

Riletture del *Giardino dei ciliegi* nella letteratura ucraina degli anni Venti e Trenta del Novecento

Valentina Borbunjuk

ABSTRACT

Modernization of Anton Chekhov's Play *The Cherry Orchard* in Ukrainian Literature of the 1920s-1930s

Valentina Borbunjuk

The article examines the general and national aspects of the artistic perception of Anton Chekhov's play *The Cherry Orchard* by Ukrainian writers of the 1920s-1930s. The research clearly shows that the works of such authors as Mykola Kulish, Yakiv Mamontov, Viktor Petrov (Domontovych) represent various forms of cultural and artistic dialogue, three different intertextuality options in relation to Chekhov's legacy: the accumulation of artistic ideas of the pretext (Kulish's play *A Commune in the Steppes*); 'play' with the pretext (Mamontov's play *The Republic on Wheels*); a variation on the pretext, in which the Chekhovian text is present as a distant background (Petrov's [Domontovych's] novel *Without Ground*). It is concluded that the dialogue with the Chekhov's works allowed Ukrainian writers in the 1920s-1930s, a period of ideological pressure, social influences, and shifts in political sentiments, to emphasize the eternal and universal meanings of their works. At the same time, the moral principles of Chekhov's worldview were taken as the basis for the authors' reflections on the events and prospects of contemporary life.

Keywords: cultural and artistic dialogue, intertextual poetics, image, motif, author's vision.

Se in generale chiarire le modalità d'ingresso dell'opera di uno scrittore nella letteratura mondiale considerando le peculiarità dei diversi contesti culturali nazionali rientra tra i compiti attuali della critica letteraria, lo studio in prospettiva diacronica della ricezione di Čechov da parte di scrittori ucraini presenta questioni specifiche che meritano di essere affrontate, soprattutto in un quadro di attenzione crescente alla fortuna dell'opera čechoviana nei diversi paesi.

Nella critica contemporanea internazionale è divenuto ormai un assioma condiviso il pensiero che il XX secolo, impregnato di cataclismi storici, sia involontariamente diventato il "quinto atto"

della pièce čechoviana *Višněvyj sad* (Il giardino dei ciliegi, 1903). Il nostro obiettivo è quello di delineare i tratti comuni della ricezione del dramma-testamento di Čechov da parte degli scrittori ucraini degli anni Venti e Trenta del XX secolo, analizzando opere nelle quali sono presenti rielaborazioni di figure e motivi čechoviani e si 'propone' la visione dell'autore sullo sviluppo successivo degli avvenimenti. In particolare, faremo riferimento alle pièce *Komuna v stepach* (La comune nelle steppe, 1925) di Mykola Kuliš e *Respublika na kolesach* (Una Repubblica su ruote, 1927) di Jakiv Mamontov, nonché al romanzo di Domontovyč (pseudonimo di Viktor Petrov) *Bez gruntu* (Senza terreno, pubblicato nel 1948).

La comune nelle steppe, la cui prima redazione è datata 1925, narra le vicende di una nuova comunità collettivistica, fondata da contadini poveri. Scoppia un conflitto tra i membri della comune e l'ex proprietario della tenuta, che non riesce a rassegnarsi alla perdita del proprio possedimento. Il cognome dell'ex padrone – che era scappato cinque anni prima per unirsi ai bianchi – è Vyšnevyj. A un lettore che abbia familiarità con il teatro di Čechov, questo dettaglio non può passare inosservato. I giardini di ciliegi sono ormai parte del passato, ed è forse per questo che Kuliš attribuisce all'ex proprietario il cognome Vyšnevyj (anche i cognomi dei proprietari čechoviani del giardino avevano una semantica legata agli alberi: Gaev, Ranevskaja)¹.

Sia *Il giardino dei ciliegi* che *La comune nelle steppe* iniziano con il ritorno dei padroni nei loro possedimenti (che stanno per essere persi, o sono già perduti). Sono passati cinque anni dalla fuga di Vyšnevyj (Ranevskaja era stata lontana dalla sua tenuta per lo stesso periodo). Nel discorso dei personaggi di Kuliš compare ripetutamente l'immagine del giardino, sia in senso simbolico che letterale: «dal giardino è uscita una ragazza» (Kuliš 1990: 101); «Ieri abbiamo innaffiato il giardino. Per tutto il giorno abbiamo portato l'acqua con i secchi. E se invece ci mettevi una macchina di quelle che dico io, in un'ora o due copriva d'acqua l'intero giardino» (ivi: 103); «E ora quale giardino planteremo?» (ivi: 115); «Cos'è la nostra comune? Non un giardino del socialismo, ma un giardino di seccature» (ivi: 124). Kuliš non specifica

1 È possibile ipotizzare un'associazione tra il cognome Gaev e il termine 'boschetto', che in russo presenta la forma *roščā* ma anche, a livello locale, *gaj*. Il cognome Ranevskaja, invece, potrebbe essere riconducibile da un lato al termine *rana* che ha significato di 'ferita', ma che può indicare anche le 'ferite' inferte all'albero dall'uomo (ad esempio nel taglio), dall'altro al sostantivo *ranet*, che designa la varietà delle mele renette (NdT).

la varietà del giardino, sebbene proprio quello di ciliegi sia diventato parte importante della cultura ucraina².

Nella pièce di Čechov viene attualizzata la simbologia archetipica del Giardino. Il ciliegeto si associa in primo luogo all'Eden, fondamento e modello di tutti i giardini, piantato da Dio: senza peccato, santo, ricco di tutto ciò di cui l'uomo ha bisogno, con tutti i tipi di alberi e piante, abitato da animali che vivono insieme pacificamente (Lichačëv 1982: 43). Nell'opera di Kuliš si parla della comune come di un giardino paradisiaco del socialismo, dove non ci sarà né sofferenza né morte. Nella mitologia, «il giardino contiene un certo valore speciale (originariamente sacro – un albero sacro, ecc.), e quindi ha bisogno non solo di cure, ma anche di protezione» (Civ'jan 1983: 147). In Čechov l'immortale custode del giardino e della casa è il personaggio di Firs. La sua battuta chiude la pièce e con la sua morte il giardino čechoviano rimane senza difese, e nel sopraggiunto silenzio «*si ode soltanto, in lontananza, la scure che si abbatte sugli alberi*» (Čechov 2020 [1989]: 514).

Va osservato che l'opera di Kuliš inizia con un monologo del guardiano, nonno Kasjan, che in passato era a guardia della tenuta e ora custodisce la terra della comune. Le forze, come accade al personaggio čechoviano di Firs, lo stanno abbandonando:

«Vuoi sederti e riposare un po', vecchio? Mi siedo, forse... (*Sedendosi sulla ringhiera*). Vuoi farti una dormitina? Oh no! Perché appena chiudo gli occhi, non ci crederai, sono tre notti che mi compare il padrone» (Kuliš 1990: 96).

È interessante notare che l'ex proprietario Vyšnevyy farà domanda proprio per il posto di guardiano nel nuovo collettivo (ivi: 110).

Casa e Giardino sono le origini dell'esistenza autentica: senza di loro il mondo non può essere sistemato, cade in pezzi, trasformandosi nel caos. Un mondo senza casa e senza la quotidianità della vita è l'ideale di Petja Trofimov. Così come nella pièce čechoviana Petja aveva convinto Anja a rinunciare al giardino che amava «così teneramente», nell'opera di Kuliš Jakiv propone alla contadina Chyma di fuggire dalla comune. Sono in molti a non sopportare la vita comunitaria, e questo conforta Vyšnevyy. Con una certa soddisfazione, l'ex proprietario dice allo zingaro Mun: «Perché non forgi delle nuove serrature per impedire che i tuoi compagni fuggano dalla comune?» (ivi: 128). Si può dire che le «serrature non forgiate» della *Comune nelle steppe* siano

2 Si pensi ad esempio alla celebre poesia di Ševčenko *Sadok vyšnevyy kolo chaty* (Il giardino di ciliegi attorno a casa) (*NdT*).

l'evoluzione del motivo delle «chiavi gettate» del *Giardino dei ciliegi*: senza di loro le “vecchie” serrature si sono rivelate inutili, ma quelle “nuove” non sono mai comparse.

Nella proposta di Jakiv di scappare dove c'è la luce elettrica, dove ci sono i cavi, ci sono molte strade, dove ci sono le macchine, alle miniere, al mare, alle montagne (ivi: 124), riecheggiano non solo gli appelli utopici di Trofimov, ma anche l'interpretazione che dà Lopachin del «suono di una corda di violino che si spezza»: «Da qualche parte, lontano alle miniere, deve essere crollato un carrello. Ma chissà dove, lontano da qui» (Čechov 2020 [1989]: 482). Sono quelle le lontananze che i giovani personaggi della comune sognano di raggiungere, senza immaginare in modo nitido cosa li attenda là.

L'ex proprietario, lo sfruttatore Vyšnevij, come nel *Giardino dei ciliegi* Lopachin (va osservato che, secondo Gaev, anch'egli è uno sfruttatore), offre una via d'uscita immediata ai membri disillusi della comune: formare un collettivo e assumere il controllo del mulino (Kuliš 1990: 100). Per risolvere questo importante problema in città viene incaricato Achtytel'nyj, una figura semicomica, come il personaggio di Gaev, che nella pièce di Čechov va all'asta in città. Il suo cognome ricorda l'onomastica della produzione umoristica čechoviana. Il discorso maccheronico di Achtytel'nyj ricorda due personaggi del *Giardino dei ciliegi*: il contabile Epichodov e, in una certa misura, il cameriere Jaša, che hanno acquisito solo le manifestazioni esteriori della cultura e dimostrano a sproposito la loro “educazione”. Per il suo ingegno e la sua adattabilità a qualsiasi condizione, Achtytel'nyj è invece simile alla figura del proprietario terriero Simeonov-Piščik.

Due personaggi čechoviani secondari sul piano dell'intreccio, ma molto significativi per comprendere la concezione autoriale dell'opera – la governante Šarlotta e il viandante senza nome – diventano i prototipi dello zingaro Mun, senza cognome e ignaro della propria data di nascita. La conversazione con lo zingaro, che Vyšnevij cerca di attirare al suo fianco, è indicativa, e si richiama al racconto di Lopachin sull'asta per il giardino. Nella commedia di Kuliš, l'argomento della contrattazione è cambiato, ma la proprietà, l'assegnazione della terra rimane un punto di intersezione degli interessi. E anche se Vyšnevij fallisce, il denaro ha ancora potere sull'animo umano.

L'influenza di Čechov si riflette anche sull'opera di Jakiv Mamontov, le cui pièce possono essere analizzate utilizzando come chiave interpretativa la cospicua attività pubblicitica dedicata al teatro dello stesso autore. E un posto significativo all'interno di questa produzione

critica è riservato alla ricezione dell'opera di Čechov.

L'atteggiamento di Mamontov nei confronti di Čechov oscilla tra un freddo distacco («Non condivido questa infatuazione per il teatro di Čechov, ma certamente anche da Čechov [...] abbiamo qualcosa da imparare»; Mamontov 1967: 94), e un'esplicita ammirazione («un maestro del dramma psicologico», «un grande maestro della capacità di esprimere gli stati d'animo e la mancanza di azione»; ivi: 103-104; 124-125). Una delle opere più popolari di Mamontov, *Una repubblica su ruote*, è stata scritta per un concorso indetto in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre e ha ricevuto il terzo premio (i primi due non sono stati assegnati). La pièce è stata rappresentata nei Teatri della Satira di Mosca e Leningrado, nel Teatro Ermolova di Mosca, ma le messe in scena non hanno soddisfatto l'autore.

L'azione della commedia si sviluppa a partire dalle vicende di un portabandiera dell'esercito, Dudka, che con un piccolo gruppo di soldati anarchici, si trova in una «casa padronale, abbandonata durante la rivoluzione» e si dichiara il nuovo proprietario: il presidente di una Repubblica da lui stesso creata. In *Una Repubblica su ruote*, il giardino non è affatto menzionato (forse questa è una conseguenza del «colpo d'ascia» nel dramma di Čechov). Il presidente Dudka si sistema nella casa, che tuttavia ha il suo guardiano: si tratta di Archyp, il «vecchio servitore del signore», che ricorda il personaggio čechoviano di Firs.

Analizzando la ricezione contemporanea del *Giardino dei ciliegi* gli studiosi notano «un cambiamento significativo nel sistema dei personaggi»: nella drammaturgia dell'ultimo decennio «viene superata la preminenza dei personaggi principali (Ranevskaja, Lopachin) e viene portato alla ribalta della riflessione creativa un personaggio episodico e apparentemente marginale come Firs» (Chimič 2011: 64-65). L'analisi della pièce *Una Repubblica su ruote* mostra come Mamontov sia stato uno dei primi drammaturghi ad ampliare notevolmente la figura di Firs, fino a trasformarlo in «una sorta di contenitore di significati quasi universali» (ivi: 67). Particolarmente intrisa di reminiscenze čechoviane è la scena decima del terzo atto: *Bal paré*. Questa festa in *Una Repubblica su ruote*, così come nel *Giardino dei ciliegi*, è una sorta di «festino ai tempi della peste», «una festa organizzata a dispetto della realtà» (Zingerman 1988: 180). Ricordiamo la condizione di Ranevskaja: «Ljubov' Andreevna è annichilita; cadrebbe se non fosse appoggiata a una poltrona» «Suona la musica. Ljubov' Andreevna è accasciata su una sedia e piange amaramente»; «Nel salone e nel salotto non è rimasto nessuno tranne Ljubov' Andreevna che sta seduta tutta rannicchiata e piange

amaramente. L'orchestra suona in sordina» (Čechov 2020 [1989]: 499, 500-501). Appare significativo l'episodio con la lettura del poema di A. Tolstoj *La peccatrice*: la protagonista è associata a Ranevskaja, di cui viene ricordata più volte la condotta dissoluta.

Una versione ridotta della peccatrice di Tolstoj-Čechov è presentata nella pièce teatrale di Mamontov nei panni dell'insegnante Ljusja: «*Ljusja intanto ha preso a fissare un punto con uno sguardo esaltato da ubriaca e rimane seduta immobile, come stregata. All'improvviso balza in piedi e urla inorridita. LJUSJA. Fermatevi! Fermatevi, pazzi! Eccoli! Stanno arrivando!*» (Mamontov 1988: 265). La comparsa delle figure di Merčyk e Pečenyj è simile a quella di Lopachin e Gaev. I personaggi di Mamontov riportano anche notizie che cambieranno radicalmente la vita di coloro che li circondano: «*Ljusja percorre da sola con i suoi grandi occhi la sala vuota, si lascia cadere sulla sedia e scoppia a piangere»* (ivi: 267). Nel *Giardino dei ciliegi* quasi tutti i personaggi sperimentano forme di presa di coscienza del rimorso. Come ha osservato Igor' Suchich, «praticamente a ogni personaggio [...] viene dato nell'opera un momento di verità, di lucida consapevolezza di sé», sia doloroso che curativo (Suchich 2004: 17-18]. Le figure del nuovo tempo, quali sono i protagonisti della commedia *Una Repubblica su ruote*, non conoscono il pentimento. Nessuno, solo Ljusja.

Il Mamontov-critico attribuiva particolare importanza agli strumenti specifici dell'espressività teatrale. Ad esempio, considerava «incredibilmente potente» la famosa nota di Čechov sul «suono di una corda di violino che si spezza» (Mamontov 1967: 197). Proprio questa immagine sonora di Čechov viene ripetutamente sfruttata dal Mamontov-drammaturgo nella pièce *Una Repubblica su ruote*:

All'improvviso, si sente un rintocco sommesso e solenne. Tutti sembrano pietrificati dalla sorpresa, ascoltano attentamente.

ARCHYP (*Nel silenzio carico di tensione mostra il vecchio orologio*). Ha suonato sette volte... Ci attende una grande disgrazia... Ricordo questo orologio fin da quando ero bambino, suona quando vuole... a distanza di qualche anno – una volta... Sempre prima di una disgrazia... (Mamontov 1988: 264).

Il vecchio lacchè, come il personaggio čechoviano di Firs, «vive da molto tempo», ricorda tutto e lo spiega a modo suo.

Stanno tutti seduti, soprappensiero. Silenzio. Si sente soltanto il sommesso brontolare di Firs. All'improvviso si leva un suono lontano, come cascato dal cielo, il suono mormente, triste di una corda di violino che si spezza.

[...]

LJUBOV' ANDREEVNA (*rabbrivisce*). Non so perché, ma è così sgradevole.

Pausa.

FIRS

È successo lo stesso prima della disgrazia: la civetta cantava e il samovar fischiava in continuazione (Čechov 2020 [1989]: 482).

Il presidente Dudka regolerà “in modo rivoluzionario” i conti con l’orologio, il cui suono ha spaventato i personaggi: «Signori! Divertiamoci! E l’orologio – che se ne vada al diavolo!» (Mamontov 1988: 265). Questo crimine spaventa Archyp.

In *Tri sestry* (Tre sorelle, 1901) Čebutykin, esaminando un orologio di porcellana, lo lascia cadere e lo frantuma «in mille pezzi». «Sono tutti dispiaciuti e confusi» (Čechov 2020 [1989]: 419). Čebutykin: «Forse non l’ho veramente rotto, ci pare soltanto che lo abbia rotto. Forse ci pare soltanto di essere al mondo, mentre in realtà non ci siamo per niente» (*ibid.*). L’orologio in pezzi simboleggia la rottura con il passato, la fine di un’epoca storica e, allo stesso tempo, l’ammortamento spirituale, il declino della filosofia di vita dei personaggi.

La scena si conclude in modo simbolico:

In silenzio, come un fantasma, compare Archyp. Si avvicina all’orologio rotto e scuote la testa tristemente.

ARCHYP. Lo avevano regalato alla povera padrona ancora ai tempi dello zar Aleksandr Nikolaevič... È la fine... La fine di tutto... (*si asciuga gli occhi con un fazzoletto*) *La campana suona a martello* (Mamontov 1988: 267).³

Da teorico del teatro, Mamontov individuava «l’enorme contenuto generalizzante» della nota finale del *Giardino dei ciliegi*: «la visione ideale dell’autore si manifesta in essa nella forma più sintetica e concreta [...] il colpo d’ascia su un albero... Proprio in questo consiste la più grande abilità di un drammaturgo: scrivere un’opera teatrale in modo

3 Nell’articolo *Osnovni pryncypy dramatyčnoji movy* (Principi fondamentali della lingua teatrale, 1936) Mamontov cita una frase di Stanislavskij sull’organizzazione sonora dello spettacolo: «Il crepuscolo, il tramonto, l’alba, il temporale, la pioggia, i primi suoni degli uccelli mattutini, il calpestio dei cavalli sul ponte e lo sferragliare della carrozza che parte, il ticchettio di un orologio, il cinguettio di un grillo, il suono della sveglia sono necessari a Čechov non per un effetto scenico esterno, ma per rivelarci la vita dello spirito umano» (Mamontov 1967: 154-155). Il critico traduce l’espressione ucraina ‘*dzvin na spoloch*’ con la parola russa ‘*nabat*’ (campana a martello).

tale che il suo contenuto più profondo possa alla fine essere espresso con il movimento o il suono più semplice» (Mamontov 1967: 197).

Sulle orme di Čechov, Mamontov termina la pièce con un effetto sonoro: *dzvin na spoloch* (la campana suona a martello).

Va ricordato che anche nei due atti precedenti la campana suona a martello in segno d'allarme diventando un marcatore sonoro universale. Come in Čechov, nel dramma di Mamontov la campana crea un'atmosfera di angoscia, ricordando le forze che imperversano al di fuori della casa, spingendo l'individuo a pensare non alle cose contingenti, ma a quelle eterne. L'autore ucraino sviluppa l'idea della rivoluzione come di un fuoco, il cui potere distruttivo cancella il passato e il futuro, cancella le illusioni.

I protagonisti del *Giardino dei ciliegi* se ne vanno, quelli di *Una Repubblica su ruote* scappano. Alla stazione di Buzanivka si attende l'arrivo dei nuovi padroni e per questo il nome della fermata viene reso più "bolscevico": «Buzanivka rossa». L'episodio comico dell'insegna si trasforma in sangue e morte, attraverso il motivo del colore rosso che di nuovo si riferisce indirettamente alla pièce čechoviana. Nel *Giardino dei ciliegi* il colore rosso si associa ai frutti, alle ciliegie. Gli alberi di ciliegie nel secondo atto sono accostati a un cimitero, come sottolineato da Michail Gromov. Un'identica associazione si trova anche nella *povest' Step'* (La steppa, 1888). Il leitmotiv della ciliegia, strettamente legato al cimitero e alla morte (cfr. Gromov 1989), rafforza nella pièce di Mamontov le associazioni "rosso (ciliegia) – sangue – morte".

A differenza della *Comune nelle steppe* e di *Una Repubblica su ruote*, è difficile individuare e delineare le reminiscenze čechoviane nel contesto culturale generale del romanzo *Senza terreno*. Gli eventi si svolgono nella Dnipropetrovs'k (l'odierna Dnipro, NdT) industriale "rinnovata" degli anni Venti e Trenta. Al centro del conflitto c'è il destino della chiesa Variaga, un monumento unico di architettura nazionale, che sembra risalire all'inizio del XX secolo. La chiesa, che simboleggia i valori eterni, è minacciata di distruzione, come a suo tempo il giardino di Čechov.

Petrov suggerisce al lettore la base drammaturgica del proprio romanzo attraverso inserzioni come la «nota dell'autore». Gli studiosi hanno approfittato di questi indizi autoriali, limitandosi tuttavia a individuare la genesi letteraria del testo solo nel teatro di Gogol'. Invece, uno dei pretesti del romanzo, a nostro avviso, sono le pièce di Čechov.

La presenza di Čechov nel mondo artistico di Viktor Petrov non è un dialogo diretto, ma mediato: la consonanza delle intenzioni esteti-

che si manifesta in situazioni, conflitti, personaggi simili ed è determinata, in particolare, dal contesto, dal *thesaurus* culturale.

Uno degli elementi chiave del romanzo, così come accade nelle opere teatrali di Čechov, è costituito dai mitologemi dell'albero e della casa. Il protagonista (il cui nome, Rostyslav, sul piano etimologico è trasparente e comprende anche il significato di crescita) guarda sconcertato il paesaggio industriale: «Non lo sopporto. Immaginatevi, non un solo albero!» (Domontovyč 1948: 14). In Petrov-Domontovyč, la stazione è un luogo diretto dell'azione. Nel tempo, le stazioni si sono trasformate in parchi ferroviari: «Non è rimasta traccia dell'antica steppa [...]» (ivi: 15). La semantica della distruzione viene rafforzata, poiché la steppa viene aggiunta alla casa e al giardino perduti, un altro concetto chiave nell'opera čechoviana. Entrambi gli eroi – sia Ranevskaja che Rostyslav Mychajlovyč – tornano a casa costretti a decidere il destino – la prima – della casa e del giardino di ciliegi che è menzionato perfino nel *Dizionario enciclopedico*, il secondo della chiesa Variaga. «Opera di grande valore artistico», questa chiesa viene considerata come un semplice edificio, come un locale con un determinato numero di metri quadri di superficie, che può essere utilizzato in modo più utile (ivi: 21). Anche il personaggio čechoviano di Lopachin, dotato di senso pratico, tra le qualità del giardino individua, oltre alla posizione, la superficie. E propone di abbattere le costruzioni e di affittare il terreno per la costruzione di villini.

Si scopre che anche sulla chiesa esiste un progetto “alla Lopachin”: «demolire tutte le case e, al loro posto, su tutta la superficie costruire un unico *blok-kombinat*. E abbattere la chiesa Variaga, farla finita con Ljnnik» (ivi: 23). Rostyslav Mychajlovyč, come Ranevskaja e Gaev, mentre lotta, per la conservazione del monumento artistico, vorrebbe rimanere lontano dalla discussione che gli sembra simile a una trattativa commerciale.

Il secondo atto del *Giardino dei ciliegi* è preceduto da un'annotazione di scena: «Campagna. Una vecchia cappelletta diroccata e da tempo abbandonata; accanto ad essa un pozzo, grandi pietre che in passato erano probabilmente lastre tombali, e una vecchia panchina» (Čechov 2020 [1989]: 471). Il protagonista del romanzo, arrivando in anticipo a una riunione nella chiesa Variaga, fa il giro del cimitero e trova una panchina sul limite del dirupo: «Le lastre di pietra della piazza illuminate dal sole sembrano bianche. Sotto di me un abisso, un abisso di spazio, un'azzurra infinità: io e nessun altro! La grandezza della solitudine priva dell'uomo!» (Domontovyč 1948: 58-59). La nota del

romanzo menziona il quadro *Sull'eterno riposo* (1894) di Isaak Levitan. Sullo sfondo di quel paesaggio si dipanano le riflessioni čechoviane del personaggio. Il protagonista di Domontovyč sviluppa il pensiero di Lopachin sugli spazi infiniti e sui giganti: «Dio, ci hai dato boschi immensi, campi sterminati, orizzonti sconfinati e, vivendo su questa terra, anche noi dovremmo essere dei giganti...» (Čechov 2020 [1989]: 481). Nel romanzo un simile gigante, per nulla fiabesco, è Ljnnik, il maestro che ha costruito la chiesa Variaga di Santa Sofia. La sua arte rifiuta il mondo “contadino” e “provinciale”: «Non dipingeva giardini di ciliegi [...] non dipingeva né fiori, né mattine, né inverni, né primavera. [...] Si prendeva gioco dell'arte che commuove» (Domontovyč 1948: 80).

Il dipinto di Ljnnik dal titolo parlante *Misto rubajut'* (La città viene costruita) si ricollega al finale del *Giardino dei ciliegi*, dove «cade il silenzio, si ode soltanto, in lontananza, la scure che si abbatte sugli alberi» (Čechov 2020 [1989]: 514). Rostyslav riproduce la tela nel dettaglio a memoria: «Nell'azzurro del crepuscolo [...] su un poggio in una radura, gente silenziosa [...] taglia con le asce tronchi di quercia. Non un solo movimento libero e scomposto. Non un solo colore definito. *Nel triste silenzio*, gli schiavi lavorano al comando di un uomo forgiato nel ferro nero [...] La foresta sta morendo. *Cade un albero secolare, il fragore spaventoso della sua caduta rompe il silenzio*. Dietro il burrone, sulla collina disboscata, la gente erige una città» (Domontovyč 1948: 92-93; il corsivo è mio – V. B.). Il dipinto di Ljnnik “echeggia” e il suo suono principale, che – proprio come quello di Čechov – rompe il silenzio, è il colpo di un'ascia sul tronco. La chiesa Variaga, che simboleggia l'eterno, è allo stesso modo minacciata di distruzione, come il giardino poetico di Čechov o i pittoreschi alberi secolari. Tutte queste analogie rafforzano il motivo della distruzione assurda.

Nel romanzo di Petrov-Domontovyč prende corpo anche la promessa del personaggio di Petja Trofimov del *Giardino dei ciliegi*: piantare un nuovo giardino. Al posto del Giardino di Potëmkin – un tempo, nei ricordi del protagonista, idilliaco – è stato costruito il «Parco della cultura e del tempo libero»: «Il nuovo giardino aveva tutt'altro aspetto. I giovani alberi erano ordinati dalla ghiaia dei vialetti sterrati [...]. I fiori avevano smesso di essere ciò che erano fino a quel momento: fiori. [...] Sulle aiuole davano l'impressione di essere disegnati su compensato» (ivi: 144). Il giardino, o meglio, l'atteggiamento nei suoi confronti, agisce nel romanzo esattamente come in Čechov, nella funzione di criterio etico.

Al VIII Concorso internazionale di architettura teatrale OISTAT 2011, il designer britannico N. Mont Blanc e il regista canadese R. Platek hanno ricreato l'immagine di una tenuta nobiliare nello spazio di una chiesa. La loro idea, giudicata provocatoria, era «non di utilizzare i locali della chiesa, ma di realizzare una *dislocazione nella Chiesa*: inscrivere lo spazio del Giardino nello spazio della Chiesa, combinare le linee orizzontali di un oggetto poetico con le linee verticali di un altro realmente esistente» (Gul'čenko, 2016: 296-297). Questo progetto contemporaneo è in parte previsto nel romanzo di Petrov-Domontovyč. Lo scrittore ha "inscritto" lo spazio del giardino dei ciliegi čechoviano nello spazio della chiesa Variaga, che può essere fatta saltare in aria, distrutta, ma non venduta o trasformata in un museo o magazzino.

Come possiamo vedere, le opere di Mykola Kuliš, Jakiv Mamontov e Viktor Petrov (Domontovyč) rappresentano, in relazione all'eredità letteraria čechoviana, varie forme di dialogo culturale e creativo, tre diverse opzioni per una strategia intertestuale:

- accumulazione di idee artistiche del pre-testo (Kuliš);
- "gioco" con il pre-testo (Mamontov);
- una variazione sul tema del pre-testo, in cui l'opera di Čechov è vista come uno sfondo lontano (Petrov-Domontovyč).

La poetica intertestuale di ciascuno degli autori riflette sia l'originalità della personalità creativa, sia le costanti culturali che emergono sul piano sociale e nazionale.

Il Kuliš drammaturgo, sintetizzando nella propria opera la tradizione nazionale e le evoluzioni della drammaturgia europea occidentale, interpretava l'esperienza del "nuovo dramma" principalmente attraverso Čechov, come evidenziato non solo dalla pièce *La comune nelle steppe*, ma anche dalle opere successive, *Patetičnaja Sonata* (La Sonata Patetica, 1929) e *Maklena Grasa* (1933).

La ricezione di Čechov da parte di Mamontov, non solo in qualità di drammaturgo ma anche di teorico del teatro, rappresenta pienamente la linea ufficiale sul piano ideologico. Nel suo atteggiamento, che oscilla tra il freddo distacco e l'esplicito entusiasmo, sono riflessi apertamente i dibattiti degli anni Venti e Trenta sul significato sociale dell'opera di Čechov. Il modo di trattare liberamente un testo "altro" anticipa la ricezione chiamata nel discorso postmoderno "gioco di frammenti".

Per Petrov, l'autore del *Giardino dei ciliegi* non è un rappresentante ideologicamente estraneo di un altro tempo, ma incarna un principio di valore letterario e culturale. La presenza di Čechov nel suo mondo

artistico è un dialogo indiretto che si realizza quando la corrispondenza dei propositi estetici si manifesta in situazioni simili, nei conflitti, nelle caratteristiche dei personaggi ed è legata, in particolare, al contesto culturale di riferimento. L'intuibilità dei motivi e dei mitologemi čechoviani consente, senza fare riferimento a lui direttamente, di orientarsi sul grande scrittore come figura iconica.

Il dialogo con le opere di Čechov ha permesso agli scrittori ucraini negli anni Venti e Trenta – in un periodo di pressione ideologica, di influenze sociali, di cambiamenti negli umori politici – di enfatizzare i significati imperituri e universali delle loro opere. Allo stesso tempo, i principi morali della visione del mondo čechoviana sono serviti come base fondamentale per le riflessioni degli autori sui contenuti e sulle prospettive di vita per loro attuali.

BIBLIOGRAFIA

- Čechov 1978: A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach*, voll. XII-XIII, *P'esy 1889-1891; P'esy 1895-1904*, Moskva, Nauka, 1978, pp. 4-60.
- Čechov 2020 [1989]: A. P. Čechov, *Teatro*, trad. it di G. P. Piretto, intr. di F. Malcovati, Milano, Garzanti, 2020.
- Chimič 2011: V. V. Chimič, *Ècho «Višnëvogo sada» v sovremennoj dramaturgii*, in *Čechoviana. Čechov: vzgljad iz XXI veka*, Moskva, Nauka, 2011, pp. 60-71.
- Civ'jan 1983: T. V. Civ'jan, *Verg. Georg. IV, 116-148: k mifologeme sada*, in *Id. (pod red.), Tekst. Sematika i struktura*, Moskva, Nauka, 1983, pp. 140-152.
- Domontovyč 1948: V. Domontovyč, *Bez gruntu. Povist'*, Regensburg, Vydaniya Mychajla Borec'kogo, 1948.
- Gromov 1989: M. P. Gromov, *Kniga o Čechove*, Moskva, Sovremennik, 1989.
- Gul'čenko 2016: V. V. Gul'čenko, *Eščë o Firse, Lire i Gamlete. Sceničeskie opyty*, in *Id. (pod red.), Čechov i Šekspir: kollektivnaja monografija*, Moskva, GCTM im. A. A. Bachrušina,

2016, pp. 296-304.

- Kuliš 1990: M. G. Kuliš, *Tvory v dvoch tomach*, vol. I, *P'jesy*, Kyjiv, Dnipro, 1990.
- Lichačëv 1982: D. S. Lichačëv, *Poëzija sadov*, Leningrad, Nauka, 1982.
- Mamontov 1967: Ja. Mamontov, *Teatral'na publicystika*, Kyjiv, Mystectvo, 1967.
- Mamontov 1988: Ja. Mamontov, *Tvori*, peredm. Ju. Kostjuka, Kyjiv, Dnipro, 1988.
- Suchich 2004: I. N. Suchich, *Struna zvenit v tumane (1903. «Višnëvoj sad» A. Čechova)*, in *Id.*, *Dvadcat' knig XX veka. Ėsse*, Sankt-Peterburg, Paritet, 2004, pp. 10-27.
- Zingerman 1988: B. I. Zingerman, *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie*, Moskva, Nauka, 1988.