

Aleksandr Ostrovskij
IL TEMPORALE
 (1859)

Francesca Lazzarin

1. “Ma è stato forse Ostrovskij a scriverlo, *Il temporale*? No, *Il temporale* l’ha scritto la Volga”, avrebbe affermato il critico teatrale ottocentesco Sergej Jur’ev [cfr. SUCHICH 2013: 185]. Risulta effettivamente ben difficile scindere dalle sponde del fiume russo, che fanno da sfondo alla più nota pièce di Aleksandr Ostrovskij, la tragica storia di Katerina Kabanova, moglie di un mercante di provincia e suicida a causa di un amore extraconiugale incompatibile con il codice etico della sua classe sociale. Tra il 1856 e il 1857, prima di redigere *Il temporale* (Groza, 1859), l’allora già celebre drammaturgo aveva partecipato a delle spedizioni organizzate dal Ministero della marina, durante le quali i letterati coinvolti dovevano percorrere la Volga esaminando, con un approccio affine a quello degli studi etnografici allora in piena fioritura, le attività economiche, gli usi e le tradizioni dei centri abitati collocati sulle rive di uno dei più lunghi e importanti corsi d’acqua dell’Impero, per poi presentare delle scrupolose relazioni alle autorità competenti [cfr. VDOVIN 2014]. Ostrovskij fece senz’altro tesoro di quest’esperienza, tant’è che nel settembre 1857 comunicò a Nikolaj Nekrasov – il direttore del “Sovremennik” con cui, all’epoca, collaborava – l’intenzione di scrivere un ciclo di drammi uniti dal titolo *Notti sulla Volga* [cfr. PSS, XI: 97]. Proprio in questo periodo,

tra l'altro, Ostrovskij, in precedenza acclamato autore di commedie brillanti, talvolta con un tocco satirico, stava iniziando a cimentarsi con il genere del dramma, di cui *Il temporale* sarà un incisivo esempio.

Nel *Temporale*, la prototipica città fittizia di Kalinov, situata appunto sulla Volga, i costumi dei suoi abitanti e la natura circostante influenzano l'incedere dell'azione in misura non minore dei personaggi che si muovono sul palcoscenico. Nonostante la crudezza del soggetto e le derive, a tratti disumane, delle leggi non scritte che regolano i rapporti familiari e sociali di Kalinov – leggi traslate in primo luogo dall'arcigna 'Kabanicha', la suocera della protagonista Katerina –, l'arcaico microcosmo rappresentato non è scevro di sfumature poetiche, tra la natura lussureggiante che costeggia un fiume legato a un'infinità di leggende e le suggestive tradizioni, a metà tra paganesimo e cristianesimo, conservatesi dalla notte dei tempi. Non a caso, nella sua famosa messinscena del 1916, Mejerchol'd trasformò Kalinov in un luogo variopinto e fiabesco, riconducibile alla favolosa città sommersa di Kitež e sospeso in una dimensione senza tempo: ciò fu possibile grazie a scenografie e costumi creati ad hoc e imparentati con certa pittura *fin de siècle*, in primis con i dipinti, sul crinale tra realismo e simbolismo, di Michail Nesterov.

Al di là del lirismo che traspira dalle canzoni dei giovani di Kalinov e dai ricordi d'infanzia di Katerina, però, siamo ormai distanti anni luce dalle atmosfere a tratti idilliache delle pièce pubblicate e messe in scena da Ostrovskij all'inizio degli anni Cinquanta, quando faceva parte della nuova redazione della rivista dalle simpatie slavofile "Moskvitjanin". Certo, come allora, anche nel *Temporale* Ostrovskij si rivolse una volta di più al ceto dei mercanti, di cui aveva fornito, per primo, un ritratto complesso e sfaccettato in letteratura, portando avanti una 'democratizzazione' del teatro che, in parallelo all'ampliamento della compagine dei personaggi in scena, cominciava a manifestarsi anche in una più variegata composizione del pubblico in sala, non più esclusivamente aristocratico. Complice l'infanzia trascorsa a Zamoskvoreč'e, quartiere moscovita abitato perlopiù da commercian-

ti e terra incognita per la maggior parte degli autori coevi,¹ Ostrovskij riuscì a restituire con estrema autenticità i rituali quotidiani dei mercanti, il loro codice di comportamento e, soprattutto, la loro parlata: un peculiarissimo ‘socioletto’ orale fitto di interiezioni, intercalari, proverbi e modi di dire, oltre che di storpiature di singole parole, dovute a un livello d’istruzione poco elevato, e di stralci da filastrocche e canzoni,² il che rende le pièce ostrovskiane di ardua traduzione e di difficile fruizione per il pubblico straniero.

Negli anni di collaborazione con il “Moskvitjanin”, Ostrovskij vedeva nei mercanti, sia di Mosca che della provincia, un gruppo sociale di particolare interesse. Se da un lato si trattava infatti di famiglie agiate, con delle risorse finanziarie e uno stile di vita sensibilmente al di sopra dei piccoli artigiani di città (i *meščane*) e, va da sé, dei contadini delle campagne, dall’altro, a differenza dell’aristocrazia – ma anche di molti *raznočincy*³ –, i mercanti, in quanto comunità piuttosto chiusa le cui attività passavano immancabilmente di padre in figlio, erano rimasti pressoché impermeabili agli influssi esterni e, dunque, immuni all’‘occidentalizzazione’ dei costumi: seppur ben integrati nei processi economici della Russia contemporanea, forse erano riusciti perciò a custodire quello schietto e atavico elemento ‘nazionale’ che Ostrovskij e i colleghi del “Moskvitjanin” (uno su tutti il critico letterario Apollon Grigor’ev) stavano cercando di

¹ A proposito del quartiere mercantile dove era cresciuto, Ostrovskij lasciò queste ironiche considerazioni nel suo primo (e unico) esperimento giovanile in prosa, il bozzetto di stampo gogoliano *Note di un abitante di Zamoskvoreč’e* (*Zapiski zamoskvo-reckogo žitelja*, 1847): “Fino ad oggi erano noti solo il nome e l’ubicazione di questa terra; per quanto concerneva i suoi abitanti, ovvero il loro stile di vita, la loro lingua, i loro costumi, le loro abitudini, il loro livello d’istruzione, era tutto coperto dal velo di tenebra dell’ignoto” [PSS, I: 32].

² In un certo senso si potrebbe dire che, a livello di lingua e stile, Ostrovskij abbia compiuto nel teatro russo una rivoluzione analoga a quella che, in quello stesso periodo, Nekrasov stava compiendo nell’ambito della poesia, come ben dimostra il poema *Chi vive bene in Russia?* (*Komu na Rusi žit’ chorošo*, 1866-81).

³ Letteralmente ‘persone di diverso ceto’, erano originari di famiglie afferenti al clero, ma anche alla piccola nobiltà decaduta, e avevano l’opportunità di studiare e di farsi strada in ambiti diversi da quello di provenienza.

individuare e valorizzare, allo scopo di orientare gli sviluppi futuri della Russia verso il ‘percorso peculiare’ (*osobyj putʹ*) che si sarebbe dovuto intraprendere rinunciando alla mera emulazione dei modelli inglesi, francesi o tedeschi. Nelle pièce che precedono *Il temporale*, dunque, Ostrovskij stigmatizza certi vizi del mondo dei mercanti, come l’avidità e la corruzione, ma allo stesso tempo lascia trapelare, in seno alla loro comunità, un sistema di valori patriarcale che, quando non viene tradito da singoli disonesti – spesso ‘traviati’ da figure di origine aristocratica o da arrampicatori sociali di stampo occidentale –, può ancora garantire la pace e l’armonia all’interno della famiglia e del consesso sociale.

Nel *Temporale* troviamo nuovamente una famiglia di mercanti – che potenzialmente funge da specchio per una fetta della società russa –, e i conflitti che serpeggiano al suo interno; a prima vista spicca il contrasto tra vittime pure e di belle speranze e carnefici spietati che si approfittano della propria posizione di forza, com’è tipico di altre pièce ostrovskiane.⁴ Non può però sfuggire come quell’armonia che, una decina d’anni prima, pareva comunque regnare, ora venga irreversibilmente turbata: redatto e messo in scena in seguito all’uscita, nel 1859, della prima edizione delle opere di Ostrovskij (comprensiva di quanto scritto sino alla fine del 1858), *Il temporale* costituisce un bilancio della produzione giovanile del drammaturgo e insieme una svolta verso le pagine della maturità. Alla vigilia delle riforme di Alessandro II e dei cambiamenti epocali che attendevano la società russa, Ostrovskij mette da parte gli umori festosi, degni delle celebrazioni per il Natale o la *Maslenica* (il Carnevale russo), di cui erano intrisi alcuni suoi precedenti lavori,⁵

⁴ Ricordiamo che, a differenza di quanto era avvenuto nella straniante produzione teatrale di Gogol’ (si pensi solo al *Revisore*), Ostrovskij riporta sul palcoscenico sia la canonica suddivisione tra personaggi positivi e negativi, sia l’intrigo amoroso, riducendo inoltre la cifra grottesca per dare voce, nei limiti del possibile, a personaggi realistici in circostanze realistiche.

⁵ Per esempio, è ambientato proprio durante le feste natalizie *La povertà non è un vizio* (*Bednostʹ ne porok*, 1853), mentre *Non vivere come ti pare* (*Ne tak živi, kak chočetsja*, 1854) si svolge nel periodo della *Maslenica*, con grande dovizia di

e inizia a riflettere sull'inesorabile arrivo di un Nuovo foriero di risvolti tanto positivi quanto deleteri, soprattutto tra gli strati sociali che non ne erano ancora stati toccati. Ciò spinge il drammaturgo a “prendere atto del carattere utopico delle sue convinzioni dei tempi del ‘Moskvitjanin’ e ad analizzare coraggiosamente le vere condizioni di quell’universo patriarcale che egli stesso mirava a ricostruire, con affetto e speranza, nelle sue pièce giovanili” [ŽURAVLEVA 2013: 203]: un universo che, travolto dal moto della Storia, mette a nudo tutti i propri limiti e non può quindi più configurarsi come la fonte di ideali capaci di ricongiungere a delle sane e intatte radici comuni una società dolorosamente frammentata.⁶

Inoltre, nel *Temporale* Ostrovskij rinuncia a una serie di cliché che avevano connotato altre sue commedie incentrate sui mercanti: solitamente i catalizzatori dell’azione scenica erano complicati intrighi orditi ai danni altrui, oppure le traversie gravitanti attorno al fidanzamento di una fanciulla, con tutti gli equivoci e i colpi di scena del caso. Qui, invece, furberie e truffe mancano totalmente, e sin dal primo atto gli spettatori fanno la conoscenza di una coppia già sposata, dove marito e moglie hanno lo stesso retroterra culturale e sono posti al centro di una fabula semplicissima, che avrebbe potuto essere declinata anche in chiave comica: approfittando dell’assenza del consorte, in viaggio per lavoro, una donna ha una serie di appuntamenti segreti con il proprio amante. Le conseguenze di questo tradimento, però, saranno terribili, proprio in virtù della specificità del contesto in cui esso si consuma e di cui la protagonista Katerina è una genuina portavoce. Ostrovskij, dunque, non dà solo forma a uno dei suoi primi ‘drammi’ definiti

riferimenti alle celebrazioni tradizionali che ben rendono il colorito locale caro a Ostrovskij (per maggiori dettagli cfr. Lotman [1987]).

⁶ La ricerca impossibile di un humus culturale che unisse l’intera popolazione russa sotto il comun denominatore di un sistema di valori condiviso e schiettamente ‘autoctono’ avvicina Ostrovskij all’ideologia del *počvenničestvo* (da *počva*, ‘suolo’), il che lo portò, all’inizio degli anni Sessanta, a pubblicare anche sulle riviste dei fratelli Dostoevskij “Vremja” ed “Èpocha”, tra i principali veicoli di queste teorie.

esplicitamente tali, ma, attraverso la crisi che spezza la coscienza e la vita di Katerina, perviene a una dimensione tragica in grado di suscitare, secondo i dettami ben noti da Aristotele in poi, la catarsi degli spettatori: questo nonostante, nella Russia del tempo, la parola ‘tragedia’ difficilmente potesse riferirsi a una pièce imperniata non su eroi storici o personaggi mitici, ma su figure estrapolate dalla quotidianità del presente.⁷ *Il temporale*, con i suoi cinque atti che conducono inesorabili alla catastrofe finale – una catastrofe dalla portata non solo individuale, ma anche e soprattutto nazionale e storica –, acquisisce uno spessore che, complice il lirismo del testo e il carisma della sua eroina, risultò chiaro sin dalle prime rappresentazioni al Malyj Teatr di Mosca (16 novembre 1859) e all’Aleksandrinskij Teatr di Pietroburgo (2 dicembre 1859). Alla loro ottima riuscita contribuì lo stesso Ostrovskij, abituato a supervisionare le messinscene dei propri testi e ad assicurarsi che il loro messaggio fosse ben interpretato e trasmesso al pubblico dagli attori.⁸ Nel giro di pochi mesi, il dramma fu anche stampato, prima nel numero di gennaio 1860 della rivista “Biblioteka dlja čtenija”, poi in un’edizione singola: il successo riscosso trovò un’ulteriore conferma quando, sempre nel 1860, la pièce si aggiudicò il Premio Uvarov dell’Accademia delle Scienze russa. Da allora, per quanto sottoposto a letture e analisi diverse nel corso del tempo, *Il temporale* non scomparve più dai cartelloni russi e dalle antologie scolastiche fino ad oggi, cristallizzandosi anche come il lavoro ostrovskiano più conosciuto all’estero.⁹

⁷ Va detto che, nel corso della prima metà dell’Ottocento, erano arrivate dalla Germania, soprattutto attraverso le pièce di Lessing e gli scritti teorici di Schiller, le suggestioni del *bürgerliches Trauerspiel*, del ‘dramma borghese’ tedesco, che però difficilmente poteva essere ‘trapiantato’ in un paese dove non si era ancora imposta la borghesia. Curiosamente, il critico Stepan Ševyrëv tradusse il nome di questo genere come ‘tragedia borghese’ (*buržuaznaja tragedija*) [cfr. ZUBKOV 2021: 131-133].

⁸ All’epoca non si era ancora affermata la figura del regista come fine interprete del testo di partenza e sapiente coordinatore del lavoro degli attori: in Russia Ostrovskij fu appunto uno dei primi a promuoverne la formazione.

⁹ Anche in Italia, prima che la presenza di Ostrovskij si riducesse notevolmente sui pal-



Isaak Levitan, *Sulla Volga* (Na Volge, 1888), Galleria Tret'jakov di Mosca

2. All'inizio del *Temporale* il sipario si solleva a mostrare un “giardino pubblico sull’alta riva della Volga”, al di là del quale si scorge un “panorama della campagna” [cfr. OSTROVSKIJ 2021: I, 216; PSSP, II: 202]: ci troviamo in uno spazio aperto della città di Kalinov. Il primo atto, quasi nella sua interezza, è funzionale a una canonica ‘esposizione’, a una presentazione sintetica dei personaggi principali e, soprattutto, del luogo in cui si trovano. Dopodiché, la struttura del

coscenici, *Il temporale* è stato senza dubbio il testo ostrovskiano maggiormente rappresentato: la prima messinscena al Teatro Valle di Roma è del 1894, ma il vero successo arrivò nel 1929, grazie agli sforzi profusi dall’attrice Tat’jana Pavlova e dal regista Pëtr Šarov, attivissimi divulgatori del teatro russo in Italia; molto nota è anche la messinscena di Strehler al Piccolo Teatro di Milano (1947); nel 1971 andò in onda sulla RAI uno sceneggiato televisivo ispirato al *Temporale* (per maggiori dettagli sulle messinscene italiane della pièce cfr. Malcovati [2021: 21-22]). Il titolo russo *Groza* è stato quasi sempre reso in italiano come *Luragano*, scelta che non ci sembra adeguata se si tiene conto della natura del fenomeno atmosferico cui assistiamo nel dramma, meno potente e catastrofico di un uragano; abbiamo quindi adottato la soluzione traduttiva proposta nell’ultima edizione italiana a cura di Fausto Malcovati [cfr. OSTROVSKIJ 2021].

dramma presenta alcune discontinuità. Nonostante venga mantenuta la tradizionale unità di luogo, si spezza l'unità di tempo: tra il terzo e il quarto atto passano dieci giorni, durante i quali si consuma più volte il tradimento di Katerina; passa del tempo anche tra il quarto e il quinto atto, quando Katerina, confessato il tradimento e compreso che l'amante Boris sta per partire senza di lei, decide di compiere un gesto estremo. Anche l'unità d'azione risulta in parte compromessa: alcuni personaggi di contorno cui viene riservato molto spazio sono utili alla presentazione della città di Kalinov e dei suoi costumi, ma non hanno alcun ruolo nel dipanarsi della fabula; oltre al triangolo Katerina – Tichon (il marito) – Boris, è presente anche la linea amorosa parallela di Varvara e Kudrjaš; l'intrigo che porterà alla tragedia finale prende il via soltanto al termine del secondo atto, quando Katerina, dopo che il marito si è messo in viaggio, rompe gli indugi e si reca all'appuntamento con Boris, cui è dedicata buona parte del terzo atto [cfr. SUCHICH 2013: 193].¹⁰

Kalinov è una località immaginaria. Già il critico radicale Nikolaj Dobroljubov, nel suo celebre articolo *Un raggio di luce nel regno delle tenebre* (Luč sveta v tëmnom carstve, 1860) la ricondusse alla 'città compendio' (*sbornyj gorod*) di gogoliana memoria: una città che, come quella del *Revisore*, avrebbe assommato tutti i tratti distintivi di un piccolo centro urbano sperduto in qualche governatorato. Portando in scena la sua Kalinov, però, Ostrovskij sceglie di puntare l'accento su determinati elementi che la distinguono dall'anonima (e ben più astratta e simbolica) città del *Revisore*: sin da subito, intanto, balza all'occhio la presenza maestosa della Volga, con le sue rive alte e ripide e i suoi dirupi. La gente del posto percepisce il fiume non solo come un indiscusso *genius loci* dall'aura sacrale (in apertura, un personaggio commenta incantato: "Che meraviglia, bisogna proprio dirlo: è una

¹⁰ In una lettera in cui comunicava a Turgenev che *Il temporale* sarebbe presto stato tradotto in francese, lo stesso Ostrovskij si preoccupava che rispetto ai drammi francesi, che si configuravano come dei meccanismi ben congegnati e perfettamente oliati, la sua pièce potesse apparire "goffa" e poco convincente (cfr. lettera del 14 giugno 1874 [PSS, XI: 470]).

meraviglia! [...] sono cinquant'anni che guardo ogni giorno la Volga e non ne sono mai sazio" [OSTROVSKIJ 2021: I, 216; PSSP, II: 202]), ma anche come una sorta di fortezza naturale, di confine invalicabile del microcosmo di Kalinov.

A tal proposito è interessante ricordare la soluzione scenica proposta da Aleksandr Tairov nel suo *Temporale* al Kamernyj Teatr di Mosca (1924), dove le quinte dal sapore costruttivista richiamavano la forma di un ponte dall'una all'altra sponda della Volga, che nessuno degli abitanti di Kalinov si azzarda ad attraversare – se non, forse, Katerina, prima mentre sogna ad occhi aperti di librarsi in volo al di sopra delle acque del fiume, e poi quando trova la morte gettandosi in quelle stesse acque. In effetti, Kalinov pare completamente isolata: per sottolineare quest'idea, nel *Temporale* Ostrovskij rinuncia ai fatti di cronaca e alle questioni di attualità, cui invece accennava spesso nelle sue pièce precedenti. Se anche una notizia recente dovesse spingersi fino a Kalinov, vi si diffonde trasfigurata da leggende e dicerie: si parla ad esempio della locomotiva come di un "serpente di fuoco" [OSTROVSKIJ 2021: I, 234; PSSP, II: 228]. Il resto della Russia sembra una landa ignota e ostile: a maggior ragione gli autoctoni sono inclini a credere alle storie strampalate su latitudini più distanti, dai sultani 'infedeli' ed efferati che popolano l'Oriente alle fantasiose tribù di cinocefali ubicate ancor più lontano [cfr. OSTROVSKIJ 2021: I, 227; PSSP, II: 219]. Anche la memoria storica, a Kalinov, pare 'congelata' in una dimensione in cui i contorni degli eventi passati si confondono in un eterno e immoto presente.¹¹ Un ulteriore confine, già nei dialoghi iniziali, è quello segnato dai cancelli e dai portoni delle case, che marchiano a fuoco la separazione tra pubblico e privato, tra uno spazio aperto pittoresco e potenzialmente libero e uno spazio angu-

¹¹ Potremmo dire che a Kalinov vige ancora un 'tempo mitologico' contrapposto al 'tempo storico': una simile antinomia si riscontra anche nel romanzo di Gončarov *Oblomov* (1859), pubblicato per intero nello stesso anno del *Temporale*. Il Kuligin del *Temporale* ha non a caso in mente di collocare una meridiana sulle rive soleggiate della Volga, in modo che i cittadini possano sempre controllare che ora è, ma la sua idea suscita solo perplessità.

sto: a nessuno è dato sapere cosa succeda al di là dell'ingresso di una dimora, se non ai membri della famiglia e, ovviamente, al pubblico in sala, che per cinque atti assiste, anzi, a un'alternanza dialettica tra esterni e interni ed è così messo a parte dei segreti di Kalinov.

Kalinov potrebbe apparire come un luogo incontaminato che, non sconvolto dalle scosse telluriche della civilizzazione, ha mantenuto la propria identità e le proprie tradizioni continuando a esistere in condizioni di pace e concordia. La città è però disseminata di segnali sinistri, quasi apocalittici, che ne lasciano presagire l'imminente tracollo, dalla cappella diroccata e semidistrutta da un incendio, con il suo affresco raffigurante proprio il Giudizio universale, a una folle vecchietta che profetizza lutti e rovine [cfr. ŽURAVLEVA 2013: 188]. Uno dei personaggi di contorno è Kuligin, uno stravagante scienziato e inventore autodidatta,¹² convinto inoltre di essere il più colto tra gli abitanti di Kalinov, per quanto, in realtà, la sua cultura sia piuttosto anacronistica dal momento che cita con entusiasmo autori di quasi un secolo prima come Lomonosov e Deržavin. Inseguendo la chimera di trovare il *perpetuum mobile* (altro elemento anacronistico, risalente alla scienza dell'età premoderna), Kuligin pare voler instillare una spinta dinamica in un mondo immobile salvandolo dal baratro: il positivista ante litteram Kuligin è sicuro del bene che la scienza potrebbe arrecare a Kalinov, giacché il progresso tecnico potrebbe attirare gli investimenti di alcuni misteriosi 'inglesi' e, di conseguenza, procurerebbe ai poveri del posto un lavoro e una fonte di reddito, consentendogli finalmente di affrancarsi dallo strapotere dei mercanti.¹³

È proprio Kuligin, in un suo monologo, a spiegare all'ignaro Boris – nipote di un mercante di Kalinov, ma cresciuto a Mosca, ora

¹² A quanto pare, la figura di Kuligin è ispirata all'inventore Ivan Kulibin, vissuto tra Sette e Ottocento [cfr. PŠSP, II: 658].

¹³ L'idea della liberazione dell'individuo tramite un'attività lavorativa equamente ripartita e avulsa dallo sfruttamento era una costante della letteratura e della critica russa di orientamento progressista di quegli anni: nel romanzo *Che fare?* (Čto delat'?, 1863) di Nikolaj Černyševskij, di poco successivo al *Temporale*, l'emancipazione della donna passava appunto attraverso l'autonomia finanziaria garantita dal lavoro.

impegnato a lavorare per lo zio con la speranza di ottenere un'eredità – come vanno realmente le cose nella piccola città dai “modi di vivere brutali” [cfr. OSTROVSKIJ 2021: I, 219; PSSP, II: 206] e, soprattutto, oltre le soglie dei suoi cancelli sempre sprangati:

Ecco come sono nella nostra cittadina, signore! Hanno costruito un viale ma a passeggiare non ci vanno. Sì, nei giorni di festa, ci vanno ma anche in quel caso fanno finta di passeggiare, in realtà sfilano per mostrare le loro toilette. Di solito ci trovi solo qualche impiegato ubriaco che dalla trattoria barcolla verso casa. I poveri di tempo per passeggiare non ne hanno, lavorano giorno e notte. E dormono, sì e no, tre ore su ventiquattro. E i ricchi che fanno? Loro potrebbero benissimo passeggiare e respirare l'aria fresca, non è così? Invece no. Da tempo, tutti quanti tengono il portone ben serrato e il cane sciolto dalla catena. Voi credete, signore, che lavorino o che preghino Dio? No, signore! Non è per paura dei ladri che si rinserrano ma perché la gente non veda come mettono in croce la servitù e tiranneggiano la famiglia. Quante lacrime scendono dietro questi portoni, lacrime che nessuno vede e sente! [...] Quanta depravazione e ubriachezza dietro quei chiavistelli! E tutto di nascosto, nessuno vede niente e sa niente, solo Dio in persona! [OSTROVSKIJ 2021: I, 237; PSSP, II: 232-233]

Lo scrittore Pavel Mel'nikov-Pečerskij, conoscitore profondo della cultura dei Vecchi Credenti, ipotizzò che i mercanti di Kalinov fossero per l'appunto una comunità di quegli scismatici che, nel Seicento, avevano respinto le riforme del patriarca Nikon. Ma, dal momento che all'epoca era proibito rappresentare a teatro tanto gli esponenti del clero, quanto qualsivoglia dettaglio delle dottrine e della liturgia religiosa, e *Il temporale* ottenne quasi subito l'imprimatur della censura senza che fosse necessario apportare modifiche sostanziali [cfr. PSS, II: 742], evidentemente Ostrovskij non aveva intenzione di esplicitare il culto professato dai Kabanov e dalle altre famiglie di Kalinov; il rigido conservatorismo e la

chiusura a suo modo ‘settaria’ del loro milieu è, però, un dato di fatto. Come già accennato, i realia contemporanei arrivano a Kalinov solo per interposta persona, ad esempio attraverso l’errabonda Fekluša, neanche fossimo rimasti fermi al Cinquecento, quando negli angoli sperduti della Moscovia ci si affidava, per conoscere il mondo, ai racconti visionari dei viandanti (gli *stranniki*). Fekluša, peraltro, nonostante abbia viaggiato e visto con i propri occhi la lontana Mosca, ha una mentalità molto affine a quella della gente di Kalinov. Le conquiste della scienza e della tecnica, di cui la donna fornisce un affresco a fosche tinte, sono per lei un coacervo di lusinghe diaboliche che hanno ormai corrotto città tentacolari e caotiche, privandole della grazia divina. Tenendo a mente l’atavica dicotomia tra il ‘proprio’ (*svoj*) e l’‘altrui’ (*čužoj*), si potrebbe dire che gli abitanti di Kalinov si sono arroccati all’interno di uno spazio ‘proprio’ dove il minaccioso ‘altrui’ che imperversa a Mosca non ha diritto di cittadinanza; Kuligin, che pure è nativo di Kalinov, è un emarginato a causa della sua brama di innovazione, mentre Fekluša, esterna al microcosmo kalinoviano, durante le sue visite in loco appare ben integrata nella comunità.

Il solo elemento totalmente ‘alieno’ è Boris, che peraltro, essendo simile alla maggior parte degli spettatori del Malyj Teatr di Mosca e dell’Aleksandrinskij Teatr di Pietroburgo, nel suo ruolo di osservatore esterno di Kalinov è anche un peculiare ‘doppio’ del pubblico seduto in sala. Secondo le indicazioni fornite da Ostrovskij, Boris è l’unico tra i personaggi a non essere vestito “alla russa” [OSTROVSKIJ 2021: I, 215; PSSP, II: 202], ovvero a non indossare gli abiti tradizionali che, tra le classi agiate di Mosca e Pietroburgo, erano stati già da tempo scalzati dalle ultime mode europee; straniero nella città dei suoi stessi avi e simbolo tangibile della scissione tra élite occidentalizzate e comunità conservatrici, Boris si lamenta così: “Eh, Kuligin, è molto duro qui per me, non ci sono abituato. Tutti mi guardano storto, come se fossi di troppo, come se dessi fastidio. Le usanze di qui, io non le conosco. Capisco che è la nostra vita russa ma non riesco pro-

prio a farci l'abitudine" [OSTROVSKIJ 2021: I, 219; PSSP, II: 206].¹⁴ Probabilmente, Boris fatica ad abituarsi al codice di comportamento dei mercanti, in cui un indubbio e pragmatico spirito imprenditoriale convive con un rigore ascetico e con una serie di norme austere che determinano l'esistenza di un individuo all'interno della comunità, anche sulla base di una netta divisione di genere: la maggiore virtù in un uomo è l'onesta dedizione al proprio mestiere di commerciante, mentre da una donna ci si aspetta la cieca obbedienza al marito e la tutela del focolare domestico dei parenti acquisiti. Tutto ciò non può ovviamente che ricordare gli allora già antiquati precetti del *domostroj*, il 'galateo' in auge nella società russa del periodo prepetrino.

Ma, così come Kalinov sembra prossima al tracollo, anche il sistema di valori su cui si regge è ormai degradato a una mera lista di convenzioni sclerotizzate in cui quasi nessuno sembra più credere, limitandosi a un loro rispetto puramente di facciata o, addirittura, infrangendole. Per esempio, l'autoritario e violento Savël Dikoj, zio di Boris, si permette di fare delle scenate al nipote per strada, contravvenendo alla regola di tenere ben chiusi dentro casa gli affari (e le liti) di famiglia; inoltre, si sa che Dikoj sfrutta i suoi sottoposti e inganna i clienti, violando sistematicamente quello che è, in teoria, il codice d'onore dei mercanti. L'anaffettiva vedova Kabanicha, che umilia costantemente la nuora, si sfoga in un monologo sulla gioventù ormai sorda ai sani principi del passato,¹⁵ e a ragione: è infatti evidente che

¹⁴ A tal proposito, Kirill Zubkov [2021: 151] ha fatto giustamente notare un'ingegnosa idea del regista Andrej Mogučij nella messinscena del *Temporale* al Bol'šoj Dramatičeskij Teatr di Mosca (2016): a parte l'abbigliamento, per sottolineare la discrepanza tra Boris e il resto del cast Mogučij ha scelto di far parlare tutti i personaggi in un recitativo cadenzato che imita l'intonazione cantilenante e strascicata delle classi popolari, laddove Boris, emulo della cultura europea, intona le sue battute come un cantante d'opera della scuola italiana.

¹⁵ "Gioventù! Sono proprio ridicoli! Se non fossero i miei, ci farei sopra una bella risata. Non sanno nulla, ignorano le regole [...]. Fortunati quelli che hanno ancora i vecchi in casa, finché sono vivi, sono loro a tenere le redini [...]. E intanto gli antichi usi scompaiono [...]. Cosa succederà quando i vecchi moriranno, come andrà avanti il mondo, io non lo so proprio. Meno male che non sarò lì a vederlo" [OSTROVSKIJ 2021: I, 232; PSSP, II: 225-226].

suo figlio Tichon, succube e inetto, non ubbidisce ai suoi ordini con la giusta convinzione e mette timidamente in dubbio la necessità e l'adeguatezza dei dettami impostigli. Un passaggio molto eloquente è la famosa scena del congedo tra moglie e marito nel secondo atto, con la Kabanicha a intimare imperiosamente a un titubante Tichon di dare a Katerina le severissime raccomandazioni su come comportarsi in sua assenza:

KABANOVA Poche chiacchiere! Forza, forza, dà i tuoi ordini! Voglio sentire che cosa le ordini! E quando tornerai, le dovrai chiedere se ha adempiuto a tutto quanto.

KABANOV (*si mette di fronte a Katerina*) Obbedisci alla mamma, Katja!

KABANOVA Dille che non sia insolente con la suocera.

KABANOV Non essere insolente!

KABANOVA E che la rispetti come fosse sua madre!

KABANOV Rispetta la mamma, Katja, come fosse tua madre!

KABANOVA Che non stia seduta a girarsi i pollici come una signora!

KABANOV Datti da fare, mentre io sono via!

KABANOVA Che non stia con gli occhi strabuzzati alla finestra!

KABANOV Ma, mamma, quando mai lei...

KABANOVA Sì, su!

KABANOV Non guardare dalla finestra!

KABANOVA Che non lanci occhiate ad altri giovanotti durante la tua assenza!

KABANOV Ma, mamma, cosa dici, in nome di Dio!

KABANOVA (*severamente*) Poche storie! Devi eseguire quel che dice tua madre! (*con un sorriso*) Va tutto meglio, quando ci sono degli ordini!

KABANOV (*imbarazzato*) Non lanciare occhiate ai giovanotti!

[OSTROVSKIJ 2021: I, 229-230; PSSP, II: 222-223].

Ancor meno ligia alle prescrizioni materne è la sorella minore di Tichon, Varvara, una vispa fanciulla che si spinge addirittura oltre quanto sarebbe già permesso alle ragazze non maritate, che prima del matrimo-

nio, nel contesto non aristocratico, godevano di relativa libertà:¹⁶ Varvara, infatti, oltre ad amareggiare sfacciatamente con il garzone Vanja Kudrjaš, architetta lei stessa, con non poca astuzia, il primo incontro tra Katerina e Boris, pur consapevole delle conseguenze.

La Kabanicha si sente quindi uno degli ultimi veri baluardi dei famigerati valori tradizionali su cui poggia Kalinov. Sia in lei che in Dikoj, gli esponenti della vecchia generazione presenti in scena, si può intravedere una variazione sul tema del *samodurstvo*, da sempre caro a Ostrovskij: termine intraducibile, il *samodurstvo* sta a indicare l'atteggiamento di una persona (il *samodur*, appunto) che esercita potere e controllo, spesso arbitrariamente e senza una logica, e per di più se ne compiace, certo della propria impunità (basti ricordare la seguente minaccia di Dikoj a Kuligin: “E allora sappi che sei un verme. Se voglio ti risparmi, se non voglio ti schiaccio” [OSTROVSKIJ 2021: I, 244; PESP, II: 243]). A suo tempo Dobroľjubov aveva identificato nel *samodurstvo* la piaga più dolorosa della vita in seno all'autocrazia russa – il cosiddetto ‘regno delle tenebre’ – tout court: un'interpretazione che sarebbe stata ampiamente recuperata in epoca sovietica, come ben si vede nel film di Vladimir Petrov (1933) ispirato al *Temporale*, dove non solo Dikoj e la Kabanicha, ma tutti gli abitanti di

¹⁶ La stessa Kabanicha a un certo punto dice a Varvara: “Vai pure! Divertiti finché puoi. Ne avrai da stare chiusa in casa” [OSTROVSKIJ 2021: I, 232; PESP, II: 226]. Come si può notare in varie opere letterarie russe dell'Ottocento, le fanciulle nobili dovevano evitare con estrema cura un contegno che rischiasse di macchiare la loro reputazione, laddove le figlie non maritate dei mercanti erano molto più disinibite nella sfera sessuale; in compenso, una volta sposate, venivano di fatto segregate in casa, come scrive Ostrovskij durante la spedizione lungo la Volga del 1856: “La sera, sul principale viale cittadino e per le strade, [le ragazze] vanno a spasso da sole o in compagnia di giovanotti, se ne stanno sedute con loro sulle panchine [...], e non è raro incontrare una coppia che se ne sta seduta abbracciata [...]. Lo stile di vita delle donne sposate è diametralmente opposto a quello delle fanciulle: le donne sposate non godono di alcuna libertà e stanno sempre in casa. Né sul viale, né durante le passeggiate serali per le vie incontrerete mai una sola donna adulta” [PESP, X: 344-345]. Le donne aristocratiche, invece, in linea di massima potevano intrattenere relazioni extraconiugali, che erano assai diffuse – a condizione, però, che i rapporti adulterini non fossero esibiti e non mettessero a repentaglio il matrimonio, come ben vediamo nell'*Anna Karenina* (1875-77) tolstoiana.

Kalinov – ad eccezione di Katerina, appunto il ‘raggio di luce nel regno delle tenebre’ secondo Dobroljubov – figurano come esseri spregevoli, simili alle grottesche caricature dei borghesi capitalisti allora in voga. Significativamente, il film, a differenza del dramma, si apre con il matrimonio forzato di Katerina con Tichon, che segna l’inizio dell’insopportabile prigionia della donna.

Quest’esistenza ‘in gabbia’, al di là di simili forzature interpretative, è senz’altro gravosa per un’anima tenera e sensibile come Katerina, il che trova un riflesso anche nella componente musicale in filigrana al *Temporale*. Tra i dialoghi dei personaggi, infatti, si intercettano spesso pezzi di canzoni famose all’epoca di Ostrovskij, che il pubblico era in grado di riconoscere subito, ricostruendone mentalmente l’intero testo: basti citare la prima battuta del *Temporale*, dove Kuligin canticchia l’incipit di una romanza le cui strofe parlano di solitudine, dell’aridità di una vita senza amore, dell’insofferenza provata lontano dalla terra natale; oppure la melodia cosacca che Kudrjaš intona mentre aspetta la sua Varvara; o, ancora, le maliziose romanze che Kudrjaš e Varvara, nel terzo atto, si cantano a vicenda scambiandosi effusioni.

Dei sentimenti forti giungono a turbare Katerina sin dal primo atto: Boris l’ha vista in chiesa, l’unico luogo dove una donna sposata potesse recarsi, e ne è rimasto affascinato; anche Katerina lo ha notato e sente un’irrefrenabile attrazione, uno slancio amoroso mai provato prima. La loro percezione dell’amore è però molto diversa e ribadisce una volta di più la distanza incolmabile tra Kalinov e il mondo fuori: Boris vive la breve relazione con Katerina come un’esperienza profondamente romantica in cui l’io cerca il proprio appagamento e la propria felicità, mentre Katerina non sa cosa sia il romanticismo (men che meno quello letterario, dove le sfrenate passioni extraconiugali sono quasi d’obbligo) e crede sinceramente che il proprio sentimento nei confronti di un uomo diverso dal marito sia un peccato mortale, che, al contrario, annienta l’io rendendolo preda di istinti incontrollabili (“Se avessi avuto volontà non sarei venuta da te. Adesso io dipendo dalla tua volontà, non lo vedi! [...] Come ti ho visto non

sono stata più padrona di me” [OSTROVSKIJ 2021: I, 241; PSSP, II: 238], dice Katerina a Boris al momento del loro primo amplesso). Di conseguenza, Boris non sarà in grado né di comprendere i tormenti di Katerina, né tantomeno di offrirle una vita diversa.

Katerina non riuscirà a resistere a lungo al peso del peccato: a spingerla a confessarlo sarà il violento temporale del titolo, che nel dramma si verifica due volte, alla fine dell’‘esposizione’ del primo atto e al culmine della tensione del quarto, e ha ovviamente una portata simbolica, tanto che Mejerchol’d vedeva nel *Temporale* un ‘dramma romantico’ dai risvolti arcani.¹⁷ Come si nota anche dai commenti dei passanti di Kalinov, nella diffusa commistione di paganesimo e Cristianesimo si credeva che a provocare tuoni e fulmini fosse, per punire i peccati degli umani, Sant’Elia, subentrato al precedente dio Perun. Ovviamente Kuligin polemizza contro l’oscurantismo della folla attorno a sé, sostenendo come la pioggia rappresenti una benedizione per i campi e i fulmini siano scariche elettriche di enorme interesse e utilità per la scienza. Per Katerina, invece, il temporale è, nel primo atto, un presagio funesto della passione che la travolgerà, e nel quarto atto un terrificante avvertimento dell’Onnipotente, una proiezione in scala minore dell’inferno: in una sinistra visione, Katerina si convince che la “Geenna infuocata”, ovvero il fuoco eterno, la stia già attendendo [cfr. OSTROVSKIJ 2021: I, 248; PSSP, II: 248]. D’altronde, già da prima la protagonista aveva espresso il proprio timore di morire all’improvviso, senza fare ammenda dei peccati: i tuoni e i fulmini del quarto atto la sproneranno dunque a confessare la sua colpa alla famiglia e ai passanti, non a caso vicino a una piccola cappella, e a chiedere perdono. Nell’universo patriarcale del primo Ostrovskij, il suo sincero pentimento avrebbe potuto lavare il peccato commesso, poiché attraverso il riconoscimento della colpa

¹⁷ Quest’idea di Mejerchol’d è stata ripresa, per esempio, da Denis Chusnjarov al teatro di Ivanovo (2019), dove, sulla locandina, *Il temporale* era definito una “Danza gotica russa”: lo spazio del palcoscenico, dall’inizio alla fine, rimaneva ombroso e inquietante; Katerina vi entrava come uno spettro dall’aplomb ‘lunare’ simile all’Ofelia shakespeariana. L’unico elemento fresco e vivificante era costituito dalle acque della Volga, le stesse dove, però, la protagonista trova la morte alla fine.

veniva ricucito lo strappo nel tessuto che teneva insieme il corpo della comunità. Ma all'algida comunità di Kalinov, e in primis alla Kabanicha, la pietà schiettamente cristiana è ormai del tutto estranea: privata della misericordia dei suoi cari e dei suoi concittadini, Katerina si ripresenterà davanti a loro, già cadavere ripescato dalla Volga, nell'ultima scena del quinto atto, che si conclude con il primo, aperto moto di ribellione di Tichon contro una madre preoccupata solo di allontanare i curiosi per limitare lo scandalo. “Mamma, voi l'avete uccisa! Voi, voi, voi...” [OSTROVSKIJ 2021: I, 254; PSSP, II: 256], esclama Tichon: sebbene sia troppo tardi per salvare la moglie, questa volta sembra almeno che l'immutato autoritarismo della Kabanicha abbia ben poca presa su di lui. Peraltro, anche se Tichon fosse condannato, come sostiene lui stesso nella battuta finale (“Katja, tu ora stai bene! E io? È per soffrire che sono rimasto al mondo?” [OSTROVSKIJ 2021: I, 255; PSSP, II: 256]), a passare il resto dei suoi giorni ad abbruttirsi con l'alcol, soffrendo e quasi invidiando la moglie defunta, a insorgere definitivamente contro la Kabanicha era già stata Varvara, fuggita con Kudrjaš prima dell'inizio del quinto atto.

Le peggiori aspettative della Kabanicha, quindi, si realizzano: gli esponenti delle nuove generazioni rifiutano, ciascuno a proprio modo, un codice di comportamento che si è ormai esaurito da sé. Gli “ultimi giorni” paventati da Fekluša non li sta vivendo quella scellerata nuova Sodoma che è Mosca, ma la Kalinov in cui la vecchia pellegrina si illudeva di approdare a una “quiete paradisiaca” sino alla fine dei tempi [cfr. OSTROVSKIJ 2021: I, 234; PSSP, II: 228]. Volente o nolente, anche Kalinov, come la Russia di allora, si trova a un crocevia ed è sul punto di imboccare la strada verso un'incerta contemporaneità – anche se va detto che una città fittizia con lo stesso nome e con sembianze simili tornerà in una pièce ostrovskiana più tarda come *Cuore ardente* (Gorjačee serdce, 1868), come a suggerire che, persino dopo le ‘grandi riforme’, alcuni elementi secolari della vita russa erano ben lungi dall'estinguersi completamente.

3. A un crocevia, senza esserne del tutto consapevole, si trova anche Katerina, cuore pulsante della pièce – non a caso, il compositore boemo Leoš Janáček intitolò proprio *Káťa Kabanová* la sua opera lirica del 1921 tratta dal *Temporale* –, nonché prima figura femminile di autentico rilievo del teatro russo. Proprio Katerina spiana la strada ad altri memorabili personaggi che Ostrovskij porterà successivamente in scena con un occhio al coevo dramma psicologico europeo: Katerina, con la sua ambivalenza e i suoi sbalzi d'umore, ha un carattere di ardua decifrazione che rende molto difficile interpretarla sul palcoscenico, a meno di non affidarsi a una delle tante interpretazioni unilaterali che le sono state riservate sin dalle prime recensioni al *Temporale*.

In seguito alle prime rappresentazioni a Mosca e Pietroburgo uscirono alcuni dei contributi critici che più ne condizionarono la ricezione, a partire dal saggio di Dobroljubov secondo cui Katerina, principio vitale e luminoso offuscato dall'oppressione dell'asfittico 'regno delle tenebre', con il suo suicidio compiva un atto tanto eclatante quanto sovversivo nei confronti dello status quo: quella di Katerina sarebbe stata una risoluta protesta contro l'ordine vigente, a suo modo la prima scintilla di più ampie sollevazioni di popolo di là da venire. Dunque, nelle vicissitudini di Katerina, il ruolo del fato tragico passava in secondo piano rispetto alla concreta agenda politica. Di tutt'altro avviso fu invece il vecchio sodale di Ostrovskij Apollon Grigor'ev, che esaltò, nella moglie adultera del *Temporale*, gli slanci di un'anima autenticamente 'russa', poetica manifestazione di un *Volksgeist* locale irriducibile a qualsivoglia paradigma in virtù della sua congenita ed enigmatica irrazionalità, intrinsecamente tragica perché la tragicità sarebbe stata per l'appunto una costante della terra russa e dell'ampiamente dibattuto 'carattere nazionale' [cfr. ZUBKOV 2021: 127]. Un'opinione diametralmente opposta fu poi fornita, in un saggio del 1864, da Dmitrij Pisarev, che, superando Dobroljubov in quanto a radicalismo, vide in Katerina solo un'isterica in preda alle proprie contraddizioni, incapace di strapparsi dalla palude di ignoranza e bigottismo in cui era cresciuta.

In linea di massima, l'ottica proposta da Dobroljubov, Grigor'ev e Pisarev trovò frequentemente un riflesso nelle messinscena ottocentesche e novecentesche del *Temporale*. La primadonna del Malyj Teatr, Ljubov' Nikulina-Kosickaja, con il suo carisma e il suo temperamento vigoroso, era stata una fonte d'ispirazione per Ostrovskij, che di fatto scrisse la parte della protagonista per lei: la Katerina cui prestò voce e corpo, dilaniata tra i poli opposti di emozioni potentissime, vibrava di un'esaltazione febbrile e quasi mistica, sempre lì lì per sfociare in quell'isteria poi stigmatizzata da Pisarev. L'interprete della rappresentazione all'Aleksandrinskij Teatr, l'appena ventenne Fanny Snetkova, era invece più dolce, sognatrice e fragile, naturale emanazione di quel principio poetico amato da Grigor'ev e incompatibile con un mondo gretto e dimentico delle proprie radici. In seguito Katerina si palesò spesso in scena come spirito potenzialmente ribelle e fuori dagli schemi: di conseguenza, si immolava in qualità di vittima sacrificale nella lotta impari contro un ambiente sociale iniquo, come presumeva Dobroljubov.

È indubbio che il sentire di Katerina si distacchi nettamente dalla grigia routine degli abitanti di Kalinov:¹⁸ Katerina, con la sua spontaneità e il suo sguardo puro, percepisce la bellezza della natura, si rallegra per ogni fremito della Volga, anela addirittura a spiccare il volo per dare libero sfogo alle proprie gioie subitanee, senza sapere che la sua tensione verso l'alto la porterà, al contrario, a morire negli oscuri fondali dell'amato fiume. "Dico: perché gli uomini non possono vo-

¹⁸ Quest'aspetto fu esasperato nell'opera lirica *Káta Kabanová* (1921): grazie a una partitura musicale dal piglio espressionista, Leoš Janáček, grande estimatore del teatro russo e dei drammi di Ostrovskij, accentua il caleidoscopio di emozioni in subbuglio di Katerina con una linea vocale fitta di cambi di tono e chiaroscuri, mentre agli altri abitanti di Kalinov, specie gli anziani, sono associati leitmotiv sempre uguali a se stessi, che fanno pensare a una certa ottusità e creano immancabilmente una dissonanza con il variegato materiale melodico legato alla protagonista, la cui solitudine viene continuamente acuita da un'incomunicabilità di fondo. La Katerina sensibile ed emotiva di Janáček opta per l'autodistruzione perché non può e non vuole sottostare alle regole di una collettività sorda ai sentimenti (per un approfondimento sulla lettura di Ostrovskij nell'opera di Janáček cfr. Tyrrell [1982]).

lare come gli uccelli? Sai, qualche volta mi pare di essere un uccello. Quando stai in cima a una montagna, ti vien voglia di volare. Forse, ecco, se mi mettessi a correre e aprissi le braccia, volerei. Se provassi adesso?” [OSTROVSKIJ 2021: I, 223; PSSP, II: 213], sospira Katerina in una sua emblematica battuta che sembra anticipare le chimere di Nina Zareckaja nel *Gabbiano* (Čajka, 1896) cechoviano. O, ancora: “A casa mi sento così soffocare che mi vien voglia di scappare. E allora penso che, se fossi libera, potrei andare sulla Volga, salire su un battello, dove si canta, oppure su una magnifica trojka, abbracciata...” [OSTROVSKIJ 2021: I, 224; PSSP, II: 215]. Quando, alcuni anni dopo, Nikolaj Leskov forgerà una sorta di anti-Katerina nella sua novella *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (Ledi Makbet Mcenskogo uezda, 1865), spoglierà la protagonista, anch’essa moglie adultera di un mercante in una cittadina di provincia, del lirismo e della tenerezza dell’eroina ostrovskiana, raffigurando la quasi omonima Katerina Izmajlova come l’incarnazione di una sfrenata passione erotica che non si fermerà davanti a nulla, nemmeno davanti alla violenza e all’omicidio, pur di essere soddisfatta.

Non è però la dolce Katerina a essere una nota stonata nel microcosmo di Kalinov: sono piuttosto gli altri abitanti ad aver tradito la propria mentalità patriarcale. In quest’ottica, come aveva già rimarcato Michail Dostoevskij (fratello di Fëdor), Katerina e la Kabanicha hanno molto più a che spartire di quanto sembri. Katerina ha un legame viscerale con il cristianesimo ortodosso¹⁹ e con le ataviche tradizioni di una Russia non ancora sfiorata dall’ossessione occidentale per il progresso: nel primo atto ricorda con disarmante nostalgia un’infanzia davvero ‘d’antico stampo’ in una famiglia affettuosa sotto l’ala protettiva di una madre dedita alla preghiera e ai lavori di casa come vorrebbero anche le norme della Kabanicha, ma con una naturalezza che la famiglia Kabanov ha, invece, totalmente

¹⁹ Boris rimane rapito dalla bellezza di Katerina dopo averla vista in chiesa perché, come dice lui stesso, la donna mentre prega ha sul volto un “sorriso angelico” e “una luce sembra irradiarsi da lei” [OSTROVSKIJ 2021: I, 240; PSSP, II: 236]: un profilo degno di un’antica e santa icona.

obliato. “Qui è come essere in schiavitù” [OSTROVSKIJ 2021: I, 223; PSSP, II: 214], osserva Katerina, che in casa della suocera si cruccia non tanto per il codice di comportamento cui dovrebbe attenersi, e che condivide appieno, ma perché si rende conto di quanto questo codice sia innaturale e forzato per chi le sta attorno. Da un lato, la Kabanicha è l’assoluta antitesi di una figura materna premurosa, dall’altro l’imbelle e goffo Tichon è ben lontano dal modello di uomo e marito caro al patriarcato: nonostante il palese disagio che Katerina lascia trapelare, Tichon non è in grado né di difenderla dalla tirannia della madre, né di imporsi impedendole di cedere alla sua insana passione, né di ristabilire l’equilibrio familiare dopo la rivelazione dell’adulterio.

La vicinanza di Katerina a un arcaico elemento popolare si manifesta anche nel suo modo di esprimersi e nei numerosi echi di testi folclorici nelle sue battute e nei suoi monologhi, dalla ricerca di conforto nella ‘madre Volga’ al desiderio di trovare la pace dentro a una tomba immersa nel verde delle piante, in una fusione panica con la natura:

E ora dove vado? A casa? No, a casa o nella tomba per me è lo stesso. Sì, a casa o nella tomba! Nella tomba! Sì, nella tomba è meglio... una piccola tomba sotto un albero... sarebbe bello!... Il sole la riscalda, la pioggia la rinfresca... a primavera vi cresce sopra l’erba, una tenera erbetta... gli uccelli volano sopra i rami, cinguettano, fanno il loro nido, spuntano i fiori: gialli, rossi, azzurri... di ogni colore... (*riflette*) Di ogni colore... c’è silenzio, tutto è bello. Mi sento già meglio! Alla vita non mi va più di pensare. Vivere di nuovo? No, no, non è possibile... [OSTROVSKIJ 2021: I, 252-253; PSSP, II: 254].

Una prospettiva, questa, che ricorda certe credenze pagane e che consente di alleggerire il peso immane del suicidio, peccato ancor peggiore dell’adulterio in un’ottica cristiana, ma preferibile, per Katerina, a una vita di tormenti [cfr. LEBEDEV 1981].

Tutto ciò, durante le prime rappresentazioni del *Temporale*, contribuì a coinvolgere ulteriormente spettatori di diversa estrazione sociale, commossi dalla sorte di Katerina perché riconoscevano in lei un'anima sorella: in questo modo, con il suo dramma Ostrovskij aggiunse un tassello alla costruzione di quel teatro prettamente 'nazionale' vagheggiato da tanti suoi contemporanei, funzionale allo svolgersi di un'esperienza collettiva di forte impatto volta a incentivare la consapevolezza identitaria.²⁰

L'integrità morale di Katerina e la sua coerenza con se stessa le impediscono di osservare i valori della vecchia Kalinov solo superficialmente. Ma soprattutto, Katerina vive ormai "in un'epoca in cui il succo stesso della sua morale (l'armonia tra il singolo e le aspettative della collettività) è scomparso" [ŽURAVLEVA 1988: 81-82]: l'inevitabile passo successivo è l'emergere di un'individualità che entra egoisticamente in contrasto e in competizione con l'ambiente circostante, o, in altre parole, di quella *volja* (che in russo significa tanto 'volontà' quanto 'libertà' e identifica la libertà di scelta e di azione che scaturisce da desideri consapevoli) in cui la Kabanicha scorge un pericoloso principio distruttivo da reprimere ricorrendo alla coercizione violenta ("Ecco, a cosa porta la libertà [nell'originale *volja*]!" [OSTROVSKIJ 2021: I, 248; PSSP, II: 248], esclama infatti dopo la confessione di Katerina). In Katerina irrompe appunto la *volja*, l'impulso a disporre liberamente della propria vita senza divieti di sorta; ma la donna, troppo legata ai parametri esistenziali assimilati fin da bambina, non è in grado di incanalare questo impulso in un percorso costruttivo: l'amore irresistibile per Boris viene vissuto, al contrario, come un fatale annullamento della personalità. L'unica scelta consapevole che le toccherà prendere, dopo che né il castigo divino, né quello del marito si sono davvero abbattuti su di

²⁰ Un ruolo simile fu svolto, nell'Ottocento, dal dramma tedesco: ma, se nel caso dei regni germanofoni dell'Europa centrale l'obiettivo era forgiare un'identità comune utile a lottare per l'unificazione di stati ancora divisi, nell'Impero russo la priorità era pervenire, all'interno di un solo stato, a un'autocoscienza collettiva che legasse gruppi sociali diversissimi tra loro.

lei,²¹ sarà il suicidio – che, peraltro, non andrà nemmeno a finire come se lo era immaginato: anziché annegare ed essere portata via dalla corrente della Volga, morirà sbattendo la testa sull’ormeggio di una barca. La tragedia cui assistiamo nel *Temporale* non è dunque dovuta a un amore infelice e contrastato, e nemmeno alla contrapposizione tra la protagonista e una società che la opprime, ma, piuttosto, alla condizione ibrida di una coscienza in bilico tra il Vecchio e il Nuovo, bloccata in un interregno in cui la famigerata ‘ricerca della felicità’ non può nemmeno iniziare. In un certo senso riflette la Russia di allora nel suo complesso, davanti a cui si paravano diverse possibili vie di sviluppo, senza che però né il suo governo, né la sua società civile riuscissero a trovare una risposta chiara all’annosa domanda “che fare?”.

Ostrovskij, da parte sua, continuò a interrogarsi nelle sue pièce degli anni a venire, dove ai vecchi mercanti bigotti di Zamoskvoreč’e cominciarono pian piano a subentrare imprenditori cinici e rampanti ben integrati nella rete industriale europea, che andavano alle fiere di Parigi o Londra per accrescere il proprio capitale e facevano mecenatismo per puri motivi di prestigio. In questa nuova realtà, non meno triviale della precedente, un guizzo di umanità e dignità si sprigiona ancora una volta dai personaggi femminili ostrovskiani, vero fulcro emozionale dell’azione, come per esempio la Larisa di *Una ragazza senza dote* (Bespridannica, 1878), anche lei, come Katerina, vittima della propria coscienza spezzata: affezionata a un’ingenua concezione romantica dell’amore, ma ben presto consapevole di essere per i suoi svariati pretendenti un oggetto, mera (seppur preziosa) merce di scambio, preferirà farsi uccidere da uno dei corteggiatori, risvegliando in lui

²¹ Dal punto di vista di Katerina, forse sarebbe stato preferibile, per espiare il peccato commesso, cadere sotto i fulmini della tempesta, scagliati da Dio secondo il sentire collettivo; oppure essere uccisa dal marito, che però, ammette lui stesso, non vuole nemmeno punire duramente la consorte, a riprova della sua distanza dal modello patriarcale: “L’ho picchiata un po’, la mamma me l’ha ordinato. Mi fa pena guardarla [...] mi struggo dal dolore a guardarla” [OSTROVSKIJ 2021: I, 249; PSSP, II: 249].

almeno una scintilla di passione, piuttosto che piegarsi a un arido matrimonio borghese che soffocherebbe la sua smisurata gioia di vivere, anche qui rinvigorita dalla presenza della grande e meravigliosa Volga. Il drammaturgo che sarebbe entrato nel canone letterario come il cantore del ceto dei mercanti, schietto portavoce dell'elemento nazionale russo, si pose dunque delle domande, al pari dei suoi contemporanei europei (si può senz'altro tracciare un parallelo con il norvegese Ibsen [cfr. ŽURAVLEVA 2013: 217-223]), sul contraddittorio rapporto tra individuo e collettività in una congiuntura in cui il principio individuale, basato sul libero arbitrio, e quello collettivo, basato sulle tradizioni e sulle leggi che avrebbero dovuto garantire la compattezza della comunità, coincidevano sempre meno. Il singolo, pur incline a ergersi al di sopra della comunità perseguendo i propri obiettivi, anche facendo tabula rasa delle tradizioni del passato, si ritrovava spesso privo di punti di riferimento, inerme in balia degli stravolgimenti storici e della verghiana fiumana del progresso.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- PSS A.N. Ostrovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XII, Iskusstvo, Moskva 1973-80.
- PSSP A.N. Ostrovskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-XVIII, Kostromaizdat, Kostroma 2018-.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- LEBEDEV 1981 Ju. Lebedev, *O narodnosti Grozy, russkoj tragedii A.N. Ostrovskogo*, "Russkaja literatura", 1981, 1, pp. 14-31.
- LO GATTO 1952 E. Lo Gatto, *Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij*, in Id., *Storia del teatro russo*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 403-470.
- LOTMAN 1987 L.M. Lotman, *Dramaturgija A.N. Ostrovskogo*, in Ju.K. Gerasimov, L.M. Lotman, F.A. Prijma (red.), *Istorija russkoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX-načalo XX v. do 1917 g.*, Nauka, Leningrad 1987, pp. 38-156.
- MALCOVATI 2021 F. Malcovati, *Introduzione*, in A.N. Ostrovskij, *Teatro*, Cue Press, Imola 2021, I, pp. 6-22.
- MOSKVINA 2010 T. Moskvina, *V sporach o Rossii. A.N. Ostrovskij: stat'i, issledovanija*, Limbus-Press, Sankt-Peterburg 2010.
- NEKRASOV *et al.* 1986 V. Nekrasov, A. Žuravleva, *Teatr A.N. Ostrovskogo*, Prosveščenie, Moskva 1986.
- OSTROVSKIJ 2021 A.N. Ostrovskij, *Teatro*, I-II, a cura di F. Malcovati, Cue Press, Imola 2021.
- SKAFTYMOV 1972 A.P. Skaftymov, *Belinskij i dramaturgija A.N.*

- Ostrovskogo*, in Id., *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 457-526.
- SUCHICH 2002 I. Suchich (red.), *Russkaja tragedija: p'esa A.N. Ostrovskogo Groza v rusškoj kritike i literaturovedenii*, Azbuka-Klassika, Sankt-Peterburg 2002.
- SUCHICH 2013 I. Suchich, *Russkaja literatura dlja vsech. Ot Gogolja do Čehova*, Kolibri, Moskva 2013.
- SVERDLOV 2005 M. Sverdlov, *Počemu umerla Katerina? Groza včera i segodnja*, Globulus, Moskva 2005.
- TYRRELL 1982 J. Tyrrell, *Leos Janáček: Kát'a Kabanová*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- VDOVIN 2014 A. Vdovin, *Russkaja étnografija 1850-čh godov i étos civilizatorskoj missii: slučaj "literaturnoj ékspedicii" Morskogo ministerstva*, "Ab Imperio", 2014, 1, pp. 91-126.
- ZUBKOV 2021 K. Zubkov, *Scenarii peremen. Uvarovskaja nagrada i évoljucija rusškoj dramaturgii v épochu Aleksandra II*, NLO, Moskva 2021.
- ŽURAVLEVA 1988 A. Žuravleva, *Russkaja drama i literaturnyj process XIX veka*, Moskovskij Universitet, Moskva 1988.
- ŽURAVLEVA 2013 A. Žuravleva, *Koe-čto iz bylogo i dum. O rusškoj literature XIX veka*, Moskovskij Universitet, Moskva 2013.