

IGOR PIUMETTI

L'IDENTIFICAZIONE DEL SIMBOLO:  
RIFLESSIONI SUL *GABBIANO* DI ČECHOV

*Abstract:* This article focuses on the possibility of applying onomastics to the interpretation of the role of Nina in Čechov's *The Seagull*, in which the reader is faced with different ways of interpreting the role of Nina, starting from her surname, *Zarečnaja*, which may be translated as 'someone on the other side of the river'. In fact, she metaphorically crosses the river as in an ancient rite of passage, becoming aware of her mission in life and changing her name as well, from Nina to Seagull.

*Keywords:* A. Čechov, *The Seagull*, surname, metamorphosis

*Considerazioni introduttive*

In una lettera indirizzata a Maksim Gor'kij e datata 9 maggio 1899, Čechov scrive:

«Чайку» видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин [...] ходил по сцене и говорил, как паралитик.<sup>1</sup>

La lettera faceva seguito a una precedente comunicazione, datata 25 aprile, in cui Čechov raccontava che di lì a qualche giorno sarebbe stato messo in scena *Il gabbiano* solo per lui e invitava Gor'kij ad accompagnarlo a teatro. Evidentemente Gor'kij non lo accompagnò, motivo per cui il 9 maggio Čechov comunicò all'amico il proprio disappunto sul risultato del lavoro. In particolare, il drammaturgo si dichiarava insoddisfatto della resa di Trigorin – interpretato peraltro da Kostantin Sergeevič Stanislavskij – e della *čajka*. Questo breve estratto mette in luce il fatto che nella visione di Čechov stesso lo 'pseudonimo' con cui Nina, come riportato nel IV atto, firma le

<sup>1</sup> 'Ho visto *Il gabbiano* senza scenografie. Non posso dare un giudizio a sangue freddo, perché il Gabbiano stesso recitava in modo atroce, ha passato tutto il tempo a singhiozzare, mentre Trigorin andava su e giù per la scena e parlava come un paralitico' (ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, vol. VIII, Moskva, Nauka 1980, p. 170; qui e oltre, dove non indicato diversamente, la traduzione è mia).

proprie lettere, ovvero Čajka, il *Gabbiano* del titolo, eclissa completamente per importanza il nome della ragazza, identificata dal drammaturgo con questo nome-simbolo. Tale identificazione apre le porte a un'analisi del personaggio in cui la chiave onomastica può fornire elementi di certo interesse.

### *Čechov e il potere del Nome*

L'interesse degli studiosi di onomastica verso le opere di Čechov, in particolare le prime, inizia a emergere negli anni Cinquanta del secolo scorso.<sup>2</sup> D'altronde, la rilevanza della dimensione onomastica nella costruzione letteraria di Čechov è indubbia, sottolineata, inoltre, dalla consapevolezza del potere del Nome di cui l'autore ha dato prova in molte occasioni: da un lato, a livello generale, rivedendo i testi in vista della pubblicazione della propria *opera omnia*, Čechov, che pubblicò spesso sotto pseudonimo (Antoša Čechonte è forse il più celebre, ma non è l'unico), modificò alcuni cognomi utilizzati nelle sue opere;<sup>3</sup> dall'altro, e più nello specifico, nei racconti čechoviani è spesso ravvisabile l'impiego di strategie onomastiche miranti, nell'immediato e in chiave spesso ironica, ludica o parodica, all'enucleazione del carattere dei personaggi.<sup>4</sup> Nel racconto del 1884 *Chameleon (Il camaleonte)*, per esempio, si racconta di un ispettore alle prese con un'indagine volta all'individuazione del proprietario del cane che ha morso un orefice (e a rendere il protagonista del racconto un 'camaleonte' è il suo continuo passaggio da difesa a accusa dell'ignoto padrone del cane nei momenti in cui il generale o il fratello di quest'ultimo risulterebbero i padroni dell'animale). Anche le denominazioni degli altri protagonisti sono assai evocative: il cognome dell'ispettore, infatti, Očumelov, può essere associato a *očumelyj*, aggettivo che nel gergo popolare russo significa 'matto; impazzito', mentre quello del povero malcapitato morso dal cane, Chrjukin, è riconducibile al

<sup>2</sup> ANATOLIJ ARKAD'EVič FOMIN, *Literaturnaja onomastika v Rossii, itogi i perspektivy*, in «Voprosy onomastiki» I (2004), 1, p. 114.

<sup>3</sup> GALINA JUR'EVNA SYZRANOVA, *Onomastika*, Tol'jatti, Izdatel'stvo TGU 2013, p. 202.

<sup>4</sup> Tali strategie non erano certo una novità per la letteratura russa e per quanto riguarda il teatro russo sono rintracciabili già, per esempio, nelle commedie di Fonvizin e Gogol'. Per un approfondimento di alcuni aspetti riguardanti il rapporto fra Čechov e i nomi si vedano V. V. GROMOVA, *Estetičeskaja charakteristika antroponimov v rasskazach A. P. Čechova*, in L. B. Baskakova, (a c. di), *Jazykovoe masterstvo A. P. Čechova*, Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta 1988, pp. 18-24; J. PARÓCZAY, *Geroi Čechova v zerkale ich naimenovanij*, «Slavica» XXVI (1993), pp. 177-181; GENNADIJ FILIPPOVIČ KOVALEV, A. P. Čechov i imja, «Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika» II (2005), 1, pp. 57-60; RUFİJA MUSLIMXANOVNA IMANKULOVA, *Poetika imeni v rannej proze A. P. Čechova: zoologičeskij onomastikon*, «Učenyje Zapiski Kazanskogo Universiteta – Serija gumanitarnye nauki» CXXVIII (2016), 1, pp. 126-132.

verbo *chrjukat'*, 'grugnire'. L'autore utilizza dunque il nome per stimolare l'immaginazione del suo lettore in modo immediato e sintetico, senza dover aggiungere ulteriori dettagli, così che nel processo di costruzione del personaggio esso diventa, di fatto, l'elemento di maggiore connotazione. In un altro racconto, *Lošadinaja familija* (*Un cognome equino*, 1885), il tentativo di ricordare il cognome di un personaggio che riconduce ai cavalli diventa l'espediente comico che regge la trama.

La ricerca da parte di Čechov di creare nomi parlanti è sempre presente, nella prosa così come nel teatro – e in tale ottica l'autore dimostra di saper sfruttare appieno le potenzialità del russo nella creazione delle più varie denominazioni. Nelle sue opere è possibile rilevare più di una direzione in cui il nome dei personaggi si rende disponibile all'interpretazione del lettore o dello spettatore. In relazione ai racconti cui si è accennato e alla 'commedia' che verrà presa in esame, è possibile rilevare nei nomi parlanti:

- un 'potenziale iconico', immediato e oggettivo;
- un 'potenziale simbolico', non immediato.

Con 'potenziale iconico' intendo qui, in senso semiologico, un potenziale di associazione *più o meno diretta* con la realtà extraletteraria, ovvero di approssimazione a un referente linguistico esterno al testo. Il potenziale iconico, naturalmente, può agire anche al di fuori di qualunque contesto: ad esempio, nei citati casi di Chrjukin e Očumelov, così come nelle varie proposte di cognome legato ai cavalli, è possibile rimarcare la forza intrinseca, e in qualche modo oggettivamente buffa, del dato onomastico. Con 'potenziale simbolico' intendo, invece, una potenzialità che rimanda, *mediante* il referente linguistico esterno cui il Nome è approssimabile, a una dimensione di senso che vada 'oltre' quest'ultimo, a significati più profondi, di natura culturale, psicologica, ecc. In questo senso, il lettore potrebbe rilevare il 'potenziale simbolico' all'interno di un testo specifico: imbattendosi in un certo signor Chrjukin protagonista di un racconto comico, ad esempio, facilmente sorriderà per la scelta del cognome e sarà portato a considerare questa denominazione conforme al genere del testo. Cosa accadrebbe, invece, se Chrjukin fosse il protagonista bello e virtuoso di un dramma borghese?

### *Il potere del nome nel Gabbiano*

*Il gabbiano*, opera teatrale complessa, intrisa di simboli e rimandi, interni e non, così come di riflessioni sull'arte e sulla scrittura, ha stimolato l'interpretazione di generazioni di registi e di attori nonché di critici e di studiosi. Sulla base di quanto detto sopra a proposito dell'attenzione dimostrata da Čechov per i nomi dei suoi personaggi, in quanto segue mi propongo di dare

una lettura in chiave onomastica di questa *pièce*, e in particolare della figura centrale del Gabbiano, ovvero di Nina.

*Il gabbiano* nasce, negli intenti dell'autore, come «[к]омедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».<sup>5</sup>

A dispetto delle aspettative che si potrebbero avere nei confronti di un'opera teatrale definita 'commedia', è possibile individuare nel *Gabbiano* una disgregazione dei canoni classici del genere: dal punto di vista formale, l'autore non ricorre alla convenzionale divisione in scene; mancano, inoltre, una trama propriamente comica, un finale comico e personaggi veramente comici, così come una divisione tra personaggi positivi e negativi (e di conseguenza un messaggio morale). Soprattutto, per quanto qui interessa, manca un uso apertamente comico del nome parlante, come accade, invece, nelle opere di grandi maestri della commedia russa quali Fonvizin e Gogol'.<sup>6</sup> *Il gabbiano* è perciò una 'commedia non comica', intrisa di riflessioni sull'arte, sul processo creativo, potremmo anche dire sul senso della vita dell'artista in generale, una rappresentazione in cui la vera azione avviene generalmente fuori scena e lo spettatore non ne vede che le conseguenze. Alcune riflessioni portano l'attenzione sulla centralità del personaggio di Nina, ed è partendo dal suo cognome che tenterò di proporre un'interpretazione non usuale dell'opera.

Nina è una giovane che vive in campagna, in una tenuta al di là del lago sul quale si affaccia la tenuta dei Sorin, luogo che costituisce la scena in cui si svolge l'azione e in cui vivono Pëtr Nikolaevič Sorin e suo nipote Konstantin Gavrilovič Treplëv. È orfana di madre, e il padre, risposandosi, l'ha privata di tutte le proprietà e la tiene quasi prigioniera. Nonostante la sua vita difficile (o forse proprio per questo) Nina è una sognatrice e vorrebbe fare della recitazione la sua vita. Insieme a Treplëv, al quale sembrerebbe sentimentalmente legata, mette in scena un'opera teatrale scritta dal giovane, aspirante scrittore, *pièce* nella quale, a detta di lei, mancano azione e un intreccio amoroso. L'evento che scatena, invece, l'azione all'interno della

<sup>5</sup> 'Una commedia, tre ruoli femminili, sei ruoli maschili, quattro atti, un paesaggio (vista lago); molti discorsi sulla letteratura, poca azione, 5 pud di amore' (ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, vol. VI, Moskva, Nauka 1978, p. 85).

<sup>6</sup> È utile citare anche le parole di Čechov, riportate da Ivan Leont'evič Leont'ev-Ščelgov, in cui l'autore sosteneva la «необходимости в драматическом произведении большей простоты и близости к жизни, не только в речах действующих лиц, но даже в самых их именах и фамилиях» ('necessità in un'opera drammatica di maggiore semplicità e di maggiore vicinanza alla vita, non solo nei dialoghi dei personaggi, ma nei nomi e nei cognomi'), NINA IL'ININA GITIVIČ (a c. di), *A. P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura 1986, p. 81.

‘commedia’ vera e propria è l’incontro di Nina con la madre di Treplëv, l’attrice Irina Nikolaevna Arkadina, giunta in visita alla tenuta insieme al suo compagno, il giovane scrittore di successo Boris Alekseevič Trigorin. Per lui il cuore della ragazza inizia improvvisamente a battere. Nel lasso di tempo che separa i primi tre atti dall’ultimo lo spettatore apprende che Nina seguirà lo scrittore a Mosca, dove tenterà di diventare un’attrice, e che sarà abbandonata dopo che avrà perso il figlioletto avuto dallo scrittore. Nel IV atto, che, rispetto ai precedenti, si svolge due anni dopo, Nina ritorna nella sua città d’origine, ma è una donna totalmente cambiata. A dispetto delle aspettative, va a trovare Treplëv, che in quegli anni ha tentato di diventare scrittore, seppure con scarsi riscontri, e scopre che lui non ha cessato di amarla. Nina, tuttavia, è ancora innamorata di Trigorin e decide di andarsene. Treplëv, deluso, si uccide.

La convenzione russa prevede che ogni persona abbia un nome, un patronimico e un cognome. Per quanto riguarda Nina, il suo patronimico è Michajlovna e il suo cognome Zarečnaja. Nel corso dell’opera i personaggi si riferiscono a lei utilizzando il nome, il nome e il cognome o solo il cognome.<sup>7</sup> Quest’ultimo è associabile all’aggettivo *zarečnyj*, che significa ‘(di) oltre il fiume’, espressione che può essere interpretata, nell’ottica del nome parlante, come ‘colei che sta oltre il fiume’. Tale elemento onomastico induce a una riflessione sui connotati simbolici della presenza dell’elemento acquatico nel cognome di Nina.

Prestando attenzione all’intera opera, infatti, si nota che l’acqua ne rappresenta l’elemento dominante: la tenuta in cui si svolge l’azione si trova sul bordo di un lago; in una delle scene, Arkadina, la madre di Treplëv, legge un libro di Maupassant dal titolo *Sur l’eau*, di cui cita alcuni passi,<sup>8</sup> un altro indizio importante in questo senso è rintracciabile nel IV atto, la cui azione si svolge durante una tempesta iniziata dieci giorni prima; inoltre, il gabbiato con cui si identifica Nina è un uccello acquatico. Fra tutti i nomi dei

<sup>7</sup> L’uso del patronimico nella lingua russa è comune ancora oggi, per esempio, quando ci si rivolge a qualcuno utilizzando la seconda persona plurale, corrispondente al ‘Lei’ italiano. Nell’opera di Čechov possiamo anche rilevarne l’uso come forma di riverenza: ad esempio, i personaggi si riferiscono spesso alla Arkadina con il nome e il patronimico, Irina Nikolaevna, o a suo fratello con la forma Petr Nikolaevič. Notiamo anche che Treplëv si riferisce a Nina direttamente chiamandola con il suo nome, oppure, in sua assenza, Zarečnaja.

<sup>8</sup> Maupassant scrive: «Mais le romancier présente des dangers qu’on ne rencontre pas chez le poète, il ronge, pille et exploite tout ce qu’il a sous les yeux. Avec lui on ne peut jamais être tranquille, jamais sûr qu’il ne vous couchera point, un jour, toute nue, entre les pages d’un livre» (GUY DE MAUPASSANT, *Sur l’eau*, «La Lecture», VIII (1889), 43-48, p. 125). Importante notare che questo passo di *Sur l’eau* ricalca, di fatto, uno dei monologhi di Trigorin dedicato proprio al destino dello scrittore, che si trova costantemente impegnato a cogliere particolari della vita da trasformare in racconti.

protagonisti della *pièce*, quello di Nina, Zarečnaja, è l'unico che presenti un chiaro 'potenziale simbolico' di associazione con l'acqua. Laddove tale elemento è quello che domina la struttura simbolica dell'opera, Nina diventa un personaggio chiave della sua costruzione.

### *Nina-Gabbiano*

Nella cultura russa, e non solo in quella tradizionale, l'acqua e il fiume in particolare hanno una forte valenza simbolica legata alla natura stessa del territorio nel quale tale cultura riconosce le proprie radici. Del resto, studi precedenti hanno già ipotizzato una connessione tra il personaggio di Nina Zarečnaja e alcuni personaggi del folclore russo, avvicinando la figura della giovane a quella delle *rusalki*,<sup>9</sup> spiriti acquatici presenti in particolare presso i popoli slavi occidentali e orientali.<sup>10</sup> A differenza delle *rusalki*, nella tradizione folklorica russa, tuttavia, Nina non ha una natura maligna.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> MARINA ČENGAROVNA LARIONOVA, *P'esa A. P. Čechova «Čajka»: literaturnye voprosy i fol'klornye otvety*, «Novyj filosofičeskij vestnik», XLV (2018), 2, pp. 108-114. Il tema della *rusalka* nella letteratura russa, in particolare nel teatro russo, è riscontrabile già in Puškin, che a questa figura ha dedicato un testo purtroppo restato incompiuto, ma dal quale però Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij ha tratto un'opera lirica, rappresentata per la prima volta nel 1856, cfr. GIULIA BASELICA, *La Rusalka tra Puškin e Dargomyžskij*, in «Studi Comparatistici» VI (2013) 11-12, p. 8.

<sup>10</sup> Cfr. ANDREJ DONATVIČ SINJAVSKIJ, *Ivan lo scemo*, Napoli, Guida editori 1993, pp. 159-160; ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Mifologičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja Enciclopedija 1990, p. 463. Il ricorso alla mitologia russa e al folclore non è un elemento estraneo al teatro di Čechov. A prova di ciò possiamo portare un'altra opera teatrale dal titolo *Lešij* (*Lo spirito dei boschi*, 1889), che peraltro è la prima versione del più noto *Djadja Vanja* (*Zio Vanja*, 1897). *Lešij*, che non è qui realmente uno spirito, bensì il soprannome di uno dei personaggi, costituisce pur sempre un rinvio immediato al folclore russo. Il *Lešij*, infatti, lo spirito dei boschi, insieme agli spiriti della casa e agli spiriti dell'acqua, si colloca nell'ambito della demonologia popolare russa di antica sorgente precristiana. Un ulteriore elemento che suggerisce un ricorso di Čechov al folclore è la presenza, all'interno della commedia, di una coppia di personaggi, Maša e Medvedenko, i cui nomi ricordano la celebre coppia dei protagonisti della fiaba *Maša i medved'*, ossia *Maša e l'orso*.

<sup>11</sup> Alla fine del IV atto Treplëv pone fine alla sua vita. È pertanto innegabile che in qualche modo Nina ha un ruolo nella decisione presa dal personaggio, ma occorre tenere in considerazione anche un altro motivo, forse ben più valido dell'amore non corrisposto. Nell'ultimo dialogo tra Nina e Treplëv, la giovane racconta della propria evoluzione spirituale e asserisce di aver capito che l'importante nella vita è avere fede, sopportare e portare avanti una missione. Per parte sua, Treplëv ammette di non avere fede né di avere chiaro quale sia la propria missione. Questo ricorda le parole con cui Dorn mette in guardia Treplëv già nel I atto: 'Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас' ('Dovete sapere perché scrivete, altrimenti, se seguite questo affascinante cammino senza uno scopo definito, vi perderete e il vostro talento vi distruggerà', ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P'esy*, vol. 13, Moskva, Nauka 1986, p. 19; trad. it. di Fausto Malcovati in KONSTANTIN SERGEEVIČ STANISLAVSKIJ, *Le mie regie (3) Il gabbiano*, Milano, Ubulibri 2002, p. 68).

Suggerita dalla pervasività del simbolismo acquatico e dal ‘potenziale simbolico’ a esso legato e presente nel cognome della giovane,<sup>12</sup> la centralità di Nina all’interno della *pièce* è ulteriormente sottolineata dall’identificazione di quest’ultima con il gabbiano, uccello acquatico, il quale (o la quale, pensando a Nina; del resto, in russo il sostantivo *čajka* è femminile) dà anche il titolo all’opera.<sup>13</sup>

Nel IV atto lo spettatore viene informato del fatto che, negli anni in cui Nina è vissuta lontano da casa, Treplëv l’ha seguita nei suoi debutti e ha tentato di incontrarla, ma la ragazza lo ha sempre rifiutato. Tornato a casa, però, il giovane ha cominciato a ricevere delle lettere nelle quali Nina non si firma con il proprio nome, bensì con quello che possiamo considerare un ‘nome simbolico’ (addirittura ‘totemico’), *čajka*, ‘Gabbiano’. L’identificazione Nina-Gabbiano viene confermata più avanti, sempre nel IV atto, quando, una sera, Nina raggiunge Treplëv a casa sua e in un lungo monologo torna più volte a ripetere: *Ja – čajka*. Questa frase in italiano è resa come ‘Io sono un gabbiano’ o ‘il gabbiano’, ma in russo, dove non esistono né articoli né il verbo essere alla prima persona singolare dell’indicativo, la frase può essere interpretata anche come «Io sono Gabbiano», come se Gabbiano fosse un nome proprio, un antroponimo.

Troviamo, in questa scelta, un possibile rimando a elementi folklorici. L’attribuzione di un nome di un animale o di una pianta a un essere umano è, infatti, una pratica di origine precristiana spesso associata a credenze sciamaniche, attestata nella cultura russa antica così come in numerose culture etnologiche. Attribuire alle persone nomi di animali (in russo *imena-metaforj*, ‘nomi-metafora’) nella Russia precristiana poteva avere un valore molto forte, non tanto perché il nome rispecchiava le virtù e le qualità dell’individuo, quanto perché, dal momento che si riteneva che la parola potesse modificare la realtà, il nome aveva il potere di plasmare il carattere stesso della persona che lo portava.<sup>14</sup> Inoltre, nelle prime forme di narrazioni orali, note come *byline* (in particolare quelle del primo ciclo, dedicate agli eroi detti *bogatyrj*), appaiono di frequente riferimenti alla capacità o alla necessi-

<sup>12</sup> Il legame di Nina con l’acqua può anche rimandare alla figura di Ofelia dell’*Amleto* shakespeariano. Alcuni studi hanno approfondito il legame tra l’*Amleto* e *Il Gabbiano*, corroborati da numerosi elementi che li uniscono, fra cui, prima di tutto, una citazione dell’opera di Shakespeare contenuta in uno scambio di battute fra Kostantin e sua madre, nel I atto. Cfr. THOMAS G. WINNER, *Chekhov’s Seagull and Shakespeare’s Hamlet: A Study of a Dramatic Device*, «The American Slavic and East European Review» XV (1956), 1, pp. 103-111; VADIM SMIRENSKII, *Polët «Čajki» nad morem “Gamleta”*, «Toronto Slavic Quarterly» X (2004), 4, disponibile all’indirizzo <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml> [ultima consultazione, 27 aprile 2019].

<sup>13</sup> In modo non dissimile da quanto accade in *Lešij*, cfr. nota 10.

<sup>14</sup> Cfr. SYZRAKOVA, *Onomastika...*, cit., p. 115.

tà degli eroi di trasformarsi in animali per compiere le proprie imprese.<sup>15</sup> In questa prospettiva, Gabbiano è ben più che un epiteto, uno pseudonimo o un soprannome: assumendo questo *nome*, Nina ‘diventa’ Gabbiano. Ma che ruolo ha tale metamorfosi nell’economia simbolica della commedia?

Nina, come si è detto, è *zarečnaja*, ossia è colei che si trova ‘al di là del fiume’. Nel II atto, Treplëv uccide un gabbiano (a sua detta per vigliaccheria) e, deponendone il corpo ai piedi della ragazza, giura che presto si ucciderà. La promessa si avvererà nel IV atto, quando, suicidandosi, *Treplëv* porterà a termine il destino nascosto nel proprio cognome, che è possibile associare al verbo *trepāt’*, che significa ‘sparlare’, ‘sventolare’, ma anche ‘logorare, sciupare’. Nel testo, tale termine è peraltro utilizzato in una battuta del giovane suicida: «Её имя постоянно треплют в газетах».<sup>16</sup> Interessante anche notare che la prima parte del cognome di Treplëv è simile a quella del suo grande rivale, *Trigorin*, in un gioco di specchi in cui sono presenti analogie e opposizioni: entrambi sono scrittori, ma il secondo ha successo, il primo no; l’uno è l’adorato amante della Arkadina, mentre l’altro è il figlio ignorato dalla madre; Treplëv viene lasciato da Nina per Trigorin. Questa ‘rivalità onomastica’ di Treplëv nei confronti degli altri personaggi può anche emergere in una possibile diversa lettura del significato del suo cognome, che sottolineerebbe il contrasto con la madre anche da un punto di vista onomastico: Irina Arkadina, infatti, è una donna estremamente superstiziosa e il nome di Treplëv richiama l’abitudine scaramantica russa di *tri raza plevat’*, ossia ‘sputare tre volte’ per allontanare il malocchio. Čechov non fornisce indicazioni a riguardo, ma il cognome della *Arkadina* è molto probabilmente da considerarsi uno pseudonimo, in quanto il fratello si chiama Sorin e il figlio Treplëv (le norme avrebbero dunque dovuto comportare, per Irina, il cognome di Sorina o Treplëva). Questa distanza onomastica, che ribadisce il distacco tra i due e, in ultima istanza, il ‘rifiuto’ del figlio da parte della madre, fa parte di un destino tragico, ‘maledetto’, che si sostanzierebbe, quindi, in questa lettura, anche sul piano onomastico.

Nel II atto, Treplëv, innamorato, accusa Nina di essere cambiata, mentre la ragazza lo accusa di non riuscire a esprimersi se non attraverso dei simboli: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому,

<sup>15</sup> Si veda per esempio la *bylina* di Volch Vseslav’evič, nella quale il protagonista trasforma più volte sé stesso in un animale per riuscire a portare a termine con successo le proprie imprese. Cfr. BRUNO MERIGGI (a c. di), *Le byline. Canti popolari russi*, Milano, Accademia 1974, pp. 40-49.

<sup>16</sup> ‘Sventolano continuamente il suo nome sui giornali’; ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P’esy*, vol. 13, cit., p. 8.

символ, но простите, я не понимаю...».<sup>17</sup> Poco dopo, nello stesso atto, entra in scena Trigorin, che si trova da solo con Nina; vedendo il gabbiano morto, ne rimane colpito e annota quello che definisce un soggetto per un racconto breve:

[Н]а берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.<sup>18</sup>

Queste parole rappresentano la vera profezia che porterà la Zarečnaja a compiere una sorta di ‘rito di passaggio’, ovvero – e tale destino predetto dal nome – a ‘oltrepassare il fiume’,<sup>19</sup> privandola della possibilità di ritornare indietro per avviarsi su un cammino di crescita interiore. La porteranno, evidentemente, a comprendere il significato del simbolo enigmatico che Treplëv le aveva posto di fronte. Anche questo è un elemento presente nella cultura tradizionale: il ‘rito di passaggio’ è, infatti, uno dei motivi ravvisabili nelle *byline* russe, ad esempio nella miracolosa guarigione di Il’ja Muromec, ma soprattutto nella morte di Svjatogor.<sup>20</sup> Nel caso di Nina il lettore-spettatore può intravedere questo destino proprio nel cognome della ragazza: passare ‘oltre il fiume’ significa iniziare una nuova fase della vita. Non è forse una coincidenza che in questa ‘profezia’ formulata da Trigorin la parola *čajka* compaia tre volte: tre è un numero magico (nelle *byline*, i *bogatyri* nel compiere le loro imprese generalmente falliscono due volte, riuscendo però al terzo tentativo), che compare inoltre proprio nel nome di Trigorin, nome che potrebbe nascondere al suo interno *tri gorja*, i ‘tre dolori’, rimandando alla tre ‘prove’ (la perdita della fiducia in sé stessa, il fallimento della vita sentimentale e la morte del figlio) che l’eroina (Nina) deve superare per realizzare il proprio destino.

<sup>17</sup> ‘Negli ultimi tempi siete diventato irritabile, vi esprimete in modo incomprensibile, usate strani simboli. Anche questo gabbiano evidentemente è un simbolo, ma scusate, io non capisco...’ (ivi, p. 27; trad. it. da STANISLAVSKI, *Le mie regie*, cit., p. 88).

<sup>18</sup> ‘Sulle rive di un lago vive fin dall’infanzia una ragazza, giovane come voi: ama il lago, come un gabbiano, ed è felice e libera come un gabbiano. Poi per caso capita lì un uomo che la vede e, per ammazzare il tempo, le distrugge la vita, proprio come è successo a questo gabbiano’. (ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, P’esy*, vol. 13, cit., pp. 31-32; trad. it. da STANISLAVSKI, *Le mie regie*, cit., p. 96).

<sup>19</sup> Cfr. VIKTORIJA VIKTOROVNA KONDRAT’EVA, MARINA ČENGAROVNA LARIONOVA, *Čbudožestvennoe prostranstvo v p’esach A. P. Čečova 1890-čb – 1900-čb gg.: mifopoetičeskie modeli*, Rostov na Donu, Foundation 2012, p. 132.

<sup>20</sup> Cfr. MERIGGI, *Le byline – Canti popolari russi*, cit., pp. 126-145.

## Conclusioni

Il 'potenziale simbolico' legato ai nomi del personaggio di Nina (*Zarečnaja, čajka*), contestualizzato nell'ambito di uno dei campi più pregnanti del testo (quello acquatico) e corroborato dall'interpretazione dell'onomastica dei due altri attori principali del dramma, Treplëv e Trigorin, contribuisce a mettere in luce uno dei possibili livelli di lettura profondi del *Gabbiano*. L'analisi della gravidanza simbolica di questo campo onomastico rileva, infatti, l'importanza dell'evoluzione del personaggio di Nina, che assume, in questa prospettiva, il ruolo di fulcro dell'opera di Čechov.

Nel IV atto è ormai evidente che Treplëv ha esaurito il proprio ruolo e non ha più alcun legame con Nina-Gabbiano, la cui entrata in scena precede di poco l'arrivo del volatile impagliato che aveva ucciso anni prima.<sup>21</sup> Il gabbiano che appare sulla scena nel IV atto è privo di vita: è un nome privato della sua essenza, che si è trasferita, invece, in Nina-Gabbiano. La morte del gabbiano e l'identificazione di Nina con il volatile, segnata dall'assunzione del nome Gabbiano, diventano dunque, per la protagonista, la conclusione del passaggio a una vita caratterizzata dalla sofferenza che implica il contatto con la realtà, un 'battesimo' che segna l'acquisizione di una consapevolezza nuova.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Nella *pièce* si dice che Trigorin avesse ordinato che il gabbiano venisse impagliato. Trigorin tuttavia non si ricorda più di tale richiesta né, probabilmente, dell'episodio del gabbiano che nel II atto annota sul suo taccuino di appunti. Nina, invece, nel IV atto, se ne ricorda ancora molto bene e addirittura torna a citare le parole esatte della 'profezia' di Trigorin.

<sup>22</sup> L'identificazione di un personaggio femminile con un uccello è, in realtà, un tema che ricorre anche in altre opere teatrali di Čechov. Possiamo rilevarla per esempio in *Djadja Vanja*, laddove Elena Andreevna afferma: 'Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...' ('Potessi volare via da tutti voi come un uccello selvaggio, dalle vostre fisionomie addormentate, dai vostri discorsi, dimenticare che esistete tutti voi sulla terra...'). Un altro importante riferimento in tal senso si incontra in *Groza (La tempesta)* di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (un'altra opera in cui l'elemento dell'acqua ha un valore centrale, a partire dal titolo), in cui la protagonista, Katerina, ricorda la propria infanzia spensierata e afferma: 'Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. [...] Какая я была резвая! Я у вас завяла совсем. [...] Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю' ('Dico: perché le persone non possono volare come gli uccelli? Sai, a volte mi sembra di essere un uccello. [...] Com'ero vivace! Da voi ho perso tutta la vitalità. [...] Ero proprio così! Vivevo senza preoccuparmi di nulla, come un uccellino in libertà. La mia mamma mi adorava, mi vestiva come una bambola, non mi costringeva a lavorare; facevo solo quello che volevo'). La protagonista di *Groza*, Katerina, non riuscirà però nell'intento di redimersi e nel finale si getterà dalla scogliera ponendo fine alla propria vita. Interessante notare come in questo frammento Ostrovskij utilizzi il verbo *čajat'*, 'sperare', cui si può collegare proprio il sostantivo *čajka*, 'gabbiano'. In quest'ottica Nina, il gabbiano, è dunque 'colei che spera'. La speranza e la fede di Nina, in effetti, non vengono meno nonostante le prove che deve superare, anzi ne sono rafforzate. Cfr. VIKTOR GUL'ČENKO, *Skol'ko*

Il distacco da Treplëv (duplice) e poi da Trigorin, l'attraversamento del fiume, il superamento delle prove disegnano, per la giovane, un cammino 'iniziatico' ai dolori del mondo, in ultima istanza il superamento di una sorta di rito passaggio alla vita adulta, il cui esito è marcato dal cambiamento onomastico, indice di una metamorfosi profonda. Laddove il gabbiano di Treplëv è morto e impagliato, un involucro privo di contenuto, il Gabbiano che è Nina è ora libero, artefice – nel bene e nel male – del proprio destino.

*Biodata:* Igor Piumetti, traduttore *freelance* e dottore di ricerca in Slavistica, è docente di Lingua Russa presso l'Università di Torino e ha lavorato come docente di Letteratura Russa e Traduzione Russo-Italiano presso l'UNINT di Roma. Fra i suoi principali ambiti di ricerca rientrano: linguistica computazionale, teatro russo, onomastica ed ecocritica. Ha pubblicato studi sul teatro di Andrej Platonov e di Anton Čechov e sulle poesie di soldati e di reduci russo-sovietici della guerra in Afghanistan. Ha curato insieme a L. Banjanin e K. Jaworska il volume *Contaminazioni slave* (Trauben, 2014).

igor.piumetti@unito.it