

La casa senza amareni

Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 75-89 ◇

Fra i temi universali del folclore dei popoli di tutto il mondo grande importanza riveste l'antinomia fra la 'casa' (spazio della cultura, 'proprio', sicuro, difeso da numi tutelari) e l'anti-casa, la 'casa nel bosco' (spazio 'altrui' e diabolico, luogo di morte temporanea, visto che il capitarci equivale a visitare l'aldilà).

Ju. Lotman¹

RITORNO su una delle opere e, conseguentemente, su uno degli *intérieur* che nel corso degli studi mi hanno maggiormente coinvolto e a proposito dei quali, pur avendo loro dedicato seminari e lezioni, mai mi ero soffermato con una riflessione specifica: *Il giardino dei ciliegi* čechoviano e quella che chiamerò in queste pagine 'la casa senza amareni', l'abitazione parte dell'*usad'ba* (la tenuta russa sette-ottocentesca) dei Gaev in cui si sviluppa gran parte dell'azione. Consapevole di affrontare un tema che ha già goduto di amplissima trattazione e a cui è stata dedicata una sconfinata bibliografia. Rimando ad alcuni dei testi fondamentali per l'approfondimento dell'*usad'ba* nella letteratura russa² e

procedo nell'indagine che si propone di analizzare il testo čechoviano per risondare le relazioni tra spazi chiusi e aperti, ma anche tra tempi cronologici diversi che coesistono su quel territorio alla luce di alcune teorizzazioni metodologiche. 'Casa senza amareni' perché nonostante sia dato per scontato che lo spazio abitativo e gli interni della residenza esistano in funzione del frutteto, a mio modo di vedere, solo in apparenza questi si relazionano al giardino in senso stretto, poiché, come i personaggi, anche le stanze sono costantemente proiettate verso una realtà esterna ben più lontana, avendo perduto, sia casa che giardino, la propria caratteristica primigenia di spazio regolato, protetto e intimo. Le battute che i protagonisti pronunciano li fanno tendere illusoriamente verso un giardino che rimane non a caso irraggiungibile, pur trovandosi a pochi metri dalla casa, quasi diventasse la Mosca di *Tre sorelle*. "Al giardino, al giardino!" potrebbe essere il ritornello di tutti i personaggi della commedia, ma nessuno di loro (nemmeno Lopachin che ne vagheggia la trasformazione), riuscirà né vorrà fisicamente varcare quella soglia e fondersi con la fonte del biancore dominante al di fuori delle proiezioni mentali o delle dichiarazioni di intenti. Esattamente come nella tensione verso la città capitale nel dramma del 1900. Non resterà a quel punto che abbandonare tenuta e aspirazioni per cercare alternative lontane e fumose

* Non insisto in questa sede sul problema, ormai sviscerato fino all'inverosimile, dell'autentica natura degli alberi in questione (cfr. L. Magarotto, *Un giardino non solo di ciliegi*, in *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*, a cura di R. Casari – U. Persi – G. P. Piretto, Milano 1989, pp. 97-107), né sulle considerazioni dell'autore relative alla pronuncia e alla semantica dell'aggettivo *višněvyj* (cfr. K. Stanislavski, *La mia vita nell'arte*, Torino 1963, p. 331), né all'esuberante aneddotica che circonda la figura e l'opera čechoviana (cfr. F. Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante. Come Čechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura*, Milano 2015).

¹ Ju. Lotman, *La casa ne "Il Maestro e Margherita"*, "eSamizdat" 2005 (III), 2-3, p. 31.

² O. Bogdanova, *Okno v raj? Kul'turnaja semiotika usad'by i dači v russkoj literature rubeža XIX-XX vv.*, "Artikul't", 2018 (XXXI), 3, pp. 79-84; Idem, *Usad'ba i dača v russkoj literature XIX-XXI vv.: topika, dinamika, mifologija*, Moskva 2019; V. Domanskij, *Russkaja usad'ba v chudožestvennoj literature XIX veka: kul'turoložičeskie aspekty izučeniya poëtiki*, "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta", 2006, 291, pp. 56-60; E. Dmitrieva, *The Country Estate and Russian Literary Imagination (1761-*

1917), in *Gardens and Imagination: Cultural History*, a cura di M. Conan, Cambridge [MA] 2008; E. Dmitrieva – O. Kupcova, *Žizn' usad'bnogo mifa: utračennyj i obretennyj raj*, Moskva 2003; D. Zamjatin, *Russkaja usad'ba: landšaft i obraz*, "Vestnik Evrazii", 2006 (XXXI), 1, pp. 70-92; A. Markov, *Predystorija ponjatija "usad'bnij tekst" v otečestvennoj nauke 1920-1930 gg.*, "Artikul't", 2018 (XXXI), 3, pp. 85-91; M. Naščokina, *Aktual'nye problemy izučeniya russkoj usad'by*, "Russkaja usad'ba", 2008, 13-14, pp. 7-16; P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, New Haven-London 1995; V. Ščukin, *Mif dvorjanskogo gnezda. Geokul'turoložičeskie issledovanie po russkoj klassičeskoj literature*, in Idem, *Rossijskij genij Prosvěščenija. Issledovanie v oblasti mifopoëtiki i istorii idej*, Moskva 2007, pp. 155-458.

o abbattere alberi e casa congetturando un futuro diverso. “Vieni via con me, andiamo, cara, via da qui, andiamo!”, “Vado a Parigi, là vivrò col denaro che la nonna di Jaroslavl’ ha mandato per comprare la proprietà” ecc.³. A differenza di Ol’ga, Maša e Irina che sarebbero rimaste a oltranza nel loro angoletto provinciale per struggersi e crogiolarsi nell’illusione di essere al di sopra della banalità.

Oggetti, mobili e cose, che hanno un posto (e un ruolo) nella casa senza amareni appartengono al passato remoto. Sono trascorsi soltanto cinque anni dalla partenza di Ljubov’ Andreevna per Parigi, ma paiono essere passati decenni e soltanto l’anacronistica stanza dei bambini è rimasta a raccontare di un prima, come se tra gli anni dell’infanzia e la contemporaneità *l'intérieur* non fosse stato vissuto. Gli altri locali (“Nelle stanze adiacenti si sentono dei rumori”)⁴, in cui si deve credere che la vita non si sia fermata e che vengono frequentati e testimoniano (terzo atto) di una pur insensata volontà di sopravvivenza (il ballo con l’orchestrina ebraica), e che nel quarto atto si indovinano attorno all’iniziale stanza dei bambini per trasformarsi in sequenza di camere ormai prive di arredi e decorazioni, non hanno riscontro concreto nella narrazione. Dunque, esistevano anche nel primo atto, ma Čechov aveva ommesso di soffermarvisi con buona pace di Stanislavskij che avrebbe provveduto ad arreararli a dispetto del testo čechoviano, assecondando la propria visione dell’opera come dramma borghese.

Le scenografie dello spettacolo, nel progetto di Stanislavskij, sottolineavano l’intonazione di rimpianto per un’epoca che se ne andava. Lo spettatore doveva vedere la tenuta dei Gaev distrutta dal tempo e dalla fatuità dei proprietari. Là tutto ciò che si era amato, tutti gli oggetti raccolti nel corso di anni, comunicavano il cambio generazionale, ma pur continuando a trovarsi in armonia tra loro. L’aspetto fondamentale che caratterizzava quel luogo era la manifesta capacità degli *intelligenty* russi di ignorare i problemi quotidiani e di non curarsi delle impressioni altrui sulla propria residenza⁵.

³ A. Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, in Idem, *Teatro*, trad. it. di G. P. Piretto, Milano 2007, p. 501, 507.

⁴ Ivi, p. 453.

⁵ N. Sergeeva, “Višněvyj sad” Čechova i K. Stanislavskogo, “Cabinet de l’art”, 2019, 18, <<http://cabinetdelart.com/zhizn/vishnevyy-sad-a-chehova-i-k-stanislavskogo/>> (ultimo accesso: 22.07.2020) [le traduzioni dal russo, salvo specifica indicazione, sono mie – G.P.P.].

Nel testo, e nella visione, dell’autore, invece, gli ambienti si connotano come privi di quelle ‘tracce’ che Benjamin identifica come esigenza e volontà primarie di ogni abitatore.

La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l’impronta del suo abitatore. L’abitazione finisce per diventare guscio. Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell’uomo e l’ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all’interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori⁶.

È Anja che decide di passare dalla stanza dei bambini (“Passiamo di qua. Mamma, ti ricordi che camera è questa?”)⁷ e con quella scelta determina il destino dell’intera *pièce*. Ha inizio un estenuante e interminabile gioco di ricordi ed evocazioni. Tutto si sposta nel passato ma si sviluppa su emozioni e considerazioni posticipate, intempestive. Dall’inizio alla fine: “Prima non avevo mai visto le pareti che ci sono in questa casa, i suoi soffitti, ed ora li guardo con una tale avidità, con un amore così tenero... ”⁸.

Al di fuori della stanza dei bambini gli unici spazi che vengono esplicitamente nominati sono marginali: Varja racconta di come nelle ‘vecchie’ stanze della servitù circoli illegittimamente una serie di figure e che Petja Trofimov dorme e vive nella *banja* [la stanzetta del bagno di vapore], quindi al di fuori del territorio abitativo padronale strettamente inteso. La cucina è costantemente luogo non grato, territorio per il quale transitano figure equivoche e in cui si vive male. Le altre camere sono mute, anche se lo smantellamento che avverrà nel quarto atto in seguito alla vendita del giardino ancora non ha avuto inizio. E non certo di negligenza da parte dell’autore si tratta, né, vista l’azione del terzo atto, di quelle stanze che restavano vuote in seguito a eventi che mutavano la sorte della tenuta.

Capitava spesso in passato che una famiglia numerosa si disperdesse in luoghi diversi, che i vecchi morissero e le stanze, di conseguenza, si svuotassero. Nel periodo della decadenza delle *usad’by* a queste si aggiungevano saloni e salotti vuoti e feste e ricevimenti animati si facevano sempre più rari. Quelle proprietà

⁶ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I “passages” di Parigi*, Torino 1986, pp. 290-291.

⁷ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 454.

⁸ Ivi, p. 512.

nella maggior parte dei casi venivano chiuse e l'arredamento conservato grazie all'inviolabilità si logorava⁹.

Del salotto (terzo atto) si nomina soltanto un lampadario, come se di mobili, quadri o oggetti non fosse il caso di fornire i dettagli. Si scopre l'esistenza, dovuta e inevitabile, di sedie e poltrone quando Ljuba vi si adagia dopo la ferale notizia, e di tavolino e candele quando Lopachin ci sbatte contro rischiando di far cadere tutto. Nelle indicazioni all'inizio del quarto atto si fa riferimento a tende, quadri e mobili solo per segnalare che non ci sono più. Čechov si ricorda di loro per sottolinearne l'assenza: "Sensazione di vuoto"¹⁰.

"Il tavolo come oggetto quotidiano e parte dell'arredamento ha il compito di unire le persone, ma nel *Giardino dei ciliegi* questa fondamentale funzione simbolica non è verificata: gli abitanti della casa nemmeno una volta si raccolgono attorno a un tavolo"¹¹. Ecco perché Čechov non dà indicazioni di scena relative all'arredamento: se anche ci fosse un tavolo la sua funzione non verrebbe rispettata. Gli unici riferimenti al cibo non implicano né convivialità né piacere della condivisione. Le acciughe e le aringhe di Kerč (quelle a cui Majakovskij ridarà dignità artistica), comprate da Gaev e gettate sul tavolo spoglio all'arrivo dopo l'asta, hanno una funzione esattamente opposta: trivialità e inconcepibile inutilità. Nessuno si preoccuperà neppure di aprire il pacchetto. Come sarà per lo champagne *ne nastojaščee*¹² (secondo l'insindacabile giudizio dell'intenditore Jaša) proposto senza alcun tatto dall'euforico Lopachin neo proprietario. È significativamente il lacchè Jaša che espleta alcune delle funzioni che sarebbero spettate ai padroni, bere champagne (scadente) e giocare a biliardo (con Epichodov che spacca pure una stecca), lo stesso Jaša che già a Parigi (assieme a Šarlotta), come fa rimarcare Anja, al ristorante "si ordina il pranzo alla carta"¹³, co-

me per segnalare che il cambio di testimone è già sordidamente avvenuto. Non esiste più traccia alcuna di *ujutnost'* [intimità accogliente], mancano le caratteristiche che potrebbero connotare quella casa come intima e vissuta, nonostante le molteplici dichiarazioni elegiache del primo atto. Lo rimarca egregiamente Jurij Lotman: "La versione più densa di questa immagine è fornita nel *Giardino dei ciliegi* di Čechov: il senso dell'immagine della dacia risiede in questa *pièce* nell'insensatezza, in una certa indeterminatezza della vita che può essere definita solo negativamente come un'assenza: una casa senza padroni, padroni che non sono padroni, proprietari che rinunciano alla proprietà"¹⁴. Resiste soltanto un presente che insiste sull'avvicendamento dei ruoli a fianco di spenti segni di un trascorso che rivive grottescamente nei ricordi di Ljuba e del fratello e che trova la sua esplicitazione nel patetico discorso di Gaev all'armadio. Ma è davvero semplicemente patetico?

Kundera ha mostrato come l'Ottocento prima di scoprire il vocabolo 'kitsch' ne avesse già un altro: *bêtise*. Questa annotazione, su cui Kundera insiste con forza ne *L'arte del romanzo*, sposta immediatamente la trattazione da una prospettiva estetica a una antropologica: il centro non è il cattivo gusto degli oggetti, ma l'idiozia delle persone. Di estetico semmai rimane la veste di questa idiozia antropologica, ma non la sua reale sostanza¹⁵.

Altro non è che questo la tirata elogiativa e retorica pronunciata tra l'evidente fastidio di tutti dallo zio inetto e logorroico ("Tutti ti vogliono bene, ti rispettano... ma, zio mio caro, devi tacere, soltanto tacere!")¹⁶, incapace di riconoscere il bello e di provare un sentimento autentico: l'idiozia del cuore. Diversa dalla nazionalissima *pošlost'*, la banalità intrisa di promiscuità, compiacimento e trivialità che Nabokov ha tanto bene teorizzato¹⁷ e di cui Gogol' era stato il gran maestro. Siamo lontani anni luce qui dai possidenti di *Anime morte*. Non soltanto perché i due testi siano separati da una cinquantina abbondante di anni, ma perché radicalmente diversa

⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 251.

¹⁰ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 502.

¹¹ V. Kondrat'eva, *Mifopoëtičeskoe prostranstvo doma v p'ese Čechova "Višnëvoj sad"*, "Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta", 2007, 5, p. 126.

¹² "Questo non è vero champagne", A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 503.

¹³ Ivi, p. 456.

¹⁴ Ju. Lotman, *La pietra e l'erba*, trad. it. di E. Mari, "Ricerche Slavistiche", 2019 (LXII), 2, pp. 392-393.

¹⁵ A. Mecacci, *Kitsch antropologico*, "Materiali di Estetica", 2016 (III), 2, p. 125.

¹⁶ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 468.

¹⁷ Cfr. V. Nabokov, *Filistei e jilisteismo*, in Idem, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987.

è la natura umana e la situazione antropologica che viene considerata.

Tuttavia, quando si leggono i lavori dedicati al modo in cui lo 'spirito dell'epoca' oppure 'lo stile del tempo' si esprimevano in differenti opere d'arte (oppure saggi nei quali gli autori si pongono l'obiettivo di creare sulla base di testi e monumenti 'il ritratto del secolo', un'immagine sintetica della cultura di un dato periodo), talvolta ci si sente come se ci si trovasse nel salotto di Sobakevič, dove tutti gli oggetti avevano lo stesso sembiante e "ogni sedia sembrava che dicesse 'anch'io sono Sobakevič' oppure 'io pure sono molto simile a Sobakevič!'"¹⁸.

Grande in questo gioco di attribuzioni è la responsabilità delle cose, degli oggetti che 'fanno' e che 'sono' il proprietario. Dove per 'cosa' si intende quel manufatto che implica la presenza di un legame affettivo o relazionale tra prodotto e soggetto, mentre il termine 'oggetto' sottintende tra le due parti in questione una dimensione di puro possesso. Scriveva Remo Bodei nel suo trattato sulla vita delle cose:

Nasce il 'quarto regno' degli oggetti e diventa possibile immaginarli "non più come strumenti protetici, prolungamento del corpo o della mente, ma come 'altri' da noi, come strumenti partner; essi assomigliano sempre più a organismi autonomi e il mondo degli oggetti assomiglia sempre più a un quarto regno, da affiancare al regno minerale, vegetale e animale. Si tratta, per fortuna, di un quarto regno che non teme l'estinzione della specie e la conseguente diminuzione della biodiversità"¹⁹. Gli *intérieur* ricoprono un ruolo importante nel testo della novella sull'*usad'ba*: la descrizione delle stanze, i mobili, i quadri, le stoviglie, le biblioteche e i singoli libri, i ritratti e i quadri di famiglia, i vari cari ninnoli, a cui è altrettanto opportuno che il lettore presti attenzione. Si tratta pur sempre di scenografie culturali, storiche, familiari. Di regola, nelle opere, sono 'tracciate' con considerevole gusto estetico²⁰.

Nella casa senza amareni, così come pensata e voluta da Čechov, già non esistono più le mille cianfrusaglie (gozzaniane buone cose di pessimo gusto) che aiutavano a costituire l'aura della residenza nobiliare di campagna, a trincerarsi dietro le rassicuranti pareti da cui si scorgeva e dominava anche il giardino "protetti da un pugno di abitudini sclerotizzate"²¹.

Sostiene Jurij Lotman: "La funzione dell'alloggio abitativo non è la santità ma la sicurezza, sebbene

queste due funzioni possano reciprocamente intersecarsi: il tempio diventa un rifugio, un luogo in cui si cerca riparo, mentre nella casa viene evidenziato lo 'spazio sacro' (il focolare, l'angolo bello, il ruolo della soglia, dei muri e così via che proteggono dalle forze impure)"²².

Assieme all'aura che garantiva sicurezza e protezione, assieme alle cose che testimoniavano della vita in corso è scomparsa anche l'*ujutnost'*, la sicurezza data dalla familiarità e dalla certezza di sentirsi a casa e in casa propria. Dichiarerà Anja a Trofimov: "La casa in cui abitiamo non è più nostra da tempo, io me ne andrò, vi do la mia parola"²³.

I mobiletti della stanza dei bambini, gli unici a cui il drammaturgo dedichi esplicita attenzione, diventano a prima vista feticci di cui i due fratelli sono schiavi e a cui tessono nostalgiche quante fatue lodi. La realtà è che, al di là delle convenienze (la *bêtise*) che impongono sdolcinati sospiri e dichiarazioni di grande e immutato amore, entrambi sognano esclusivamente di abbandonare quel luogo e continuare altrove la propria futile esistenza.

Se qualcuno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, allora, in tutta la comoda e tranquilla agiatezza che essa irradia, l'impressione "qui tu non hai niente da cercare" è la più forte. Qui non hai niente da cercare perché qui non c'è alcun luogo in cui il suo abitante non abbia già lasciato una traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulle poltrone mediante una copertura con il monogramma, davanti ai vetri delle finestre mediante gli striscioni, di fronte al camino mediante il parafuoco. Da qui aiuta ad andare avanti, molto avanti, una bella espressione di Brecht: "Cancella le tracce!". Nella stanza borghese, invece, è diventato abitudine l'atteggiamento opposto. E d'altra parte l'*intérieur* obbliga il suo abitante a prendere il maggior numero possibile di abitudini²⁴.

Questa regola non vale per gli abitanti della casa senza amareni. La commedia recitata fino al momento della rivelazione sul futuro del giardino, straziante affetto e impossibilità di separarsene, è giocata proprio sul culto delle abitudini, sul gioco continuo di riportare il tempo al passato, mentre la storia incalza nella sua necessità brechtiana di "cancellare le

¹⁸ Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in Idem, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo 1998, p. 24.

¹⁹ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari 2009, p. 80.

²⁰ V. Domanskij, *Russkaja usad'ba*, op. cit., p. 57.

²¹ R. Donati, *Critica della trasparenza: Letteratura e mito architettonico*, Torino 2016, p. 79.

²² Ju. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, trad. it. di S. Burini, "eSamizdat", 2004 (II), 3, p. 118.

²³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 485.

²⁴ W. Benjamin, *Abitare senza tracce*, in Idem, *Strada a senso unico*, Torino 2006, p. 110.

tracce” di quella realtà socio-culturale che stava uccidendo la Russia. Chi della custodia di quelle tracce sarebbe stato responsabile ha mente e cuore altrove e recita una parte doverosamente straziata, mentre già si trova in altro luogo.

Soltanto Varja, con le sue simboliche chiavi, ha aggiornato la situazione nella stanza dei bambini: “Sceglie una chiave dal mazzo e apre rumorosamente un vecchio armadio”²⁵. L’armadio “del discorso” contiene banalmente, ma solennemente sotto chiave, due telegrammi arrivati da Parigi che la destinataria strapperà in mille pezzi senza neppure averli letti. Il gesto di Varja è esagerato, fuori luogo e sottolinea, anche acusticamente (Čechov le fa aprire l’armadio “rumorosamente”) la sua volontà di potere, la sua rigidità razionale del tutto obsoleta e inutile nell’attuale stato delle cose. Varja è sacerdotessa di una casa senza amareni che non ama. Si è auto attribuita per caparbieta e innato senso del dovere il ruolo e la responsabilità di difendere quel territorio da incursioni estranee (senza riuscirci) ed esercita la propria mansione sopra le righe, a difesa di uno spazio a cui non appartiene, in un universo di scoordinati che fanno risaltare ancor di più la sua estraneità al loro mondo (“Viene da gente semplice. Lavora tutto il giorno”)²⁶. Resta l’unica a considerare e valutare l’abitazione come se ancora il mondo dell’*usad’ba* fosse integro e intonso, mentre per tutti gli altri, senza eccezione, già si è trasformato in eterotopia. Viene in aiuto la trattazione foucaultiana degli spazi altri.

Ci sono anche [...] dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell’istituzione stessa della società. E che costituiscono una sorta di contro luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all’interno della cultura vengono al tempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili²⁷.

La valenza iniziale, istituzionale dell’*usad’ba* già tendeva a questa realtà:

Soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo i nobili russi, nel momento in cui per motivi diversi, lasciavano il servizio a

corte, si ritiravano nelle loro proprietà lontane da Mosca e qui conciliavano l’aspirazione a un’esistenza armoniosa a contatto con la natura e scandita dai ritmi della campagna con la necessità prosaica di garantirsi un guadagno, sfruttando le risorse della terra. [...] Il concetto di *hortus conclusus* si presta a una doppia interpretazione: richiama un’immagine di luogo intimo, protetto, in cui rifugiarsi quando al sopraggiungere della sera la natura selvaggia che si stende oltre ai confini, nello spazio estraneo, incute timore, ma nel contempo sottolinea il carattere di isolamento proprio all’*usad’ba*, la cui lontananza dai centri urbani richiede la presenza nel proprio territorio di edifici e spazi atti ad assicurare un’esistenza autonoma e autosufficiente²⁸.

“Il mito dell’*usad’ba* russa è il mito della *bellezza* degli ‘angoli in cui si cerca rifugio’, bellezza che viene conservata nella propria anima dai migliori tra coloro che in quegli ‘angoli’ sono nati e cresciuti”²⁹. Anche il giardino è un angolo isolato e protetto, un’eterotopia: “Il giardino è la più piccola particella del mondo ed è anche la totalità del mondo. Il giardino rappresenta fin dalla più remota antichità una sorta di eterotopia felice e universalizzante (da cui derivano i nostri giardini zoologici)”³⁰.

Il giardino veniva inteso come un microcosmo al di là della cui recinzione si estendeva il caos incognito e non assimilato. All’interno dello spazio recintato si trovava tutto ciò che poteva arrecare piacere a ogni organo sensoriale: venticello fresco, fonti gorgoglianti di acqua fredda, alberi ombrosi, uccelli canterini, fiori profumati e dolci frutti. L’abbondanza di beni era un’ulteriore caratteristica importante del giardino³¹.

Come già ho ribadito, il giardino nella commedia čechoviana non accoglie mai i protagonisti fisicamente né mai è rappresentato in scena. Viene costantemente guardato, evocato, sognato, scrutato, celebrato, ma è come se nella realtà non esistesse ormai più. Le sue proprietà estetiche, produttive, storiche e ambientali sono ampiamente passate in rassegna e dibattute dai più diversi punti di vista per arrivare a costituire l’entità complessa e mentale attorno a cui si dipana l’azione di tutta la *pièce*, ma il protagonista primario mai compare in scena.

²⁸ P. Deotto, *Dacia e usad’ba. Spazi e modelli culturali a confronto*, in *Il mondo delle usad’by. Cultura e natura nelle dimore nobiliari russe XVIII-XIX sec.*, a cura di M. L. Doderò, Milano 2007, p. 90.

²⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 159.

³⁰ M. Foucault, *Eterotopia*, op. cit., p. 18.

³¹ V. Kondrat’eva, *Eščë raz o Čechove i Turgeneve (obraz usad’by v “Dvorjanskom gnezde” i “Višnevom sade” Čechova, “Praktiki i interpretacii”*, 2018 (III), 1, p. 114.

²⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 462.

²⁶ Ivi, p. 478.

²⁷ M. Foucault, *Eterotopia*, in Idem, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Milano 1994, p. 14.

Faccio ancora una volta ricorso alle riflessioni di Walter Benjamin, consapevole che erano riferite al concetto dell'abitare borghese messo in discussione dall'avanzamento della *Großstadt* [metropoli] e del nazismo, mentre in questo caso la 'minaccia' per la nobiltà terriera russa non implica ancora l'incombenza di ciò che sarà la rivoluzione bolscevica e gli espliciti nemici che mettono in crisi la presunta armonia dell'*usad'ba* si identificano altrimenti: il progresso, l'espansione urbana, i nuovi ricchi (piccolo-borghesi), l'economia che cambia. "Quanto occorre, secondo Benjamin, abbandonare è proprio la concezione della casa come un baluardo contro cui si frangano i marosi di un mondo esterno, inteso come dimensione dell'esilio"³². La condanna all'esilio, realtà esistenziale e mentale già vissuta da alcuni dei personaggi del *Giardino*, è addirittura vagheggiata da molti di loro, anche se a vantaggio delle apparenze, deve essere paventata e temuta. Andarsene spaventati e impotenti, soprattutto incapaci di escogitare e realizzare una qualsivoglia soluzione ai propri drammi, resta l'unica e meschina via d'uscita, anche se non priva di un tocco di anticonformismo che la riscatta almeno in parte. Il mondo esterno già da tempo ha avuto ragione dell'*usad'ba* e dei suoi rappresentanti e nel testo della commedia trova minime ma significative esplicitazioni: "Appare un vagabondo con un berretto a visiera bianco e malconco e un cappotto: è leggermente alticcio"³³. "Proprio adesso in cucina qualcuno ha detto che il giardino dei ciliegi è stato venduto"³⁴ e l'imperscrutabile e mai abbastanza commentato suono lontano ("All'improvviso si leva un suono lontano, come cascato dal cielo, il suono morente, triste di una corda di violino che si spezza")³⁵ per esorcizzare il quale e il suo messaggio si ricorre a spiegazioni assurde e riduttive ("Da qualche parte, lontano alle miniere, deve essere crollato un carrello. Ma chissà dove, lontano da qui")³⁶. Nelle semplici battute che si alternano, metafori-

camente, si completano e ribadiscono le posizioni: Lopachin che insiste sul "chissà dove", "lontano"; Gaev che minimizza attribuendo la responsabilità a "chissà quale" uccello; Trofimov che suggerisce un gufo; Firs che rimanda a superstiziosi segni premonitori. E Ljuba che riassume banalmente: "Non so perché, ma è così sgradevole"³⁷. L'indefinitezza e la non volontà di andare a fondo in questo episodio apparentemente privo di portata compositiva sono esemplari per comprendere il rapporto con la realtà che i vari personaggi gestiscono nella commedia. Ricorro ancora a Lotman: "il senso dell'immagine della dacia risiede in questa *pièce* nell'insensatezza, in una certa indeterminatezza della vita"³⁸. Non prestare attenzione, cercare soluzioni compiacenti e illusorie per superare l'attimo, rinviare e sviare l'attenzione per non affrontare la crisi.

Secondo Benjamin è necessario mettere in crisi l'attuale configurazione della realtà.

Nel caso dell'*intérieur*, in cui persino ogni singolo oggetto è inamovibile e insostituibile, significa scompigliarne l'ordine e aprirne lo spazio, protettivo e ovattato, ai flussi di energie che solcano il mondo. Non si tratta quindi di fare il vuoto; si tratta invece di concepire uno spazio in cui il legame tra gli oggetti, e soprattutto dell'uomo con essi, si allenti fino a divenire libero e aperto, al contrario di quanto avviene nell'*intérieur*, in cui – così in *Esperienza e povertà* – 'non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia'³⁹.

Didi-Uberman commenta mirabilmente il concetto benjaminiano:

Si tratta dunque di un 'declino' e non di una sparizione effettuata: la parola *Niedergang*, utilizzata da Benjamin – qui come spesso altrove – indica un declino progressivo, il tramonto, l'Occidente (cioè una condizione in cui il sole scompare alla nostra vista ma non smette di esistere altrove, sotto i nostri passi, agli antipodi, e vi è la possibilità, la 'risorsa' che riappaia dall'altra parte, a Oriente)⁴⁰.

Si tratta di concepire un nuovo modo di abitare, un nuovo concetto di proprietà e appartenenza. Predicherà Trofimov ad Anja: "Se avete in mano un mazzo di chiavi, gettatele nel pozzo e andatevene. Siate libera, come il vento"⁴¹. Operazioni che

³² D. Pisani, *Per una apocalissi dialettica*, "La Rivista di Engramma", 2010, 84, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1851> (ultimo accesso: 22.07.2020).

³³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 482.

³⁴ Ivi, p. 495.

³⁵ Ivi, p. 482.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ju. Lotman, *La pietra*, op. cit., p. 393.

³⁹ D. Pisani, *Per una apocalissi*, op. cit.

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino 2010, p. 73.

⁴¹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 485.

in Russia, ai tempi in cui scriveva Benjamin, erano già state affrontate dal potere sovietico con i suoi interventi per ripensare spazi abitativi, lottare contro l'intimità domestica e il ciarpame che la caratterizzava negli anni Venti. Chlebnikov e Zamjatin avevano già fatto ricorso all'utopia delle case di vetro (ma ancor prima di loro Dostoevskij con un ideale pronto a rovesciarsi) che avrebbe affascinato il filosofo tedesco: "il vetro è un materiale così duro e liscio a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno 'aura'. Il vetro è soprattutto nemico del segreto. È anche il nemico del possesso"⁴². Nel nostro caso si assiste a un'anticipazione apolitica di quel "fare spazio", "cancellare tracce", che viene da una figura, Lopachin, che, assieme ai *dačniki* [villeggianti] di cui auspicava la moltiplicazione, avrebbe potuto essere il simbolo di una nascente classe medio-borghese (storicamente assente in Russia) ma che, a sua volta, sarebbe stata spazzata via dalla furia innovatrice dell'Ottobre⁴³.

Dettagliatamente studiati sono i vari cerchi concentrici che racchiudono la residenza nobiliare russa e ne marcano la ritualità dell'accesso.

I tradizionali *loci* dell'*usad'ba* – casa, *dépendance*, parco, giardino, stagno – sono stati recepiti (e rappresentati) come immagini archetipi della vita familiare, materiale e spirituale al contempo. Oltre a ciò, gli eventi di famiglia che avvenivano nell'*usad'ba* si affiancavano ad altri che si svolgevano lontano. In queste situazioni di rappresentazione pluridimensionali e variazionali lo stagno e il parco potevano assumere sia la valenza di autentiche realtà quotidiane che di immagini generalizzanti finalizzate ad attualizzare altre realtà geografiche. In altre parole, lo spazio

familiare della cultura dell'*usad'ba* sul fronte rappresentativo-geografico è estremamente vario, stratificato su diversi piani, e gli stessi *loci* dell'*usad'ba* non sono tanto immagini centrali quanto piuttosto dei moltiplicatori che danno vita a una reazione espressiva, alla formazione di quadri di mondi familiari diversi e coesistenti⁴⁴.

L'architettura onirica si impossessava del territorio dell'*usad'ba* e lo trasformava, lo esotizzava, ma restava luogo di transito dove si realizzava un *rite de passage*. Non a caso, secondo il costume *čechoviano*, si rimarca ripetutamente da parte dei 'locali' (gli stanziali che appartengono al territorio) il fatto che elementi nuovi siano arrivati: "Il treno è arrivato, grazie a Dio"; "Arrivano. [...] Arrivano davvero"; "Il mio tesoro è tornato! La mia bellezza è tornata!"; "Sono tornate da Parigi"; "La mia signora è tornata". O partiti: "Andiamo!"; "Andiamo! [...] Noi andiamo. Jaša, allez!"; "Firs: – Se ne sono andati –"⁴⁵. E in *Zio Vanja*: "Astrov: – Sono partiti. Il professore sarà contento –. Marina: – Sono partiti –. [...] Sonja: – Sono partiti"⁴⁶ (i corsivi sono miei). "Čechov tratteggia il suo teatro come un diagramma di incontri, di separazioni, di addii"⁴⁷.

Ricorro per meglio definire la situazione a un concetto elaborato da Svetlana Boym a proposito del *byt* degli emigranti sovietici, ma egregiamente calzante anche in questo caso: *diasporic intimacy*.

Diasporic intimacy does not promise an unmediated emotional fusion but only a precarious affection—no less deep, while aware of its transience. In contrast to the utopian images of intimacy as transparency, authenticity, and ultimate belonging, diasporic intimacy is dystopian by definition; it is rooted in the suspicion of a single home. It thrives on unpredictable chance encounters, on hope for human understanding. Yet this hope is not utopian. Diasporic intimacy is not limited to the private sphere but reflects collective frameworks of memory that encapsulate even the most personal of dreams. It is haunted by images of home and homeland, yet it also discloses some of the furtive pleasures of exile⁴⁸.

Può sembrare paradossale applicare queste considerazioni al *Giardino dei ciliegi*, in cui il percorso

⁴² W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Idem, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino 2012, p. 367.

⁴³ Fenomeno che si è riproposto nella Mosca del 2017 in seguito al progetto di demolizione delle *chruščëvki*, le case popolari volute da Chruščëv tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, molte delle quali, riscattate e restaurate dopo il crollo dell'URSS, avevano visto nascere l'ennesimo sogno di una piccola borghesia (cfr. A. Luhn, *Moscow's big move: is this the biggest urban demolition project ever?*, "The Guardian", 31.03.2017, <<https://www.theguardian.com/cities/2017/mar/31/moscow-biggest-urban-demolition-project-khrushchevka-flats>> [ultimo accesso: 22.07.2020]; K. Snopek, *Why Moscow's Massacre of Mass Housing Is a Huge Mistake*, "ArchDaily", 12.04.2017, <<https://www.archdaily.com/868981/why-moscows-massacre-of-mass-housing-is-a-huge-mistake>> [ultimo accesso: 22.07.2020]). Anche se il paragone con il giardino dei ciliegi è improponibile sul fronte estetico, la situazione verificatasi non è aliena dall'aver punti di contatto con le problematiche storico-antropologiche sollevate dalla commedia *čechoviana* e meriterebbe ulteriori approfondimenti.

⁴⁴ D. Zamjatin, *Russkaja usad'ba*, op. cit., pp. 82-83.

⁴⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., pp. 451, 453, 457, 458, 510, 514.

⁴⁶ Idem, *Zio Vanja*, in Idem, *Teatro*, op. cit., p. 363.

⁴⁷ A. M. Ripellino, *Il teatro di Čechov*, in Idem, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, p. 110.

⁴⁸ S. Boym, *On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes*, "Critical Inquiry", 1998 (XXIV), 2, pp. 499-500.

compiuto dai personaggi è opposto rispetto a quello analizzato dalla studiosa americana, ma il ritorno di Ljuba alla sua terra ha il sapore di una ricostruzione nostalgica del passato, compiuta sì in loco, ma da una persona dissociata che soltanto fisicamente si trova su quel territorio e non altrove. Come se la casa senza amareni non fosse la vera abitazione interna all'*usad'ba* ma una sua riedificazione in una terra diversa e soprattutto in un tempo diverso (la villa vicino Mentone?) con l'auspicio di replicarla il più possibile simile a un originale di tanti anni prima. Ed ecco la stanza dei bambini, i mobili ("Armadietto mio caro, tavolino mio")⁴⁹, dove il diminutivo ha la ben nota valenza affettiva più che riduttiva propria della lingua russa. "Lo spazio si traveste, indossa, come un essere tentatore, i costumi degli stati d'animo"⁵⁰. L'intimità diasporica è quella dominata da prorompenti immagini della terra natia ma contaminate da segreti piaceri della lontananza, da tentazioni lusinghiere a mantenere le distanze prese.

Il ritorno delle 'parigine' fa pensare a una fugace escursione nostalgica più che a un rientro in patria. Una di quelle visite obbligate a parenti anziani che costituiscono un dovere più che un piacere, a cui non ci si può sottrarre ma che pesano. ("Mentre eri fuori è morta la balia. [...] Anche Anastasij è morto")⁵¹.

Diasporic intimacy is belated and never final; objects and places were lost in the past, and one knows that they can be lost again. The illusion of complete belonging has been shattered. Yet, one discovers that there is still a lot to share. The foreign backdrop, the memory of past losses, and the recognition of transience do not obscure the shock of intimacy but rather heighten the pleasure and intensity of surprise⁵².

I pensieri e le parole di tutti sono sintonizzati su un più o meno malcelato desiderio di allontanamento, di abbandono di quegli spazi pur apparentemente idealizzati e amati. Ljuba, di telegramma in telegramma, si fa sempre più vicina a Parigi ("Io amo la mia terra, l'amo teneramente, ma non potevo guardarla dal finestrino del vagone, non facevo che piangere. Beh, prendiamo il caffè adesso")⁵³. Il caffè, *koŕe* e non

koŕij come ancora dice il vecchio Firs, la lega a un mondo altro, alla Francia, alle abitudini acquisite in 'emigrazione' e, per banale che possa parere l'accostamento, si contrappone bruscamente agli stereotipati pensieri sulla patria. "[...] nonostante le lacrime e le cantilene, ha l'indole frivola, la mutevolezza delle maschere del vaudeville"⁵⁴. La giovane Anja si disamora ben presto del giardino, grazie all'influenza di Trofimov ("Che cosa mi avete fatto, Petja, ormai non mi importa più niente del giardino dei ciliegi")⁵⁵. Varja sogna da sempre di peregrinare per i luoghi santi della Russia ("Andrei in pellegrinaggio da un luogo santo all'altro... camminerai, camminerai. Quanto sarebbe bello!")⁵⁶. Persino Jaša e Dunjaša, a ben altri livelli, fantasticano sulle delizie del trasferimento all'estero. Gaev sproloquia su un ipotetico impegno in banca. Soltanto Firs resta attaccato, più che fedele, al territorio. Come aveva fatto fin dai tempi di ciò che lui definisce *nesčast'e* [sciagura], la liberazione dei servi. Sorge il sospetto che più che di un atto di fede nei confronti dei signori si fosse trattato di una soluzione meditata e razionale. "Quando hanno liberato i servi ero già cameriere anziano. Ho rifiutato la libertà, sono rimasto coi miei padroni..."⁵⁷. Come nel caso di Varja, anche Firs non è alieno alle lusinghe dell'esercizio di un pur particolare potere di cui la libertà lo avrebbe privato. Le sue continue apprensioni relative al guardaroba del signore sono più motivate dall'ossequio alle apparenze, alle consuetudini che non a reali scrupoli per la di lui salute o benessere. Un mantra doveroso e tormentoso a cui sottopone sé stesso e gli altri.

Analizzando gli *intérieur* abitativi degli emigrati sovietici in America Svetlana Boym identifica tipologie (oggetti, soprammobili, ricordi) che costituiscono una vera e propria morfologia materiale dell'intimità diasporica.

Nostalgia easily yields itself to kitsch; a whole nostalgia industry exists in the United States and now also in Russia, where one may find items from Gorby dolls to Nicholas II Easter eggs. Yet with regard to immigrant souvenirs, the opposition between kitsch and aesthetic experience, between the aesthetic

⁴⁹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 460.

⁵⁰ W. Benjamin, *Strada*, op. cit., p. 284.

⁵¹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 460.

⁵² S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., p. 502.

⁵³ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 459.

⁵⁴ A. M. Ripellino, *Il teatro*, op. cit., p. 122.

⁵⁵ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 484.

⁵⁶ Ivi, p. 457.

⁵⁷ Ivi, p. 457.

and everyday practices, becomes blurred. A souvenir could be a mass-produced object, but a memorial narrative endows it with an aura of singularity⁵⁸.

Quali sono gli equivalenti čechoviani di questi souvenir sovietici? Prima di tutto le persone che sono rimaste a vivere nella casa senza amareni, come se fossero penati di un universo da salvaguardare e riproporre intonso: “è come se non fossi mai partita”⁵⁹; “Anche adesso è come se fossi bambina”⁶⁰; “Le vostre stanze, la bianca e la viola, sono rimaste come allora, mamma”⁶¹. Poi quella ridda di *vecchie* cose (i corsivi sono miei): “*era stato il maestro*”⁶²; “Nella *vecchia* stanza della servitù, come sai, sono rimasti solo dei *vecchi* servi”⁶³; “Una *vecchia* cap-pelletta *diroccata e da tempo abbandonata*; [...] grandi pietre che *in passato* erano probabilmente lapidi *tombali* e una *vecchia* panchina”⁶⁴. Il vetusto Firs in “una *vecchia* livrea”⁶⁵ nel primo atto, poi in frac (nel terzo atto) e infine “Indossa, *come sempre*, giacca e gilet bianco, ai piedi ha le pantofole”⁶⁶ (nel quarto atto), unico a essere sempre in perfetto stile con quelle che erano state le esigenze della casta, prima che tutto (lui compreso) si trasformasse in una ridda di ricordini *kitsch* e patetici, pupazzi o soprammobili finalizzati esclusivamente a creare un’atmosfera fallace di antica e reale intimità. Esperienza *kitsch* e non estetica è l’assurdità dei comandi in francese della quadriglia accostati all’identità dei ballerini: “l’impiegato delle poste e il capo stazione” nella scena del ballo nel terzo atto. A cui si aggiunge l’ “Ein, zwei, drei!” che marca i bislacchi giochi di prestigio di Šarlotta. “Prima di essere dimenticati, verremo trasformati in Kitsch. Il Kitsch è la stazione di passaggio tra l’essere e l’oblio”⁶⁷.

Analogo ruolo ricopre l’orchestrina ebraica, già chiamata in causa, come Čechov quasi beffarda-

mente ricorda, nel secondo atto. “Gaev: È la nostra vecchia orchestra degli ebrei. Ti ricordi, quattro violini, un flauto e un contrabbasso”⁶⁸. Anche qui quel “*ti ricordi?*” rivolto con complicità di custode-organizzatore della memoria, come se l’orchestra fosse saltata fuori dal nulla, all’improvviso per far piacere a loro. “Gli eroi appaiono da chissà dove e scompaiono da chissà dove”⁶⁹. A cui Lopachin controbatte asciutto: “non sento niente. . .”⁷⁰. Esattamente come era stato nel primo atto quando sempre Gaev rivolto a Ljuba aveva evocato il giardino: “Il giardino è tutto bianco. *Non hai dimenticato*, Ljuba? Quel viale lungo e dritto, come una cintura distesa, e risplende nelle notti di luna. *Ti ricordi? Non hai dimenticato?*”⁷¹. E la risposta di lei, dopo un ennesimo illusorio “Nulla è cambiato”⁷², è la visione fallace della mamma che passeggia nel giardino, un miraggio suscitato dall’eccesso di biancore, reale e fantasmagorico. “Le chiazze bianche dei fiori, il cielo azzurro. . .”⁷³. Un giardino che da tempo non è più concreto, che non esiste più se non nell’immaginazione di un tempo mitologico e andato, come un’oleografia appesa a una parete che riproduce non tanto un luogo quanto un momento lontano e perduto che non si è più pronti a rivivere ma che diventa penoso dover scordare, a maggior ragione se si deve accettare la materialità del giardino di Lopachin, l’unico esistente e reale (“Ve lo insegno tutti i giorni. Ogni giorno non faccio che ripetere la stessa cosa”)⁷⁴.

Boym ricorre alle installazioni post-sovietiche di

⁵⁸ S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., pp. 517-518.

⁵⁹ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 455.

⁶⁰ Ivi, p. 454.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ivi, p. 465.

⁶³ Ivi, p. 469.

⁶⁴ Ivi, p. 471.

⁶⁵ Ivi, p. 454.

⁶⁶ Ivi, p. 513.

⁶⁷ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, Milano 1985, p. 226.

⁶⁸ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 477. Ho sempre pensato, chissà se il poeta sarebbe stato d’accordo, che la miglior chiosa a questi pensieri venga da Mandel’stam nella sua poesia del 1931: “C’era una volta Aleksandr Gercevič, / musicista ebreo – / rifiniva Schubert facendolo girare / come un puro brillante. / [...] Basta, Aleksandr Skercevič. / Che t’importa? Fa lo stesso!”, trad. it. di P. Napolitano, *Osip Mandel’stam: i Quaderni di Mosca*, Firenze 2017, p. 115 (ed. or. “Жил Александр Герцович, / Еврейский музыкант, – / Он Шуберта наворачивал, / Как чистый бриллиант. / [...] Брось, Александр Скерцович. / Чего там! Всё равно!”, O. Mandel’stam, *Žil Aleksandr Gercevič*, in Idem, *Sobranie sočinenij v 4 t.*, III, Moskva 1994, p. 47).

⁶⁹ Ju. Lotman, *La pietra*, op. cit., p. 393.

⁷⁰ A. Čechov, *Il giardino*, p. 477.

⁷¹ Ivi, p. 464.

⁷² Ivi, p. 465.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ivi, p. 476.

Il'ja Kabakov per approfondire il suo concetto di intimità diasporica:

Kabakov goes to the origins of modern utopia and reveals two contradictory human impulses: one to transcend the everyday in some kind of collective fairy tale, and the other to inhabit the most uninhabitable ruins, to survive and preserve memories. Post-Soviet nostalgia is not the same as nostalgia for the Soviet Union. 'Sovietness' in this case is not merely a political reference but rather a reference to the common culture of childhood and adolescence, to the shared cultural text that is quickly forgotten in the current rewritings of Russian history⁷⁵.

Siamo in presenza della prima opzione kabakoviana in questo caso: la brutalità (*pošlost'*, secondo Ljubal!) della realtà quotidiana corrente (l'asta giudiziaria, la mancanza di denaro, i villeggianti incombenenti, le morti) viene trascesa in una mitologia che affranca la storia, privata e sociale, a favore di una narrazione fatta di ricordi legati a un mondo che non è più reale ma eterotopico.

Dall'eterotopia definita da Foucault come "di crisi", "luoghi privilegiati o sacri o interdetti, riservati agli individui che si trovano, in relazione alla società, e all'ambiente umano in cui vivono, in stato di crisi"⁷⁶, si era passati a quella di deviazione: "nella quale vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte"⁷⁷. Ciò che era 'Sovietness' nell'indagine di Boym qui diventa 'Russianness', vagheggiamento stereotipato di un universo di russicità armoniosa e ideale, antistorica. Il rifugio nell'*usad'ba* significava distacco dal mondo (mondo e progresso erano lontani, appena percepibili, come il simbolico fischio del treno di passaggio), trasferimento in una 'bella epoca' come quella che Borisov Musatov rappresentava nelle *usad'byche* popolavano i suoi dipinti. "L'*usad'ba* in Russia non era soltanto un tipo di abitazione, ma il simbolo di uno *status* nell'immaginario collettivo, egli tenta con la propria arte di reinventarlo, di ridare vita in un certo senso a quello 'stato armonico' che caratterizza l'età dell'oro, l'ideale che affascina da sempre lo spirito russo"⁷⁸.

La fuga in uno spazio altro, eterotopia di crisi, coincide anche con il momento storico del crollo della nobiltà terriera, della decadenza del latifondo, della progressiva scomparsa dalla società di una categoria sociale che non trovava più un proprio posto nel mondo.

L'intérieur della casa senza amareni tende, a sua volta, verso l'esterno. Lo spazio abitativo, per quanto esageratamente oggetto di adorazione, risulta inconsistente e la tensione verso il fuori è costante. Le finestre diventano *topos* fondamentale per caratterizzarlo. "La finestra nell'*usad'ba* non è soltanto 'un occhio sul mondo'. È il luogo in cui più che altrove nelle giornate serene si realizza l'armonia con il grandioso spazio naturale, diurno o notturno, mentre nelle giornate brutte diventa solida difesa contro le scatenate forze della natura"⁷⁹. Eloquentemente chiuse prima dell'arrivo delle 'parigine' ("Le finestre della stanza sono chiuse")⁸⁰, le finestre si spalancano e diventano protagoniste: "La mia stanza, le mie finestre"⁸¹, declama Anja all'arrivo. "In questa stanza io dormivo, da qui guardavo il giardino, la felicità si svegliava con me ogni mattina"⁸², dichiara Ljubov' Andreevna in uno dei suoi inni al giardino. Quando, all'inizio del secondo atto, l'azione si svolge all'aperto Čechov specifica che ci si trova in campagna, "Campagna"⁸³, da dove, sempre privilegiando lo sguardo, "Si vede la strada che porta alla proprietà di Gaev. Da un lato, svettano nereggianti i pioppi: da là comincia il giardino dei ciliegi"⁸⁴.

Appena accennato e quasi casuale è il riferimento all'oscuro viale di pioppi (ciò che sarà la *temnaja alleja* di Bunin), *topos* fondamentale nella geografia dell'*usad'ba* ma qui privato della sua portata semantico-mitologica. I viali relativamente stretti formati da fitti filari, di tigli o di pioppi, erano uno dei tratti più caratteristici dei giardini delle tenute russe e ne costituivano la bellezza. Viali dritti, non potati, che servivano da tranquillo rifugio per gli uccelli e proiettavano un'ombra scura senza trasparenza.

⁷⁵ S. Boym, *On Diasporic Intimacy*, op. cit., p. 515.

⁷⁶ M. Foucault, *Eterotopia*, op. cit., p. 15.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ S. Burini, *Viktor Borisov-Musatov e Anton Čechov: lo spazio dell'armonia*, "Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparete [Università degli Studi di Bergamo]", 1994, 10, pp. 67-68.

⁷⁹ V. Ščukin, *Mif*, op. cit., p. 254.

⁸⁰ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 451.

⁸¹ Ivi, p. 455.

⁸² Ivi, p. 464-465.

⁸³ Ivi, p. 471.

⁸⁴ Ibidem.

L'Europa non conosceva i muri di alberi dei giardini russi, tanto che tali viali fitti assumevano un alto valore simbolico. Bunin avrebbe visto nel “viale di tigli oscuri” un simbolo della Russia che era stata: un vecchio giardino regolare lasciato libero di crescere che è andato oltre sé stesso, nel quale si evidenzia la vittoria della natura sul principio della regolarità razionale⁸⁵.

Čechov fu originale anche in questo: un vago accenno a un *topos* di grande portata ma non elaborato per non cadere nel troppo facilmente elegiaco. Importante è il contrasto cromatico: l'oscurità dei pioppi in rapporto al biancore dei ciliegi, ulteriore conferma che l'azione della commedia ruota intorno al giardino ma che mai vi si sposti all'interno. Al giardino si accede soltanto con lo sguardo, anche la frontiera rappresentata dai pioppi viene superata con gli occhi e con la mente. Nessuna tradizionale passeggiata (altro *topos* caratteristico del testo dell'*usad'ba*) si compie lungo il viale⁸⁶. Quando si radunano nei campi prima di entrare in casa per cena i signori sono reduci da un'ennesima spedizione lontano da lì, segno di inquietudine e insofferenza per gli spazi domestici: grazie al treno si sono recati in città e hanno pranzato al ristorante, dilapidando le ultime risorse e non perdendo occasione per manifestare ulteriormente la propria *bétise* (“[...] le tovaglie che puzzano di sapone... [...] Oggi al ristorante hai di nuovo parlato troppo e sempre a sproposito. [...] Coi camerieri parlare dei decadenti!”)⁸⁷. A questo proposito, il riferimento al puzzo di sapone suggerisce un'ulteriore riflessione sul perduto senso di intimità, e piacevolezza, dell'*usad'ba*. Nessun gradevole profumo (cibo, biancheria fragrante, fiori) accoglie o accompagna i personaggi, soltanto cattivi odori, a loro volta testimoni dell'invasione del mondo estraneo, di un universo alieno che contamina e incombe: quasi tutti legati a Jaša, il cameriere zerbinotto di Ljuba, il suo patchouli, lui stesso che “puzza di gallina”, poi di aringa e ancora di cognac, il suo “ripugnante” si-

garo e poi, a lui appena uscito di scena, il riferimento al fetore delle tovaglie al ristorante.

Certamente i due spazi separati dalle mura e ‘collegati’ visivamente anche dalle finestre sono entrambi sentiti e amati, parte di un insieme, ma i molteplici confini che segnano le componenti di questo insieme sono rilevanti nei testi čechoviani. Sostiene O. Bogdanova:

Casa e giardino sono spazi egualmente recintati nell'*usad'ba* e costituiscono un'entità integra; la finestra spalancata è uno degli indicatori di questa unitarietà. Addirittura, attraverso la finestra chiusa, grazie al vetro, si scorgono alberi, campi, prati, bosco; tutti particolari che rientrano nell'insieme della tenuta, della proprietà, e che per l'*usad'ba* si connotano non come spazio esterno, ma acquisito, intimo, conosciuto⁸⁸.

Anche nel *Giardino dei ciliegi* l'unità tra casa e natura circostante era stata completa, ma mi piace sottolineare come le due entità spaziali risultino ormai entrambe snaturate: priva di autentica intimità la prima, inarrivabile e negata la seconda.

Discutibili sono state le molte messe in scena della commedia che hanno privilegiato interpretazioni letterali dei trasporti emotivi e delle svenevolezze da birignao presenti nelle pagine di Čechov senza comprenderne la natura ironica. Non escludo tra queste certi momenti anche della storica edizione italiana di Giorgio Strehler (1974) con una Valentina Cortese troppo spesso sopra le righe. Se molto continuo ad apprezzare la sua scelta registica di privilegiare il biancore totale (la vela che ondeggia sugli spettatori e il palco a piano inclinato), e non mettere in scena altri arredi che simboliche riproduzioni degli oggetti della stanza dei bambini, meno condivido intonazioni e gestualità, in particolare dell'interprete femminile. Il čechovismo, in questi casi, vince su Čechov e la meno nobile tradizione stanislavskiana ha la meglio sul testo originale. Ripellino, pur non infierendo sulle scelte del regista russo riconosce i suoi eccessi nelle regie čechoviane: “la soverchia lentezza, il puntiglioso realismo, l'abuso di suoni e di mezze luci, l'insistenza sul gioco dei nervi e sugli impeti isterici”⁸⁹. Dettaglio che nella versione di

⁸⁵ Cfr. N. Caprioglio, *Tra i ciliegi di Cechov sfiorisce la vita*, “La Stampa”, 20.08.2011, <<https://www.lastampa.it/cultura/2011/08/20/news/tra-i-ciliegi-di-cechov-sfiorisce-la-vita-1.36938206>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁸⁶ Cfr. E. Dmitrieva – O. Kupcova, *Žizn'*, op. cit., p. 84.

⁸⁷ A. Čechov, *Il giardino*, op. cit., p. 475.

⁸⁸ O. Bogdanova, *Okno*, op. cit., p. 80

⁸⁹ A. M. Ripellino, *Il teatro come bottega delle minuzie*, in Idem, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino 1965, p. 50.



Strehler, Cortese e l'ombrellino nel *Giardino dei ciliegi*, Piccolo Teatro, Milano, 1973.

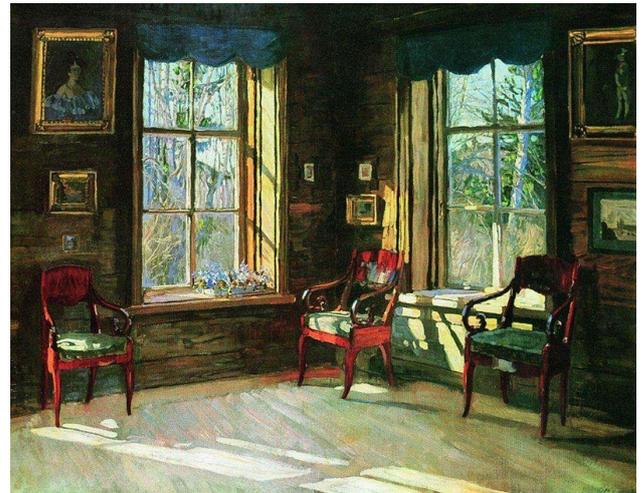
Strehler riscatta eventuali scivoloni emozionali è il gioco che Ljuba-Cortese compie con l'ombrellino, altro rischiosissimo ammennicolo passibile di leziose interpretazioni. L'attrice, bene edotta dal regista, fa compiere a quell'oggetto ogni possibile e improbabile evoluzione, arrivando quasi a farne un prolungamento del proprio corpo, evitando accuratamente scontati posizionamenti e contribuendo a quella che si potrebbe definire un'opportuna rivolta degli oggetti rispetto al proprio senso convenzionale o al senso che è stato loro attribuito stereotipatamente.

Ho altamente apprezzato la regia di Lev Dodin nella produzione andata in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 2018. In particolare, la trovata di far uscire di scena Gaev e Ranevskaja contenti e appagati, quasi garruli, dopo aver ottenuto da Lopachin la pizza del filmato che in quella versione della commedia rappresentava il giardino, proiettato sul palcoscenico come un (affascinante) documentario che i protagonisti potevano però soltanto scrutare da lontano. I due fratelli se ne andavano portando con sé l'immagine, il simulacro del giardino, pronti a ricostruirne il ricordo con il compimento di un'ennesima soluzione di intimità diasporica. Tanto a loro bastava, ad altro non potevano (né volevano) ambire.

Per approfondire ulteriormente il concetto e concludere le mie considerazioni ricorro ai dipinti di Stanislav Žukovskij, pittore dal duro destino che, dopo anni di paesaggismo, realizzò decine di *intérieur* di *usad'by*, tutti aperti sulla natura, nei quali le finestre ricoprono un posto di notevole responsabilità



Ranevskaja (Ksenija Rappoport) e Gaev (Igor' Černevič) con le pizze del filmato nella messa in scena di Lev Dodin, 2018.



S. Žukovskij, *Vesennye luči* [Bagliori di primavera, 1913]

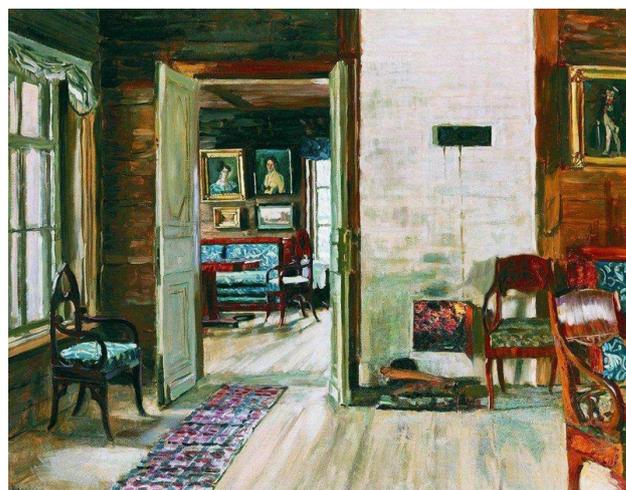
proprio come mediatrici tra l'interno della casa e il paesaggio circostante.

I fiori freschi quasi sempre immortalati sui suoi davanzali o tavoli testimoniano di presenze ancora operanti (tracce), ma l'assenza di essere umani rende l'atmosfera già crepuscolare, anche se l'immagine rappresenta la primavera e la luce che penetra dalle finestre è splendente.

[...] Gli *intérieur* di Žukovskij non sono sale di museo, ma ambienti consueti in cui vive e agisce l'essere umano. L'artista non ha soltanto raffigurato sulla tela oggetti reali, in mezzo ai quali si sviluppa l'esistenza dei loro proprietari, ma in analogia col paesaggio ha creato l'atmosfera della loro essenza spirituale. Žukovskij privilegiava le stanze arredate con mobili di mogano in stile impero, arricchite da quadri della prima metà del XIX secolo. Gli *intérieur* si connotano non semplicemente come spazi abitati da persone circondate da belle cose, ma come testimonianze di storia dell'arte⁹⁰.

⁹⁰ A. Čerešneva, *Atmosfera doma: 30 inter'ernych kartin Stani-*

Chioserei le considerazioni che precedono con una precisazione: gli *intérieur* di Žukovskij non erano ancora sale da museo quando l'artista le dipingeva (anni Dieci del XX secolo), ma si apprestavano a diventarlo e come tali sono percepibili oggi. Nelle prime composizioni una trasognata figura femminile compariva incastonata nell'insieme quasi fosse un elemento dell'arredo. "Con sempre maggior frequenza nelle sue tele, precedentemente 'inabitate', ma vivificate dall'invisibile presenza di esseri umani, da qualche parte, al pianoforte, in un angolo della stanza, sulla terrazza, siedono tristi signore che rimembrano il passato"⁹¹. Col passare del tempo le stanze si fanno vuote e paiono essere colte nell'istante in cui quell'universo e i suoi spazi si congedavano dall'esistenza esecutiva e perdevano le caratteristiche dell'intimità vissuta. La Rivoluzione d'ottobre avrebbe cancellato ulteriormente le tracce che i decenni di storia precedenti avevano iniziato a rimuovere. *L'intérieur* dell'*usad'ba* appare in queste tele nel suo più armonico e accattivante aspetto ma come ibernato, così come Ljubov' Andreevna avrebbe voluto ritrovare la sua casa, così come Firs la ricordava dagli anni in cui le ciliegie, metafora per la vita, erano succose e producevano introiti, ma l'*ujutnost'* rappresentata altro non è che un bel quadro che ritrae una 'bella epoca'. Documento per le generazioni successive (quelle nostalgiche, i futuri *emigrés*) che potessero immaginare quale fosse stato il passato dei loro antenati e su quelle immagini costruire la propria intimità diasporica. *Rossija, kotoruju my poterjali* [la Russia che abbiamo perduto], sembra essere il filo rosso che collega tra loro i dipinti di Žukovskij, intrisi di cocente rimpianto ma privi di altre componenti che ne arricchiscano la valenza. Sono troppo 'facili', sotto l'innegabile bellezza della raffigurazione mancano i palpiti, la storia, le emozioni. Come se si prendesse sul serio ogni battuta del *Giardino dei ciliegi* senza coglierne i sotto testi. La posizione del pittore è netta e indiscutibile,



S. Žukovskij, *Poèzija starogo dvorjanskogo doma*
[Poesia di una vecchia casa nobile, 1912]

a differenza di quanto avviene nel testo čechoviano, dove tutto si gioca tra le righe, dove fondamentale è la lettura interpretativa che nasconde sottigliezze, spunti ironici, talora addirittura marcatamente sarcastici. "[...] il dramma è molto difficile. Il suo fascino sta nell'inafferrabile aroma, profondamente nascosto, come se per sentirlo bisognasse schiudere la gemma di un fiore, e costringerla ad aprire i suoi petali"⁹².

Anche i vari commentatori o curatori museali⁹³ che analizzano oggi gli *intérieur* del pittore sottolineano e condividono all'unanimità lo stesso rimpianto per un tempo andato, la solenne presenza dei quadri con gli antenati, la solidità dei mobili di mogano, le studiate "tracce" degli abitanti: uno scialle gettato su una poltrona, un vaso fiorito su un davanzale. Per tutti gli *intérieur* di Žukovskij sono inni a un passato glorioso e lacerato. Per molti analoga sarebbe la posizione čechoviana, ma ciò equivarrebbe a tradire l'intelligenza e la finezza di pensiero dello scrittore. Sarebbe come negare la componente principale della sua arte: lo sguardo straniato, ma non giudicatore, sulla realtà della propria epoca e del proprio paese. Negando la convenzionale figurazione di *intérieur* nella propria ultima commedia, Čechov dichiarava, con il proprio stile, in elegante

slava Žukovskogo, "porusski.me", 03.03.2017, <<https://porusski.me/2017/03/03/011-30-interernyh-kartin-zhukovskogo/>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁹¹ I. Stankevič, *Stanislav Juljanovič Žukovskij. Žizn' i tvorčestvo... 1974*, <<https://www.liveinternet.ru/users/5124893/post430097345/>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

⁹² K. Stanislavski, *La mia vita nell'arte*, op. cit., p. 332.

⁹³ Cfr. O. Kuržukova, *Poèzija ušedšego. S.Ju. Žukovskij*, "Chudožestvennyj muzej", 2018 (XXXII), 2, <<https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/207>> (ultimo accesso: 22.07.2020).

basso profilo, grazie ai suoi celebrati mezzi toni, che non su quei tratti bisognava soffermarsi se si voleva comprendere lo spirito dell'opera e insisteva: è un *vaudeville*, non una tragedia. Lo volete capire sì o no?

◇ *No Black Cherry Trees in Chekhov's Orchard* ◇
Gian Piero Piretto

Abstract

The article focuses on the lack of *intérieur* in Chekhov's *Cherry Orchard*. The almost total absence of indications concerning the stage design underscores the spiritual emptiness of the house, a mansion that is no longer a home, where new characters (new social classes) arise in addition to the old landlords and take their places in organizing and altering the situation. Svetlana Boym's considerations on "diasporic intimacy" help to emphasise the attitude of Ranevskaya towards the garden: she already lives elsewhere and her declarations of love for the orchard are nothing but empty, nostalgic words. She, and most of the other characters, long to leave and abandon the cherry orchard forever. The nursery is the only "furnished" room, according to Chekhov's indications. The rest of the house is devoid of furniture, pictures, curtains, the "marks" that, according to Walter Benjamin, define the bourgeois *intérieur* of the 19th century. Old servant Firs, kitschy scenes, minor characters are the equivalent of the souvenirs that Soviet emigrants bring along when they leave the country. A short reflection on Stanislav Zhukovsky's paintings of Russian mansion *intérieur* helps to demonstrate that *The Cherry Orchard* is not a drama, but a vaudeville.

Keywords

Diasporic Intimacy, Emptiness, Nostalgia, Trees, Elsewhere.

Author

Gian Piero Piretto (1952) graduated in Foreign Languages and Literatures at the University of Turin in 1975, specialising in Russian Literature. He taught at the universities of Bergamo and Parma and was professor of Russian Culture and Visual Studies at the University of Milan until his retirement in 2018. He has published extensively on Dostoevsky, Russian and Soviet literature and, more recently, Soviet cultural history.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Gian Piero Piretto