

# Čechov e i pittori ambulanti: incroci artistici

## Andrej Stepanov

### ABSTRACT

#### **Chekhov and the itinerant painters: artistic crossroads**

Andrej Stepanov

The author addresses the question of the sources of Chekhov's art and tries to solve this problem by drawing parallels between Chekhov's prose and the painting of the late 19th century. The article proves that some of the canvases of the Itinerants art movement can be considered direct sources of some motives and episodes in Chekhov's works. The criteria for a significant intertextual connection is not just the coincidence of the theme in a pictorial and prose work, but the presence in them of a common unique detail.

*Keywords:* Anton Chekhov, Realism, Modernism, painting of the Itinerants, theory of intertextuality

Come è noto, il lavoro filologico si svolge tradizionalmente ricercando le fonti dei testi. Questa attività deve distinguersi, almeno in teoria, dalla cosiddetta «analisi intertestuale» attraverso una solida dimostrazione.

Nel caso in cui possediamo delle testimonianze attendibili e documentate sulla conoscenza da parte di un autore di un determinato pretesto, sul suo interesse per quel preciso pretesto, manifestatosi poco prima della realizzazione di un'opera al centro dell'analisi, allora è possibile parlare con certezza di un legame genetico diretto tra il testo e il pretesto. Tuttavia, casi analoghi nella storia della letteratura sono abbastanza rari. Con più frequenza si verificano somiglianze tra un testo e le possibili fonti, ma senza conferme che documentino tale legame. In questo caso, i confini tra influenze probabili, poco probabili e improbabili appaiono sfumati, e per lo studioso si aprono possibilità allettanti per un incastro libero e «creativo» di un testo dentro l'altro.

A mio avviso, il problema degli studi attuali di letteratura sta nel fatto che questa «attività creativa secondaria» – ovvero la ricerca di associazioni facoltative – si è trasformata in una tendenza diffusa (come

gli studi su Nabokov o su Maldel'stam, nei quali ciò che si scopre di nuovo è giustificato da frasi del tipo «l'autore potrebbe essere a conoscenza di...», oppure «è possibile che ciò sia un richiamo a...»). Il lavoro di ricerca ha smesso di soddisfare qualsiasi criterio di verificabilità/falsificazione. La potenziale lista delle opere «che un autore poteva conoscere» sembra estendersi all'infinito. Questa intertestualità senza confini decreta la morte della scientificità e trasforma la teoria della letteratura in una competizione di erudizione, di spirito di osservazione e finezza d'ingegno.

In una serie di articoli (Stepanov 2017, 2017a, 2019) ho già tentato di offrire dei limiti ragionevoli entro cui collocare questo tipo di studi. Mi sono basato sul fatto che l'intertestualità non rappresenta una dicotomia (presenza/assenza di un collegamento), ma è piuttosto una gradazione: da una citazione chiave per la comprensione di un testo, sapientemente inserita fra le righe dall'autore, fino ad associazioni facoltative da parte dello studioso, passando attraverso una moltitudine di stadi intermedi.

Nel determinare i gradi di importanza di un possibile pretesto mi sono basato sulle considerazioni che seguono. Perché si verifichi un legame importante dal punto di vista semantico tra due intrecci narrativi, è necessario che la fabula di entrambe le opere (o, quanto meno, dei singoli episodi) segua un «filo narrativo comune»; ovvero, occorre che si riconduca a una frase di senso compiuto, all'interno della quale ci sarà obbligatoriamente un soggetto, un verbo e un complemento (soggetto logico, predicato e oggetto), e preferibilmente anche altre componenti secondarie. Quanto più è possibile inserire all'interno della proposizione complementi generici, definizioni e coincidenze, tanto più convincente sarà il legame trovato; al contrario, minore sarà la corrispondenza tra gli elementi (fino alla sola corrispondenza di un solo elemento tra le componenti principali – soggetto o predicato) più superficiale e remota sarà l'analogia. Se all'interno del «filo narrativo comune» sarà possibile citare alcune frasi che si sovrappongono dal punto di vista logico e/o cronologico e che diano origine a un testo coerente, allora il significato del legame intertestuale aumenterà in maniera significativa. Il momento più critico, che limita la possibilità di individuare significativi legami intertestuali, rimanda alla cosiddetta «pressione del testo»: pur di stipare il materiale all'interno di una cornice comune, lo studioso parafrasa la fabula di uno dei testi, utilizzando un *tropo* e/o descrivendo attanti e azioni attraverso perifrasi-rompicapo secondo il

principio dell'«oscuramento del contenuto»<sup>1</sup>.

In questo lavoro, verrà affrontato un problema affine: come procedere quando la possibile fonte di un testo letterario non va ricercata in un altro testo letterario, bensì in un'immagine, per esempio in un quadro o in un disegno? In altre parole, ci interesserà il criterio di 'intermedialità' referenziale (Domanskij 2020: 84), in assenza di una citazione confermata in quanto documentata. È chiaro che l'efficacia dei criteri indicati sopra, in questo caso, risulta limitata: quanto più la fonte visiva è implicita rispetto all'intreccio e ai dettagli contenuti nell'opera d'arte, tanto più è difficile mostrare il suo legame con il testo letterario analizzato. Tuttavia, persino i quadri più «narrativi» – ad esempio, i lavori dei pittori ambulanti<sup>2</sup> (sui quali mi soffermerò) – di rado si prestano a una narrazione univoca, non contengono una spiegazione precisa della trama, bensì registrano di solito solo la situazione comunicativa generale e i singoli dettagli della scena rappresentata.

La mia riflessione si basa proprio su questi due ultimi innegabili punti di convergenza tra letteratura e pittura: la rappresentazione/descrizione di una situazione comunicativa e dei dettagli. Negli esempi che seguono verranno mostrate le possibili fonti sia della situazione generale dei testi čechoviani (e questi parallelismi sono abbastanza in basso in una 'scala di necessità' del legame intertestuale), sia dei singoli

---

1 L'approccio che tenterò di sviluppare è stato delineato da I. P. Smirnov in alcune osservazioni contenute nel libro *Poroždenie interteksta* (L'origine dell'intertesto). Lo studioso dimostra l'assenza di legami tra le poesie di Pasternak e Karolina Pavlova su Venezia, poiché l'intreccio della poesia di Pavlova si può ricondurre alla frase «la città è una zarina prigioniera che dimentica la prigioniera nell'elemento acquatico», mentre per Pasternak Venezia rappresenta una «cittadina suicida che si immerge nell'acqua» (Smirnov 1995: 62). La somiglianza tra la tematica (poesie su Venezia), l'immagine centrale (città-donna), e gli attributi (l'elemento acquatico) non sono sufficienti per confermare un'interrelazione significativa se non si può costruire per i due testi una stessa sequenza «soggetto-predicato-oggetto» o indicare che gli elementi della prima sequenza si trasformano in elementi della seconda attraverso un'unica operazione logica. Pertanto, nella formulazione del tema delle opere interconnesse devono interagire sia i termini sia le relazioni, che sono allo stesso tempo soggetto logico, predicato e oggetto: «L'operazione intertestuale avviene sugli elementi in comune con un precedente enunciato ed essa modifica sia il loro legame, sia (in parte) i termini stessi» (Smirnov 1995: 55). Detto ciò, è logico supporre che – sebbene Smirnov non lo affermi – maggiore è la coincidenza in questa formulazione delle circostanze e degli attributi, e perfino dei singoli dettagli dei due testi, più pertinente sarà la loro comparazione.

2 In russo *Peredvižniki*, ovvero collettivo di artisti ambulanti formatosi nel 1870 a San Pietroburgo.



Vasilij Pukirev. *La riscossione degli arretrati*, 1875 (fig. 1).  
Museo Statale russo di storia politica.

dettagli (qui, invece, la possibilità di influenza è decisamente più elevata). Qualche conclusione teorica sarà tratta alla fine, ma ora passiamo all'analisi del materiale scelto.

Esaminiamo il quadro del famoso pittore ambulante Vasilij Pukirev *Sbor nedoimok* (La riscossione degli arretrati, 1875, fig. 1).

Vediamo una scena ben nota e pienamente comprensibile a tutti i sudditi dell'impero Russo. Il commissario con aria da signore è accompagnato da uno scrivano, dallo *starosta* del villaggio e da due testimoni che pignorano i beni di una povera famiglia contadina come pegno del pagamento degli arretrati. L'immagine della piccola izba con due finestre, sghemba, decrepita, ricoperta di paglia mette in luce la povertà di questa gente. La madre di famiglia supplica in ginocchio il *barin* ('signore', 'padrone') di non portare via l'ultimo bene; suo marito sta a capo chino, probabilmente provando un senso di colpa. Intanto, i due caporali portano fuori dalla stalla la vacca nutrice. I vicini osservano

l'episodio con compassione e trattengono la rabbia.

Ora confrontiamo il quadro con questo episodio del racconto *Mužiki* (I contadini, 1897) di Čechov:

Arrivò il bàrin – così nel villaggio chiamavano il commissario di polizia rurale. Quando e perché veniva, lo si sapeva già da una settimana. A Žukovo c'erano soltanto quaranta famiglie, ma di arretrati d'imposta erariale e provinciali s'erano accumulati più di duemila rubli. Lo *stàrosta* Antip Sedèl'nikov [...] era severo e teneva sempre le parti dell'autorità [...]. Non ebbe il tempo di allontanarsi d'una versta che già Antip Sedèl'nikov portava via dall'isba dei Cikildèev il *samovàr* e dietro di lui veniva la nonna strillando da fendersi il petto: – Non te lo lascerò! Non te lo lascerò, maledetto!

[...] Il vecchio, sentendosi colpevole sedeva in un angolo a testa bassa e taceva. [...] Il vecchio borbottò, prese il berretto e andò dallo *stàrosta*. [...] Il vecchio si mise a pregare in direzione di Battemberg e disse: – Antip, fammi la grazia divina, rendici il *samovàr*! Per amor di cristo! (Čechov 1963: 378, 380-381, 382).

Le citazioni potrebbero continuare, tuttavia è chiaro che le convergenze tra i due testi, pittorico e letterario, in questo caso non vanno oltre una situazione di vita comune tipica dell'epoca. I dettagli evidenti in Čechov – come il *samovar* portato via o, per esempio, il modo del commissario di rivolgersi al contadino: «Il commissario annotò qualche cosa e disse a Òsip tranquillamente, con un tono calmo come se avesse chiesto dell'acqua: "Vattene"» (Čechov 1963: 380) – nel quadro sono assenti oppure non si colgono. Inoltre, il confronto con il quadro di Pukirev sembra non portare a nessun ampliamento<sup>3</sup> di significato nella comprensione del testo čechoviano. Perciò non c'è alcun motivo di ritenere che davanti a noi ci sia la fonte dell'episodio dei *Contadini*.

Passiamo ora a una situazione più specifica. Osserviamo il quadro di Firs Žuravlëv *Posle svadebnoj ceremonii* (Dopo la cerimonia di nozze, 1874, fig. 2).

Vediamo un uomo non più giovane, appena sposato e «di alto rango» entrare timidamente nella stanza dalla sua giovane moglie. A giudicare dal titolo e dalla situazione, l'azione si svolge nella ricca casa aristocratica dell'uomo al ritorno dalla cerimonia in chiesa e dopo il banchetto nuziale. Entrambi i coniugi indossano la fede all'anulare: il matrimonio si è celebrato. La giovane donna si è già tolta i guanti bianchi e la ghirlanda

3 Forse è possibile osservare solo la discrezione di Čechov rispetto al carattere melodrammatico del quadro di Pukirev: nei *Contadini* l'unica fonte di sostentamento, la vacca dei Čikil'deev, del resto non viene portata via; la riscossione degli arretrati colpisce l'orgoglio dei contadini (il *samovar* si associa all'onore di una famiglia), ma non mette a rischio la loro stessa vita.

di fiori d'arancio. Sulla poltrona sono appoggiate una cuffietta sbazzina con nastro rosa e una vestaglia ricamata con merletti e volant: la prima notte di nozze sta per arrivare. Tuttavia, la posa e l'atteggiamento della protagonista esprimono disperazione, evidentemente si rammarica per aver deciso di sposare un uomo vecchio. Al contempo, nel quadro non vediamo alcuna informazione sul motivo della sua scelta (la povertà, la volontà del padre e così via), benché non ci sia dubbio che questo sia un matrimonio di convenienza.

Di per sé, il motivo del matrimonio asim-

metrico è diffusissimo nell'arte realista: si può ricordare il celebre quadro di Pukirev *Neravnyj brak* (Il matrimonio impari, 1862), oppure il lavoro dello stesso Žuravlëv *Pered vencom* (Prima dell'altare, 1874). A volte, anche il quadro qui analizzato è stato chiamato *Il matrimonio impari*. Per questo ha poco senso parlare del dipinto come di pretesto per il racconto di Čechov, se non fosse per un piccolo dettaglio: dal collo dello sposo pende nient'altro che la croce dell'Ordine di Sant'Anna di seconda classe – la stessa di cui parla il racconto di Čechov *Anna na šee* (Anna al collo, 1895). L'ordine non è rappresentato in maniera molto nitida, tuttavia, oltre alla croce, è evidente anche il nastro di Anna. Inoltre, sembra incredibile, ma questi dettagli si ripetono in modo vistoso nel ritratto incorniciato e appeso al muro: si vedono l'ordine sul davantino bianco e lo stesso nastro.

È dunque d'obbligo ricordare la scena finale di *Anna al collo*:



Firs Žuravlëv. *Dopo la cerimonia di nozze*, 1874 (fig. 2). Museo delle arti figurative di Ekaterinburg.

[...] in questo momento entrò suo marito, Modèst Aleksèič... Davanti a lei, anche lui aveva ora l'aria cattivante, melliflua e servilmente rispettosa che ella era abituata a vedergli in presenza delle persone potenti e illustri; e con entusiasmo, con disgusto e con disprezzo, ormai convinta che egli non le avrebbe fatto nulla, disse staccando nettamente ogni parola: – Andate via, tanghero! (Čechov 1963: 142).

Tuttavia, nonostante la somiglianza tematica, la logica dell'intreccio di Čechov e Žuravlëv non coincide, anzi risulta opposta. L'eroina čechoviana, che all'inizio teme il suo importante consorte, prende coraggio non prima di sei mesi dal matrimonio; invece la timidezza e la piaggeria di Modest Alekseič sono condizionate dal fatto che il successo di Anna nella società e le attenzioni di Artynov e di «sua Eccellenza» accrescono lo status sociale della donna agli occhi del marito (ci troviamo davanti a una strategia tipica del primo Čechov, cioè il mescolamento di due sistemi di orientamento e di due modelli di comportamento legati sia alla sfera familiare sia a quella professionale). Non c'è nulla di analogo in Žuravlëv. Non c'è nemmeno una somiglianza tra il ritratto del consorte nel quadro e Modest Alekseič di Čechov. L'arredamento della casa (mobili in stile *bouffe*, carta da parati di seta, lampade sfarzose, tende, vasi e così via) indicano l'alto status del padrone di casa, nettamente superiore a quello della modesta posizione sociale dell'eroe čechoviano.

Dunque, si può immaginare che solo un dettaglio – l'ordine sul collo dell'uomo «ormai avanti nella carriera e non più giovane», – possa essere stato da stimolo per Čechov. Tuttavia, pur tenendo conto di un fatto evidente – che il famoso gioco di parole «le tre Anne - una all'occhiello e due al collo» è servito da principale fonte del racconto –, il peso della fonte artistica risulta minimo.

Ora affrontiamo un terzo esempio. Davanti a noi abbiamo il quadro molto noto dello stesso Firs Žuravlëv *Kupečeskie pominki* (Il banchetto funebre del mercante, fig. 3), esposto per la prima volta nel 1876 e in seguito acquistato da P. M. Tret'jakov.

Vediamo il salotto per le feste di una ricca casa mercantile, apparecchiato a quanto pare per la commemorazione dell'«anziano», il capofamiglia, il cui ritratto adorna la parete. Il nuovo padrone, il figlio del defunto, siede stravaccato a capotavola e con indulgenza ascolta il prete che consola la vedova, mentre il diacono divora la coscia di pollo a quattro palmenti. Il banchetto sta per finire, i vari ospiti sono pasciuti e iniziano ad accomiatarsi, ma i camerieri in frac ingaggiati in un ristorante di lusso servono ancora riso cotto con uva passa



Firs Žuravlëv. *Il banchetto funebre del mercante*, 1876 (fig. 3).  
Galleria Statale Tret'jakov.

scambiandosi occhiate di derisione e disapprovazione. Come in molti testi čechoviani, l'accento sul quadro di Žuravlëv è posto sulla collettiva mancanza di cultura e su una condotta indecorosa dei partecipanti, manifestata in gran parte da piccoli dettagli – dal vestiario ai gesti. Uno di questi merita particolare attenzione.

Il prete consola la vedova, e, nel frattempo, solleva un fungo con una forchetta. E non possiamo non ricordare l'episodio della commemorazione del piccolo Nikifor della *povest'* di Čechov *V ovrage* (Nella bassura, 1900):

Il giorno ci fu il funerale, e dopo il funerale gli invitati e il clero mangiarono molto e con tale avidità come se da un pezzo non avessero mangiato. Lipa serviva a tavola e il prete levandò la forchetta, sulla quale c'era un funghetto salato, le disse:

– Non affliggetevi per il piccino. Ai bimbi appartiene il regno dei cieli.  
(Čechov 1963: 647).

Il gesto del *pope* è molto chiaro: il genere della «consolazione» nella sua attuazione è generalmente accompagnato da un'indicazione verso



il cielo. Tuttavia l'uomo, forse per ingordigia (sottolineata da Čechov nella frase precedente), o forse semplicemente per mancanza di buone maniere non ha appoggiato prima la forchetta sul tavolo. Ne risulta che questo gesto:

- sottolinea la formalità della consolazione;
- ci dice che il «terreno» (il cibo) per l'ecclesiastico, in realtà, è più importante di ciò che è «spirituale»;
- è eseguito in maniera puramente meccanica e abituale, così come la consolazione che si riduce a una generica citazione;
- ha un carattere momentaneo: nell'azione che segue il padre sta per portare la forchetta alla bocca, e la consolazione sarà interrotta dal processo di divorare il boccone;
- sottolinea la posizione privilegiata del parlante: il sacerdote è un ospite, mentre Lipa si limita a servire.

Ora, tornando alla questione dei «marcatori dell'intertestualità», dei quali abbiamo parlato all'inizio di questo saggio, vediamo che, perlomeno nei quadri realisti che raffigurano un atto comunicativo, è assolutamente possibile attuare la stessa operazione comparativa realizzabile nel confronto degli intrecci delle opere narrative: entrambi i testi sono riconducibili a un «riassunto comune», ovvero portano a una proposizione completa, nella quale ci sono soggetto, predicato e complemento (soggetto logico, predicato e oggetto), e anche altri componenti di secondo grado. Questa proposizione suona così: «Un *pope* durante un banchetto funebre pronuncia il suo discorso di consolazione, rivolgendosi a una donna che ha subito una perdita, tenendo la forchetta con il fungo salato sollevata in alto».

In conclusione, proprio un unico dettaglio diventa l'elemento più convincente per validare la fonte. Nel primo degli esempi citati questo marcatore non era affatto presente (benché potrebbe essere il *samovar*); nel secondo il dettaglio è presente, ma non possiede il carattere di unicità: sono molti, infatti, gli impiegati di mezza età che possiedono un «ordine di Anna di secondo grado», collocandosi tra il VI e il VII grado della gerarchia sociale, e per giunta testi distanti dal punto di vista della logica dell'intreccio non si prestano a un «riassunto comune». Nel terzo esempio, invece, sono presenti entrambi i marcatori – relativo alla trama e al dettaglio – e il secondo di questi ha un carattere di unicità.

BIBLIOGRAFIA

- Čechov 1963: Anton Čechov, *Anna al collo, I contadini, Nella bassura*, in *Id., Racconti e novelle*, trad. it. di G. Faccioli, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 128-143, 351-392, 605-654.
- Domanskij 2020: V. A. Domanskij, *Intermedial'nost' proizvedenij russkoj klassiki (na materiale tvorčestva I. S. Turgeneva, «Mir russkogo slova»*, 2 (2020), pp. 82-88.
- Smirnov 1995: I. P. Smirnov, *Poroždenie interteksta: elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. Pasternaka*, Sankt-Peterburg, izd. Spbgu, 1995.
- Stepanov 2017: A. D. Stepanov, «Spjaščaja krasavica» segodnja: k voprosu o granicach intertekstual'nogo i mifologičeskogo podchodov, «Welt der Slaven», 2 (2017), pp. 304-318.
- Stepanov 2017a: A. D. Stepanov, *Problema «aggramatizma» v poezii i proze*, in *Intertekstual'nyj analiz: principy i granicy. Sbornik naučnych statej*, A. A. Karpova, A. D. Stepanov (pod red.), Sankt-Peterburg, izd. Spbgu, pp. 11-25.
- Stepanov 2019: A. D. Stepanov, *Čechov i Barancevič: k voprosu o kriterijach interteksta*, «Russkaja literatura», 2 (2019), pp. 97-103.