ibidem*.

126 “Истинный Шекинах (Бог) есть человек”, *ibidem*.

127 “Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным”, *ibidem*.

128 “Мы высшие существа и, если бы в самом деле мы познали всю силу человеческого гения, мы стали бы как боги”, *ibidem*.

pensare che “Dio sia dentro l'uomo”, sebbene ciò non venga mai reso palese.

In entrambe le confessioni c'è una reticenza: se «esiste solo l'uomo», se l'uomo di per se è l'unica verità, l'unico Dio, cos'è questo Dio al di fuori dell'uomo? A questa domanda in Čechov e Gor'kij non c'è una risposta. Forse perché essa è troppo chiara?¹²⁹

Merežkovskij deduce che “affinché l'uomo diventi Dio è necessario che capisca che non esiste nessun altro Dio all'infuori dell'uomo stesso, così che è necessario distruggere nell'uomo l'idea di Dio.”¹³⁰ Negando la legittimità della teologia cristiana, la possibilità di sintesi tra l'idea religiosa di Dio e l'umanità venne portata all'estremo, diventando incompatibile con l'idea dell'esistenza di un Dio onnipotente, e per questo irrealizzabile: “[...] ognuna di queste due idee, per esistere, deve annullare l'altra.”¹³¹

Come ricorda il diavolo ad Ivan Karamazov, “è necessario distruggere nell'umanità l'idea di Dio, ecco a partire da cosa bisogna mettersi al lavoro, [...]”¹³²

L'umanità è senza Dio, l'umanità è contro Dio, l'umanità è Dio, l'uomo è Dio, io sono Dio – ecco l'ordine degli invii e delle conclusioni, l'ordine dei gradini che generano finora per la coscienza dell'intelligencija russa una oscura, metafisica scala, che conduce inevitabilmente dalla religione dell'umanità alla religione dell'uomo-Dio. In basso su questa scala c'è l'intelligent čechoviano, in alto il vagabondo di Gor'kij. Fra di loro c'è una serie di gradini, che ancora non si vede, ma per i quali si muove l'intelligencija russa.¹³³

129 “В обоих исповеданиях есть недосказанность: ежели «существует только человек», ежели человек сам для себя единственная правда, единственный Бог, что такое Бог вне человека? Наэтот вопрос у Чехова и Горького ответа нет,— не потому ли, что он слишком ясен?”, *ibidem*.

130 “Чтобы человек стал «Богом», надо, чтобы он понял, что нет иного Бога, кроме человека, надо уничтожить в человеке идею о Боге.”, *ivi*, pp. 651-652.

131 “[...] каждая из этих двух идей, для того, чтобы существовать, должна истребить другую.”, *ivi*, p. 652.

132 “Надо разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело, [...]”, *ibidem*.

133 “Человечество — без Бога, человечество — против Бога, человечество — Бог, человек — Бог, я — Бог, — вот ряд посылок и выводов, ряд ступеней, образующих пока еще темную для сознания русской интеллигенции, метафизическую лестницу, которая ведет неминуемо от религии человечества к религии человекобожеству. Внизу этой лестницы — чеховский интеллигент; вверху — горьковский босяк. Между ними ряд ступеней, которых еще не видит, но по которым уже идет русская интеллигенция.”, *ibidem*.

Diversi gradini separano su questa scala metafisica Čechov e Gor'kij, ma come dichiarò Merežkovskij nel terzo paragrafo del saggio, *l'intelligent čechoviano* ed il vagabondo (*bosjak*) di Gor'kij sono in un certo senso personaggi simili, quasi coincidenti, entrambi “uomini nudi”. Il vagabondo, con le sue simpatie politiche e rivoluzionarie, la sua libertà, è un personaggio di cui “[...] non si conosce mai nulla [...]”,¹³⁴ e nemmeno lui sa cosa gli accadrà in futuro. L'imprevedibilità della sua vita non dipende soltanto da condizioni socio-economiche, ma è come se la sua fosse una filosofia assolutamente indipendente dal suo status, dettata piuttosto da uno stile di vita squisitamente legato ad una dimensione psicologica interna, intellettuale.

Il vagabondo non solo non è cosciente di essere una vittima dell'ambiente e delle condizioni sociali, ma, al contrario, è consapevole che questo ambiente e queste condizioni possono diventare vittima “di uno spirito infetto”, ovvero della decomposizione e della morte che esso porta con sé.¹³⁵

La filosofia di questo personaggio di Gor'kij a cui si riferisce Merežkovskij si basa sull'assenza di un Dio, sul fatto che l'uomo non abbia assolutamente nulla a che fare con questo Dio e che possa vivere senza la certezza dell'esistenza di un essere a lui superiore. Questo “positivismo dogmatico” (*dogmatičeskij pozitivizm*) porta inevitabilmente ad un materialismo dogmatico, a quella che da Merežkovskij viene definita “morale utilitaristica” (*utilitarnaja npravstvennost'*), che però rappresenta solo un momento di passaggio per il vagabondo, “sincero e quasi consapevole amoralista.”¹³⁶

L'intelligent di Čechov ha, come si è già detto, dei tratti in comune col

134 “[...] никогда нельзя знать [...]”, ivi p. 653.

135 “Босьяк не только не сознает себя жертвою «общественной среды и условий», а, напротив, сознает, что эта среда и эти условия могут сделаться жертвою «заразного духа» — тления и смерти, которые он носит в себе.”, ivi p. 654.

136 “откровенный и почти сознательный аморалист.”, ibidem.

personaggio di Gor'kij, ma in lui il “positivismo dogmatico” è assai meno evidente, quasi completamente privo di sviluppo. La posizione dello scrittore nei confronti della religione è piuttosto complessa, desumibile solo in parte dai suoi scritti, dove egli non dice quasi nulla a questo proposito. Čechov vede nella cristianità “una delle scienze umane”, talvolta identificabile in una sintesi di morale e superstizione. Solo due documenti, citati da Merežkovskij nel saggio, testimoniano il rapporto dello scrittore con la religione e la propria fede. Il primo è la lettera del 12 luglio 1903 al redattore della rivista “Mir iskusstva” Sergej Džagilev, in cui, ad un anno dalla morte, Čechov scrisse:

Da lungo tempo ho perso la mia fede e guardo solamente con perplessità ad ogni intelligent credente.¹³⁷

In una seconda lettera, anch'essa indirizzata a Džagilev, datata 30 dicembre 1902, Čechov si pronunciò a proposito del movimento religioso in Russia, da V. Solov'ev a Dostoevskij, movimento che, secondo Merežkovskij, ebbe in parte uno sviluppo, seppure incompleto, nelle sedute Filosofico-religiose e nell'attività della rivista “Novyj put’”. Cito di seguito parte della lettera che lo stesso Merežkovskij riporta nel suo saggio.

Voi scrivete che parlavamo di un serio movimento religioso in Russia. Abbiamo parlato di un movimento non in Russia, ma nell'intelligencija. Non dirò nulla sulla Russia, l'intelligencija per adesso sta solo giocando nella religione e, principalmente, perché non ha nulla da fare. Riguardo alla parte istruita della nostra società si può dire che essa si sia allontanata dalla religione e che stia andando ancora più in là affinché lì non se ne parli, e non si radunino delle società filosofico-religiose. Non mi assumo la responsabilità di decidere se sia un bene o un male, dirò soltanto che il movimento religioso di cui Voi scrivete è a sé stante, e tutta la cultura contemporanea è a sé stante, e non è assolutamente possibile mettere la seconda in dipendenza causale dal primo. La cultura d'oggi è l'inizio di un lavoro in nome di un grandioso futuro, di un lavoro che continuerà, forse, ancora per decine di migliaia di anni affinché, anche se in un lontano futuro, l'umanità conosca la verità del Dio autentico; affinché, cioè, non tiri a indovinare, non cerchi in Dostoevskij, ma sappia

137 “Я давно растерял мою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего”, ivi p. 667.

chiaramente, come sa che due più due fa quattro. La cultura di oggi è l'inizio di un lavoro, ma il movimento religioso di cui abbiamo parlato è un anacronismo, già quasi la fine di ciò che è stato o è parte del passato.¹³⁸

Le parole di Čechov sono in questo caso evidentemente più severe e meno temperate rispetto al suo linguaggio solito. Egli non risparmia critiche ai suoi contemporanei, non si sforza di mantenere ancora una volta il silenzio su questo argomento scottante. Tuttavia, con grande rammarico, questo episodio rimane il più estremo esempio di giudizio nei confronti della religiosità dell'uomo russo, e rappresenta l'unico caso in cui lo scrittore si permette di alzare la voce piuttosto che sottintendere (cosa che sovente accade nelle sue opere).

Se Dostoevskij credette fermamente nell'insegnamento di Gesù Cristo, il suo modello di fede fu per Čechov, come citato da Merežkovskij, soltanto un “confuso indovinare” (*smutnoe ugadyvanie*). La cristianità *in sé e per sé* e la cultura contemporanea *in sé e per sé* si configurano in questo modo, secondo l'interpretazione merežkovskiana del pensiero čechoviano, come “nemici in vita e in morte”.¹³⁹ L'esperienza religiosa interiore e il mondo mistico dostoevskiano, non meno autentici di integrali e formule matematiche, furono lontani dalle riflessioni di Čechov, che identificò nel contrasto tra la verità rivelata da Cristo agli uomini e l'autentica verità che sarebbe stata rivelata al mondo solo in un lontano futuro il fallimento non solo dei moderni movimenti religiosi in Russia, ma di tutto il cristianesimo, della vita religiosa

138 “Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию и, главным образом, от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит все дальше, что бы там не говорили, и какие бы философско религиозные общества не собирались. Хорошо это или дурно, решить не берусь, скажу только, что религиозное движение, о котором Вы пишете — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой ни как нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога; т. е. неугадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, — есть пережиток, уже почти конец того, что отжило, или отживает.”, ivi. pp. 669-670.

139 “враги на жизнь и смерть”, ivi p. 672.

dell'umanità, che si configura come una “[...] 'reliquia in estinzione', retaggio di antiche e inutili superstizioni”¹⁴⁰ che distruggono il legame tra la cultura mondiale del passato e quella di un ipotetico futuro.

Merežkovskij tenta di interpretare le posizioni dello scrittore in merito al pensiero mistico-religioso, e ricorre ancora una volta alla citazione di un racconto čechoviano, *Student (Lo studente, 1894)*. In un remoto villaggio, la notte del Venerdì Santo, di fronte ad un falò, della gente semplice si commuove fino alle lacrime alle parole di uno studente, che narra di ciò che accadde diciannove secoli prima in quella stessa notte, di fronte a quello stesso fuoco, al sommo sacerdote Caifa.

Ciò che aveva appena raccontato, che era accaduto diciannove secoli fa-prima – pensa lo studente – ha una relazione con il presente, con questo villaggio deserto, con lui stesso, con tutti. Il passato è legato al presente da una catena ininterrotta di eventi che scorrono l'uno dall'altro. E gli sembrava di avere appena visto entrambe le estremità di questa catena: aveva toccato un'estremità e l'altra aveva avuto una scossa...Verità e bellezza, che avevano guidato la vita umana lì, alla porta del Sommo Sacerdote, hanno avanzato ininterrottamente fino ad oggi e, a quanto pare, sono sempre state la cosa più importante nella vita dell'uomo e in generale sulla terra...¹⁴¹

La cristianità si configura da una parte come “un anacronismo di ciò che sta diventando obsoleto ed è già quasi divenuto obsoleto”,¹⁴² come un “frammento di antichità, che non ha alcuna relazione col futuro”,¹⁴³ dall'altra come “una catena secolare, che unisce il passato al futuro, nella cristianità come «verità secolare e bellezza, che costituiscono la cosa più importante nella vita umana e in generale sulla terra»”.¹⁴⁴ Questa contraddizione,

140 “[...] как «вымирающему пережитку», обломку старых, никому не нужных суеверий;”, *ibidem*.

141 “То, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, — думает студент, — имеет отношение к настоящему, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Прошлое связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой...Правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, водворе первосвященника, продолжались непрерывно до сегодня, и, по видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...”, *ibidem*.

142 “пережиток того, что отживает и уже почти отжило”, *ibidem*.

143 “обломок старины, не имеющий никакого отношения к будущему, *ibidem*.

144 “вечная цепь, соединяющая прошлое с будущим, в христианстве — «вечная правда и красота,

apparentemente irrisolvibile, assume in Čechov una connotazione del tutto originale. Merežkovskij sostiene che egli “non solo non ne era uscito, ma non vi era entrato come si deve, o almeno, non vi era entrato con la propria coscienza, ma le era passato accanto senza -soffermarsi a pensare. Aveva detto alla cristianità —ora un sì ora un no definitivi, con la stessa avventata leggerezza. E nemmeno l'intelligencija russa ci aveva riflettuto sopra.”¹⁴⁵ In questa parte del saggio Merežkovskij dedica grande attenzione alle soluzioni čechoviane nei confronti di queste inconciliabili concezioni della cristianità: non negando che anche Čechov si fosse trovato faccia a faccia con Cristo e che vi si fosse avvicinato per un periodo della sua vita, Merežkovskij nota come “la confusione eterna della religione” avesse orientato lo scrittore verso un atteggiamento più distaccato nei confronti di questa.

[...] ma qualcosa spaventò, respinse Čechov. Non fu forse l'eterno mescolarsi della religione con la reazione, il sospetto che nel cristianesimo fosse contenuta la negazione della libertà umana e l'umana ragione, addirittura fino alla tavola della moltiplicazione? E Čechov passò accanto a Cristo, senza guardarsi indietro e in seguito addirittura sforzandosi appositamente di non guardare dalla parte dove è Cristo. Ma se avesse guardato, vedrebbe che anche per le «decine di migliaia d'anni» non sarà tanto facile sbarazzarsi dai «residui» di ciò che accadde nel cortile del primo sacerdote o nel giardino del Getsemani, dove il più forte degli uomini, in preghiera, si affliggeva fino a sudar sangue, pregando: “Così questo calice passa accanto a Me, ma non la Mia, ma la Tua volontà sia fatta.” E con questa preghiera risolveva la più terribile antinomia universale della necessità divina, secondo la quale la morte è morte, come «due per due fa quattro», [...].¹⁴⁶

составляющие главное в человеческой жизни и вообще на земле,», ibidem.

145 “не только не вышел из него, но и не вошел в него, как следует, по крайней мере, своим сознанием не вошел, а прошел мимо, не задумываясь. Он говорил христианству то окончательное да, то окончательное нет, с одинаковою опрометчивою легкостью. И русская интеллигенция тоже не задумалась.”, ivi pp. 672-673.

146 “[...] но что то испугало, оттолкнуло Чехова — не вечное ли смешение религии с реакцией, подозрение, что в христианстве заключено отрицание человеческой свободы и человеческого разума даже до таблицы умножения? И Чехов прошел мимо Христа, не оглядываясь и даже потом нарочно стараясь не смотреть в ту сторону, где Христос. А если бы посмотрел, то увидел бы, что и «десятитысячелетиям» не так то легко будет отделаться от «пережитков» того, что произошло во дворе первосвященника или в саду Гефсиманском, где Сильнейший из людей скорбел до кровавого пота, молясь: Да идет чаша сия мимо Меня, впрочем не Моя, но Твоя да будет воля, — и эту молитвою разрешил самую страшную мировую антиномию божественной необходимости, по которой смерть есть смерть, как «дважды два есть четыре», [...]”, ivi p. 673.

La posizione di Čechov si allontana dalle affermazioni del dostoevskiano *Uomo del Sottosuolo*.

«Ma due per due quattro non è già vita, ma l'inizio della morte» Dostoevskij si oppone a Čechov con le parole dell'Uomo del Sottosuolo «se non altro l'uomo ha sempre in qualche modo temuto questo due per due quattro, e anche io adesso ho paura. Sono d'accordo che due per due sia una cosa eccellente; ma se proprio si ha da lodar tutto, allora anche due per due cinque è una cosuccia carinissima.¹⁴⁷

Se è vero che Čechov biasima Dostoevskij per questa sua dichiarazione, Merežkovskij puntualizza come i loro punti di vista abbiano in realtà un legame.

Possibile che anche Čechov stesso, magari di rado, ad esempio, nel momento in cui, morendo nel deserto dello scetticismo, era pronto, pare, ad esclamare con uno dei suoi personaggi: «Se almeno si potesse darsi al misticismo, avere un pezzetto di una qualche fede!» Possibile che non sentisse la seduzione di questa follia? Forse che egli non vide mai che il due per due quattro, elevato al rango di religione, non era affatto un percorso, ma un muro sul quale l'umanità batteva la testa e l'avrebbe battuta fino a rompere questo muro oppure la propria testa? E meno male, perché l'umanità è degna di questo nome solo finché la libertà è per essa più cara della testa? E possibile, infine, che Čechov non abbia compreso, con tutta la sua sensatezza, la follia di coloro che, dopo dieci millenni di lavoro culturale, dopo aver trovato “il vero Dio”, in cui non ci fosse stato null'altro che due per due quattro, si fossero indignati e avessero voluto mandare quel genere di Dio al diavolo?¹⁴⁸

Le inclinazioni religiose di Čechov vengono prese in considerazione da molti esponenti della cultura dell'epoca, oltre, ovviamente, che dallo stesso

147 “«Ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, а начало смерти», — устами Подпольного человека возражает Достоевский Чехову. «По крайней мере, человек всегда как то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Я согласен, что дважды два превосходная вещь; но если уж все хвалить, то и дважды два пять премилая иногда вещица”, ibidem.

148 “Но неужели и сам Чехов, хоть изредка, например, в ту минуту, когда, умирая в пустоте безверия, готов был, кажется, воскликнуть с одним из своих героев: «Хоть бы удариться в мистицизм, хоть бы кусочек какойнибудь веры!» — не чувствовал соблазна этого безумия? Неужели никогда не видел он, что дважды два четыре, возведенное на степень религии — вовсе не путь, а стена, о которую человечество бьется головой и будет биться, пока не разобьет или эту стену, или собственную голову — и хорошо делает, потому что человечество только до тех пор и достойно этого имени, пока свобода для него дороже головы? И неужели, наконец, Чехов не понял бы, при всем своем благоразумии, безумия тех, кто, после десятилетий сячелетий культурной работы, отыскав «настоящего Бога», в котором не оказалось бы ничего больше, чем дважды два четыре, возмущались бы и пожелали отправить такого Бога к черту?”, ibidem.

Merežkovskij, le cui parole in merito alla personalità letteraria dello scrittore appaiono ancora una volta fruttuose rispetto ai giudizi della critica.

Hanno fatto Čechov a pezzi in tutti i possibili campi politici e letterari: ne hanno fatto un positivista, un socialista, un marxista, un populista, un decadente e addirittura un mistico; l'ultimo tentativo è il meno riuscito di tutti. Se anche in Čechov ci fosse stata sete di religione, questa sete sarebbe rimasta per sempre insaziata; e per ciò che riguarda le sue autentiche esperienze religiose, anche a tal proposito si può dire di lui ciò che egli dice di uno dei suoi personaggi: «Un piccolo pezzetto di sentimento religioso si celava nel suo petto con altre favole da bambinaia». Oppure ciò che lui stesso dice di sé: «Io ho da tempo perso la mia fede e guardo con perplessità ogni intelligent credente». E in ciò, d'altronde, come in tutto il resto, Čechov è un autentico esponente della coscienza religiosa dell'intelligencija russa. Arrivato alla conclusione che «il cielo è vuoto», ma «dalla terra non si può scendere se non per andare sotto terra », l'intelligent čechoviano, come il vagabondo di Gor'kij, contrappone al cristianesimo, che gli sembra la religione del «cielo vuoto», la religione di una terra piena, colma, la religione del progresso, del paradiso terrestre, del cielo in terra.¹⁴⁹

La condotta dei personaggi čechoviani tende a idealizzare un ipotetico futuro capace di soddisfare le loro aspettative di vita. Le parole di Veršin in Tri sestry fungono senz'altro da esempio e non a caso vennero citate da Merežkovskij a testimonianza di questa inclinazione.

Sapete, tra trecento, quattrocento anni tutta la terra si trasformerà in un giardino fiorito. E la vita sarà allora insolitamente spensierata e piacevole... Come sarà bella la vita tra trecento anni!¹⁵⁰

149 «Чехова разрывали на части всевозможные политические и литературные лагеря: делали его позитивистом, социалистом, марксистом, народником, декадентом и даже мистиком; последняя попытка неудачнее всех остальных. Ежели у Чехова и была жажда религии, то жажда эта осталась навсегда неутоленной; а что касается до подлинных религиозных переживаний его, то можно сказать о нем то же, что он говорит об одном из своих героев: «Небольшой кусочек религиозного чувства теплился в груди его наравне с другими нянюшкиными сказками». Или то, что он сам о себе говорит: «Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего». И в этом, впрочем, как во всем остальном, Чехов истинный представитель религиозного сознания русской интеллигенции. Решив, что «небо пусто», а «с земли, кроме как в землю, никуда не соскочишь», чеховский интеллигент, так же как горьковский босяк, противопоставляет христианству, которое кажется ему религией «пустого неба», религию полной, исполненной земли, религию прогресса — земного рая, земного неба.», ivi p. 674.

150 «Знаете ли, через триста, четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна... Как хороша будет жизнь через триста лет!», ibidem.

In queste poche righe si svela il mistero dell'opinione di Čechov a proposito dell'uomo russo e del suo essere proiettato in un futuro distante e irreale, legato alla propria fede. L'idea di andare incontro “al sole del progresso” è in contrasto con lo spirito dello scrittore, che sostiene che “nessuno sa niente”:¹⁵¹ l'uomo, nella sua piccolezza, non può fare a meno di osservare il cielo ed essere consapevole della propria infinita solitudine, e la vita diviene per lui effimera e terribile, poiché apparentemente incomprensibile e insensata. Il problema dell'immortalità si lega al problema dell'esistenza di Dio, ma nemmeno Čechov riuscì mai a trovare una definitiva spiegazione che potesse risolvere questo enigma: la sua fiducia nella scienza come “cosa più importante, più meravigliosa e necessaria nella vita dell'uomo”,¹⁵² grazie alla quale l'umanità può vincere sulla natura e, in ultima istanza, su se stessa, si rivela comunque insufficiente e incapace di salvarla dalla terribile incombenza del suo destino.

Adesso è chiaro perché è necessaria questa religione: essa funge come da schermo dalla terribile luce della verità, dalla “bianca luce della morte”.¹⁵³

Il ruolo consolatorio della fede rende l'*intelligent* čechoviano di *Palata n°6* (*La corsia n°6*, 1892) un “uomo nudo”¹⁵⁴ di fronte allo sguardo della morte, proprio come il vagabondo di Gor'kij. Ma la domanda di Merežkovskij è un'altra.

[...] Forse i personaggi čechoviani, lo stesso Čechov hanno qualcosa con cui possano difendersi da questa semplice verità che fa impazzire: «Ogni cosa morirà e non verrà nemmeno ricoperta da fiori». E se non c'è più nulla, allora com'è che essi non vedono, come mai lo stesso Čechov non vede, che è

151 “никому ничего неизвестно”, ivi p. 679.

152 “самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека”, ibidem p. 676.

153 “Теперь понятно, для чего нужна эта религия: она служит чем-то вроде ширмы от страшного света истины, «белого света смерти»”, ivi p. 677.

154 “голым человеком”, ivi p. 678.

sufficiente sfiorare questa verità sulla morte come annullamento, per distruggere completamente la sua ultima e unica cosa sacra?¹⁵⁵

D'altra parte, secondo Maša, una delle tre sorelle dell'omonimo testo teatrale, “[...] l'uomo deve essere credente, o deve cercare la fede, altrimenti la sua vita è vuota, vuota.... E non sa nemmeno vivere, per quale motivo volino le gru, per quale motivo nascano i bambini, per quale motivo ci siano le stelle in cielo... Sapere per quale motivo si vive, oppure sono tutte sciocchezze, non se ne fa nulla.”¹⁵⁶ La vita di ognuno, destinata a concludersi con la morte, diventa nulla a meno che l'uomo non riesca a darsene una spiegazione, seppur artificiosa ed ingannevole. Merežkovskij intuì allora che “la religione del progresso” (*religija progressa*) fosse per Čechov la “religione della menzogna” (*religija lži*): il nome di Dio è quello di “Dio della menzogna” (*Bog lži*) o addirittura quello di “Assassino dell'uomo” (*Čelovekaubiica*). Čechov conosce di questa conclusione terribile, che si rivela per lui come l'unica sensata possibilità. La sua fede nel pensiero scientifico fu, suo malgrado, incrollabile.

«Per me è chiaro» ammette lui «che nei miei desideri non c'è nulla di più fondamentale, di più importante. Nel mio amore per la scienza e nella mia aspirazione a conoscere me stesso, in tutti i pensieri, i sentimenti e le idee che io compongo su ogni cosa non c'è nulla in comune che non sia legato a tutto ciò in un unicum. Ogni sentimento e ogni pensiero vivono in me separatamente, e in ognuno dei miei giudizi anche il più abile analista non troverà ciò che si chiama idea comune, o dio di un uomo vivente. E se questo manca, allora significa che non c'è nulla. Ho vinto.»¹⁵⁷

155 “[...] есть ли у чеховских героев, есть ли у самого Чехова чтонибудь, чем бы они могли защититься от этой простой с ума сводящей истины: «Все пропадет и даже лопухом не порастет». И если нет ничего, то как же не видят они, как же сам Чехов не видит, что достаточно одного прикосновения этой истины о смерти, как уничтожении, чтобы уничтожить дотла его последнюю и единственную святыню?”, ivi pp. 678-679.

156 “[...] человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трин трава.”, ivi p. 679.

157 “«Для меня ясно, — признается он, — что в моих желаниях нет чего то главного, чего то очень

Questa “idea comune” era insufficiente e Čechov preferì non avere risposte agli interrogativi dell'umanità piuttosto che affidarsi alla funzione consolatoria della fede. Alcuni suoi personaggi, che di fronte alla morte assumono un atteggiamento rassegnato, sembrano ricordare le opinioni del loro autore. Così accade, ad esempio, ad Ivanov.

La vita è noiosa, sporca e stupida... Non voglio niente, non ho bisogno di nulla, non amo nessuno.¹⁵⁸

Le parole di Čebutykin nell'ultimo atto di *Tri sestry* sono altrettanto feroci.

Non ci siamo, non c'è nulla nel mondo, noi non esistiamo, ma sembra solo che esistiamo. E non è tutto uguale?¹⁵⁹

Ed è proprio grazie a questi suoi toni che l'*intelligent* čechoviano si avvicina al vagabondo di Gor'kij in maniera definitiva. In questo suo saggio dedicato a queste due figure letterarie Merežkovskij nota bene questo punto di contatto e si concentra su di esso per giustificare il fatto che i due scrittori avessero già desunto le caratteristiche di un'umanità che è solita rifugiarsi in un mondo trascendente alla ricerca di una ragione sufficiente a spiegare il perché della vita.

[...] il non sapere nulla si trasforma in qualcosa di violento, mistico; il non volere nulla nel volere il nulla; l'orrore del non essere nella sete di non essere, nella sete di distruzione e caos totali.¹⁶⁰

важного. В моем пристрастии к науке и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, которые я составляю обо всем, нет чего то общего, что связало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего. Я побежден.», ivi p. 680.

158 “Жизнь скучна, грязна, глупа... Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю”, *ibidem*.

159 “Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем. И не все ли равно?”, *ibidem*.

160 “[...] ничего не знаем — превращается в яростное, мистическое: ничего не хотим, хотим

Alla fine del saggio si legge inoltre che:

Essi sono «profeti» perché ha benedetto ciò che volevano maledire e hanno maledetto ciò che volevano benedire. Essi volevano dimostrare che l'uomo senza Dio è Dio; ma hanno dimostrato che egli è una bestia, anzi peggio di una bestia, è un animale, anzi peggio di un animale, è un cadavere, anzi peggio di un cadavere, è il nulla.¹⁶¹

Le ultime parole di Čechov prima di morire, nel luglio 1904, non smentono il suo atteggiamento. “Ich sterbe”, io muoio: è l'indizio finale per ricostruire il suo pensiero religioso e mistico, lontano dalla “idea comune” di un Dio misericordioso che possa dare un senso all'insensatezza della vita umana. I protagonisti di *Tri sestry* e *Višnevij sad* sembrano anticipare quest'ultimo segno che lo scrittore ci dà a questo proposito. La loro esistenza oscilla tra uno stato di inerzia e di morte, essi non agiscono, ma lasciano che tutto accada senza reagire, come cadaveri che osservano il mondo dall'aldilà: non a caso Merežkovskij paragona le due pièce ad un racconto di Dostoevskij del 1873, *Bobok*, in cui un uomo si reca in un cimitero per un funerale e, sedutosi su una tomba, riesce magicamente ad ascoltare i discorsi assurdi dei defunti, che parlano come se fossero vivi. I personaggi di queste opere teatrali di Čechov sembrano quasi inconsapevoli di questa non-vita, di questo lasciarsi trascinare dagli eventi nella totale incapacità di azione, non comprendendo in profondità ciò che accade sulla scena, in un intorpidimento delle menti.

In *Čechov i Gor'kij* l'indagine merežkovskiana sull'atteggiamento religioso čechoviano è evidentemente insistente. Questo interesse intrinseco

ничего; ужас небытия — в жажду небытия, в жажду всемирного разрушения и хаоса.”, ivi p. 681.

161 “Они «пророки» потому, что благословляют то, что хотели проклясть, и проклинают то, что хотели благословить. Они хотели показать, что человек без Бога есть Бог; а показали, что он — зверь, хуже зверя — скот, хуже скота — труп, хуже трупа — ничто.”, ivi p. 686.

all'analisi delle sue posizioni in materia rimase sempre costante nel tempo, come dimostra il suo ultimo saggio dedicato allo scrittore, pubblicato nel 1914. In *Suvorin i Čechov* il giudizio severo di Merežkovskij non risparmia critiche all'influenza che Suvorin ebbe su Čechov, che caratterizza soprattutto l'ultimo periodo della vita dello scrittore. Aleksej Sergeevič Suvorin fu un personaggio particolarmente popolare all'epoca, vicino a molti artisti grazie alla sua collaborazione a diversi periodici del tempo, come “Novoe Vremja”, di cui fu redattore a partire dal 1875. Proprio grazie alla vicinanza di Čechov a questa rivista i due intrecciarono un rapporto stretto del quale, fra l'altro, è testimonianza un epistolario. Il contributo di Suvorin alla letteratura dell'epoca non si limitò alla copiosa attività pubblicistica: egli fu, infatti, anche scrittore e drammaturgo. Volendone definire la personalità in breve, Merežkovskij lo definisce “libero, colto”,¹⁶² ma, in merito al rapporto con Čechov Dmitrij Sergeevič fu meno benevolo. Citando Rozanov, che definì Suvorin “più vicino a Dio” di Lev Tolstoj, Merežkovskij adduce che Suvorin fu per Čechov un padre spirituale, ma che quest'ultimo non abbia avuto molti giovamenti da questo rapporto d'amicizia con l'editore: anzi, è opportuno ricordare come, ad esempio, Čechov aiutò materialmente Suvorin, che ebbe per un periodo problemi economici e fu costretto a rivolgersi a lui. Il ruolo consolatorio di Suvorin, che supportò sempre l'attività letteraria čechoviana, mise in luce un nuovo aspetto della personalità dello scrittore, che fu sempre insoddisfatto di se stesso come artista. Suvorin divenne per Čechov un autorevole punto di riferimento e sostenne lo scrittore in molte occasioni; Čechov, da parte sua, ammise di sentirsi a suo agio con Suvorin, e lo considerò come il solo con cui fosse possibile discutere in completa sincerità.

La tendenza čechoviana al realismo e il venir meno di ogni idealismo furono certamente accresciuti dall'influenza del pensiero di Suvorin: nel 1891

162 “свободный, просвещенный”, D.S. Merežkovskij, *Suvorin i Čechov*, “Russkoe slovo”, 1914, No 17, 22 gennaio. http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_1914_suvorin_i_čehov.shtml

viene pubblicato su “Novoe Vremja” un feuilleton di Kisljaev e Čechov, in cui parole sacre come “ideali, onestà, convinzione” venivano sminuite, infangate, private del loro privilegiato ruolo guida nella società in favore di un atteggiamento più realistico e pragmatico. È sorprendente l'ammissione di colpa di Kisljaev, idealista degli anni '60, che rinnega in modo spietato il proprio passato, ma altrettanto sbalorditiva è la sentenza di Čechov, che, insieme a Suvorin, sostiene come dei grandi idealisti degli anni '80 e '90 e dei loro predecessori (spiccano i grandi nomi di Nekrasov, Belinskij, Dobroljubov') non sia rimasto nulla, se non uno “sporco straccio”.¹⁶³

L'errore fatale, la debolezza di Čechov fu, secondo Merežkovskij, la sua fiducia nel giudizio di Suvorin. Čechov non fu colpevole, il suo atteggiamento fu piuttosto inconsapevole: egli, pur avendo percepito una componente di menzogna nell'idealismo degli anni '60, non fu cosciente della radice di verità di questa tendenza intellettuale.

La verità è nella liberazione della Russia. Essa non si è ancora compiuta, questa verità non si può realizzare con una menzogna, non può morire, ma può solo nascondersi, scomparire nel sottosuolo. Questo sottosuolo, ovvero il populismo rivoluzionario degli anni '70, '80 e '90, è un realismo autentico, l'efficacia di fuoco della liberazione russa. La verità è scomparsa nel sottosuolo, ma in alto, nello spirito piccolo borghese russo, nelle “russe tenebre”, dalle quali è uscito fuori anche Čechov, è rimasto un idealismo astratto, pallido, senza sostanza, senza fierezza. Un sale non salato, una truffa a voce bassa: “onesto, ma noioso”; perfetto, ma privo di talento.¹⁶⁴

L'errore di Čechov è l'errore degli anni '90, è il rifiuto della liberazione, è la riconciliazione con la realtà, con l'ideologia piccolo borghese, con l'ideologia suvoriniana. Il rifiuto della liberazione è il rifiuto della religione. Il nichilismo sociale, il nichilismo religioso sono insieme. Non per niente Čechov non solo passa accanto al populismo rivoluzionario degli anni '80 e '90, ma accanto al

163 “гнилой тряпки”, ibidem.

164 “Правда в освобождении России. Пока оно не совершилось, эта правда не может сделаться ложью, умереть, а может только скраться, уйти в подполье. Такое подполье -- революционное народничество 70-х, 80-х, 90-х годов,-- подлинный реализм, огненная действительность русского освобождения. Правда ушла в подполье, а наверху, в русской обывательщине, в “русских потемках”, из которых и вышел Чехов, остался идеализм отвлеченный, бескровный, бесплотный, безогненный. Несолёная соль, невозвышающий обман. “Честно, но скучно”; идеально, но бездарно.”, ibidem.

populismo religioso di quegli stessi anni, L. Tolstoj e Dostoevskij (di Dostoevskij addirittura non ricordò nemmeno una volta nelle “Lettere”, come se non egli non ci fosse mai stato). Non ci sono menzogne nelle parole di Suvorin, ma c'è una menzogna nelle sue opere; lui stesso è un'incarnata menzogna, una truffa, nebbia sull'acqua.¹⁶⁵

Ritornando sulla questione religiosa con insistenza anche in questo breve scritto, Merežkovskij sembra voler giustificare l'atteggiamento čechoviano e il suo “fatale errore” tramite la vicinanza a quel Suvorin che, secondo Rozanov, “si inchinò alla polvere”, allo “sporco umido di sangue umano” caratteristico della Russia dell'epoca. Merežkovskij non riesce e non vuole credere che anche Čechov possa sporcarsi insieme a Suvorin, non riesce e non vuole credere all'inconsapevolezza (o alla tarda consapevolezza) dello scrittore nell'essersi circondato di personalità di questo genere.

Merežkovskij cita, a questo punto, due lettere che Čechov scrisse a Suvorin, rispettivamente il 25 novembre e il 3 dicembre del 1892, commentando: “queste quattro pagine permettono di dare uno sguardo al suo cuore appena un po' più in profondità rispetto a tutto il resto di ciò che egli scrisse”.¹⁶⁶ Nella prima epistola, a proposito del racconto *Palata n°6*, Čechov si lamenta della mancanza di “alcol” nelle opere della propria epoca, il cui estro letterario era più simile al sapore di una “limonata dolce”.

Nelle nostre opere quello che manca è appunto l'alcol [...] Per quale motivo non c'è?... Parleremo di cause comuni, [...] Le cause qui non risiedono nella nostra stupidità né nella nostra mancanza di talento... ma nella malattia che per un artista è peggiore della sifilide e dell'impotenza sessuale. Ci manca qualcosa, questo è giusto... Ricordate che gli scrittori che chiamiamo eterni oppure anche semplicemente buoni e che ci inebriano hanno una caratteristica comune e molto importante: vanno da qualche parte e vi chiamano in quello

165 “Ошибка Чехова -- ошибка 90-х годов -- отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина. Отказ от освобождения -- отказ от религии. Нигилизм общественный, нигилизм религиозный -- вместе. Недаром Чехов проходит не только мимо революционного народничества 80-х, 90-х годов, но и мимо народничества религиозного тех же годов, Л. Толстого и Достоевского (о Достоевском даже не вспомнил ни разу в “Письмах”, как будто его вовсе не было). У Суворина нет лжи в словах, но ложь в делах; он весь -- воплощенная ложь, обман, туман над водой.”, *ibidem*.

166 “Эти четыре страницы дают заглянуть в сердце его едва ли не глубже всего остального, что он написал.”, *ibidem*.

stesso luogo e voi sentite non con l'intelletto, ma con tutto l'essere che essi hanno un obiettivo.

Alcuni [...] hanno obiettivi più vicini, ovvero la servitù della gleba, la liberazione della patria, la politica, la bellezza o semplicemente la vodka, [...]; altri hanno obiettivi distanti, come Dio, la vita dell'aldilà, la felicità dell'umanità ecc. I migliori fra loro sono i realisti e dipingono la vita tale per come essa è; [...] E noi? Noi! [...] Noi non abbiamo obiettivi vicini o distanti, [...] Non abbiamo politica, non crediamo nella rivoluzione, non c'è Dio... Chi non vuole nulla, chi non crede in niente e non ha paura di nulla, non può essere un artista... Io sono intelligente abbastanza, se non altro, da non nascondere a me stesso la mia malattia e da non mentirmi, e da non coprire la mia vuotezza con brandelli altrui come le idee degli anni '60 ecc. Io non mi getterò, come Garšin, nella tromba di una scala, ma non mi farò nemmeno sedurre dalle speranze di un futuro migliore. Non sono io il colpevole della mia malattia, e non posso curarmi da solo...¹⁶⁷

Sembra che, in contraddizione con un'affermazione precedentemente citata, almeno questa volta Čechov abbia alzato la voce. L'accusa ai suoi contemporanei e alla sua epoca si unisce alla colpa per la perdita di fede in Dio e nella patria, alla impossibilità di stabilire un equilibrio sociale in un futuro prospero: la combinazione tra fede e liberazione è al centro dell'indagine di Merežkovskij, che riteneva che i due principi avessero un legame indissolubile nell'ideologia čechoviana.

Anche nella seconda lettera i toni di Čechov si mantengono piuttosto accesi. In questo caso, tuttavia, l'attenzione si sposta sul tema della “ipocrisia” (*neiskrennost'*), di cui lo scrittore venne accusato nell'epistola di una lettrice, denominata signora S., che gli venne mostrata da Suvorin. Ribaltando

167 “В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и поработал... Отчего нет?.. Будем говорить об общих причинах, [...] Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности... а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения. У нас нет чего-то, это справедливо... Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или даже просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем существом, что у них есть цель. У одних [...] цели ближайшиe -- крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, [...]; у других -- цели отдаленные – Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них реальны и живут жизнь такую, как она есть; [...] А мы? Мы! [...] У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником... Я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя...”, *ibidem*.

l'accusa, Čechov sostenne che la lettera stessa della donna fosse intrisa di quella ipocrisia che gli veniva rimproverata.

Sotto l'influenza della sua lettera voi mi scrivete della "vita per la vita". Vi ringrazio in tutta umiltà. Infatti la sua gioiosa lettera è mille volte più simile a una tomba della mia. Io scrivo che non ci sono obiettivi e voi capite che io ritengo questi obiettivi necessari e che mi metterei a ricercarli volentieri, mentre S. scrive che non è il caso di allettare l'uomo con ogni genere di bene che egli non avrà mai... "Apprezzi ciò che c'è", e, secondo lei, il guaio è che noi cerchiamo continuamente degli scopi superiori e remoti. Se questa non è una logica da donnuciole, allora è filosofia della disperazione. A chi pensa sinceramente che all'uomo non siano più necessari scopi superiori e remoti di quanto non lo siano ad una mucca, non resta che mangiare, bere, dormire oppure, quando non ne potrà più, si metterà a correre a più non posso andare a picchiare la fronte contro l'angolo di un baule.¹⁶⁸

Čechov comprese che l'uomo non può accontentarsi, come le bestie, di obiettivi minimi, e fu consapevole che ciò comportava per l'umanità una morte da cui non esiste alcuna resurrezione. In questo senso Merežkovskij asserisce che "sì, Čechov capì o quasi Suvorin (in questo 'quasi' c'è tutto il suo orrore). Ma Suvorin invece non capì Čechov."¹⁶⁹ Lo scrittore riuscì quasi a vedere "il volto bestiale" dell'editore, ma si rifiutò di farlo, e in ciò si realizzò la tragedia del suo destino letterario: Suvorin fu "il male sottile, la morte di Čechov: egli lo mise al mondo, egli lo uccise."¹⁷⁰ La domanda (retorica) di Merežkovskij sorge in maniera legittima, e ad essa egli dà una risposta capace di scagionare Čechov da ogni accusa, nell'augurio che egli possa ritrovare la fede nell'umanità e nella religione che, come tutta la sua generazione,

168 "Под влиянием ее письма вы пишете мне о «жизни для жизни». Покорно вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... «Цени то, что есть», и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это -- философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях "вся наша беда", тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука", *ibidem*.

169 "Да, Чехов понял или почти понял Суворина (в этом 'почти' весь ужас его). Но Суворин так и не понял Чехова.", *ibidem*.

170 "чахотка, смерть Чехова: он его родил, он его убил.", *ibidem*.

sembrava aver perduto.

Un Čechov morto. E il nostro amore per lui è l'amore per un morto? No, per un vivo. Riportare in vita Čechov significa distinguerlo da Suvorin, superare nello stesso Čechov la čechovščina, l'ideologia piccolo borghese, ovvero quelle "russe tenebre" in cui egli morì. "Non crediamo nella liberazione, non abbiamo Dio". Abbiamo perduto insieme entrambe le fedi e le ritroveremo solo insieme. Ecco ciò che vuole dirci il Čechov vivo e immortale.¹⁷¹

L'ardore stilistico di questo saggio è ravvisabile anche in un articolo precedente di Merežkovskij, che egli pubblica nel 1908 con il titolo emblematico di *Asfodeli i romaška*. Possiamo considerare questo breve scritto come l'apice del pensiero merežkovskiano sul valore letterario di Čechov.

L'immortalità dell'opera čechoviana appare indubbia a Merežkovskij già pochi anni dopo la morte dello scrittore, la cui scomparsa implica una generale rivalutazione del suo contributo artistico, soprattutto grazie alla pubblicazione postuma di alcuni scritti (tra i quali, ad esempio, Merežkovskij ricorda *Pis'ma iz Sibiri, Lettere dalla Siberia*, pubblicate nel 1907 sulla rivista "Novoe slovo"). La dimensione più intima del rapporto fra i due scrittori emerge soltanto in *Asfodeli i romaška*, in cui diversi aneddoti riportano alla mente di Merežkovskij alcune situazioni non necessariamente legate all'ambito letterario, che connotano la figura di Čechov di un'aura scherzosa e molto meno rigida rispetto ai quattro scritti che sono già stati commentati in precedenza.

Ero giovane; desideravo il più presto possibile risolvere le questioni legate al senso della vita, a Dio, all'eternità. E le ho sottoposte a Čechov, come ad un maestro di vita. Ma lui le ridusse a barzellette e scherzi.¹⁷²

171 "Мертвый Чехов. И наша любовь к нему -- любовь к мертвому? Нет, к живому. Оживить Чехова значит отделить его от Суворина, преодолеть в самом Чехове чеховщину, сувориновщину, обывательщину -- те «русские потемки», в которых он погиб. «В освобождение мы не верим, Бога у нас нет". Обе веры мы потеряли вместе и только вместе найдем. Вот что хочет нам сказать живой, бессмертный Чехов.", ibidem.

172 "Я был молод; мне все хотелось скорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову, как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки.", D.S. Merežkovskij, *Asfodeli i romaška in V tichom ochmute*, 1908,

Merežkovskij appare turbato, irritato, addirittura quasi offeso dall'atteggiamento di Čechov, che non considera con importanza e rispetto i grandi interrogativi che da sempre affliggono l'umanità: è proprio per queste tendenze che Merežkovskij sospetta una "assenza di idee comuni" alla base dell'ideologia čechoviana. Questa mancanza non viene mai rimproverata allo scrittore, che "aveva ragione quando taceva a proposito di ciò che è sacro".¹⁷³ L'assenza di problematiche metafisiche è una caratteristica della prosa e del teatro di Čechov, nei quali i critici si sono spesso sforzati di vedere ciò che in realtà non c'era: Merežkovskij sostiene di essere grato a Čechov per ciò che mancava nelle sue opere, e addirittura si compiace del silenzio delle sue pagine. In Čechov "non ci sono parole sagge, non ci sono idee correnti, c'è solo un sorriso silenzioso, che si riflette in tutti gli orrori della vita, come questa alba verde sulle sporche pozzanghere nei solchi della strada."¹⁷⁴ La "allegria immortale" (*bessmertnaja veselost'*) di cui è intrisa l'opera di Čechov si combina alla descrizione di particolari quotidiani della vita dello scrittore, alle rimembranze di Merežkovskij sulla sua personalità a partire da dettagli apparentemente insignificanti, o a partire da descrizioni accurate di alcuni dettagli naturalistici che rivelano "il volto della Russia" (*lico Rossii*).

La Russia di Čechov appare autentica, reale, credibile nella serialità delle sue città grigie in cui si cela tutta la sua essenza. Il popolo russo non conosce se stesso né il proprio paese e rimane legato ad un mito artificiale creato da altri. Gorodeckij, Bal'mont espressero nelle loro opere il loro amore per il proprio paese, ma rimasero legati ad un'immagine morta, irreale, artificiosa come pure appare quella "dell'incivile Russia" di Blok. Le differenze tra la concezione čechoviana dell'amore di patria e quella dei suoi contemporanei

http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_02_1908_v_tihom_omute.shtml

173 "он был прав, когда молчал о святом.", ibidem.

174 "Ни умных слов , ни «общих идей» -- только тихая усмешка, которая отражается на всех уродствах жизни, как эта зеленая заря на грязных лужах в колеях дороги.", ibidem.

sono evidenti soprattutto se prendiamo in considerazione l'opinione di Bunin:

Per quale motivo quando essi amano la Russia sembra che sarebbe già meglio che non l'amassero? Ah, non ho mai provato amore per la Russia e, in realtà nemmeno comprendo cosa sia questo amor di patria che è come se fosse insito al cuore umano. So bene che è possibile amare questo o quel genere di vita... Ma perché allora la patria? Se nonostante tutto la rivoluzione russa mi preoccupa più di quella persiana, non posso che dispiacermene. E in verità sia benedetto ogni istante in cui noi ci sentiamo cittadini del mondo.¹⁷⁵

L'idea (già presente in Bunin) che "l'uomo russo è un gran porco"¹⁷⁶ è presente in Čechov, che riporta numerosi esempi di questa bestialità umana nelle proprie opere, portando alle estreme conseguenze questa affermazione e asserendo che bisogna amare la reale immagine della patria in tutte le sue contraddizioni piuttosto che un rivolgersi ad un mito che stravolge la realtà dei fatti. Citando *Revizor* (*L'ispettore generale*, 1836) e *Mertvyje duši* (*Le anime morte*, 1842) di Gogol', Merežkovskij ci dà un'idea di questo atteggiamento, ma è con le parole di Čechov che egli riesce a mettere meglio in luce questa tendenza.

«Dio mio, com'è ricca la Russia di buona gente!» Egli crede in essa perché la ama, crede in ciò che sarà perché ama ciò che è.¹⁷⁷

Nel rifiuto della creazione di un mito fittizio, Čechov preferisce sempre il brutto, lo spiacevole ad una falsa immagine che non corrispose mai alla vera vita del suo popolo. Se per molti "questo rifiuto empirico della Russia nasce da un più profondo, da un metafisico rifiuto del mondo, la negazione della

175 "Отчего когда они любят Россию, то кажется, что уж лучше бы не любили? Ах, никогда-то я не чувствовал любви к России и, верно, так и не пойму, что такое любовь к родине, которая будто бы присуща всякому человеческому сердцу. Я хорошо знаю, что можно любить тот или иной уклад жизни... Но при чем тут родина? Если русская революция волнует меня все-таки более, чем персидская, я могу только сожалеть об этом. И воистину благословенно каждое мгновение, когда мы чувствуем себя гражданами вселенной.", *ibidem*.

176 "Русский человек -- большая свинья!", *ibidem*.

177 "«Божье мой, как богата Россия хорошими людьми!» Он верит в нее, потому что любит ее, верит в то, что будет, потому что любит то, что есть.", *ibidem*.

patria nasce dalla negazione della nascita”,¹⁷⁸ al contrario per Čechov “il rifiuto della Russia nasce dall’accettazione del mondo, e la benedizione della patria dalla benedizione della nascita.”¹⁷⁹ La Russia, “terra povera, oscura, cara, peccatrice e santa”,¹⁸⁰ non poteva essere salvata dalle parole di Brjusov, che cerca di salvaguardarne “l’infanzia spensierata” (*bespečal'noe detstvo*): la poesia da sola non è sufficiente a mettere in salvo il paese dal suo destino, ma può servire solo ad addolcirne le sorti.

Ma cos’è superiore, la vita o l’arte? Secondo Merežkovskij in questa domanda non c’è amore né per l’arte né per la vita.

[...] chi non è assolutamente capace di rinunciare a un poema per dare da mangiare ad un affamato, non scriverà mai un poema perfetto. Se nella vita non c’è qualcosa di talmente sacro per cui valga la pena di sacrificare l’arte, allora la vita stessa è di poco valore.¹⁸¹

Le frasi che concludono l’articolo sono anche le più significative. Sotto forma di “visione onirica ricorrente” (*vozvratnoe snovidenie*), Čechov rivive nelle letture merežkovskiane e risulta vivente, seppur morto, ed è proprio lui quella margherita a cui allude il titolo, in contrapposizione agli asfodeli, fiori da cimitero, metafora dei grandi scrittori e poeti contemporanei.

Tutta la letteratura russa contemporanea “respira, scorre, respira, s’intreccia” nel vuoto e, non avendo religione o vita, vuole fare dell’arte una religione. Ma come ad ogni “principio astratto” l’arte, diventando religione, diventa un dio morto, un idolo. Čechov è l’ultimo degli scrittori russi che non si inchina ad un dio morto. Ammesso che ancora egli non conoscesse ancora il nome di un Dio vivente, egli ne aveva già presagio. E, facendo non dell’arte, ma della vita una religione, andò verso la verità, per fare della vita una religione. Non forse perché in queste sue lettere post mortem lui è fra noi non come un morto tra i

178 “Это эмпирическое “неприятие” России вытекает из более глубокого, метафизического “неприятия мира”, отрицание родины -- из отрицания “рождества”, ibidem.

179 “И обратно, у Чехова “приятие” России вытекает из приятия мира, благословение родины -- из благословения “рождества”, ibidem.

180 “бедную, темную, милую, грешную и святую землю”, ibidem.

181 “[...] кто совершенно неспособен отказать от поэмы, чтобы накормить голодного, тот никогда не напишет прекрасной поэмы. Если нет в жизни такой святыни, ради которой стоило бы пожертвовать искусством, то оно само немногого стоит.”, ibidem.

vivi, ma come un vivo tra i morti?

Sembra a volte che tutta la letteratura russa contemporanea sia il proseguimento del suo grande passato nel solo senso in cui il mondo dell'aldilà è proseguimento del mondo dei vivi. Ci sono molteplici talenti, ma tutti solo sono in un certo senso spettrali. Come il regno delle ombre, i Campi Elisi. Ed ecco che su questi campi, fra i fiori della morte, fra i sontuosi e polverosi asfodeli, le "lettere" di Čechov sono come un modesto fiordaliso di campo o una margherita. Le ombre lamentose volano via e, osservando il fiore vivo, ricordano, piangono. Che piangano: forse, come Euridice, al seguito di un nuovo Orfeo troveranno la via del ritorno, dai morti ai vivi.¹⁸²

3. Le lettere di Merežkovskij a Čechov

A testimoniare il rapporto tra i due scrittori si sono conservate undici lettere di Merežkovskij a Čechov, scritte tra il 1891 e il 1902. Purtroppo le epistole di quest'ultimo a Merežkovskij sono andate perdute. Come ricorda A.M. Dolotova in *Pis'ma D.S. Merežkovskogo k A.P. Čechovu*¹⁸³ (*Lettere di D.S. Merežkovskij ad A.P. Čechov*) le circostanze del loro primo incontro non risultano chiare né in base alla corrispondenza di Čechov, né dalle memorie di Merežkovskij, secondo le quali le date sono addirittura contraddittorie. Nel suo bozzetto *Brat čelovečeskij* (*Fratello umano*, 1910) Merežkovskij riporta alla mente un presunto primo incontro avvenuto all'estero nel 1891 (secondo alcuni appunti čechoviani questo incontro ebbe luogo il 23 marzo): egli

182 "Вся новейшая русская литература "веет, реет, веет, вьет" в пустоте и, не имея религии и жизни, хочет сделать искусство религией. Но подобно всякому "отвлеченному началу", искусство, становясь религией, становится мертвым богом, идолом. Чехов -- последний из русских писателей, не поклонившийся мертвому богу. Пусть еще не знал он имени Бога живого -- он уже предчувствовал его. И, делая не искусство, а жизнь религией, шел к истине, к тому, чтобы сделать религию жизнью. Не потому ли в этих посмертных письмах своих он среди нас -- не как мертвый среди живых, а как живой среди мертвых? Кажется иногда, что вся новейшая русская литература есть продолжение своего великого прошлого лишь в том смысле, как загробный мир есть продолжение мира живых. Талантов множество, но все они какие-то призрачные. Словно царство теней, поля Елисейские. И вот на этих полях, среди цветов смерти, пышных пыльных асфodelей, "Письма" Чехова -- как смиренный полевой василек или ромашка. Жалобные тени летают, глядя на живой цветок, вспоминают, плачут. Пусть плачут: может быть, подобно Эвридике, вслед за новым Орфеем найдут они обратный путь -- от мертвых к живым.", *ibidem*.

183 *Pis'ma D.S. Merežkovskogo k A.P. Čechovu* (Podgotovka teksta i kommentarii A.M. Dolotovoj) in *Čechoviana: Čechov i "serebrjanyj vek"*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 258.

avrebbe incontrato Čechov insieme a Suvorin nella Basilica di San Marco a Venezia. In modo del tutto straordinario, Merežkovskij riconobbe lo scrittore, “[...] giovane; un viso semiconosciuto, pallido, dalla pallida barbetta”.¹⁸⁴ Ciò nonostante, il primo effettivo incontro tra i due fu probabilmente precedente a questa data: analizzando alcuni dati biografici, si potrebbe supporre che esso avvenne forse nell'inverno tra il 1889 e il 1890, dopo il ritorno di Čechov a Mosca dal viaggio all'isola di Sachalin. In realtà, come sostiene Dolotova, se si prendono in considerazione alcuni dati relativi ai riferimenti di Merežkovskij circa il periodo di residenza di Čechov nei pressi del Novinskij Bul'var, è necessario supporre che il primo incontro sia comunque avvenuto a Mosca, ma nell'inverno tra il 1889 e il 1890. D'altra parte questa ipotesi è confermata da una lettera che Aleksej Nikolaevič Pleščeev scrisse a Čechov il 27 dicembre 1889, a proposito del fatto che Merežkovskij, giunto in città in quei giorni, volesse fargli visita. Si potrebbe addirittura ipotizzare che i due si fossero incontrati addirittura alla fine del gennaio 1899 a San Pietroburgo, in occasione della prima di *Ivanov* (1887) al Teatro Aleksandrinskij. Inoltre Merežkovskij ricorda presumibilmente l'incontro con Čechov “di sfuggita” nella redazione del “Severnyj vestnik”.

Se dovessimo tentare di comprendere perché Merežkovskij abbia definito l'incontro a Venezia come il primo, potremmo cercare di dare una risposta legata all'importanza di questo evento, che assunse per lui un significato considerevolmente maggiore rispetto agli sfuggenti ed effimeri momenti precedenti: senza dubbio egli conosceva già lo scrittore, ma la sua visione nella cattedrale veneziana acquistò una dimensione stupefacente. Zinaida Gippius, moglie di Merežkovskij, ricordò a sua volta questo momento con un tono di meraviglia:

...Merežkovskij, dopo aver visto nella luminosa tenebra di San Marco la
184 “[...] молодой; полужнакомое, бледное лицо с бледной бородкой”, *ibidem*.

schiena curva di un alto vecchio in un'aletta marrone, disse: «Ma questo è Suvorin! L'altro che è con lui è Čechov. Quando usciranno sulla piazza, porgerò a Čechov i miei saluti. Lui ci presenterà a Suvorin.»¹⁸⁵

Sebbene rimane impossibile stabilire con certezza una data precisa, è certo che i rapporti di amicizia e stima fra i due letterati si sviluppano a partire dagli anni '90, anche se, come è già noto, Merežkovskij aveva scritto su Čechov già nel suo saggio del 1888, lodandone il talento. Gli incontri divennero nel tempo più frequenti, così come crebbe il numero di scritti in cui Merežkovskij si occupò di critica čechoviana. Malgrado il divario filosofico tra i loro punti di vista (soprattutto in materia di fede), Merežkovskij e Čechov mantennero sempre rapporti piuttosto cordiali.

I temi trattati da Merežkovskij nelle undici epistole sono attinenti a problemi di pubblicazione di alcune sue opere, a situazioni più o meno spiacevoli della sua vita di critico e scrittore. Le questioni letterarie cedono talvolta il passo ai ricordi, ai viaggi e alle buone parole rivolte a Čechov in ogni singola lettera, denotate da uno stile sinceramente cordiale e quotidiano. Solo nell'ultima epistola, datata 1902, i toni sembrano alzarsi rispetto alle precedenti, ma, in ogni caso, essi non hanno mai carattere formale. Informale e intima è anche la breve annotazione che Zinaida Gippius manda in allegato alla lettera numero 9 del marito. Il registro si mantiene sempre quotidiano e alquanto semplice.

La prima, la seconda e la terza epistola hanno un carattere assai leggero, poiché in esse Merežkovskij propone a Čechov di organizzare degli incontri o ne ricorda alcuni avvenuti all'estero: anche l'ottava, la nona e la decima lettera hanno la stessa funzione e non sono particolarmente degne di nota se ci si

185 «...Мережковский, увидев в цветном сумраке св. Марка сутулую спину высокого старика в коричневой крылатке, сказал: «-А ведь это Суворин! Другой, что с ним, - Чехов. Когда они выйдут на площадь, я поздороваюсь с Чеховым. Он нас познакомит с Суворинным.»», Z.N. Gippius, *Živye lica. Vospominanija*. Tbilisi, 1991, p. 142.

vuole concentrare su un'analisi critico-letteraria del rapporto tra i due scrittori. Nell'epistola numero 4 si avverte invece uno spostamento dell'attenzione su questioni di questo genere: Merežkovskij fa un riferimento alla redazione della rivista pietroburghese “Severnyj Vestnik” ed a Potapenko, che ne fu redattore. Nella stessa lettera egli chiede a Čechov l'indirizzo di Suvorin, ricordato da Merežkovskij e dalla moglie “con sincera simpatia”: all'editore Merežkovskij chiede di pubblicare la sua seconda raccolta di poesie. Se nella quinta e nella sesta lettera si discute di libri e pubblicazioni, con un riferimento alla partecipazione di Čechov ad una serata letteraria, seguita poi da un commento al racconto čechoviano *Duel'* (*Il duello*, 1891), l'epistola numero 7 ha un tono completamente diverso: in essa Merežkovskij si lamenta del fatto che un suo dramma sia stato censurato, di un errore di stampa nel titolo di una sua raccolta di poesie assai celebre, pubblicata, fra l'altro, con ritardo. Nonostante queste “disgrazie” editoriali, Merežkovskij dedica qualche riga a *Kaštanka* (1887), un altro racconto di Čechov da lui ritenuto particolarmente apprezzabile.

In una delle lettere troviamo un riferimento ad un presunto “dramma decadente” di Čechov: con tutta probabilità si tratta di Čajka, ma non è effettivamente possibile capire se Merežkovskij scriva della futura pièce o della rappresentazione messa in scena dal personaggio di Treplev.

L'undicesima ed ultima epistola, come già anticipato, è lievemente diversa dalle precedenti. Probabilmente ciò è dovuto innanzitutto al distacco temporale di questa lettera rispetto alle precedenti, poi inoltre al contenuto stesso di questa: Merežkovskij annuncia a Čechov la nascita della rivista letteraria “Novyj put'”, e lo invita a pubblicare sulle sue pagine un suo scritto. Merežkovskij, ricordando il suo ruolo di precoce critico dell'opera letteraria di Čechov, vuole rendere lo scrittore partecipe di questa sua iniziativa editoriale, nella speranza di una collaborazione.

Capitolo III

Čechov e Belyj

3.1 Belyj e il Simbolismo russo

Boris Nikolaevič Bugaev (Mosca, 1880 – Mosca, 1934) riceve lo pseudonimo di Andrej Belyj dal Michail Solov'ev, fratello del filosofo Vladimir e padre dell'amico e sodale letterario Sergej, ma ne utilizzerà nel corso della sua vita “più di una dozzina”.¹⁸⁶ La scelta di mantenere questo particolare nome d'arte è legata a significati di ispirazione biblica. Come scrive Cesare De Michelis, egli adotta il nome Andrea, “che la tradizione vuole apostolo dei russi”¹⁸⁷ e il cognome Belyj, “bianco”, “colore simbolico dei ventiquattro vecchi dell'*Apocalisse* (4,4)”.¹⁸⁸ La personalità di Belyj, poeta e critico letterario della “Età d'Argento”, fu particolarmente sfaccettata, e a questa versatilità (che a tratti si manifestava come vera e propria instabilità) si riconducono i suoi poliedrici tratti stilistici e la varietà delle tematiche delle sue opere.

Sin dall'adolescenza Belyj mostra un'inclinazione per la poesia: i suoi primi esperimenti poetici risalgono al 1896, quando si dedica alla composizione dei suoi primi versi. I suoi riferimenti letterari includono inizialmente la prosa di Dostoevskij, la drammaturgia di Ibsen, la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer; egli si appassiona particolarmente ai simbolisti francesi e, poi, a quelli russi della cosiddetta “prima generazione”, tra cui in

¹⁸⁶ G. Nivat, *Andrej Belyj*, in *Storia della letteratura russa*, Volume I, *Il Novecento*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 111.

¹⁸⁷ C. De Michelis, *Belyj*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Volume II, *Il Novecento*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, Utet, Torino, 1997, p. 99.

¹⁸⁸ Ivi, p. 100.

particolare si ricordano Brjusov, Bal'mont e Merežkovskij. Nonostante le sue inclinazioni artistiche, Belyj si iscrive all'Università di Mosca, dove dal 1899 frequenta la facoltà di matematica, di cui il padre Nikolaj Vasil'evič Bugaev fu docente e, in seguito, decano. Ciò nonostante, egli riesce a coniugare gli studi scientifici con i propri interessi culturali, che in questo periodo sono orientati verso l'occultismo ed il misticismo: ha su di lui influenza profonda l'amicizia con il filosofo Pavel Aleksandrovič Florenskij, conosciuto proprio durante gli anni universitari. Belyj entra in contatto con gli esponenti del simbolismo russo già dal 1901, e fonda inoltre un circolo letterario nel 1903, quello degli "Argonauti". Come commenta Mirskij, "gli anni intorno all'inizio del nuovo secolo furono per Belyj e per il suo precoce amico Sergej Solov'ev un periodo di estatiche aspettative apocalittiche",¹⁸⁹ ed è in questo primo momento della sua attività letteraria che egli pubblica una serie di scritti "decadenti",¹⁹⁰ a partire dalla *Simfonija (Vtoraja, dramatičeskaja)*, ovvero *Sinfonia (Seconda, Drammatica)*, nel 1902, a cui seguirono la *Severnaja simfonija (geroičeskaja)*, o *Prima (Settentrionale, Eroica)*, nel 1904, poi *Vozvrat. III simfonija (Terza. Il ritorno)* nel 1905 e *Kubok metelej. Četvertaja simfonija (Quarta, La coppa di tempeste)* nel 1908. Le sinfonie determinano l'incontro con Aleksandr Blok, il futuro autore di *Dvenadcat' (I dodici, 1918)*, con cui Belyj ha una corrispondenza dal 1903, che si caratterizza come un "documento di enorme importanza sui due poeti".¹⁹¹ Anche se alcuni critici (tra cui figura, peraltro, Merežkovskij) avvertono il promettente talento di Belyj, la maggior parte delle recensioni sulle sue prime opere sono negative: egli diviene bersaglio della critica, il cui atteggiamento rimane costantemente in bilico tra indignazione e disprezzo. La personalità eccentrica ed originale di Belyj e la caoticità del suo pensiero si riflettono nei suoi molteplici interessi

189 D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1977, p. 409.

190 Ibidem.

191 G. Nivat, *Andrej Belyjin Storia della letteratura russa*, Volume I, *Il Novecento*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 120.

culturali, che vanno dalla collaborazione a numerose riviste (tra cui “Mir iskusstva”, “Novyj put”, “Vesy”, “Zolotoe runo” e “Grif”) alla vicinanza all'antroposofia di Rudolf Steiner, alla vocazione mistica.

Nel 1904 pubblica la sua prima raccolta di poesia dal titolo *Zoloto v lazuri* (*Oro in azzurro*), a cui ne seguirono numerose altre. Se in *Pepel* (*Cenere*, 1909) l'influenza di Solov'ev evidente nella prima antologia cede il passo ad uno “strano sbalzo verso il realismo”¹⁹² che si riallaccia alla tradizione letteraria di Nekrasov, in *Urna* (*Urna*), pubblicata nello stesso anno, i versi di Belyj si tingono di una sfumatura metafisica che lo avvicina nuovamente all'importanza del simbolo, “un attrezzo «teurgico», un passaggio tra il *qui* e l'*eternità*, tra il passato e il futuro, tra l'inconscio e ciò che chiamerà il *superconscio*”.¹⁹³

Il 1909 è un anno importante per l'attività letteraria di Belyj, che oltre alle due raccolte precedentemente citate, pubblica il suo primo romanzo, dal titolo *Serebrjanyj golub'* (*Il piccione d'argento*), che ha un impatto notevole sui contemporanei. Sebbene si pensi ad Andrej Belyj più spesso come ad un poeta, Mirskij sostiene che per volume e significato la sua prosa sia notevolmente più interessante della sua poesia: ciò è evidente in *Peterburg* (*Pietroburgo*, 1913), il cui intreccio si sviluppa a partire dagli eventi rivoluzionari del 1905, ed in *Kotik Letaev* (*Gattino vola-vola*, 1917), un'opera molto originale che De Michelis definisce “antroposofica”,¹⁹⁴ considerato l'impianto complesso imperniato su un sistema di linee parallele, non a caso pensato come il primo volume di una trilogia autobiografica che, tuttavia, Belyj non portò mai a termine. Entrambe le opere appaiono stilisticamente molto interessanti in relazione alle esigenze d'innovazione letteraria del tempo: la nuova caratterizzazione concettuale e linguistica del mondo assume

192 E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, G.C. Sansoni Editore, Firenze, p. 620.

193 G. Nivat, *Andrej Belyj*, in *Storia della letteratura russa*, Volume I, *Il Novecento*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1989, p. 112.

194 C. De Michelis, *Belyj*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Volume II, *Il Novecento*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, Utet, Torino, 1997, p. 102.

connotati completamente differenti rispetto all'impianto del romanzo ottocentesco classico, con un'insistenza affatto casuale su dettagli cromatici e particolari simbolici, alla ricerca di nuovi significati e combinazioni. A questi due importanti romanzi si aggiungono le raccolte di saggi pubblicate a partire dal 1910, ovvero *Simvolizm* (*Simbolismo*, 1910), *Lug zelenyj* (*Prato verde*, 1910) e *Arabeski* (*Arabeschi*, 1911). In realtà la carriera pubblicistica di Belyj aveva già avuto inizio in precedenza: il 1904 è l'anno di stesura e pubblicazione di un articolo su A.P. Čechov dal titolo *Višnevyyj sad* (*Il giardino dei ciliegi*), per l'appunto inerente all'omonima opera teatrale. Negli anni compresi tra il 1906 e il 1909 pubblica anche una serie di saggi sulla rivista "Vesy", successivamente raccolti in tre volumi dal titolo *Na perevale* (*Nel valico*) usciti tra il 1918 e il 1920.

Il lungo viaggio compiuto a partire dal 1910 insieme ad Asja Turgeneva, che diventerà in seguito la sua prima moglie, attraverso la Sicilia, la Tunisia, l'Egitto e la Palestina apre una nuova fase creativa per lo scrittore, che diventa autore ancora più prolifico grazie anche agli stimoli culturali del periodo di residenza all'estero. Tornato in Russia nel 1916, Belyj si trova adesso in sintonia con lo scitismo di Ivanov-Razumnik, rimanendo comunque vicino al *panmongolismo* e al retaggio di Solov'ev.

Dopo il 1917 le mutate condizioni storiche portano lo scrittore alla ricerca di una nuova dimensione letteraria nel nuovo contesto rivoluzionario. Negli anni successivi, nella speranza di "una grande rinascita mistica della Russia",¹⁹⁵ Belyj scrive moltissimo. Dell'aprile 1918 è il poemetto *Christos voskres* (*Cristo è risorto*), del 1921 il romanzo *Kreščenyj kitaec* (*Il cinese battezzato*) intitolato in un primo momento *Prestuplenie Nikolaja Letaeva* (*Il delitto di Nikolaj Letaev*) in riferimento al già citato *Kotik Letaev*, a cui segue il poema *Pervoe svidanie* (*Primo incontro*). Del 1922 sono invece *Glossolalija* (*Glossolalia*, ovvero *Il poema del suono*), la raccolta di poesie

195 D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1977, p. 411.

Zvezda (Stella) e *Zapiski čudaka (Appunti di un eccentrico)*. Nel 1919 scrive *Dnevnik pisatelja (Diario di uno scrittore)*, in cui è egli stesso ad ammettere la poliedricità della sua personalità tormentata e mutevole, perennemente in tensione, alla ricerca di nuove infatuazioni, di nuove forme d'espressione artistiche.¹⁹⁶ Ogni scrittore e critico contemporaneo a Belyj si è riservato di dare un giudizio sulla sua persona e sulla sua opera, ma nemmeno in questo genere di valutazioni è possibile rintracciare interpretazioni univoche delle sue posizioni letterarie e della sua condotta: una molteplicità di letture accompagna i commenti ad ogni singola pubblicazione, ma ciò che è importante sta proprio nella mancata possibilità di una decodificazione unica dei simboli di Belyj, proprio perché nemmeno lo scrittore stesso conferisce mai ad ognuno di essi un valore ed un senso unico.

Nel 1921 Andrej Belyj si trasferisce in Germania, a Berlino, dove “vive una stagione di dispersione in una condizione semiemigrata comune a molti altri intellettuali russi”.¹⁹⁷ Lo scrittore torna a Mosca solo due anni più tardi, nel 1923, alla ricerca di “un suo spazio nella cultura sovietica”.¹⁹⁸ La sua ultima trilogia narrativa si basa sull'esperienza moscovita e i tre romanzi *Moskovskij čudak (L'eccentrico di Mosca, 1926)*, *Moskva pod udarom (Mosca sotto assedio, 1926)* e *Maski (Maschere, 1930)* si pongono in evidente dialogo, addirittura in contrapposizione al ciclo Pietroburghese. La sua ultima opera, il saggio *Masterstvo Gogolja (La maestria di Gogol')*, viene pubblicata nel 1934, anno della morte di Belyj per un colpo di sole preso in Crimea l'anno precedente. È una coincidenza allusiva e bizzarra che Belyj sia morto proprio a causa di quello stesso sole, simbolo eterno che egli ripropone in molte delle sue opere.

¹⁹⁶ Ivi, p. 409.

¹⁹⁷ C. De Michelis, *Belyj*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Volume II, *Il Novecento*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, Utet, Torino, 1997, p. 103.

¹⁹⁸ Ibidem.

3.2 I saggi e gli articoli di Belyj su Čechov

L'importanza di Čechov nel processo di formazione della nuova arte in Russia a cavallo tra i due secoli è dovuta all'idea che egli sia in qualche modo un precursore degli scrittori e dei poeti della “Età d'Argento”, che fanno riferimento soprattutto alle innovazioni che egli apportò nel campo della lingua.¹⁹⁹ Belyj, in qualità di *mladšij simvolist*, rintraccia nelle opere teatrali čechoviane importanti punti di contatto che farebbero di lui un “precoce esponente” della nuova arte.²⁰⁰ I simboli che Belyj rintraccia nella drammaturgia dello scrittore sono molteplici: il più noto è il gabbiano che dà nome all'opera omonima del 1895, simbolo della “libertà spirituale”²⁰¹ e “conferma poetica della possibilità dell'uomo di trionfare sulla prosa della vita”.²⁰² Sebbene non sia chiaro da dove Čechov abbia preso ispirazione per questa “immagine artistica ed elegiaca del gabbiano”,²⁰³ essa è piuttosto ricorrente nel panorama culturale dell'epoca: Bal'mont scrive, ad esempio, una poesia che porta lo stesso titolo della pièce čechoviana. Non ci sorprende che dopo il successo della messa in scena dell'opera al Teatro d'Arte di Mosca, nel 1901 Elena Alekseevna Bulanina scriverà una poesia dal titolo *Pod vpečatleniem “Čajki” Čechova*. Peter Henry, tuttavia, rileva che “il culto del gabbiano”²⁰⁴ perde nel tempo la sua poeticità, e acquisisce nuovi “tratti satirici”.²⁰⁵ Lo stesso Henry rintraccia delle somiglianze tra la metodologia

199 P. Henry, *Čechov i Andrej Belyj (emblematika, simvoly, jazykovoe novatorstvo)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 80.

200 Ibidem.

201 “духовная свобода”, ibidem.

202 “поэтическое подтверждение возможности человека восторжествовать над прозой жизни.”, ibidem.

203 “художественно-элегический образ чайки”, ibidem.

204 “культ чайки”, ivi p. 83.

205 “сатирической трактовке”, ibidem.

artistica di Belyj e quella di Čechov, prendendo in considerazione le coincidenze testuali esistenti tra *Čajka* e *Prišedšij*, ma forse basta solo ricordare come, a proposito di *Čajka*, la rappresentazione di Treplev nel primo atto dell'opera assomigli ad un dramma simbolista: le “forme nuove” di cui il giovane è alla ricerca ci ricordano proprio la tendenza all'innovazione degli esponenti della nuova arte.

Come è noto, “dagli anni della gioventù Andrej Belyj tenne in alta considerazione Čechov e la sua opera”.²⁰⁶ Il già precedentemente citato *Višnevij sad* è un articolo del 1904 a proposito dell'omonima commedia in quattro atti di Čechov, rappresentata per la prima volta nel febbraio dello stesso anno al Teatro d'Arte di Mosca sotto la direzione di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Belyj scrive di Čechov anche in altri tre articoli, rispettivamente intitolati *A.P. Čechov* (*A.P. Čechov*, 1907), “*Ivanov*” *na scene Chudožestvennogo Teatra* (“*Ivanov*” *sulla scena del Teatro d'Arte*, 1904) e *Čechov* (*Čechov*, 1904), inserito nella raccolta *Lug zelenyj* del 1910. Questi quattro scritti rimangono a lungo nascosti nel “laboratorio scientifico della “Età d'Argento””²⁰⁷ e, come sostiene E.A. Polockaja in *Prolet v Večnost' (Andrej Belyj o Čechove)*, “l'atteggiamento di Andrej Belyj nei confronti di Čechov non fu così appassionato come il suo entusiasmo per altri maestri della parola”.²⁰⁸ Malgrado la sua stima per questo scrittore, Belyj non gli dedica mai particolare attenzione: il suo interesse per i metodi artistici di Čechov rimane spesso privo di riferimenti concreti al testo. D'altra parte, Belyj si interessa poco alla prosa čechoviana, e in questi articoli egli discute solamente di teatro: la sua predilezione per le pièce di Čechov e per il suo

206 “с юных лет Андрей Белый высоко читл Чехова и его творчество”, *ibidem*.

207 “в научной лаборатории знатоков “серебряного века”, E.A. Polockaja, *Prolet v Večnost' (Andrej Belyj o Čechove)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 95.

208 “отношение Андрея Белого к Чехову не было столь страстным, как его увлечение другим мастерам слова”, *ivi* p. 96.

legame con il Teatro d'Arte di Mosca non è affatto inusuale e deriva dal grande interesse dei simbolisti per la drammaturgia. Per Belyj il teatro di Čechov è “la quintessenza dell'estetica e della poetica čechoviana”.²⁰⁹ L'analisi, seppur parziale, del suo mondo artistico occupa un posto inconsueto nella critica russa d'inizio Novecento e il parere di Belyj si configura in una posizione unica rispetto ai giudizi di molti suoi contemporanei.

Sebbene i quattro articoli siano testi piuttosto brevi e concisi, in essi Belyj allude con incisività al talento čechoviano e alla sua presunta evidente vicinanza al movimento simbolista, rintracciandone con insistenza elementi caratteristici nell'opera dello scrittore. Belyj vede in Čechov “un precoce esponente della nuova arte dell'Età d'Argento russa”:²¹⁰ si riferisce allo scrittore come ad un “autentico simbolista”, convinto addirittura che egli porti a compimento il simbolismo di Maurice Maeterlinck, e che sia persino più vicino a questo movimento letterario di quanto non lo sia in effetti il drammaturgo e scrittore decadente belga.

Alla base della concezione dell'opera čechoviana proposta da Belyj si pongono il metodo artistico e il posto dello scrittore nel processo letterario d'inizio secolo. La definizione del metodo di Čechov come “realismo trasparente, che cresce involontariamente insieme a simbolismo”²¹¹ suona quasi come una dichiarazione di genere dell'opera dello scrittore da parte di Belyj. “La comparsa del ciclo čechoviano nell'opera critica di Belyj all'inizio del XX secolo, quando le tendenze e le correnti letterarie penetravano l'una nell'altra, tendendo involontariamente ad una sintesi delle arti, sotto il segno della quale si sviluppava la letteratura del nuovo secolo, non è casuale”.²¹² La

209 “Квинтэссенция чеховской эстетики и поэтики”, *ibidem*.

210 P. Henry, *Čechov i Andrej Belyj (emblematika, simvolj, jazykovoe novatorstvo)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 88.

211 “опрозрпаненного реализма, произвольно спросшегося с символизмом”, E.A. Polockaja, *Prolet v Večnost' (Andrej Belyj o Čechove)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 96.

212 “Появление чеховского цикла в критическом творчестве Белого в начале XX в., когда литературные направления и течения пронивали друг друга, безотчетно стремясь к синтезу искусств, под знаком которого развивалась литература нового века – не случайно”, *ivi* p. 97.

pubblicazione di questo “ciclo” corrisponde ad un “intensivo periodo di riforma filosofico-estetica di Belyj”,²¹³ in un periodo in cui egli viene definito come una “influenza dominante”²¹⁴ del suo tempo: “agli articoli su Čechov di Belyj sono direttamente collegati i suoi lavori teorici dei primi anni del 1900 [...]. E gli stessi articoli su Čechov hanno generalmente preamboli teorici che testimoniano il carattere programmatico del testo”.²¹⁵

Secondo Losievskij “il nucleo concettuale del ciclo 'čechoviano' si è formato nelle conversazioni e nelle discussioni di Belyj con gli 'argonauti', in particolare con N.M. Malafeev (1902-1904)”.²¹⁶

Il primo di questi articoli, *Čechov* (1904), pubblicato sulla rivista “Vesy”, è a tutti gli effetti un necrologio in cui Belyj opera una riflessione sulla figura letteraria dello scrittore in seguito alla sua morte. L'energia creativa della lingua di Belyj è più che mai viva: il 1904 è un anno importante e segna “l'inizio della difesa teorica del simbolismo come visione del mondo, opposto al positivismo”.²¹⁷ Belyj si qualifica come interprete in senso artistico dell'opera čechoviana, ed essa viene analizzata in un momento in cui, in effetti, il posto occupato da Čechov nel panorama della letteratura russa non è ancora ben definito. La visione simbolista di Belyj ha una chiara influenza sulla sua analisi critica: non è possibile considerare i suoi scritti senza alludere al ruolo strumentale dello studio del teatro di Čechov in vista di una legittimazione delle nuove tendenze artistiche.

213 “интенсивный период философско-эстетического реформаторства Белого”, I. Ja. Losievskij, “Čechovskij” mif Andreja Belogo in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A. P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 106.

214 “властитель дум”, *ibidem*.

215 “С «чеховскими» статьями Белого непосредственно связаны его теоретические работы 1900-х годов [...]. И сами “чеховские” статьи имеют, как правило, теоретические преамбулы, свидетельствующие о программном характере текста”, *ivi* pp. 106-107.

216 “Концептуальное ядро «чеховского» цикла формировалось в беседах и спорах Белого с «аргонавтами», особенно с Н.М. Малафеевым (1902-1904 гг.)”, *ivi* p. 107.

217 “начало теоретической защиты символизма как мировоззрения, противоположного позитивизму”, E. A. Polockaja, *Prolet v Večnost' (Andrej Belyj o Čechove)* in *Čechoviana: Čechov i “serebrjanyj vek”*, red. A. P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996, p. 100.

Il primo paragrafo di questo primo articolo critico di Belyj su Čechov ha un tono lievemente malinconico e si abbandona ad una riflessione dalle tinte indistinte sulla vita e sulla morte. Esso si apre con parole emblematiche e metaforiche, volte a ricordare all'uomo la sua precaria situazione esistenziale.

La vita è una stanza chiusa da ogni parte. Siamo chiusi qui dalla nascita fino alla morte, come in una prigione. Di fronte a noi ci sono solo pareti e nessuno probabilmente dirà cosa si trova al di là di esse. Siamo tutti nella stessa situazione. Vediamo la stessa cosa. Sappiamo la stessa cosa. Ma vario è l'atteggiamento nei confronti di questo contenuto della vita, uguale per tutti.²¹⁸

Gli individui hanno esperienza del mondo come rinchiusi in una cella e vivono una condizione problematica, che ricorda per certi versi il mito platonico della caverna. La morte, unica via d'uscita definitiva da questa segreta, non è però il solo mezzo d'evasione: immaginare cosa si celi al di là di questa stanza in cui si è rinchiusi ne rende trasparenti le pareti e permette al condannato di aprire la propria anima ed elevare il proprio spirito. Ed è a questo punto che il simbolo fa la sua comparsa. D'altra parte, non è forse questa descrizione di Belyj della vita umana a sua volta simbolica?

E anche se il mistico vede nell'espressione del nostro vivere le profonde illuminazioni nel sovrasensibile, nel positivista c'è solo la vita di qui, entrambi devono essere d'accordo che quest'espressione delle emozioni è reale, una realtà autentica, che non ha pretese su una tendenza. Un tempo avevano supposto che, mostrando le profondità del nostro spirito, ci saremmo staccati dalla realtà e che le profondità del nostro spirito non siano affatto la realtà.²¹⁹

Il simbolo, sviluppatosi nel mondo al di là delle pareti, è “solo un

218 “Жизнь -- замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены как в темнице. Перед нами только стены, и никто наверное не скажет, что находится за ними. Мы все в одном положении. Видим одно. Знаем одно. Но разнообразно отношение к этому, единому для всех, содержанию жизни.”, А. Бельи, Чехов, “Vesy”, 1904, No 8. p. 1-9, http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml

219 “И пусть мистик видит в выражении наших переживаний глубокие прозрения в сверхчувственное, в позитивист -- только здешнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выражение переживаний реально -- истинной, не претендующей на тенденцию реальностью. Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся от действительности и что глубины нашего духа уже не действительность.”, *ibidem*.

esponente del vivere, ma il vivere (individuale, collettivo) è l'unica realtà.”²²⁰
Se si ammette che “alcune discipline formali danno la possibilità di arginare la natura illusoria del vivere, allora, dall'altra parte, queste stesse discipline, messe in pratica, infine, negano se stesse. E se è così, se le parole illusorie sull'illusorietà del vivere sono un qualcosa dato direttamente a noi, allora il vivere è l'unica realtà. E il simbolismo (che si esprime e non si interroga) è l'unica forma di realtà.”²²¹

Il concetto espresso da Belyj trova una sua definitiva spiegazione della realtà alla fine di questo paragrafo dall'impianto squisitamente concettuale.

Il simbolismo autentico coincide con il realismo autentico. Entrambi si basano su ciò che è effettivo. L'effettività è la caratteristica più profonda e primaria della vita. Il realismo del simbolismo o il simbolismo del realismo sono stati scoperti relativamente da poco. Un artista autenticamente profondo non può più essere chiamato né simbolista né realista nel senso precedente.²²²

Il discorso sulla coincidenza tra simbolismo e realismo viene approfondito nella seconda parte dell'articolo in relazione al contributo artistico čechoviano. Applicando il metodo deduttivo, operando un passaggio da una premessa generale di sovrapposizione di questi due sistemi di approccio e comprensione del mondo, Belyj dimostra come essi siano contemporaneamente presenti nell'opera di Čechov.

Čechov fu un autentico artista di questo genere. A lui possono essere ricondotti movimenti artistici vari, spesso contraddittori, spesso in lotta l'un con l'altro. In lui Turgenev e Tolstoj entrano in contatto con Maeterlinck e Hamsun. In virtù

220 “только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) -- единственная реальность.”, *ibidem*.

221 “некоторые формальные дисциплины дают возможность, заключать о призрачности переживания, то, с другой стороны, эти же дисциплины, проведенные, до конца, себя отрицают. А если это так, если призрачны слова о призрачности переживаний как чего-то непосредственно нам данного, то переживание -- единственная реальность. И символизм (выражающий и не вопрошающий) -- единственная форма реальности.”, *ibidem*.

222 “Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действенность -- глубочайший и основной признак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле.”, *ibidem*.

della spontaneità dell'opera egli aderisce equamente al vecchio e al nuovo: troppo si è riflesso l'eterno nelle sue immagini. Egli è un legame ininterrotto tra padri e figli, unendo una forma comprensibile a tutti ad un audace coraggio d'innovatore. [...] la fine delicatezza dei simboli čechoviani sedurrà un raffinato ammiratore del simbolismo, ed egli si rivolgerà con sollievo a Čechov dopo Maeterlinck. Egli vedrà che questa attenta finezza ha le sue radici nella trasparenza dei suoi simboli e che la necessaria condizione della trasparenza è l'involontarietà, l'inavvertenza, ciò che si chiama "talento", "genio".²²³

Dal punto di vista artistico Čechov ha, in parole povere, un talento tale da permettere la tanto agognata sintesi tra realismo e simbolismo, poiché lo scrittore racchiude in sé tradizioni letterarie diverse, apparentemente inconciliabili: il genio čechoviano è singolare, unico nel suo genere, si presenta al pubblico in qualità di conciliatore tra due mondi diversi e lontani, contemporaneamente presenti nelle sue opere.

I primi drammi di Maeterlinck sembrano in un primo momento inusuali, insoliti rispetto al teatro europeo dell'epoca, poiché appaiono come tentativi piuttosto riusciti di rappresentazione della vita dell'individuo. Ma Čechov si spinge oltre, superando le premesse di questo drammaturgo in favore di una visione della realtà più organica ed autentica.

Čechov non ha abbandonato la normalità. Il suo sguardo fisso non si è staccato dalle piccole cose nemmeno per un minuto. Egli ha amato queste piccole cose ed è riuscito a guardare di nascosto qui di più rispetto a Maeterlinck. È un razzo che si alza sopra la vita e di nuovo ricade in essa.²²⁴

Attento all'osservazione dei più piccoli dettagli della vita, Čechov

223 "Чехов был таким истинным художником. К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым и к новым: слишком отразилось вечное в его образах. Он -- непрерывное звено между отцами и детьми, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора. [...] изысканного поклонника символизма прельстит стыдливая тонкость чеховских символов, и он с облегчением обратится к Чехову после Метерлинка. Он увидит, что эта осторожная стыдливость коренится в прозрачности его символов и что необходимое условие прозрачности -- произвольность, непреднамеренность, то, чему имя «талант», «гений».", *ibidem*.

224 "Чехов не покидал обыденного. Пристальный взор его ни на минуту не отрывался от мелочей. Он любил эти мелочи и сумел подсмотреть здесь большие, нежели Метерлинк, -- эта ракета, вставшая над жизнью и опять упавшая в нее.", *ibidem*.

esamina al microscopio la vita dei suoi personaggi, che rispecchiano la realtà ed il suo pathos in maniera veritiera, credibile ed allo stesso tempo originale.

Come impari ad apprezzare nel talento di Čechov questo amore per le piccole cose, in cui, sembrava, non c'era nulla che potesse trasparire, in cui, tuttavia, traspare così tanto.²²⁵

Osservando l'opera di Maeterlinck si nota che la sostanza dei suoi simboli è “disincarnata”,²²⁶ tendenziosa, tanto che si può parlare di una “ieraticità faziosa”.²²⁷ Belyj specifica ulteriormente quanto sia mancante di efficacia l'opera maeterlinckiana, adducendo le seguenti motivazioni.

Questa tendenziosità riceve una giustificazione completa solo quando la rivelazione dell'artista si tuffa nuovamente oltre i limiti dell'arte, nella vita. Ma una realtà di questo genere è appannaggio dei profeti e dei maestri di vita. E se noi vogliamo chiarire e predicare le nostre “volteggianti” illuminazioni artistiche, per prima cosa è necessario familiarizzare con l'infinità dei cristalli della conoscenza. Solo allora le nostre illuminazioni si conquistano un posto accanto alle verità incontestabili per la mente. Noi vediamo in Maeterlinck l'evidente fallimento di simili illuminazioni: egli si è immerso nell'Eternità e ha voluto dare una spiegazione. Non ha spiegato e—nulla ed ha dovuto lasciare posizioni occupate d'assalto. Al contrario: Čechov non ha spiegato nulla: guardava e vedeva. I suoi simboli solo più sottili, più trasparenti, meno premeditati. Essi sono cresciuti nella vita, si sono incarnati nella realtà senza residuo. E dal momento che noi consideriamo come principio del reale l'immagine del sentimento, e per la sua forma il simbolo, allora Čechov è simbolista più d'ogni altro, un artista più d'ogni altro.²²⁸

Čechov ha una capacità notevole, quella di osservare la realtà e vedere

225 “Как научаешься ценить в таланте Чехова эту любовь к мелочам, в которых, казалось, нечему сквозить, в которых, однако, сквозит столько.”, *ibidem*.

226 “невоплощенной”, *ibidem*.

227 “предвзятой иератичности”, *ibidem*.

228 “Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплескивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность -- удел пророков и учителей жизни. И если мы наши “порхающие” художественные прозрения захотим уяснить и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами. Явное крушение подобных прозрений мы видим у Метерлинка: он окунулся в Вечность и захотел объяснить. Ничего не объяснил и должен был оставить занятые налетом позиции. Наоборот: Чехов ничего не объяснял: смотрел и видел. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они выросли в жизнь, без остатка воплотились в реальном. И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его -- символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник.”, *ibidem*.

ciò che si cela al di là dell'ordinarietà del vivere. Egli è quindi un simbolista più di quanto non lo sia Maeterlinck, che è “entrato nella storia come creatore del dramma simbolista”.²²⁹ Ciò nonostante, è bene ricordare come l'idea di un Čechov “simbolista autentico” rimanga solo nei rami delle teorie di Andrej Belyj: anche se diversi altri autori, tra cui Merežkovskij, che fu probabilmente uno dei suoi più grandi estimatori, rintracciarono in questo autore, nella sua prosa e nella sua drammaturgia sintomi artistici propri di questo movimento, è il solo Belyj a pubblicare un articolo in cui si attribuisca allo scrittore un appellativo di questo genere. Questa dichiarazione di genere è, come è già stato detto, assolutamente assente in Čechov, lungi dal definirsi tale.

Nel terzo e ultimo paragrafo di questa pubblicazione, Belyj tende ad insistere sulle caratteristiche dell'opera čechoviana. Il discorso verte intorno alla figura letteraria di questo scrittore, ma è mancante di riferimenti precisi alle sue opere: Belyj, cioè, non cita né fa alcun esempio concreto di come questa sintesi tra realismo e simbolismo si realizzi in Čechov, senza spiegare su quali presupposti egli basi l'affermazione che Čechov si avvicina agli esponenti della nuova arte.

Belyj incorpora nella sua riflessione una valutazione del contributo artistico čechoviano, mettendo in relazione l'esperienza letteraria dello scrittore con lo sviluppo teorico di alcuni concetti cardine del movimento simbolista, e ingloba gli elementi artistici dell'opera dello scrittore in un discorso speculativo più esteso.

Sembrerebbe che Čechov sia il più brillante interprete del pessimismo, e nelle sue opere non c'è posto per un'allegra leggerezza; meno d'ogni altra cosa ci si sarebbe potuto aspettare da lui l'umiltà d'una quiete eterna. E, tuttavia, non è così. Infatti l'autentico concetto di simbolo deve distruggere nella vita la divisione tra essenza e apparenza, consuetudine ed eccezione. Il simbolo è l'unica, eterna realtà, [...] Nel simbolo noi abbiamo l'eliminazione dei concetti di formale e sostanziale, così che l'artista-simbolista autentico, per quanto non

229 Ju.A. Lysjakova, *Čechov i zapadnoevropejskie simvolisty*, Vestnik VGU. Serija: Filologija, Žurnalistika. 2005, N°1, p. 63.

raffiguri la vita attraverso il prisma del determinismo, involontariamente porti sempre in essa un'ineffabile leggerezza e beatitudine. [...] L'orrore dell'ordinarietà, la volgarità sono nel loro genere il procedimento metodologico di Čechov, grazie al quale le sue immagini ottengono l'accuratezza di un disegno, rimanendo nell'ambito della quotidianità. La quotidianità diviene però una scenografia mobile, mentre i personaggi che agiscono sono silhouette dipinte sulla tela. In Čechov la sottile precisione e la modellazione delle immagini si uniscono al soffio impercettibile del Fato, come in Maeterlinck, ma, come in Hamsun, dietro questo soffio traspariscono una debole malinconia e una silenziosa felicità come fossero una conoscenza diretta, che anche il Fato è un'illusione. [...] sì, certo, egli sa qualcosa che noi non sappiamo ancora. Conosce il mistero, il simbolo davanti al cui soffio si disperde il Fato.²³⁰

Certo, il lessico usato da Belyj risulta criptico e ostico, tant'è che si incontra una indubbia difficoltà di comprensione che impedisce di cogliere con precisione il suo punto di vista. A fatica, grazie ad un'analisi più approfondita del suo linguaggio metaforico, volutamente articolato, si evince l'importanza che egli attribuisce alle immagini di Čechov. Per la prima volta Belyj fa una citazione tratta da una delle opere dello scrittore, più precisamente dal racconto *Tri goda (Tre anni, 1894)*.

Egli percepisce ciò che non fanno i suoi tristi eroi, la debole malinconia e la leggerezza, ciò di cui non si può parlare, ma ciò che è e di cui è a conoscenza colui che guarda nell'abisso: come rendere a parole la libertà dell'ultima schiavitù, dove il pessimismo non è più pessimismo. Infatti è qui che scorre l'ultima felicità... nella Pace Eterna, l'*eterna pace* che involontariamente respirano dall'esterno i suoi personaggi senza speranza. E quanto è forte la sua involontarietà! Ecco che pensa uno dei personaggi dei suoi racconti, guardando un quadro: “Julija immagina lei stessa camminare per il ponticello, poi per il sentiero, ancora e ancora, e tutt'intorno silenziosamente gridano le galline

230 “Казалось бы, Чехов -- наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной легкости; менее всего от него можно было бы ждать усмиренности вечного покоя. И, однако, это не так. Ведь истинное понятие о символе должно уничтожить в жизни деление на сущность и видимость, условность и безусловность. Символ -- единственная, вечная реальность, и детерминистическая тенденция, [...] В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда произвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благость. [...] Ужас обыденности, пошлость -- своего рода методологический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневности. Но зато повседневность становится колышущейся декорацией, а действующие лица -- силуэтами, намалеванными на полотне. В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна, за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного знания, что и Рок -- иллюзия. [...] да, конечно, он знает еще что-то, чего мы не знаем, -- знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок.”, ibidem.

assonate, scintilla una luce in lontananza. E per qualche motivo all'improvviso iniziò a sembrarle *di aver visto già molte volte queste stesse nuvolette che si allargano per la parte rossa del cielo, e il bosco, e il campo. Si sentiva sola e voleva andare, andare e andare per il sentiero; e lì, dove c'era il crepuscolo della sera, c'era il riflesso di qualcosa di divino, eterno.*” (Tri goda) Ed ecco il simbolo involontario, sul quale non si può chiedere: “Che cos'è e perché queste parole sull'eterno?” C'è qui anche qualcosa di irrisolvibile; senti che tutto questo è così. Quando, congedandoti dalla persona amata, abbandonata in un angolo sperduto di provincia, una delle sorelle dice alle gru che volano: “Mie care!” senti la musica della *Pace Eterna* che riempie la vita di un oblio imperturbato nonostante tutto! Anche se i personaggi di Čechov dicono stupidaggini, mangiano, dormono, vivono fra quattro pareti, vagano per piccoli e grigi sentieri, da qualche parte lì, nell'abisso, senti che anche questi grigi sentieri sono i sentieri della vita eterna e che non ci sono quattro pareti lì dove ci sono superfici eterne, inesplorate. Più normalmente parlano, più il loro discorso diventa simile ad un sussurro, così che non c'è più già alcun loro discorso, ma la più eloquente voce del silenzio in superfici sconosciute. Essa cresce sempre più, è l'invitante campana della Pace Eterna. E già probabilmente sai *dei sentieri grigiastri, che se si percorsi ancora e ancora, allora lì davanti, dove c'è il crepuscolo della sera, giacerà un riflesso divino, eterno.*²³¹

Come Merežkovskij aveva fatto in precedenza, anche Belyj lamenta una mancanza di valutazioni adeguate dell'opera di Čechov nella critica del suo tempo, e forse non è un caso che proprio in coda a questa sua prima pubblicazione inerente alla figura letteraria di questo scrittore egli abbia

231 “Он чувствует то, чего не знают его печальные герои -- мягкую грусть и легкость, -- то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности -- вечным покоем произвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта произвольность! Вот что думает одно из действующих лиц его рассказов, глядя на картину: «Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше, все дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, -- она почувствовала себя одинокой, и захотелось идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного (Три года) Вот произвольный символ, о котором нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вечном?» Есть тут и нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так. Когда, расставаясь с любимым человеком, заброшенная в глуши провинции», одна из сестер говорит улетающим журавлям: «Милые мои!» -- чувствуешь музыку Вечного Покоя, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему! Пусть царит пошлость. Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким серым тропинкам, -- где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки -- тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства. Чем обыденней говорят они, тем больше речь их становится похожей на шепот, так что уже почти нет их речей -- но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах. Он растет, и растет -- призывный колокол Вечного Покоя. И уже наверное знаешь о сереньких тропинках, что если все идти, идти и идти по ним, то там впереди, где вечерняя заря, будет покоиться отражение неземного, вечного.”, *ibidem*.

inserito un commento di questo genere.

Arriverà un tempo in cui anche la critica valuterà più in profondità il carattere autentico del pessimismo čechoviano. Leggendo le sue opere elegantemente leggere, sempre musicali, trasparenti e tristi, saranno trasportate in quell'angolo di cuore dove non c'è già più nemmeno una sofferenza né una felicità, ma solo la Pace Eterna. Non c'è già nemmeno lui. È nella Pace Eterna. Anche se si pronunceranno discorsi confusi, mormoreranno più dolci dei discorsi sulle sue ceneri le tristi betulle, sussurreranno favole, favole dell'Eternità. In un giorno di sole dorato e nel cattivo tempo, e attraverso le tenebre e attraverso le braccia impercettibilmente burrascose delle argentee tormenti inizierà suggestivamente a splendere sulla sua tomba una lampadina cremisi. L'orologio batterà il tempo. E molto a lungo, ricordandolo, si recheranno alla tomba silenziosa, circondata dall'eterna pace senza tempo.²³²

Belyj predice il successo post mortem di Čechov e lo ritiene scarsamente compreso dai suoi contemporanei. Questo suo giudizio è forse ancora più chiaro in un altro articolo intitolato allo scrittore. *A.P. Čechov* viene pubblicato sulla rivista “V mire isskustv” nel 1907, in occasione dei tre anni dalla morte dello scrittore. In esso Belyj sembra voler sottolineare con ancor più insistenza il ruolo cardine di Čechov nel contesto della “Età d'Argento”.

Čechov è la conclusione di un'intera epoca della letteratura russa. E noi non possiamo dire per certo che non stiano già iniziando a dimenticarlo. Čechov è un talento enorme, necessario ed importante per tutti noi. Ancora più importante è il suo posto teorico nella configurazione di tutte le tendenze letterarie a noi contemporanee. In lui si incontrano, in lui si incrociano correnti opposte: simbolismo e realismo. In Čechov c'è continuità delle tradizioni letterarie di L. Tolstoj a noi care. E allo stesso tempo nell'opera čechoviana c'è la dinamite del simbolismo autentico, che ha la capacità di far saltare in aria molte correnti intermedie della letteratura russa; queste correnti non hanno spesso nulla a che fare con il sano ed onesto realismo, guastando il proprio realismo con le tinte rosse prese in prestito da immagini quasi simboliche. Allo

232 “Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма. Читая изящно-легкие, всегда музыкальные, прозрачные и грустные произведения его, будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет ни горя, ни радости, а только Вечный Покой. Его уже нет. Он в Вечном Покое. Пусть произносятся смутные речи, -- слаще речей зашелестят над его прахом грустные березы, зашепчут сказки, сказки Вечности. В золотой солнечный день, и в ненасть, и сквозь тень, и сквозь бледно-бурные рукава серебристых метелей знаменательно засияет над могилой пунцовая лампадка. Будут часы отбивать время. И долго, долго, помня о нем, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.”, *ibidem*.

stesso tempo fra i simbolisti dell'ultimo periodo stanno sbocciando delle tendenze che uniscono da fuori il realismo con il simbolismo. Dopo Čechov questa unione è assurda.²³³

Quelli che Belyj definisce “realisti mistici”²³⁴ sono personalità letterarie che non hanno nulla in comune con la straordinarietà delle opere di Čechov, ma si configurano come un compromesso improbabile tra due correnti, poiché non conservano caratteristiche pure e intatte né del realismo né del simbolismo, e anzi tradiscono i presupposti teorici dei due movimenti letterari: questi scrittori infatti “si presentano, rispetto a Čechov, come un passo indietro nella storia dello sviluppo della letteratura dell'ultimo decennio”²³⁵ e sono solo “mezzi-simbolisti, mezzi-realisti lontani dell'autentico realismo di Čechov. Anche la realtà dei simboli čechoviani è loro aliena”.²³⁶

La soluzione čechoviana non è ripetibile e la sua posizione rimane unica, inimitabile da altri artisti che, fra l'altro, non comprendono la portata della sua opera in un contesto in cui andava sviluppandosi un nuovo modo di scrivere. Usufruento nuovamente dell'immagine della prigione, fra le cui pareti l'uomo è rinchiuso senza possibilità di trovare una via d'uscita, Belyj si accinge nuovamente a descrivere il metodo d'indagine di Čechov, che con precisione analizza la realtà studiandola nel dettaglio.

233 “Чехов -- это завершение целой эпохи русской литературы. А мы не можем сказать определенно, что его уже не начинают забывать. Чехов -- это огромный, всем нам нужный, важный для нас талант. Еще важнее его теоретическое место в конфигурации современных нам литературных школ. В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм. На Чехове лежит преемственность дорогих для нас литературных традиций Л. Толстого. И в то же время в чеховском творчестве заложен динамит истинного символизма, который способен взорвать многие промежуточные течения русской литературы; эти течения часто отрываются от здорового честного реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов. В то же время среди символистов последнего времени процветают тенденции, извне сочетающие реализм с символизмом. После Чехова такое сочетание – абсурд.”, А. Бельи, А.Р. Чехов, “В мире искусств”, 1907, No 11-12. p. 11-13. http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0490.shtml.

234 “Мистические реалисты”, *ibidem*.

235 “представляют собою шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым.”, *ibidem*.

236 “Полусимволисты, полуреалисты далеки от истинного реализма Чехова. Но и действительность чеховских символов им чужда.”, *ibidem*.

Čechov, al contrario, partendo dall'immagine reale, assottigliando e studiando l'immagine stessa dell'apparenza, la esamina come al microscopio, indicandoci che quest'immagine in sostanza è trasparente. Ma non dà una via d'uscita e noi, circondati dall'incertezza, siamo condannati a rimanere all'interno dei limiti chiusi della nostra prigione di vetro.²³⁷

La risposta di Čechov ai grandi interrogativi dell'umanità è sorprendente e disarmante. Belyj però ne sottolinea l'onestà e ne apprezza i presupposti.

Čechov ci dice [...]: “Io non so nulla del mistero, non lo vedo. Ma studiate la realtà nelle sue piccolezze momentanee. Io non conosco una via d'uscita dalle pareti della mia prigione, ma, forse, i disegni infiniti tracciati sulle pareti non sono bidimensionali, ma tridimensionali: essi sfuggono nello spazio dell'incertezza, perché le pareti possono sembrare di vetro e ciò che noi vediamo sulla loro superficie può trovarsi oltre i confini di questa superficie. Ad ogni modo io non so nulla”.²³⁸

Belyj sottolinea la diversità dei procedimenti utilizzati da scuole di pensiero diverse: notando come Brjusov stabilisca il “culto dell'istante”,²³⁹ in questo articolo si rimarca come, invece, “Čechov ha diviso il tessuto del tempo nei suoi diversi elementi: gli istanti”.²⁴⁰ È proprio in questo senso che lo scrittore, come era già stato scritto in apertura a questo articolo, è il “colui che porta a compimento il realismo autentico (mondo delle immagini istantanee e dei sentimenti)”,²⁴¹ perché è soltanto in lui che “simbolismo e realismo, come inizio e fine, entrano in contatto in un unico punto; [...]”²⁴²,

237 “Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной. Но выхода он не дает, и мы, окруженные неизвестностью, обречены пребывать в замкнутых пределах нашей стеклянной тюрьмы.”, *ibidem*.

238 “Чехов говорит нам: [...] «Я ничего не знаю о тайне, не вижу ее. Но изучите действительность в ее мгновенных мелочах. Я не знаю выхода из стен моей тюрьмы, но, быть может, бесконечные узоры, начертанные на стенах, не двухмерны, а трехмерны: они убегают в пространство неизвестности, потому что стены могут оказаться стеклянными, и то, что мы видим на их поверхности, может оказаться за пределом этой поверхности. Все же я ничего не знаю».”, *ibidem*.

239 “культ мгновения”, *ibidem*.

240 “Ткань времени Чехов расчленил на отдельные элементы ее – мгновения.”, *ibidem*.

241 “завершитель истинного реализма (мир мгновенных образов и переживаний)”, *ibidem*.

242 “Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; [...]”, *ibidem*.

ovvero l'istante. Simbolismo e realismo non sono soltanto due movimenti letterari, ma si manifestano, secondo Belyj, come due approcci artistico-metodologici contrari. “Nel simbolismo l'istante è un mezzo per catturare il vissuto, che non ha una correlativa forma di espressione nell'apparenza”,²⁴³ invece “nel realismo autentico l'obiettivo è la disintegrazione del tempo in una sequenza di istanti presi singolarmente; mezzo di questo obiettivo è la descrizione del materiale che ci viene dato in apparenza e nei momenti vissuti”.²⁴⁴ Solo in un caso i due procedimenti tendono a coincidere, ed è proprio in Čechov che questa sintesi trova possibilità di realizzazione. Non è errato presupporre, allora, che dietro la pubblicazione di questo articolo, come era già accaduto nel 1904 in Čechov, si celi un secondo obiettivo, che va al di là dell'elogio del talento čechoviano: Belyj sfrutta l'occasione per elaborare un discorso teorico a proposito dei diversi approcci artistici, in una speculazione tesa a stabilire quali siano gli obiettivi e i compiti del simbolismo russo e ad analizzare i punti di contatto con quello che viene definito “realismo autentico”.

Simbolismo e realismo sono due approcci metodologici nell'arte. Nella filosofia dell'istante entrambi i metodi coincidono, come coincidono due circonferenze, soltanto in un punto. Questo punto di coincidenza tra realismo e simbolismo è alla base di ogni opera: qui il realismo si trasforma in simbolismo. E viceversa. Il compito del realismo autentico consiste nella sua riduzione a base dell'opera, nella sua coincidenza con il simbolismo nel punto di contatto di sfere chiuse in se stesse. E se il simbolismo può svilupparsi in direzione di una simbolizzazione collettiva (religione) la sua base è stabile solo nel caso in cui esso viene ridotto a punto di contatto con il realismo. Il compito del simbolismo non consiste solo nel suo sviluppo come simbolismo collettivo, ma anche nella sua affermazione in sé e per sé, cioè nella riduzione a punto di contatto con il realismo cosicché impercettibilmente per sé il realismo diventi simbolismo.²⁴⁵

243 “В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживаемое, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости.”, *ibidem*.

244 “В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельных мгновений есть цель; средством этой цели является описание материала, данного нам в видимости и переживаниях.”, *ibidem*.

245 “Символизм и реализм -- два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают, как совпадают две окружности, только в одной точке. Эта точка

La dissertazione procede in maniera incalzante, ma viene trascurato lo scopo primario dell'articolo. Belyj focalizza l'attenzione sulle modalità di sviluppo del simbolismo in due direzioni diverse, una progressiva e l'altra regressiva. Le sue parole diventano gradualmente meno comprensibili e assumono i toni di una riflessione filosofica sulle sorti di questo movimento letterario. Di Čechov, infatti, Belyj torna a parlare solo in seno a queste considerazioni.

Čechov non si è mai riconosciuto come un simbolista, ma è come se avesse dato nobilmente e onestamente tutta la sua opera affinché essa divenisse base del simbolismo russo. Tutta la superficie delle sue immagini è realistica. Le immagini delle sue prime opere non si distinguono per nulla dalle immagini dei nostri tipici esponenti del realismo. Ma più in profondità penetra il suo sguardo nella struttura stessa delle sue opere, più queste immagini sono trasparenti: così un pezzo di legno opaco, quando il microtomo taglia il suo più sottile strato, sotto il microscopio si scinde in singole cellule, e così via: la cellula, le sue proprietà fisiche, disegnando una serie di formule, il senso delle quali sfugge alla comprensione, la cellula stessa si trasforma in un mistero; e il legno non è più legno, ma un insieme di misteri multiformi. Così con l'approfondimento del realismo čechoviano la base interna di questo realismo, non tradendo le tradizioni del passato, si trasforma in simbolismo. Čechov ha disposto tutta la multiformità dei metodi nettamente realistici attorno al suo centrale fuoco simbolico; ecco perché in lui troviamo echi della maeterlinkovščina (sempre piuttosto a buon mercato) e umori di Hamsun. Soltanto che in lui l'unità del simbolo e dell'immagine reale è uno sfondo lontano; fra questo sfondo e noi egli traccia una serie di prospettive, che fungono tutte da diapason del vissuto, che dilatano l'immagine finché non appare Čebutykin in primo piano.²⁴⁶

совпадения реализма и символизма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно. Задача истинного реализма заключается в приведении его к основе творчества, к совпадению его с символизмом в точке касания самих в себе замкнутых сфер. И если символизм может развиваться в направлении коллективной символизации (религия), базис его устойчив только тогда, когда он приведен к точке касания с реализмом. Задача русского символизма не заключается только в развитии его как коллективного символизма, но и в утверждении его в самом себе, то есть в приведении к точке касания с реализмом так, чтобы реализм незаметно для себя стал символизмом.”, ibidem.

246 “Чехов никогда не сознавал себя символистом, но он благородно и честно как бы отдал все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножием русского символизма. Вся поверхность его образов реалистическая. Образы первых его произведений ничем не отличаются от образов наших типичных представителей реализма. Но чем глубже проникаете его взор в самую структуру своих образов, -- тем образы эти прозрачней: так непрозрачный кусок дерева, когда микротом срежет тончайший его слой, под микроскопом распадается на отдельные клеточки, и далее: клеточка, ее физические свойства, рисуя ряд формул, смысл которых ускользает от понимания, -- клеточка сама превращается в тайну; и дерево уж не дерево, а совокупность многообразных тайн. Так с углублением чеховского реализма внутренняя основа

Per la prima volta in questo articolo troviamo un riferimento preciso di Belyj ad un'opera di Čechov. In questo caso, viene citato il personaggio di Čebutykin, l'ufficiale medico di *Tri sestry*, penultimo dramma dell'autore, rappresentato nel 1900 al Teatro d'Arte di Mosca.

Čebutykin è seduto, e mentre la gente stanca sogna la felicità, esclama a voce alta: “Qiqihar: qui imperversa il vaiolo!” (*Tri sestry*) Sulla superficie scorre la vita della società russa dei tempi di Alessandro III. Ma le caratteristiche della sua scrittura, che in sé e per sé trasmettono del tutto accuratamente la realtà, assumono una configurazione tale da riportare Ivan Ivanovič ad una celebre epoca. L'epoca diventa in generale simbolo dell'epoca dell'umanità. Ivan Ivanovič diventa l'uomo, la sua camera si espande fino al mondo. Ma anche ogni singola caratteristica, nonostante tutto il suo realismo, in Čechov è solo il risultato di caratteristiche più dettagliate: all'inizio decompone la realtà in singoli atomi, dopo fa un raggruppamento impercettibile e da esse mette insieme un'immagine indistinguibile dall'immagine della realtà, ma che ci parla di qualcos'altro, di cui non è consapevole né lo stesso Čechov né i suoi personaggi: essi sono in qualche modo trasparenti, come delle ombre, e la loro conversazione sulla vita quotidiana colpisce il nostro udito, come “Il balbettio femminile di una Parca”. E noi ascoltiamo con avidità un discorso di routine e inizia a sembrare che esso si sdoppi in maniera confusa, che anche Čechov e i suoi personaggi non ci dicano tutto, che sappiano qualcosa, ma non riescano né a dirla né a portare alla coscienza la propria conoscenza. Indoviniamo involontariamente nell'opera di Čechov tutto ciò che ci ha detto Maeterlinck. Qui Maeterlinck ha dato soltanto la chiave affinché potessimo a parole penetrare nelle zone remote dell'intimismo čechoviano. E noi comprendiamo in modo nuovo la leggera tristezza del sorriso čechoviano. Čechov ha portato silenziosamente nella tomba questo sorriso e non ha detto più nulla: forse non ha potuto parlare perché nemmeno egli stesso sapeva in cosa si sarebbe trasformato il suo realismo, a che punto egli avrebbe portato il realismo della letteratura russa. Questa è la sostanza dell'opera čechoviana: il realismo trasparente che cresce involontariamente insieme al simbolismo. In lui entrano in contatto, come in un unico punto, due ambienti chiusi.²⁴⁷

этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм. Чехов расположил все многообразие чисто реалистических приемов вокруг своего центрального символического фокуса; вот почему внем мы находим отклики метерлинковщины (всегда несколько дешевой) и настроений Гамсуна. Только у него единство символа и реального образа -- далекий фон; между этим фоном и нами он набрасывает ряд перспектив, все суживающих диапазон переживаний, подстилающих образ, пока не вырастет на переднем плане Чебутыкин.”, ibidem.

247 “Сидит Чебутыкин, и пока усталые люди мечтают о счастье, громко восклицает: “Цицикар: здесь свирепствует оспа!” (“Три сестры”). На поверхности протекает жизнь русского общества времен Александра III. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира. Но и каждый отдельный штрих, при

Questa volta pare che Belyj sia stato più specifico e attento nell'analisi delle caratteristiche che rendono (a suo parere) la produzione letteraria čechoviana degna di nota. Belyj, allora, mette nuovamente in relazione le immagini di Čechov alla drammaturgia di Maeterlinck. Evidenziando l'importanza del legame fra le loro opere, Belyj ribadisce come Čechov sia assolutamente inconsapevole del suo ruolo letterario: il nesso tra le sue immagini reali, decomposte “in singoli atomi”, e il significato che si cela al di là della loro superficiale apparenza è, però, comunque frutto di un procedimento di cui nemmeno egli stesso sembra essere al corrente, di un passaggio involontario di cui l'autore non ci dà alcuna spiegazione. Belyj si interroga, d'altra parte, su quale sia il metodo d'approccio a questo punto di contatto tra i “due ambienti chiusi” da lui precedentemente discussi.

La questione è soltanto nel metodo d'approccio a questo punto. E il metodo di Čechov è il realismo. Gli riserveremo allora l'appellativo di realista, ma non lo avremo unito al concetto di questo realismo dalle idee primitive. Del tutto opposta è la forma delle ultime opere di Čechov. Essa è convenzionale. Basandosi su mille dettagli, egli opera involontariamente la scelta dei dettagli e delinea l'immagine. Secondo due caratteristiche noi ricostruiamo le caratteristiche sottintese. E se egli traccia i suoi personaggi con molte tratti, ognuno di loro viene sintetizzato: egli ci conduce impercettibilmente nella sfera del convenzionale e noi, non avendo sospetti, riempiamo con gli stessi dettagli le sue caratteristiche. In conformità con la scelta delle caratteristiche cresce la forma del suo modo di scrivere. Ogni frase vive una vita propria, ma tutte le frasi sono subordinate al ritmo musicale. Il dialogo di “Tri sestry” e “Višnevij

всем его реализме, у Чехова только равнодействующая более детальных штрихов: сначала он разлагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную перегруппировку этих атомов и складывает из них образ, неотличимый от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои: они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, как «Парки бабье лепетанье». И мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двоится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то знают, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое знание. Все, что сказал нам Метерлинк, мы произвольно угадываем в творчестве Чехова. Здесь Метерлинк дал только ключ к тому, чтобы мы могли словами проникнуть в удаленные зоны чеховского интимизма. И мы понимаем по-новому мягкую грусть чеховской улыбки. Эту улыбку Чехов молчаливо унес в могилу и не сказал больше ничего; быть может, и не мог сказать, потому что сам не знал, во что превратится его реализм, к какой точке привел он реализм русской литературы. Такова субстанция чеховского творчества -- опрозраченный реализм, произвольно сросшийся с символизмом. Две замкнутые среды в нем соприкоснулись, как в одной точке.”, ibidem.

sad”): oh, questa è musica! E spesso noi non la sentiamo, perché i suoi personaggi non tradiscono il silenzio, sussurrano le loro parole di routine sul fatto che “Balzac è nato a Berdičev” (Tri sestry).²⁴⁸

Insistendo sullo stile delle immagini di Čechov, Belyj sottolinea l'importanza della musicalità del suo teatro. Questa è una qualità che anche Merežkovskij aveva evidenziato a più riprese nella prosa čechoviana: questo punto di contatto tra le opinioni dei due critici è tutt'altro che privo d'importanza. L'opera di Čechov va a tempo, come se i suoi racconti fossero musicati o i suoi drammi venissero trasformati in lirica, e i suoni “che non tradiscono il silenzio” diventano un *leitmotiv* che si eleva allo stesso livello dei personaggi. Dopo questa disquisizione sulla musicalità, Belyj interviene ancora una volta a proposito del ruolo di Čechov nel contesto della letteratura russa, come punto di contatto e confine tra realismo e simbolismo.

Čechov è uno stilista incredibile. È il primo strumentista dello stile fra gli scrittori-realisti russi. Gor'kij, Leonid Andreev e altri scrittori-realisti dal fondo simbolico sono lontani dallo stile di Čechov, come lo è la terra dal cielo. Le immagini del realismo čechoviano, stilizzate dall'esterno e che dall'interno entrano in contatto col simbolismo, concludono l'epoca di sviluppo del realismo nella letteratura russa. Ecco perché in lui non è possibile una corrente autonoma; ai čechovisti resta solo elaborare i dettagli da lui fino alla fine di un percorso di passaggio. Se vale la pena imparare seriamente da lui, allora spetta soltanto ai simbolisti, che sono i soli capaci di misurare tutta l'estensione del suo immenso talento, ancora oggi non stimato. Ecco perché adesso ci sembrano ridicoli i tentativi degli epigoni del realismo di realizzare dall'esterno un collegamento con la visione simbolista del mondo. L'unico punto di connessione è in Čechov. Esso c'è stato e rimane. Tutto il resto si disperde, come polvere. Una finestra rimarrà sempre solo una finestra, ma essa può servire dal segno convenzionale del vissuto, che non si realizza fino alla fine in

248 “Вопрос только в методе подхода к этой точке. И метод Чехова -- реализм. Сохраним же за ним название реалиста, но не будем соединять с понятием о таком реализме примитивных представлений. Совершенно обратна форма последних произведений Чехова. Она -- условна. Опираясь на тысячи деталей, он невольно производит выбор деталей и стилизует образ. По двум штрихам восстанавливаем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев своих многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями. Сообразно с выбором черт крепнет форма его письма. Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музыкальному ритму. Диалог «Трех сестер» и «Вишневого сада» -- да, это музыка! А мы часто его не слышим, потому что герои его не изменяют молчанию, шепчут свои повседневные слова о том, что «Бальзак родился в Бердичеве» (Три сестры).”, *ibidem*.

una sola immagine della realtà. Ma è come se i mezzi-decadenti contemporanei (“simbolisti reali”), questi epigoni del simbolismo e del realismo, ci dicessero: “la finestra non è una finestra, ma non è nemmeno una non finestra”. E l'opera di Čechov svela senza pietà anche la loro falsità e la loro mediocrità. Ma è del tutto infame la dichiarazione dei simbolisti sul fatto che il simbolismo si sia concluso, quando non abbiamo fino ad ora nemmeno un'opera strettamente simbolista. Davanti c'è un lavoro complesso, che richiede completa efficienza delle nostre forze intellettuali, morali e creative. E la fraternizzazione degli epigoni del simbolismo con i realisti implica solo una completa mancanza di comprensione di questo periodo, durante il quale essi sono apparsi.²⁴⁹

In conclusione a questo suo articolo, Belyj torna a riflettere sul contributo evidente che Čechov ha dato alla “Età d'Argento”, sul suo posto d'onore in relazione al mutato contesto culturale, sulla sua personalità letteraria, che ha catalizzato due tendenze letterarie differenti nella sua opera letteraria, da cui tutti gli esponenti artistici dovrebbero imparare.

Čechov ha concluso il realismo. Noi, simbolisti, ci inchiniamo davanti a lui, non vogliamo ritornare a ciò che è finito, perché siamo consapevoli della provvidenzialità dell'opera čechoviana. Siamo pronti ad imparare da lui, a correggerci grazie a lui, addirittura a guardare il mondo con i suoi occhi, ma a guardare oltre, a quelle aree in cui ci porteranno le vie del futuro. Čechov occupa una posizione centrale tra due grandi periodi di sviluppo. Lui chiude in se stesso il XIX secolo, pone un limite da adesso in poi invalicabile fra noi ed il realismo. E per noi non c'è ritorno al realismo puro; la sintesi superficiale di entrambe le correnti è una violazione del realismo. Noi non vogliamo questo mescolamento, perché rispettiamo il realismo nella sua forma pura e

249 “Чехов -- удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов. Горькому, Леониду Андрееву и прочим писателям-реалистам с символической завеской далеко до стиля Чехова, как земле до неба. Образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе. Вот почему у него не может быть самостоятельной школы; чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути. Если и стоит серьезно учиться у него, то только символистам, которые одни способны измерить весь диапазон его огромного, еще и теперь неоцененного дарования. Вот почему в настоящее время нам смешны попытки эпигонов реализма извне завязать связь с символическим миропониманием. Единственно связующая точка только в Чехове. Она была, она и останется. Прочее развевается, как прах. Окно всегда останется только окном, но оно может служить условным знаком переживания, не воплощенного до конца ни в один образ действительности. А новейшие полудекаденты ('реальные символисты') -- эти эпигоны символизма и реализма -- как бы нам говорят: "Окно не окно, но и не не окно". И творчество Чехова беспощадно уличает их и лживость, и серединность. Но всего позорней заявления символистов о том, что символизм исчерпан, когда у нас нет еще до сих пор ни одной строго разработанной теории и почти ни одного строго символического произведения. Впереди сложная работа, требующая полной отдачи интеллектуальных, моральных и творческих сил. И братанье эпигонов символизма с реалистами означает лишь полное непонимание того времени, под которым они выступили (я не хочу думать, что это шарлатанство).”, *ibidem*.

apprezziamo troppo il caro ricordo di A.P. Čechov.²⁵⁰

Se nei due brevi articoli precedentemente citati Belyj intendeva analizzare in maniera più generale la figura letteraria dello scrittore, in *Višnevij sad* e “*Ivanov*” *na scene Chudožestvennogo Teatra*, pubblicati nel 1904, ci si aspetta, in base ai due titoli, che l'obiettivo si sposti verso un'indagine più approfondita, seppur concisa, di queste due opere teatrali di Čechov. Nemmeno in questo caso, in realtà, le aspettative del lettore hanno riscontro effettivo: Belyj si lascia nuovamente andare a speculazioni teoriche, da cui deriva addirittura che la brevità degli articoli sia inversamente proporzionale al livello di comprensibilità del loro contenuto. È opportuno ricordare che la percezione di Belyj della drammaturgia čechoviana è stata profondamente influenzata dalla messa in scena delle opere teatrali dello scrittore al Teatro d'Arte di Mosca: in questo senso, è già noto come il senso di alcune di queste pièce sia in parte stato travisato rispetto alle volontà dello scrittore. Basta ricordare il caso di *Višnevij sad*, pensato da Čechov come una commedia, ma rappresentata come una tragedia sotto la direzione del Teatro d'Arte di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko.

In “*Višnevij sad*” i riferimenti all'omonimo dramma non sono quantitativamente sufficienti per considerare quest'articolo una recensione. Certo, è vero che sono presenti maggiori rimandi e citazioni al testo dell'opera rispetto ai due articoli citati in precedenza, ma non sarebbe opportuno pensare che essi siano esplicativi del suo contenuto.

250 “Чехов исчерпал реализм. Мы, символисты, преклоняемся перед ним, мы не хотим возвращаться к тому, что исчерпано, потому что мы сознаем провиденциальность чеховского творчества. Мы готовы учиться у него, проверять себя им, даже смотреть на мир его глазами, -- но смотреть вперед, в те области, куда ведут нас пути будущего. Чехов занимает центральное положение между двумя большими периодами развития. Он заканчивает собой XIX столетие, ставит отныне непременную грань между реализмом и нами. И нам нет возврата к чистому реализму; поверхностный синтез обеих школ -- надругательство над реализмом. Мы не хотим такого смешения, потому что мы уважаем реализм в его чистом виде и слишком ценим дорогую память А. П. Чехова.”, *ibidem*.

Le parole con cui esordisce Belyj nell'articolo “*Višnevij sad*” hanno ancora una volta carattere speculativo: egli vuole nuovamente catturare l'attenzione del lettore nel tentativo di indurlo ad un ragionamento dal generale al particolare, in ordine di stabilire le premesse d'analisi di questa pièce čechoviana.

Riproducendo la realtà, all'inizio l'artista-realista lavora sui suoi tratti più comuni, in seguito diventa fotografo della realtà. La sua vista si estende. Non è più soddisfatto della posa superficiale del fenomeno. Dopo ciò che è determinato e duraturo egli si sofferma su ciò che è indeterminato, fugace, di cui è composta ogni determinatezza e durevolezza. Egli riproduce allora il tessuto dell'istante. Il momento isolato diviene l'obiettivo della riproduzione. La vita in questa rappresentazione è una fine opera merlettata, quasi trasparente. Ogni momento della vita preso in sé e per sé, grazie ad un approfondimento in esso, diventa una porta verso l'infinito. Esso, come un'asola del merletto della vita, non è nulla in sé e per sé: traccia la via d'uscita per ciò che c'è dietro di lui. L'infinita intensità del vissuto. Il merletto della vita, che consta di diverse asole, diventa una serie di porte su corridoi paralleli, che portano a qualcos'altro. L'artista-realista, rimanendo se stesso, traccia involontariamente insieme alla superficie del tessuto della vita anche ciò che si apre nella profondità di labirinti di attimi l'un l'altro paralleli. Tutto rimane uguale nella sua rappresentazione, ma permeato da qualcosa di diverso. Egli stesso non sospetta da dove parli. Dite a questo artista che egli è penetrato nell'aldilà ed egli non vi crederà. Eppure egli è andato oltre. Ha studiato la realtà. Non crederà che la realtà da lui rappresentata non è più una realtà nel senso noto.²⁵¹

Attraverso una raffinata metafora Belyj continua ad insistere sui particolari della rappresentazione della realtà operata dallo scrittore realista e

251 “*Воспроизводя действительность, художник-реалист сначала работает над самыми общими чертами ее, потом он становится фотографом действительности. Его зрение развивается. Он не довольствуется уже поверхностной рисовкой явления. Вслед за определенным и длительным он останавливается на неопределенном, мимолетном, из которого слагается всякая определенность и длительность. Он воспроизводит тогда ткань мгновения. Оторванный момент становится целью воспроизведения. Жизнь в таком изображении -- тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Сам по себе взятый момент жизни при углублении в него становится дверью в бесконечность. Он, как петля жизненного кружева, не есть нечто само по себе: он очерчивает выход к тому, что за ним. Бесконечна интенсивность переживания. Кружево жизни, состоящее из отдельных петель, становится рядом дверей в параллельные коридоры, ведущие к иному. Художник-реалист, оставаясь самим собой, невольно рисует вместе с поверхностью жизненной ткани и то, что открывается в глубине параллельных друг другу лабиринтов мгновений. Все остается тем же в его изображении, но пронизанным иным. Он сам не подозревает, откуда говорит. Скажите такому художнику, что он проник в потустороннее, и он не поверит вам. Ведь он шел извне. Он изучал действительность. Он не поверит, что изображаемая им действительность уже не действительность в известном смысле.*”, А. Belyj, *Višnevij sad*, 1904, No 2, pp. 45-48.

sul potere dell'attimo fuggente, di quell'istante definito “naturale protesta contro il regime meccanico della vita”²⁵². Il critico asserisce che “il meccanismo vitale guida il corso del nostro vivere non lì dove aspiriamo, ci dà in potere delle macchine. La nostra indipendenza inizia da cause comuni a noi sconosciute e finisce nei tram a cavalli, nei telefoni, negli ascensori, negli orari dei treni”.²⁵³ Il “ciclo meccanico”²⁵⁴ che governa la nostra esistenza è un circolo vizioso che trasforma le giornate in una ripetitiva sequenza di eventi privi di significato è “una macchina senza senso per uccidere le anime”.²⁵⁵ È, tuttavia, possibile rendersi liberi da questa schiavitù.

L'uomo che si libera rende più profondo il momento della liberazione, concentrando su di essa tutte le forze dell'anima. In queste condizioni l'uomo impara sempre di più a vedere nelle minuzie. Esse appaiono sempre più come le guide dell'Eternità.²⁵⁶

I minuscoli dettagli che si celano dietro un solo istante della nostra vita lo rendono simile a “vetri variopinti”,²⁵⁷ “attraverso i quali noi guardiamo nell'Eternità”.²⁵⁸ Belyj è ben attento a sottolineare che “una volta che abbiamo avuto esperienza sufficientemente intensa di un attimo noto, desideriamo una ripetizione”.²⁵⁹ È possibile ripetere quest'esperienza soltanto perdendosi nella sua profondità, quindi percorrendo diversi stadi di approfondimento del fenomeno. A questo punto esso “diventa per noi una inaspettata via d'uscita nel misticismo: ci indica il cammino interiore e ristabilisce l'integrità della

252 “Власть мгновений -- естественный протест против механического строя жизни.”, *ibidem*.

253 “Жизненный механизм направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Наша зависимость начинается с общих нам неведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов.”, *ibidem*.

254 “механический цикл”, *ibidem*.

255 “машина бесцельного убийства душ”, *ibidem*.

256 “Человек освободившийся углубляет случайный момент освобождения, устремляя на него все силы души. При таких условиях человек научается все большее и большее видеть в мелочах. Мелочи жизни являются все больше и больше проводниками Вечности”, *ibidem*.

257 “разноокрашенные стекла”, *ibidem*.

258 “Сквозь них мы смотрим в Вечность”, *ibidem*.

259 “Но раз мы достаточно интенсивно пережили известное мгновение, мы хотим повторения”, *ibidem*.

nostra vita spirituale”.²⁶⁰ Vincendo sul “meccanismo della vita, gli istanti separati non hanno più potere”.²⁶¹

Il merletto della vita, intessuto da singoli istanti, sparisce quando noi troviamo una via d'uscita a ciò che in precedenza traspariva dietro la vita. Raccontando di ciò che vediamo, noi disponiamo volontariamente del materiale della realtà. Tale è il simbolismo mistico, opposto al simbolismo realistico, che trasmette l'aldilà in termini della realtà che circonda ogni cosa.²⁶²

Dopo questa introduzione teorica sull'importanza delle “piccole cose” e del modo in cui esse trasmettono la vera essenza della realtà, Belyj finalmente si ricollega a Čechov e a come questo legame tra istante fuggevole ed essenza dell'Eternità si realizzi nella sua opera, malgrado egli parta da una base realista.

Čechov è un artista-realista. Da ciò non risulta in lui una mancanza di simboli. Egli non può non essere simbolista, se le condizioni della realtà in cui noi viviamo sono cambiate per l'uomo contemporaneo. La realtà è diventata trasparente in conseguenza della raffinatezza nervosa dei migliori tra noi. Non abbandonando il mondo, stiamo andando verso ciò che c'è al di là del mondo. Ecco il cammino autentico del realismo.²⁶³

Belyj, immedesimandosi nel lettore, si domanda se sia essenzialmente possibile parlare “dei limiti del realismo”²⁶⁴ e se si possa “in tali condizioni contrapporre il realismo al simbolismo”.²⁶⁵

260 “становится для нас неожиданным выходом в мистицизм: обозначается наш внутренний путь и восстанавливается цельность нашей душевной жизни.”, *ibidem*.

261 “механизм жизни, отдельные мгновения не имеют больше власти.”, *ibidem*.

262 “Жизненное кружево, сотканное из отдельных мгновений, исчезает, когда мы найдем выход к тому, что прежде сквозило за жизнью. Рассказывая о том, что видим, мы произвольно распоряжаемся материалом действительности. Таков мистический символизм, обратный реалистическому символизму, передающему потустороннее в терминах окружающей всех действительности.”, *ibidem*.

263 “Чехов -- художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменялись. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма.”, *ibidem*.

264 “о пределах реализма”, *ibidem*.

265 “при таких условиях противопоставить реализм символизму”, *ibidem*.

Oggigiorno coloro che escono dalla vita si trovano di nuovo nella vita, poiché la vita stessa è diventata diversa. Oggigiorno i realisti, rappresentando la realtà, sono simbolici: lì dove prima tutto finiva, tutto è diventato chiara, trasparente.²⁶⁶

È in questo contesto che Belyj inserisce l'opera di Čechov e i suoi personaggi. Lo scrittore, tracciando i contorni delle silhouette dei suoi protagonisti, rende lo spettatore ed il lettore partecipi del “codice segreto” che si nasconde oltre le consuetudini, oltre la “volgarità” della loro vita. L'osservatore è partecipe a quel processo di decifrazione dell'oggetto d'indagine, con l'obiettivo di guardare attraverso e, infine, al di là di esso: questo procedimento ha un significato sostanziale, poiché applicare questo metodo significa inevitabilmente essere simbolista.

Tale è Čechov. I suoi personaggi vengono delineati con tratti esteriori, e noi li comprendiamo interiormente. Essi camminano, bevono, dicono stupidaggini e noi vediamo gli abissi dello spirito che traspaiono in loro. Parlano come se fossero rinchiusi in una prigione, e noi abbiamo capito di loro qualcosa che loro non hanno notato in se stessi. Nelle piccole cose di cui essi vivono si apre per noi una sorta di codice segreto, e le piccole cose non sono più tali. La volgarità della loro vita viene neutralizzata da qualcosa. Nei suoi dettagli si apre da ogni parte qualcosa di grandioso. Questo non si chiama forse guardare attraverso la volgarità? E guardare attraverso qualcosa significa essere un simbolista. Guardando attraverso io unisco l'oggetto a ciò che c'è al di là di esso. Con questo atteggiamento il simbolismo è inevitabile.²⁶⁷

Belyj anticipa in questo articolo del 1904 ciò che verrà scritto anche nel successivo *A.P. Čechov* del 1907: la riflessione sulla musicalità della lingua čechoviana è dunque un elemento costante, indispensabile all'analisi stilistica

266 “Ныне ушедшие от жизни опять оказались в жизни, ибо сама жизнь стала иной. Ныне реалисты, изображая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным.”, *ibidem*.

267 “Таков Чехов. Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр, -- и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть сквозь что-либо -- значит быть символистом. Глядя сквозь, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен.”, *ibidem*.

della sua opera. Ancora una volta la drammaturgia di Čechov è messa in relazione al teatro di Maeterlinck, e grazie a questo paragone Belyj rimarca come il simbolismo čechoviano sia in realtà frutto di un processo inconsapevole. Il riferimento alla “esperienza mistica” di Čechov è inoltre evidente, come è già stato detto nel capitolo precedente, anche nella critica di Merežkovskij, secondo il quale lo scrittore aveva un “sentimento mistico molto ampio della natura e dell’infinito, unito ad un realismo sobrio e sano”.²⁶⁸

Lo spirito della musica si sviluppa in maniera alquanto multiforme. Esso può penetrare uniformemente tutti i personaggi della pièce in questione. Ogni personaggio è allora una corda in un accordo generale. Le “pièce basate su uno stato d’animo” di Čechov sono musicali. In questo viene garantito il loro simbolismo, poiché il simbolo è sempre musicale in senso generale. Il simbolismo di Čechov si distingue dal simbolismo di Maeterlinck in maniera piuttosto sostanziale. Maeterlinck rende i personaggi dei drammi contenitori di un personale contenuto mistico. In essi si svela la sua esperienza. Mostrandolo l'avvicinarsi della morte, egli costringe un vecchio a dire: “Non c'è forse ancora qualcuno fra noi?” È un simbolo troppo chiaro. Non è questa forse un'allegoria? La sua espressione è troppo comune. Čechov, assottigliando la realtà, si imbatte inaspettatamente nei simboli. Egli probabilmente non sospetta nemmeno di loro. Non mette in loro nulla di intenzionale, poiché ha difficilmente un'esperienza mistica. Per questo i suoi simboli sono radicati involontariamente nella realtà.²⁶⁹

La parte finale di quest'articolo è dedicata a *Višnevuj sad*. Le vicende della Ranevskaja si svolgono in un clima di angoscia dovuto alla vendita all'asta della proprietà, che comprende il giardino dei ciliegi a cui si riferisce

268 “очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом”, D.S. Merežkovskij, *Staryj vopros po povodu novogo talanta*, 1888, in A.P. Čechov, “V sumerkach”. *Očerki i rasskazy. Serija “Literaturnye pamjatniki”*, Mosca, Nauka, 1986. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0150.shtml

269 “Дух музыки проявляется весьма разнообразно. Он может равномерно пронизывать всех действующих лиц данной пьесы. Каждое действующее лицо тогда -- струна в общем аккорде. “Пьесы с настроением” Чехова музыкальны. За это ручается их символизм, ибо символ всегда музыкален в общем смысле. Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно. Метерлинк делает героев драм сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: “Нет ли еще кого-нибудь среди нас?” Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком общее его выражение. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому произвольно врастают в действительность.”, A. Belyj, *Višnevuj sad, Vesny, 1904, No 2, p. 45-48.*

il titolo dell'opera, si tingono di tinte oniriche, tant'è che Belyj si domanda: “ma è possibile che tutto ciò sia un sogno?”.²⁷⁰ Per Belyj il giardino è riflesso della fine di un mondo, di un'epoca, ma rappresenta anche un necessario momento di distacco col passato.

Se si esamina “Višnevij sad” dal punto di vista dell'integrità dell'impressione artistica, non si trova quella completezza che c'era in “Tri sestry”. In questo senso “Višnevij sad” è meno riuscito. La profondità psicologica dei momenti separati è qui più perfettamente trasmessa. Se prima davanti a noi c'era un tessuto trasparente di pizzo, contemplato da lontano, adesso è come se l'autore si fosse avvicinato ad alcune asole di questo tessuto, e abbia visto più chiaramente quello che queste asole delineano. Egli è scivolato accanto ad altre asole. Da qui si distrugge la prospettiva, e la pièce ha un carattere in un certo qual modo irregolare. A tal proposito Čechov ha fatto un passo indietro. Assottigliando i metodi non è assolutamente rimasto fermo. Qui e lì il suo realismo è ancora più sottile, traspare ancora di più di simboli.²⁷¹

I riferimenti all'ultima commedia di Čechov diventano palesi solo in chiusura a questo breve scritto di Belyj, in cui vengono citati alcuni personaggi e, in particolare, il critico discute del terzo atto dell'opera.

Come sono terribili i momenti in cui il destino si avvicina furtivamente ai personaggi senza forza. Ovunque c'è un allarmante leitmotiv del disastro, la minacciosa nuvola dell'orrore. Anche se, parrebbe, non c'è di che inorridire: infatti si parla della vendita di una tenuta. Ma sono terribili le maschere sotto le quali si nasconde l'orrore, balenando nelle aperture per gli occhi. Com'è terribile la governante che fa le smorfie attorno alla famiglia distrutta, o il lacchè Jaša, che discute di champagne, o l'impiegato insultante, o il passante del bosco! Nel terzo atto è come se si fossero cristallizzate le tecniche di Čechov: nella stanza anteriore accade il dramma familiare, mentre in quella dietro, illuminata da candele, danzano freneticamente le maschere dell'orrore: ecco l'impiegato delle poste che balla un valzer con una fanciulla. Non è forse un uccello impagliato? Forse è un bastone a cui è legata la maschera, o un appendiabiti sul quale è appesa una divisa. E il capostazione? Da dove viene e

270 “Но может быть все это снится?”, *ibidem*.

271 “Если рассматривать «Вишневый сад» с точки зрения цельности художественного впечатления, то мы не найдем той законченности, как в «Трех сестрах». В этом отношении «Вишневый сад» менее удачен. Психологическая же глубина отдельных моментов совершеннее передана здесь. Если прежде перед нами была прозрачная, кружевная ткань, созерцаемая издали, теперь автор как бы приблизился к нескольким петлям этой ткани, и яснее увидел то, что очерчивают эти петли. Мимо других петель он скользнул. Отсюда перспектива нарушается, и пьеса имеет какой-то неровный характер. Относительно Чехов пошел назад. Абсолютно -- не остался на месте, истончая методы. Местами его реализм еще тоньше, еще более сквозит символами.”, *ibidem*.

per quale motivo? È tutto un'incarnazione del caos del destino. Ecco che danzano, rimanendo indifferenti, quando si è compiuto il disastro familiare. Un dettaglio si tinge di una macchia in qualche modo invisibile fino ad ora. La realtà si sdoppia : questo e quello, e non è quello. È la maschera di qualcos'altro, mentre le persone sono manichini, fonografi della profondità. Ed è terribile, terribile... Čechov, rimanendo realista, scosta qui le pieghe della vita e ciò che da lontano sembrava una piega oscura, si trasforma in uno squarcio verso l'Eternità.²⁷²

L'atteggiamento di Belyj è in merito a quest'opera teatrale è piuttosto severo ed essa viene giudicata meno riuscita rispetto a *Tri sestry*. In questo articolo il linguaggio si mantiene metaforico e altamente simbolico, e non sfugge all'occhio del lettore una certa attenzione per i dettagli del teatro čechoviano, per quelle piccolezze dietro alle quali si nascondono i simboli in cui, secondo Belyj, Čechov ricadeva inconsapevolmente.

Questo atteggiamento viene ripreso anche in *“Ivanov” na scene chudožestvennogo teatra*, pubblicato sulla rivista “Vesy”. Anche in questo articolo lo stile ed il registro di Belyj rimangono costanti rispetto ai testi già citati, e la sua struttura si divide, come nei precedenti casi, in una introduzione piuttosto estesa rispetto alle proporzioni del testo ed in una parte più breve, dedicata alla messa in scena della pièce al Teatro d'Arte di Mosca. Il lessico si mantiene evocativo e simbolico, e la lettura richiede uno sforzo d'interpretazione notevole, come se ci si trovasse di fronte ad un codice cifrato.

272 “Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубый конторщик, или прохожий из лесу! В третьем действии как бы кристаллизированы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, исступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой -- не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальникстанции? Откуда, зачем он? Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда вершилось семейное несчастье. Мелочь окрашивается каким-то невидимым доселе налетом. Действительность двоится: это и то, и не то; это -- маска другого, а люди -- манекены, фонграфы глубины -- страшно, страшно... Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось тенью, складками, оказывается пролетом в Вечность.”, ibidem.

L'introduzione si concentra su come nascano i simboli a partire dalla realtà quotidiana, su come essi vengano generati dalla mente in un processo in cui essi tendono ad assumere forme fantastiche, talvolta mostruose, che però non li rendono meno legati al mondo reale.

Ci sono successioni di diverse sequenze. Il giusto corso della quotidianità dipende dal fatto che noi poniamo dei confini fra queste successioni. Le loro varie serie non si intersecano l'un l'altra nella vita comune. [...] Davanti agli occhi di un uomo stanco da un lungo sonno della vita si estende una linea di immagini. I loro bizzarri arabeschi sono così strani, così fiabeschi. Non si deve dimenticare che la stessa atmosfera fiabesca delle immagini è spesso qualcosa di diverso, che rende la realtà complessa grazie ad un'intersezione reciproca di diversi frammenti di sequenze quotidiane. Questi frammenti, incontrandosi l'un l'altro, si toccano involontariamente, si confrontano, si uniscono. Così appaiono i simboli artistici della fantasia, che assumono occasionalmente forme mostruose, ad esempio la forma della sfinge (per metà donna e per metà bestia). Non si deve dimenticare che parti di questa forma mostruosa sono prese dalla realtà. Le immagini raffinate della fantasia non sono sempre incarnate nella vita quotidiana. La loro incarnazione, non distruggendo la vita quotidiana, conferisce alla vita un carattere impercettibilmente fantastico. Si può parlare di una incarnazione o di una mancata incarnazione dei simboli. La forza artistica della parola si basa sui mezzi di raffigurazione. I mezzi di raffigurazione ci mostrano nella maggior parte dei casi i metodi di collegamento, unione, sostituzione delle immagini. Questi metodi (metafora, metonimia, iperbole, ecc.) vengono ridotti alla comparazione. Comparando qualcosa con qualcos'altro unisco caratteristiche eterogenee in una cosa sola. Ecco perché la quotidianità artistica, come anche il sogno, è capace di mostrarci collegamenti inesistenti d'immagini esistenti. Ecco perché nei simboli artistici scompaiono i limiti tra la realtà ed il sogno. Ecco perché il simbolo incarnato si amalgama alla vita.²⁷³

273 *“Есть последовательности различных порядков. Правильное течение повседневности обуславливается тем, что мы полагаем границы между этими последовательностями. Разнообразные ряды их не пересекаются друг с другом в обыденной жизни. [...] Перед глазами утомленного долгим сном жизни протягивается вереница образов. Причудливые арабески их так странны, так сказочны. Не следует забывать, что самая сказочность образов есть часто не что иное, как осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересечению различных обрывков повседневных последовательностей. Эти обрывки, встречаясь друг с другом, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Так возникают художественные символы фантазии, принимающие порой чудовищные формы, например, форму сфинкса (полуженщина-полуживотное). Не следует забывать, что части этой чудовищной формы взяты из действительности. Изысканные образы фантазии далеко не всегда воплощены в повседневность. Воплощение их, не нарушая повседневности, придает жизни неуловимо-фантастический характер. Можно говорить о воплощенных и невоплощенных символах. Художественная сила слова покоится на средствах изобразительности. Средства изобразительности являют нам в большинстве случаев способы соединения, сочетания, подмены образов. Способы эти (метафора, метонимия, гиперболы и т. д.) сводимы к сравнению. Сравнивая что-либо с чем-либо, я соединяю разнородные черты в одно. Вот почему художественная последовательность, как и сон, способна явить нам несуществующие*

Belyj si concentra sulla messa in scena dell'opera al Teatro d'Arte solo alla fine dell'articolo. Questo lungo preambolo spiega invece la metodologia di creazione delle immagini a partire dalle quali si realizza l'incarnazione del simbolo. La sua è una riflessione sulla “forza artistica della parola”, che permette la nascita del simbolo a partire dall'intersezione di due mondi apparentemente separati: i simboli artistici, in cui “scompaiono i limiti tra realtà e sogno”, si amalgamano alla vita demolendo i limiti tra queste due circonferenze che sembrano non intersecarsi.

Le immagini della realtà hanno influenza su di noi. Nell'anima si crea una relazione con qualunque fenomeno della realtà. Noi chiamiamo questa relazione, provocata dal fenomeno, sentimento. Il sentimento può aumentare e diminuire. Aumentando, esso irrompe nell'abituale sequenza d'immagini, trasformandole: le associazioni oniriche iniziano allora a irrompere nella vita e si mescolano impercettibilmente le serie della quotidianità. [...] Quest'unione di realtà in un'immagine ci mostra il simbolo reale, pienamente incarnato.²⁷⁴

Secondo Belyj “due strade portano all'incarnazione del simbolo”: la prima è quella dal reale al fantastico, la seconda segue un procedimento contrario.

Due strade portano all'incarnazione del simbolo. La via considerata superiore è la via dal reale al fantastico, quando la vita diventa sogno. Al contrario: rendendo più complesse le immagini della fantasia fino ad un limite estremo, aumentiamo l'intersezione reciproca delle realtà; come conseguenza dell'intersezione riceviamo frammenti sempre meno reciprocamente correlati, fra i quali si cancella sempre più la differenza, ovvero abbiamo differenziali di

соединения существующих образов. Вот почему в художественных символах исчезают границы между действительностью и сном. Вот почему воплощенный символ сливается с жизнью.”, A. Belyj, “Ivanov” na scene chudožestvennogo teatra, “Vesy”, 1904, No 11, pp. 29-31, http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0490.shtml

274 “Образы действительности влияют на нас. В душе образуется непередаваемое отношение к любому явлению действительности. Это отношение, вызываемое явлением, мы называем его настроением. Настроение может увеличиваться и уменьшаться. Увеличиваясь, оно врывается в обычный распорядок образов, претворяя их: сонные ассоциации начинают тогда врываться в жизнь и незаметно смешиваются ряды последовательностей. [...] Такое соединение последовательностей в одном образе являют нам реальный и вполне воплощенный символ”, *ibidem*.

diverse realtà che coincidono completamente l'una con l'altra. La differenza delle serie di una realtà cresce grazie alla molteplicità nei metodi di addizione di quegli stessi differenziali. Gli elementi delle diverse realtà si uniscono, grazie ad una considerazione attenta, in un'unica realtà. Questa è la vita dal fantastico al reale, quando il sogno diventa realtà. Entrambe le vie portano all'incarnazione.²⁷⁵

L'indagine di Belyj si sofferma in seguito sulla rappresentazione dell'opera artistica, che è sempre “involontariamente simbolista”.²⁷⁶ Belyj sostiene che la volontà dell'autore debba assolutamente essere altamente considerata, perché un errore d'interpretazione potrebbe impedire l'incarnazione dei simboli: questo è ciò che accade a Mosca in occasione della messa in scena delle opere di Maeterlinck, dal momento che le sue pièce seguono “la via dal convenzionale al reale”, sconosciuta alla direzione del Teatro d'Arte.

La rappresentazione artistica dell'opera, scritta per la scena, è incarnazione dell'intenzione dell'autore. Come incarnazione essa è un supplemento a questa intenzione. Ogni opera artistica è involontariamente simbolista. La questione dell'incarnazione dell'opera artistica è la questione dell'incarnazione del simbolo. Ma l'incarnazione del simbolo può procedere per due vie, che coincidono nei risultati e, al contrario, differiscono nel punto di partenza. La scelta delle vie per la messa in scena dipende dalla scelta della via tracciata dall'autore. La riproduzione artistica dell'una o dell'altra pièce facilita all'autore l'incarnazione dei simboli. La mancata comprensione della via scelta dall'autore, al contrario frena l'incarnazione del simbolo. Se l'autore va dal fantastico al reale, dal sogno alla realtà, la messa in scena deve sottolineare la consuetudine del sogno: solo per questa via si aprirà la sua realtà. La via dal convenzionale al reale è sconosciuta al Teatro d'Arte. Con questo si spiega l'insuccesso delle pièce di Maeterlinck.²⁷⁷

275 “Два пути ведут к воплощению символа. Выше рассмотренный путь есть путь от реального к фантастическому, когда жизнь становится сном. Наоборот: усложняя образы фантазии до последнего предела, мы увеличиваем взаимное пересечение последовательностей; в результате пересечения получаем все меньшие и меньшие взаимно сопоставленные обрывки, между которыми все больше и больше стирается разность, т. е. получаем дифференциалы различных последовательностей, вполне совпадающие друг с другом. Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность. Это путь от фантастического к реальному, когда сон становится действительностью. Оба пути ведут к воплощению.”, *ibidem*.

276 “непроизвольно символично”, *ibidem*.

277 “Художественная постановка произведения, написанного для сцены, есть воплощение намерения автора. Как воплощение оно есть добавление к этому намерению. Всякое художественное произведение непроизвольно символично. Вопрос о воплощении художественного произведения

Malgrado Belyj non abbia risparmiato al Teatro d'Arte una critica alla messa in scena delle pièce di Maeterlinck, dovuta ad un'incomprensione interpretativa del processo d'incarnazione del simbolo in questo autore, che, secondo Belyj, va dal fantastico al reale. Ciò, tuttavia, non accade nel caso della rappresentazione scenica del dramma in quattro atti *Ivanov* (1887), la l'opera teatrale d'esordio di Čechov. La prima messa in scena della pièce avvenne per la verità al teatro Korš di Mosca, ma rimase memorabile nell'immaginario dell'epoca la sua rappresentazione sotto la direzione di Stanislavskij.

Al contrario: nell'accentuazione dell'elemento fantastico nel reale il Teatro d'Arte non ha rivali. Io non so chi ha incarnato in “Ivanov” l'incubo fantastico della vita, se sia stato il Teatro d'Arte o Čechov, solo che tramite la lettura della più debole fra le pièce čechoviane non si ha nemmeno una centesimo parte dell'impressione che si ha uscendo dal teatro. Tutta la pièce è qui illuminata dalla luce di realtà altre, e noi abbiamo visto che tutte queste persone indolenti, che i nevrastenici, gli ubriachi, i miseri sono i più orribili risultati di un sogno, spettri cresciuti nella vita, che ci sembrano più reali del reale nella malsana nebbia del recente passato. Ci siamo convinti che essi addirittura non esistano e che siano un gioco della nebbia, una nuvola orribile che copre l'orizzonte. Una nuvola, finché essa si trova sopra di noi, sembra inoffensiva e grigia. Ma spetta ad una luce improvvisa spezzare questo fraudolento miraggio, come si anneriscono i frammenti che scorrono; e ciò che ieri per abitudine sembrava inoffensivo e grigio adesso ci colpisce per l'orrore della deformità. L'epoca che solo ieri ci sembrava così reale, improvvisamente sembra un incubo pesante che abbiamo scambiato per la realtà. Il Teatro d'Arte con infinita saggezza ha delineato con tratti impercettibili l'orrore fantastico dell'epoca recente, avendola osservata come fosse un passato lontano. Con un'incredibile cura vengono da ogni parte enfatizzati gli impercettibili dettagli del byt, che ci separano dagli anni '90 del XIX secolo. Di conseguenza riceviamo più presto gli anni '90 del XVIII secolo, che ricordano per molti versi l'orrore comico dei quadri di Somovo. Si può dire con certezza che non è stato Čechov a creare

есть вопрос о воплощении символа. Но воплощение символа может идти по двум путям, совпадающим в результатах и, наоборот, расходящимся в точке отправления. Выбор путей для постановки определяется выбором пути, намеченного автором. Художественное воспроизведение той или иной пьесы облегчает автору воплощение символа. Непонимание пути, выбранного автором, наоборот, тормозит воплощение символа. Если автор идет от фантастического к реальному, от грезы к действительности, постановка должна подчеркивать условность грезы; только таким путем откроется ее реальность. Путь от условного к реальному незнаком художественному театру. Этим объясняется неуспех маэтерлинковских пьес.”, ibidem.

“Ivanov”, ma esclusivamente il Teatro d'Arte. ²⁷⁸

La conclusione dell'articolo ci dà un'immagine dell'importanza di questa messa in scena. Belyj asserisce addirittura che “si può dire con certezza che non è stato Čechov a creare “Ivanov”, ma esclusivamente il Teatro d'Arte”. Questa affermazione ha grande peso, soprattutto se si considera che il successo della pièce deriva essenzialmente dalla sua fortunata rappresentazione a Mosca. A posteriori è già chiaro come il felice incontro con il Teatro d'Arte abbia ampiamente contribuito al successo della drammaturgia čechoviana: in un periodo culturalmente complesso in cui la nuova arte tentava di farsi strada, il contributo di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko fu decisivo per tratteggiare le linee di sviluppo della nuova drammaturgia. La loro direzione artistica influenza l'intero panorama letterario dell'epoca, tant'è che la messa in scena di molte opere, sebbene talvolta lontana dalla visione originale dell'autore (abbiamo già ricordato il caso di *Višnevij sad*), viene successivamente riproposta da teatri che si ispireranno o addirittura si ricalcheranno pedissequamente le caratteristiche delle rappresentazioni del Teatro d'Arte.

278 “Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников. Я не знаю, кто воплотил в “Иванове” фантастический кошмар жизни -- Художественный театр или Чехов, только при чтении этой наиболее слабой из чеховских пьес не получаешь и сотой доли того впечатления, какое выносишь, выходя из театра. Вся пьеса зажглась здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что все эти серые люди, неврастеники, пьяницы, скряги – чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальней реального в нездоровом тумане недавнего прошлого. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они -- игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты. Туча, пока она висит над нами, кажется безобидной и серой; но стоит случайному лучу разорвать обманное марево, как почернеют уносящиеся обрывки; и то, что вчера по привычке казалось обыденным и серым, теперь поразит нас ужасом безобразия. Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее как на далекое прошлое. С удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимые мелочи быта, отделяющие нас от девяностых годов XIX столетия -- в результате получились скорее девяностые годы XVIII столетия, во многом напоминающие комический ужас сомовских картин. Можно с уверенностью сказать, что “Иванова” создал не Чехов, а исключительно Художественный театр.”, *ibidem*.

Conclusione

L'obiettivo della mia ricerca è stato quello di evidenziare D.S. Merežkovskij e A. Belyj, illustri esponenti della “Età d'Argento”, abbiano dimostrato grande sensibilità letteraria individuando in A.P. Čechov uno scrittore di grande talento in un'epoca di crisi culturale in cui gli artisti erano alla costante ricerca di nuove modalità d'espressione. Come è già stato affermato più volte, Čechov, attualmente considerato un classico della letteratura russa, non riuscì a godere della stessa fama odierna nel periodo di stesura e pubblicazione della sua opera. I giudizi di Merežkovskij e Belyj sono, dunque, alquanto precoci se consideriamo che pochi scrissero di Čechov in maniera così approfondita e che uno scarso numero di esponenti dei nuovi movimenti artistici riuscirono a vedere il suo potenziale artistico.

Tramite l'analisi delle pubblicazioni critiche di Merežkovskij è stato reso esplicito il suo precoce fiuto letterario nei confronti dell'opera čechoviana. La sua attenzione per la prosa dello scrittore è chiara già in *Staryj vopros po povodu novogo iskusstva*, il suo articolo d'esordio nel mondo della critica letteraria. Le puntuali citazioni dei racconti presenti all'interno di tutti e cinque gli scritti a proposito di Čechov, pubblicati tra il 1888 e il 1914, mostrano nitidamente quelle che sono, secondo il critico, le qualità della lingua letteraria čechoviana. Sebbene la corrispondenza tra i due sia incompleta, dal momento che soltanto le lettere di Merežkovskij si sono conservate, mentre quelle di Čechov sono andate perdute, i documenti a noi pervenuti sono già interessanti per la comprensione del rapporto tra i due scrittori. L'opinione di Merežkovskij assume un valore ancora più influente se consideriamo che egli fu personalmente in contatto con Čechov e che le sue valutazioni della sua opera furono sovente elaborate mentre questi era ancora

in vita: Merežkovskij, che conobbe Čechov, assistette al progressivo aumento della sua fama, ed ebbe la fortuna di valutare la qualità delle sue opere nel periodo della loro pubblicazione e rappresentazione sul palcoscenico.

Non meno raffinato è Belyj nei suoi quattro brevi articoli dedicati alla personalità letteraria di questo scrittore: nonostante i suoi insistenti preamboli speculativi sulle modalità di sviluppo del movimento simbolista, Belyj vide in Čechov una figura rappresentativa ed esemplare per gli esponenti della nuova arte. Secondo Belyj il posto di Čechov nel nuovo contesto artistico si colloca, infatti, tra il vecchio ed il nuovo: egli porta a compimento un'intera epoca della letteratura russa. Il giudizio di Belyj è distante da quello di Merežkovskij: se quest'ultimo vide dei punti di contatto tra l'opera di Čechov e la nuova arte, le valutazioni di Belyj fanno di Čechov un "autentico simbolista", nella cui drammaturgia sono presenti elementi di questo movimento letterario. Sebbene l'idea di un Čechov simbolista rimanga solo nelle teorie di Belyj, questa assume un tono interessante nella collocazione di questo scrittore all'interno del contesto della letteratura russa a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

Malgrado le differenze teoriche che intercorrono tra le loro rispettive ideologie letterarie, la critica čechoviana di D.S. Merežkovskij e A. Belyj ha tratti in comune resi manifesti da una lettura comparata dei loro scritti. Entrambi notarono la musicalità dell'opera di Čechov, e furono dell'idea che essa fosse alla base della sua lingua letteraria; entrambi identificarono la chiave di volta per la comprensione delle sue opere nelle "meloči" (*minuzie*), ovvero nei dettagli della sua prosa e della sua drammaturgia, in cui si apre un mondo di percezioni e visioni ben al di là delle immagini della sua prosa e della sua drammaturgia. È bene inoltre mettere in evidenza come sia

Merežkovskij che Belyj diedero grande attenzione al ruolo della critica letteraria, che, secondo entrambi, non diede una valutazione adeguata di Čechov, e che non fu affatto cosciente del suo grande potenziale artistico.

La presente tesi di laurea conferma la notevole ricettività di Merežkovskij e Belyj, soprattutto in relazione alle mancate intuizioni dei proprio contemporanei: i loro articoli e saggi di hanno un più alto valore, poiché in essi viene messo in risalto il talento di un artista la cui opera letteraria aveva raggiunto ampio consenso solo negli anni di attività e che, tuttavia, non si era ancora confermato essere un genio immortale come al giorno d'oggi, in cui questa opinione è innegabile.

Appendice

Письма Д.С. Мережковского к А.П. Чехову

Lettere di D.S. Merežkovskij ad A.P. Čechov

1²⁷⁹

Начало января 1891 г. Москва

Дмитрий Сергеевич Мережковский
Новинский. Пригонный переулок, дом Вебера, кв. 11.

Очень хотелось бы вас повидать, Антон Павлович. Я пробуду в Москве до 6 января – может быть, напишите мне, когда можно Вас застать.

Д.М.

Inizio di gennaio 1891, Mosca

Dmitrij Sergeevič Merežkovskij
Novinskij. Prigonnyj pereulok, dom Weber, appartamento 11.

279 Attingo il testo integrale, il commento e le annotazioni da *Pis'ma D.S. Merežkovskogo k A.P. Čechovu* (Podgotovka teksta i kommentarii A.M. Dolotovoj) in *Čechoviana: Čechov i "serebrjanyj vek"*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996.

Desiderei fortemente vederVi, Anton Pavlovič. Sarò a Mosca fino al 6 gennaio. Forse mi scriverete quando sarà possibile venirVi a trovare.

D.M.

2

13 марта 1891 г. Москва

13 марта, Москва.

Антон Павлович, я был у Вас на московской квартире и не застал – Вы уже уехали. Послезавтра мы отсюда прямо едем в Вену и оттуда в Венецию, Рим, Неаполь, Сорренто. На Капри будем жить месяц приблизительно от 15 апреля до 15 мая. Не встретимся ли мы за границей – я был бы очень рад. На всякий случай мой адрес до 15 апреля – Italie. Rome. Poste restante – и после 15 – Italie. Naples. Poste restante. Мне очень жаль, что не удалось Вас повидать до отъезда.

Счастливого пути, крепко жму Вашу руку.

Д. Мережковский.

13 marzo 1891, Mosca

13 marzo. Mosca.

Anton Pavlovič, sono stato nel Vostro appartamento di Mosca ma non Vi ho trovato: eravate già partito. Dopodomani ci sposteremo da qui direttamente a Vienna e da lì a Venezia, Roma, Napoli e Sorrento. Vivremo a Capri per un mese, approssimativamente dal 15 aprile al 15 maggio. Magari ci incontreremo all'estero, ne sarei molto felice. In ogni caso il mio indirizzo fino al 15 aprile è: Italia, Roma, Poste Restante. E dopo il 15 sarà: Italia, Napoli, Poste Restante. Mi spiace molto di non essere riuscito a visitarVi prima della partenza.

Buon viaggio, vi stringo fortemente la mano.

D.Merežkovskij.

3

26 марта (7 апреля) 1891 г. Венеция

Антон Павлович,

сегодня весь день была такая погода, что мы не могли вырваться к Вам ни на минуту.

Напишите, пожалуйста, в котором часу Вы думаете ехать в Болонью. Мы полагаем, лучше всего в 4 ч. 35 м. Вечера. Для утреннего поезда 8.30 надо вставать слишком рано. Мы переночевали бы в Болонье – и затем у нас было бы время от 9 ч. Утра до 2 ½ ч. - тогда отправляет поезд во Флоренцию; в ней мы были бы в 4 ½ часа. Если Вы, так же как Алексей Сергеевич, одобрите наш план, то мы еще завтра увидимся – я утром зайду к Вам или встретимся на вокзале. На несколько часов останавливаться в Болонье неудобно, потому что там есть вещи (Св.

Цецилия Рафаеля Санцио), на которых грешно не остановиться повнимательнее, а с поезда в музей да по городу и опять в поезд – это уж чересчур утомительно и поспешно.

Крепко жму Вашу руку. Искренний привет мой и моей жены Алексею Сергеевичу, Михайлу Алексеевичу и Алексею Алексеевичу.²⁸⁰
Доброй ночи!

Д. Мережковский

P.s. Гете получил.

26 marzo (7 aprile) 1891, Venezia

Anton Pavlovič,

oggi c'è stato tutto il giorno un tal tempo che non siamo riusciti a fare un salto da Voi nemmeno per un minuto.

Scrivetemi, per favore, a che ora pensate di andare a Bologna. Noi riteniamo che sia meglio d'ogni altra cosa andare alle 4.35 del pomeriggio. È necessario alzarsi troppo presto per prendere il treno del mattino alle 8.30. Pernotteremmo a Bologna, ed in seguito avremmo tempo dalle 9 del mattino alle 14.30, ora in cui partirà il treno per Firenze; arriveremmo lì alle 16.30. Se Voi, come anche Aleksej Sergeevič, approverete il nostro piano, allora ci vedremo domani: al mattino farò un salto da Voi oppure ci incontreremo alla stazione. Non è conveniente fermarsi a Bologna per poche ore, perché lì ci sono molte cose da vedere (Santa Cecilia di Raffaello Sanzio) sulle quali è un peccato non soffermarsi con attenzione, ma andare dal treno al museo e poi fare un giro per la città e poi ancora prendere il treno è già troppo faticoso e

280 Michail Alekseevič ed Aleksej Alekseevič sono i figli di A.S. Suvorin.

veloce.

Vi stringo fortemente la mano. Un saluto sincero da me e da mia moglie ad Aleksandr Sergeevič, Michail Alekseevič ed Aleksej Alekseevič. Buonanotte!

D. Merežkovskij.

P.S. Ho ricevuto Goethe.

4

14 сентября 1891 г. Петербург

14 сентября 91 г. С.Петербург.

Литейная, д. 24, кв. 20. Дм. Серг. Мережковскому.

Антон Павлович, пишу Вам наудачу, ибо не знаю наверное Вашего адреса. Помните, как мы расстались во Флоренции? Собираетесь ли Вы в Австралию? Меня ужасно тянет в Грецию, в Афины. Очень хотелось бы ли повидать. Может быть, Вы будете в Петербурге, тогда непременно заезжайте к нам. Написал драму из венецианской жизни “Марино Фальери”? В Петербурге царствует необычное уныние. “Северный вестник” - жидовное царство. Там же – Потапенко. Кстати, как Вы его находите? Я его не люблю за неискренность и фальшь, которые сделали ему успех... Если это письмо до Вас достанет, сообщите мне адрес Суворина. Мы иногда с женою вспоминаем о нем с искренней симпатией. Какой он редко простой и милый человек! Если бы он отторг

от себя Буренина! Мне нужен адрес его вот для чего: я хочу ему предложить издать мою вторую книжку стихотворений. Что Вы насчет этого думаете, согласится ли Суворин и стоит и ему об этом писать? Вы его лучше знаете.

Пишите много, будьте счастливы и здоровы и поскорее приезжайте в Петербург – самый унылый в России, но и самый литературный город.

Крепко жму Вашу руку.

Д. Мережковский.

P.S. Искренний привет Вам от моей жены.

14 settembre 1891, Pietroburgo

14 settembre 91, S. Pietroburgo

Litejnaja n°24, appartamento 20. A Dm. Serg. Merežkovskij

Anton Pavlovič, Vi scrivo in balia del caso, perché non conosco il Vostro preciso indirizzo. Ricordate come ci siamo lasciati a Firenze? Andrete o meno in Australia? Sono terribilmente attratto dalla Grecia, da Atene. Vorrei fortemente farVi visita. Forse sarete a Pietroburgo, allora senz'altro ci farete visita. Avete scritto il dramma dalla vita veneziana di “Marino Faglieri”? A Pietroburgo impera un'insolita malinconia. Il “Severnyj vestnik” è un regno da giudei. Lì c'è infatti Potapenko. A proposito, come lo trovate? Io non lo amo per la sua mancata sincerità e la sua falsità che gli hanno dato successo... Se Vi verrà consegnata questa lettera, comunicatemi l'indirizzo di Suvorin. A volte io e mia moglie lo ricordiamo con una sincera simpatia. Che uomo singolarmente semplice e caro! Se solo si togliesse di dosso Burenin! Mi

serve il suo indirizzo proprio per questo: voglio chiedergli di pubblicare il mio secondo libretto di poesie. Che cosa ne pensate Voi a tal proposito, sarà d'accordo Suvorin e vale la pena scrivergli di ciò? Voi lo sapete meglio.

Scrivete molto, siate felice e in salute e al più presto venite a Pietroburgo: è la città più malinconica in Russia, ma anche la più letteraria.

Vi stringo forte la mano.

D.Merežkovskij.

P.S. Un saluto sincero a Voi da parte di mia moglie.

5

11 октября 1891 г. Петербург

11 октября.

Литейная, дом Мурузи, кв. 20.

Антон Павлович!

Большое Вам спасибо за то, что Вы упомянули Суворину о моем желании издать стихотворения. Я ему напишу. Не посылал Вам “Венеции” до сих пор оттого, что я считаю эти стихи недостойными ни Вас, ни Венеции. Господи, как там было хорошо, об этом теперь странно вспоминать – как будто в сказке или во сне. А мое стихотворение слишком *материальное* и грубое. Но если бы оно было получше, я бы его непременно посвятил Вам. Я здесь в Петербурге веду жизнь отшельника. Никого не вижу, кроме редакторов, и то я, кажется, дав года не печатал бы ни строки в журналах, если бы не надо было денег. Что

может быть отвратительнее редакции русского журнала! В литературе всеобщее утомление. Даже Буренин перестал ругаться и заговорил о добротели, что совсем неестественно и мрачно. Флексер пишет в “Северном вестнике” о необходимости бессмертия души. В самом деле это единственное, на что вам отстается надеяться. Такого затишья давно не было.

Что Вы пишете? С особенным удовольствием почитал бы я теперь Вашу *большую* повесть в роде “Скучной истории”. Я убежден, что это лучшее, что Вы написали.

Приезжайте поскорей в Петербург отвесть нашей скуки! Я утешаюсь тем, что пишу статью об испанском драматурге Кальдероне, что дает мне некоторое забвение. Кстати, я послал Ермоловой мой перевод трагедии Софокла “Антигона!”. Она нашла, что характеры *неживые* и драмы нет. Впрочем, я давно знал, что Буренин в “Агриппине” куда выше Софокла.

Холодно и скучно! Моя жена кланяется Вам и спрашивает, как поживает Мангус, о котором она сохранила самое нежное и неизгладимое воспоминание.

Крепко жму Вашу руку.

Д. Мережковский.

11 ottobre 1891, Pietroburgo

11 ottobre,
Litejnaja, dom Muruza, appartamento 20.

Anton Pavlovič!

Vi ringrazio molto per aver menzionato a Suvorin il mio desiderio di pubblicare poesie. Gli scriverò. Non Vi ho mandato “Venezia” fino ad ora perché credo che questi versi non siano degni di Voi né di Venezia. Dio, com'era bello lì, è strano adesso ricordarsene, come se fosse accaduto in una favola o in un sogno. Ma la mia poesia è troppo *materiale* e rozza. Ma se fosse migliore, Ve la manderei senz'altro. Qui a Pietroburgo conduco una vita da eremita. Non vedo nessuno a parte i redattori e sembra che da due anni io non abbia pubblicato nemmeno una riga sulle riviste, come se non ci fosse bisogno di denaro. Cosa può essere più ripugnante della redazione di una rivista russa! In letteratura è una totale fatica. Addirittura Burenin ha smesso di imprecare e ha cominciato a parlare di virtù, cosa del tutto innaturale e tetra. Flekser scrive sul “Severnyj vestnik” sulla necessità dell'immortalità dell'anima. In realtà è la sola cosa in cui ci resta sperare. Da molto tempo non c'era una tale quiete.

Cosa scrivete? Con particolare piacere leggerei un vostro *ampio* racconto del genere di “Una storia noiosa”. Sono convinto che sia la cosa migliore che Voi abbiate scritto.

Venite presto a Pietroburgo a provare la nostra noia! Mi consolo con il fatto che sto scrivendo un articolo sul drammaturgo spagnolo Calderón, che mi dà un certo oblio. A proposito, ho inviato a Ermolova una mia traduzione della tragedia di Sofocle “Antigone”. Lei ha trovato che i personaggi fossero *inanimati* e che non ci fosse dramma. Del resto, ho saputo che Burenin in “Agrippina” si è spinto più in alto di Sofocle.

Fa freddo e ci si annoia! Mia moglie si inchina a Voi e Vi chiede come sta Mangus, del quale conserva il ricordo più dolce e indelebile.

Vi stringo fortemente la mano.

D.Merežkovskij.

16 декабря 1891 г. Петербург

16 декабря

Антон Павлович, вчера получил Ваше письмо и сегодня съездил у председателю Литературного фонда Манассеину (профессору). Изложил ему Вашу просьбу, предупредив, конечно, о том, что она должна отстаться в тайне. Он мне ответил, что по закону они имеют право выдавать в ссуды не больше 1/3 оборотного капитала. А они роздали уже больше трети, и теперь в кассе у них – пустота. Даже делают займы в случае самых необходимых расходов. Он просил меня передать Вам, что глубоко сочувствует Вашему делу и огорчен, что не может помочь. С грустью пишу Вам о неуспехе, потому что в самом деле то, что Вы затеяли, воистину доброе и благородное дело. Как же быть? Знаете, у меня вот какая мысль мелькает. Когда у Вас окончательно пройдет инфлуэнца, не придете ли Вы сами в Петербург, чтобы достать денег посредством большого, интересно устроенного “Литературного вечера”. Для этого нужны следующие условия: 1) Вы непременно должны участвовать в этом вечере – прочесть что-нибудь новое – например из Сибирских очерков. Вас в Петербурге очень знают и очень любят, и Вы будете большой приманкой, 2) вечер надо прямо на афише объявить в пользу голодающих, 3) Суворин в “Новом времени” должен пустить несколько видных объявлений. Такой вечер мог бы Вам дать (без всяких ссуд) и 500 и 600 и 700 рублей. Подумайте об этом...

Читал Вашу “Дуэль” очень внимательно, и многое, многое хотелось

бы Вам сказать по этому поводу. Тип Лаевского – прелесть – он как живой, если бы не самая последняя глава, которая все-таки фантастична. Зачем эта добродетельная метаморфоза? Я верю, что в Лаевском очень много хорошего, чем в фон Корене, я верю, что он беспредельно любит женщину, с которой живет, и только не понимает этой любви. Но все-таки воли и выдержки у него нет, как у волка нет орлиных крыльев, у овцы – вольчих когтей. Последняя глава напоминает – знаете – это сказку о прекрасном царевиче, которого волшебница обратила в чудовище: чудовище молит, чтобы в него выстрелили, но пуля не ранит его, и он мгновенно превращается снова в прекрасного царевича, и только след пули отстает на белой шее. Но очень многое в “Дуэли” привели меня в восторг. Это все-таки самая умная и глубокая из Ваших вещей наряду со “Скучной историей”.

Не сердитесь за неуспех, за грустный ответ и будьте счастливы.

Д. Мережковский.

Спасибо, что замолвили за меня слово Суворину. Он согласил издавать мою книгу.

16 dicembre 1891, Pietroburgo

16 dicembre

Anton Pavlovič, ieri ho ricevuto una Vostra lettera e oggi sono andato dal presidente del Fondo letterario Manassein (professore). Gli ho esposto la Vostra richiesta dopo averlo avvisato, ovviamente, che essa deve restare un

segreto. Egli mi ha risposto che per legge essi hanno diritto di concedere in prestito non più di un terzo del capitale circolante. Ma essi hanno già distribuito più di un terzo, e adesso nelle loro casse c'è il vuoto. Addirittura fanno dei prestiti nel caso delle spese più necessarie. Mi ha chiesto di comunicarVi che è profondamente solidale con il Vostro affare e dispiaciuto di non poterVi aiutare. Con tristezza Vi scrivo di un insuccesso, perché in realtà ciò che avete iniziato è in verità un affare buono e nobile. Come può essere allora? Sapete, ecco che pensiero mi salta in mente. Quando finalmente Vi passerà l'influenza, non andate a Pietroburgo di persona per aumentare il denaro per mezzo di una grande "Serata letteraria" organizzata in maniera interessante. Per questa sono necessarie le seguenti condizioni: 1) Voi dovete senz'altro partecipare a questa serata, leggere qualcosa di nuovo, ad esempio dai bozzetti siberiani. Vi conoscono molto bene a Pietroburgo e vi amano molto, e Voi sarete una grande esca, 2) bisogna annunciare la serata direttamente su un manifesto a beneficio degli affamati, 3) Suvorin deve lasciar pubblicare su "Novoe vremja" alcuni visibili annunci. Questa sera potrebbe darVi (senza alcun prestito) anche 500 o 600 o 700 rubli. Pensate a questo...

Leggevo il vostro "Il duello" e avrei desiderato dirVi sempre di più a tal proposito. Il tipo di Laevskij (una meraviglia) è come se fosse vivo, a parte per l'ultimo capitolo, che è comunque fantastico. Per quale motivo c'è questa virtuosa metamorfosi? Io credo che in Laevskij ci sia molto di buono, forse più buono che in Von Koren, credo che egli ami immensamente la donna con cui vive, e che solamente non capisca questo amore. Ma comunque egli non ha volontà né fermezza, come un lupo manca di ali d'aquila, come una pecora non ha artigli da lupo. L'ultimo capitolo ricorda, sapete, quella favola sul bellissimo zarevič che una strega tramutò in mostro; il mostro prega affinché gli sparino, ma non una pallottola lo ferisce ed egli in un attimo si trasforma

di nuovo in un bellissimo zarevič e gli rimane solo una traccia di pallottola sul bianco collo. Ma moltissime cose ne “Il duello” mi hanno entusiasmato. È comunque più *saggia* e profonda delle Vostre opere insieme a “Una storia noiosa”.

Non vi arrabbiate per l'insuccesso, per la risposta triste e siate felice.

D.Merežkovskij.

Grazie per aver messo una buona parola per me con Suvorin. Egli è stato d'accordo a pubblicare il mio libro.

7

24 февраля 1892 г. Петербург

Понедельник.

Дорогой Антон Павлович!

На меня обрушились всякие несчастья: 1) цензор Альбединский драму мою запретил.²⁸¹ Почему — неизвестно, ибо в ней нецензурного, кроме самого обыкновенного адюльтера — ничего нет. Я пришел в такой уныне. Что даже Вам ее не послал. Отдал в «Северный вестник»ю флексер не принял ее и написал, что эта драма ниже всякой критики и что мне надо ее стыдиться. Я не поверил и отдал Ясинскому для передачи в «Наблюдатель» - Ясинский говорит мне, что эта драма — моя лучшая вещь, что он от нее в восторге, что я по призванию драматург и что Пятковский ее примет наверное. Кому верить — не знаю. 2) Книга моя запоздала 1 ½ месяца, несмотря на все мои «мольбы и вопли».

281 Si riferisce al dramma *Groza prošla* (1893).

Неупокоев — это не человек — это какая-та гранитная скала! Наконец книга вышла — целую неделю не появляется объявлений! Сегодня в понедельник вдруг — *объявление* на первой странице среди других книг: Д. Мережковский - «Символьэ» (!!!) Что это значит? Я озаглавил книгу «Символы» (Песни и Поэмы). И вместо этого Символьэ — что-то похожее на *Воронье*.²⁸² Я бросился в магазин «Нового времени». Там сидит дама. Она обещала мне напечатать настоящее объявление и без опечаток через два дня. Но если дело пойдет так дальше — печаль. Я начинаю бояться, что объявлений они будут пускать мало. Я был у Алексея Сергеевича, но от него, конечно, нельзя ничего добиться, ибо ему все наши книги бесконечно надоели. Он говорит: «Мы уж будем печатать объявление» - и на следующий день появляется это злое и бессмысленное *Символьэ*. Посылаю Вам экземпляр моей злополучной книги.²⁸³ «Каштанку» читал и от нее в восторге! Защищал ее от либеральных барынь. Через неделю или даже скорее (вероятно, в субботу) уезжаю в Ниццу. Отвезу Ваш поклон Ал.Н. Плещееву. Напишите мне туда — France. Nice . Poste restante. Слышал об Вашем тульском имении и воображал Вас хозяином! Я непременно приеду к Вам. Можно? Хочу осенью издавать «Критические очерки» — там будет один очерк и о Вас. Из эгоизма я не рад, что Вы купили имение — будете реже приезжать в Петербург. Вас никогда и не увидишь. Оттиск моей драмы к Вам непременно пришлю. Пишите, пожалуйста, за границу, я буду много и скоро отвечать, утешьте меня в моих литературных бедах.

Ваш Д. Мережковский.

Магнус жив?

282 Stormo di corvi.

283 Si riferisce a *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (1893).

24 febbraio 1892, Pietroburgo

Lunedì.

Caro Anton Pavlovič!

Su di me si è riversato ogni genere di disgrazia: 1) il censore Al'bedinskij ha proibito il mio dramma. Il perché non è noto, perché in esso non c'è nulla di censurabile, a parte il più usuale adulterio. Sono giunto ad una tale malinconia che non l'ho mandato nemmeno a Voi. L'ho dato al "Severnyj vestnik". Flekser non ne ha accettato la pubblicazione e mi ha scritto che questo dramma è inferiore ad ogni critica e che dovrei vergognarmene. Io non gli ho creduto e l'ho dato a Jasinskij per consegnarlo al "Nabljudatel"; Jasinskij mi dice che questo dramma è la mia opera migliore, che ne è entusiasta, che sono un drammaturgo per vocazione e che Pjatikovskij lo pubblicherà sicuramente. Non so a chi credere. 2) Il mio libro ha ritardato di un mese e mezzo, malgrado tutti le mie "suppliche ed urla". Disperato non è l'uomo, ma è una specie di roccia di granito! Alla fine il libro è uscito, ma per un'intera settimana non è comparso alcun annuncio. Oggi, lunedì, improvvisamente un *annuncio* sulla prima pagina fra altri libri: D. Merežkovskij, "Simvol'e" (!!!). Ma che significa? Ho intitolato il libro "Simvoly" (Pesny i Poemy). E al posto di questo "Simvol'e", qualcosa di più simile a *Voron'e*. Mi sono precipitato al negozio di "Novoe vremja". Lì c'era una signora. Mi ha promesso di stampare l'annuncio autentico e senza refusi entro due giorni. Ma se la faccenda continuerà così sarà spiacevole. Io ho iniziato ad aver paura che stampino pochi manifesti. Sono stato da Aleksej Sergeevič, ma da lui, ovviamente, non è possibile ottenere nulla, perché tutti i nostri libri lo hanno annoiato infinitamente. Egli dice: "Stamperemo di sicuro

il manifesto.” e il giorno dopo compare questo sinistro e insensato *Simvol'e*. Vi mando un esemplare del mio nefasto libro. Ho letto “Kaštanka” e mi ha entusiasmato! L'ho difeso dai caproni liberali. Fra una settimana o addirittura prima (probabilmente *sabato*) andrò a Nizza. Farò un inchino da parte Vostra a A.N. Pleščeev. Scrivetemi lì, all'indirizzo Francia, Nizza, Poste Restante. Ho sentito della Vostra tenuta a Tula e Vi ho immaginato padrone! Verrò da Voi *senz'altro*. Posso? Voglio pubblicare “Kritičeskie očerki” in autunno. In esso ci sarà un bozzetto su di Voi. Per egoismo non sono felice che Voi abbiate comprato una tenuta, verrete più di rado a Pietroburgo. Non vi vedrò nemmeno più. Vi manderò senz'altro una copia del mio dramma. Per favore, scrivetemi all'estero, risponderò molto e velocemente, consolatemi dalle mie disgrazie letterarie.

Vostro, D.Merežkovskij.

Mangus è vivo?

8

Январь 1893 г. Петербург

Литейная, 24, кв. 20.

Антон Павлович, я узнал, что Вы здесь и вместе с тем, что Вы очень заняты. Но может быть завтра вечером в пятницу Выбудете (хотя бы попозже) свободнее – тогда не зайдете ли к нам. Всего хорошего.

Д. Мережковский.

Gennaio 1893, Pietroburgo

Litejnaja n°24, appartamento 20.

Anton Pavlovič, ho saputo che siete qui e, insieme a ciò, che siete molto occupato. Ma forse domani sera, venerdì, sarete (sebbene sul tardi) più libero. Allora fate un salto da noi. Ogni bene.

D.Merežkovskij.

9

11 января 1893 г. Петербург

Антон Павлович! Я так и подозревал, что это предприятие не удастся. Может быть, Вы все-таки зайдете попрощаться перед отъездом – мы все собрались бы вечером завтра или послезавтра. Неужели нельзя послать семье телеграмму. Я для Вас и лист книжки приготовил. По моему, нехорошо уезжать так скоро. На всякий случай – если не увидимся, всего хорошего – пришлю Вам мою книгу.

Д. Мережковский.

Нет, пожалуйста, заходите. И напишите, поскорее, придете или нет. Когда Вы, собственно, уезжаете? Отчего “возмутительной” пациентке?

Никогда меня никто так не называл. Что ваша чахотка? Моя, кажется, лучше.

Зина Мережковская.

11 gennaio 1893, Pietroburgo

Anton Pavlovič! Lo immaginavo, che questa impresa non avesse avrebbe avuto successo! Forse Voi verrete comunque a congedarVi prima della partenza, noi ci riuniremmo domani o dopodomani sera. Possibile che non si possa mandare un telegramma alla famiglia. Io ho anche preparato una parte del libro per Voi. Per me non è un bene andar via così presto. Se non ci vedremo, Vi auguro ogni bene. In ogni caso Vi invierò il mio libro.

D.Merežkovskij.

No, per favore, venite. E scrivete al più presto se verrete o meno. Quand'è che Voi, infatti, andrete via? Per quale ragione "scandalosa" paziente? Nessuno mi ha mai chiamata così. Come va con la vostra tisi? La mia sembra migliore.

Zina Merežkovskaja.

Январь-февраль или октябрь (до 18) 1896 г. Петербург

Антон Павлович, доктор Лунин обещал быть у нас завтра в воскресенье, в 5 ½ часов. Я ему написал, что и Вы придете. Что декадентская драма? Если Вы не можете прийти в этот час – напишите мне. Хотелось бы во всяком случае увидеться до Вашего отъезда.

Ваш Д. Мережковский.

Gennaio-febbraio oppure ottobre (fino al 18) 1896, Pietroburgo

Anton Pavlovič, il dottor Lunin ha promesso di essere da noi domani, di domenica, alle 17.30. Gli ho scritto che verrete anche Voi. Che ne è del Vostro dramma decadente? Se Voi non riuscite a venire a quest'ora, scrivetemi. Vorrei comunque vedervi prima della Vostra partenza.

Vostro, D. Merežkovskij.

2 февраля 1902 г. Петербург

2 февраля 1902.

С.-Петербург, Литейная, 24, кв.33.

Многоуважаемый Антон Павлович,

у нас в Петербурге с марта будет выходить журнал “Новый путь”. Ваш брат Михаил Павлович обещал написать Вам об этом и пригласить Вас в сотрудники. Я также очень прошу Вас об этом. Дайте что угодно и в каком размере угодно – хотя бы 2,3 страницы из старого. Разумеется, чем больше – тем лучше. Сами назначьте условия. Официальным редактором будет П.П. Перцов (он сотрудник “Мира искусств”, “Новом времени”, издатель мой, В.В. Розанова, “Философских течений русской поэзии”). Внутреннее руководство журналом будет принадлежать мне.

Вспомните, что я был одним из первых Ваших критиков, и не огорчите нас отказом! Право, это дело хорошее и стоит Вашего участия. Напишите, к какому времени Вы могли бы прислать рукопись: нам очень важно бы получить ее в конце февраля – не позже. Если не можете поспеть к этому времени, то дайте, по крайней мере, заглавие для объявлений. Во всяком случае, ответьте поскорее. Рукопись пришлите на мое имя.

Искренний преданный Вам,

Дм. Мережковский.

2 febbraio 1902, Pietroburgo

2 febbraio 1902.

S.Pietroburgo. Litejnaja n°24, appartamento 33.

Egregio Anton Pavlovič,

qui da noi a Pietroburgo da marzo uscirà la rivista “Novyj put’”. Vostro fratello Michail Pavlovič ha promesso di scriverVi a tal proposito e di invitarVi a collaborare. Anche io Ve ne prego. Dateci qualunque cosa e in qualsiasi misura, anche 2-3 pagine di qualche vecchia opera. Decidete voi le condizioni. P.P. Percov sarà il redattore ufficiale (è collaboratore di “Mir iskusstv”, “Novoe vremja”, editore mio, di V.V. Rozanov e di “Filosofskie tečenija ruskoj poezii”). La direzione interna della rivista apparterrà a me. Ricordate che io sono stato uno dei Vostri primi critici e non amareggiatevi del nostro rifiuto! Infatti è un affare migliore e merita la Vostra partecipazione. Scrivete quando riuscireste a mandare il manoscritto: per noi sarebbe molto importante riceverlo alla fine di febbraio, non oltre. Se non potrete riuscire a farlo entro questo termine, allora dateci, se non altro, il titolo per il manifesto. In ogni caso, rispondete al più presto. Inviare il manoscritto a mio nome.

Sinceramente a Voi fedele,

Dm. Merežkovskij.

Bibliografia

Testi primari

- A. Belyj, *Sočinenija v dvuch tomach*, Chudožestvennaja literatura, Mosca, 1990;
- *Gor'kij: pro et contra*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo gumanitarnogo instituta, San Pietroburgo, 1997;
- D.S. Merežkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Izdanie T-ra, San Pietroburgo, 1911;
- A.P. Čechov, *Racconti*, a cura di F. Malcovati, Garzanti, Milano, 2004;
- A.P. Čechov, *Teatro. Il gabbiano – Zio Vanja – Tre sorelle – Il giardino dei ciliegi*, introduzione di G. Dall'Aglio, UTET, Torino, 1982;
- A.P. Čechov, *Teatro. Il gabbiano – Zio Vanja – Tre sorelle – Il giardino dei ciliegi*, cur. G. Guerrieri, Mondadori, Milano, 1991;
- A.P. Čechov, *Polnoe Sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, Nauka, Mosca, 1974-1983;
- A.P. Čechov, *Čajka: p'esy*, Azbuka, Azbuka-Attikus, San Pietroburgo, 2015.

Letteratura critica

- *Čechoviana: Čechov i "serebrjanyj vek"*, red. A.P. Čudakov, Nauka, Mosca, 1996;
- A. Belyj, *Gli spettri del caos: simboli e simbolisti russi*, a cura di R.

- Casari e U. Persi, Guerini, Milano, 1989;
- J. Elsworth, *The Silver Age in Russian Literature*. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European, Harrogate, 1990, Macmillan, Basingstoke and London 1992, cfr.;
 - Ju.A. Lysjakova, *Čechov i zapadnoevropejskie simvolisty* in *Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika*. 2005, N°1;
 - N. Ocuq, *Serebrjanyj vek* in *Čisla* 7-8, 1933;
 - A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino, 1965;
 - D. Rizzi, *L'inafferrabile Età d'Argento* in *Europa Orientalis* 5, 1996;
 - D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Padova, GB, 1989;

Altre opere consultate

- AA.VV., *Literaturnoe nasledstvo*, Mosca, 1979;
- *Storia della civiltà letteraria russa*, dir. M. Colucci, R. Picchio, UTET, Torino, 1997;
- *Storia della Letteratura Russa*, dir. E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino, 1989;
- V. Kovalëv, *Dizionario russo – italiano, italiano – russo*, Zanichelli, Bologna, 2007;
- E. Lo Gatto, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn: momenti, figure e opere*, Mondadori, Milano, 1975;
- E. Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*, G.C. Sansoni Editore, Firenze;

- D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1977;
- M. Slonim, *Breve storia della letteratura russa*, Mondadori, Milano, 1960.

Sitografia

- <http://az.lib.ru/>
- <https://slovari.yandex.ru>