

# A. Čechov

## Il monaco nero

**Michele Colucci, Roma**

*Il monaco nero* è un racconto del 1894. All'epoca Čechov ha già scritto *La steppa*, *Il duello*, *Una storia noiosa*, *La corsia numero sei*, ma non ha ancora esordito come autore teatrale (la messa in scena de *Il gabbiano* è di due anni dopo). Čechov si trova insomma in una fase in cui non è già più l'apprezzato ma sostanzialmente minuscolo autore di feuilletons e di racconti umoristici e non è ancora il grande scrittore che, tra poco tempo, si imporrà all'ammirazione senza riserve del pubblico. *Il monaco nero* si situa quindi in un momento particolare della parabola di Čechov e, non a caso, è un racconto per certi aspetti singolare, quasi un *unicum*. Čechov infatti ha trattato a fondo il tema della follia solo un'altra volta, ne *La corsia numero sei*, uno dei suoi capolavori. Si trattava però di una follia vista da tutt'altro angolo di visuale: dall'interno di un manicomio, luogo in cui una società corrotta e tarata emargina i pazzi (ma dove poi anche i 'sani', proprio per colpa di questa struttura sociale, di questo clima di abiezione, finiscono per essere rinchiusi). Dunque, una sorta di *unicum*. Quasi tutta la critica che ha esaminato il racconto ha finito per concen-

trare l'attenzione sul rapporto tra il protagonista, Andrej Vasil'evič Kovrin, e il monaco nero, il suo alter ego. Fondarsi su questa impostazione equivarrebbe però a ripetere l'errore che si commette quando si considerano i personaggi secondari ininfluenti o quasi nell'economia generale della narrazione, senza comprendere la specificità e l'insostituibilità della loro funzione.

Guardiamo allora le altre figure prima di esaminare Andrej Vasil'evič e il suo monaco. È in fondo un trittico di personaggi, un quadratico se includiamo anche il monaco nero.

Vi è anzitutto Egor Semenyč Pesockij, il padre di Tanja, il futuro suocero di Kovrin. Egor Semenyč è un floricultore; dire questo, però, non significa dire molto. In realtà Egor Semenyč è un maniaco della floricultura (che poi non è solo floricultura ma anche frutticultura), da cui lo splendido giardino che ha organizzato, accompagnato da un altrettanto splendido frutteto, gli articoli scientifici che scrive sull'argomento, la sua attività indefessa. Egor Semenyč pota, innesta, incombe sui propri contadini dalla mattina alla sera, accentra dispoticamente tutta l'attività economica della propria azienda agricola. Sembra insomma legittimare nel modo migliore la definizione crociana dell'attività economica come forma creativa dello spirito, non necessariamente determinata da moventi di lucro. Detta altrimenti, il nostro floricultore-frutticultore è un maniaco della sua professione, è totalmente rinchiuso in questa dimensione per la quale ha anche sacrificato sua figlia, Tanja. Tanja è infatti una creatura che ha pagato e pagherà tutta la vita il sogno di grandezza, l'ubris ortofrutticola, del padre. Da notare che Pesockij è un personaggio, in apparenza, simpatico (almeno Čechov ce lo rende tale): è bonario, a suo modo ama appassionatamente la figlia, adora il genero e ritiene di aver consacrato la propria vita ad un'attività nobile e concreta.

Lasciamo per ora da parte la questione di quanto le apparenze corrispondano alla realtà. In un'ottica

di vita come quella di Egor Semenyč, domina un problema, che è poi l'eterno problema che si pone tra la perfezione del disegno e la dimensione limitata, transeunte, della vita umana (l'opera di per sé può essere perfetta, sarebbe perfetta se non dovessimo morire): chi continuerà ad occuparsi del frutteto? Siamo in una tematica che può ricordare, per esempio, il nostro Verga (non per niente i due autori sono coevi); ma mentre il protagonista della verghiana *La roba* non trova una soluzione, Egor Semenyč una soluzione ce l'ha. Da una parte Tanja, dall'altra Andrijuša che, per di più, è quasi cresciuto in famiglia:

si tratta di farli sposare. Egor Semenyč lo dice esplicitamente: « Se tu la volessi, se nascesse tra di voi un romanzetto, io sarei felice [...] se aveste un figlio io farei di lui un frutticoltore [...] lo saprei fare di lui un frutticoltore ». Il disegno è perfetto: si deve saltare una generazione, ma il cerchio si può richiudere, il progetto può continuare. Occorre, secondo me, dare la dovuta importanza a questa dimensione totalmente « univoca » di Pesockij. Da questo punto di vista la diagnosi che farà di lui Andrijuša, quando

10 liquiderà sprezzantemente come 'uno del gregge', un uomo del tutto normale, è sbagliata: i due sono della stessa pasta.

Poi c'è Tanja: una creatura magra, dai grandi occhi espressivi, un po' febbrile, un po' spaurita. Col padre può anche litigare, naturalmente, ma non saprebbe concepire la vita senza di lui e senza il frutteto. Anche il rapporto sentimentale che si instaura fra Tanja e Andrijuša è conforme alla natura di questo personaggio: Tanja è infatti una figura totalmente passiva, è sempre oggetto, mai soggetto di storia. Succube del padre, in fondo si lascia « scegliere in moglie » da Kovrin, passivamente cerca di guarire il marito; passivamente prosegue la sua parabola sino alla fine. Il suo unico atto di ribellione è quando, alla fine del racconto, invia una lettera colma di odio all'ex marito; anche in questo caso però sembrerebbe un atto, non dico gratuito, ma privo di conseguenze pratiche perché Andrej nemmeno finisce di leggere lo scritto. La sua rivincita, l'unica possi-

bile, Tanja la avrà solo nelle battute finali del racconto. I due Pesockij, padre e figlia, vanno visti attentamente per capire la psicologia e le azioni di Andrijuša, ma va esaminato attentamente anche l'ambiente circostante. È interessante, ad esempio, notare il contrasto che c'è tra l'aspetto triste del vecchio 'giardino all'inglese' della villa (qui Čechov dice significativamente: « Era un posto dove veniva voglia di scrivere una ballata ») e il frutteto, con la sua regolarità, la sua squadrata razionalità da impresa economica.

L'unico elemento che, quasi simbolicamente, lega questi due universi è il fumo che si produce quando nel frutteto si accendono fuochi per combattere la brina, fumo che tutto avvolge nelle sue volute. Personalmente, se fossi un regista cinematografico e dovessi portare // *monaco nero* sullo schermo, penso che nelle prime scene darei il massimo risalto a questa cappa bianca che, a poco a poco, annulla uomini, piante, cose. Altre opposizioni sono quelle tra Kovrin, l'intellettuale alla moda, e la campagna intorno, immobile nella sua dimensione arcaica, che ancora misura il tempo non sul calendario, ma secondo le feste (Sant'Elia, l'Assunzione); o ancora tra la piena, dispiegata felicità di Tanja e Andrijuša nella tenuta dei Pesockij e gli avvenimenti che maturano a Mosca (città/campagna). Naturalmente, col gioco delle opposizioni binarie, tanto caro alla critica contemporanea (e, del resto, non le ha inventate lo strutturalismo, le ha soltanto sottolineate) potremmo andare avanti ancora a lungo ...

Arriviamo finalmente ad Andrej Kovrin. Vediamo innanzitutto come si presenta esteriormente. Fuma sigari di gran prezzo, beve Madera e altri vini, anch'essi di gran prezzo; dorme poco, legge e scrive continuamente; si occupa, dice Čechov, di psicologia e di filosofia. Dunque una specie di intellettuale *in vitro*. Andrej è orfano e, sin da piccolo, è cresciuto in casa dei Pesockij; non è perciò un elemento estraneo e il matrimonio con Tanja non comporta la lacerazione affettiva consueta per la donna

in caso di nozze, ma sembra quasi rinsaldare il nucleo familiare.

Guardiamo ora al rapporto tra Kovrin e il monaco, che è come dire il filo conduttore dell'opera.

Conviene anzitutto esaminare come è strutturato il racconto. Esso ha nove sequenze narrative. *Nella prima* vengono presentati i protagonisti, gli « atlanti » della storia, e si narra della leggenda del monaco. Kovrin afferma di aver letto, non ricorda dove, di un monaco che mille anni or sono, errava in qualche parte del mondo (Arabia, Siria ...) e che dopo mille anni sarebbe ritornato: strana, lugubre leggenda. *Nella seconda sequenza* il monaco appare, mentre cominciano a tessersi i fili sentimentali che legheranno Tanja e Andrjuša fino al matrimonio. Da notare che Kovrin si limita a prendere atto della cosa, si limita a dirsi: «Allora la leggenda era vera ». *Terza, quarta e quinta sequenza.* Sono in un certo senso quelle che danno vita all'azione. Se mi è consentita una parentesi, dirò che uno dei rilievi che si fanno a Čechov è che, in genere, le sue trame sono statiche; negli stessi racconti più lunghi, poniamo, *La steppa* o *// duello*, sono infatti ben pochi i cosiddetti « avvenimenti esterni ». Anche da questo punto di vista *// monaco nero* fa eccezione, perché in un arco di poco più di venti pagine assistiamo al matrimonio, alla follia e alla morte del protagonista.

*Nella terza sequenza* vengono « gettate le basi » del futuro matrimonio fra Tanja e Andrjuša. Il suocero fa il discorso che abbiamo già visto (« in fondo se tu sposassi Tanja sarei felice [...] un figlio [...] ne farei un floricultore »), e non a caso in queste pagine il monaco comincia ad assumere una dimensione più concreta. Subito dopo le parole del suocero, Kovrin riflette su quanto gli è stato detto, pensa al monaco e ha coscienza (questo è punto fondamentale) che il monaco in fondo non è che un'allucinazione, un ectoplasma creato da lui stesso. Che conseguenza ne deriva? A rigor di logica la conseguenza che il protagonista è malato. Ma il protagonista medita su questo e dice testualmente: « Eppure io mi sento

bene e non faccio male a nessuno, quindi nelle mie allucinazioni non c'è nulla di brutto ».

*Nella quarta sequenza* la vicenda sentimentale di Tanja e di Andrej sembra essere deviata da un episodio che invece ne funge da catalizzatore: un gran litigio tra padre e figlia. Tanja si altera col padre per una questione di innesti e di lavoranti, piange, si chiude in camera. Andrej va a consolarla e vedendola in quello stato, scarmigliata e piangente, pensa che non potrà mai sposare una donna 'normale', una donna serena, quieta, soddisfatta; pensa che ha bisogno esattamente di una creatura così.

*La quinta sequenza* è, narrativamente parlando, la decisiva. Non a caso si annodano due fatti: il monaco nero parla per la prima volta ad Andrej e Andrej, dopo il colloquio col monaco, fa la sua dichiarazione d'amore a Tanja. Siamo legittimati, a questo punto, a dire che le due azioni sono correlate. Non che Andrej si innamori di Tanja perché vede il monaco, ma, certo, Andrej si innamora di Tanja nella misura in cui l'intero episodio che sta vivendo in campagna lo coinvolge emotivamente, gli si presenta sotto una luce di « eccezionalità ». Quanto al colloquio tra Andrej e il monaco, poiché quest'ultimo non fa che ripetere con alcune varianti lo stesso concetto, possiamo riassumerlo rapidamente. Secondo il suo interlocutore, Kovrin è una figura intellettualmente nobilissima perché ha sacrificato tutto se stesso per il prossimo, perché lavora per il bene comune, perché si deve a lui, e a tanti altri come lui, se l'umanità un giorno, tra due o tremila anni, vivrà un'esistenza serena e luminosa ... Kovrin perciò si deve sentire un privilegiato: investito dalla Provvidenza di una missione superiore, deve averne la consapevolezza e l'orgoglio.

Andrej fa scattare la molla mentale del: « Tu sei un fantasma, un'allucinazione [...] Dunque io sono psichicamente malato, un'anormale? » Ma la replica è illuminante: « E foss'anche così? Perché turbarsi? Tu sei malato perché hai lavorato troppo e ti sei strapazzato, ma questo vuoi dire che della tua salute hai fatto sacrificio all'idea ed è vicino il tempo che le

darai la tua vita stessa ». Poco oltre il monaco dirà ancora ad Andrej: « Anche se è un'allucinazione, l'allucinazione fa parte della natura ».

Si istituisce perciò un doppio equilibrio, una polarità di elementi opposti: da una parte un pieno appagamento psicologico di Andrej e dall'altra la coscienza che si tratta di allucinazione, ciò che peraltro non ne diminuisce la 'fruizione' intellettuale. Quando poi il monaco insiste a sottolineare gli elementi che fanno di Andrej Kovrin un essere privilegiato, quest'ultimo « Ricordò il suo passato, puro, casto, pieno di fatiche, si rammentò di quello che aveva studiato e di quello che egli stesso aveva insegnato agli altri e giudicò che nelle parole del monaco non c'era esagerazione ». Subito dopo il colloquio con il monaco, c'è la dichiarazione di Andrej a Tanja. Tanja, come al solito, non sa reagire. È felice, ma è una felicità che è anche una sofferenza: si torce le mani, fugge via, piange. « Sembrava invecchiata di dieci anni » scrive Čechov. Questo nella realtà, ma Andrej la vede bellissima: « Com'è bella! » si dice, nello stesso momento in cui, oggettivamente, la donna è brutta, bruttissima. Qui siamo evidentemente giunti a un climax narrativo ed è necessario per Čechov abbassare la tensione emotiva. È quello che avviene nella *sesta sequenza*, tutta dedicata ai preparativi del matrimonio. Sì, continua ad esserci sullo sfondo il monaco, con lui Kovrin dialoga, ma è una presenza quieta e rasserenante, abituale.

Nella *settima sequenza* siamo a Mosca. Parlavamo prima del contrasto tra l'atmosfera moscovita e l'ambiente della campagna. Opposizione marcata dallo svolgimento dell'azione. Andrej sempre più avvolto dal fumo dei suoi sigari, sempre più chino sui quaderni, sempre più insonne, una mattina si sveglia:

vede il monaco vicino al letto, e comincia a parlargli: è preoccupato della sua felicità, è così sereno e appagato da rammentarsi di quel personaggio del mito greco, Policrate, che, troppo felice, aveva deciso di sacrificare il più bello dei suoi anelli agli dei per distoglierne l'invidia dal proprio capo. Nel momento stesso in cui Andrej esterna questi sentimenti, na-

turalmente Tanja, la moglie, si sveglia. Vedendolo parlare col nulla (non c'è nessuno sulla sedia), gli dichiara apertamente che da tempo sta notando in lui segni di squilibrio mentale.

Andrjuša ammette questa realtà e, naturalmente, cosa può fare? Curarsi. Con ciò arriviamo *adottava e penultima sequenza*. Sono passati quasi due anni, Andrej è imbottito di bromuro, lavora solo due ore al giorno, non fuma più, non beve più. Deve solamente reingrassare, per il resto sarebbe ristabilito. La scena si svolge, questa volta, in campagna. Si rovescia il rapporto che c'era all'inizio: la campagna come serenità per l'eroe, diviene campagna come martirio. C'è infatti uno scontro violento tra Andrej e la moglie: Andrej dice di se stesso che è guarito ma che « guarito » per lui significa essere ritornato una persona volgare, triste, infelice, ossessionata da una moglie che incombe su di lui e da un suocero che è « uno zietto da vaudeville ». Naturalmente è una diagnosi sbagliata, ingiusta, ma non è questo quello che interessa. Ci interessa invece che, a questo punto, Kovrin si ribella a tutta la situazione; già da tempo divenuto sgarbato e brusco con il suocero, ora lo è anche con l'incolpevole moglie.

Qui c'è una nuova cesura, dopo la quale si apre *l'ultima sequenza*, che si svolge in Crimea, in un albergo di fronte al mare. È passato del tempo, Kovrin ha ottenuto una cattedra e ora vive con una nuova donna, tale Varvara Nikoiaevna. Arriva una lettera da Tanja e Andrej legge: « Mio padre è morto. Questo lo devo a tè; il giardino è in mani estranee che lo stanno distruggendo e saccheggiando. Questo lo devo a tè. Ti odio ... ».

Ma Andrej non prosegue e si limita a strappare la lettera. Subito dopo però fa una spietata, lucidissima analisi di se stesso e della sua vita fino a quel momento. Ripercorre i due anni di matrimonio con Tanja, le numerose bassezze e crudeltà di cui è stato capace e, al di là del suo matrimonio, scorge distintamente la mediocrità della propria esistenza di intellettuale, di professore universitario. Un piccolo brano ci riporta qui alla tematica 'grandezza e

miserie dell'università' che già costituiva il nucleo di *Una storia noiosa* (del mondo accademico Čechov sembra aver visto soprattutto le miserie, ed è possibile che sia effettivamente così, che le miserie prevalgano sulle grandezze). Andrej pensa: « Ad esempio, per ottenere verso i quarant'anni una cattedra, essere professore ordinario, esporre con un linguaggio fiacco, noioso e pesante dei pensieri ordinar! e per giunta altrui, insomma per raggiungere la posizione di un mediocre scienziato, lui, Kovrin, aveva dovuto studiare per quindici anni, lavorare giorno e notte, sopportare una grave malattia psichica, fare l'esperienza di un matrimonio infelice, commettere molte sciocchezze e ingiustizie di ogni sorta, delle quali avrebbe fatto piacere non ricordarsi. Kovrin aveva ora chiara consapevolezza di essere un mediocre ».

A questo punto, che è il momento supremo dell'autocoscienza di Kovrin (non solo è guarito clinicamente, ma è guarito dalle sue possibili nevrosi) si inserisce un « eccezionale esterno ». Andrej risente il suono di una romanza che aveva già ascoltato all'inizio del racconto (tra l'altro di un compositore italiano, Braga, e notiamo un particolare curioso:

esattamente come l'Irina de *Le tre sorelle*, anche Kovrin studia l'italiano). Nello stesso momento il monaco nero riappare. Il monaco dice delle parole, purtroppo, profondamente ragionevoli: « Come eri felice quando credevi di essere un genio. Come eri felice, soddisfatto, realizzato ... ». Immediatamente dopo, con un tocco da maestro, Čechov ci mostra la morte di Kovrin: un'emottisi (la crisi psichica si accompagna a quella fisica: i due fatti sono correlati). L'ultima parola che Andrej Kovrin pronuncia, e ci sembra logico, è « Tanja ». Quando Varvara Nikolaevna uscirà dalla stanza lo troverà morto, con un sorriso di beatitudine sul volto.

Non sono poche le cose che si possono dire su questo racconto, anche se per motivi di tempo mi limiterò a pochi punti. Il primo fatto che mi pare necessario puntualizzare è quello cui è stato del resto già accennato: la natura del rapporto che lega il monaco

ad Andrej e la perfetta consapevolezza che ne ha quest'ultimo. Ciò che in effetti differenzia la novella di Čechov da una trama romantica è che il monaco non rivela a Kovrin nessun segreto, nessun mistero più o meno tenebroso; ne tantomeno ha alcuna rivelazione filosofica da fargli, una pietra filosofale, capace di schiudere nuove prospettive intellettuali, da regalargli. Semplicemente il monaco afferma che Kovrin è un intellettuale benemerito di una causa che si chiama il progresso con la 'P' maiuscola; che solo a lui, e ad altri come lui, si dovranno tutti i passi in avanti dell'umanità, e così via. Non fa altro insomma che elevare a potenza i pensieri di Andrej.

Il monaco pertanto non è che l'oggettivazione palpabile di un'attività intellettuale definibile come 'mito-poietica', assai più diffusa fra gli esseri umani di quanto possa sembrare a prima vista. Non vedo, ad esempio, come ci si possa figurare uno scrittore che costruisce la trama di un romanzo senza immaginarlo immerso nei personaggi che sta creando, fino a 'viverli' in ogni attimo della giornata. E non c'è bisogno di limitarsi all'artista come creatore di fantasmi: in una certa misura lo stesso può valere per l'uomo politico, per l'industriale, per il missionario ... Nel caso di Egor Semenyč quale scena è più naturale che vederlo sognare una Russia coperta di frutteti da lui piantati e coltivati, per il maggior benessere della patria e la sua gloria personale? È quello che i mediocri romanzieri e i mediocri poeti chiamavano 'sognare ad occhi aperti': un'attività immanente alla psiche umana. La differenza sta nel fatto che Andrej vede 'fisicamente' il monaco, parla con lui anche in presenza di altri, quando sulla sedia non c'è nessuno. Una differenza, in fondo, quantitativa non qualitativa ... Da questo punto di vista, la soluzione del racconto ci pare coerente con le premesse: certamente Kovrin, comunque si voglia giudicare la sua vicenda, era felice quando colloquiava col monaco. È la distruzione di questo rapporto che lo ha gettato in una condizione per lui invivibile.

Dietro una simile tematica vi sono evidenti componenti di ordine culturale, a cui conviene accennare

non perché siano indispensabili a chiarire il 'senso' del racconto, ma perché permettono di collocarlo in un'adeguato ambito storico. Quando si parla di eletti, di privilegiati che trascinano avanti l'umanità, viene alla mente una filosofia di tipo nietzschiano. Così come quando il monaco parla di genio che, per definizione, è al confine con la follia, ci si ricorda naturalmente di Lombroso, le cui opere in quegli anni erano al massimo della loro diffusione in Europa e da poco erano state tradotte anche in Russia. Trattando poi di letteratura russa non si può prescindere dal Raskol'nikov di *Delitto e castigo*: ma Raskol'nikov commette un delitto per cercare di provare a se stesso che è un uomo eccezionale, mentre il nostro Kovrin è già convinto di esserlo nel momento in cui si vede il monaco di fronte. Infine si potrebbe, a proposito di futuro radioso, di *aetas aurea* che attende l'umanità, fare riferimento al clima intellettuale che sarà tipico del simbolismo russo.

Fatte queste puntualizzazioni, chiediamoci ora: quale lettura si dovrà dare di questo racconto? Ce n'è una con referenti immediati, evidenti, di tipo, se vogliamo definirlo così, 'naturalistico'. L'"ubris gnostica" di Andrej e l' "ubris ortofrutticola" di Egor Semenyč: due dimensioni psichiche polarizzate su un unico obiettivo (l'una più esplicita nelle sue dimensioni di follia, l'altra più mascherata) che travolgono, come una nemesi, anzitutto chi se n'è fatto dominare; poi, e questo è il fatto eticamente parlando più rilevante, l'unico personaggio 'normale' del trittico, Tanja. Questa è una prima, possibile lettura: una condanna senza esitazioni di chi, dimenticando tutto il resto dell'esistenza, inseguendo un suo mito, finisce per colpire non solo se stesso ma anche vittime innocenti.

Si tratta di un'interpretazione possibile, certo, ma ad essa osta anzitutto proprio la figura di Tanja, che nel racconto ha un suo posto di rilievo ma sicuramente non è il centro dell'azione. Ben altrimenti avrebbe dovuto essere disegnato il personaggio della ragazza se il racconto avesse voluto incentrarsi in-

torno alla sua figura, vista quasi come la Sonja de *Lo zio Vanja*.

C'è poi la lettura opposta, quella 'decadente'. Kovrin che sperimenta tragicamente la banalità umiliante della realtà rispetto alla perfezione di un ideale amorosamente accarezzato, e tale da riempire totalmente la 'esistenza intcriore' di un'anima. Kovrin cioè che, arrivato al momento in cui giudica se stesso e l'intera propria vita un fallimento, si rende conto di come la sua unica nobiltà intellettuale fosse nel suo mito, nel suo scollamento totale dal mondo circostante. Anche questa è un'interpretazione plausibile ma, a guardar bene, riduttiva. Conoscendo Čechov, valutando le sue componenti spirituali, sempre così rigorosamente ancorate ad una dimensione etica, non potremmo immaginarlo soddisfatto di una simile tesi. E allora? Personalmente ritengo che tutte e due le 'letture' siano legittime, a condizioni di intersecarle. Mi spiego meglio: Čechov non ha mai dato ricette filosofiche che sia possibile estrapolare dai contesti letterari, non è assolutamente un Dostoevskij. Se leggiamo quel documento così suggestivo (una delle più significative testimonianze dell'Ottocento russo) che è il suo epistolario, non possiamo estrarne nulla che sia assimilabile alla proclamazione di una 'dottrina di vita e di arte'. Čechov è l'uomo dei difficili e delicati equilibri intellettuali, in un'epoca, indubbiamente critica per la cultura europea quale poteva essere la fine del secolo, il momento del passaggio dal positivismo al neoidealismo. Da questo punto di vista non c'è niente di più tipico del suo atteggiamento di fronte al metafisico: l'uomo che si proclama così spesso non credente è poi colui che ha scritto l'ultimo atto de *Lo zio Vanja*, e ci ha lasciato un'alta, dolorosa confessione quando ha dichiarato: « Fra 'Dio c'è' e 'Dio non c'è' esiste uno spazio sterminato che a stento il saggio si sforza di percorrere in tutta la vita ». Arriverei allora a dire che questo racconto — che ha qualità notevoli ma in assoluto non è certo uno dei capolavori di Čechov — potrebbe essere inteso come una tragica *tranche de vie* di un intellet-

tuale di fine Ottocento. Nel clima per tanti aspetti stimolante creato dal neospiritualismo europeo, e russo in particolare, stimolante sì ma anche torbido, Čechov sembra avvertire tutti i germi di pericolosità e di irrazionalità immanenti a una simile temperie intellettuale. Da cui una storia come // *monaco nero*, in fondo costruita su un 'equilibrio di opposti': sforzo di comprendere, con calda simpatia umana, la dinamica psicologica del protagonista e impietosa, 'obiettiva' analisi dei risultati a cui, inevitabilmente, essa approda.

Una *franche de vie*, valutabile, nei suoi svolgimenti e nei suoi esiti infausti, in vari, possibili modi, ma sempre tenendo presente ciò che leggiamo in una delle ultime lettere di Čechov, scritta qualche settimana prima di morire alla moglie: « Tu mi chiedi cos'è la vita. È lo stesso che tu mi chiedessi cos'è una carota. Una carota è una carota e non ne sappiamo altro ».