



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

SCUOLA DI ALTA FORMAZIONE DOTTORALE
DIPARTIMENTO DI LETTERE, FILOSOFIA,
COMUNICAZIONE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI
XXXIV CICLO

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

L'influenza dell'opera di Anton Čechov sulla poetica di Natalia Ginzburg

Candidato:
Yulia Grezina

Relatore:
*Chiar.ma Prof.ssa Nunzia
Palmieri*

Matricola
1063222

Correlatore:
Chiar.mo Prof. Marco Belpoliti

ANNO ACCADEMICO
2020/2021

INDICE

<u>Introduzione</u>	4
---------------------------	---

Parte I

1. Traduzioni delle opere di Anton Čechov nel contesto culturale italiano all'inizio del XX secolo	12
2. Natalia e Leone Ginzburg.....	33
3. Natalia Ginzburg legge Čechov	56
• La critica letteraria	70
• L'antologia <i>La Vita</i>	74
• <i>Vita attraverso le lettere. Profilo biografico</i>	81

Parte II

1. Elementi strutturali	93
• Espedienti, forme e figure.....	93
• Poetica dei titoli: principali punti d'incontro	132
2. Paralleli diretti tra i testi di Natalia Ginzburg e Čechov	143
• <i>La casa al mare – La Paura</i>	143
• Opera teatrale <i>Ivanov</i> e racconto <i>Mio marito</i>	156
• <i>Lui e io – Lei e Lui</i>	156
3. Motivi ricorrenti in comune	179
• Silenzio	183
• Felicità – assenza di felicità	195
• Opposizione buio / luce	208
• La figura del medico nell'opera di Čechov e di Natalia Ginzburg	218
• Il mestiere di scrivere	228
• Lo specchio	239

Conclusioni248

Allegati

1. Traduzioni della prosa di Čechov in italiano 1890 – 1960 (tabella cronologica)255
2. Principi della redazione della tabella cronologica delle traduzioni di Čechov
287

Lista delle illustrazioni289

Bibliografia

1. Bibliografia primaria290
2. Bibliografia critica292

Introduzione

Oggetto del presente studio è l'analisi comparata delle opere di Natalia Ginzburg e di Anton Čechov, al fine di rilevare l'influenza che lo scrittore russo ha esercitato sulla poetica, sui testi in prosa e sul teatro della Ginzburg.

Nella presente ricerca il focus è stato posto sui testi come fonte principale dell'esperienza estetica del lettore e sul rapporto tra i testi stessi nella dimensione della percezione artistica. La prospettiva dell'intero studio si pone nell'ambito della comparatistica come campo disciplinare, nei più recenti sviluppi che «espandono la centralità del testo letterario verso la lettura in prospettiva letteraria di altri testi presenti nella cultura e dei loro rapporti con l'opera letteraria»¹.

In molte occasioni Natalia Ginzburg ha indicato Čechov come uno dei propri scrittori preferiti, il suo nume, il modello da imitare ed ha sempre mostrato un profondo interesse professionale nei confronti dei testi di questo scrittore ed in generale della letteratura russa. Una passione che, nella letteratura critica, viene definita come una vera e propria forma di *russofilia*². La scrittrice si mostra affascinata dalla vita privata del classico russo, dalla sfera letteraria del suo tempo e soprattutto dallo stile cecoviano che si mostra inconfondibile anche nelle traduzioni.

La vena cecoviana attraversa la scrittura narrativa ginzburghiana, la produzione saggistica ed anche le sue opere teatrali e nel suo lavoro editoriale l'opera di Čechov rappresenta un vettore che parte dal lavoro del primo marito Leone Ginzburg e dai suoi progetti editoriali (edizioni, traduzioni della letteratura russa e Čechov in particolare) per attraversare tutto il percorso di Natalia Ginzburg redattrice, critica editoriale, autrice di un'antologia per la scuola media, curatrice delle edizioni dell'epistolario di Čechov.

L'attualità di questa ricerca consiste innanzitutto nel fatto che le problematiche in essa affrontate appaiono ancora del tutto inesplorate (ad oggi non ci sono né studi né articoli relativi a tale argomento). Il tema è invero menzionato marginalmente dai critici più autorevoli della Ginzburg, quali ad esempio Cesare Garboli e Domenico Scarpa, ma mancano studi filologici accurati. Certamente il tema dell'influenza di Čechov nella

¹ F. Sinopoli, *Tradizione e metamorfosi della comparatistica*, in *Comparatismi*, 5 (2020), p.36.

² N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con "passo di soldato"*, in *Libri e scrittori di via Biancamano*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, EDUCatt, Milano, 2009, p.103.

letteratura russa è largamente studiato in patria, con alcuni studi monografici dedicati all'opera cecoviana (tra i più recenti si pensi a Kataev *Igra v oskolki. Sudby russo klassiki v epochu postmodernisma*, Petuchova *Protjaženie Čechova: Čechov i russkaja literatura konca XX veka*)³ e numerosi articoli in merito ma la questione dell'influenza di Čechov non ha ancora trovato un posto di rilievo nella letteratura critica di ambito europeo ed extraeuropeo.

Nell'ultimo periodo l'opera di Natalia Ginzburg non ha suscitato un interesse scientifico costante né in patria né all'estero ma possiamo notare che alla fine degli anni '80 è stata tradotta in Russia una selezione delle sue opere (*Lessico familiare, Caro Michele, È stato così, Valentino, Mio marito, Lui ed io*, una pièce teatrale *La parrucca*)⁴ e che la sua opera gode da sempre di un posto particolare tra i testi consigliati per gli studenti italianisti e semplicemente per tutti coloro che studiano la lingua italiana all'estero.

Nell'opera di Čechov, estraneo a programmi letterari e manifesti artistici, la scrittura critica si rivela pressoché priva di qualsivoglia tono didattico o prescrittivo ed il sistema delle sue posizioni etico-estetiche rivela un grande potenziale nella letteratura russa ed anche in riferimento alle altre letterature straniere. Il presente studio si propone anche di svelare, almeno in parte, i possibili meccanismi dell'influenza dell'opera di Čechov nella cultura europea.

Nuove possibilità nella lettura e nella comprensione dei testi di Natalia Ginzburg traggono luce dal confronto tra le opere dei due autori, permettendo di individuare i corretti parametri per l'interpretazione della sua prosa da parte degli studiosi e del pubblico. Pertanto il metodo comparativo ci permette di svelare un ampio ventaglio di significati attraverso i punti d'incontro tra scrittura cecoviana e ginzburghiana e di tratteggiare possibili vie di interazione sia tra queste due figure sia tra letterature nazionali in senso più ampio. L'attualizzazione di taluni significati, immagini e cluster di immagini cecoviani nell'opera di Natalia Ginzburg viene in questa sede interpretata come fatto culturale a sé stante ed allo stesso tempo espediente per trasmettere codici

³ Катаев, В.Б., *Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма*. М.: Изд-во МГУ, 2002; Петухова, Е. Н., *Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века*. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та экономики и финансов, 2005; teniamo presente anche tutti i volumi delle edizioni RAN di *Literaturnoe nasledstvo* relativi a Čechov.

⁴ N. Ginzburg, *Semejnye besedy, romany, povesti, rasskazy*, Moskva, Raduga, 1989.

culturali e loro possibili modi di acquisizione su un terreno intellettuale diverso da quello di partenza.

L'avvio di un minuzioso ed ampio esame testologico amplifica le nozioni relative all'universo letterario della prosa ginzburghiana e modifica la posizione della sua scrittura all'interno della letteratura italiana del '900, arrivando ad offrire la possibilità di un nuovo sguardo sui testi della scrittrice.

Čechov, quale scrittore ed intellettuale del proprio tempo, è stato sempre percepito dalla cultura russa come figura "di passaggio" a cavallo dei secoli, ultimo scrittore realista ma nello stesso tempo precursore del modernismo e della letteratura del '900: l'analisi della percezione e dell'acquisizione della sua opera dalle altre culture e letterature rappresenta così uno dei punti chiave per la comprensione della storia culturale contemporanea. Di conseguenza gli esiti della presente analisi mostrano una valenza pratica per il commentario degli specialisti italianisti e risultano tali da potere essere utilizzati nell'insegnamento della letteratura a scuola e nell'ambito universitario.

L'obiettivo di questo studio consiste proprio nella rilevazione dei punti di contatto tra l'opera di Natalia Ginzburg e quella di Čechov, con la loro successiva interpretazione ed elaborazione all'interno dell'universo artistico della scrittrice italiana: intorno ad un tale obiettivo si delineano problemi minori, che compongono e completano la visione principale.

Elementi centrali per l'analisi filologica appaiono in questa sede motivi, immagini, particolari figure del discorso, concetti semplici e complessi dell'estetica e della filosofia ed in senso più ampio confronti fra opere letterarie nella loro integrità.

La presente tesi è formata da due parti ben definite e distinte tra loro, delle quali la prima dedicata ai fattori culturali che avvicinano Natalia Ginzburg all'opera di Čechov e che determinano l'interesse per questo scrittore mentre la seconda è rivolta ad un sistematico confronto testuale delle opere dei due scrittori.

Nel primo capitolo viene descritto il contesto culturale, principalmente negli anni 20-30 del '900, nel quale incominciano ad emergere le traduzioni di Čechov in lingua italiana: la crescita graduale dell'alfabetizzazione e della popolazione borghese coincide, da una parte, con l'affermazione del fascismo, che utilizza la cultura di massa ed in particolare la letteratura per scopi ideologici e politici, ricorrendo alla censura.

Una tale volontà del potere coincide senza dubbio con la nascita dalle prime case editrici guidate da intellettuali che si propongono di educare le masse con l'obiettivo però completamente opposto di coinvolgerle maggiormente dal punto di vista sociale e di aumentarne la partecipazione alla vita del paese. I racconti di Čechov trovano qui un terreno molto fertile poiché per un lettore di livello medio appaiono come letteratura di svago, caratterizzata da una tematica semplice e quotidiana e dalla forma breve e tono umoristico. Inizialmente la scelta dei racconti da tradurre segue queste tendenze ed il successo commerciale rappresenta un fattore rilevante perseguito dalle nuove case editrici. È già stata brevemente affrontata la questione delle traduzioni e della loro qualità nonché l'attività della casa editrice "Slavia", che ha fatto tanto non solo per la promozione dell'opera di Čechov ma in generale della letteratura russa.

Il secondo capitolo racconta il rapporto intellettuale tra Natalia Ginzburg ed il primo marito, Leone Ginzburg, che ha suscitato una profonda influenza sulla scrittura letteraria della moglie scrittrice, sullo stile di lavoro redazionale ed editoriale e sulle sue scelte nell'ambito della traduzione. Leone, in molti sensi, ha pressoché determinato le condizioni perché Natalia Ginzburg sviluppasse le proprie capacità artistiche di scrittrice: ne ha dapprima scoperto il talento e poi l'ha supportata e spronata a coltivarne la vena letteraria e creativa, per influenzarne infine anche le modalità pratiche del fare e del lavorare. Il ruolo del primo marito della scrittrice è visto anche alla luce degli esordi della casa editrice Einaudi, delle idee che Leone Ginzburg propone per la diffusione e l'insegnamento della letteratura russa in Italia, dei suoi progetti intorno alla letteratura nell'ambito di diversi contesti culturali, delle iniziative che comprendono, in particolare, gli studi su Čechov. Appaiono quindi rilevanti anche le informazioni sui progetti editoriali che i coniugi portavano avanti insieme (come la traduzione e la pubblicazione di alcune opere di Proust e di Montesquieu). Dopo la prematura morte di Leone per mano dei nazifascisti, Natalia ne ha conservato e seguito i consigli e portato avanti lavoro, idee ed insegnamenti. Ecco i presupposti dell'attenzione costante della Ginzburg per gli autori russi e per l'opera di Čechov, attenzione che diverrà per lei imprescindibile punto di riferimento.

Il terzo capitolo tratta invece il tema dei riferimenti specifici a Čechov nell'attività giornalistica, critica e redazionale di Natalia Ginzburg, senza ancora avvicinarsi ai testi narrativi della scrittrice: prima di tutto ne appaiono inquadrati ed

analizzati articoli e saggi in riviste e nei giornali dedicati a Čechov o che lo menzionavano. Un siffatto punto di vista sembra inizialmente appartenere non tanto ad una artista ma piuttosto ad una più informale collaboratrice di quotidiani e periodici e ciò permette di svelare sfaccettature sottili e poco evidenti.

Una sezione di questo capitolo prende in esame l'antologia per le scuole medie *La Vita*, che la Ginzburg realizza con Clorinda Gallo e pubblica nei primi anni '80, in cui espone la propria visione della letteratura nonché le indicazioni per trasmettere il sapere, il piacere della lettura ed i risvolti dell'arte della parola ed è tramite l'esame dettagliato di questi volumi che si pone in luce il ruolo occupato da Čechov all'interno di questo progetto didattico. Basti pensare che la Ginzburg ha collocato ben 20 racconti dello scrittore russo nell'antologia ed ognuno di essi è preceduto da una piccola nota relativa allo stile e da un riassunto molto sintetico.

L'ultima parte del capitolo è dedicata ad uno degli ultimi progetti della scrittrice nell'ambito editoriale ovvero la selezione delle lettere di Čechov che costituiscono il volume *Vita attraverso le lettere* (1989). Ecco che, dopo aver collaborato all'edizione dell'epistolario cecoviano nel 1960 in cui tutte le lettere del classico russo erano apparse in due volumi, la scrittrice ritorna a distanza di quasi trent'anni al medesimo progetto e realizza un libro che rifletta al meglio la personalità ed i lati meno noti della vita privata dello scrittore russo. Insieme al testo delle lettere troviamo qui il *Profilo biografico* di Čechov, nel quale si riportano le principali tappe della vita e si danno al lettore nozioni principali della sua poetica ed indicazioni relative a racconti e pièces cecoviane considerate maggiormente rappresentative.

La seconda parte di questa ricerca è dedicata invece al confronto testuale diretto delle opere dei due scrittori. Il primo focus dell'analisi si basa su alcuni elementi strutturali accomunanti la scrittura ginzburghiana a quella cecoviana ed, in particolare: la predilezione per la forma breve nella prosa e nella saggistica; l'attenzione per i dettagli ed il loro uso come espediente centrale per la costruzione delle immagini; l'impiego delle similitudini con riferimento al mondo animale e la loro funzione nel testo. Vengono in seguito esaminati anche taluni finali delle opere letterarie cecoviane tipici dello scrittore e la loro ripresa ed elaborazione nella scrittura di Natalia Ginzburg e viene intrapresa l'analisi del motivo del suicidio e della morte del protagonista, spesso presente nelle opere degli autori citati. Infine l'attenzione si concentra sulla

classificazione degli elementi paratestuali ed in particolare dei titoli che Čechov e la Ginzburg attribuiscono ai propri testi. La tipologia di tali elementi rivela molteplici punti d'incontro relativi alla loro poetica. La caratteristica principale emergente tra i titoli della Ginzburg e quelli di Čechov appare il riferimento alla voce degli eroi, che gli autori fanno spesso percepire già nel paratesto.

Il secondo capitolo tratta i paralleli diretti tra alcune opere degli scrittori: i testi ginzburghiani indagati sembrano ricalcare, sotto certi aspetti, le trame di Čechov, riprendendone non solo l'intrigo e l'intreccio ma anche gli accenti più significativi della struttura ed il tono dell'autore russo: si raggiunge così un risultato che a prima vista potrebbe sembrare una mera imitazione ma che ad un esame attento rivela una vera e propria reinterpretazione di Čechov.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato ai motivi ricorrenti nella prosa e nella drammaturgia cecoviana, che si riflettono nella scrittura di Natalia Ginzburg: vengono analizzati i motivi del silenzio, i concetti di felicità vissuta o perduta, l'opposizione del buio e della luce, non solo sul versante visuale ed estetico ma anche su quello filosofico. Nell'universo artistico degli scrittori in esame particolare attenzione è rivolta alla figura del medico. Nel nostro studio vengono studiate l'importanza del contesto di un tale personaggio nei diversi livelli del testo e le ragioni di questa scelta da parte degli autori.

In questo capitolo trovano spazio anche le riflessioni di Čechov e della Ginzburg nei riguardi del mestiere dello scrivere – un tema per entrambi importante e che pone al centro della discussione la figura dell'artista caratterizzata dalle proprie contraddizioni e dalla comprensione delle dimensioni della propria scrittura nonché dal rapporto con essa: appare fondamentale soprattutto il motivo che spinge ogni scrittore a creare un'opera senza poter smettere di dedicarsi a tale attività. L'ultimo passaggio tratta infine differenti metodi nell'utilizzazione dell'immagine dello specchio, sia da parte del classico russo che della scrittrice italiana: entrambi danno vita ad aperture volte ad una interpretazione più profonda di un tema ricorrente e allo stesso tempo ad un'immagine che accomuna gli universi degli autori citati. Gli effetti dell'uso di tale motivo si vedono chiaramente ad esempio nelle creazioni di moltitudini, e nella capacità degli oggetti di comportarsi come ambigui, magici.

Se presi nella loro singolarità, tali motivi, espedienti e corrispondenze rilevati nella scrittura di Natalia Ginzburg, probabilmente non apparirebbero sufficienti a

provare il ruolo cruciale di Čechov nella sua opera ma ciò che li rende decisivi nel rapporto con il grande classico è la loro presenza diffusa e costante, da valutare nel suo insieme. Un'analisi minuziosa e sistematica delle diverse combinazioni di presupposti e di cluster dei motivi ed espedienti, operanti nel testo solo nella loro interazione, rende visibile il pattern cecoviano nella narrativa della Ginzburg e nelle sue pièces per teatro.

Nel lavoro in esame è stato adottato un tipo di analisi basata su elaborazioni teoriche del formalismo russo e dello strutturalismo ed è stata riservata particolare attenzione al metodo di Lotman, tenendo sempre in giusta considerazione gli studi sulla teoria della comparatistica di Gnisci e Sinopoli; le premesse per l'analisi testuale sono partite da considerazioni relative agli studi sulla poetica di Tomaševskij, Žirmunskij, Barthes, Genette e teoreci russi contemporanei.

Per quanto riguarda le fonti, come materiale della presente ricerca è stato esaminato tutto il corpus dell'opera cecoviana ricompreso nei 30 volumi dell'edizione accademica della sua opera in russo nonché le diverse traduzioni ed edizioni delle sue opere in italiano dalla fine dell'800, fino a svariate raccolte ed edizioni contemporanee. Per quanto riguarda l'opera di Natalia Ginzburg il presupposto di questo studio è rappresentato dal vasto corpus delle sue opere, non limitato soltanto alla raccolta curata dalla scrittrice per *I Meridiani* ma comprensivo anche dei suoi scritti giovanili, di una parte del suo epistolario nonché degli articoli sui periodici, dell'antologia *La Vita*, dei verbali delle riunioni tenutesi alla casa editrice Einaudi. Tale corpus di testi e materiali costituisce di fatto la fonte primaria del nostro studio.

L'accessibilità al gruppo delle fonti che costituiscono il corpus dei testi artistici dei due scrittori in lingua originale (russo ed italiano) è stata resa agevole dalla circostanza che da tempo esistono numerose edizioni sia di Čechov che di Natalia Ginzburg: antologie, raccolte, edizioni di opere complete anche in versioni accademiche. Il reperimento delle traduzioni delle opere di Čechov in italiano ha richiesto un lavoro di ricerca rivolto in diverse direzioni, non esistendo un'unica edizione di tutte le opere complete in italiano ed anche poiché diversi racconti, a volte anche molto famosi, non sono inclusi nelle ultime edizioni contemporanee nonostante ne esistano diverse traduzioni precedenti già pubblicate (alcune delle quali uscite in

diverse case editrici nel corso del tutto il '900, risultano conservate in un numero estremamente ridotto di esemplari oppure non disponibili a causa della condizione di deperimento del libro ovvero facenti parte di raccolte private).

Basti aggiungere qui che le fonti inerenti l'attività redazionale, critica ed editoriale di Natalia Ginzburg appaiono di facile reperibilità ed un ulteriore ampliamento potrebbe essere rappresentato dalle numerose interviste radiofoniche e televisive che la scrittrice ha rilasciato nel corso della sua lunga carriera.

Fondamentale si è rilevata pure la consultazione del carteggio di Natalia Ginzburg conservato presso l'archivio della casa editrice Einaudi (attualmente nell'Archivio di Stato a Torino) nonché dei carteggi delle traduttrici dell'epistolario di Čechov: Gigliola Venturi e Clara Coisson, strette collaboratrici della Ginzburg durante il lavoro di pubblicazione dell'epistolario completo dello scrittore russo e anche della selezione delle sue lettere uscita nel volume curato dalla Ginzburg *La Vita attraverso le lettere*.

Tutto ciò premesso, giova precisare che la ricerca in esame si rivela molto più ampia di quanto inizialmente previsto nel progetto di partenza, e ciò poiché in corso d'opera sono state individuate nuove fonti e si sono aperte nuove aree e prospettive di lavoro, in merito non solo al corpus della narrativa di Čechov e di Natalia Ginzburg ma anche ad ulteriori motivi e componenti strutturali: questi ultimi emergono in modo particolare dallo studio degli epistolari e meriterebbero di essere ulteriormente indagati. Il compito intrapreso in questa sede si mostra pertanto facilmente suscettibile di ulteriori potenziali interventi, con nuove interessanti prospettive per future ricerche in merito.

CAPITOLO I

Traduzioni delle opere di Anton Čechov nel contesto culturale italiano all'inizio del XX secolo

Le opere di Čechov hanno cominciato ad oltrepassare le frontiere dell'Impero Russo già durante la vita dello scrittore. Egli stesso con ironia osservava questo processo ritenendo comunque che i suoi testi non sarebbero mai riusciti a coinvolgere il lettore straniero. Morto assai prematuramente a 44 anni, Čechov ha visto le sue opere tradotte in molte lingue tra cui il corpus più importante è rappresentato da quello tradotto in francese, inglese, tedesco, spagnolo ed in alcune lingue slave.



Figura 1. Anton Cechov, 1902.

L'opera di Čechov è stata attivamente tradotta in Italia nella prima metà del '900, soprattutto negli anni '20 e '30.

Il primo racconto uscito in italiano è *il Tifo* pubblicato nel 1890 sul periodico popolare *Fanfulla della Domenica*⁵. Dalla relativa pubblicazione sulla *Peterburgskaja gazeta* nel 1887 erano passati soltanto 3 anni. Il traduttore è rimasto anonimo. Il racconto è apparso senza alcuna presentazione dell'autore né alcuna prefazione. Čechov era ancora totalmente sconosciuto in Italia in quel periodo.

Il racconto *il Tifo* appartiene alla raccolta *V sumerkach (Nel crepuscolo)* che in Russia ha ottenuto un significativo successo di pubblico e di critica contemporanea. Per la sua pubblicazione Čechov ha ottenuto il Premio Puškin dell'Accademia Imperiale delle Scienze. Quindi la scelta del traduttore e dalla redazione della rivista era quella di puntare su un testo già testato ed approvato dalla critica, su un racconto con un finale "ad effetto"⁶, e ciò al fine di coinvolgere il pubblico italiano e di suscitare un certo interesse.

Il Tifo racconta un breve episodio nella vita di un ufficiale dell'esercito che, tornando a casa, si ammala di tifo. Dopo essere guarito scopre però di aver contagiato la sorella, la quale nel frattempo muore. La tragica nota di questa storia viene amplificata dalla contraddizione che nasce nell'animo del convalescente: anche dopo aver appreso la morte della sorella non riesce infatti a reprimere la gioia per la propria guarigione.

Al lettore italiano viene presentato quindi un testo che unisce una trama non banale al psicologismo che la letteratura russa vantava in quei tempi. Tutto questo è racchiuso nella forma di un racconto molto breve che dovrebbe esaltare lo stile conciso di Čechov: probabilmente in italiano queste caratteristiche peculiari vengono perse, in quanto la traduzione non è stata effettuata con accuratezza.⁷

Dopo questo primo tentativo di cui si è detto, quasi sicuramente rimasto ai margini del processo letterario in Italia, ne seguono altri. Un lungo lasso di tempo separa questa prima traduzione da quella successiva, avvenuta nel 1898. Olga Pages e

⁵ Il *Fanfulla della Domenica* era una rivista settimanale fondata da Ferdinando Martini, scrittore e politico italiano. Usciva a Roma dal 1879 al 1919.

⁶ M. L. Doderò, *La prima traduzione italiana di A.P. Čechov. Il racconto Il tifo*, in AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1979, pp.492-493.

⁷ Si veda a questo proposito la dettagliata trattazione di M.I.Lollato, Tesi di laurea *La steppa di A. P. Čechov nel panorama culturale italiano: ricezione e traduzioni*, Università Ca' Foscari di Venezia, 2012-2013, p.10.

Domenico Ciampoli traducono *Contadini (Mužiki)*. Seguono le traduzioni di molti piccoli racconti e altre opere tra cui spicca il *Duello*, intitolato nella prima traduzione con lo strano titolo *L'amore libero: Nadjesda. Romanzo*⁸.

Il fenomeno della traduzione del titolo cecoviano con un equivalente poco corrispondente all'originale si manifesta in diverse edizioni e ristampe.

Un altro racconto *La signora col cagnolino* esce nel 1923 col titolo *Un amore*. Il titolo di un racconto umoristico *Il frutto illegittimo* nel 1931 viene riportato come *Un peccato* mantenendo in vita questa tradizione. Questo elenco può essere facilmente accresciuto con altri esempi. Il fenomeno in questione conferma la tesi di De Michelis che sosteneva che in quel periodo la letteratura russa viene percepita “non tanto come portatrice di specifici modelli letterari, quanto di singolari concezioni eziologiche: del che appare sintomatico il fatto che il romanzo di Turgénev *Padri e figli* sia stato pubblicato, nel 1879, col titolo *Il nichilismo* [...]”⁹

La scelta del titolo per la traduzione non era soggetta solo a questa tendenza particolare. Nei primi anni del '900 uscirono moltissime versioni di racconti sotto titoli, a dire il vero a volte bizzarri, spesso incompleti e che non rispecchiavano affatto la poetica cecoviana del titolo¹⁰.

A volte appaiono del tutto casuali, come ad esempio il racconto *Che razza di gente!* che è uscito nel 1921 con il titolo *Infischinarsene e bere!* E' questa una delle repliche finale dell'eroe principale. A volte invece rappresentavano calchi dai titoli francesi, ad esempio il racconto *L'uva spina* è apparso sotto il titolo *I cespugli di ribes* che può essere ricondotto a un titolo dello stesso racconto in francese *Groseilliers*. Esempi di questo tipo non sono rari.

Sempre all'inizio del '900 esce la traduzione dell'*Isola Sachalin* che non sarà più ripresa dagli editori fino agli anni '60 quando avrà una nuova traduzione ed edizione.

Ai primi anni '20 risalgono alcune traduzioni di testi molto importanti, e ciò contribuisce alla diffusione delle opere prosaiche di Čechov in Italia. Tra questi deve

⁸ Cehov Antonio, *L'amore libero. Nadjesda. Romanzo*, Trad. da D.Ciampoli, Enrico Voghera editore, Roma, 19...

⁹ C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino, 1997, p. 695.

¹⁰ È il caso ad esempio dei racconti: *Storia noiosa*, uscito con il titolo *Addio, mia vita!*; *Pecenjeg* uscito con il titolo *Il turco*; *Le teste in fermento*, uscito con il titolo *Una giornata di disordini* e molti altri che vengono riportati nella tabella cronologica delle traduzioni delle opere di Čechov.

essere sicuramente menzionata *La Steppa*, nella prima versione italiana eseguita da Olga Resnevič Signorelli¹¹. Appaiono subito estremamente interessanti le opere di teatro di Čechov che dal 1905 escono in Italia e che vengono quasi tutte tradotte rapidamente, con svariate ristampe singole ed in diverse collane.

Racconti di Čechov vengono stampati in numerose raccolte tematiche, almanacchi¹² ed antologie di letteratura russa e di letteratura dell'Europa orientale, come ad esempio *Racconti russi*, *Novelle umoristiche*, *Risate russe*¹³, ma anche antologie di opere teatrali, ecc.

Si tratta di un autore che suscita grande interesse per numerose case editrici e per moltissimi traduttori: di conseguenza vengono tradotte e ritradotte molte opere già pubblicate. Per motivi di scarso sviluppo della slavistica in generale ed in particolare dell'insegnamento della lingua russa all'inizio del '900, molte traduzioni dell'opera di Čechov fin da subito presentano numerosi difetti, come ad esempio lacune, aggiunte, omissioni, errate interpretazioni o trascrizioni arbitrarie di nomi propri o geografici.

L'aspetto della qualità delle traduzioni rappresenta un rilevante problema per tutta la produzione letteraria di questo tipo in Italia e non soltanto. L'atteggiamento arbitrario verso il testo straniero, le omissioni, l'eliminazione di parti descrittive, gli inserimenti, la trascrizione sbagliata di nomi propri, la riduzione dei testi alla fabula, ecc. erano considerati praticamente accettabili negli anni '20-'30 del '900¹⁴, anche se non da tutti. In prospettiva però si percepiva l'esigenza di un atteggiamento più rispettoso verso i testi originali: ora sulla scena letteraria emergono traduttori più

¹¹Qualche informazione sull'argomento in E. Garetto, *Olga Resnevic Signorelli*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Banco ambrosiano veneto, Milano, 1995.

¹² Si veda a questo proposito la ricerca effettuata da Claudia Scandura, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni, Roma, 2002. Di facile consultazione questo volume racchiude preziosissime informazioni su testi pubblicati singolarmente e in varie raccolte con la precisazione dei titoli esatti ed essenziali dati bibliografici.

¹³ Riportiamo solo alcuni esempi:

Novelle russe, Editore Detken & Roch, Napoli, 1901.

Risate russe: novelle umoristiche moderne, versione diretta dal russo e prefazione di Alfredo Polledro, Lattes, Torino – Genova, 1926.

Racconti agrodolci, traduzione dal testo russo di Olga Malavasi Arpshofen, Apollo, Bologna, 1927.

Intorno al samovar. Umoristi russi moderni, traduzione di Rinaldo Küfferle, Val.Bompiani & C., Milano, 1931.

Kastanka e altri racconti, traduzione dal russo di Maria Rakowska, Denti, Milano, 1945.

Novellieri slavi, a cura di Ettore Lo Gatto ed Enrico Damiani, De Carlo editore, Roma, 1946.

¹⁴ Vedasi a proposito l'articolo già citato di M.L.Dodero e il più specifico articolo di Leone Ginzburg sulle traduzioni contemporanee di Čechov: Ginzburg L. *Racconti di Čechov tradotti*, in Ginzburg, L., *Scritti*, a cura di D.Zucaro, con introduzione di N.Bobbio, Einaudi, Torino, 1964, pp. 315-321.

preparati e professionali, come ad esempio Piero Gobetti, Leone Ginzburg e Renato Poggioli ed altri.

In questo periodo le traduzioni dalla lingua russa, percepita come lingua piuttosto esotica, venivano eseguite non dall'originale russo ma dalle versioni in francese ed inglese. Tale fatto si spiegava in primo luogo dalla disponibilità dei testi: quelli francesi erano chiaramente più accessibili rispetto a quelli russi.

La questione della incomprensibilità della lingua russa non era tuttavia da sottovalutare, infatti spesso anche la traduzioni dirette dal russo venivano fatte con l'edizione francese sotto mano per facilitare e per velocizzarne il processo.

Questa tendenza a realizzare traduzioni, facendo riferimento al francese e ad altre lingue, presto però si interrompe: sulle copertine compaiono diciture che attestano la traduzione direttamente dal russo. Incomincia “la battaglia per la fedeltà, non solo nella sostanza, ma anche nella forma, agli originali”¹⁵ così definita da R.Küfferle su *La fiera letteraria* nel 1926. Contribuiscono a questa conquista traduttori, per lo più i russi stabilitisi in Italia all'inizio del XX secolo, fra i quali meritevoli di menzione appaiono i nomi di Nina Romanovskaja, Sergej Jastrebcov, quello già citato di Olga Resnevič Signorelli, Boris Jakovenko ed altri¹⁶.

In questo contesto, spesso la traduzione viene realizzata nella lingua di arrivo, diversa dalla propria. Nascono quindi modi inconsueti di tradurre.

Nell'editoria italiana degli anni di cui stiamo parlando, in cui l'interesse per i titoli russi conosce un'espansione improvvisa e la presenza di un alto numero di esuli colti fornisce un autentico ‘vivaio’ di traduttori o co-traduttori, la pratica di tradurre a quattro mani senza necessariamente esplicitare la circostanza doveva prevedere il ricorso a collaborazioni anonime più o meno casuali, attinte nella cerchia domestica o amicale, quando non oggetto di apposito ingaggio¹⁷.

¹⁵ P. Cazzola, *La casa editrice «Slavia» di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie di classici russi negli anni Venti-Trenta*, in: AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1979, p.507.

¹⁶ Cfr. Zabelina, L.N., *Literaturnaja reputacija A.P.Čechova v Italii (pervaja polovina XX v.)*, in Vestnik TGU, vypusk 3 (71), 2009. pp.118-123.

¹⁷ D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del novecento*, in Garetto E. e Rizzi D. (a cura di), *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Europa Orientalis, Salerno, 2010, vol. II, p. 66.

Va ricordato che, sempre negli anni '20, incomincia ad affermarsi la slavistica accademica italiana¹⁸ ed al suo interno la russistica. In questo ambito vengono organizzate cattedre di insegnamento di lingua russa e la diffusione della letteratura di puro enciclopedismo e di quella di consumo si innalza ad un livello maggiore.

Spuntano nomi di studiosi italiani di portata significativa, come Lo Gatto, Damiani, Maver e poi Gasparini, Giusti, ecc.

Fu la nuova situazione politico-statale prodotta in Europa dalla guerra mondiale del 1915-1918 a creare le condizioni adatte per l'affermarsi e in parte l'istituzionalizzarsi della slavistica come scienza autonoma. A bene vedere, non vi fu allora una vera svolta nelle iniziative della nostra dirigenza politico-culturale per aiutare il ceto intellettuale ad orientarsi in quell'altra parte d'Europa che improvvisamente si rivelava composta, nella stragrande maggioranza, di popoli slavi (bulgari, serbi, croati, sloveni, cechi, slovacchi, polacchi, ucraini, bielorusi, russi) di cui nulla, praticamente, si trovava scritto nei manuali in uso nelle nostre scuole. Quanto fu fatto, per iniziativa un po' di singoli studiosi e un po' di singole istituzioni, dette comunque buoni frutti¹⁹, -

riassume Picchio nel suo articolo sulla slavistica italiana.

Le tendenze nello sviluppo della cultura europea, dopo la seconda guerra mondiale, contribuiscono a rafforzare il disequilibrio di cui si è detto.

Il compiaciuto eurocentrismo, a cui anche la vita culturale italiana s'era abbeverata secolarmente più che altro perché non si credeva vi fossero altre alternative, venne messo in crisi, dopo il '45, dal constatare che le grandi decisioni venivano ormai prese o negli Stati Uniti d'America [...] o Nell'Unione Sovietica [...] ²⁰

Per tutto ciò lo sviluppo della slavistica italiana nonché l'interesse per la letteratura slava e russa in particolare sono da considerare in modo logico come due processi che si sviluppano quasi di pari passo. Si alimentano e si influenzano a vicenda,

¹⁸ Dettagliatamente di questo processo in De Michelis, C.G., cit. *Russia e Italia*, p. 696, Picchio, R., *La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita*, e in De Michelis, C. G., *Letteratura russa del Novecento* e Cavaion, D., *Letteratura russa dell'Ottocento*, tutti in AA. VV., *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1994.

¹⁹ R. Picchio, cit. *La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita*, p.3.

²⁰ *Ivi.*, p.5.

coinvolgendo la comunità accademica da una parte ed il lettore medio, in costante crescita, dall'altra.

L'ampliamento della visione del mondo alimenta un crescente interesse verso ciò che è "nuovo", fino a quel momento considerato invece inesistente od inaccessibile. In questo senso appaiono ben comprensibili i motivi per cui le traduzioni e la richiesta per le opere tradotte diventa "un fenomeno letterario centrale nell'Italia degli anni Venti.

La motivazione alla base di tutto questo interesse è all'apparenza piuttosto semplice: più di quelli italiani, i romanzi stranieri riuscivano ad interessare lettori che, sebbene appartenessero ad un ampio e vario spettro sociale, erano, comunque, animati da vivace curiosità verso nuovi e avvincenti modelli testuali²¹. La letteratura classica russa rientra in questa tendenza, insieme alla contemporanea letteratura europea ed americana.

Inoltre a cavallo dei due secoli e nei primi decenni del '900 si afferma un'idea generale di aspirazione verso la modernità, verso tutto ciò che è nuovo ed attuale. La traduzione che offre il testo straniero si associa facilmente a questo concetto. La pubblicazione delle traduzioni viene considerata come la diffusione di idee nuove e d'avanguardia, nonché la divulgazione dell'arte contemporanea e l'aumento degli scambi culturali.

Va sottolineata la circostanza che, nonostante il fatto che i primi testi di Čechov tradotti siano racconti e romanzi brevi, le opere teatrali vengono tradotte molto rapidamente in italiano. Già alla fine degli anni '20 del '900 vengono alla luce i due volumi del *Teatro completo* di Čechov²², a cura di Carlo Grabher. Tuttavia la suddetta opera è preceduta da numerosissimi volumi relativi a pièces singole e atti unici.

Invece per avere una raccolta cecoviana più o meno completa delle opere in prosa bisogna aspettare i primi anni '50, quando presso la casa editrice Einaudi escono due volumi che racchiudono racconti e romanzi brevi²³.

La storia e la cronologia dettagliata delle pubblicazioni delle varie traduzioni delle opere di Čechov costituiscono l'oggetto principale da porre alla base di una

²¹ Cfr. F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Le lettere, Firenze, 2007, p.78.

²² A. Cecov, *Teatro completo*, traduzione dal russo con introduzione di Carlo Grabher, Valecchi, Firenze, 1928-1929.

²³ Anton Čechov, *Racconti*, traduzione di Agostino Villa, Einaudi, Torino, 1950.

ulteriore e diversa ricerca rispetto a quella oggetto del presente studio: del resto lo è anche la rispettiva analisi linguistica e stilistica. In questa sede rappresenterebbero una deviazione troppo ampia, nonostante i nostri sforzi volti ad eseguire la più attenta ricerca bibliografica ed a ricostruire l'esatto ordine cronologico delle traduzioni čecoviane nella prima metà del '900.

Pertanto appare invece più opportuno e degno di interesse approfondire i motivi e le cause principali dell'interesse per le opere di Čechov e precisamente interrogarci sulle seguenti domande: perché le sue opere vengono tradotte e ritradotte in diverse versioni? Rappresentavano un successo commerciale? In quale misura esse si sintonizzavano con i cambiamenti intervenuti nel processo culturale ed editoriale del tempo? Avevano un ruolo particolare nell'affermazione delle nuove case editrici?

Il principale motivo di interesse per le opere teatrali di Čechov è rappresentato dal suo metodo originale, dal rinnovamento del sistema teatrale e dal successo che lo scrittore stesso ha ottenuto con le rappresentazioni in Russia alla fine della sua vita. L'attenzione per lo svolgimento dell'azione, il focus sui fatti quotidiani ed i generi che si mescolano appaiono tali da suscitare grande curiosità nel lettore e negli specialisti.

Il trionfale tour dei *Balletti russi* (fr. *Ballets Russes*) a Parigi ma anche in altre città europee ed italiane (in particolare sono stati rappresentati anche a Roma nel 1917²⁴) suscita e mantiene viva la curiosità per l'arte teatrale russa.

Non va tuttavia trascurato anche l'orientamento dimostrato dall'Italia su quanto accadeva in Francia, in generale sul piano culturale ed in particolare nell'ambito letterario. Alcuni ricercatori sottolineano questo fenomeno: ad esempio De Michelis rileva che “gli incontri diretti con alcuni scrittori russi rimangono sporadici, occasionali, fin quando la loro fama non viene garantita dal successo parigino (di qui un certo tono provinciale che accompagna la russistica italiana del secondo Ottocento)”.²⁵

I testi di prosa di Čechov paiono riconducibili ai canoni già emersi nella potente corrente della letteratura classica russa attraverso i nomi di F.Dostoevskij e L.Tolstoj.

I tre scrittori sono legati organicamente dalla lingua, dal periodo in cui sono emersi e dalla cultura che rappresentano per il pubblico occidentale. Questo legame

²⁴ *Le memorie di Olga Signorelli* in E. Garetto e D.Rizzi, (a cura di), *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Europa Orientalis, Salerno, 2010, vol. II., p. 257.

²⁵ C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino, 1997, p.695.

viene ulteriormente rassodato dopo i saggi di Virginia Woolf²⁶ usciti nel 1925 e le edizioni delle traduzioni in inglese eseguite da Constance Garnett. In particolare Virginia Woolf contribuisce a delineare un quadro unitario che lega i tre grandi scrittori russi, tra loro vicini nei valori, ideologie e poetiche. Quindi l'estetica ed i problemi morali sollevati dagli scrittori russi hanno avuto un riscontro molto ampio e ciò probabilmente è dovuto anche alla particolare situazione socio-culturale dell'epoca. A tale proposito ricordiamo il pensiero di Simmel che più volte ha attirato l'attenzione degli studiosi con riferimento a questo legame:

I problemi della creazione artistica sono da sempre connessi agli ideali morali della medesima epoca. E siccome non c'è dubbio che i mutamenti della vita sociale, del rapporto fra il singolo e la totalità sono i principali compiti morali della nostra epoca, l'arte non rinuncerà sicuramente a mettersi in un qualche rapporto con i nuovi valori morali che stanno nascendo...²⁷

Le traduzioni delle opere di Čechov vengono effettuate principalmente all'interno della corrente di due grandi processi culturali di quel periodo:

- 1) La formazione delle case editrici di nuovo tipo, per le quali conta anche l'educazione del lettore medio e la formazione di una "classe colta intermedia";
- 2) L'educazione delle masse attraverso la letteratura e la cultura nazionale e straniera, che risente della restrizione operata dalla censura del regime fascista il quale va affermandosi in Italia.

Queste due tendenze sembrano avere un punto d'incontro nell'educazione del popolo e nella formazione del ceto sociale pensante ma hanno tuttavia direzioni quasi del tutto opposte.

Gli intellettuali delle case editrici nascenti aspiravano all'apertura della letteratura ad un orizzonte più ampio, europeo e mondiale, mirando all'integrazione ed all'arricchimento della cultura italiana all'interno di quella mondiale.

²⁶ V. Woolf, *L'anima russa. Dostoevskij, Čechov, Tolstoj*, Elliot, Roma, 2015.

²⁷ G. Simmel, *Estetica e sociologia*, Armando editore, Roma, 2006, p. 53.

La tendenza ufficiale dello Stato era invece quella di privilegiare esclusivamente quanto fosse "italiano", enfatizzando ed esagerando il suo valore rispetto al contesto europeo e mondiale.

Proprio tra le due guerre, il considerevole e sistematico arrivo delle traduzioni di prosa fu tanto un fattore che condizionò l'organizzazione dell'industria editoriale e il ruolo dei lettori rispetto al mercato, quanto il momento di confronto culturale a livello transnazionale, dal quale scaturirono patrie elettive e si rifondò l'estetica del "popolare". Tutto questo, si badi bene, avviene all'interno del grande progetto fascista di estetizzazione della politica e del controllo delle masse²⁸.

La crescita della cultura di massa rappresenta pertanto l'obiettivo sia del regime sia dell'opposizione ma diverso e praticamente opposto appare senza dubbio il metodo seguito per la sua realizzazione. Il fascismo e così anche le forze intellettuali

volevano creare un popolo di lettori che non trovava però una testualità nazionale con cui identificarsi, perché la grande Italia aveva ormai perso il suo primato culturale in patria e all'estero. Riconquistare tale primato non significava negare lo straniero, quanto fronteggiarlo in maniera competitiva²⁹.

Conseguentemente le traduzioni erano viste dalle case editrici come un mezzo per far conoscere il pensiero occidentale in Italia, creare i testi per l'ispirazione alla letteratura italiana nazionale ed in tal senso superare la "marginalità culturale"³⁰ locale.

Ricordiamo anche la crescita dell'alfabetizzazione del popolo, sempre in aumento all'inizio del secolo e che rappresentava lo sfondo imprescindibile di questi processi. Nel periodo tra le due guerre mondiali anche la popolazione delle città appariva in costante aumento a causa dello spostamento delle persone dalla campagna verso i grandi centri industriali, con la conseguente esplosione di una cultura di massa.

I racconti di Čechov venivano tradotti per essere rivolti ad un pubblico molto vasto e certamente si posizionavano nell'ambito della cosiddetta letteratura di consumo,

²⁸ F. Billiani, cit. *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, p.16.

²⁹ *Ivi.*, p. 19.

³⁰ *Ivi.*, p. 100.

la quale riguardava l'universo culturale russo, all'epoca scarsamente conosciuto e fonte di grande curiosità.

La situazione politica che andava delineandosi nello scorcio della prima guerra mondiale, le rivoluzioni in Russia, il conseguente fermento sociale, tutto ciò sembrava comportare l'idea di un cambio della struttura della società e del potere nell'Europa orientale.

Tutti questi elementi rappresentavano un rilevante impulso per una più approfondita conoscenza della mentalità e dell'ideologia russa e di conseguenza i testi degli autori russi dovevano assicurare l'interesse del pubblico ed il conseguente successo di vendite. Di certo la forma breve, caratteristica dei racconti di Čechov, rendeva inoltre questa possibilità ancora più concreta.

Così appare dapprima: solo in seguito Čechov viene ripensato come un grande classico ed autore di primo piano, non solo in Russia ma anche in tutto l'ambito letterario europeo. All'inizio del '900 rientra perfettamente nella tendenza generale dell'acquisizione della letteratura russa in Italia come "letteratura di massa".

Naturalmente, in posizione intermedia tra lettori e testi tradotti, appare in ogni caso la figura dell'editore, con la propria volontà di scelta delle opere e degli autori da pubblicare.

Le collocazioni editoriali dei capolavori stranieri, di prevalenza economiche, li facevano rientrare, paradossalmente, in quella letteratura amena [...]. Classici o no, avanguardia o letteratura seriale, gli editori volevano offrire un prodotto che rientrasse nelle strutture mentali borghesi e ne soddisfacesse la competenza linguistica³¹.

Che posto occupava l'opera di Čechov tra tutto il resto della letteratura di massa dell'epoca? Come si integrava nei cambiamenti che avvenivano nell'editoria italiana all'inizio del XX secolo?

Negli anni '20-30 in Italia si assiste ad un processo di trasformazione delle attività tipografiche in case editrici, dotate di struttura e di principi operativi diversi rispetto al passato. In questo periodo nuovi progetti editoriali cominciano a porre a

³¹ *Ivi.*, pp.119-120.

fondamento di tutta la propria attività un'idea generale, influenzante la scelta di quali autori e di quali opere pubblicare.

Si assiste alla creazione di collane, basate su tematiche comuni o sui generi di opere pubblicate oppure ancora sulla loro provenienza ecc. Quindi non vengono più stampati libri e periodici di argomento generico ma solo quelli maggiormente adatti ad un determinato tipo di lettore.

Alla base di tutto vi è, in quel periodo, una visione globale di progetto culturale e commerciale, nel quale il lettore trova collocazione al centro di questa attività: la conseguenza appare quindi che i suoi gusti ed interessi diventano oggetto di studio e di analisi e determinano la produzione editoriale dell'epoca. Ecco una sostanziale novità rispetto a quanto accadeva invece nei decenni precedenti.

Le nuove case editrici, in forte competitività ed in grande concorrenza tra loro, cercavano di avvalersi dell'attenzione del proprio pubblico, nell'ambito del proprio crescente successo commerciale. Ciò ha determinato quindi una rapida diversificazione ed ha creato una forte caratterizzazione del testo, con l'inevitabile conseguenza che molto spesso si assisteva alla pubblicazione di differenti versioni della medesima opera straniera.

A questo punto appare necessario esaminare brevemente solo i più rappresentativi esempi di questi processi di rinnovamento culturale in Italia che hanno legato il proprio nome alle traduzioni delle opere di Čechov:

- La rivista *La Voce* che porterà alla fondazione della Libreria della Voce (e la Società Anonima *La Voce*), per proseguire con la pubblicazione dei testi autonomi organizzati in diverse collane;
- Il suo proseguimento nella casa Valecchi Editore, Firenze;
- F.lli Treves Editori, Milano (diventata nel 1931 Treves-Treccani-Tuminelli e acquistata da Aldo Garzanti nel 1938);
- Casa Editrice G.Carabba, Lanciano;
- Sonzogno, Milano;
- Casa Editrice Bietti, Milano;
- Società Editrice di autori stranieri in versioni integrali Slavia, Torino (di Alfredo Polledro) ed in particolare la collana "Il Genio russo";
- Casa Editrice Einaudi, Torino;

- Val. Bompiani & C., Milano;
 - A.Mondadori, Milano;
 - Rizzoli e C., Milano;
- e molti altri minori.

Va sottolineato il fatto che la casa editrice Slavia sia stata fondata da Alfredo Polledro, proprio per la diffusione e la popolarizzazione degli autori russi e della letteratura dei paesi slavi in Italia.

La Slavia nella collana ammiraglia, il “Genio Russo”, pubblicò cinquantasette traduzioni dei classici russi divisi in cinque serie in base all’autore: Dostoevskij, Tolstoj, Gogol’, Turgenev, Čechov (in ordine di apparizione dei primi volumi di ciascuno di questi scrittori), allineandosi e contribuendo a rafforzare una particolare prospettiva di accostamento alla tradizione letteraria russa incentrata attorno alla narrativa, al romanzo in particolare, che si andava esprimendo nelle punte significative della cultura italiana contemporanea.³²

Era questo forse il maggior fulcro per la nascita di idee e di principi nuovi a partire dalle traduzioni dal russo; emergono in questo modo nuovi concetti di lavoro e di manipolazione del testo, da trasferire in italiano, così come la formazione di un traduttore moderno. Quest’ultimo in particolare si avvale non solo della conoscenza linguistica ma crea una vera e proprio tecnica di lavoro.

Nel periodo oggetto della presente indagine molte edizioni di Čechov (e di altri classici russi) erano economiche e in particolare lo erano quelle della casa editrice Bietti: destinate ad un largo pubblico, hanno conosciuto una diffusione abbastanza larga. Paradossalmente “il prezzo di vendita alquanto basso di alcune traduzioni dal russo fu appunto, alla fine degli anni Venti, uno degli argomenti usati dalla censura fascista nella sua mancata offensiva contro gli scrittori russi, troppo presenti, agli occhi del regime, sul mercato librario italiano.”³³

Questa diffusione e popolarità può essere riferita anche all’opera di Čechov.

³² S. Adamo, *La casa editrice Slavia*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 66.

³³ L. Beghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga, Roma, 2007, p. 86.

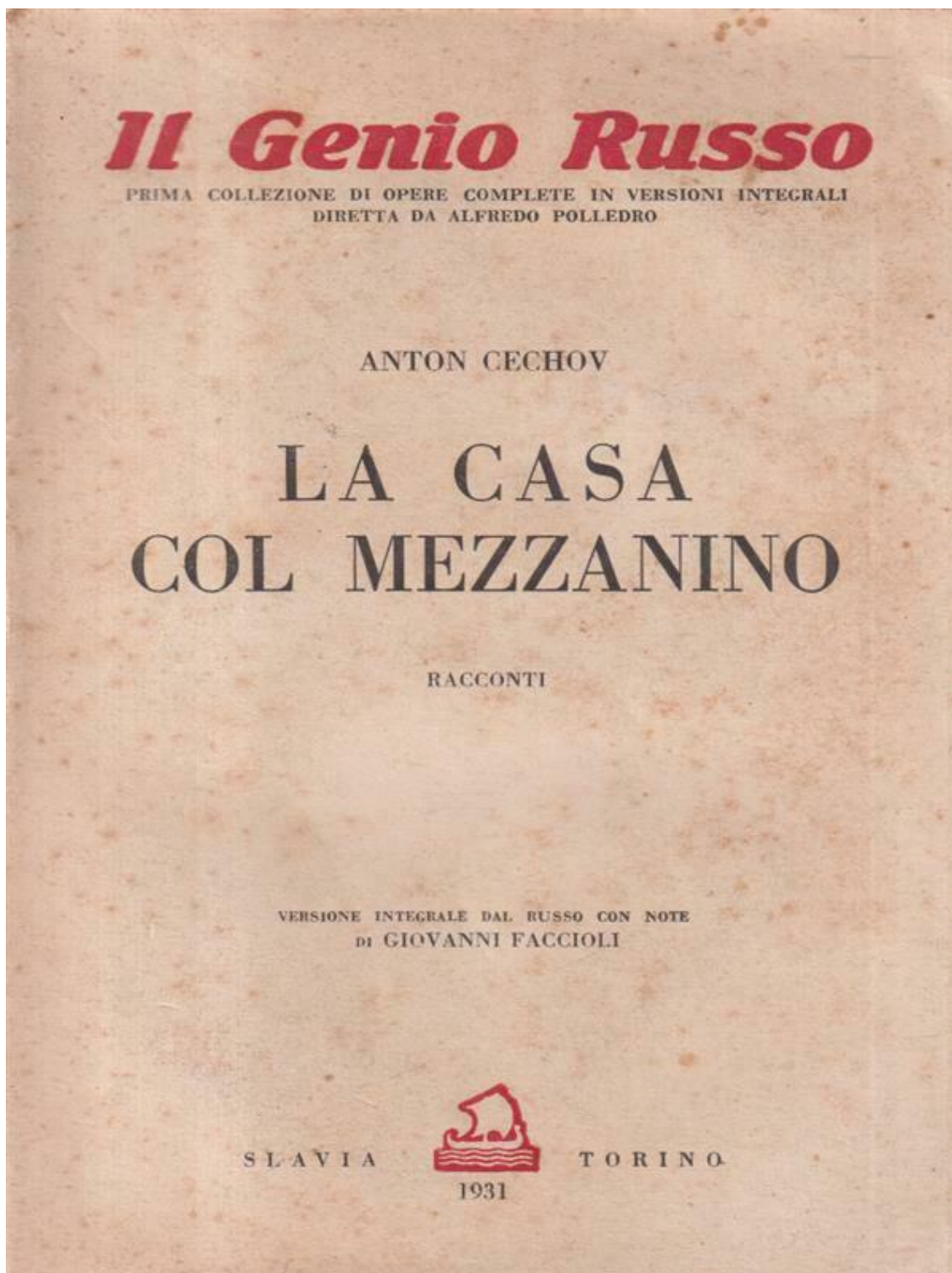


Figura 2. Edizione dei racconti di Čechov della casa editrice Slavia.

L'aspetto particolare di questo fenomeno è rappresentato dalla circostanza che, nonostante il corpus immenso dei racconti negli anni '20-'30, convivessero le traduzioni dei medesimi testi e si tendesse pertanto a pubblicare racconti già esistenti in italiano.

Oltre alle ragioni linguistiche ed alla disponibilità dei testi originali di cui si è parlato sopra, è possibile scorgere una specie di competitività tra case editrici grandi e piccole, con l'evidente l'obiettivo di pubblicare la migliore traduzione di uno specifico testo invece di tradurre racconti ancora non editi in italiano nonché di sfruttare testi che godevano di un certo successo per aumentare le proprie vendite ed ampliare il proprio catalogo utilizzando titoli di carattere "popolare".

Come spesso accade, anche le edizioni periodiche costituivano centri di vita culturale e di sviluppo editoriale nonché nuovi strumenti critici e non si può sottovalutare il ruolo di alcuni titoli come riferimento per lettori-intellettuali:

- *La Voce*; era importante per la diffusione della letteratura russa in Italia in quanto collaborava direttamente con la rivista russa "Vesy" e altre riviste³⁴;
- *Solaria*;
- *Letteratura*;
- *Pegaso*;
- *Energie Nove*.

In diversi periodi storici vengono pubblicati periodici dedicati interamente alle letterature slave:

- *Russia (1920-1926)*;
 - *Rivista di letterature slave (1926-1932)*;
- e altri³⁵.

L'andamento dello sviluppo culturale nel periodo sopraindicato appare in breve il seguente: nuove case editrici guidate da élites intellettuali si prefiggono lo scopo di educare e di guidare lettori di cultura media allo scopo di renderli attivi nella vita sociale. Tuttavia nello stesso tempo la censura dello stato fascista, in forte crescita, mira a controllare questo processo ed a dirigerlo sul versante dell'educazione delle masse verso il patriottismo, con una forma di coscienza "sottomessa" all'ideologia e priva di dubbi sui valori e sui mezzi del potere.

In questo contesto gli editori degli anni '20 vedono nell'aumento delle traduzioni dei testi letterari³⁶:

³⁴ C.G. De Michelis, *Panorama della letteratura russa in Italia*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Banco ambrosiano veneto, Milano, 1995, p. 298.

³⁵ Vedi più dettagliatamente su Cazzola, P., *op.cit.*, pp.506-515.

- Un'incarnazione del concetto di rinnovamento e di modernità, che era molto popolare nella società del periodo;
- L'apertura di nuovi temi e di nuove forme nella letteratura e nell'arte in generale, che dovrebbero ispirare gli autori italiani;
- L'inclusione della letteratura italiana nel processo globale mondiale: dalla marginalità al centro;
- L'elaborazione e la valorizzazione della letteratura nazionale italiana attraverso l'orientamento alle conquiste della letteratura europea, in quanto solo nel dialogo e nel contatto si scorge la via per ritrovare ed affermare la propria identità e la propria tradizione.

Come conseguenza di queste idee di fondo le nuove case editrici costruiscono sulle traduzioni la propria politica editoriale ed educativa. Si tratta maggiormente dei romanzi europei e della letteratura americana, anche se tuttavia vi è un certo spazio anche per la letteratura russa.

Le traduzioni delle opere di Čechov si inseriscono perfettamente in questa situazione culturale: per la letteratura nazionale italiana poteva rappresentare l'esempio sia della forma sia della maestria nell'uso della parola estremamente precisa sia del laconismo nello stile impeccabile ma anche dei temi dei suoi racconti, che si abbinavano molto bene ad un tono così ironico e spesso umoristico: quest'ultimo appariva estremamente rilevante anche per il successo commerciale, in quanto fungeva da svago.

La letteratura veniva considerata proprio come svago soprattutto dal pubblico di cultura medio bassa: con i temi della vita quotidiana e con l'assenza di complicati passaggi psicologici e di giudizi morali (che venivano tutti nascosti, come impliciti e sottintesi), si avvicinava anche ai lettori "medi" dotati di gusti non esageratamente raffinati. In ogni caso suscitava interesse anche il colorito russo – la scoperta di un paese lontano e particolare, il paese della rivoluzione³⁷ e ricco di tradizioni e di costumi di vita diversi da quelli europei.

Da questo punto di vista, anche per il pubblico russo, Čechov rappresentava una sorta di figura di esploratore e di narratore di paesi lontani, dell'Estremo oriente

³⁶ Sempre secondo le tesi esposte nel volume citato di F. Billiani.

³⁷ Anche se ai tempi "il mito russo era destinato a restare silente, operante nell'immaginazione di alcuni strati popolari e ad emergere in rare allusioni di qualche scrittore o pubblicista", come scrive D. Cavaion, *Letteratura russa dell'Ottocento*, in AA. VV., *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1994, p. 171.

dell'Impero russo con il suo libro *Isola Sachalin*. La prosa documentale sui detenuti e su terre molto distanti, praticamente inaccessibili, incuriosiva i lettori sia in Russia che oltre i suoi confini: va rimarcato che esisteva un “generale interesse per le vicende russe che coinvolge gran parte del mondo intellettuale italiano nel primo Novecento”³⁸.

Va sottolineata altresì la circostanza secondo la quale molto presto fu notato da intellettuali italiani (Giovanni Papini soprattutto) “l’inscindibile intreccio tra politica e letteratura”³⁹ nella storia moderna della Russia. Sulla base di ciò mutava la dimensione della traduzione delle opere degli scrittori russi: non si trattava solo di un fatto culturale ma gli veniva conferito un significato più ampio.

Dal punto di vista delle correnti culturali dell’epoca, il metodo di Čechov, pur qualificabile come “classico”, appariva riconducibile alla tendenza comune al rinnovamento, alla ricerca della forma nuova e del superamento del realismo dominante, nell’ottica dell’aspirazione al moderno in letteratura.

Čechov viene conosciuto dagli europei insieme alle figure di Tolstoj e Dostoevskij: (come già si è detto, questi nomi formavano una specie di triade nella letteratura russa classica): era evidente il suo ruolo di portatore di un nuovo canone, specialmente nella forma breve, come quella del racconto ma nello stesso tempo Čechov si differenziava dagli altri due classici russi soprattutto per la preferenza del genere e del modo in cui trattava il materiale. Anche ad un lettore inesperto e non dotato di grande cultura critica, appariva subito evidente la semplicità del suo stile così come l’assenza di soluzioni pronte nonché di giudizi univoci e dello psicologismo ossessivo.

Va rimarcato a questo punto che molti lettori fossero già in grado di leggere le opere russe direttamente in francese o in altre lingue senza dover aspettare la traduzione in italiano: un ingente numero di biblioteche possedeva copie di libri stranieri in francese (ad esempio la biblioteca di Piero Gobetti conteneva numerosi volumi di scrittori russi in francese; la stessa cosa si può dire del gabinetto Vieusseux)⁴⁰.

³⁸ R. Vassena, *Introduzione a L’epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, in Garetto E. e Rizzi D. (a cura di), *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Europa Orientalis, Salerno, 2010, vol. I, p.130.

³⁹ *Ivi.*, p.131.

⁴⁰ Vedi a proposito Tonini Steidl L., *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Vieusseux*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori: la produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2000 e anche L. Beghin, *op.cit.*, pp.34-39.

La traduzione in generale, nonché la traduzione di un'opera letteraria in particolare, costituisce un fenomeno estremamente complesso che comprende vari livelli di pensieri, scelte, collocamento ed interpretazione e per il quale risulta fondamentale la ricezione dei testi tradotti e la loro elaborazione all'interno della cultura italiana.

In generale i processi culturali descritti “dimostrano come le scelte delle modalità di mediazione tra culture diverse rappresentino sempre una concretizzazione storica di diverse risposte date a diverse suggestioni del contesto culturale.

In questo senso, tra il complesso delle strategie di mediazione adottate, le pratiche traduttive rappresentano forse l'elemento di più evidente esplicitazione dei presupposti su cui si fondano le politiche culturali, se si considera il complesso delle operazioni che comprendono non solo il *transfer* puramente linguistico in sé, ma tutta la serie di scelte che va dai contatti interculturali materiali all'identificazione dei testi da tradurre, dalle politiche culturali adottate per la produzione e diffusione dei testi alla loro concreta ricezione da parte di critici e pubblico.”⁴¹

Diversi ricercatori hanno rilevato come, nella prima metà del '900, sia stata elevata la richiesta per traduzioni letterarie dal russo. E lo è stata anche la richiesta di volumi in prestito nelle biblioteche. Nell'articolo dedicata al Gabinetto Vieusseux Lucia Tonini Steidl nomina Čechov fra gli scrittori russi più popolari⁴².

I timbri che registravano il prestito sul volume di Čechov del 1905 - Čechov, A.P. *Storia noiosa* / Antonio Cechow ; prima traduzione italiana sull'originale russo di Nina Romanowsky Milano : Casa editrice moderna, 1905 (Milano : Tip. Milanese), consultato nella biblioteca A.Mai di Bergamo per la presente ricerca - confermano questa affermazione: basti pensare che nel corso del 1908 questo libro è stato chiesto in prestito ben 12 volte.

In questa sede possiamo quindi riassumere quanto precedentemente preannunciato a proposito del ruolo assunto dalle opere di Čechov nel contesto culturale e letterario italiano nella prima parte del '900. Va sottolineato che la popolarità del predetto scrittore russo era considerevole sia tra gli intellettuali sia tra la popolazione di livello medio-alto. La richiesta da parte delle case editrici di nuove traduzioni appariva

⁴¹ S. Adamo, *op.cit.*, p.58.

⁴² Qualche informazione in più in Tonini Steidl L., *op.cit.*, pp. 34-39.

molto alta: uscivano nuovi volumi, con racconti inediti tradotti, e venivano effettuate svariate ristampe di volumi pubblicati in precedenza.

I testi di Čechov facevano parte di diverse raccolte di narrativa miscellanea, spesso dedicata all'umorismo ma in ogni caso va detto che non raramente i suoi racconti facevano parte di volumi comprendenti la prosa di diversi scrittori russi (a volte slavi in generale) contemporanei.

La scelta dei racconti cecoviani da pubblicare seguiva le seguenti tendenze:

- Racconti che servivano da svago al pubblico: in questo caso venivano scelti racconti umoristici, idonei a far sorridere anche il lettore italiano;
- Racconti che godevano di un certo successo in Russia o in altri paesi nei quali Čechov era conosciuto e nei quali i suoi testi godevano di una certa diffusione: si pensi ad esempio a Francia, Germania e Inghilterra.
- Racconti scelti da traduttori russi esperti: in questo caso lo scopo era rappresentato dal fare conoscere le particolarità della propria cultura al lettore italiano e dall'offrire al pubblico testi di elevato valore artistico (il caso ad esempio di *La Steppa* tradotta da Olga Resnevič Signorelli).

Possiamo quindi concludere che le opere di Čechov conobbero larga diffusione in Italia all'inizio del '900 e nel primo dopoguerra e che quest'ultimo può in tutta evidenza essere considerato alla stregua di un autore di grande interesse per l'editoria e per un largo pubblico di intellettuali e lettori popolari.

Senza alcun dubbio vi sono state molteplici versioni dei suoi racconti che, soprattutto all'inizio, recavano tagli ed imprecisioni e per i quali vi era stato un trattamento arbitrario del testo originario: nonostante questo essi suscitavano in ogni caso curiosità e reazioni positive in seno ai lettori.

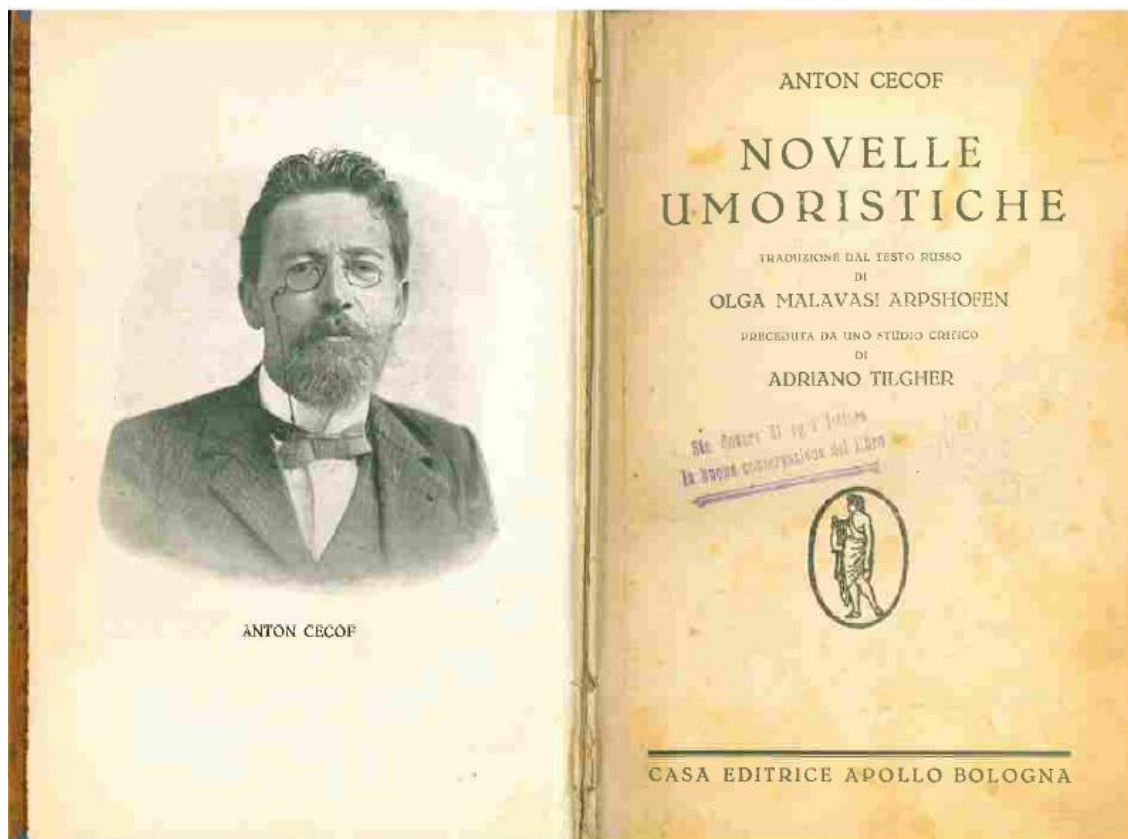


Figura 3. Edizione dei racconti di Čechov del 1924.

A grandi linee si può affermare che tutto il corpus dei racconti venne tradotto verso la fine degli anni '50: nella tabella cronologica da noi redatta è possibile seguire anno per anno l'apparizione delle nuove traduzioni nonché l'ampliamento dei testi di questo autore disponibili in italiano.

Giova sottolineare invece che le traduzioni di tutte le opere teatrali cecoviane erano già uscite nel 1928 nell'edizione curata da Carlo Grabher con relative prefazioni ed alcuni saggi critici.

A questo punto è chiaro il panorama riguardante la posizione assunta da Čechov nella cultura e nella letteratura italiana, nel periodo del primo dopoguerra nonché nel periodo antecedente e successivo al secondo conflitto mondiale. All'inizio del '900 l'opera dello scrittore veniva percepita come una parte della letteratura di massa, letteratura leggera di consumo, destinata esclusivamente al divertimento di un pubblico non troppo pretenzioso e non particolarmente colto ed esigente. Dopo la seconda guerra mondiale la situazione cambia radicalmente, collocando Čechov tra i modelli della letteratura russa e di quella mondiale ed individuandolo come uno dei creatori del

canone della letteratura classica ed intellettuale. Si può constatare che, nella diffusione delle opere di Čechov in Italia, la sua prosa ha ripetuto il cammino già compiuto in patria: a partire da scrittore insignificante, umoristico, dilettante, autore di brevissimi testi sui periodici fino ad arrivare a grande classico della prosa e di teatro.

In prospettiva, sulla base dell'indagine da noi intrapresa, giova concludere che “quanto più la frequentazione col mondo letterario russo è divenuta componente stabile della cultura italiana, tanto più al compito di ricostruzione descrittiva va sostituito il concreto esercizio di indagine comparatistica”⁴³.

In questo senso, ritrovare l'influenza di Čechov nell'opera di Natalia Ginzburg, la quale faceva parte del mondo dell'editoria e dei periodici ed esercitava l'arte dello scrittore, può rappresentare una prima tappa di questa notevole impresa.

⁴³ C.G. De Michelis, cit. *Panorama della letteratura russa in Italia*, p.299.

Natalia Ginzburg e Leone Ginzburg

Prima di intraprendere l'analisi dettagliata dell'influenza di Čechov sull'opera di Natalia Ginzburg è indispensabile prima di tutto soffermarsi sul rapporto intellettuale che legava la scrittrice al primo marito Leone Ginzburg. La maggior parte del corpus dei testi della Ginzburg è stata scritta dopo la morte di Leone. Non vi è però dubbio sul fatto che, alla base di principi di poetica, modo di scrivere e di pensare, nonché di svolgere ruoli redazionali e tradurre, rimaneva la figura del marito e si sentiva sempre la sua presenza: egli aveva forgiato il destino di lei come scrittrice e trasmesso il proprio pensiero e quindi, in un certo senso, continuava a vivere attraverso la moglie.



Figura 4. Leone Ginzburg

Nonostante fattori quali la vita molto breve, la morte prematura a trentacinque anni e la provenienza straniera, Leone Ginzburg ha esercitato grande influenza sulla cultura italiana della prima metà del '900: è stato uno dei fondatori della casa editrice Einaudi insieme a Giulio Einaudi ed a Cesare Pavese, ha delineato le diverse linee comportamentali della casa editrice nonché le scelte redazionali e principi di selezione del materiale così come la scrupolosità dei criteri di lavoro. Leone Ginzburg è stato un

instancabile traduttore delle opere di letteratura russa di Leone Tolstoj, Gogol ed altri, con testi che ancora oggi vengono ristampati ed è stato altresì un ideatore di progetti editoriali estremamente innovativi per il proprio tempo e cruciali per il periodo storico, come le collane di traduzioni e le collane tematiche su argomenti estetici, storici e filosofici. È stato anche un militante politico ed ha partecipato in questa veste attivamente al movimento *Giustizia e Libertà*. Infine va ricordato che Leone Ginzburg è stato anche docente di letteratura e cultura russa, aprendo nuove prospettive e nuovi punti di vista su quello che era fino a quel momento considerato rudimentale o esotico. Quelli sopra descritti sono i campi lavorativi principali in cui l'attività dello scrittore ha gettato fondamenta, le quali hanno costituito un riferimento per tutto il '900 italiano sia dal punto di vista della ricerca che da quello dell'attività pratica.

In questa sede si intende esaminare, punto per punto, in che cosa consistesse più in dettaglio il lavoro di Leone ed in quale modo venisse riflesso, interpretato o continuato successivamente nella vita, nell'opera e nell'estetica di Natalia Ginzburg: ci interessa maggiormente il valore che veniva attribuito all'opera di Čechov nell'insegnamento della letteratura, nella traduzione dei testi letterari e nei progetti editoriali. L'obiettivo di questa ricerca consiste nel ricostruire il richiamo dello scrittore classico russo all'interno del lavoro di Leone, sia da solo sia insieme con Natalia, e nell'esaminare quale posizione gli venisse riservata nell'insieme dei progetti editoriali che Leone intendeva realizzare in futuro.

Leone non ha lasciato molte opere e tutti i suoi scritti hanno un carattere frammentato. Numerosi fatti, pensieri, idee devono essere dedotti da prefazioni, lettere, annotazioni, scritti sparsi, dei quali la gran parte sono andati persi. Ciò detto, cercheremo di essere quanto più possibile precisi.

Esiste una vasta memorialistica riguardante la figura di Leone Ginzburg⁴⁴. I cenni più importanti della sua piuttosto breve biografia sono abbastanza noti: nascita nel 1909 nell'Impero Russo ad Odessa, emigrazione con i genitori prima a Torino in Italia, poi a Berlino in Germania ed il successivo ritorno a Torino.

⁴⁴ Informazioni a proposito nel volume L.Beghin, *op. cit.*; L. Ginzburg, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1964; e soprattutto il libro di ricordi della sorella di Leone Marussia Ginzburg, a cura di Maria Clara Avalle, *Da Odessa a Torino. Conversazioni con Marussia Ginzburg*, Albert Meynier, Torino, 1989. Una vasta bibliografia che comprende anche i periodici si trova <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=269> (data di consultazione 12/02/2020).

A Torino Leone continua gli studi e mira ad inserirsi nella vita di quel paese, che da sempre considera come la propria patria. Coinvolto nella lotta antifascista nel movimento *Giustizia e Libertà* e poi nelle file del Partito d'Azione durante la guerra, rafforza il suo carattere liberale sulla base dei principi rigorosi di determinazione, sincerità e intransigenza. Nei primi anni '30 acquisisce la cittadinanza italiana e ciò rappresenta per lui una circostanza importantissima poiché l'idea della cultura militante, da lui sempre coltivata, appare indissolubile rispetto al pensiero politico. In questo periodo Leone assume la libera docenza di letteratura russa ed insegna all'università di Torino, proponendo idee nuove sulla posizione della letteratura russa nel contesto europeo. A questo si aggiunge l'attività volta alla traduzione dal russo all'italiano dei capolavori dei classici russi: ricordiamo qui *Anna Karenina* e *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, *Taras Bulba* di Gogol', *Figlia di Capitano* e *La dama di picche* di Puškin, *Il nido di nobili* di Turgenev. In Seguito l'opera di traduzione non riguarda più soltanto la letteratura russa, in quanto durante il confino a Pizzoli in Abruzzo, insieme con la moglie Natalia, ha inizio la traduzione del libro *Riflessioni e pensieri* di Montesquieu.

Nel 1933 viene fondata la casa editrice Einaudi, di cui Ginzburg, cofondatore, appare come l'anima e la mente – «dominatore assoluto, persuasore finissimo, gentile ma fermo come una roccia, Leone Ginzburg»⁴⁵. Nonostante sia stato più volte arrestato e nonostante conosca personalmente prigionia, confino ed interrogatori, tuttavia Leone non ha mai rinunciato al proprio lavoro ed alle sue idee. Nel 1938 il matrimonio con Natalia Levi costituisce non solo una unione d'amore ma anche un legame profondamente intellettuale e d'intensa spiritualità. A dispetto dei pericoli della guerra in corso, appena gli è possibile Ginzburg lascia la città di confino e si precipita a Roma per riprendere immediatamente il lavoro di editore. Nonostante l'adozione di talune precauzioni, Leone cade nelle mani dei tedeschi fascisti e viene ucciso nel febbraio del 1944 nel braccio tedesco della prigione Regina Coeli di Roma.

Pur non entrando nei dettagli della biografia di Leone, si può concludere che egli sia stato una persona di vasti interessi e di profonda erudizione, dotato di capacità intellettuali e lavorative superiori unite ad una morale nobilissima, rivolta ai valori della libertà, giustizia e verità. Perspicace, intuitivo e capace non solo di cogliere le situazioni politiche attuali del proprio tempo ma anche di porle a confronto con lo sviluppo

⁴⁵ G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano, 1988, p.47.

intellettuale del paese e del mondo, in modo da ricomporre il disegno dei processi globali dello sviluppo dell'umanità.

Leone «era una persona che aveva un enorme cultura»⁴⁶ come testimonia la moglie Natalia e moltissimi suoi amici e collaboratori quali Norberto Bobbio, Giulio Einaudi, Massimo Mila (e altri) ma anche famigliari. Era perfettamente bilingue, parlava e scriveva correttamente in italiano mentre in casa parlava russo con la madre e la sorella. Durante gli studi al liceo d'Azeglio a Torino ed all'università perfezionò ulteriormente le proprie conoscenze. Sicuramente la padronanza del russo gli permetteva non solo di leggere ed interpretare le opere della letteratura russa ma altresì di approfondire i lavori critici in lingua russa e sovrapporre le conoscenze acquisite ad altre teorie di critica letteraria, filosofica ed estetica europea. Fin da bambino e poi anche durante l'adolescenza leggeva i classici russi in originale, come testimoniano le lettere ai fratelli⁴⁷, e nello stesso tempo coltivava differenti interessi culturali.

In diversi articoli critici e saggi introduttivi⁴⁸ viene definito «russo-piemontese» o «russo italiano». Tale fatto potrebbe suscitare qualche dubbio delle sue competenze linguistiche, gelosamente coltivate e continuamente migliorate. Il fatto è che l'attenzione di Leone nel campo delle lettere era rivolto per lo più all'800 russo, in quanto appariva molto elevata soprattutto in quel periodo la concentrazione di testi e di autori straordinari per la letteratura russa. La medesima circostanza valeva anche per la lingua: era dedicata maggiore attenzione al passato rispetto alla modernità.

Si può così meglio comprendere l'aspetto che forse contraddistingue maggiormente Ginzburg rispetto ai suoi coetanei: la prioritaria, e per lui indispensabile, riflessione sull'Ottocento sembra renderlo meno partecipe di quella scoperta del Novecento che fu invece così rilevante nella formazione di Pavese, soltanto per fare un esempio. Lo stesso italiano di Ginzburg, così colto e calibrato, non deriva tanto dal fatto che si tratta di un idioma acquisito quanto piuttosto dalla considerazione che fosse

⁴⁶ N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Mario Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Einaudi Tascabili, Torino, 1999, p.9.

⁴⁷ Alcuni sono riportati nel volume di Maria Clara Avalle (a cura di), *op.cit.*, ad esempio quella del 22 ottobre del 1922. p. 34.

⁴⁸ Vedi ad esempio L. Mangoni, *Prefazione*, in Ginzburg, L., *Scritti*, a cura di D. Zucaro, con introduzione di N. Bobbio, Einaudi, Torino, 2000, p.XV.

attentamente tutelato da quegli impasti che la frequentazione degli americani innestava nella lingua dei Pavese appunto o dei Vittorini.⁴⁹

Il bilinguismo nonché la conoscenza di altre lingue straniere, come il francese ed il tedesco, permetteva a Leone una notevole apertura verso differenti culture, modi di pensare e mentalità, rendendogli quindi facile il confronto tra fatti storici e processi culturali nell'Europa contemporanea: ciò offriva anche la possibilità di una migliore comprensione delle idee estetiche ed etiche ed il loro confronto. È forse l'insieme di queste caratteristiche peculiari a permettergli in seguito di combinare attività così dissimili tra loro: insegnamento, traduzioni, editoria, giornalismo, critica ed attività politica; certo si tratta di attività legate da un unico disegno nel mosaico della cultura europea. In conclusione quindi ciò che può apparire come frammentarietà e divergenza dei suoi studi in realtà pare riconducibile più all'approccio interdisciplinare in svariati ambiti degli studi umanistici. E' una circostanza senza dubbio esemplare per l'epoca e degna di nota, anche se forse non isolata.

La scelta di legare la vita professionale alla letteratura non è stata immediata. Infatti Ginzburg entra all'università inizialmente presso la facoltà di giurisprudenza, per poi abbandonare gli studi in Legge e iscriversi alla facoltà di Lettere: ecco come descrive in una lettera all'amico Bobbio questa decisione:

Un'altra ragione che ha reso particolarmente importante l'ultimo tempo da me passato a Torino è stato l'aver preso ormai ufficialmente la decisione di passare in lettere [sic], con l'intenzione poi di tentar la carriera universitaria per letteratura russa. I miei dubbi sono stati molti, come ben puoi immaginare; e per mucchio di ragioni; [...] Naturalmente, la ragione principale che m'ha fatto piegare verso la nuova decisione è quel desiderio d'organizzar principalmente la mia vita e il mio avvenire, che s'è impadronito di me negli ultimi mesi, e m'ha fatto rinunciare, almeno come realtà prossima, a certe vette eccelse cui forse mi sembrava di giungere soltanto stendendo il braccio e allungando le dita.⁵⁰

Durante gli studi universitari Ginzburg può essere già considerato portatore di questa apertura culturale: collabora a diversi periodici tra cui il «Baretti» di Gobetti e la «Cultura», porta avanti la traduzione di *Anna Karenina* di Tolstoj e finisce quella di

⁴⁹ *Ivi.*, p. XIX.

⁵⁰ A. D'Orsi, *Leone Ginzburg suscitatore*, in *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 2000, p. 328.

Taras Bulba di Gogol'. Leone sembra voler proseguire come slavista ma alla fine la sua laurea discussa nel dicembre del 1931 è in letteratura francese e più precisamente su Maupassant. Anche questa scelta potrebbe apparire dispersiva o addirittura casuale. Laurent Béghin sostiene una specifica ipotesi riguardo questa circostanza: può darsi che la tesi su Maupassant rappresentasse un riflesso dell'interesse di Ginzburg per Tolstoj che a sua volta era un ammiratore dell'autore francese in questione ed aveva redatto anche una prefazione all'edizione delle sue opere in russo⁵¹. Una spiegazione che è davvero plausibile, considerando la vastità degli interessi di Ginzburg e soprattutto la prospettiva europeista che propone per lo studio della letteratura russa.

Nel dicembre del 1932 Ginzburg ottiene il titolo di libero docente di lingua e letteratura russa. Nel febbraio dell'anno successivo inizia il suo corso all'università di Torino. L'argomento scelto è l'opera di Puškin. Il corso dell'anno successivo, secondo quanto dichiarato nelle sue lettere, doveva riguardare i rapporti dello scrittore russo Herzen e gli uomini del Risorgimento italiano. Quest'ultima scelta serve da illustrazione all'ipotesi dell'approccio interdisciplinare all'insegnamento universitario della letteratura. Probabilmente Ginzburg intende trattare la letteratura non solo dal punto di vista dei legami storici e politici ma anche attraverso il metodo comparatistico, unendo così disparati punti di vista e scoprendo i nessi tra culture differenti e distanti tra loro.

Purtroppo sappiamo che questi progetti non hanno potuto attuarsi poiché Ginzburg, in seguito al rifiuto di prestare il giuramento al fascismo nel 1934, perde il titolo accademico di libera docenza e di conseguenza non può più svolgere neppure l'incarico all'università.

Nell'insegnamento della letteratura Ginzburg aveva le proprie idee ed erano ben diverse dai metodi standard del periodo. Ricordiamo anche che all'epoca la slavistica in Italia è in uno stato rudimentale. Mancano le basi e quindi anche i riferimenti e perciò non è possibile realizzare molti paragoni. Eppure Ginzburg, il quale collaborava con Alfredo Polledro ed Ettore Lo Gatto nella casa editrice «Slavia», sa da dove iniziare, il punto di vista da suggerire ed i principi da imporre. Paradossalmente lo stesso Lo Gatto nota che

⁵¹ L. Béghin, *op. cit.*, p. 407.

la fondamentale qualità di Ginzburg studioso di letteratura russa è «la sua italianità di metodo e di preparazione»; doti eccelse si rivelano nel lavoro ginzburghiano di slavista, ottima base per l'edificazione di una carriera di studioso⁵².

Diversi ricercatori e critici notavano che Ginzburg preferiva nello studio delle letterature l'approccio estetico a quello storico. Tra loro già citati Laurent Béghin, Angelo d'Orsi, Norberto Bobbio, Luisa Mangoni⁵³. Il punto focale delle proprie riflessioni definisce le idee ed il loro svolgimento nell'opera letteraria, il loro funzionamento all'interno del testo ed i nessi extratestuali, i principi estetici che costituiscono l'asse portante del mondo di un autore. Tale orientamento verso la critica era già visibile nello svolgimento della sua tesi di laurea su Maupassant. Ginzburg conosceva bene i concetti della teoria dei formalisti russi che si sviluppavano più o meno in questo periodo ed aveva accesso agli articoli originali. Sottolineiamo in questa sede che non trovava del tutto convincenti le idee di Šklovskij anche se ne riconosceva il valore quali validi strumenti per la ricerca e l'analisi.

Va ricordato anche che lo sviluppo del formalismo in Russia e la sua opposizione all'estetica propagandistica sovietica trovava un paragone con quanto succedeva in Italia: da una parte l'arte e la letteratura poste al servizio del regime fascista che si andava sempre più affermando e dall'altra le idee idealistiche e dell'autonomia dell'arte che si andavano sviluppando ad opera di Benedetto Croce. Ginzburg è attratto in maniera esplicita da tali idee estetiche e le applicherà sia nelle sue opere scritte sia nell'insegnamento all'università. I due personaggi si conoscono personalmente e varie volte hanno avuto occasione di discutere di filosofia, estetica letteraria, storia, ecc. L'influenza di Croce nell'opera di Ginzburg è palese e spesso viene sottolineata da parte degli studiosi (ad esempio la distinzione tra poesia e non-poesia ed altri concetti critici crociani molto frequenti negli scritti di Ginzburg: «stato d'animo», «elementi spuri», «extra artistici»⁵⁴). Angelo d'Orsi commenta così il suo crocianesimo:

⁵² A. D'Orsi, *Un suscitatore di cultura*, in *L'itinerario di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola Tranfaglia, Bollati Boringhieri, Torino, 1982, pp. 77-78.

⁵³ L. Mangoni, *op. cit.*, p.XVIII.

⁵⁴ Vedi ad esempio L.Béghin, *op. cit.*, pp. 424-425.; L.Mangoni, *op. cit.*, p.XVII.

Quel che conta, alla fin fine, è proprio determinato dalla necessità di discorrere non genericamente della scelta dalla parte di Ginzburg della lezione di Croce, dato per concesso che essa rappresentava la via più limpida per parlare di arte; e quindi, mi sia concesso, non di politica. [...] anche per Ginzburg la scelta di un esercizio culturale artistico (non in senso professionale, sia pure), non copre una scelta politica, che deve rimanere il più possibile occulta. La scelta non è strumentale, non è di copertura: è una risposta negativa a quel tipo di adesione che il regime fascista pretende dai giovani intellettuali e artisti. Se poi tutto avviene sotto l'egida di Croce, la valenza antifascista è implicita⁵⁵.

Oltre alle idee di Croce Ginzburg approfondiva «sondaggi nei confronti di altre tecniche e strumenti di analisi dell'opera d'arte: la psicanalisi, il formalismo, il marxismo e la cosiddetta «critica sociologica», l'indirizzo di Wölfflin e il Warburg con la sua «storia di cultura»: un complesso di riflessioni che riportavano anche l'attenzione sulla critica russa dell'Ottocento, Belinskij in particolare»⁵⁶. Considerando le correnti del pensiero contemporanee Ginzburg pare in ogni caso lontano dal trattare le opere letterarie in chiave esclusivamente sociale e politico in quanto ciò gli appare restrittivo e limitato. Attingendo a diverse teorie estetiche e letterarie Ginzburg cercava di trarre da tutte loro il lato positivo, non bandendole mai del tutto dal proprio pensiero critico.

Sotto il profilo dell'insegnamento della letteratura russa, l'idea principale che Leone Ginzburg si prefiggeva, durante il corso universitario da lui tenuto nel 1932, era rappresentata dall'apertura all'europeismo. Tale idea, già proposta da Piero Gobetti, costituiva un'idea centrale negli ambienti intellettuali torinesi e rappresentava la novità del giovane studioso. Consisteva «nell'interpretazione della letteratura russa «come un fatto europeo, togliendole quegli attributi di scitismo asiatico che alcuni ma le informati sono propensi a darle»⁵⁷. Obiettivo di Ginzburg era quello di smentire le idee di “fascino slavo”, “anima russa”, “potenza asiatica”.

Dato che l'arte esprime l'universale, i giudizi che tendono a ridurre un testo alla cultura nazionale o alla classe sociale che l'hanno prodotto risultano del tutto inoperanti. [...] Se gli

⁵⁵M. Guglielminetti, *La critica letteraria di Leone Ginzburg: il metodo di Croce, di Freud e di Šklovskij*, in *L'itinerario di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola Tranfaglia, Bollati Boringhieri, Torino, 1982, pp. 46-47.

⁵⁶L. Mangoni, *op. cit.*, p.XVII.

⁵⁷A. D'Orsi, cit. *Un suscitatore di cultura*, in *L'itinerario di Leone Ginzburg*, p.78.

autori russi non sono incomprensibili, è perché appartengono pienamente alla letteratura europea⁵⁸,

secondo Leone Ginzburg.

Ginzburg «benché mirasse alla scoperta dell'elemento poetico nelle opere che analizzava, non dimenticò mai le esigenze filologiche più elementari, senza le quali ogni valutazione estetica cade nell'impressionismo e la faciloneria⁵⁹».

Per il primo corso universitario, la scelta di Puškin e della sua opera viene effettuata appunto perché illustrava al meglio tale concetto. “Dunque per Ginzburg l'equazione Russia = Europa era un'evidenza. Ai suoi occhi nessuno simboleggiava questa natura eminentemente europea della Russia meglio di Puškin”.⁶⁰ L'obiettivo del corso era spiegare e provare che la letteratura in Russia ha legami molto stretti con le letterature occidentali e spesso ha correnti parallele del tutto paragonabili a quelle europea largamente conosciuta.

La Russia in Europa, la Russia e l'Europa: fu questo l'impegno assunto da Ginzburg, ancora diciottenne, sin dalle prime collaborazioni a “Baretti”. Ricordare che anche le correnti più recenti della poesia rivoluzionaria erano affini ai movimenti artistici europei, sino a suggerire un singolare paragone a Strapaese; Polemizzare aspramente con il cosiddetto “mistero” dell'anima slava” quale sembrava emergere dalla recente fortuna di Oblomov; invitare a non farsi ingannare dalla fioritura della letteratura russa concentrata in un solo secolo e mezzo, e quindi erroneamente appiattita, e a distinguere e collocare storicamente i singoli autori: sembrano questi i temi prevalenti del giovanissimo Ginzburg, sorretti da una evidente ricchezza di informazione di prima mano su articoli apparsi sulla stampa sovietica o su testi e documenti non ancora tradotti.⁶¹

Ciò sottolinea quindi la continuità e la successione della letteratura russa verso quella europea (e non solo quella europea d'Occidente).

Attraverso concetti abbastanza semplici ma non banali per l'epoca, si può scorgere l'approccio comparatistico alle lettere di Leone Ginzburg. Non a caso, alcuni

⁵⁸ L. Béghin, *op.cit.*, p. 435.

⁵⁹ *Ivi.*, p. 432.

⁶⁰ *Ivi.*, p.438.

⁶¹ L. Mangoni, *op. cit.*, pp.XXIV-XXV.

anni prima, egli aveva scelto, come relatore per la sua tesi di laurea, il professor Ferdinando Neri – comparatista per eccellenza, “maestro di rigore filologico negli studi letterari, didatta di grande fascino, dall’enorme disponibilità umana”⁶².

In un saggio su Čechov Leone Ginzburg comincia proprio trattando la stessa questione: Čechov è uno scrittore solo per russi e che può essere capito e apprezzato solo dai russi o la sua opera ha un carattere artistico universale?

A proposito della questione se «l’opera cecoviana abbia un carattere strettamente nazionale, come sostiene Merežkovskij, oppure un valore universale, come ritengono l’Ivanov-Razumnik e l’Eichenwald», Carlo Grabher, nel suo recentissimo volumetto su Anton Čechov [...], esaurite le sobrie notizie biografiche, e accingendosi a individuare «il mondo e l’arte di Čechov», osserva: «Tale quesito che, a dire il vero, interessa parecchi critici russi più che altro per documentario e i riflessi sociali che potrebbe avere l’opera di Čechov, noi lo considereremo dall’unico punto di vista che possa riguardare la valutazione d’un’opera d’arte e cioè come problema artistico» [...]. Questo principio è applicato, con intelligenza e cautela, in tutta la trattazione, e fa sì che il lavoro del Grabher trascenda, nel suo significato, i limiti d’una collana («Scrittori slavi» - collezione di monografie sugli scrittori dei secoli XIX e XX diretta da Ettore Lo Gatto) essenzialmente divulgativa, per affermar con l’esempio come anche la letteratura russa possa esser considerata sotto un aspetto diverso dal folclorismo o dalla pura erudizione. Una cosa così ovvia accade tanto raramente, che si vuol notare piuttosto la sicurezza con cui da ogni opera del Čechov il Grabher sa ricavare un tratto caratteristico per comporre la fisionomia artistica dello scrittore [...].⁶³

Non sappiamo se Ginzburg avrebbe proposto il corso universitario anche su Čechov, ma è evidente che considerava questo scrittore – contemporaneo ed amico del suo amato Tolstoj, - importante per il paradigma della letteratura russa che stava ricostruendo per i lettori occidentali. Lo collocava tra i classici che, senza dubbio, formavano l’asse portante di quel fenomeno della letteratura russa dell’Ottocento. Dal brano citato si evince che anche Čechov secondo Ginzburg doveva essere letto e considerato come un autore inserito nella logica dello sviluppo globale della letteratura europea. Quindi anche Čechov era cresciuto attingendo alla tradizione più ampia

⁶² A. D’Orsi, cit. *Un suscitatore di cultura*, in *L’itinerario di Leone Ginzburg*, p.84.

⁶³ L. Ginzburg, cit. *Scritti*, p. 312.

occidentale e non soltanto come un fenomeno isolato russo. E logicamente della stessa natura doveva essere anche la sua possibile influenza sugli scrittori che gli succedevano.

Dagli amici e dai compagni di liceo e di università Leone Ginzburg era soprannominato “Agenzia Tass” perché era al corrente di tutto e sempre informato su innumerevoli argomenti attuali. Ma oltre ad essere erudita ed a possedere una memoria eccezionale, è ricordato da tanti contemporanei come un ascoltatore paziente ed attento. Non sapeva solo ascoltare bensì anche consigliare in maniera delicata ma convinta. Inoltre aveva fin da subito doti di leader e di “maestro”, anche se precoce.

[...] Leone ha dato ampia prova di essere non solo in grado di fare per se stesso, ma anche, è tanto più, di far fare. [...] In tutte queste avventure culturali Ginzburg mostra una capacità maieutica, la capacità di far germinare idee in chi non le ha, di coltivarle pazientemente e sapientemente quando già sussistano.⁶⁴

Leone era un mentore, un insegnante prima ancora di diventarlo di fatto e godeva della stima dei suoi compagni e dell'autorità; suscitava una certa influenza che è rimasta impressa a molti. Norberto Bobbio nei suoi ricordi lo chiama spesso “il nostro amico-maestro”. Ecco come Massimo Mila ricorda Leone Ginzburg:

Infaticabile, Leone lavorava e faceva lavorare: non ci fu mai un più efficace suscitatore d'energie che spronasse con tanto successo ad un lavoro difficile, pericoloso ed apparentemente sprovvisto d'ogni probabilità di successo. Il suo entusiasmo, sebbene freddo e determinato, era contagioso, il suo esempio obbligava: non c'erano scuse, non c'erano scappatoie. Gli studi, l'avvenire, i doveri verso la famiglia? Tutte storie: non ci sono doveri, c'è il dovere.⁶⁵

Oltre ad essere un brillante insegnante, un maestro per tutti quelli che lo conoscevano e un punto di riferimento morale e professionale, fin da giovanissima età Leone Ginzburg si occupava delle traduzioni di opere della letteratura russa. In parte rispecchiavano i propri interessi nel campo letterario, i propri obiettivi per gli studi filologici nonché le sue preferenze dal punto di vista estetico. Come già descritto sopra, si è dedicato inizialmente a Gogol. Poi la sua attenzione di traduttore si è spostata verso

⁶⁴ A. D'Orsi, *Intelletuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 2000, p. 316.

⁶⁵ M. Mila, *Scritti civili*, a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi, 1995, p. 325.

Tolstoj – una scelta ambiziosa e difficile che univa in sé obiettivi divulgativi come interessi di approfondimenti critici. Importantissima in tal senso, come abbiamo visto sopra, appare anche l’opera in prosa di Puškin

In questa gerarchia, non troppo rigida, l’opera di Čechov non occupava l’ultimo posto. Prima di tutto Ginzburg, collaborando a diversi periodici e pubblicando le sue traduzioni presso la casa editrice «Slavia», seguiva scrupolosamente quanto edito nelle collane curate presso di essa. Si rivela quindi un lettore molto attento ed esigente: direi, un critico testuale e filologo nel senso stretto del termine, più che un lettore.

Ginzburg dedica tre articoli all’opera di Čechov tradotta (tutti raccolti e ripubblicati nell’edizione citata degli *Scritti*):

- 1) [*Un saggio su Čechov*], Firmato L.G., in «Cultura», IX, 1930, fasc. 1, pp. 73-74.
- 2) *Letteratura russa e letterati italiani*. Firmato L.G., in «Cultura», IX, 1930, fasc. 6, pp. 472-473.
- 3) [*Racconti di Čechov tradotti*], in «Cultura», X, 1931, fasc. 6, pp. 500-504.

Il primo articolo si occupa principalmente dei volumi di Teatro completo usciti nel 1928 nelle traduzioni a cura di Carlo Grabher. Qui Ginzburg analizza principalmente l’approccio estetico di Grabher nell’introduzione ed i pregi della traduzione. Il secondo articolo, dedicato all’annuncio dell’edizione *La Steppa: racconti*⁶⁶ uscito nel 1930 presso la «Slavia» e pubblicato da Zino Zini, riporta alcune considerazioni critiche sulla posizione ancora considerata esotica ed incomprensibile della letteratura russa in Italia. Il terzo articolo infine rappresenta un’analisi dettagliata delle traduzioni di alcuni racconti di Čechov usciti nel 1931 presso la casa editrice Mondadori e tradotti da Leonardo Kociemski. L’esame scrupoloso a cui Ginzburg sottopone questa edizione non lascia dubbi sulla sua conoscenza dell’opera di Čechov nonché sui tratti poetici ed estetici che la caratterizzano.

Dall’articolo sono facilmente deducibili anche i principi che Ginzburg pretende in ogni fase di lavoro di traduzione del testo da una lingua all’altra. Essi sono costituiti da: fedeltà al linguaggio, stile e composizione originale, mantenimento di tutte le realtà

⁶⁶ Anton Čechov, *La Steppa: racconti*, Versione integrale dal russo con note di Z.Zini, Slavia, Torino, 1930.

culturali inserite dall'autore nell'opera, fedeltà del registro del linguaggio, attenzione ai nomi propri che devono essere trascritti secondo regole precise applicate in tutta la traduzione, rispetto alla volontà dell'autore per quanto riguarda i particolari stilistici, rigorosità filologica nel riportare tutti i dettagli del testo d'origine. Ginzburg rispettava i predetti principi, eseguendo traduzioni impeccabili dal punto di vista della precisione filologica, rispetto alla gran parte del materiale pubblicato nel medesimo periodo.

Ginzburg probabilmente immaginava futuri piani per le traduzioni anche dell'opera di Čechov. Esiste solo uno racconto di Čechov tradotto da lui – *Nemici (Vrazu)* ed è pubblicato nella raccolta *Narratori russi*⁶⁷, uscita nel 1948, quando Ginzburg era ormai morto da 4 anni. La traduzione era stata eseguita durante il confino a Pizzoli in Abruzzo, dove Leone è stato internato dopo l'inizio della seconda guerra mondiale. Dalle sue lettere⁶⁸ si deduce che i racconti destinati a questa edizione fossero tre ma probabilmente Ginzburg ha fatto in tempo a completarne solo uno. Altri due racconti da lui tradotti e pubblicati nella raccolta di Landolfi sono: *La lettura (Чтение. Рассказ старого воробья)* e *Kaštanka (Кауштанка)*. Non sappiamo però se questa scelta sia stata concordata con Ginzburg e quindi se i racconti siano stati selezionati da lui. In ogni caso, in quel periodo storico, si tratta di racconti già più volte tradotti ed altresì già pubblicati da differenti case editrici. Nell'introduzione al volume dei *Narratori russi*, Landolfi ricorda specificamente Ginzburg ed in particolare la sua morte prematura, esprimendo gratitudine per la collaborazione intrapresa.

I motivi di questa scelta restano ignoti: Ginzburg era senza dubbio al corrente delle traduzioni di Čechov (e sicuramente di altri autori russi) presso la «Slavia» e presso altre case editrici, come detto sopra.

Resta da chiedersi perché nel vasto corpo dell'opera di Čechov la scelta sia caduta proprio su questo racconto, e si dovrà rispondere che avranno contato ragioni esterne come la lunghezza, la data di composizione e l'esemplarità rispetto al mondo poetico dello scrittore. Delle ragioni interne non sappiamo niente e forse è troppo facile osservare che il tema e il dilemma morale contenuto nel racconto erano come si dice di stretta attualità nel 1943.⁶⁹

⁶⁷ *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano, 1948, p.1041.

⁶⁸ Qualche riferimento in più è in Anton Čechov, *Nemici*, nella traduzione e con scritto di Leone Ginzburg, introduzione e cura di Giovanni Maccari, Note azzurre, Quodlibet eBook, Macerata, 2014.

⁶⁹ *Ivi.*, pp. 20-21.

Restano pochi elementi per quantificare l'impegno, previsto da Ginzburg, che si sarebbe reso necessario per la traduzione delle opere di Čechov. Dai pochi e brevi articoli sopra citati sappiamo soltanto che egli considerava un capolavoro *Una storia noiosa* (*Скучная история*), mentre riteneva meritevole di maggiore precisione nella traduzione ed attenzione *Duello*, che veniva considerato un testo importantissimo di Čechov. Ginzburg infine classificava come più deboli tra i racconti di Čechov⁷⁰ *Lo studente* (*Студент*) e *Sul mare* (*В море*).

In conclusione, non vi è molto altro da aggiungere a proposito dei piani di Ginzburg rivolti alla traduzione dell'opera čecoviana. Va detto che Ginzburg era ben consapevole della statura e della grandezza di Čechov, la cui opera a suo avviso meritava edizioni curate e tradotte con precisione filologica, e che nella corrispondenza editoriale con Giulio Einaudi, intercorsa durante il periodo del confino, vi sono alcune righe dedicate anche a Čechov.

Nella lettera del 24 maggio 1941 alla casa editrice Einaudi Ginzburg scrive:

Rifiutate senz'altro quella proposta di traduzione di Čechov: per quell'autore (che va moltissimo) ci vuole una persona assai più esperta di cose letterarie.⁷¹

Nelle note apprendiamo che «la proposta di tradurre una raccolta di novelle di Čechov era venuta da Bruno Del Re, già traduttore del *Giocatore* di Dostojevskij, come risulta dalla lettera della Einaudi del 17 maggio 1941, AE, «Leone Ginzburg».⁷²

In un'altra lettera del 28 maggio 1941 Ginzburg ritorna ancora una volta sull'argomento:

Ritornando a quanto già Vi dicevo di Čechov, si tratterebbe di affidare un volume o due a un traduttore accuratamente scelto (per esempio potreste chiedere un saggio di versione a Tommaso Landolfi) oppure di acquistare un volume (non più di uno, e precisamente «Il duello – Tre anni») dalla Slavia, e farne tradurre più tardi un altro come detto sopra. Nel caso che chiedeste il saggio di traduzione al Landolfi, e intendeste sottopormelo, pregatelo di tradurre tre

⁷⁰ L. Ginzburg, cit. *Scritti*, pp. 314-317.

⁷¹ L. Ginzburg, *Lettere dal confino. 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Einaudi, Torino, 2004, pp. 52-53.

⁷² *Ivi.*, p.53.

o quattro pagine della «Steppa»: questo non per includere necessariamente questo ampio racconto nel volume, ma semplicemente perché ne ho qui l'originale e potrei fare il raffronto.⁷³

Possiamo concludere che, durante il periodo del confino, Ginzburg avesse a disposizione diversi testi in lingua originale di Čechov: ciò gli permetteva non solo di svolgere traduzioni ma altresì di pianificare la futura attività della casa editrice, della quale era cofondatore e collaboratore instancabile. Egli stesso spinge ad introdurre Čechov nei prossimi volumi da produrre in sede, cercando di indirizzare tutto il processo editoriale secondo i propri principi di lavoro sul testo e sulla traduzione, che comprendono la selezione accurata dei testi da includere e la scelta del traduttore adatto. Citiamo un'altra lettera dell'anno successivo (precisamente del 16 giugno 1942), indirizzata alla casa editrice Einaudi, nella quale si trattano gli stessi argomenti:

Mi duole grandemente che, per una strana suddivisione di «generi letterari», la Vostra collezione «Narratori stranieri tradotti» sia defraudata di Cechov, che è uno dei maggiori narratori dell'Ottocento. Del resto, alcune tra le più note opere di Cechov sono più lunghe (se si tratta di calcolare a braccia) di parecchie già accolte in quella collezione («Werther», «Benito Cereno», «La badessa di Castro»). Quella che si avviava ad essere una raccolta sempre più completa e più ricca dei narratori classici d'ogni paese rimane dunque monca per ragioni di cui nessun lettore saprà rendersi mai conto. Aggiungo due considerazioni: è in uno stadio di avanzata preparazione, come certamente non ignorate, un'antologia cecoviana a cura del prof. Lo Gatto, non so tuttavia presso quale editore, e il moltiplicarsi di raccolte simili, anche se la Vostra dovesse essere più completa, non sarebbe certo ritenuto dal pubblico come un indice di fantasia editoriale; il traduttore che avete prescelto è singolarmente inadatto a tradurre Cechov, data la sua mania delle letterarietà che non è compensata da un senso vivace e schietto della lingua parlata (quella di Cechov è tutta lingua parlata), e d'altra parte egli non ha doti letterarie abbastanza spiccate per indurlo a dipartirsi troppo dalla letteralità [...]. Comunque, Vi accludo un elenco un po' modificato, che tiene conto di quello fondamentale e delle Vostre modificazioni e aggiunte, pur introducendo vari scritti di singolare bellezza che erano stati intermessi e sopprimendone altri – come «Il lupo» - assai più celebri che belli.⁷⁴

⁷³ *Ivi.*, p. 56.

⁷⁴ *Ivi.*, pp. 146-147.

In questo caso, con molta probabilità, la persona di cui parla Ginzburg è Alfredo Polledro, un noto traduttore nonché l'ideatore della casa editrice «Slavia» e per questo anche collaboratore di Ginzburg stesso. Questa circostanza tuttavia non salva Polledro da interventi critici e sottolinea ancora una volta l'atteggiamento di Ginzburg che, come in moltissimi altri casi, si mostra rigoroso, intransigente e sincero all'estremo.

Nella lettera sopra citata viene menzionato l'elenco delle opere di Čechov che Ginzburg sta preparando: purtroppo questo documento non si è conservato nell'incartamento e non ne abbiamo altri accenni⁷⁵. Lo stessa considerazione va svolta per la corrispondenza tra Leone Ginzburg ed Ettore Lo Gatto, anche se presumibilmente questa poteva contenere alcune informazioni riguardo ai piani di Ginzburg per la traduzione dell'opera di Čechov: purtroppo anche in questo caso la corrispondenza è andata perduta. A tale proposito, in una lettera a Lo Gatto, Natalia Ginzburg scriveva che alcune carte affidate alle persone a Pizzoli sono state bruciate per paura che potessero contenere dati compromettenti.⁷⁶

In ogni caso da tutto ciò comprendiamo come gli studi su Čechov, nel lavoro di Ginzburg al confino in Abruzzo, rappresentassero un punto di riferimento assai rilevante e per nulla trascurabile. La moglie Natalia, presente a Pizzoli insieme al marito, pur non partecipando direttamente a questo lavoro ne era sicuramente al corrente e ne era consapevole della sua importanza.

Possiamo notare dalle lettere citate come fosse sfaccettata e multiforme l'attività lavorativa di Ginzburg a Pizzoli e questo nonostante i tempi di guerra, lo stato di esiliato, la presenza costante di bambini e molte altre difficoltà quotidiane. In questa sede torniamo al discorso accennato già in parte, relativamente all'organizzazione del lavoro e all'attività editoriale e possiamo constatare l'autorità e la posizione di Leone Ginzburg all'interno della Einaudi anche soltanto attraverso il tono emergente dalle righe sopra citate.

Molte persone, amici nonché collaboratori e colleghi, confermano la circostanza che, riguardo a molteplici aspetti, la casa editrice Einaudi debba la propria nascita proprio a Leone Ginzburg. Tra essi, solo per citare i principali: Natalia Ginzburg, la sorella Marussia e Giulio Einaudi stesso.

⁷⁵ Cfr. Note alla lettera del 16 giugno 1942, *Ivi.*, p. 148.

⁷⁶ Cfr. Note alla lettera del 24 maggio 1941, *Ivi.*, p.53.

«Con Leone Ginzburg ebbe inizio l'avventura editoriale della Einaudi, in via Arcivescovado 7, a Torino [...]», scrive Giulio Einaudi nel suo libro *Frammenti di memoria* e poi aggiunge dai ricordi su Giaime Pintor:

Qui cade una testimonianza sul nostro lavoro di gruppo: “Einaudi Pavese Ginzburg Muscetta e io seduti intorno ad un tavolo abbiamo discusso i libri uno a uno. Un notevole esercizio di intelligenza: raramente ho visto cinque persone così agguerrite su un argomento”. Era il novembre '41, in piena guerra, si discuteva il programma della collezione Universale, i cui primi dieci volumi sarebbero usciti l'anno seguente.

Pintor e Pavese sono per me vivi, con Leone, non solo nel ricordo, non solo negli scritti ma nell'azione, nei pensieri. A questi pochi mi vien da chiedere se è giusto o sbagliato un mio comportamento, se approvano una iniziativa editoriale ed immagino di far presente la risposta dell'uno al secondo e poi al terzo, quasi sollecitando una discussione. [...] Su tutti, dominatore assoluto, persuasore finissimo, gentile ma fermo come una roccia, Leone Ginzburg.⁷⁷

Ecco come in parole sobrie e semplici descrive la nascita della casa editrice Marussia Ginzburg:

Giulio Einaudi aveva pubblicato degli scritti di suo padre e questa esperienza l'aveva molto entusiasmato; un giorno venne da Leone, a casa nostra, e decisero di fondare una casa editrice. Tutto ciò avvenne a Torino.⁷⁸

Riguardo a questo incontro con Leone si è sviluppata una discussione molto animata ed interessante, la quale è stata trascritta nel libro-intervista di Natalia Ginzburg *È difficile parlare di sé* dove Einaudi e Natalia ricordano appunto chi sia stato l'iniziatore di questa impresa della casa editrice e se Giulio Einaudi abbia mai minimizzato questo fatto.⁷⁹

Comunque nella prefazione al catalogo della casa editrice Einaudi uscita nel 1999 – *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*⁸⁰ – Giulio Einaudi non lascia dubbi sul posto che occupava Leone Ginzburg nella fondazione e nel lavoro della sua impresa.

⁷⁷ G. Einaudi, *op.cit.*, pp. 46-47.

⁷⁸ M. C. Avalle (a cura di), *op.cit.*, p.48.

⁷⁹ N. Ginzburg, cit. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, pp.84-86. Non riportiamo questo dialogo per ragioni di spazio.

⁸⁰ *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, Einaudi, 1999.

La Einaudi è stata la continuazione dell'idea di Piero Gobetti sulla preparazione all'azione dei giovani intellettuali attraverso la coltivazione degli studi umanistici ed il lavoro nei periodici, la fusione dell'impegno editoriale e commerciale di Giulio Einaudi e delle capacità lavorative e doti culturali di Leone Ginzburg.⁸¹

Tuttavia va sottolineato che l'attività editoriale di Ginzburg non era solo lavoro per Einaudi. Avevamo già menzionato la collaborazione con la Slavia, che successivamente ha avuto continuazione nelle trattative con Polledro per la cessione dei titoli editi. Ginzburg collaborava però come consulente anche con la Frassinelli a cui segnalò l'opera di Isaak Babel' *l'Armata a cavallo*.

Per Ginzburg l'editoria è probabilmente stata, soprattutto negli anni che seguirono il 1934, un modo di recuperare «buona parte della propria vena di filologo, di storico e di critico che gli eventi avevano indotto a soffocare.» Condannata al silenzio prima dalla sua condizione di vigilato speciale poi dalle leggi razziali, era ridotto a curare le opere altrui. Ciononostante sarebbe erroneo considerare quest'intenso lavoro editoriale un mero ripiego. Come Croce, come i vociani, come Gobetti, egli era convinto dell'importanza dell'editoria nella vita intellettuale del paese.⁸²

Di questo superamento dei limiti connessi al ruolo di editore parlano anche altri ricercatori:

Sicuramente gobettiano è il modello del lavoro culturale ginzburghiano e non a caso nel titolo mi servo di una espressione – «suscitatore di cultura» - che è stata impiegata appunto per Piero Gobetti; un'espressione che ha una valenza più ampia ed intrigante di editore, giornalista, intellettuale e, soprattutto, significa di più dell'usuale «organizzatore di cultura»⁸³.

A Torino e dal confino Ginzburg lavora come traduttore, editore, rivedendo e correggendo bozze, scrivendo prefazioni, redigendo indici, impegnandosi per garantire una elevata qualità dei volumi in uscita. Ciò nonostante, le sue idee non si limitano solo all'ambito redazionale e letterario. Per realizzare il progetto globale educativo delle

⁸¹ Più dettagliatamente su questo: Ivi., pp. 8-9.

⁸² L. Béghin, *op. cit.*, P.417.

⁸³ A. D'Orsi, *Un suscitatore di cultura*, in *L'itinerario di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola Tranfaglia, Bollati Boringhieri, Torino, 1982, p. 69.

masse bisogna pensare anche alla giusta scelta dei libri che devono interessare il lettore medio a cui mira Ginzburg. In questo senso dettagli che potrebbero sembrare esterni al profilo dell'attività di Ginzburg - come il prezzo di un determinato volume, il colore di una copertina piuttosto che il carattere tipografico - diventano importanti ed in un certo senso addirittura determinanti per il risultato prefissato. «Le sue osservazioni non sono peraltro solo di natura culturale, ma entrano spesso nello specifico commerciale, rivelando la tempra autentica dell'organizzatore editoriale»⁸⁴.

Il concetto di pubblico, il quale diventa sempre più vasto e da educare e coinvolgere nello sviluppo intellettuale della nazione, costituiva un elemento rilevante per la cultura di tipo militante che Ginzburg realizzava attraverso tutte le proprie attività: la letteratura, allo stesso tempo interessante ma anche dilettevole e quindi di massa, costituiva uno degli obiettivi principali del proprio poliedrico lavoro, così come il raggiungimento di un elevato tasso di idee intellettuali.

Una personalità di guida e leader tanto forte, come appare quella di Leone, è senza dubbio in grado di influenzare un'intera generazione di persone, compagni e collaboratori nonché sottolinea

l'esempio di un uomo che ha operato l'assunzione piena del ruolo di intellettuale come testimone critico, ossia di colui che non tace la verità, né si limita a sussurrarla agli orecchi dei propri amici e sodali, verso i quali esercita un ruolo di stimolatore critico, senza durezza ma con tutta l'energia necessaria, pronto a capire, ad ascoltare, ad incoraggiare, a sostenere⁸⁵.

L'influenza intellettuale sulla moglie Natalia si è dimostrata altrettanto grande ed estesa nel tempo. È proprio lui, Leone, a consigliare nel 1933 i primi racconti della giovane Natalia Levi al direttore Alberto Carocci della rivista «Solaria».

Leone si dedica alla promozione dell'opera di Natalia con l'impegno e la serietà che mette in ogni cosa. Ha molto ascendente sugli altri e sa come usarlo. Non perde tempo e, dopo aver letto qualche altro scritto della giovane sorella del suo amico [si tratta di Mario Levi – fratello di

⁸⁴ *Ivi.*, p. 101.

⁸⁵ A. D'Orsi, *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 2000, p. 356.

Natalia], prende carta e penna per parlare di lei, come le ha promesso il giorno in cui si sono conosciuti [...]⁸⁶.

La loro storia e la loro famiglia inizia da questo rapporto intellettuale e di simpatia. In seguito il lavoro, la scrittura, la traduzione, l'attività redazionale ed editoriale, - saranno sempre intrecciati con i sentimenti più intimi e profondi e con i legami famigliari.

Il loro matrimonio viene celebrato nel 1938, quando la situazione in Italia è molto complicata sia dal punto di vista politico sia da quello sociale ma, nonostante i problemi con l'insegnamento all'università e la perdita della cittadinanza italiana, Leone ottiene comunque uno stipendio fisso ed un posto di lavoro presso la casa editrice Einaudi: ciò permette loro di incominciare una vita indipendente.

Il carattere di Leone e la sua aspirazione a coltivare creatività e sforzo intellettuale influivano anche sulla moglie Natalia ed esercitavano la funzione di una sorta di guida. Con le sue innate capacità di saper ascoltare, capire ed intuire nei minimi particolari le doti di un'altra persona, egli ha saputo spingere anche Natalia nella direzione giusta ovvero verso la carriera di scrittrice e traduttrice. Non solo questo ma anche ha saputo sviluppare anche in lei l'amore e la professionalità sia per il lavoro letterario sia per lo svolgimento di compiti tecnici riconducibili alla figura di un redattore, editore e lettore attento dei manoscritti. L'ombra di Leone e la sua così riconoscibile traccia rimarranno in lei per sempre, a cominciare dal cognome del marito che lei decide di prendere per pubblicare i propri scritti successivamente alla sua morte.

Come già accennato sopra, Leone dapprima ha avuto iniziativa riguardo alla pubblicazione dei primi racconti di Natalia ed in seguito l'ha sostenuta anche nei passi successivi che lei ha compiuto come scrittrice. A Natalia dà «un nuovo consiglio letterario: meglio non collaborare con la rivista *Grandi Firme* (che le ha appena pubblicato *Settembre*, già uscito sul *Lavoro*): «Ti classificherebbe in una categoria di mestieranti della penna, nella quale non hai nessuna ragione di entrare»⁸⁷.

Poi, successivamente al confino, Natalia scrive il suo primo romanzo – un romanzo breve per l'esattezza – *La strada che va in città* (1942). E sicuramente anche in questo caso è Leone a contagiarla con la sua attività instancabile ed a convincerla a non abbandonare l'arte della scrittura, nonostante la vita in Abruzzo, specialmente all'inizio,

⁸⁶ S. Petrigani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2018, p.74.

⁸⁷ *Ivi.*, p. 88.

non sia facile: la lontananza dai parenti e dagli amici, la presenza di bambini piccoli, la guerra, la condizione di internati e sorvegliati, tutti questi elementi non rendono certo la loro situazione agevole. Utilizza uno pseudonimo, quello di Alessandra Tornimparte, il quale sarebbe stato trovato da Natalia proprio insieme al marito⁸⁸.

In una prefazione all'edizione di *Le piccole virtù*, Domenico Scarpa riferisce che anche nel titolo si può ravvisare un intervento di Leone. «A trovare il titolo per il racconto – *La strada che va in città* – è proprio Leone Ginzburg, ed è ancora lui a rendere in italiano con *La strada di Swann* il titolo del primo volume della *Recherche* di Proust, tradotto da Natalia con la sua assistenza»⁸⁹. Lo conferma anche Sandra Petriagnani nel suo libro già citato⁹⁰.

Si può quindi concludere che Natalia e Leone lavorino entrambi moltissimo. Per quanto riguarda Leone, si è già detto sopra della vastità dei suoi impegni per la Einaudi. Per quanto riguarda Natalia, da differenti testimonianze si può ritenere agevolmente che si sia trattato più un lavoro in due quasi una sorta di collaborazione: già al confino a Pizzoli Natalia diventa praticamente collaboratrice della casa editrice insieme con il marito. Le viene affidato l'incarico di effettuare la traduzione di *A la recherche du temps perdu* che porterà poi a Roma, dove sarà terminato il lavoro e pubblicato il testo finale. Uscirà di nuovo, molto più tardi, nella collana della Einaudi «Scrittori che traducono scrittori»⁹¹.

Inoltre, sempre con Natalia, viene portata avanti la traduzione di *Riflessioni e pensieri* di Montesquieu, come si legge nella corrispondenza con la Einaudi⁹². Questo volume uscirà nel 1943 ma prefazione e traduzione rimangono anonimi in quanto vigevano le leggi razziali.

Il legame professionale tra i due è di certo intenso: quanto esce dalla penna di Natalia viene immediatamente sottoposto a Leone. Lei è al tempo stesso ansiosa del suo giudizio ma anche sicura che la aiuterà a proseguire nella giusta direzione.

Lui le trovò tradotte malissimo [le pagine di Proust]. Così ricorda lei in un articolo sulla *Stampa* dell'11 dicembre 1963 Come ho tradotto Proust: «M'aveva spiegato che dovevo cercare

⁸⁸ N. Ginzburg, cit. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, p.33.

⁸⁹ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, 1998, p.XV.

⁹⁰ S. Petriagnani, *op. cit.*, p.119.

⁹¹ N. Ginzburg, cit. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, p.87.

⁹² L. Ginzburg, cit. *Scritti*, pp. 372-375.

ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore». Si rimise allora al lavoro con grande lentezza, sempre tenendo accanto Guerra e pace anche se non c'entrava niente il romanzo di Tolstoj con quello di Proust⁹³.

Possiamo quindi concludere che Natalia, come dicono alcuni critici, rappresentasse la «creatura di Leone»? In parte sì. Era impossibile infatti non subire l'influenza di una personalità tanto forte come quella di Leone e che lei considerava intelligente, erudito, portatore di enorme cultura e del quale era anche moglie e compagna fedele: lo ha volutamente accolto nel proprio universo, adottando molti suoi principi di lavoro ma anche accettando consigli ed immergendosi nelle propensioni e nelle preferenze di Leone, compreso il grande interesse per la letteratura russa.

Quello di Leone e Natalia è un rapporto complicato, hanno tanto in comune, ma altrettanto a dividerli. [...] Eppure Leone «era davvero la persona giusta» per lei, un'altra non l'avrebbe sopportata accanto. Perché è appunto di Leone che parla nel toccante I rapporti umani, pubblicato la prima volta nel 1953, ma scritto probabilmente anni prima. Vi usa il solito “noi”, pudico e assertivo: «Scoppiano fra noi e questa persona, ogni tanto, violenti contrasti: eppure non riescono a rompere quella pace infinita che è in noi». In una lettera che scriverà a un amico di Viareggio. Lo scrittore Silvio Micheli, il 26 febbraio del 1946, è esplicita in modo inconsueto: «Leone era il contrario di me. Si divertiva a parlarmi. Siamo stati tre anni al confino, durante la guerra, e lui non aveva amici, non aveva nessuno con cui parlare, ma diceva che non gli importava niente di non avere amici, perché io ero il suo amico, e gli bastava. E così siamo stati molto bene insieme. Io ero felice ogni giorno. [...]»⁹⁴.

Al confino in Abruzzo Leone Ginzburg, tra tanti altri lavori, svolge anche l'attività di traduzione del racconto di Čechov, come si è già menzionato sopra. Dedicò a questo scrittore russo una parte del suo lavoro editoriale pianificando la pubblicazione del volume delle sue opere nella collana *Narratori stranieri tradotti*. Natalia è al corrente di tale lavoro e, molto probabilmente, ha accesso anche a testi, elenchi, traduzioni: forse è un argomento delle loro conversazioni. Per quanto riguarda questo aspetto non è possibile aggiungere altro anche per il fatto che alcune carteggi sono

⁹³ S. Petrigani, *op. cit.*, pp.118-119.

⁹⁴ *Ivi.*, p. 117.

andati persi durante la guerra. In ogni caso, proprio in tale occasione, Natalia Ginzburg inizia a conoscere ed apprezzare l'opera di Čechov, calandosi nel mondo poetico di questo scrittore russo: non è da escludere tuttavia la possibilità che, in precedenza, potesse averne già letto qualche opera. Resta il fatto che, ad un certo punto, Natalia senta Čechov vicino al proprio universo di scrittrice e percepisca una certa affinità potenzialmente suscettibile di accomunare il loro scrivere. O forse questa idea le è stata “sussurrata” da Leone?

Fino all'ultimo momento della sua vita, Leone Ginzburg ha sempre avuto pensiero del destino di Natalia, come scrittrice, e nella sua ultima lettera dal carcere sembra quasi tracciare per la moglie un piano di vita e di attività artistico-letteraria.

La mia aspirazione è che tu normalizzi, appena ti sia possibile, la tua esistenza; che tu lavori e scriva e sia utile agli altri. Questi consigli ti parranno facili e irritanti; invece sono il miglior frutto della mia tenerezza e del mio senso di responsabilità. Attraverso la creazione artistica ti libererai delle troppe lacrime che ti fanno groppo dentro; attraverso l'attività sociale, qualunque essa sia, rimarrai vicina al mondo delle altre persone, per il quale io ti ero così spesso l'unico ponte di passaggio. [...] Sii coraggiosa⁹⁵.

Natalia ha seguito questi consigli o almeno ha cercato di seguirli. Ha preso il cognome del marito e si è trasformata per sempre da Natalia Levi (ed Alessandra Tornimparte) in Natalia Ginzburg e per tutti i libri che pubblicherà in seguito ha sottolineato questa continuità del pensiero, del lavoro, del modo intero di esistere. Ha continuato a scrivere ed è riuscita a toccare il cuore della gente con racconti e romanzi tradotti anche all'estero e ha continuato il lavoro del marito presso la casa editrice Einaudi, portando avanti traduzioni dal francese e leggendo innumerevoli manoscritti che venivano sottoposti al suo giudizio. Ha inoltre curato svariati volumi tra cui anche quello delle lettere di Čechov, scrivendo introduzioni e prefazioni nonché collaborando con vari periodici. Si è anche impegnata nella vita politica per quanto le era possibile.

⁹⁵ Questa lettera di Leone Ginzburg è citata da N. Ginzburg, cit. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, pp.48-49.

Natalia Ginzburg legge Čechov

La tesi dell'influenza dell'opera di Čechov sull'opera di Natalia Ginzburg non si evince da supposizioni o da coincidenze: in diverse interviste la scrittrice italiana ha dichiarato la vicinanza di questo scrittore russo al proprio mondo poetico ed ha altresì manifestato la propria ammirazione per l'arte letteraria e per il talento cecoviano. Valgono i fatti e le circostanze già analizzati nei capitoli precedenti: l'attenzione all'opera di Čechov da parte del marito Leone Ginzburg, le traduzioni da lui effettuate dei racconti di Čechov al confino a Pizzoli, i piani della casa editrice Einaudi a proposito delle edizioni di Čechov e la scrupolosità nelle traduzioni. Conta sicuramente anche la corrispondenza di Natalia Ginzburg con precedenti traduttori ed editori di Čechov, da lei intrattenuta dopo la morte del primo marito ed attinente al proprio lavoro presso l'Einaudi (Ettore Lo Gatto, Alfredo Polledro, Agostino Villa, Tommaso Landolfi).

In molte occasioni da parte dei critici dell'opera di Natalia Ginzburg è stato sottolineato il legame tra i suoi testi ed i principi della poetica cecoviana. Non sono mancate neppure osservazioni da parte degli interlocutori della scrittrice e di altri scrittori italiani (Italo Calvino, Eugenio Montale e altri) riguardo al ruolo che tale ispirazione ha avuto in relazione ad alcuni tratti dei racconti e dei romanzi brevi della Ginzburg. La stessa considerazione vale per quanto riguarda il rapporto tra opere teatrali e prosa in entrambi gli scrittori: si tratta di un argomento molto curioso ed interessante, soprattutto perché riguarda il problema dei diversi tipi di enunciazione e l'espressione di concetti filosofici e di idee artistiche in generi diversi. Il passaggio tra uno e l'altro e dall'uno all'altro, la loro vicinanza nei generi minori più vicini (come ad esempio scenetta, saggio, dialoghi estesi, lettere) costituiscono lo spunto per uno studio dettagliato sulla percezione da parte del lettore riguardo a problemi complessi nonché all'interpretazione da parte sua delle immagini cariche di significato e non facilmente commentabili. Sotto questo aspetto, rappresentato dal differente stile di scrittura tra teatro e prosa, la scelta operata dallo scrittore si rivela rilevante sia per Čechov che per Natalia Ginzburg.

Tuttavia occorre ricordare come la maggior parte delle annotazioni al riguardo appaia sporadica e frammentata nonché non sia mai stata oggetto di una sistemazione

ed interpretazione generale. Inoltre le osservazioni sulla riflessioni dell'opera cecoviana nei testi di Natalia Ginzburg risultano quasi sempre sprovviste di illustrazioni e di esempi concreti, dai quali potrebbe essere visibile questo parallelo, e presentano solitamente un carattere molto generico senza neppure citare e nominare i testi specifici di entrambi gli scrittori. Questa affermazione vale sia per gli articoli critici sia per quanto dichiarato personalmente dalla Ginzburg nelle proprie interviste, saggistica ed in altre testimonianze scritte: il nome di Čechov ricorre spesso ma rimane come sospeso, senza spiegazioni e nemmeno supposizioni al riguardo.

Tale rapporto tra gli universi artistici dei due scrittori, lontanissimi l'uno dall'altro al primo sguardo ma con molti punti in comune, potrebbe in primo luogo evidenziare un nesso tra letteratura russa ed italiana, spiegando così ad esempio l'incessante interesse per il teatro di Čechov in Italia. Ciò potrebbe in secondo luogo consentire di individuare i modelli ed i tipi di testo utilizzati da entrambi gli scrittori per avvicinarsi al lettore e per coinvolgerlo nella riflessione sui concetti fondamentali della nostra esistenza: memoria, indifferenza, famiglia, felicità, ricerca di una casa, legame tra i tempi ecc.

All'inizio della carriera letteraria Natalia Ginzburg, per via del primo marito Leone, ha occasione di entrare in contatto con la letteratura russa in generale: dal punto di vista culturale la scrittrice è praticamente immersa in un ambiente nel quale l'influenza russa appare inevitabile. Appare naturale la circostanza che la Ginzburg si trovi ad essere direttamente coinvolta in molti progetti editoriali e lavorativi nei quali appariva coinvolto anche il marito ma non si può assolutamente affermare che si tratti di contatti limitati esclusivamente alla sfera familiare della scrittrice. A sostegno di ciò giova ricordare come, nel repertorio di molti teatri italiani a partire dagli anni '40 in poi, vengano spesso rappresentate le pièces teatrali di vari autori russi quali Gogol', Ostrovskij, Gorkij, Dostojevskij e naturalmente Čechov: in particolare quest'ultimo appare praticamente sempre presente con differenti opere rappresentate in diverse città. Consultando gli archivi disponibili anche on-line si scopre per esempio che *Il Gabbiano*, *Il giardino dei ciliegi*, *Zio Vanja*, *Ivanov*, *Le Tre sorelle* ed altre opere vengono messe in scena svariate volte e ciò sottolinea il grande interesse manifestato al riguardo dal pubblico. Nell'articolo *Chekhov's Poetic and Social Realism on the Italian Stage, 1924 – 1964* interamente dedicato a tutto ciò che viene rappresentato in Italia di

Čechov, la ricercatrice Anna Sica rende un quadro molto dettagliato sulla posizione che assumeva l'opera cecoviana sulla scena dei teatri italiani⁹⁶. Tale situazione non pare discostarsi troppo da quella attuale, laddove anche ai giorni nostri si può facilmente assistere a cospicue rappresentazioni teatrali di Čechov in Italia: nel repertorio dei teatri di prosa si trovano non solo spettacoli cecoviani in lingua italiana ma anche rappresentazioni, ad opera di attori russi, effettuate in lingua originale con sottotitoli in italiano e che contano numerose repliche a sale piene.

Si aggiunga che le opere di Čechov durante tutto il '900 hanno rappresentato in modo consistente fonte di ispirazione sia per la produzione cinematografica sia per le serie televisive di rappresentazioni teatrali e perfino per i cartoni animati. Un elenco approssimativo a tale riguardo può essere consultato direttamente nella relativa pagina di Wikipedia dove vengono indicati i possibili link ai video⁹⁷. Come si vede, in questo elenco non mancano opere di artisti italiani e di altri paesi che hanno partecipato a festivals (Cannes, Venezia ecc) e hanno ottenuto i relativi premi. Non bisogna a tale riguardo dimenticare che Natalia Ginzburg seguiva le vicende dell'ambiente del cinema e ne curava varie rubriche nelle edizioni periodiche (l'esempio di un articolo sarà esaminato successivamente in questo capitolo).

Sin dall'inizio e per tutta la durata della sua carriera di scrittrice Natalia Ginzburg ha sempre seguito senza indugi la propria vocazione per l'opera di Čechov, ponendolo senza dubbio tra i modelli più rappresentativi da seguire. Nella famosa intervista con Marino Sinibaldi *È difficile parlare di sé*, che in seguito è diventata un libro, si parla in questi termini ricordando il saggio *Ritratto di scrittore* dalla raccolta *Mai devi domandarmi*:

MARINO SINIBALDI [...] Vi troviamo [nel saggio] un tema di grande importanza: il rapporto tra l'invenzione ed esperienza per esempio, quello tra fantasia e realtà, e questo stile sobrio, quasi scarno, tipico soprattutto dei primi libri di Natalia Ginzburg, che lei qui definisce con un eccesso di auto severità, «avarizia», una specie di avarizia. Allora, le chiedo: quando lei

⁹⁶ Cfr. A. Sica, *Cekhov's Poetic and Social Realism on the Italian stage 1924-1964*, *New Theatre Quarterly*, 24(4), 363-378.

⁹⁷ https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (data di consultazione – 24/03/2020)

cominciò a scrivere aveva dei grandi modelli: Čechov, i russi, le sue letture adolescenziali – precoci letture adolescenziali. Sentiva come un peso, un limite questa mancanza di fantasia sfrenata che forse l'avrebbe aiutata a immaginare la Russia, quegli scenari, nella sua Torino?

NATALIA GINZBURG Sì, io trovavo bruttissimo stare a Torino. Invece del Po avrei voluto che ci fosse un fiume russo – il Don, la Neva, non so [...] Riguardo a questa sorta di «avarizia»: io lo sentivo molto, perché avevo la sensazione di non avere un retroterra, di non avere un retroterra culturale abbastanza ricco. Mi sembrava di avere pochissime cose – anche per mancanza di esperienza: io ero giovane, non avevo vissuto molto. Ma anche non solo per questo: mi sentivo uno che possedeva pochissimo, quindi doveva spendere quello che aveva molto parsimoniosamente, con un'economia molto stretta⁹⁸

Nella prefazione al suo libro *Cinque romanzi brevi* Natalia Ginzburg fa molti riferimenti a Čechov ed al significato della sua opera per la propria arte letteraria. Questo libro, uscito nel 1964, comprendeva i romanzi scritti nel periodo precedente a *Lessico familiare* e serviva principalmente a scopi commerciali: doveva infatti soddisfare la curiosità del lettore per gli scritti giovanili della scrittrice vincitrice del Premio Strega 1963. In realtà tuttavia questa raccolta, a prima vista un po' artificiale, si è invece rivelata importante non solo per il pubblico ma anche per la Ginzburg stessa in quanto in essa si rivelavano i processi di evoluzione dell'autrice e si poteva assistere, come in un laboratorio, alla crescita ed alla trasformazione della poetica ginzburghiana.

Subito all'inizio della prefazione a *Cinque romanzi brevi* troviamo il nome di Čechov, quale presupposto del tentativo di analisi delle origini della propria scrittura.

Il mio nume era Cecov. Avevo però altri innumerevoli numi, che anch'essi mi accompagnavano dal mattino alla sera, protettori e interlocutori invisibili a cui sottoponevo e destinavo costantemente, dentro di me, non solo il mio desiderio di scrivere ma ogni mio pensiero, ogni mia azione e ogni mia abitudine; protettori i cui libri io non leggevo, ma succhiavo come un bambino succhia il latte della balia, studiandomi di suggerire e penetrare il segreto della prosa⁹⁹.

E poi, continuando il tema dei modelli da seguire e da imitare, la Ginzburg aggiunge:

⁹⁸ N. Ginzburg, cit. *È difficile parlare di sé*, p.24.

⁹⁹ N. Ginzburg, *Prefazione*, in N.Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1993, p.5.

I miei numi, a quel tempo, erano per lo più stranieri. Non conoscendo io nessuna lingua straniera, salvo il francese, tanto Cecov come molti altri miei numi li leggevo in traduzione; ma questo non mi importava tanto perché non mi curavo dello stile; quello che mi stava a cuore era imparare il modo di condurre ed articolare una storia, il modo di maneggiare e illuminare la realtà. E siccome appunto i miei numi erano stranieri, mi doleva d'essere nata in Italia e d'abitare a Torino, perché quello che avrei voluto descrivere nei miei libri era la Prospettiva Nevskij, mentre invece mi trovavo costretta a descrivere il Lungo Po. E questo mi sembrava una grande mortificazione. Il nome della città di Torino non suscitava nessuna eco melodiosa nel mio cuore, ma invece mi confinava nelle angustie della mia esistenza quotidiana, evocandone banalità e lo squallore. Inoltre i miei personaggi non potevano chiamarsi Sonia o Sascia, ma dovevano, per forza di cose, chiamarsi Maria o Giovanna. E io ne soffrivo e mi sembrava che i miei personaggi fossero, dalla nascita, condannati; relegati dal nome che portavano in una condizione di svantaggio¹⁰⁰.

Vediamo come nel frammento citato l'accento sia posto sul versante diegetico della scrittura. Nella prosa di Čechov, come in altri suoi modelli, la Ginzburg dichiara di cercare il modo in cui costruire il testo, organizzarlo più adeguatamente dal punto di vista della composizione e trovare il rapporto di relazione tra mondo poetico e realtà quotidiana in cui tutti viviamo. L'accento posto sul colorito locale ed i nomi dei personaggi costituiscono un elemento secondario, derivante dal desiderio da parte dell'autrice di rinforzare ancora di più la particolarità dei suoi primi testi.

In un'altra intervista, effettuata alla fine degli anni '80 da Laura Furman e pubblicata su una rivista americana, la scrittrice parla del proprio stile così come degli scrittori che lei ha ammirato e dei modelli che intende da imitare nella propria produzione letteraria:

GINZBURG: I believe that is my way of writing – to give the small details. I also give a great importance to dialogue. I've written books that have a great deal of dialogue. Others don't, but I often like to create dialogues. I've written plays partly because I love dialogue. I've been quite fascinated by the english writer Ivy Compton-Burnett. She writes novels without description, only in dialogue. I like this very much. I don't much like writing descriptions.

FURMAN: What other writers do you feel close to?

¹⁰⁰ *Ivi.*, pp.6-7.

GINZBURG: I like Pinter's play very much. I really love Elsa Morante. I like her books immensely. I find them beautiful. They aren't, however – how should I put it? They don't influence me. I couldn't imitate her. I only admire her. She gives me a lot, but I couldn't imitate her. But Elsa Morante is the contemporary writer whom I most admire. The writer who perhaps influenced me the most is Chekhov.¹⁰¹

In questo caso la dichiarazione dell'influenza è di carattere diretto: la Ginzburg rileva che con riferimento a Čechov non si tratta solo dell'autore che lei legge e predilige ma anche dell'autore che senza dubbio ha cercato di imitare.

Un'altra replica riguarda l'attenzione della scrittrice in merito allo stile di Čechov ed al suo modo di organizzare il materiale letterario nel testo per rapporto all'impatto sentimentale al lettore:

MARINO SINIBALDI Lei non ama gli scrittori che sembrano scrivere sotto l'urgenza dei sentimenti, sotto la troppa felicità (che è raro) o magari sotto il troppo dolore. Non ama gli scrittori che non riescono a creare una forma di distacco dal sentimento forte, nella pagina?

NATALIA GINZBURG Io amo moltissimo Čechov, che...

MARINO SINIBALDI ... che riesce a creare questo distacco?

NATALIA GINZBURG Sì, che è completamente distaccato¹⁰²

Il nome di Čechov viene spesso citato nelle prefazioni ai libri della Ginzburg. In vari articoli i critici storici della scrittrice: Cesare Garboli e Domenico Scarpa - e tanti altri concordano sul fatto che l'autore russo sia stato per lei un maestro ed un nume, spiritualmente vicino all'universo dei suoi testi¹⁰³.

Alcuni autori si limitano semplicemente a nominare Čechov legando il suo nome a quello della Ginzburg. Altri accennano ai tratti artistici e ad alcuni espedienti letterari che possono essere considerati paragonabili nelle opere dei due scrittori. Cesare

¹⁰¹ L. Furman, N.Ginzburg, *An Interview with Natalia Ginzburg*, in *Southwest Review*, Vol.72, No. 1 (WINTER 1987), p. 37.

¹⁰² N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, Einaudi, Torino, 1993, pp.110-111.

¹⁰³ Vedi, ad esempio, oltre ai già citati: I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in N. Ginzburg, *Le voci della sera*, Einaudi, Torino, 2003, p. IX; S. Petriagnani, *Op.cit.*, p.72, 169; E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, 1977, p.105; C. Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'autrice, introduzione e cura di Cesare Garboli, due volumi, Meridiani, Mondadori, Milano, 2001, p.XXXIX, D. Scarpa, *Vicende di una voce*, in N.Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*. Torino, 2016, p.265.

Garboli ritiene che certi personaggi di Čechov potrebbero essere confrontati con quelli della Ginzburg. Domenico Scarpa cerca affinità nello stile dei due. «Natalia Levi aveva imparato da Tolstoj a mostrare e da Čechov a nascondere. Dal primo con forza e limpidezza, dal secondo misericordia e ironia»¹⁰⁴.

Potrebbe sembrare che uno dei punti in comune tra i due scrittori sia la forma breve – il racconto di poche pagine – che la Ginzburg apprezza nella scrittura di Čechov. Sostegno a tale affermazione appare riscontrabile nell'intervista già citata di Laura Furman ma forse non è così, in quanto Natalia Ginzburg ha scritto alcuni romanzi piuttosto lunghi mentre Čechov invece ci ha solo pensato. Il testo letterario più lungo di Čechov infatti è *La Steppa*, anche se pare difficile considerarlo un vero e proprio romanzo. Non è il genere nel senso globale che la Ginzburg cerca nei testi del classico russo. Non è la forma che lei cerca di assimilare nel proprio mondo letterario. Le opere dei due scrittori risultano paragonabili piuttosto in merito al modo di strutturare il materiale da usare nell'opera nonché sulla base della scelta dei fatti da descrivere e dei dettagli capaci di caratterizzare i personaggi.

Cesare Garboli vedeva il punto d'incontro più significativo nell'aspetto dei vari tipi di personaggi ed in questo senso quelli della Ginzburg apparivano spesso scritti sul modello di quelli creati da Čechov. Così descrive questa somiglianza parlando della tipicità dei suoi eroi:

La Ginzburg li osserva da una distanza vicina e remota, come se questi esseri sbattuti di qua e di là. Poveri uccelletti rapaci traditi dalla stanchezza, dall'invidia e dalla vigliaccheria degli adulti, non fossero più né persone né animali, ma simboli ingloriosi e fatui, relitti di mediocrità e futilità, marionette inchiodate, come certi personaggi di Čechov, a un destino di sofferenza non meno patetica che ridevole¹⁰⁵.

Ed in un'altra introduzione, questa volta ai *Cinque romanzi brevi* pubblicati da Einaudi nel 1964, troviamo la conferma della medesima tesi laddove Garboli parla dell'autocritica della Ginzburg:

¹⁰⁴ D. Scarpa, cit. *Vicende di una voce*, p.265.

¹⁰⁵ C. Garboli, cit. *Prefazione*, p.XXXIX.

Si direbbe che il narratore diventato critico dia senso, retrospettivamente, e armonizzi ciò che in primo grado era solo un ronzare di frasi e accenti romanzeschi, di situazioni in attesa d'intreccio, concerto di voci melodiche provenienti da voraci letture dei russi in traduzione: il Čechov più drammatico e Dostoevskij [...] ¹⁰⁶.

Domenico Scarpa trovava invece una somiglianza più nella struttura del testo e nei principi poetici. In un suo articolo evoca i passaggi finali di alcuni racconti čecoviani in cui si parla del futuro migliore che attende l'umanità, dell'aspirazione al mondo ideale, fatto di giustizia e di felicità ¹⁰⁷.

Il critico teatrale Guido Fink nell'articolo sull'allestimento dello spettacolo *La Porta sbagliata* della Ginzburg ¹⁰⁸ ricorda i suoi personaggi ed individua un collegamento con il teatro di Čechov nella dedizione alla chiacchiera sulla scena e modo di dare voce agli esseri rappresentati nell'opera. Il teatro di «parola», che trova in Čechov uno dei suoi inventori, si sviluppa nelle opere teatrali della Ginzburg in maniera quasi estrema nella forma del “parlar d'altro” senza tuttavia perdere mai il legame con il classico da lei così stimato. Fink trova questo rapporto ancora più esplicito nelle frasi ripetute all'infinito dai personaggi sia dell'uno che dell'altra e nelle quali si sottolinea il non detto e le emozioni nascoste: questo muove avanti tutta la pièce, come una corrente sotterranea.

Prima di parlare in modo dettagliato dei testi delle opere letterarie giova esaminare brevemente il posto occupato dalla letteratura russa ed in particolare da Čechov nell'attività editoriale svolta dalla Ginzburg presso la casa editrice: si tratta di un lavoro di routine che ha molto meno dell'artistico e del creativo.

In precedenza è già stata descritta la partecipazione della scrittrice al lavoro redazionale del primo marito Leone Ginzburg mentre erano al confino. Dalle testimonianze di Giulio Einaudi e della stessa Natalia Ginzburg appare chiaro che il contributo di quest'ultima non si limitasse soltanto alla parte dello scrittore-autore, essendo già allora coinvolta nel lavoro di traduzione. Naturale conseguenza appare

¹⁰⁶ C. Garboli, *Introduzione*, in N.Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1993, pp.VII-VIII.

¹⁰⁷ Vd. D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in Ginzburg, N., *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2005.

¹⁰⁸ Cit. da C. Garboli., *Fortuna critica*, in N.Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'autrice, introduzione e cura di Cesare Garboli, due volumi, Meridiani, Mondadori, Milano, 2001, pp.1587-1589.

quindi che, dopo la guerra, la Ginzburg entri a far parte ufficialmente della casa editrice: dal lavoro che le è stato affidato si deduce in un certo senso venga considerata come la persona giusta per continuare il lavoro di Leone o almeno per aiutare a completare quanto da lui è iniziato ed ideato. Il ruolo della Ginzburg in tale contesto non può essere messo in discussione neppure dalla giustificazione, più volte addotta da lei stessa, che l'inizio di tale collaborazione abbia tratto origine principalmente dal bisogno di lavorare e di guadagnare denaro necessario per sostenere la propria famiglia (era rimasta da sola con 3 bambini).

Al capitolo relativo a questo argomento del libro *Libri e scrittori di via Biancamano* tale scelta viene definita direttamente come *Russofilia* della Ginzburg. Nell'immediato dopoguerra una delle collane che vede la luce alla casa editrice Einaudi è «I millenni» che viene interamente dedicata alla pubblicazione dei classici. A Natalia Ginzburg sono affidati scrittori russi e francesi dell'Ottocento. Non è una decisione esterna, è lei stessa a chiedere a Giulio Einaudi di seguire alcuni libri, in particolare Lev Tolstoj, ma anche Puškin, Čechov, Dostoevskij e Gorkij. Il suo compito principale era «il delicato lavoro di conciliare le idee del curatore con quello dei colleghi»¹⁰⁹ o soprattutto dei traduttori.

Era fondamentale affidarsi a esperti, ma anche saperli trattare «con le molle», perché alla loro genialità si accompagnavano difetti del tutto umani: impazienza, irritabilità, desiderio di libertà e comando; per questo suggeriva ai colleghi accortezza e prudenza: «Ma per carità adesso non scrivete niente perché [...] le scelte le vuole fare lui». In queste dichiarazioni riemerge il tono perentorio di Natalia, speculare e complementare alla fragilità svelata nella corrispondenza con Pavese. Attenuatesi l'incertezza e la timidezza, compare una redattrice consapevole e decisa [...].¹¹⁰

In diversi anni Natalia Ginzburg con insistenza e dedizione si occupò della cura di una antologia di Puškin, al romanzo *Eugenio Oneghin*, ai racconti di Tolstoj, alle fiabe popolari russe raccolte da Aleksandr Afanasjev, al romanzo epico di Gorkij *La*

¹⁰⁹ N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con "passo di soldato"*, in *Libri e scrittori di via Biancamano*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, EDUCatt, Milano, 2009, p.103.

¹¹⁰ *Ibidem*.

vita di Klim Samghin ed altri. Non tutte queste opere hanno avuto un destino facile ed alcune, pur compiute e pronte per la pubblicazione, non sono mai state stampate.

Più precisamente per quanto riguarda le opere di Čechov, Natalia Ginzburg ha sostenuto la pubblicazione di *Le tre sorelle* nel 1953¹¹¹ in quanto le sembrava giusto far uscire il testo dell'opera contemporaneamente alla messa in scena a Roma di questo dramma. L'idea è stata accolta dopo lunghi dibattiti ma la pubblicazione è avvenuta solo 10 anni dopo, quando ormai la vicenda risultava già dimenticata.

La Russia era al centro delle ricorrenti nostalgie della scrittrice, oggetto di un'esistenziale perpetua insoddisfazione; quest'ultima era anche una preziosa musa ispiratrice.¹¹²

Considerando la scelta degli autori, l'insistenza nel duro lavoro puramente filologico di revisione e correzione, la devozione per quanto riguarda i progetti particolari che dovevano mantenere l'interesse del lettore per la letteratura russa, si può concludere che Natalia Ginzburg intendesse proseguire senza incertezze la linea editoriale iniziata dal primo marito. Tuttavia non si può negare che a tutto questo si accompagnasse una vera passione personale.

Con fine sensibilità, ma anche con la sua caratteristica schiettezza, la Ginzburg forniva un quadro perfetto dell'ambizione enaudiana: stimolare e, al tempo stesso, nutrirsi di un reale «crescere di pensieri», alimentare una costante e instancabile ricerca unanime, fondamento e sostegno del lavoro di tutti, orientamento e senso dell'attività di ognuno.¹¹³

Passando all'esame i volumi dei verbali delle storiche riunioni alla casa editrice Einaudi, in cui era presente anche la Ginzburg, emergono le seguenti altre edizioni di Čechov che in qualche maniera lei seguiva o curava.

Alla riunione del 10 gennaio 1951 si parla della traduzione dell'Epistolario di Čechov che uscì solo nel 1960. Durante l'incontro vengono stabiliti i criteri della scelta

¹¹¹ *Ivi.*, p.104.

¹¹² *Ivi.*, p. 105.

¹¹³ *Ivi.*, p.99.

delle lettere da tradurre e da includere nel volume¹¹⁴. Si ritorna sull'argomento di questo libro il 28 novembre 1951 quando si stabilisce il traduttore per quest'opera. La scelta deve essere tra Guerrieri, Ol'ga Resnevič Signorelli e Villa. La questione è curata sempre da Natalia Ginzburg che informa dei risultati delle trattative con i traduttori¹¹⁵.

Alle riunioni del 16 e del 23 luglio 1952 si discute dell'acquisizione della traduzione di *Le tre sorelle* a cui abbiamo già accennato sopra.¹¹⁶

Durante l'incontro dell'8 ottobre 1952 viene discussa la pubblicazione di alcuni scritti di Stanislavskij, il regista famoso per aver messo in scena le pièces teatrali di Čechov al Teatro d'Arte di Mosca all'inizio del '900; si parla anche dell'edizione sempre dell'*Epistolario* e delle opere complete di Čechov¹¹⁷.

Il verbale del 3 dicembre del 1952 ci riporta i dibattiti sulla pubblicazione delle opere di Puškin, di *Le tre sorelle* di Čechov e di *Il revisore* di Gogol'¹¹⁸.

Nell'aprile e nel marzo del 1953 si parla delle edizioni delle pièces teatrali di Čechov. Sembra che l'intenzione fosse di completare la traduzione di *Platonov* di Čechov ancora inedita ed effettuata da Lo Gatto¹¹⁹.

Durante la riunione del 10 marzo 1954 (a cui Natalia Ginzburg è assente) si parla dei racconti di Čechov. Italo Calvino insiste sulla pubblicazione di tutti i racconti che nelle edizioni precedenti non sono stati inclusi e sulla figura di Villa come traduttore¹²⁰. Probabilmente questo progetto era in stadio avanzato, in quanto tra i documenti dell'archivio della Ginzburg si trova l'elenco dei racconti che la scrittrice intendeva includere in questa edizione: sono evidenti i segni della riflessione e del lavoro su questa edizione. Il documento in questione si riferisce al mese di febbraio del 1954. Di seguito ecco i racconti battuti a macchina in questa lista preparatoria:

¹¹⁴ T. Munari, *I verbali del mercoledì 1943-1963*, due volumi, volume I, Einaudi, Torino, 2011 e 2013, p.225.

¹¹⁵ *Ivi.*, p.327.

¹¹⁶ *Ivi.*, p.429.

¹¹⁷ *Ivi.*, p.461.

¹¹⁸ *Ivi.*, p. 490.

¹¹⁹ T. Munari, *I verbali del mercoledì 1943-1963*, due volumi, volume II, Einaudi, Torino, 2011 e 2013, p.4, 36, 43.

¹²⁰ *Ivi.*, p.83.

Una storia noiosa,
Kaštanka,
Gusev,
Tina (si intende il racconto
Fango),
Ladri,
Il cardo rotolante,
Problema,
Lo zufolo,
La posta,
Deportati,
Sangue freddo,
Contrarietà,
Buona gente,

Un caso di pratica
professionale,
Il fiammifero svedese,
Ionyc,
Il regno delle donne,
La stordita,
Vicini,
Nella fattoria,
La strega,
Vjeročka
In tribunale,
In cammino,
Nemici,
Agafja,
Nella notte santa.

I titoli degli altri testi sono stati aggiunti a mano con inchiostro di colore diverso:
La dolce Anna (si intende il racconto *Anjuta*),
Il fuggiasco,
La signora col cagnolino.

Di traverso si leggono queste annotazioni di Natalia Ginzburg:

«Totale di 600 pagg. abbondanti, a cui sono da aggiungere altre novelle più brevi e qualcuna umoristica per un'altra cinquantina di pagine»¹²¹.

I racconti di Čechov continuano ad essere uno degli argomenti degli incontri dei mercoledì della casa editrice Einaudi, anche se Natalia Ginzburg non era presente a tutte le sedute. Dai carteggi della casa editrice Einaudi si deduce però che tutti i verbali erano puntualmente trasmessi alla scrittrice, la quale dall'inizio degli anni '50 vive a

¹²¹ Carteggio di Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino), cartella 95, fascicolo 1459, Ginzburg Natalia, 10 maggio 1943 - 19 ottobre 1990, foglio 269.

Roma con il secondo marito Gabriele Baldini. Sono state conservate tutte le ricevute e le lettere accompagnatorie relative agli invii di questi documenti¹²².

Sempre al periodo intorno al 1954 si riferisce il progetto della casa editrice Einaudi di realizzare l'opera completa di Čechov e Natalia Ginzburg ne è attivamente coinvolta, come dimostra la lettera del 13 marzo del 1954 di Luciano Foà indirizzata a Roma alla scrittrice:

Cecov: ne abbiamo discusso in Consiglio. Un terzo volume come quei primi due, senza date, in ordine casuale, con racconti scelti secondo il nostro gusto e arbitrio, senza la minima intelaiatura storico-critica non vorremmo farlo. Saremmo invece propensi a una seconda edizione completamente rinnovata, in tre volumi o quanti ce ne vogliono, con tutti (sottolineatura in originale) i racconti, o comunque una raccolta organica, che segua le edizioni russe della opere complete di Cecov, così come s'è fatto per i tre volumi tolstojani. Scrivo io stesso in questo senso al Villa, chiedendogli com'è la situazione e di farci un piano. La BUR sta pubblicando tutti i racconti di Cecov, volume per volume: perché non possiamo fare anche noi una raccolta organica nei "Millenni"?¹²³

Questa lettera probabilmente riprende l'idea della Ginzburg stessa che, qualche mese prima, scrive a Calvino:

Per Cecov; va bene; solo che molte molte di quelle sue novelle sono bruttine; io li ho quei volumi della Bur, quelli che sono usciti finora, e li trovo noiosi: forse perché sono scritti in piccolo, forse perché sono tradotti male, non so; preferisco molto i nostri due volumi a quelle della Slavia che erano fatti come i nostri; se no salta fuori troppa minutaglia. Devo aggiungere però che ieri sera ho visto Lecaldano, quello della Bur, e mi ha detto che forse già per il prossimo Natale hanno pronto tutti i dodici volumetti, e lo fanno rilegare, e fanno una scatola; quindi forse è utile che anche noi facciamo la raccolta completa, con l'apparato storico, critico, che però non so se Villa lo sa fare¹²⁴.

¹²² Carteggio di Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino), cartella 95, fascicolo 1459, Ginzburg Natalia, 10 maggio 1943 - 19 ottobre 1990.

¹²³ Carteggio di Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino), cartella 95, fascicolo 1459, Ginzburg Natalia, 10 maggio 1943 - 19 ottobre 1990, foglio 278.

¹²⁴ Carteggio di Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino), cartella 95, fascicolo 1459, Ginzburg Natalia, 10 maggio 1943 - 19 ottobre 1990, foglio 260.

Nel 1956 nei verbali dei mercoledì riemerge ancora la questione dell'*Epistolario* di Čechov di cui la scelta sembra ai redattori ancora troppo vasta¹²⁵. Sappiamo che alla fine questo lavoro verrà affidato alla Ginzburg e che sarà proprio lei a portarlo al completamento ed alla successiva pubblicazione.

Nel 1958 al Piccolo Teatro di Milano Giorgio Strehler mette in scena *Platonov*. Lo stesso spettacolo andrà anche a Torino. In tale occasione al consiglio sembra opportuno accompagnare questo evento teatrale con la pubblicazione del testo di Čechov riveduta dallo stesso Strehler in traduzione di Lo Gatto¹²⁶. Nel 1960 diverse volte viene discussa la traduzione delle opere teatrali di Čechov da Landolfi¹²⁷.

Le informazioni disponibili nei verbali dei mercoledì non sono molto dettagliate ma comunque permettono di farsi un'idea sull'organizzazione del lavoro redazionale, delle priorità e delle idee che circolavano all'interno della casa editrice. Questo documento conferma il ruolo di Natalia Ginzburg all'interno dell'Einaudi e dà prova del suo vivo interessamento per quanto si faceva per la divulgazione della letteratura russa e per la predisposizione di edizioni fedeli, precise e provviste di apparati filologici validi.

Ripercorrendo il lavoro editoriale di uno scrittore si può trovare il nesso tra questa attività e la poetica della sua opera: si spiegano così alcune scelte redazionali e la dinamica di certe pubblicazioni. «La casa editrice Einaudi fu dunque un luogo strategico per la comprensione del sistema letterario italiano nel dopoguerra»¹²⁸. Sembra logico e del tutto giustificato tenere presente le possibili corrispondenze tra ambito critico, editoriale e creativo quando si parla dell'opera letteraria della Ginzburg in chiave comparatistica.

[...] il lavoro editoriale e produzione letteraria possono essere fatti entrare in utile risonanza, come già è stato fatto per personalità di letterati – editori sinora più studiate (Calvino, Elio Vittorini, Vittorio Sereni e altri). Nel caso di Natalia Ginzburg [...] c'è questa consonanza di idee e poetica.¹²⁹

¹²⁵ T. Munari, cit. *I verbali del mercoledì 1943-1963*, vol. II, p.264.

¹²⁶ *Ivi.*, p.300.

¹²⁷ *Ivi.*, p.366.

¹²⁸ G. Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di G. C. Ferretti, Edizioni UNICOPLI, Milano, 2014, p.115.

¹²⁹ *Ivi.*, p. 125.

La critica letteraria

Testimonianza molto importante sul significato dell'opera di Čechov riflessa nella poetica e nei testi di Natalia Ginzburg emerge da alcuni suoi articoli pubblicati sul quotidiano torinese *La Stampa*. Questa collaborazione giornalistica della scrittrice risale principalmente alla fine degli anni '60 e prosegue praticamente fino alla morte della Ginzburg, anche se non sempre in modo continuo. Tanti piccoli articoli ed annunci non sono stati mai più ripubblicati nelle altre raccolte dei saggi della scrittrice ma a volte non sono mai stati inclusi dalla Ginzburg in nessun volume da lei preparato per la stampa anche testi un po' più estesi.

In particolare mi riferisco ai seguenti articoli su *La Stampa* usciti nei periodi diversi:

Un Čechov incompleto – 08.10.1969;

Con la poesia di Čechov – 29.11.1977;

Il mio Čechov – 12.08.1989¹³⁰.

Tutti questi articoli si riferiscono al periodo della carriera letteraria della Ginzburg, quando la scrittrice si è già formata professionalmente e quando sono ormai da tempo usciti i suoi romanzi più famosi come *La strada che va in città*, *Lessico familiare*, *Tutti i nostri ieri*, *È stato così*, *Valentino*. Ne seguiranno altri, come *Caro Michele* e *La città e la casa* che saranno scritti successivamente. In ogni caso queste dichiarazioni della scrittrice ci permettono di approfondire il proprio rapporto con Čechov, percepire l'emozione della Ginzburg quando parla dell'autore che ha spesso dichiarato di imitare. Si può scorgere qualche ulteriore particolare al riguardo.

Nell'articolo del 1969 *Un Čechov incompleto* Natalia Ginzburg si riferisce ad una rassegna televisiva del teatro di Čechov che secondo la scrittrice viene mutilata della sua parte "più penetrante e struggente e poetica"¹³¹: non viene rappresentato lo *Zio Vania*. Inoltre viene notato lo sconvolgimento cronologico nell'ordine in cui il ciclo alla TV riprende il teatro dello scrittore russo. L'accento che la Ginzburg pone proprio su questo testo čecoviano ci fa pensare che lo *Zio Vania* forse le sia particolarmente

¹³⁰ Vedi archivio digitale del periodico *La Stampa* <http://www.archiviola stampa.it/> (consultato 01/03/2020).

¹³¹ *La Stampa*, 08/10/1969, numero 235, p.7.

vicino dal punto di vista poetico e diegetico e che contenga concetti suscettibili secondo lei di grande ispirazione.

L'articolo del 1977 *Con la poesia di Čechov* parla ancora una volta del teatro čecoviano, in particolare nella versione cinematografica di *Il Gabbiano* realizzata dal regista Bellocchio. Il film passa inosservato dal pubblico e riscuote poco successo nelle sale. Alla Ginzburg questo esito appare ingiusto e per questo motivo la scrittrice si opera per esaltarne i lati artistici: a suo avviso Bellocchio sarebbe riuscito infatti a trovare il modo ideale per rappresentare sullo schermo l'universo čecoviano.

Fra i luoghi, i colori, le persone e le parole regna un'armonia straordinaria. Le parole scorrono tra le persone liquide, rotte, stracciate, e mai abbiamo l'impressione di assistere ad una commedia. Pure di tutta la grandezza e bellezza delle parole di Cecov, non una sillaba va dispersa. Ma esse non hanno qui alcuna sonorità teatrale. Solo così si poteva portare il teatro di Cecov sullo schermo, liberando le parole di ogni solennità e stracciandole in mezzo alle immagini¹³².

Il fatto interessante è che in questo articolo la Ginzburg evidenzia alcuni stilemi e tratti caratteristici del teatro di Čechov che potrebbero sembrare affini anche al proprio mondo poetico, non solo del teatro ma soprattutto di prosa. Ne parla sottolineando i successi di Bellocchio, il quale a suo avviso avrebbe colto i particolari distintivi dell'universo artistico del classico russo rendendoli ben visibili nel film.

Come sempre nel teatro di Cecov, più che dinanzi ad una vicenda ci troviamo dinanzi ad una situazione angosciosa fin dall'inizio, che procede passo a passo verso una tragica conclusione. La narrativa e il teatro in genere affollati di figli che dissanguano i genitori, di giovani che dissanguano gli anziani; nel *Gabbiano*, sono invece gli anziani a dissanguare i giovani¹³³.

Quindi l'accento non va posto sulla trama o sul succedersi dei fatti ma su una particolare situazione. Successivamente la Ginzburg si sofferma sulle caratteristiche del

¹³² *La Stampa*, 29/11/1977, numero 272, p.3.

¹³³ *Ibidem*.

topos della pièce e mette in risalto l'universalità che distingue il luogo in cui si svolge il dramma čecoviano.

Non ci chiediamo mai, qui, se siamo in Russia o in Italia; siamo in provincia; dove non importa. Non ci chiediamo troppo nemmeno in quale epoca siamo; tutto ci sembra così attuale, nella sua essenza, che non fa nulla se le abitudini sono oggi diverse, non fa nulla se ci troviamo nell'oggi o nell'ieri¹³⁴.

Il dramma di Čechov non procede attraverso la successione dei fatti ma attraverso l'evoluzione emotiva della situazione proposta agli spettatori o ai lettori. Lo nota sia Bellocchio sia la Ginzburg nella propria recensione. La scrittrice aggiunge poi che quello che ci coinvolge nel *Gabbiano* e ci porta verso il finale è la logica delle emozioni, non degli avvenimenti.

La crudeltà della madre e il dolore del figlio generano altre crudeltà e altro dolore. [...] Ma in verità, nel teatro di Cecov, tutti appaiono infelici senza un perché, o meglio la infelicità degli esseri umani appare situata non già unicamente in una precisa causa ma ovunque, e ogni precisa causa ne dà il colore ma non la misura¹³⁵.

Il «groviglio dei sentimenti» dirige l'intera opera di Čechov: sotto questo profilo il regista Bellocchio, che la Ginzburg non smette di lodare, sarebbe riuscito a trasportare nel linguaggio delle immagini tale percezione del testo.

Il motivo importante per l'opera di Čechov sottolineato dalla Ginzburg nell'articolo citato, è l'incomprensione e l'infelicità che in parte ne deriva. Vi è però un altro motivo, non meno importante, che si sviluppa nei testi di Čechov parallelamente a questo: il silenzio, inteso come stato interno dei personaggi, silenzio tra le persone, silenzio dei luoghi e delle case. E tale combinazione può essere considerata anche per l'opera della Ginzburg stessa. I concetti di infelicità, silenzio, incomprensione, parole per le emozioni - tutto questo è molto consono alla poetica della scrittrice sia all'inizio della sua carriera sia nei testi contemporanei all'articolo su *Il Gabbiano*.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

Nell'articolo sul film di Bellocchio Natalia Ginzburg ci parla anche della trama: è una parte essenziale del testo e ne occupa un volume non indifferente. La scrittrice nota che probabilmente lo spettatore (ed i lettori) conoscono bene la trama eppure si sofferma in un modo abbastanza dettagliato. Se si analizza in profondità l'articolo si può scorgere un principio di fondo: anche in questo caso non sono i fatti che interessano la Ginzburg quanto le relazioni dei personaggi e la loro evoluzione sentimentale.

Il terzo articolo citato - *Il mio Čechov*¹³⁶ - è l'ultimo dedicato a Čechov dal punto di vista cronologico (1989) ed annuncia l'edizione delle lettere di Čechov che Natalia Ginzburg ha curato per la casa editrice Einaudi. Esaminando i verbali dei mercoledì pubblicati nel libro citato sopra (anche se arrivano solo al 1963 e quindi non abbiamo informazioni simili per il periodo fino al 1989) si può affermare che si tratta di un volume di Čechov caratterizzato da una lunga storia di pubblicazione rispetto agli altri dello stesso autore. Ciò è sicuramente dovuto alla specificità dei testi documentari: la selezione delle lettere private da includere nel volume è stata a lungo oggetto di discussione su cui hanno dibattuto i redattori. La scelta del traduttore è un altro problema che doveva trovare soluzione.

In seguito all'articolo vengono pubblicati in anteprima alcuni brani dalle lettere di Čechov.

Dagli argomenti degli articoli esaminati e dal lungo periodo temporale in cui si collocano, si può evincere che l'interesse della Ginzburg per l'opera di Čechov sia stato sempre vivo e che la scrittrice ne abbia sempre tenuto presenti nella memoria i testi e le opere (almeno per quanto riguarda il teatro čecoviano).

¹³⁶ *Ibidem.*

L'antologia *La Vita*

Un altro documento importante per capire il rapporto tra il mondo artistico di Natalia Ginzburg e l'opera di Čechov è l'antologia per la scuola media *La Vita*. I tre volumi di questa raccolta di testi letterari sono stati realizzati dalla Ginzburg in collaborazione con Clorinda Gallo all'inizio degli anni '80 e sono stati pubblicati da De Agostini.

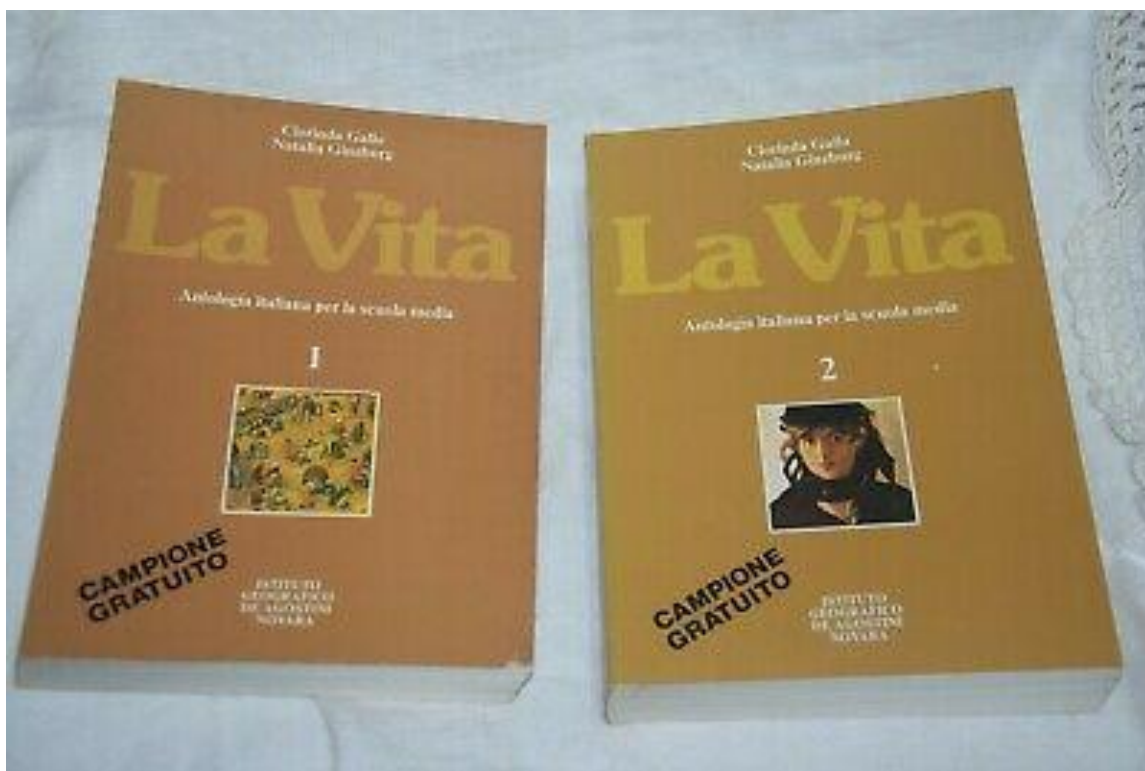


Figura 5. I volumi dell'Antologia *La Vita*.

Uno dei critici più autorevoli per quanto riguarda i testi ginzburghiani - Cesare Garboli - annota così il peso di questo libro:

Quest'antologia va letta come strumento indispensabile per conoscere la Ginzburg. Allo specchio davanti alla galassia letteraria dell'Occidente, la Ginzburg discute, interpreta, commenta, sceglie, presenta i testi delle letterature di due continenti, America e Europa, fornendo, come è facile intuire, indirettamente, un'immagine fedele e compiuta di sé, e della propria rappresentazione nel mondo.¹³⁷

¹³⁷ C. Garboli., cit. *Fortuna critica*, p.1591.

Aggiungiamo a questa citazione il fatto che in quest'opera sono presenti anche le opere di autori orientali – la poesia cinese. L'antologia comprende anche testi antichi e frammenti di alcuni documenti storici di importanza fondamentale (come ad esempio la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*) nonché brani degli articoli sui periodici. Di conseguenza l'estensione del lavoro della Ginzburg è davvero ampia ed in esso sono ravvisabili pretese all'universalità non solo dal punto di vista geografico ma anche da quello cronologico ed altresì da quello stilistico. Inoltre si ravvisa un chiaro invito a considerare i testi documentari alla stregua di quelli artistici, misurandone il valore stilistico ed emotivo.

Se si considera che l'antologia in questione è rivolta alla scuola media, stupisce la vastità con cui è rappresentata in particolare la letteratura russa: non vi sono unicamente opere dei nomi dei classici più noti come Tolstoj, Dostoevskij e Čechov ma si trovano anche brani dai romanzi di Gončarov, poesie di Blok, Majakovskij e Esenin, e frammenti dei testi di Sologub, Šklovskij e Ejzenštejn. Sono presenti inoltre alcuni passaggi dalla *Storia della rivoluzione russa* di Trockij. Quindi si assiste al tentativo da parte della scrittrice di far conoscere diversi generi letterari ed anche di mostrare la varietà tematica di una letteratura ancora poco nota al lettore comune in Italia. E non si può tacere neppure la circostanza che la Ginzburg, riportando testi storici, critici ed attinenti all'arte cinematografica, si avvicina all'interdisciplinarietà ovvero ad un campo che forse solo nell'ultimo periodo si sta cercando di introdurre nell'ambito umanistico e non soltanto in questo.

Giova illustrare la struttura di questa antologia in quanto appare peculiare: tutti i tre volumi sono organizzati intorno a concetti che potremmo definire universali o filosofici ossia concetti su cui si basa la vita di ogni persona di qualsiasi età, posizione ed ambiente sociale. Ad uno sguardo superficiale quando li troviamo sulle primissime pagine nell'indice dell'antologia, essi possono sembrare piuttosto banali ma, non appena cominciamo a leggere i testi che sono raccolti sotto la voce proposta, si aprono in tutta la loro complessità e multilateralità.

Ecco la lista di questi concetti:

Nascere

Adolescenza

Cibo

Famiglia

Ridere

Amore

Guerra	Mondi immaginari
Felicità	Morire
Dolore	Persecuzione
Acqua	Le strade della libertà
Cielo	Infanzia
Dio	Casa
Natura	Avventura
Miseria	Amicizia
Lavoro	Fiabe
Malattia	Gioco
Animali	Sonno

È importante osservare attentamente tale elenco in quanto si tratta di concetti che la Ginzburg considera fondamentali anche per i suoi testi: in effetti in alcuni studi critici emergono tentativi di classificare e comprendere l'intera opera letteraria della Ginzburg attraverso questi significati condensati¹³⁸.

Si ricordi che un'analogia struttura ed un simile tipo di organizzazione dei testi letterari non sono invero molto diffusi in un'antologia scolastica, laddove di solito viene invece prevalentemente adottato il principio cronologico attraverso la selezione degli autori più rappresentativi per un certo periodo storico e per un determinato stile letterario. La strutturazione delle opere da includere intorno a determinati nuclei semantici muta quindi totalmente la prospettiva dello studio della letteratura. Essa presuppone la partenza non da un singolo autore o da una specifica e determinata epoca ma da un significato - un tema, un concetto - che potrebbe essere espresso in modi diversi nella letteratura (e come si è visto con riferimento alla tipologia dei testi anche da documenti storici ed articoli dalla stampa periodica). Da tutto questo deriva una reinterpretazione della letteratura in chiave filosofica e quindi il testo letterario, a partire da un complemento del processo storico, acquista valore indipendente ed autonomo rilevante in quanto esiste ed invita alla riflessione sulla vita.

La logica usata nell'organizzazione dell'antologia mette in luce alcune idee sulla percezione del processo letterario da parte di Natalia Ginzburg e sull'assorbimento dello

¹³⁸ Vedi ad esempio gli studi di E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano, 1977 e G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Il nuovo melangolo, Genova, 2015.

stesso nella propria scrittura. Il cluster dei testi intorno ad un concetto consente sia la visualizzazione delle possibili varianti nell'interpretazione di un tema sia la valutazione delle possibili situazioni nelle quali, come in un caleidoscopio, è possibile percepire la molteplicità degli scenari ipotizzabili e l'infinità delle sfumature (che possono avere contesti definiti e magari ritenuti scontati nella nostra visione personale).

Nell'antologia di cui si discute, per quanto riguarda i testi di Čechov sono contenuti solo racconti brevi: probabilmente la decisione delle curatrici era di non raccogliervi frammenti delle opere più estese e delle opere teatrali (ad esempio di *La Steppa*, *Il giardino dei ciliegi* così apprezzate dalla Ginzburg), allo scopo di evitare di sconvolgere l'integrità del testo letterario.

Si esamina ora, per ogni volume, come vengono suddivisi i racconti del classico russo sulla base dei singoli concetti.

I Volume:

Infanzia – Anton Cecov *Griša, Ragazzi*¹³⁹;

Gioco - Anton Cecov *Marmocchi*;

Cibo - Anton Cecov *Vigilia di Quaresima*;

Sonno – Anton Cecov *La voglia di dormire*;

Malattia – Anton Cecov *Il fuggitivo*;

Ridere - Anton Cecov *Un cognome cavallino, La gioia*;

Animali – Anton Cecov *Un'avvenimento*;

Miseria – Anton Cecov *Vagnka*.

II Volume:

Nascere – Anton Cecov *Un uomo insolito*;

Dolore – Anton Cecov *Malinconia*;

Miseria – Anton Cecov *La principessa*;

Animali – Anton Cecov *Kaštanka*;

Ridere – Anton Cecov *Il camaleonte, Il ragazzo maligno, La morte dell'impiegato*;

Famiglia – Anton Cecov *Il padre di famiglia, Brutti caratteri*.

¹³⁹ Per i titoli corrispondenti in lingua originale vedi la tabella allegata al presente studio.

III Volume:

Malattia – Anton Cecov *Tifo*.

Si deve precisare a tale proposito che alcuni racconti potrebbero essere riconducibili a differenti concetti elencati: ad esempio il racconto *Il fuggitivo* tratta la storia di una malattia ma la malattia è vissuta da un bambino povero e quindi potrebbe ben rientrare nel concetto di Infanzia. Lo stesso vale per *Vagnka*, che non parla solo della miseria ma della misera dei più piccoli. E così il racconto *Il Tifo* potrebbe rientrare anche nel gruppo del Dolore, in quanto ci fa vedere le sofferenze fisiche in contrapposizione con le sofferenze psicologiche di una persona. In ogni caso una tale suddivisione rivela una sua intrinseca logica che mostra come centrale per il potenziale lettore (e quindi uno studente) la specifica situazione descritta e nella quale si trovano ad agire i personaggi. Per la poetica čecoviana la situazione costituisce spesso la base di un testo letterario.

E' opportuno osservare che l'antologia intitolata *La Vita* ed organizzata intorno ai temi basilari della vita di una persona e di un popolo sembra quasi costituirne un modello – letterario, artistico - che si avvicina come idea alla creazione mitologica del mondo. Tale creazione ovvero nuova creazione avviene letteralmente ogni volta che i testi vengono letti o raccontati; in questo caso l'universo viene rimodellato da ogni studente che utilizzerà i volumi dell'antologia per le letture scolastiche.

Si aggiunga che ogni racconto di Čechov è preceduto da un breve riassunto del contenuto e della trama, a volte corredato da esigue considerazioni da parte delle curatrici di natura biografica dello scrittore russo, dello stile di Čechov o dell'indicazioni sull'interpretazione del testo

Nell'introduzione all'antologia le curatrici Ginzburg e Gallo si rivolgono agli studenti ed agli insegnanti spiegando a grandi linee la struttura e le particolarità di questa edizione, compresa la selezione degli autori e dei testi. Da queste note di presentazione emergono i principi chiave utilizzati dalle autrici per tale raccolta.

Nel compiere la nostra scelta, abbiamo anzitutto pensato che era bene scegliere quello che ci sembrava scritto in uno stile chiaro e limpido. Riteniamo che poche cose al mondo sono educative come la chiarezza dello stile. È però anche vero che un simile criterio, nel compiere

una scelta per un'antologia può essere estremamente pericoloso, perché può diventare una limitazione. Il linguaggio della poesia è molteplice e multiforme, e può essere chiarissimo come invece oscuro e sibillino¹⁴⁰.

La selezione degli autori è spiegata attraverso il rapporto tra il mondo ricreato nel testo letterario e la realtà: ogni scrittore ha il proprio specifico modo di scegliere i fatti della vita e di rispecchiarli nei propri testi. Nell'antologia sono inclusi autori che sono particolarmente riusciti nell'impresa di distinguere concetti chiave della vita rendendoli più chiari al lettore attraverso le emozioni.

[...] non intendiamo dire che abbiamo scelto unicamente scrittori o poeti che giudicavamo grandi. Ne abbiamo scelti anche moltissimi che giudicavamo piccoli, quando ci incuriosiva, in loro, il modo come avevano illuminato o raccontato alcuni aspetti dell'esistenza, o quando il loro linguaggio ci sembrava, benché magari invecchiato, efficace e concreto, o quando ci sembrava che risultasse, dallo sguardo che essi avevano posato sulla realtà, una visione limpida e singolare, o infine quando ci sembrava che essi avessero, nell'accostarsi alla realtà, un modo magari scarsamente nudo e schietto nella forma, però particolare dell'epoca in cui vivevano, e quindi in qualche modo degno dell'attenzione¹⁴¹.

Se pensiamo all'opera di Čechov ed alle caratteristiche stilistiche e tematiche che distinguono le sue opere, si può addurre che nella maggioranza dei suoi testi possano essere applicati praticamente tutti i principi alla base della selezione degli autori: chiarezza e limpidezza dello stile, note poetiche nelle opere teatrali ma anche nei racconti umoristici, prospettiva particolare per illuminare la realtà, linguaggio sobrio, stile conciso e concentrato, forma breve. In conclusione quindi è questo il motivo per cui i suoi racconti sono contenuti in numero così ingente nell'antologia *La Vita*.

Nel breve testo che precede il racconto di Čechov *Un Cognome cavallino* Natalia Ginzburg si sofferma sugli aspetti stilistici dei testi del classico russo e su alcune sue particolarità tematiche.

¹⁴⁰ *La Vita : antologia per la scuola media*, in 3 volumi / Clorinda Gallo, Natalia Ginzburg, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1981, p.5.

¹⁴¹ *Ibidem*.

I racconti comici di Čechov sono disegni rapidi, secchi e leggeri. La comicità vi si addensa non tanto nei fatti, quanto nelle figure umane, profili tratteggiati con velocità fulminea e con una pungente precisione. [...]

Bottegucce e uffici polverosi, angoli di provincia oscuri e remoti, formano lo sfondo di queste figure che vediamo apparire e sparire, nello spazio d'un attimo, ed è piena di pietà e di ironia l'ispirazione comica che le conduce¹⁴².

Anche la scrittrice, come il critico Garboli in un articolo sopracitato, pone l'accento sui personaggi di Čechov che le sembrano determinanti per il tono della storia. Questa logica di condurre il racconto a partire dall'eroe per poi far sviluppare la storia praticamente "da sola" è importante per i testi della Ginzburg stessa, come vedremo in seguito. Lo sfondo dei racconti čecoviani, che spesso rappresenta il contesto degli avvenimenti descritti, è rilevante dal punto di vista della Ginzburg. La situazione e il personaggio - come punto di partenza - rappresenta una formula valida anche per la scrittura dell'autrice italiana.

Un altro aspetto dell'antologia *La Vita* è sicuramente quello didattico: il volume ha precisi scopi educativi e divulgativi orientati ad una precisa fascia di età. Analizzando il modo in cui la Ginzburg rappresenta l'opera čecoviana in questi volumi e cercando di dedurne gli espedienti letterari che la scrittrice giudicava importanti, dobbiamo tenere presente anche questa particolarità.

Sulla base della considerazione dei notevoli sforzi dedicati dalla Ginzburg alla divulgazione della letteratura russa nell'ambito del suo lavoro alla Einaudi, pare evidente che questo aspetto della propria attività letteraria interessi direttamente anche l'antologia in esame. *La Vita* afferma che Čechov debba essere considerato come fonte dei molteplici concetti fondamentali dell'esistenza di tutte le persone nonché che gli vada riconosciuta la capacità di saper trattare con virtuosità tali concetti attraverso uno stile che funge da modello nel raccontare l'essenza della realtà quotidiana.

Natalia Ginzburg ha dichiarato di aver imparato da Čechov e lo suggerisce come modello per gli altri, più giovani e quindi forse più suscettibili al genio di questo scrittore.

¹⁴² *Ivi.*, volume I, p.436.

Vita attraverso le lettere. Profilo biografico.

La fonte probabilmente più importante per scoprire alcuni aspetti dell'influenza dei testi čecoviani sull'opera di Natalia Ginzburg è costituita dal *Profilo biografico*, che la scrittrice ha anteposto al volume delle lettere del classico russo *Vita attraverso le lettere* uscito dalla casa editrice Einaudi nel 1989. Lei stessa ha curato questo volume, discusso dai redattori per diversi anni, effettuando la scelta delle lettere da pubblicare.

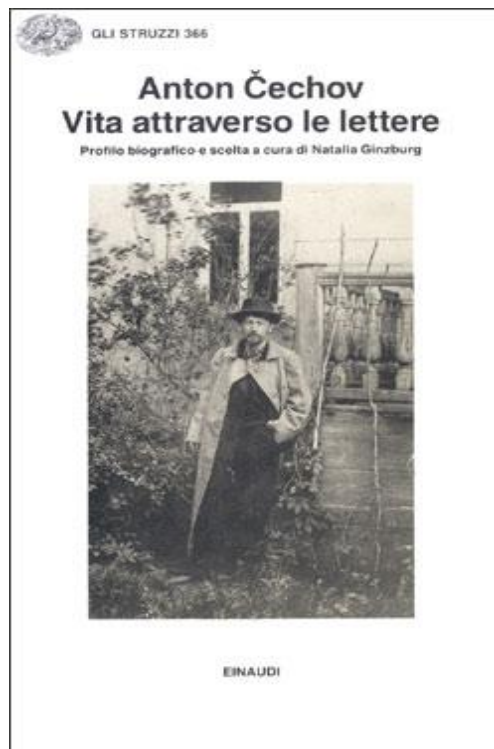


Figura 6. L'edizione della selezione dell'epistolario di Čechov. 1989.

La prima parte dell'articolo è dedicata quasi interamente alla biografia dell'autore ed ai motivi che lo hanno spinto a diventare letterato: la Ginzburg si sofferma sulle circostanze che hanno reso Čechov uno scrittore professionista (motivi economici più che ispirazione). Tale circostanza è fondamentale per capire da dove provenga lo stile così conciso e sintetico che ha influenzato numerosi autori nel mondo, non solo la Ginzburg. Raccontando la collaborazione di Čechov con diverse riviste umoristiche russe la scrittrice integra nel suo articolo le considerazioni sui racconti, prosegue in modo simile a quello usato nell'antologia per la scuola media. Nomina il

titolo e contestualmente effettua un breve riassunto del testo aggiungendo annotazioni sullo stile čecoviano.

Čechov aveva già allora un modo straordinario di introdursi in una storia, un modo brusco e leggero, fulmineo e imperioso, come chi di colpo spalanchi una finestra o una porta: offrire così al lettore i tratti d'una figura umana, o di un gruppo di figure umane, farne udire il suono delle voci, darne a intuire i vari stati d'animo, il servilismo o il sussiego, la pazienza o la prepotenza, e poi di colpo richiudere quella porta o quella finestra dinanzi al lettore assorto, divertito e stupefatto. Già allora, dietro a quell'usciera straziato o dietro a quel generale intento a medicarsi il dente «con gruma di tabacco, e cognac, e petrolio», si vedeva muoversi e brulicare una folla di gente, padroni e servi con il loro carico di soperchierie e di miserie, e nel disegno comico s'insinuava un lieve brivido freddo¹⁴³.

Successivamente i passaggi sulla biografia si alternano ai riassunti di alcuni racconti che sembrano alla Ginzburg maggiormente rappresentativi dello stile čecoviano oppure che l'hanno colpita di più. Quasi tutti i testi che la scrittrice esamina qui sono famosi per il lettore russo, poiché vengono studiati a scuola e ne esistono diverse rappresentazioni cinematografiche con attori famosi.

Uno dei tratti della poetica di Čechov più volte ripreso da Natalia Ginzburg è la combinazione nello stesso testo di comicità e dolore: si tratta di concetti che potrebbero sembrare incompatibili all'interno di un'opera letteraria ed invece Čechov ne è stato maestro, riuscendo in modo completo a far emergere come nella realtà quotidiana tutto appaia confuso e come spesso cose opposte tra loro si confondano formando un unico tessuto dell'esistenza umana.

Čechov nei suoi testi appare virtuoso nel risultato di «intrecciare alla comicità, qualche volta, la malinconia, e ai tratti che destavano il riso unire la commozione, la pietà e il dolore»¹⁴⁴.

Comicità e pietà s'intrecciano strettamente, così strettamente da essere una cosa sola.

A volte, la comicità è svanita e resta soltanto il disegno doloroso dell'esistenza¹⁴⁵.

¹⁴³ N. Ginzburg, *Profilo biografico in Čechov Anton*, in A.Čechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino, 1989. pp. XVIII – XIX.

¹⁴⁴ *Ivi.*, p.XIX.

¹⁴⁵ *Ivi.*, p.XX.

E poi anche:

Ma se, nei racconti comici, il riso nasceva insieme a un brivido freddo, anche nei racconti non più comici la commozione e il dolore nascevano in un'aria aspra, fredda al respiro come un'aria di neve. E se il lettore versava qualche lagrime, lo scrittore restava però sempre a ciglio asciutto. Inoltre i personaggi dei suoi racconti esprimevano a non finire commenti, giudizi, osservazioni, opinioni. Lo scrittore non esprimeva commenti. Non dava torto né ragione ad alcuno. Così era Čechov nei suoi primi racconti e così fu negli ultimi. Uno scrittore che non commentava mai¹⁴⁶.

Qui la Ginzburg parla di quel distacco che l'autore russo riesce a creare nelle sue opere e che lei stessa ha sempre voluto imitare, come da lei dichiarato nell'intervista con Marino Sinibaldi citata sopra. Questo probabilmente pensava anche Leone Ginzburg quando aveva scelto per la traduzione al confino il racconto *Nemici* il quale, anche descrivendo una situazione molto controversa ed ambigua, non dà ragione a nessuno dei due personaggi (come dalla citazione del capitolo precedenti dal saggio di Giovanni Maccari).

Per la Ginzburg si rivela importante portare l'attenzione dei lettori sui tipi di personaggi čecoviani: appaiono legati a questo universo artistico che unisce in sé diverse sfumature della vita, come già si nota nel passaggio appena citato.

Innanzitutto a stupire Natalia Ginzburg è la molteplicità e la diversità dei personaggi. Svitati tipi corrispondono alla varietà dei punti di vista sulla quotidianità descritta da Čechov.

Questa è la grandezza di Čechov: sapere impersonarsi negli esseri più diversi, siano cani, o lupi, o uomini, o donne: e il mondo ai loro occhi può mostrarsi amico o nemico, affettuoso o spaventoso, ma è comunque così strano che lo sguardo che si avventura è soprattutto meravigliato¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Ivi.*, p.XIX.

¹⁴⁷ *Ivi.*, p.XXV.

Una caratteristica che la Ginzburg considera importante nei testi di Čechov è proprio la loro aspirazione ad un futuro migliore: in effetti questo stilema è presente in numerosi racconti ed in diverse opere teatrali (come la luce che sempre appare alla fine di un tunnel). La situazione in cui si trovano i personaggi sembra stagnante ma in loro vi è sempre speranza o addirittura sicurezza di un avvenire non solo migliore ma quasi ideale e radioso.

A tale proposito la Ginzburg annota nel proprio articolo:

E tuttavia nei suoi racconti, nelle sue commedie, vi sono uomini e donne che sembrano sporgersi ansiosamente verso un avvenire meno torpido e meno buio, come se vedessero, affacciandosi a un parapetto, le luci di qualche lontana città¹⁴⁸.

È curioso notare che la scrittrice italiana parla spesso dell'immagine della luce che accompagna le scene e le situazioni descritte quando parla dei personaggi čecoviani. È rilevante il contrasto tra il buio e la luce che troviamo nel tessuto dei suoi racconti e tale elemento è già presente nel frammento appena citato. Ne troviamo altri, ad esempio quando la Ginzburg parla del racconto *La signora col cagnolino*:

È la storia d'un adulterio, e d'un amore senza speranza. Vi regna una luce chiara, la luce di Yalta. E si avverte, nel protagonista, Gurov, una sensazione che negli altri personaggi di Čechov non c'era forse mai stata: la sensazione che l'amore vero poteva sopraggiungere dopo tutta un'esistenza di incontri labili, che si scioglievano e si dissolvevano subito senza lasciare nulla¹⁴⁹.

Oppure quando procede evocando *La Steppa* - «un racconto lungo, quasi un romanzo, ma senza vicende: un viaggio nella steppa¹⁵⁰» e altri racconti del 1888:

È un racconto memorabile: la steppa nello sguardo di un ragazzo. È un racconto dove regnano la luce e l'aria. Senza alcuna luce e senz'aria è invece un racconto breve di quel medesimo anno, *La voglia di dormire*: qui di nuovo il mondo è visto da occhi infantili, ma si

¹⁴⁸ *Ivi.*, p.L.

¹⁴⁹ *Ivi.*, p.XLIII.

¹⁵⁰ *Ivi.*, p.XXIII.

tratta di un mondo livido e disperato, le mura umide e sudice d'un alloggio dove una servetta, allucinata dalla fatica e dal sonno, uccide il bambino dei padroni¹⁵¹.

Nel riassumere il racconto *Gùsev* viene nuovamente richiamato questo concetto ma questa volta non direttamente. La scena finale di questa opera descrive il tramonto dopo i funerali del soldato: qui in una sola immagine sono uniti i motivi della vita che prosegue nonostante tutto verso tempi migliori (una nuvola che appare arco del trionfo) ed il motivo della luce personificata nel sole che tramonta, abbagliando lo spettatore con tutte le sfumature dei suoi colori¹⁵². In questa occasione Natalia Ginzburg cita questo passaggio del racconto di Čechov.

Un altro riferimento all'importanza di tale concetto nell'opera di Čechov si trova nell'evocazione della raccolta dei racconti čecoviani *Nel crepuscolo*¹⁵³. In questo caso Natalia Ginzburg non commenta ma brevemente racconta la storia della pubblicazione del volume. Non vengono dimenticati dalla scrittrice i personaggi delle opere teatrali di Čechov.

Proseguendo nel profilo biografico secondo l'ordine cronologico, Natalia Ginzburg arriva a raccontare le vicende del dramma *Ivanov*. Riguardo all'esame della prosa e delle opere per il teatro, si rileva come la Ginzburg non consideri in modo separato le poetiche di queste due forme letterarie e si concentri principalmente su motivi, immagini ricorrenti e personaggi.

Riepilogando *Ivanov* lei scrive:

Il protagonista è un proprietario terriero. Sogna un avvenire migliore per l'umanità, ma è inetto a occuparsi delle sue terre, e arido nei rapporti con chi gli sta vicino. Si uccide per disprezzo di se stesso. La giovane Saša, innamorata di lui, e il medico L'vov, onesto ma di idee limitate, sono personaggi che torneranno spesso nel teatro di Čechov, in varie forme e in varie trasformazioni; così come vi torneranno i luoghi, la casa di campagna, il giardino, e le conversazioni che fluttuano fra annoiate futilità e confessioni impetuose¹⁵⁴.

¹⁵¹ *Ivi.*, p.XXV.

¹⁵² *Ivi.*, p.XXVIII.

¹⁵³ *Ivi.*, p.XXIII.

¹⁵⁴ *Ivi.*, p. XXIV.

Questi motivi sembrano famigliari anche per l'opera della Ginzburg stessa. In particolare nel romanzo breve *Valentino* li ritroviamo forse tutti: proprietari terrieri ricchi ma inerti, pigri, a volte ottusi e disprezzanti se stessi, come nel personaggio di Kit; assorti nella loro frenetica attività destinata tuttavia a non portare alla felicità di nessuno, come nel personaggio di Maddalena; sfortunata in amore ed incapace di cambiare qualcosa nella propria vita, come nella giovane protagonista narratrice. Si può ricordare anche la casa in campagna, la provincia anonima lontana da tutto e da tutti, i giardini e soprattutto le conversazioni "dei sordi" quando i personaggi parlano ma nessuno ascolta veramente l'altro. A questa analisi si tornerà in seguito, quando si analizzeranno i motivi condivisi rilevati.

Raccontando al lettore le trame dei racconti čecoviani, Natalia Ginzburg evidenzia una serie di motivi secondo lei ricorrenti ed importanti per l'opera del classico russo: si tratta dei temi della felicità ed infelicità di una persona o di una famiglia, della morte e della provincialità. Risulta agevole notare immediatamente che tali concetti si ripetono anche nell'antologia *La Vita*. Nella loro semplicità ed apparente banalità rappresentano infatti i temi cruciali di entrambi gli autori, una sorta di tasselli che organizzano intorno a sé la narrazione e la scompongono in tanti piccoli eventi ed azioni che da soli apparirebbero insignificanti. Soltanto considerandoli nel loro insieme questi dettagli della nostra esistenza giungono a formare un insieme di sfumature dei nostri comportamenti, sensazioni, azioni quotidiane. E tutto questo è la vita nella sua semplicità e complessità contemporaneamente.

Il concetto di felicità ed infelicità viene evocato a proposito del racconto *L'onomastico*. «Nei racconti di Čechov, la felicità nei matrimoni e l'armonia familiare non si incontrano mai¹⁵⁵», commenta così la scrittrice, realizzando in pochissime sobrie parole il riassunto dell'opera; anche il lungo racconto *Tre anni* si basa sul medesimo concetto. Analizzandone il nucleo tematico la Ginzburg conclude in questa maniera:

Tre anni è la storia della decadenza di una famiglia di commercianti, ma non è solo questo. In verità sono tre anni di matrimonio trascorsi fra sentimenti che si sfiorano e si disgiungono, e uomo e donna procedono insieme senza mai un pensiero comune, e infine non

¹⁵⁵ *Ivi.*, p. XXV.

resta niente nell'uomo di quella strana e grande felicità che aveva provato un giorno, mentre apriva l'ombrellino di lei¹⁵⁶.

Tra i racconti che Natalia Ginzburg decide di trattare nel *Profilo biografico*, l'idea della morte appare centrale in *Una storia noiosa* e così anche in *Gùsev*:

Nel racconto *Gušev*, si sente sia l'idea della morte, a cui Čechov pensava in un modo nuovo e più spesso da quando gli era morto il fratello, sia l'indifferenza della gente in presenza della malattia e della miseria, indifferenza che è pressoché senza colpa quando anche gli altri sono dei poveri; e nella figura del soldato Gušev è possibile si riflettesse l'immagine di qualche sventurato che aveva conosciuto a Sachalin¹⁵⁷.

La stessa combinazione dei motivi della morte e dell'indifferenza umana si trova anche nel racconto *il Tifo*: in questo testo è proprio il contrasto tra morte e malattia da una parte e gioia della guarigione dall'altra a sorprendere il personaggio centrale il quale giunge a stupirsi del fatto che nella stessa persona e nello stesso momento possano convivere due stati d'animo che per logica dovrebbero escludersi a vicenda.

Nel testo dell'articolo appare chiaro per Natalia Ginzburg che il tema della morte fosse importante per Čechov, in quanto quest'ultimo rifletteva sulle idee di Tolstoj in merito ai concetti di vita e morte. Va precisato che alla fine del '800 nella cultura russa i pensieri filosofici di Tolstoj avevano avuto larga diffusione e suscitavano un'enorme polemica all'interno di molte sfere della vita sociale, spirituale e culturale del paese. Si aggiunga infine che Čechov conosceva personalmente Leone Tolstoj ed era suo amico non che ammiratore ed interlocutore.

Il concetto di provincialità è presente in numerose opere di Čechov. A tale proposito la Ginzburg ne parla raccontando le vicende della pubblicazione e della messa in scena del dramma *Tre sorelle*. La vita provinciale è un motivo essenziale anche in altri testi čecoviani, ad esempio lo è nel *Duello*, lungo racconto che l'autrice italiana nomina appena ma che rappresenta una delle opere di Čechov da lei più amata.

Nel *Profilo biografico* Natalia Ginzburg si riferisce, riassumendoli in dettaglio, anche ai due racconti *Il reparto numero 6* ed *Il monaco nero* i quali appaiono uniti dal

¹⁵⁶ *Ivi.*, p.XXXV.

¹⁵⁷ *Ivi.*, p.XXVIII.

tema della pazzia, in concomitanza ai concetti di morte e di vita provinciale. In particolare il racconto *Il monaco nero* racchiude in sé anche il motivo della famiglia devastata e del matrimonio fallito. Come si può notare, queste combinazioni di temi non sono estranei all'opera di Natalia Ginzburg: li troviamo come trasversali ad esempio nei romanzi *È stato così*, *Famiglia e Borghesia* e nel saggio *La mia psicanalisi* che è interamente dedicato alla salute mentale ed ai rapporti tra paziente e medico.

Trattando le opere teatrali di Čechov, Natalia Ginzburg parla si sofferma maggiormente sull'opera *Zio Vanja* senza comunque soffermarsi sui motivi e sulla poetica dell'opera e descrivendone le vicende della stesura e delle rappresentazioni in diversi teatri. La commedia *Il giardino dei ciliegi* viene affrontata in via marginale e con pochissime annotazioni mentre qualche passaggio viene dedicato dalla scrittrice anche agli *Atti unici* di Čechov i quali, caratterizzati da monologhi abbastanza estesi come in *Il tabacco fa male*, fanno pensare alle opere teatrali della Ginzburg sia per la costruzione sia per i dialoghi da parte di pochi personaggi che si scambiano lunghissime repliche.

L'attenzione della scrittrice è focalizzata sia sul problema dei punti di vista che adopera Čechov nella scrittura sia sulla scelta della prima oppure della terza persona da parte di quest'ultimo nei suoi racconti. La Ginzburg lo fa notare la prima volta con riferimento ai racconti di animali.

In *Kaštanka*, in *Bellafronte*, il mondo è guardato con gli occhi di una cagna o con gli occhi di un lupo: sono occhi giovani, sprovveduti, curiosi, profondamente stupiti, profondamente assorti a scoprire e a spiare, del mondo, i mille aspetti strani, le sue mille bizzarrie e stravaganze, le mille forme imprevedibili e multicolori che può offrire il caso, e le costumanze degli altri animali e quelle degli uomini¹⁵⁸.

Più volte la scrittrice mette in evidenza i racconti čecoviani scritti in prima persona: *Una storia noiosa* ed *Il racconto d'uno sconosciuto*. Si tratta di una caratteristica poetica molto importante per la Ginzburg che ne ha sempre parlato come di una scelta formale fondamentale per la propria scrittura: il personaggio che pronuncia "io" nel testo letterario costituisce il primo criterio sul quale appare organizzata l'opera

¹⁵⁸ *Ivi.*, p. XXIV.

ginzburgiana. Tra i testi di prosa di Čechov sono pochi i racconti scritti in prima persona ed è per questo che la Ginzburg in questi casi porta l'attenzione del lettore verso tale scelta poetica. L'espedito stilistico affine alla preferenza della persona è la scelta del punto di vista dei bambini: qui i racconti che ci fanno vedere il mondo con gli occhi dei più giovani abbondano: *Vagnka*, *La voglia di dormire*, *La Steppa* tra quelli di cui parla Ginzburg notando questa particolarità.

Si riporta di seguito l'opinione sull'argomento in questione di uno dei maggiori studiosi di Čechov in Russia:

Способ изображения через восприятие героя не был открыт Чеховым. Как показали исследования В.В.Виноградова, этот метод довольно широко использовался и в пушкинской, и послепушкинской прозе – Гоголем, Достоевским, Толстым. И все-таки такой тип повествования в сознании читателей и исследователей теснее всего связан именно с Чеховым.

И этому есть основание – ибо никто из названных писателей не применил этот способ в «несказовой» прозе столь последовательно, подчинив повествование аспекту героя так строго, изгнав из него любые другие возможные точки зрения и голоса, никто не сделал аспект героя главным конструктивным принципом повествовательной системы. Этот тип повествования с полным правом может считаться чеховским.¹⁵⁹

Giova sottolineare che spesso parlando dei racconti la Ginzburg non si limiti a presentare al lettore la trama essenziale ma che effettui frequenti citazioni, le quali spesso si riferiscono al finale del testo come ad esempio nella descrizione di *l'Angoscia*, *Gusev*, *La signora col cagnolino*, *Il monaco nero* ed altri. Sovente i finali čecoviani danno effettivamente quel particolare tocco all'intera storia, in modo da svelare al lettore la poliedricità dell'argomento trattato: tirano la riga oltre la quale non vi è

¹⁵⁹ Čudakov, A.P., *Poëtika Čechova*, Moskva, Nauka, 1971. (Заключение, Гл.II)

La modalità di narrazione della storia attraverso la percezione del personaggio non è certo una scoperta di Čechov. Come hanno dimostrato le ricerche di V.V.Vinogradov, tale metodo era largamente usato sia nella prosa dell'epoca di Puškin sia in quella del periodo successivo alla sua morte – da Gogol', Dostoevskij, Tolstoj. In ogni caso questo tipo di narrazione nella coscienza dei lettori appare maggiormente legato proprio a Čechov.

E c'è un motivo – nessuno degli scrittori sopra nominati ha adoperato questo metodo nella prosa che non fosse "skaz" con tale ricorrenza, subordinando tutta la narrazione all'aspetto dell'eroe in maniera rigida, bandendone altri possibili punti di vista e voci; nessuno ha trasformato l'aspetto dell'eroe nel principio costruttivo del sistema narrativo. Questo tipo di narrazione a tutti gli effetti può essere considerato cecoviano. (Mia traduzione).

possibilità di passare nei nostri tentativi di comprendere caratteri e situazioni esposte oppure invitano a vedere in chiave ottimista il futuro che ci aspetta. In ogni caso, per la poetica čecoviana il finale svolge spesso un ruolo decisivo nella comprensione ed interpretazione del racconto. Dell'importanza di questo aspetto scrive ad esempio lo studioso di Čechov V.Kataev nel suo libro «Литературные связи Чехова».¹⁶⁰

È noto che la produzione artistica di Čechov sia vastissimo: l'edizione delle opere complete in russo conta ben 30 volumi compresi diari, annotazioni e ovviamente le lettere (per quest'ultime in particolare la Ginzburg ha svolto selezione e prefazione). Al momento della pubblicazione di *la Vita attraverso le lettere* le opere di Čechov sono ormai più volte tradotte in italiano e pubblicate sia nei volumi interamente dedicati a lui sia nelle diverse raccolte ed antologie, eppure nel *Profilo biografico* viene trattato un numero limitato di testi čecoviani, alcuni molto noti al pubblico ma non tutti. Poiché la scelta di questi testi è importante per la ricerca in esame, in quanto ne costituisce una base dei fatti, appare fondamentale elencare tutte le opere di cui Natalia Ginzburg parla espressamente nella propria prefazione. Di seguito vengono riportate nell'ordine in cui compaiono nel testo ginzburghiano, che a sua volta tende a seguire l'ordine cronologico della stesura:

La morte dell'impiegato;

Il grasso e il magro;

Un cognome cavallino;

La corista;

Un uomo di conoscenza;

Angoscia;

Requiem;

Il tifo;

Ivanov;

Il tabacco fa male;

Kaštanka;

Bellafronte;

Griša;

Steppa;

¹⁶⁰ Kataev, V.B., *Literaturnyje svjazi Čechova*, Moskva, 1989, pp.17, 36.

Voglia di dormire;
Vagnka;
L'onomastico;
Una storia noiosa;
Lo spirito dei boschi – Zio Vanja;
Gusev;
Il duello;
Il reparto n.6;
L'isola di Sachalin;
Il racconto d'uno sconosciuto;
Gabbiano;
Il monaco nero;
Tre anni;
La cicala;
Una domanda di matrimonio;
L'orso;
I contadini;
La signora col cagnolino;
Le tre sorelle;
Il giardino dei ciliegi;
La fidanzata.

In questo elenco non compaiono testi che ad un lettore russo apparirebbero imprescindibilmente legati al nome di Čechov: ad esempio *La piccola trilogia* che comprende i racconti *L'uomo nell'astuccio*, *L'uva spina*, *Dell'amore*. Non sono menzionati neppure *Il vescovo*, *Anna al collo*, *La casa col mezzanino*, *Il camaleonte*, *Jonic* ed alcuni altri. Non vi è nemmeno una parola sul racconto lungo *Caccia tragica*. Manca anche il racconto *Nemici* tradotto dal marito Leone Ginzburg, mentre sono citate quasi tutte le opere teatrali.

Il *Profilo biografico* logicamente non ha lo scopo dell'analisi scrupolosa di tutte le opere čecoviane e la selezione effettuata dalla Ginzburg rappresenta un dato

estremamente significativo per la ricerca in esame fungendo da indizio per la comprensione delle preferenze personali della scrittrice.

Riassumiamo brevemente le tesi più importanti per quanto riguarda le caratteristiche dello stile čecoviano che Natalia Ginzburg riteneva significative per la propria scrittura e che sono espresse nei testi analizzati:

- Il modo di articolare e condurre una storia;
- I finali delle storie;
- La posizione distaccata dell'autore;
- L'importanza della scelta del punto di vista nella narrazione;
- I tipi degli eroi;
- La provincialità o l'ambientazione decentrata in un testo, il suo sfondo;
- La combinazione dei motivi come morte, famiglia, felicità/infelicità, matrimonio, dolore, silenzio;
- Una particolare attenzione al concetto della luce che si collega al sapere e non sapere;
- L'accento sulla parola dei personaggi, il loro dialogare;
- La scelta dei dettagli nella descrizione dei personaggi;
- La componente comica e la combinazione del comico e tragico nello stesso testo.

Quelle sopra descritte sono le caratteristiche fondamentali riferite dalla Ginzburg nelle sue interviste, articoli, testi editoriali e saggi. Il presupposto di partenza è rappresentato dalla loro combinazione volta a creare una significativa affinità con l'opera čecoviana. Tali caratteristiche possono apparire astratte ed alquanto generiche ma la fase successiva della presente ricerca si preoccuperà di rivelarne la natura e particolarità ed affronterà altresì l'esame e la valutazione sia delle corrispondenze testuali nei testi della Ginzburg (anche se per quelli che conoscono le opere della Ginzburg risultano già famigliari) sia degli esempi concreti e citazioni dei testi di Ginzburg che saranno messi a confronto con quelli di Čechov.

CAPITOLO II

Elementi strutturali

Espedienti, forme e figure



Figura 7. Natalia Ginzburg, ritratto

Dalle interviste e dagli articoli menzionati nella precedente parte del presente studio si rileva che Natalia Ginzburg abbia dedicato grande rilevanza nella propria opera alla maniera di condurre la storia sulla base della scrittura cecoviana: in altre parole la scrittrice considerava significativi gli elementi strutturali distintivi della prosa di Čechov ed effettivamente lo stile del classico russo è noto per l'insieme dei tratti che di fatto rendono inconfondibili i suoi racconti e romanzi brevi.

La Ginzburg, pur sempre annunciando che spesso Čechov rappresentava il modello per la propria scrittura, non ha tuttavia mai individuato in dettaglio quali fossero gli espedienti poetici da imitare: da un attento esame risultante dal confronto delle opere di entrambi gli scrittori, è possibile rilevare alcuni elementi caratterizzati da una forte somiglianza ed affinità.

Prima di tutto bisogna parlare della predilezione per la forma breve: Čechov viene considerato come il maestro di tale forma e l'opera della Ginzburg rivela questa tendenza, verso la forma di racconto e romanzo breve, soprattutto nell'età giovanile della scrittrice.

Più tardi, dopo la guerra, nel periodo più maturo, la Ginzburg mostra la propria preferenza per forme e generi maggiormente articolati e successivamente prosegue in tale direzione nella propria prosa artistica: la forma breve tuttavia non sembra sparire del tutto dalla propria opera e trova infatti espressione in saggi critici, autobiografici, di cronaca e di memoria ed in altri di carattere filosofico, che possiamo ritrovare poi nelle raccolte *Mai devi domandarmi* e *Vita immaginaria*, nonché in diversi articoli sparsi in giornali e riviste di quel periodo.

Un'altra caratteristica distintiva della scrittura ginzburghiana appare rappresentata dalla disarmante semplicità manifestata sia nella forma sia nel linguaggio ed altresì nella scelta degli espedienti stilistici. Già la stessa preferenza della forma breve costituisce uno dei segni di tale qualità nel senso della tendenza a concentrare ed a sintetizzare il pensiero, portando il lettore "al sodo" senza indugio. Altri tratti, che riconducono sempre alla semplicità, appaiono rappresentati dalla riduzione della trama (quando succede poco o quasi niente) nonché da dialoghi essenziali dei personaggi e dall'assenza di figure espressive del testo.

La semplicità e laconicità dei racconti cecoviani è senza dubbio nota a tutti, ma appare legata ad una ragione esterna all'arte, e cioè la circostanza in base alla quale lo scrittore russo sia stato costretto, per un lungo periodo iniziale della propria carriera, a scrivere testi estremamente brevi, rischiando altrimenti di non venire pubblicato e di rimanere quindi privo di alcun guadagno.

Tra gli elementi comuni nello stile di Čechov ed in quello della Ginzburg, giova ricordare l'uso particolare di un'ironia molto sottile, che presuppone la comprensione di un profondo sottinteso, una sorta di humour leggero ed a volte appena percettibile, la combinazione del tragico e del comico nel testo che rende indivisibili tali elementi, nonché una particolare attenzione alle voci ed al modo di esprimersi dei personaggi, con anacoluti, uso della chiacchiera e frequenti contrapposizioni.

Si tratta senza dubbio di argomenti suscettibili di studi più approfonditi e che non possono essere compiutamente affrontati in questa sede: per questo motivo, pare

opportuno soffermarsi su concetti più concreti e forse più curiosi, soprattutto alla luce della circostanza che essi appaiono più rappresentativi ed a maggior ragione costituiscono un importante riferimento nella vasta opera sia di Čechov che della Ginzburg. Ad esempio è importante parlare dell'uso del dettaglio per la creazione dell'immagine di un personaggio, nella descrizione di un suo stato d'animo oppure nelle descrizioni della natura. Altresì è interessante l'introduzione di dettagli "insignificanti" o casuali che non servono da indizi per la ricerca di significati più approfonditi ma rappresentano lo sfondo per la narrazione o svolgono il ruolo di ricreazione della vita quotidiana.

Spesso Domenico Scarpa ha notato che i finali delle opere di Natalia Ginzburg mostrano a volte un forte tocco cecoviano: si tratta di un fatto rappresentativo, in quanto il finale costituisce una parte strutturale del testo caratterizzata da un rilevante peso per l'intero testo e contenente spesso pensieri ed idee fondamentali, che l'autore cerca di trasmettere al proprio lettore.

In questo senso rivelano un carattere emblematico anche alcuni tipi di comparazioni che vengono utilizzati da entrambi gli autori, con riferimento al mondo animale: a tale proposito è interessante analizzare nei testi il motivo per cui ciò accade e l'effetto prodotto da tale espediente.

Un altro particolare degno di attenzione è costituito dal motivo della morte o del suicidio dell'eroe, il quale viene posto di frequente nel finale del racconto e della storia: tale particolare rappresenta un elemento distintivo sia per la prosa di Čechov sia per quella di Natalia Ginzburg. A questo proposito appare più appropriato analizzare in questa parte del nostro studio tale fatto, in quanto legato proprio alla conclusione di un testo letterario. Oltre a costituire semplicemente un motivo ricorrente, esso svolge infatti altresì un ruolo significativo per l'intera struttura della narrazione.

Quelli sopra indicati costituiscono gli elementi strutturali e poetici, suscettibili di un esame dettagliato attraverso il confronto diretto dei testi di Čechov e di Natalia Ginzburg.

La semplicità non rappresenta soltanto una caratteristica importante nell'opera ginzburghiana ma costituisce fin dall'inizio l'obiettivo della scrittrice. Tale semplicità, che possiamo scorgere nella sua opera, non appare esclusivamente ricercata ma

addirittura inseguita con grande sforzo ed impegno, appositamente studiata per creare un effetto di understatement caratterizzato da una sorta di senso velato cosparso di sottintesi.

Nel proprio saggio autobiografico, la Ginzburg ne parla in questo modo, rappresentando se stessa alla terza persona singolare:

La sua fantasia non era né avventurosa né generosa. Era una fantasia arida, stenta e gracile. Lui ci pensava come a un bene gracile, delicato e prezioso. Gli sembrava di strappare, a un suolo arido, pochi fiori languidi e tristi. Avrebbe voluto avere un paesaggio enorme di praterie e boschi. Così, si sentiva povero. Gli sembrava di dover usare i suoi beni con parsimonia. Era sempre guardingo, irruente e parsimonioso. [...]

Più che non parsimonia, la sua era vera avarizia. Immaginava poche cose e le diceva con parole rapide e secche. Siccome voleva amare ciò che scriveva, dava alla sua avarizia il nome di sobrietà. Era assai forte in lui la determinazione a ignorare i propri difetti o a trasformarli in qualcosa di nobile, amabile e lusinghiero.

[...] Avrebbe voluto scrivere fiumi di pagine vorticose e tumultuose: e nello stesso tempo limpide e perfette. Le sue pagine erano invece di una nitidezza rapida, ordinata, pulita e avara. Tale nitidezza era menzognera perché egli in verità vedeva il mondo davanti a sé velato di vapori. Così lui oltre a essere avaro era anche bugiardo. La sua avarizia proveniva dalla paura di rivelare quel suo mondo spoglio, incolto e nebbioso. Apriva su quel suo mondo solo qualche avaro spiraglio.¹⁶¹

In che cosa si traduce la semplicità stilistica ginzburghiana? Prima di tutto nell'assenza di descrizioni estese, volte ad interrompere la narrazione ed a fermare lo sviluppo della trama o del dialogo: in poche parole la Ginzburg non permette al proprio lettore di distrarsi e di perdere il filo del ragionamento. Quasi sempre la scrittrice dedica pochissime righe alle caratteristiche di un personaggio, senza spesso neppure cogliere e mettere in evidenza i tratti più significativi dal punto di vista dello sviluppo della storia, ma dando invece un preciso riferimento, come se si trattasse della prima cosa di cui una persona potrebbe accorgersi imbattendosi per strada in un siffatto personaggio. Tale modo di affrontare le descrizioni dei propri personaggi appare molto vicina a quello usato da Čechov nei propri racconti, sia nei più giovanili che in quelli più maturi.

¹⁶¹ N. Ginzburg, *Ritratto di scrittore*, in cit. *Opere*, vol. II, pp. 190-191.

A tale riguardo si riportano di seguito alcuni esempi.

Nel romanzo *La strada che va in città* la scrittrice introduce per la prima volta un personaggio secondario – la compagna del Nini Antonietta – in questa maniera:

Era domenica, e mi prepararono il tè con le paste su una bella tovaglia ricamata, e Antonietta, che era la vedova, mi fece festa e mi baciò sulle guance. Era una donnina ben vestita, dipinta, con dei capelli biondi leggeri, con le spalle magre e la vita grassa.¹⁶²

Un'altra descrizione di un personaggio di secondo piano in *Tutti i nostri ieri*:

C'erano anche dei veri funghi porcini ma pochi, tutti quelli che c'erano li trovava un vecchio che stava di casa giù all'antica stazione. Era un vecchio con una sporca giacchetta bianca e dei calzoni bianchi rimboccati sulle ginocchia, da giovane era stato domestico in casa d'un ufficiale di marina, e aveva avuto quella divisa bianca in regalo.¹⁶³

La descrizione dei personaggi di primo piano appare identica a quella dei personaggi secondari. In questo senso la scrittrice non sembra curarsi affatto della circostanza che alcuni personaggi attraversino tutta la storia mentre altri facciano invece soltanto una breve comparsa. Ecco la descrizione del padre di famiglia in *Le voci della sera*:

Il vecchio de Francisci lo chiamavano il vecchio Balotta. Era piccolo e grasso, con una pancia tonda tonda che gli scoppiava fuori dai calzoni, e aveva grossi baffi spioventi ingialliti dal sigaro, che mordeva e succhiava.¹⁶⁴

Di seguito ecco un altro personaggio, ancora più sobrio e contenuto dal racconto *Borghesia* (uno degli ultimi):

La donna si chiamava Ilaria Boschivo. Era vedova da alcuni anni, era magra, molto rugosa, con dei corti capelli grigi lanosi e grandi occhi azzurri. Viveva sola¹⁶⁵.

¹⁶² N. Ginzburg, *La strada che va in città*, in cit. *Opere*, vol. I, p. 15.

¹⁶³ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 467.

¹⁶⁴ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 674.

¹⁶⁵ N. Ginzburg, *Borghesia*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p. 759.

Analizziamo ora i passaggi dedicati da Čechov all'introduzione di un personaggio. Ad esempio il protagonista di *Chirurgia* viene introdotto in questo modo:

L'ospedale provinciale. In assenza del dottore, che è partito per prender moglie, riceve i malati l'aiuto medico Kurjatin, un uomo grasso, sui quaranta, in giacchetta lisa di seta greggia e calzoni frusti di tessuto a maglia. Sul suo viso c'è l'espressione d'un sentimento di dovere e di soavità. Tra l'indice e il medio della mano sinistra un sigaro puzzolente.¹⁶⁶

Il protagonista del racconto lungo *La steppa* Egóruška viene introdotto così attraverso pochissime parole (che del resto seguono lo schema già accennato e non appaiono differenti dalla descrizione dei suoi due accompagnatori):

Oltre ai due appena descritti e al cocchiere Deniska, che frustava senza posa la coppia di vivaci cavallini bai, sul calesse si trovava ancora un altro passeggero, un ragazzo di circa nove anni, con il volto scuro per l'abbronzatura e bagnato per lacrime. [...] Per la velocità la camicia rossa gli si gonfiava sulla schiena come una bolla e il cappello nuovo da postiglione con la piuma di pavone gli scivolava in continuazione sulla nuca.¹⁶⁷

Un altro piccolo protagonista dell'omonimo racconto *Griša* viene descritto letteralmente in due righe:

¹⁶⁶ A. Čechov, *Chirurgia*, in Čechov, A., *Racconti*, traduzione di Alfredo Polledro, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano, 2010, p.48.

“Земская больница. За отсутствием доктора, уехавшего жениться, больных принимает фельдшер Курятин, толстый человек лет сорока, в поношенной чечунчовой жакетке и в истрепанных триковых боюках. На лице выражение чувства долга и приятности. Между указательным и средним пальцами левой руки – сигара, распространяющая зловоние”.

¹⁶⁷ A. Čechov, *La steppa*, in Čechov, A., *Racconti*, traduzioni di Monica Bottazzi e Bruno Osimo, introduzione di Igor Sibaldi, con uno scritto di Vladimir Nabokov, due volumi, Mondadori, Milano, 2006, vol.I, p.4.

“Кроме только что описанных двух и кучера Дениски, неумоимо стегавшего по паре шустрых гнедых лошадок, в бричке находился еще один пассажир – мальчик лет девяти, с темным от загара и мокрым от слез лицом. [...] От быстрой езды его красная рубаха пузырем вздувалась на спине и новая ямщицкая шляпа с павлиньим пером то и дело сползала на затылок”.

Griša, un piccolo bambino paffuto, nato due anni e otto mesi fa, passeggia con la bambinaia pel viale. Ha indosso una lunga mantellina ovattata, una sciarpa, un gran berretto con bottoncino peloso e soprascarpe felpate.¹⁶⁸

Spesso Čechov evita del tutto la descrizione del personaggio, lasciando spazio alla vicenda nonché alla voce dell'eroe ed all'immaginazione del lettore: così non sappiamo come sono i personaggi Van'ka dell'omonimo racconto, Var'ka dal racconto *Voglia di dormire*, Iona dal racconto *Angoscia* e così anche molti altri.

I frammenti citati dimostrano che tale cliché, dall'impronta cecoviana, appare largamente utilizzato da Natalia Ginzburg in quanto consone ai suoi testi. La Ginzburg moltiplica brevi descrizioni dei personaggi, di solito focalizzate esclusivamente su un dettaglio assolutamente casuale ma che fa da riferimento per il lettore e che crea un'immagine viva seppure non completa.

Uno schema dello stesso tipo viene adottato per le descrizioni della natura o dei luoghi, i quali sia nell'opera di Čechov che in quella della Ginzburg appaiono fondamentalmente quasi banali e ridotti: ciò in quanto non rappresentano di solito niente di particolare, quali creazioni spesso prive di parole che potrebbero amplificarne l'immagine. Nello stesso tempo tali descrizioni, invero pur molto asciutte, contengono molta profondità e poesia ed un tale effetto viene raggiunto dalla disarmante essenzialità del testo, volto a mettere a nudo la situazione descritta.

Paragoniamo così la descrizione dell'ambiente, all'inizio del romanzo breve *Tre anni* e in *Le voci della sera*:

Era ottobre, cominciava a far freddo; nel paese alle nostre spalle s'erano accesi i primi lampioni, e il globo azzurro dell'Albergo Concordia rischiarava d'una luce vitrea la piazza deserta.¹⁶⁹

Era ancora buio, ma qua e là nelle case si erano già accesi i lumi e in fondo alla strada, da dietro la caserma, cominciava a sorgere una luna pallida.¹⁷⁰

¹⁶⁸ A. Čechov, *Griša*, in Čechov, A., *Racconti*, traduzione di Alfredo Polledro, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano, 2010, p.114.

“Гриша, маленький, пухлый мальчик, родившийся два года и восемь месяцев тому назад, гуляет с нянькой по бульвару. На нем длинный ватный бурнусик, шарф, большая шапка с мохнатой пуговкой и теплые калоши”.

¹⁶⁹ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 668.

Oppure prendiamo gli esempi della descrizione delle case. In questo senso ecco come Čechov presenta la casa di Alëchin nell'*Uva spina*:

La casa era grande, su due piani. Alëchin abitava di sotto, in due stanze a volta con finestrelle dove un tempo abitavano i fattori; c'era un arredamento semplice, e odore di pane di segale, di vodka da poco prezzo e di finimenti.¹⁷¹

Ed ecco ora una descrizione stilisticamente simile della casa presa dalla madre di Sagittario:

La casa aveva stretti balconcini di ferro, e una scaletta esterna che scendeva in giardino. Nelle quattro stanze del primo piano, e nelle sei stanze del piano di sopra, mia madre aveva disposto le poche cose che aveva portato da Dronero: gli alti letti di ferro cigolanti e gementi, con le pesanti trapunte di seta fiorata; certe seggioline imbottite, con una gonnellina di mussola, il pianoforte; la pelle di tigre; una mano di marmo posata su un cuscinetto.¹⁷²

Ed ecco ancora le brevi descrizioni delle case e dei giardini, i quali si distinguono per una certa oggettività:

La casa, il giardino e la Felicetta erano come avevo immaginato. Ma nella casa non c'era niente di tetro, come c'è spesso nella case vecchie. Era spaziosa e chiara, con tende bianche e poltrone di paglia. Sui muri e lungo la cancellata si arrampicava l'edera e delle piante di rose.¹⁷³

Ed ancora così Čechov in *La mia vita*:

¹⁷⁰ A. Čechov, *Tre anni*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.991.

“Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна”.

¹⁷¹ A. Čechov, *L'uvaspina*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1454-1455.

“Дом был большой двухэтажный. Алехин жил внизу, в двух комнатах со сводами и маленькими окнами, где когда-то жили приказчики; тут была обстановка простая, и пахло ржаным хлебом, дешевою водкой и сбрueй”.

¹⁷² N. Ginzburg, *Sagittario*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p.577.

¹⁷³ N. Ginzburg, *Mio marito*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 189.

Abitavamo sulla Bol'shaja Dvorjanskaja: era la via principale della città e, in mancanza di un giardino pubblico decente, la sera vi passeggiava il nostro *beau monde*. Questa strada incantevole sostituiva in parte il giardino pubblico poiché a entrambi i lati crescevano pioppi, i quali olezzavano, soprattutto dopo la pioggia, e da dietro le palizzate e gli steccati pendevano le acacie, gli alti cespugli di lillà, i ciliegi selvatici, i meli.¹⁷⁴

Le descrizioni riportate si distinguono per le seguenti caratteristiche: frasi corte e contenenti minimi particolari.

Questa tecnica ricorda un piccolo collage, una galleria di immagini simili tra di loro. Questo espediente, spesso notato dai ricercatori ma mai invero collegato al nome di Čechov, viene descritto con precisione da Domenico Scarpa allorché, effettuando l'analisi della parte iniziale del romanzo *Caro Michele*, si esprime così:

Lo stile di questo *incipit* è di fatto uno stile nominale, anche se i verbi sono presenti. Lo staccato di quelle frasi dove il punto fermo è praticamente l'unico segno adoperato, dove si rifiuta la flessuosità della virgola, è lo stile e il ritmo della didascalia teatrale: una prospezione di luoghi e un inventario di oggetti necessari all'azione.¹⁷⁵

Un'altra manifestazione della semplicità stilistica si ritrova nelle continue ripetizioni, nella duplicazione dei modelli sintattici ed anafore, nella ripresa di sintagmi, di espressioni oppure di interi paragrafi all'interno del testo. Gli esempi di simili passaggi abbondano nella scrittura ginzburghiana ed a tale riguardo uno dei più rappresentativi è certamente rappresentato dall'insistenza sulla parola "disse" nei dialoghi del romanzo *Le voci della sera*. La ripresa di certe espressioni usate in famiglia costituisce altresì l'asse portante semantica ed il principio stilistico dell'intero romanzo *Lessico familiare*.

Non pare difficile trovare altri passaggi con ripetizioni:

¹⁷⁴ A. Čechov, *La mia vita*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.12

"Мы жили на Большой Дворянской – это была главная улица в городе, и на ней по вечерам, за неимением порядочного городского сада, гулял наш beau monde. Эта прелестная улица отчасти заменяла сад, так как по обе стороны ее росли тополи, которые благоухали, особенно после дождя, и из-за заборов и палисдников нависали акации, высокие кусты сирени, черемуха, яблони".

¹⁷⁵ D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in Ginzburg, N., *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2005, p. 453.

Io ho le scarpe rotte e l'amica con la quale vivo in questo momento ha le scarpe rotte anche lei. Stando insieme parliamo spesso di scarpe. Se le parlo del tempo in cui sarò una vecchia scrittrice famosa, lei subito mi chiede: «Che scarpe avrai?» Allora le dico che avrò delle scarpe di camoscio verde, con una gran fibbia d'oro da un lato.¹⁷⁶

La scrittrice enfatizza e sottolinea a volte intere frasi attraverso la tecnica della reiterazione di singoli elementi o di intere proposizioni:

Chiese perché Cenzo Rena non chiamava il maniscalco e il negoziante di stoffe e tutti i contadini, e studiavano tutti insieme di nascondersi dietro le siepi e sparare contro i tedeschi la notte, oppure almeno spargere dei chiodini lungo la strada. E allora Cenzo Rena disse che difatti sarebbe stato giusto fare così. Ma lui non si sentiva né di sparare né di spargere dei chiodini, qualche volta ci aveva pensato ma aveva capito che avrebbe avuto una gran paura, paura in tutto il suo corpo, e si sentiva le mani tutte molli e senza voglia di spargere chiodini o sparare. [...] Il contadino Giuseppe si mordeva le unghie e guardava Cenzo Rena scontento, come poteva andarsene da solo col suo mitra sulle colline. Ma almeno spargere dei chiodini, disse, almeno spargere tanti chiodini lungo la strada, che scoppiasse qualche ruota ogni tanto. Forse spargere dei chiodini, disse Cenzo Rena, perché no. Ma dov'erano tutti questi chiodini da spargere [...].¹⁷⁷

E non di rado ritroviamo interi passaggi, ripetuti svariate volte, come ad esempio nel romanzo *È stato così* ove il seguente paragrafo dall'inizio viene ripreso praticamente identico nel finale:

Gli ho detto: - Dimmi la verità, - e ha detto: - Quale verità, - e disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero e lui che si sporgeva dal finestrino e salutava col fazzoletto.¹⁷⁸

Ricordiamo poi che in questo romanzo la frase della protagonista “Gli ho sparato negli occhi”, ripetuta molte volte, diventa il leitmotiv ed il ritornello dell'intera narrazione.

¹⁷⁶ N. Ginzburg, *Scarpe rotte*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 793.

¹⁷⁷ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, pp. 544-545.

¹⁷⁸ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, pp. 79, 166.

Tale procedimento stilistico e maniera di enfatizzare diversi passaggi si ritrova spesso anche nell'opera cecoviana: alcuni racconti come *Cognome cavallino*, *La morte dell'impiegato*, *Il camaleonte* basano il proprio intreccio proprio sulle ripetizioni di situazioni simili, le quali producono da una parte un effetto comico e dall'altra rendono più grottesco il finale, in quanto arriva dopo una fila interminabile di frammenti simili.

Ricordiamo poi quanto viene ripetuto molte volte “кружевное варенье” dalla pièce teatrale *Ivanov* che produce anche un effetto comico ed arricchisce la rappresentazione del carattere di Lebedeva. Čechov amava il ricorso alle anfore, le quali aggiungevano ritmo e tensione al testo prosaico, organizzandolo in maniera molto astratta e prevedibile. Troviamo un passaggio rappresentativo nel capitolo XVII di *Il duello*:

Che l'indomani l'uccidessero o lo deridessero, ossia lo lasciassero in vita, avrebbe avuto comunque la peggio. Che questa donna spudorata si uccidesse dalla disperazione e dalla vergogna o trascinasse la sua penosa esistenza, avrebbe avuto comunque la peggio...¹⁷⁹

Ed anche nel finale di questo romanzo breve lo scrittore utilizza un espediente simile:

«Già, nessuno conosce l'autentica verità...» pensava Laévkij, guardando con angoscia l'inquieto mare scuro.

“La barca viene sospinta indietro” pensava. “Fa due passi avanti e uno indietro, ma i rematori sono cocciuti, instancabili agitano i remi e non temono le onde alte. La barca va sempre avanti e avanti, ormai non la si vede più, e andrà avanti mezz'ora e i rematori vedranno con chiarezza le luci del piroscampo, e fra un'ora saranno già alla scaletta della nave. Così anche nella vita... Nella ricerca della verità le persone fanno due passi avanti e uno indietro. Le sofferenze, gli sbagli e la noia della vita li mandano indietro, ma la sete della verità e la cocciuta verità mandano avanti e avanti. E chi lo sa? Magari, riusciranno a navigare fino all'autentica verità...»¹⁸⁰

¹⁷⁹ A. Čechov, *Il duello*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.504.

“Убьют ли его завтра утром или посмеются над ним, то есть оставят ему эту жизнь, он всё равно погиб. Убьёт ли себя с отчаяния и стыда эта опозоренная женщина или будет влачить свое жалкое существование, она всё равно погибла...”

¹⁸⁰ *Ivi.*, p.526.

Va notato che, proprio a proposito della traduzione di *Il duello*, il giovane Leone Ginzburg si indignasse con Leonardo Kociemski, in quanto quest'ultimo tendeva ad eliminare tali ripetizioni sulla base della circostanza che non ne capiva la loro funzione. In particolare dalla traduzione era stato eliminato il nome del filosofo Spencer che von Koren ripete diverse volte in un suo monologo.

Infatti tale espediente rivela una grande rilevanza stilistica nel testo e soprattutto fa risaltare la semplicità strutturale, in quanto elementare per la sua sostanza. La ripetizione in tutte le figure del discorso ed a tutti i livelli strutturali del testo letterario ne organizza gli elementi, creando un ritmo particolare all'interno del quale gli elementi vengono ripresi, come in un ornamento, prevedibili e continui ed anche facilmente visibili ed interpretabili.

La semplicità trova la propria rappresentazione nella forma breve dei racconti: più il testo è breve e minori sono gli elementi e le informazioni che contiene e maggiormente lo percepiamo come qualcosa di elementare ed indivisibile. Appare tuttavia estremamente rilevate dal punto di vista del contatto con il lettore, così un testo piccolo ha sempre più possibilità di essere letto dall'inizio alla fine, in più impone una concentrazione di immagini e pensieri nonché un linguaggio fitto ed allo stesso tempo basilare.

Čechov all'inizio della propria carriera di scrittore non aveva scelto né forma né genere: era stato pubblicato su alcune riviste solo se non superava un certo numero di righe e una tale esperienza, a lungo andare, gli è servito da scuola di stile: ciò in seguito l'ha distinto e ha contribuito alla creazione del canone della letteratura classica russa.

Per la Ginzburg l'inizio è stato invece ben diverso e non altrettanto influenzato dall'esterno: i primi racconti pubblicati sulla rivista *Solaria* negli anni '30 hanno dato origine ad uno stile inconfondibile, una voce che è cresciuta, maturata e si è sviluppata ma che si è mostrata sempre fedele a se stessa ed ai primi testi, invero un po' ingenui e dal linguaggio quasi infantile ma insieme vigoroso e determinato.

“Да, никто не знает настоящей правды...” — думал Лаевский, с тоскою глядя на беспокойное темное море. “Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неумолимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет всё вперед и вперед, вот уж ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...”

Nel suo caso si tratta di una selezione intransigente dei materiali intellettuali, di un drastico sfoltimento delle cose che è possibile dire, e che vanno ridotte all'essenza: aggirate, accennate, alluse, omesse, nascoste, e riassorbite al fondo dei segni visibili del significato, le parole scritte. La metafora della cruna dell'ago vuol dire che Natalia Ginzburg ha cercato, nella sua scrittura, una ricca povertà: per la cruna dovevano passare poche parole semplici, che fossero ricche di ciò che avevano abbandonato prima, al di qua di quella cruna, e che pur essendo povere sprigionassero ricchezza dal modo di stare insieme. Dalla loro sequenza, dalla curva che descrivevano, dal tono dell'emissione.¹⁸¹

Con queste parole Domenico Scarpa, nell'articolo che accompagna il volume che raccoglie i testi brevi ginzburghiani di diversi anni dall'inizio alla fine della carriera della scrittrice, spiega la semplicità e la predisposizione alla forma breve della Ginzburg.

Né Čechov né Ginzburg appaiono "imprigionati" da un solo genere, dalla stessa forma. Lo sviluppo della loro personalità ed i temi diversi hanno portato gli scrittori a trovare differenti alternative per quanto riguarda la forma.

Il nucleo di un frammento di testo, abbastanza conciso, rimane spesso alla base della loro scrittura: *La Steppa* inizialmente era pensata come un susseguirsi di scene ed immagini sparse, raccolte sotto un'unica idea e forma cumulativa. Anche il romanzo *Lessico familiare* è stato concepito in principio come breve racconto sui modi di parlare della propria famiglia.

La stessa Ginzburg descrive in un'intervista ad Oriana Fallaci così questo processo:

Ora Le dico tutto di questo libro che è nato in due mesi, ecco, e prima non ci pensavo neanche, ecco. Avevo messo insieme *Le piccole virtù* e pensavo soltanto di scrivere cinque o sei cartelle su come parlavano nella mia famiglia. E poi, poi niente. Poi è venuta fuori un mucchio di roba, insomma un libro.¹⁸²

¹⁸¹ D. Scarpa, *Vicende di una voce*, in Ginzburg, N., *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Einaudi, Torino, 2016, p.273.

¹⁸² O. Fallaci, *Con molto sentimento*, in Fallaci, O., *Gli antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963, p.345.

Tra semplicità stilistica e forma breve sembra esistere un legame di natura poetica molto forte. Il genere in qualche maniera determina sempre i mezzi espressivi: così più è breve il testo più necessita laconicità e maggiormente la scrittura appare concisa e sintetica. A questo punto tende ad avvicinarsi alla poesia, con una forte corrente lirica.

Questo concetto è stato formulato con precisione da Italo Calvino nell'articolo che in seguito è stato usato come prefazione al romanzo *Le voci della sera*:

Il segreto della semplicità di Natalia è qui: questa voce che dice "io" ha sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. Ed è da questa sproporzione che nasce la tensione poetica. La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto; fissarsi uno strettissimo numero di mezzi espressivi e cercare di esprimere con quello qualcosa d'estremamente complesso.¹⁸³

Oltre alla poesia, la semplicità di forma e di mezzi espressivi rivela comunque un aspetto comunicativo: l'essenzialità delle parole, a volte l'assenza di parole per descrivere un determinato problema, può significare l'impossibilità di raccontarlo e mostrare la circostanza che ci troviamo di fronte all'indicibile. L'atto stesso del parlare mostra uno strato superiore del significato del testo.

Lo fa notare anche lo studioso Maurizio Dardano il quale, citando le parole di Montale in merito a *Lessico familiare*, scrive:

L'indifferenza per lo stile dichiarata da Pier Paolo Pasolini e da Natalia Ginzburg è soltanto apparente: la colloquialità è frutto di scelte di stile.¹⁸⁴

In ogni caso la forma breve è stata dominante nell'opera di Natalia Ginzburg solo nella prima metà della propria carriera letteraria, e cioè più o meno fino al romanzo *Tutti i nostri ieri*. Successivamente non è scomparsa ma ha continuato ad espandersi e ad assumere forme nuove nella saggistica della scrittrice e nel proprio lavoro editoriale.

¹⁸³ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo*, in Ginzburg, N., *Le voci della sera*, Torino, Einaudi, 2003, p.VII.

¹⁸⁴ M. Dardano, *Le lingue del romanzo in Il romanzo in Italia. 1: Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma, 2018, p.223.

Ritornando all'analisi dei punti stilistici in comune tra i due scrittori in esame ci avviciniamo al problema dei finali. La conclusione costituisce una parte strutturale fondamentale per un testo in quanto lo rende indipendente, rivela la posizione dell'autore e definisce il tono dell'intero scritto. Per la Ginzburg del primo periodo giovanile finire una storia significa darle la vita in senso proprio, perché avere una storia o dei personaggi per la testa non voleva dire articolare un racconto. Invece portarlo a termine significava permettergli un distacco; a questo punto una volta finito il testo esso incominciava a funzionare per conto proprio.

Nel saggio *Ritratto di scrittore* la Ginzburg parla di ciò proprio nelle prime righe:

Scrivendo, gli sembrava di dover correre a precipizio verso una conclusione. Gli era già successo più volte di non finire quello che incominciava; perciò finire era la sua aspirazione essenziale.¹⁸⁵

E più avanti, nello stesso saggio, la scrittrice aggiunge che

nel momento che se ne doveva andare via da quei luoghi perché aveva finito, si sentiva triste e perso come uno che deve lasciare un paese di cui conosce ogni vicolo e casa e dove sa con certezza che non potrà tornare mai più; e ricordando la gran furia e rapidità con cui usava scrivere, si chiede ora che fretta ci fosse e perché non si sia trattenuto più a lungo là, in quei luoghi che aveva inventato con grande avarizia ma con precisione¹⁸⁶.

Questi frammenti dimostrano che il finale non costituisce soltanto la conclusione fisica di un testo, ma una volta creato rappresenta l'inizio di un mondo del tutto autonomo, il quale mostra una propria vita: questa duplice funzione sia fisica sia poetica appare fondamentale anche per comprendere perché esista affinità nei finali cecoviani ed in quelli ginzburghiani.

¹⁸⁵ N. Ginzburg, *Ritratto di scrittore*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p. 189.

¹⁸⁶ *Ivi.*, p. 193.

In un articolo del 1939, dedicato proprio ai finali nell'opera cecoviana¹⁸⁷, lo studioso Gornfeld notava che spesso lo scrittore russo si distacca dal proprio personaggio quando quest'ultimo pensa e medita sull'accaduto: tale affermazione vale principalmente per i racconti del secondo periodo di attività letteraria e cioè più o meno dopo il 1888.

I racconti umoristici e le scenette avevano altri scopi artistici, più ricreativi, e per questo avevano finali improvvisi ad effetto.

I racconti come *La storia noiosa*, *Avvenimento*, *Kaštanka*, *La fortuna*, *I vicini*, *Il duello*, *La Steppa* ed altri della fine degli anni 1880 e 1890, finiscono puntualmente nel momento in cui gli eroi non agiscono ma sono assorti nelle più profonde riflessioni.

Questa opposizione tra finale a sorpresa e finale senza colpo di scena si rivela fondamentale per l'opera cecoviana che in questo espediente trova una delle proprie caratteristiche rappresentative ovvero l'assenza di fatto del finale che, in questo caso, diventa una tecnica abituale per Čechov.

Un altro tipo di finale assai diffuso in tutta l'opera cecoviana è rappresentato dalla morte (in alcuni casi dal suicidio) dell'eroe. A tale proposito giova ricordare il suicidio del protagonista nell'ultima scena di *Ivanov*, nonché il suicidio di Treplev nella pièce *Il Gabbiano*, e così pure la decisione di togliersi la vita da parte del protagonista del racconto *Volodja*.

Con la morte finiscono moltissimi testi famosi, come ad esempio i seguenti: *Il reparto N.6*, *L'uomo nell'astuccio*, *La morte dell'impiegato*, *Voglia di dormire*, *La scommessa*, *Gùsev*, *Il tifo*, *Il monaco nero*, *La cicala*. E senza dubbio questa lista può agevolmente continuare.

Forse l'ultimo tipo di finale che Čechov spesso utilizzava nella propria opera è costituito dall'immagine della speranza di un avvenire migliore e più felice per tutti, volto a rappresentare per i diversi personaggi come una sorta di prospettiva per il prossimo futuro: invero così finiscono le opere *Lo studente*, *La steppa*, *La fidanzata*, *Tre anni*, *Contadini*, *Un caso di pratica medica*, *La signora col cagnolino* ed altri, nonché le opere teatrali *Lo Zio Vanja* e le *Tre sorelle*.

Studiando e confrontando i finali che Natalia Ginzburg sceglieva per le proprie opere, sia nel periodo giovanile sia in quello più maturo, si nota una certa tendenza a

¹⁸⁷ Cfr. A. G. Gornfeld, *Chechovskije finaly*, in *Neva*, №12, 2009.

seguire alcuni orientamenti poetici cecoviani. In particolare ciò appare evidente nei romanzi brevi realizzati all'inizio della carriera e cioè *La strada che va in città*, *È stato così*, *Valentino*, ma anche nel romanzo *Lessico familiare*, in *Caro Michele* e nel racconto lungo *Famiglia* e in alcuni racconti quali *Casa al mare* e *La madre*. È pressoché evidente che la scrittrice opti per un finale offuscato, che dà l'idea della fine del testo ma non della fine della storia: come nelle conclusioni cecoviane i personaggi vengono lasciati in un momento della loro esistenza nel quale riflettono sull'accaduto o sulla vita e le sue leggi in generale.

Riportiamo qui alcuni esempi, paragonandoli a quelli di Čechov.

Il finale del racconto *La madre* si presenta così:

Del resto adesso capivano che non l'avevano amato molto, forse anche lei non li amava molto, se li avesse amati non avrebbe preso il veleno, così avevano sentito che diceva Diomira e il portinaio e la signora del piano di sotto e tanta altra gente. Gli anni passavano e i ragazzi crescevano e succedevano tante cose e quel viso che non avevano molto amato svaniva per sempre.¹⁸⁸

Queste sono le parole del passaggio finale del romanzo *È stato così*:

Quando sono stata in cucina ho capito che cos'avrei fatto. Era facile e non ne avevo paura. Ho capito che mai avrei parlato a nessuno. Né a Francesca né a Giovanna né a Augusto né a mia madre. A nessuno. Sedevo al tavolo di marmo in cucina e non riuscivo a non prestare orecchio al silenzio. Dall'acquario saliva un alito freddo e fetido e la sveglia pulsava sull'armadio. Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi? Ma era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me.¹⁸⁹

Il romanzo *Valentino* termina così:

Lui che si è preso sempre tutto quello che la gente gli ha dato, senza sognarsi di dare mai niente, senza trascurare un sol giorno di carezzarsi i ricci davanti allo specchio e di farsi un

¹⁸⁸ N. Ginzburg, *La madre*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 215.

¹⁸⁹ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 167.

sorriso. Lui che certo non ha mancato di farsi quel suo sorriso allo specchio, neppure il giorno della morte di Kit.

Ma non dura a lungo la mia rabbia contro di lui. Perché lui è la sola cosa che rimanga nella mia vita; e io sono la sola cosa che rimanga nella sua. Così, sento che da quella rabbia io mi devo difendere; devo restar fedele a Valentino, e restare ferma al suo fianco, che mi trovi se si volta dalla mia parte. Lo seguo con gli occhi quando esce per strada, lo accompagno con gli occhi fino all'angolo: e mi rallegro che sia sempre così bello, con la piccola testa ricciuta sulle spalle forti. Mi rallegro del suo passo ancora così felice, trionfante e libero: mi rallegro del suo passo, dovunque lui vada.¹⁹⁰

Riportiamo i finali di alcuni racconti cecoviani che sembrano avere tono e accenti semantici simili. Il finale del racconto *Vicini*:

Dal boschetto e dalla tenuta di Koltóvič veniva un forte odore di mughetto e di erbe aromatiche da miele. Pětr Michàjlyč camminava lungo la riva del laghetto e triste guardava l'acqua e, ripensando alla propria vita, si convinceva che finora aveva detto e fatto quello che non pensava, e gli uomini lo avevano ricambiato allo stesso modo, e per questo tutta la vita ora gli sembrava buia quanto quest'acqua nella quale si rifletteva il cielo notturno e si intrecciavano le alghe. E gli sembrava che non ci fosse niente da fare.¹⁹¹

Oppure la conclusione del racconto *La fortuna*:

Ma quando il sole, promettendo una lunga giornata di calore indomabile, cominciò a riscaldare la terra, ogni essere vivente che durante la notte si muoveva e faceva rumore s'immerse in una sonnolenza. Il vecchio e San'ka, con le loro gerlygi, stavano in piedi alle due estremità opposte del gregge, immobili come fachiri in preghiera, concentrati nei loro pensieri. Non si accorgevano più l'uno dell'altro e ciascuno di essi viveva la propria vita. Le pecore anch'esse pensavano...¹⁹²

¹⁹⁰ N. Ginzburg, *Valentino*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 261.

¹⁹¹ A. Čechov, *Vicini*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol. I, p. 669.

“Из рощи и усадьбы Колтовича сильно потянуло ландышами и медовыми травами. Петр Михайлыч ехал по берегу пруда и печально глядел на воду и, вспоминая свою жизнь, убеждался, что до сих пор говорил он и делал не то, что думал, и люди платили ему тем же, и оттого вся жизнь представлялась ему теперь такую же темной, как эта вода, в которой отражалось ночное небо и перепутались водоросли. И казалось ему, что этого нельзя поправить”.

¹⁹² A. Čechov, *La Fortuna*, in Čechov, A., *Racconti e teatro*, Sansoni editore, Firenze, 1966, p. 400.

Il racconto *Villa nuova (Dacia nuova* nella traduzione di Bruno Osimo) finisce con le seguenti parole:

Camminano un passo dopo l'altro, sfiniti, e pensano...

Nel loro paese, pensano, la gente è buona, pacifica, ragionevole, ha timore di Dio, ed Eléna Ivànovna pure è pacifica, buona, mansueta, faceva tanta compassione guardarla, ma allora perché non sono andati d'accordo e si sono separati da nemici? Cos'era quella nebbia che distoglieva dagli occhi le cose più importanti, e si vedevano solo i danni ai prati, le briglie, le tenaglie e tutte queste inezie che ora nel ricordo sembrano una tale sciocchezza? Com'è che con il nuovo proprietario vivono in pace, mentre con l'ingegnere non sono andati d'accordo?

E non sapevano come risponderci a queste domande, tutti tacciono, e solo Volód'ka borbotta qualcosa.

“Cosa dici?” domanda Rodión.

“Abbiamo vissuto senza ponte e non l'abbiamo chiesto... e non ci serve.”

Nessuno gli risponde, e continuano a camminare in silenzio, la testa bassa.¹⁹³

Il racconto ginzburghiano *Famiglia* si conclude con immagini simili a quelle del racconto *Il reparto N.6*: qui non solo ritroviamo i pensieri dei personaggi ma viene anche mostrata al lettore, attraverso una specie di sogno misto con i ricordi, la morte del protagonista che sta per sopraggiungere ed è ormai imminente.

“А когда солнце, обещая долгий, непобедимый зной, стало припекать землю, всё живое, что ночью двигалось и издавало звуки, погрузилось в полусон. Старик и Санька со своими герлыгами стояли у противоположных краев отары, стояли не шевелясь, как факиры на молитве, и сосредоточенно думали. Они уже не замечали друг друга, и каждый из них жил своей собственной жизнью. Овцы тоже думали...”

¹⁹³A.Čechov, *Dacia nuova*, in Čechov, A., *Racconti*, vol.II, p.1538-1539.

“Они идут нога за ногу, утомленные, и думают...”

В их деревне, думают они, народ хороший, смиренный, разумный, бога боится, и Елена Ивановна тоже смиренная, добрая, кроткая, было так жалко глядеть на нее, но почему же они не ужились и разошлись, как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором? Почему с новым владельцем живут в мире, а с инженером не ладили?

И, не зная, что ответить себе на эти вопросы, все молчат, и только Володька что-то бормочет.

— Что ты? — спрашивает Родион.

— Жили без моста... — говорит Володька мрачно. — Жили мы без моста и не просили... и не надо нам.

Ему никто не отвечает, и идут дальше молча, понуриив головы”.

Nell'articolo più volte sopra già menzionato *Vicende di una voce*, Domenico Scarpa nota giustamente i tratti cecoviani: «Nella frase che chiude *I bambini* si ritrova quello slancio volenteroso, e ignaro di essere disperato, che così spesso Čechov registra».¹⁹⁴ Ma non è l'unico testo che Natalia Ginzburg conclude in questa maniera. Il romanzo *Tutti i nostri ieri* finisce con un passaggio caratterizzato da un tono simile e dalla speranza per un futuro migliore. Alcuni dei racconti inclusi nella raccolta *Le piccole virtù* mostrano un finale simile: *Scarpe rotte*, *Lui e io*, *Rapporti umani*, *Piccole virtù*. Riportiamo qualche esempio:

Chiusero gli occhi. Domani ... Il buon Dio stava preparando per loro un domani bellissimo, pieno di cose nuove, deliziose. [...]

Come si sarebbero divertiti! Poi, un giorno, la mamma li avrebbe chiamati e avrebbe detto: - Siete stati molto bravi a mantenere la promessa, vedo che siete due buoni bambini, e voglio ricompensarvi. Ho comprato a te, Giorgio, questa bicicletta, e per Emilia l'orologio d'oro. Ecco, vedete ... - Si addormentarono col cuore peso di felicità.¹⁹⁵

Così finisce il racconto *I Bambini*. Ed ecco invece il finale di *Tutti i nostri ieri*:

E risero un poco ed erano molto amici loro tre insieme Anna Emanuele e Giustino, ed erano contenti di essere loro tre insieme a pensare a tutti quelli che erano morti, e alla lunga guerra e al dolore e al clamore e alla lunga vita difficile che si trovava adesso davanti e che era piena di tutte le cose che non sapevano fare.¹⁹⁶

Nell'articolo *Apocalypsis cum figuris* Scarpa ritorna a questo motivo del futuro radioso e parla questa volta non solo dei finali ma più in generale dei personaggi che rappresentano la visione positiva del futuro:

Michele, così come più tardi Alberico in *La città e la casa* (1984), è una *risorsa*. I giovani (come gli adulti, del resto) muoiono male e distruggono la propria vita in tutte le maniere possibili; ma nella narrativa e nel teatro della Ginzburg le persone giovani restano

¹⁹⁴ D. Scarpa, cit. *Vicende di una voce*, p.266.

¹⁹⁵ N. Ginzburg, *I bambini*, in Ginzburg, N., *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Einaudi, Torino, 2016, p.23-24.

¹⁹⁶ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 574.

sempre delle risorse: vite brulicanti di possibilità, indistruttibili perché sempre distrutte e sempre restituite.¹⁹⁷

Citiamo qualche esempio da Čechov per avere un confronto diretto e poter così valutare la similitudine di questo tipo di finale nella scrittura di Čechov e della Ginzburg. Con queste parole si conclude il romanzo breve *Tre anni*:

“Come sono cresciute!” pensava. “E quanti cambiamenti in questi tre anni... E sì che, magari, mi toccherà vivere ancora tredici, trenta anni... Qualcos’altro ci aspetta nel futuro! Staremo a vedere.”

Abbracciò Sáša e Lida, che gli si erano appese al collo, e disse:

“Vi saluta il nonno... zio Fédja morirà presto, zio Kóstja ha scritto dall’America e dice di salutarvi. Alla mostra si è annoiato e tornerà presto. Invece zio Alěša ha appetito.”

Poi si sedette in terrazza e vide sua moglie che camminava tranquilla lungo il vialetto, venendo verso dacia. Era pensierosa e in viso aveva un’espressione malinconica, incantevole, e negli occhi le luccicavano le lacrime. Non era più la ragazza sottile, delicata, pallida di una volta, ma una bella donna matura, forte. E Làptev notò con quale entusiasmo la guardava venire avanti Jàrcev, come questa nuova espressione bellissima di lei si riflettesse sul viso di lui, pure malinconico e rapito. Sembrava che fosse la prima volta in vita sua che la vedeva. E mentre facevano colazione sulla terrazza, Jàrcev sorrideva tra il gioioso e il timido e continuava a guardare Jùlija, il suo bel collo. Làptev seguiva senza volere i suoi movimenti e pensava che, magari, gli sarebbe toccato vivere ancora tredici, trenta anni... E cosa gli sarebbe toccato sopportare nel frattempo? Che cosa ci aspetta nel futuro?

E pensò:

“Saremo a vedere.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ D. Scarpa, cit. *Apocalypsis cum figuris*, p. 455.

¹⁹⁸ A. Čechov, *Tre anni*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1087.

«Как они выросли! — думал он. — И сколько перемен за эти три года... Но ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет... Что-то еще ожидает нас в будущем! Поживем — увидим».

Он обнял Сашу и Лиду, которые повисли ему на шею, и сказал:— Кланяется дедушка... дядя Федя скоро умрет, дядя Костя прислал письмо из Америки и велит вам кланяться. Он соскучился на выставке и скоро вернется. А дядя Алеша хочет есть. Потом он сидел на террасе и видел, как по аллее тихо шла его жена, направляясь к даче. Она о чем-то думала и на ее лице было грустное, очаровательное выражение, и на глазах блестели слезы. Это была уже не прежняя тонкая, хрупкая, бледнолицая девушка, а зрелая, красивая, сильная женщина. И Лаптев заметил, с каким восторгом смотрел ей навстречу Ярцев, как это ее новое, прекрасное выражение отражалось на его лице, тоже грустном и восхищенном. Казалось, что он видел ее первый раз в жизни. И когда завтракали на террасе, Ярцев как-то радостно и

La Steppa termina invece in questo modo:

Quando fu fuori dal portone, Ivàn Ivànyč e padre Christofór, agitando il primo il bastone con l'uncino, il secondo il pastorale, stavano già svoltando l'angolo. Egóruška sentì che con queste persone era per lui scomparso per sempre, come fumo, tutto ciò che aveva vissuto sino ad allora; si lasciò cadere, spossato, su una panchina e salutò con lacrime amare la vita nuova, sconosciuta, che stava ora cominciando per lui...

Come sarebbe stata questa vita?¹⁹⁹

Il finale dell'ultimo racconto cecoviano *La fidanzata* è questo:

“Addio, caro Sàša!” pensava, e davanti le si figurava una vita nuova, ampia, spaziosa, e questa vita, ancora poco chiara, piena di misteri, la allettava e la lusingava.

Andò di sopra in camera sua a fare le valigie, e il giorno dopo di mattino salutò i suoi e, viva, allegra, lasciò la città, a quanto credeva, per sempre.²⁰⁰

Analizzando i passaggi finali riportati sopra si notano le seguenti somiglianze: gli eroi vengono lasciati dall'autore nel momento della riflessione e non dell'azione. Inoltre entrambi gli scrittori mostrano la tendenza a concludere il testo con un motivo, quello della speranza per un futuro migliore, volgendo l'intera opera in chiave positiva, pur non mancando avvenimenti tragici all'interno. Sia Čechov che Ginzburg seguono anche nei finali le tendenze stilistiche già indicate, vale a dire la semplicità del linguaggio, l'essenzialità della sintassi, l'abbondanza delle ripetizioni a diversi livelli di frase e di sintassi.

застенчиво улыбался и всё смотрел на Юлию, на ее красивую шею. Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем? И думал: «Поживем — увидим».

¹⁹⁹ A. Čechov, *La steppa*, in Čechov, A., *Racconti*, vol.I, p.111.

“Когда он выбежал за ворота, Иван Иванович и о. Христофор, помахивая — первый палкой с крючком, второй посохом, поворачивали уже за угол. Егорушка почувствовал, что с этими людьми для него исчезло навсегда, как дым, всё то, что до сих пор было пережито; он опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него... Какова-то будет эта жизнь?”

²⁰⁰ A. Čechov, *La fidanzata*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1651.

«Прощай, милый Саша!» — думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее. Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда”.

Il finale caratterizzato dalla morte del protagonista e specialmente dal suicidio, non appaiono affatto rari né nell'opera cecoviana né nella scrittura di Natalia Ginzburg: tale motivo, posto nella conclusione della storia e nei passaggi finali del testo, trasforma l'intera narrazione e la volge in chiave tragica. Si tratta di una conclusione che produce un forte effetto sul lettore poiché la morte rappresenta un avvenimento ed il suicidio viene considerato quale azione che si rivela spesso come la conseguenza dell'assenza di azioni o di avvenimenti nello spazio temporale precedente a questo momento. Per lo più il suicidio è un'azione di livello superiore, in quanto costituisce l'espressione massima delle possibilità di scelta individuale. Per questo un siffatto gesto appare carico di significati, in particolare se posto alla fine, allorquando mostra più intensamente l'impossibilità stessa di una continuazione: della vita, del susseguirsi degli avvenimenti, dei rapporti, della narrazione stessa.

Čechov sceglie un simile finale per le opere teatrali *Ivanov* ed *Il Gabbiano*, laddove entrambi i protagonisti dei due drammi si uccidono con un colpo di pistola.

Il racconto *Volodja*, in cui Čechov racconta il primo amore di un ragazzo, si conclude con uno spropositato ed assurdo suicidio.

Non mancano racconti nei quali la morte è collocata nella conclusione: *La morte dell'impiegato*, *Onomastico*, *L'uomo nell'astuccio*, *Il reparto N.6*, *Il vescovo*, *Il monaco nero* e altri.

L'aspetto tanatologico nella prosa cecoviana non è stato trascurato dagli studiosi e tale argomento appare fondamentale per lo scrittore russo, il quale svolgeva l'attività medica di professione e conseguentemente si trovava spesso ad aver a che fare proprio con la morte. Il tentativo di comprendere meglio questo fenomeno attinente alla condizione umana trovava espressione nella prosa di Čechov, facendo venire alla luce il mistero della vita umana proprio attraverso la percezione della morte stessa.

Il suicidio, in confronto alla morte nella prosa cecoviana, viene visto come un atto alquanto patetico e assurdo: Čechov evidenzia spesso il fatto che i suicidi non hanno paura della morte e quindi disprezzano non solo la propria vita, ma la vita in generale, annientandola.

Analizzando il racconto *Gùsev*, la studiosa Zajceva nel proprio articolo dedicato al motivo della morte nella prosa di Čechov, conclude con queste parole: «Нет выбора

– нет ни личности, ни жизни, ни смерти».²⁰¹ Inoltre la ricercatrice sottolinea l'importanza per lo scrittore russo del contrasto tra i concetti di morte e di natura, quest'ultima eterna nella sua esistenza: da questo deriverebbe la conseguenza di dover considerare come fondamentale non solo il fatto stesso della morte o del suicidio ma altresì il contesto testuale in cui tale motivo viene inserito.

Nel discorso in merito ai finali che si concludono con la morte o con il suicidio, oltre alla semantica della morte pare opportuno evidenziare altresì il ruolo strutturale che caratterizza tale motivo: la collocazione di tale fatto nella parte conclusiva del testo lo rende isomorfo alla vita stessa e per questo svolge una funzione nell'organizzazione dell'opera letteraria.

Anche nel mondo artistico ginzburghiano non è affatto raro incontrare finali nei quali si assiste alla morte dell'eroe ed in questo senso già i primi testi ne costituiscono esempi rappresentativi. I racconti *Casa al mare* e *Mio marito* mostrano un finale tragico: nel primo si apprende la morte del bambino della coppia in crisi e nel secondo il marito della protagonista si spara dopo la morte dell'amante che non ha fatto in tempo a soccorrere.

Il romanzo *È stato così* mostra una composizione non lineare che non coincide con l'ordine della narrazione. La fabula e l'intreccio convergono nel passaggio finale quando la protagonista, che ha ucciso il marito, ricorda la propria storia attraverso un'analepsi rivolta all'atto finale. In questo caso non viene pronunciata la parola suicidio, ma dai tanti indizi emergenti pare di intuire che questa vita non può continuare perché appare ormai perso il senso dell'esistere.

Anche il romanzo breve *Sagittario* ha come conclusione la morte della figlia prediletta della madre-protagonista: Giulia muore di parto e sua madre, già distrutta dal tradimento della sua amica Priscilla che le ruba tutti i suoi risparmi, viene completamente annientata da una tale perdita.

La Ginzburg non abbandona questo tipo di finale neppure nel periodo più maturo della propria carriera di scrittrice. Muore Michele del romanzo epistolare *Caro Michele*, così come muoiono i protagonisti di entrambi i racconti lunghi che

²⁰¹ T. B. Zajceva, *Èkzistencialistskaja točka zrenija A.P.Čehova na fenomen smerti*, Problemy istorii, filologii, kultury, 2009, №19, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistencialistskaya-tochka-zreniya-a-p-chehova-na-fenomen-smerti> (data di consultazione 15/07/2020), p.276.

Non c'è scelta – non c'è né personalità, né vita, né morte. (Mia traduzione).

costituiscono il libro *La famiglia: Famiglia e Borghesia*. In questo caso non si tratta di suicidio ma negli ultimi esempi citati la morte sopraggiunge quando appare chiaro che la vita di queste persone appare ormai priva di senso, in quanto hanno perso proprio tutto ciò che contribuiva a determinare proprio questo senso.

Anche nel caso di Natalia Ginzburg la morte non può essere considerata alla stregua di qualcosa di astratto: la scrittrice ha vissuto tale circostanza più volte, sia con la morte di entrambi i mariti, sia con la guerra, sia con la morte del figlio e persino infine con il tentativo di suicidio che viene descritto nel saggio *Estate*.

La tendenza di concludere un'opera con la morte o con il suicidio dell'eroe non può essere naturalmente ridotta solo all'influenza di Čechov nella scrittura ginzburghiana, ma in ogni caso questo punto in comune sembra avvicinare ulteriormente i due scrittori e dimostrare che i modelli e le soluzioni poetiche cecoviane rivestivano per Natalia Ginzburg grande importanza, quali punti di riferimento, esempi e pensieri da condividere con il proprio pubblico.

Un tratto curioso e meritevole di attenzione, che senza dubbio accomuna Natalia Ginzburg e Čechov, è rappresentato dalle comparazioni con il mondo animale: nelle opere di entrambi abbondano infatti le analogie rispetto a insetti, bestie feroci, uccelli, animali domestici. Di ciò si accorge anche lo storico critico ginzburghiano Cesare Garboli, il quale, nella prefazione all'edizione delle opere della scrittrice nei Meridiani, sottolinea tale aspetto:

Col tempo, negli ultimi dieci anni, la Ginzburg ha cominciato a immaginare e a trattare i rapporti tra le persone, nei romanzi che io chiamo "romani", come rapporti fra animali. In questo non c'è nulla di riduttivo; non si tratta di una degradazione della persona a bestia. La Ginzburg prende delle persone e le sposta, le divide, le accoppia, le scaraventa un po' qua un po' là lasciandole camminare così come infinite generazioni di animali si fiutano, si annusano, si respingono, e percorrono un tratto di strada in comune, nell'infinita anonimia della vita.²⁰²

Garboli prosegue poi notando che nel racconto *Borghesia* la storia di un'intera famiglia viene descritta «tramite un correlativo simbolico, il contrappunto di una famiglia di gatti che attraversano, non visti, la vita della persone»²⁰³. Tale osservazione

²⁰² C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. XXXVII.

²⁰³ *Ibidem*.

rivela un carattere più generico, in quanto attinente al parallelismo posto alla base dell'opera nel suo complesso, ma ha valore altresì con riferimento all'annotazione delle similitudini più sporadiche ed episodiche, correlate ad una singola immagine oppure ad un determinato personaggio, non circoscritte soltanto all'ultimo periodo della scrittura ginzburghiana, ma invero a tutta la sua attività letteraria.

La storia delle comparazioni rispetto al mondo animale mostra radici estremamente antiche. Già nei testi degli antichi greci essa rappresentava una pratica alquanto diffusa e non caratterizzata esclusivamente da valore artistico ma anche filosofico, e per così dire scientifico: esso risulta collegato anche a pratiche di totemismo e di metempsicosi (reincarnazione e/o trasmigrazione delle anime). Nelle lingue moderne del continente europeo comparazioni di questo tipo rivelano spesso una semantica peggiorativa.

L'interpretazione di simili confronti in un'opera letteraria appare senza dubbio legata al contesto ed alla tradizione. Si esamini ora qualche esempio sia di queste figure del discorso sia della loro varietà rispettivamente nelle opere di Čechov e della Ginzburg.

Nell'opera cecoviana le similitudini tra persone ed animali attraversano tutti i periodi ed i diversi generi della scrittura: dalle scenette giovanili ai drammi degli ultimi tempi. Tale caratteristica si mostra a volte banalmente legata a caratteristiche espressive della lingua, la quale possiede numerosi fraseologismi ed espressioni polirematiche contenenti i nomi degli animali.

Il fenomeno di cui si discute non sembra legato soltanto a questa circostanza. Čechov spesso gioca con i cognomi dei propri personaggi paragonandoli ironicamente a specifici animali: in questo senso giova ricordare Cervjakov (Червяков da червяк - verme) da *La morte dell'impiegato*; l'assessore Scshukin (Щукин da щука - luccio) dal racconto *Senza protezione*; Vagnka Zhukov (Жуков da жук – scarabeo, insetto) dall'omonimo racconto *Vagnka*; la famiglia Volčaninovy (Волчаниновы da волк – lupo) di *La casa col mezzanino*; il capogruppo Lošadin (Лошадин da лошадь – cavallo) nel racconto *Per affari d'ufficio*; Gùsev (Гусев da гусь – oca) dall'omonimo racconto; la guardia durante il processo Ptacha (Птаха parola che significa uccello) nel racconto *Sogni*; il dottore Sobol (Соболь – parola che significa zibellino) dal racconto *Mia moglie* e molti altri. Si ricordi infine che l'intero racconto *Il cognome cavallino* è

costruito intorno alla ricerca di un cognome che ricordasse in qualche modo tale animale.

Nel racconto *Ragazzi* i bambini che scappano di casa, fingendo di essere indiani d'America, si firmano con un bizzarro soprannome - Montigomo artiglio d'avvoltoio, che in alcune edizioni delle prime traduzioni in italiano è addirittura posto nel titolo.

Nei racconti e nelle opere teatrali di Čechov abbondano comparazioni dirette con il mondo animale. Così ad esempio nel racconto *Sangue freddo* i padroni dei buoi vengono paragonati ai buoi stessi; nel racconto *Lumi* la protagonista viene soprannominata Kisočka (Кисочка da киса – gattina); in modo simile la protagonista di *Jonic* è chiamata Kotik / Gattina (Котик da кот - gatto). Pare interessante sottolineare che nel finale di questo testo si assiste alla trasformazione della protagonista, la quale a partire da gattino diviene Ekaterina Ivanovna:

E Gattina? Era dimagrita, impallidita, s'era fatta più bella e proporzionata; ma era ormai Ekaterina Ivànovna, e non Gattina; non aveva più la freschezza e l'aria di ingenuità infantile d'un tempo.²⁰⁴

Nel racconto *La principessa* l'eroina viene paragonata ad un uccellino; nel romanzo breve *Caccia tragica* i baffi del principe Karneev sembrano quelli di un gattino: «Con questi baffi assomigliava a un gattino baffuto, ma molto giovane e gracile»²⁰⁵; in *La mia vita* i contadini sembrano animali mentre nel racconto *Contadini* i bambini vengono paragonati ad uno sciame di mosche; nel *Pecenjeg* invece i bambini appaiono come una corta di piccoli lupi.

Nel romanzo breve *Duello* il principio in questione mostra un carattere generale: von Koren fa lo zoologo di professione; Nadežda Fedorovna e Lajevskij più volte vengono chiamati macachi da altri personaggi; Nadežda Fedorovna viene paragonata ad un vecchio cavallo e Lajevskij ad un piccolo animaletto che distrugge tutto. A quest'ultimo parallelo è dedicato un intero passaggio:

²⁰⁴ A. Čechov, *Iónyč*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1430.

“А Котик? Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее, но уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик; уже не было прежней свежести и выражения детской наивности”.

²⁰⁵ A. Čechov, *Dramma di caccia*, in Čechov, A., *Romanzi brevi e racconti*, Feltrinelli, Milano, 2014, p.39.

“С этими усами он напоминает усатого, но очень молодого и хилого котенка”.

“ [...] Ci sono, sai, degli animaletti, non più grandi dei ratti, di aspetto carini, ma in sommo grado, te lo dico io, vili e immorali. Passa un animaletto del genere, supponiamo, per il bosco, ha visto un uccellino, l’ha preso e se l’è mangiato. Prosegue e vede nell’erba un piccolo nido con le uova; non ha più appetito, è sazio, però addenta un uovo e le altre con una zampa le rovescia fuori dal nido. Poi incontra una rana, se ne va e si lecca, e gli viene incontro uno scarabeo. E dagli colla zampa sullo scarabeo... E rovina e distrugge tutto sul suo cammino... Si infila nelle tane degli altri, distrugge senza motivo i formicai, sbrana le lumache... Incontra un ratto, e si batte con lui; vede una biscia o un topolino, deve soffocarlo. E così tutto il giorno. Be’, dimmi a cosa serve un animaletto del genere? Per cosa è stato fatto?”

“Non so di quale animaletto stia parlando” disse von Koren. “Verosimilmente di un insettivoro. Be’, e allora? L’uccello gli è capitato a tiro perché è imprudente; ha distrutto il nido con le uova perché l’uccello non è abile, ha fatto male il nido e non è stato capace di mimetizzarlo. La rana, probabilmente, ha un vizio nella pigmentazione, altrimenti lui non l’avrebbe vista e così via. Il tuo animaletto distrugge solo i deboli, i meno abili, gli incauti, insomma gli esemplari che hanno difetti che la natura non considera necessario trasmettere ai posteri. Sopravvivono solo i più furbi, attenti, forti ed evoluti. In questo modo il tuo animaletto, senza sospettarlo nemmeno, contribuisce agli elevati obiettivi del perfezionamento della specie.”²⁰⁶

Non mancano paragoni simili nelle opere teatrali, laddove i possibili fidanzati di Saša nel dramma *Ivanov* sono chiamati «мокрые петухи» («galli infradiciati») e «коршуны» («avvoltoi») mentre in *Zio Vanja* Marina paragona i litigi tra i protagonisti ai versi delle oche.

²⁰⁶ A. Čechov, Il duello, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, pp.470-471.

“Бывают, знаешь, зверьки, не больше крысы, на вид красивенькие, но в высочайшей степени, скажу я тебе, подлые и безнравственные. Идет такой зверек, положим, по лесу, увидел птичку, поймал и съел. Идет дальше и видит в траве гнездышко с яйцами; жрать ему уже не хочется, сыт, но все-таки раскусывает яйцо, а другие вышвыривает из гнезда лапкой. Потом встречается лягушку и давай с ней играть. Замучил лягушку, идет и облизывается, а навстречу ему жук. Он жука лапкой... И всё он портит и разрушает на своем пути... Залезает и в чужие норы, разрывает зря муравейники, раскусывает улиток... Встретится крыса — он с ней в драку; увидит змейку или мышонка — задушить надо. И так целый день. Ну, скажи, для чего такой зверь нужен? Зачем он создан?— Я не знаю, про какого зверька ты говоришь, — сказал фон Корен, — вероятно, про какого-нибудь из насекомыхных. Ну, что ж? Птица попалась ему, потому что неосторожна; он разрушил гнездо с яйцами, потому что птица не искусна, дурно сделала гнездо и не сумела замаскировать его. У лягушки, вероятно, какой-нибудь изъян в цветовой окраске, иначе бы он не увидел ее, и так далее. Твой зверь сокрушает только слабых, неискusstных, неосторожных, одним словом, имеющих недостатки, которые природа не находит нужным передавать в потомство. Остаются в живых только более ловкие, осторожные, сильные и развитые. Таким образом, твой зверек, сам того не подозревая, служит великим целям усовершенствования”.

Esempi di questo tipo non finiscono qui e ve ne sono molti altri che possono essere facilmente rinvenuti nelle opere degli scrittori in esame.

Nella presente sede non può essere compiutamente svolta l'analisi dettagliata dei modi d'uso di siffatte comparazioni e giova piuttosto ipotizzare le seguenti funzioni ed i seguenti obiettivi artistici:

- Raggiungimento dell'effetto comico;
- Semplificazione della caratteristica dell'eroe e quindi maggiore accessibilità per il lettore, in quanto si cerca l'analogia con qualcosa che gli è ben noto;
- Introduzione nel testo di elementi che alludono alla favola, i quali realizzano l'effetto della moralizzazione nascosta (che non c'è nel testo ma si sottintende).

Appare qui importante sottolineare l'uso di nomignoli legati al mondo animale, i quali venivano spesso utilizzati da Čechov nel proprio epistolario ed in particolare nelle lettere alla moglie Olga Knipper: tale pratica evidenzia quanto un siffatto riferimento apparisse consono e naturale al mondo poetico cecoviano.

Nell'opera di Natalia Ginzburg le comparazioni al mondo animale si rivelano assai frequenti, considerando soprattutto il rifiuto volontario della scrittrice al riguardo delle molteplici figure poetiche: nello stile secco e preciso della scrittrice ogni figura poetica ed ogni tropo spiccano con maggiore forza, mostrano un effetto amplificato e si caricano di ulteriore attenzione da parte del lettore. Essi, ripetuti svariate volte (ad esempio nella caratteristica di un personaggio) si trasformano infine nel dettaglio chiave con cui si giunge ad identificare un determinato carattere.

In questo senso appare emblematico innanzitutto il passaggio dal testo *Ritratto di scrittore*, in cui la Ginzburg paragona diversi registri del proprio stile di scrittura:

A confronto del raccontare il vero, inventare gli sembra che fosse per lui come giocare con una nidiata di gattini; raccontare il vero per lui è come muoversi in mezzo a un branco di tigri. Dice a volte a se stesso che a uno scrittore tutto è legittimo purché scriva: anche liberare delle tigri e portarseli a spasso. Però in verità non gli sembra che gli scrittori abbiano diritti

diversi dall'altra gente. Così si trova davanti a un problema che non sa risolvere. Non vuole essere un pastore di tigri.²⁰⁷

È famosa (e ricordata da diversi studiosi) la formula usata dalla Ginzburg nella *Nota del traduttore*²⁰⁸ al romanzo *Madame Bovary* per descrivere il lavoro del traduttore e cioè – essere «formica e cavallo» nello stesso momento.

Non è raro incontrare paragoni simili in altri saggi, ad esempio è possibile rinvenirne numerosi nel testo *Un governo invisibile* dalla raccolta *Vita immaginaria*:

Sopra i congegni delle forze politiche, ogni desiderio in verità e ogni esigenza abituale del nostro pensiero hanno il peso di uno sciame di moscerini.

[...]

In giovinezza, pensavo che un giorno o l'altro avrei letto dei libri, allo scopo di farmi una cultura politica. Col tempo mi sono accorta che, in presenza di quei libri, il mio pensiero fuggiva come una lepre. Perciò di quei libri, non ne ho letta mai una sola riga.²⁰⁹

Oppure troviamo un paragone struggente nel saggio *Estate*, che con la sua semplicità e chiarezza penetra nel cuore del lettore creando un'immagine che suscita una forte compassione:

Tante volte pensavo che ero come gli elefanti che si nascondono per morire. Si nascondo per morire, cercano lungamente nella giungla un luogo riparato e folto d'alberi per nascondervi la vergogna del loro grande corpo stanco che muore.²¹⁰

Anche nella prosa spiccano i paragoni dei personaggi rispetto al mondo animale: nel primo racconto della raccolta *Le piccole virtù - Inverno in Abruzzo - l'esilio della scrittrice* viene paragonato all'aquila che ella vedeva sul soffitto del loro appartamento,

²⁰⁷ N. Ginzburg, *Ritratto di scrittrice*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, pp. 195-196.

²⁰⁸ N. Ginzburg, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, pp. 431-433, ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2001, pp. 100-102.

²⁰⁹ N. Ginzburg, *Un governo invisibile*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, pp. 634-636.

²¹⁰ N. Ginzburg, *I bambini*, in Ginzburg, N., cit. *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, pp. 134-135.

mentre il venditore di arance nel piccolo negozietto del paese viene paragonato ad un gufo.

Appaiono pressoché angoscianti ed al tempo stesso infantili le parole dal romanzo *È stato così*, con le quali la narratrice paragona se stessa ed il marito al gatto ed al topo:

Gli ho detto che doveva fare un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. Si è messo a ridere e m'ha chiesto perché. Gli ho detto se non gli pareva che fossimo così noialtri due. Si è messo a ridere e m'ha detto che io non gli parevo niente affatto un topo. Ma ha disegnato un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. Il topo aveva un'aria spaventata e avvilita e lavorava a maglia, e il gatto era nero e feroce e disegnava in taccuino.²¹¹

Troviamo numerosi paragoni con animali nel romanzo *Tutti i nostri ieri*: eccone di seguito alcuni esempi: Giума viene paragonato alla volpe per la somiglianza fisica dei piccoli denti e della lingua rossa, mentre agli occhi di Anna Cenzo Rena assomiglia ad un leone soprattutto quando sbadiglia ed egli stesso, ricambiando tale confronto, dice più volte che Anna e la signora Maria sembrano rassomigliare invece ad insetti (sia fisicamente sia per il loro comportamento pauroso e timido). Pare curioso che tali caratteristiche, una volta date e pronunciate, si fissino al personaggio e vengono ripetute fino alla fine del testo così da diventare dettagli chiave che la narratrice sottolinea allorquando ricorda una determinata somiglianza. In questo modo si crea una specie di “secondo piano” sul quale invece delle persone agiscono i loro sosia – animali.

Nel romanzo breve *Sagittario*, Jozek è associato ad un serpente e la serva della Scilla Settimia viene invece paragonata ad una lumaca.

Una tale caratteristica non scompare neppure nei testi più maturi della Ginzburg, e così nel romanzo *Le voci della sera* la scrittrice non si dimentica di ricordarci spesso che per i suoi modi di fare Purillo assomigliava ad un serpente e che la madre di una della fidanzate del Vincenzino sembrava una scimmia.

Nella commedia *Ti ho sposato per allegria*, Pietro vede nelle donne delle vespe. Come è già successo in altri testi, questo paragone si amplifica in una descrizione più dettagliata:

²¹¹ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.107.

PIETRO Prima di incontrare te, sono stato sul punto di sposarmi almeno diciotto volte. Mi son sempre tirato indietro. Perché scopro in quelle donne qualcosa che mi dava i brividi. Scopro, nel profondo del loro spirito, un pungiglione. Erano delle vespe. Quando ho trovato te, che non sei una vespa, ti ho sposato.

GIULIANA Nel tuo modo di dirmi che non sono una vespa, c'è qualcosa di offensivo per me. Tu vuoi dire che io sono un animaletto domestico, innocuo, gentile. Una farfalla?

PIETRO Ho detto che non sei una vespa. Non ho detto che sei una farfalla. Sei sempre pronta a fare di te stessa qualcosa di grazioso.

GIULIANA Io non trovo graziose le farfalle. Le trovo odiose. Quasi preferisco le vespe. Mi offende che tu pensi che non ho i pungiglioni. È vero, ma mi offende.²¹²

Naturalmente non è possibile riportare in questa sede tutti gli esempi, essendo estremamente numerosi, in ogni caso giova ricordare che gli effetti artistici che la Ginzburg sembra voler aggiungere con tale espediente rassomigliano molto a quelli di Čechov: sicuramente, in questi paragoni dei personaggi con animali, è ravvisabile una componente comica, ironica la quale rende il testo più leggero e facile da interpretare e visualizzare.

La Ginzburg, alla pari di Čechov, mira alla semplicità ed alla comprensione da parte dei lettori senza mai perdere la profondità: il secondo piano, in cui si sottintende una vena della favola, non sempre si sente nei testi ginzburghiani, ma tuttavia appare in essi presente, soprattutto allorquando le similitudini con il mondo animale appaiono ripetersi, come ad esempio nel romanzo *Tutti i nostri ieri*.

Una particolare attenzione al dettaglio nel testo artistico rappresenta un tratto distintivo della prosa di Čechov e l'argomento in questione è stato oggetto di diversi studi filologici tanto da considerarsi ormai alla stregua di un vero e proprio un luogo comune.

У Чехова мир вещей – не фон, не периферия сцены. Он уравнен в правах с персонажами, на него так же направлен свет авторского внимания. Разговор двух людей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он – на гребне фавулы,²¹³ -

²¹² N. Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p. 1162.

così scriveva uno dei maggiori studiosi della prosa cecoviana – Čudakov, il quale ha sempre sottolineato che il mondo spirituale nei testi di Čechov non appare mai diviso dal mondo materiale. In questo senso anche i momenti più drammatici dei personaggi non vengono mai affrontati dall'autore in modo isolato da quanto accade esteriormente e circonda i personaggi.

La casualità rappresenta la caratteristica che rende particolare il singolo dettaglio descritto da Čechov: in altre parole spesso il dettaglio non rivela uno stretto legame né con la situazione né tantomeno con il personaggio ed anzi appare quasi inutile nel contesto in cui è introdotto. Eppure nel testo dettagli simili paiono inserirsi nel sistema rappresentato da particolari minori, illustrati dall'autore attraverso un universo vitale e tangibile nell'ambito di un concreto spazio letterario.

Questa caratteristica della poetica cecoviana sicuramente non poteva sfuggire all'attenzione di Natalia Ginzburg: la virtuosità con cui ella sceglie ed inserisce i dettagli nei propri testi appare estremamente evidente per chiunque si trovi a leggerne la prosa.

A tale proposito così Domenico Scarpa descriveva siffatta capacità da parte della scrittrice:

[...] talento prestigiatore o medianico nell'intrecciare molti piccoli fatti visibili in pochissimo spazio, preparandone frattanto alcuni pochi, grandi e non visibili, che solo alla fine, o al di là della parola fine, si riveleranno²¹⁴.

Per rendere ancora più percepibile il confronto tra i due scrittori con riguardo all'uso dei dettagli, si ritiene opportuno evidenziarne qui alcuni tipi con un certo convenzionalismo: dettagli nella descrizione dei personaggi, dettagli nella descrizione del paesaggio, dettaglio "casuale".

²¹³ A. P. Čudakov, *Poetika Čehova*, Moskva: Nauka, 1971, p. IV – 3.

Il mondo degli oggetti per Čechov non rappresenta uno sfondo, né una periferia della scena. Gode di uguali diritti rispetto ai personaggi, anche su di esso è indirizzata la luce dell'attenzione dell'autore. La conversazione di due persone non appare libera dagli oggetti che li circondano, anche quando essa è al picco della fabula. (Mia traduzione).

²¹⁴ D. Scarpa, cit. *Apocalypsis cum figuris*, p.270.

Per ogni tipo è possibile rinvenirne degli esempi nell'opera sia di Čechov che della Ginzburg.

Come da canoni della letteratura russa dell'800, Čechov spesso adopera un dettaglio particolare per sviluppare le caratteristiche di un personaggio: questo schema, molto diffuso nei testi dei suoi contemporanei (Turgenev, Tolstoj), è stato rielaborato da Čechov ed interpretato in una chiave leggermente diversa.

Spesso il dettaglio non serve a puntualizzare un qualche tratto di carattere o di un'abitudine ma piuttosto semplicemente una persona, senza necessariamente spiegarne la natura: ad esempio nel racconto *A Mosca, in Piazza "della Pompa"* troviamo una descrizione metonimica dei personaggi attraverso il loro aspetto esteriore: «Vi brulicano, come gamberi nella rete, centinaia di pellicce di montone, di lunghe giubbe pesanti, di berretti di pelliccia, di cilindri»²¹⁵. Giova qui ricordare altresì Belikov – il famoso «uomo nell'astuccio». Esempi simili abbondano nella prosa cecoviana del periodo giovanile. Troviamo un espediente simile nel racconto *Il morto*:

- Eh, tu, Sěma, non dormire... - dice il giovane.

- Io... non dormo... - balbetta la barbetta caprina.

[...] - Mi dispiace... - risponde cupa la barbetta caprina.²¹⁶

Nel racconto *Il romanzo del contrabbasso* il personaggio viene indicato con il nome dello strumento che suona:

Žučkòv si caricò sulla schiena la custodia e i musicisti andarono oltre.

- Il diavolo lo sa com'è pesante! – borbottò per tutta la strada il flauto.²¹⁷

²¹⁵ A. Čechov, *A Mosca, in Piazza "della Pompa"*, in Čechov, A., *Racconti e teatro*, p.25.

“Копшатся, как раки в решете, сотни тулупов, бекеш, меховых картухов, цилиндров”.

²¹⁶ A.Čechov, *Il morto*, in Čechov, A., *Racconti e teatro*, p.118.

— А ты, Сема, не спи... — говорит молодой.

— Я... не сплю... — заикается козлиная борода.

[...]

— Жалко... — угрюмо отвечает козлиная борода”.

²¹⁷ A. Čechov, *Il romanzo del contrabbasso*, in Čechov, A., *Racconti e teatro*, p.226.

“Жучков взвалил себе на спину футляр, и музыканты пошли дальше. — Чёрт знает какая тяжесть! — ворчал всю дорогу флейта”.

Già nel titolo il racconto *La maschera* fa riferimento alla particolarità dell'abbigliamento del personaggio stesso, sia nella parte paratestuale del testo sia al suo interno:

- Scrivi, scrivi – diceva la maschera, mettendogli il dito sotto la penna²¹⁸.

La tradizione di un simile procedimento non trae origine da Čechov ma appare già presente nell'opera dei suoi maestri e predecessori (Lejkin, Saltykov – Ščedrin), fra cui sicuramente spicca Gogol' col suo famosissimo racconto *Il naso*.

Esempi simili nell'uso del dettaglio appaiono presenti pure nella prosa della Ginzburg. Si pensi ad esempio alla figlia di Scilla Barbara nel romanzo breve *Sagittario*, la quale risulta spesso nominata attraverso un solo dettaglio che la distingue – porta i capelli legati come «la coda di cavallo»: l'autrice non pronuncia il nome di Barbara, chiamandola attraverso questo dettaglio come se Barbara fosse riconducibile soltanto a questa sua peculiarità fisica. Così pure nel racconto lungo *Famiglia*, la moglie di Carmine, Ninetta, viene spesso chiamata «la frangia nera» ed un simile dettaglio appare riconducibile pure al ciuffo del Nini in *La strada che va in città*.

Un analogo uso del dettaglio costituisce un espediente abituale nella prosa ginzburghiana ed a tale proposito certamente gli esempi abbondano. Non pare affatto difficile al riguardo menzionare ad esempio: i guanti di Delia ed il suo vestito celeste nel romanzo *La strada che va in città*; l'impermeabile bianco di Cenzo Rena in *Tutti i nostri ieri*, che egli porta perfino nel giorno della sua tragica morte; il cappello sbertucciato ed i camiciotti scozzesi del marito nel racconto *Lui e io*; il cappello di Pietro nella commedia *Ti ho sposato per allegria*.

Si ricordi l'abilità virtuosa di Čechov nel descrivere anche il paesaggio attraverso poche frasi (due o tre) sintetiche e caratterizzate da un minimo di dettagli, invero spesso da uno solo selezionato dallo sguardo di un vero pittore della realtà.

Così viene descritta la sera nel racconto *La Paura*:

La chiesa era sul bordo della strada, su un'alta riva, e attraverso la palizzata del recinto vedevamo il fiume, i prati inondata sull'altra riva e il fuoco splendente, purpureo di un falò

²¹⁸ A. Čechov, *La maschera*, in Čechov, A., cit. *Racconti e teatro*, p.66.

“— Пиши, пиши, — говорила маска, тыча пальцем ему под перо”.

intorno al quale si muovevano uomini e cavalli neri. E oltre il falò altre fiammelle: era un villaggetto... Là cantavano una canzone..²¹⁹

Rispetto a tale descrizione appare alquanto rassomigliante il quadro della sera nel racconto *La Principessa*:

Già era calato il sole. Dal giardino del monastero alitò sulla principessa la fragrante umidità della reseda appena innaffiata, dalla chiesa giunse un canto sommesso di voci maschili che da lontano riusciva molto piacevole e malinconico. Si stava cantando il vespro. Nelle finestre buie, dove brillavano miti lumini delle lampade sacre, nelle ombre, nella figura di un vecchio monaco seduto nell'atrio accanto a un'immagine con la cassetta delle elemosine, stava scritta tanta placida quiete che alla principessa, chi sa perché, venne voglia di piangere...²²⁰

Piccoli particolari, costituiti dal recinto della chiesa nel primo frammento nonché dal profumo dei fiori nel secondo, rendono l'immagine semplice ma visibile e tangibile. In questo modo rimangono nella memoria del lettore i chiodi descritti nel racconto *Il reparto N.6* con riguardo al grigio recinto dell'ospedale (immagine che troveremo anche in altri racconti di Čechov) e così anche nel racconto *Il lupo* il collo della bottiglia che brilla nella notte (dettaglio successivamente ripreso nel dramma *Il Gabbiano* per esprimere le abilità artistiche di Trigorin) ed infine altresì nel racconto *Marmocchi* il riflesso della lampada nel vetro della finestra per descrivere il buio fuori ...

Così è dappertutto nella prosa cecoviana, laddove gli schemi delle descrizioni si mostrano solitamente fissi: poche righe, lessico e sintassi semplice, uno ovvero un paio di dettagli precisi idonei a fissarsi in modo duraturo nell'immaginazione del lettore.

Una tendenza simile è ravvisabile nelle descrizioni dei paesaggi nella prosa ginzburghiana, i quali appaiono innanzitutto rari e solitamente sintetici ed estremamente

²¹⁹ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.1, p.734.

“Церковь стояла на краю улицы, на высоком берегу, и нам сквозь решетку ограды были видны река, заливные луга по ту сторону и яркий, багровый огонь от костра, около которого двигались черные люди и лошади. А дальше за костром еще огоньки: это деревушка... Там пели песню”.

²²⁰ A. Čechov, *La principessa*, in Čechov, A., *Racconti*, traduzione di Alfredo Polledro, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano, 2010, p.329.

“Солнце уже село. От монастырского цветника повеяло на княгиню душистой влагой только что политой резеды, из церкви донеслось тихое пение мужских голосов, которое издали казалось очень приятным и грустным. Шла всенощная. В темных окнах, где кротко мерцали лампадные огоньки, в тених, в фигуре старика монаха, сидевшего на паперти около образа с кружкой, было написано столько безмятежного покоя, что княгине почему-то захотелось плакать...”

brevi e concisi, racchiusi in pochissime righe asciutte e scandite. Esempi simili si trovano un po' dappertutto, sia nella prosa artistica che nella saggistica della scrittrice. Si ricordi nel romanzo *Le voci della sera*:

Andavamo, io e il Tommasino, a passeggio per la campagna. La neve cominciava a sciogliersi, ma ce n'era ancora qua e là qualche traccia, che il sole tingeva di rosa.²²¹

Oppure, sempre nella stessa opera:

Il Vincenzino e sua moglie andarono a stare a Casa Mercanti. Era una piccola casa, subito finito il paese, e aveva davanti un largo prato, con due o tre alberi di pere; e dietro aveva un orto cintato, coltivato a cavoli.²²²

L'immagine dell'orto dei cavoli verrà poi ripresa svariate volte, per far meglio comprendere la noia e la disperazione della Cate, moglie di Vincenzino; la si trova anche nel romanzo breve *Sagittario*, laddove essa svolge sempre la medesima funzione – descrizione di un palazzo in periferia abbandonato, dimenticato, contadino, scialbo e tetro.

Lo stesso principio è stato adoperato nella descrizione del paesaggio nel *Lessico familiare*:

C'era là un prato, che mia madre chiamava “del cavallo morto”, perché vi avevamo trovato un cavallo morto un mattino.²²³

Appare alquanto agevole notare che, rispetto a Čechov, i frammenti dedicati alla descrizione del paesaggio nella prosa ginzburghiana si mostrano ancora più brevi e condensati, poiché spesso la scrittrice si limita ad illustrarne piuttosto alcuni tratti che però sceglie con cura e precisione mentre il resto in questi casi di solito viene strutturato attraverso aggettivi semplici e frasi corte, come ad esempio nel saggio *Elogio e compianto dell'Inghilterra*:

²²¹ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 764.

²²² *Ivi.*, p. 707.

²²³ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 1059.

E una città grande come Londra, mostruosamente immensa, è però combinata in modo che questa grandezza non si avverte e non pesa. L'occhio non si smarrisce nella sua grandezza, ma viene attratto e ingannato dalle piccole strade, dalle piccole case, dai verdi parchi.

I parchi si aprono nella città come laghi, a riposare lo sguardo, a dargli refrigerio e liberazione, a lavarlo dalla fuliggine.²²⁴

Nelle opere ginzburghiane emergono altresì dettagli “casuali”, i quali non sembrano possedere un legame diretto né con i personaggi né con l'intreccio, come ad esempio il mezzanino dal racconto cecoviano *La casa col mezzanino*, oppure il bicchierino storto da cui bevono i personaggi nel racconto *Agafia*.

Nel romanzo *È stato così*, la classe della scuola in cui lavora la protagonista viene descritta attraverso queste parole: «Leggevo Senofonte a diciotto bambine nella classe riverniciata di verde con la carta geografica dell'Asia e il ritratto di del papa [...]»²²⁵, - e qui questa carta geografica non significa niente e non vi è alcuna spiegazione per giustificare perché si tratti proprio dell'Asia. Ed allo stesso modo non rivestono alcun valore per la storia narrata in *Valentino* le piccole pere che mangiavano Caterina e Kit prima del loro fidanzamento, ma si tratta di un dettaglio casuale descritto tuttavia con grande attenzione. Anche i noccioli di ciliegie che Giuma di *Tutti i nostri ieri* mette in riga sul davanzale della loro villa non significano niente: pur fornendo al lettore un'immagine estremamente visibile, questa non spiega nulla al riguardo della storia affrontata dal romanzo. L'intero testo per il teatro *La poltrona* pare costruito intorno ad un oggetto insignificante – la poltrona – che non svolge alcun ruolo nella vita dei personaggi, ma fa solo presenza in qualità di oggetto (una fra tante cose che circondano le persone nella loro vita quotidiana).

Il contrasto tra mondo materiale e quello delle persone, dei sentimenti e degli avvenimenti significativi appare rilevante sia per Čechov che per Natalia Ginzburg, trattandosi di due aspetti dell'esistenza umana che al primo sguardo appaiono divisi ma in realtà si rivelano inseparabili: le nostre vite si svolgono proprio in mezzo a molteplici oggetti i quali, privi di senso, scandiscono però il corso della vita umana e ne riempiono il vuoto.

²²⁴ N. Ginzburg, *Eloggio e compianto dell'Inghilterra*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 805.

²²⁵ N. Ginzburg, *È stato così*, in Op.cit., vol. I, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 90.

Siffatti esempi si rivelano molteplici e si può senza dubbio affermare che il principio cecoviano abbia avuto grande valenza per la Ginzburg nell'uso di tale espediente poetico: gli elementi strutturali presi in considerazione e messi a confronto in questa parte della ricerca in esame illustrano in modo preciso i punti d'incontro più rappresentativi tra la stilistica di Čechov e quella di Natalia Ginzburg, mettendo in risalto l'affinità tra le poetiche dei due scrittori.

Lo studio dei testi e delle affinità in essi emerse appare volto all'esatta individuazione delle principali aree di contatto tra i due pensieri artistici, apparentemente distanti ma nel complesso estremamente legati.

Poetica dei titoli: principali punti d'incontro.

Il tema del titolo di un'opera letteraria non appare largamente sviluppato nella teoria della letteratura e spesso passa inosservato all'attenzione dei ricercatori: si tratta di un argomento estremamente interessante, in quanto rappresenta una sorta di punto cruciale sia per l'autore sia per il lettore. Infatti spesso lo scrittore medita a lungo prima di individuare il titolo più appropriato per il proprio testo ed a volte è dibattuto tra numerose varianti del titolo tra le quali scegliere: per il lettore il titolo costituisce allo stesso tempo il primo elemento che individua l'opera e rappresenta anche la parola o la combinazione di parole che rimarrà per sempre nella sua mente. Ciò qualora si tratti semplicemente di evocare una determinata attività artistica e letteraria per l'analisi del testo o per ulteriori ricerche nonché invece si tratti di un breve frammento. Il titolo fa da sfondo per una lettura e tutto il contenuto di un'opera letteraria si focalizza in esso man mano che il lettore avanza nella lettura. Possiamo concludere a tale proposito che il titolo appare come onnipresente nell'opera, non sfugge mai.

Заглавие художественного произведения – не просто один из компонентов его композиции (пусть даже «совершенно особый»), но важнейший её компонент: книга и есть «развернутое до конца заглавие» или – «книга – заглавие in exstenso», а заглавие – «книга in restricto»²²⁶.

Quando si parla della poetica dei titoli è indispensabile ricordare il nome del teorico della letteratura Sigismund Krzyzhanowski, il quale ha dedicato moltissima attenzione nei suoi studi a tale argomento ed in particolare in merito alla storia ed alla classificazione dei titoli. Egli infatti ne dà la seguente definizione:

Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием. Слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными

²²⁶ Ju. V. Babičeva, *Poëtika zaglavija*, in Vestnik TPGU, 2000, Vypusk 6, Serija GUMANITARNYE NAUKI (FILOLOGIJA), p.61, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-zaglavija/viewer> (data di consultazione 13/04/2020).

Il titolo di un'opera letteraria non costituisce solo uno dei componenti della propria composizione (sia anche «del tutto particolare») ma si rivela come la componente più importante: il libro è «il titolo svolto completamente» oppure «il libro è il titolo in extenso», invece il titolo è «il libro in restricto». (Mia traduzione).

под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, - вправе выдавать себя за главное книги²²⁷.

Sigismund Krzyzhanowski sottolinea il legame che intercorre con continuità tra il titolo ed il nome dell'autore di un'opera letteraria, trasformandosi da nome proprio a nome comune²²⁸. Questa unitarietà – titolo e autore – appare sempre presente: sia prima della lettura (anche se il libro non lo leggeremo mai), sia durante e sia alla fine: rimane tale anche dopo, racchiudendo in sé le nostre impressioni, idee, ragionamenti e concetti, non solo i nostri ma soprattutto quelli dell'autore che condividiamo o meno.

Gli sviluppi commerciali dell'editoria possono invero influenzare il titolo, e ciò non in tutti gli ambiti, anche se in alcuni accade in modo più significativo che in altri: probabilmente succede così con i titoli dei testi per i periodici, i quali dovrebbero attirare più lettori e quindi maggiori profitti. Il fattore commerciale ha certamente peso anche nella letteratura di massa. Non si può tuttavia escludere che ogni autore, pensando al titolo per la propria opera, prenda in considerazione anche questa circostanza. Nelle proprie riflessioni sul titolo, Gérard Genette tratta con molta attenzione quest'elemento della "seduzione" nei confronti del lettore ed avanza forti dubbi sulla sua reale importanza pur riconoscendone un certo peso²²⁹.

Come teorico di letteratura, anche Genette si sforza di individuare la logica che guida l'autore nella ricerca del titolo e propone una classificazione di questi elementi paratestuali suddividendoli in "titoli tematici" e "titoli rematici". Nonostante appaia approssimativa e piuttosto generica (facendo riferimento a diverse epoche, stili, generi ed autori), tuttavia tale divisione spiega almeno in parte il possibile rapporto tra testo e titolo nonché il funzionamento del titolo come elemento di un'opera²³⁰.

²²⁷ S. D. Kržižanovskij, *Poëtika zaglavij*, Moskva, 1931, p.3.

Alcune decine di lettere che portano dietro di sé migliaia di battute del testo si usa chiamarle con il termine titolo. Le parole sulla copertina non possono non essere in contatto con quelle nascoste al suo interno. Inoltre il titolo, poiché non appare staccato dall'intero corpo del libro ed in quanto avvolge il testo ed il suo senso in parallelo alla copertina, ha diritto di mostrarsi come la parte principale del libro. (Mia traduzione).

²²⁸ *Ivi.*, p. 4.

²²⁹ Cfr. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989, p.91.

²³⁰ G. Genette, *Op.cit.*, pp.81-88.

Se l'opera letteraria rappresenta un modello della realtà²³¹, come aveva notato il ricercatore russo Jurij Lotman nel proprio lavoro *La struttura del testo poetico*, il titolo rappresenta di conseguenza il modello dell'opera letteraria stessa e di tutti gli elementi del testo.

Nell'articolo di Babicheva viene riportata l'idea del poeta russo Mandel'stam, secondo la quale il titolo non necessariamente riflettere le idee principali dell'opera. Sulla base di tale tesi, dal titolo dell'opera stessa il senso verrebbe irradiato in differenti direzioni: una parte sarebbe infatti indirizzata all'interno del testo e ne spiegherebbe la composizione, gli eroi, ecc., mentre un'altra apparirebbe invece indirizzata all'esterno ed indicherebbe legami intertestuali, contesto ed altri componenti extratestuali²³². Anche questo aspetto del senso del titolo appare menzionato nel già citato saggio di Genette.

Con riguardo alle funzioni del titolo un altro ricercatore, ovvero Claude Duchet, ne evidenzia le tre principali: "référentielle (centrée sur l'objet), conative (centrée sur le destinataire), poétique (centrée sur le message)"²³³ per proseguire poi alludendo all'intertestualità di questo elemento del testo:

Pour le roman s'ajoute une teneur connotative spécifique, qui tient autant à la situation paradigmatique des titres (ils renvoient les uns aux autres par leurs schémas et leur vocabulaire) qu'à la matière du contenu qu'ils désignent et dont ils opèrent, dans leur texte, une sorte de condensation. D'où cette proposition initiale: le titre de roman est un message codé en situation de marché; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire; en lui se croisent, nécessairement, littérature et socialité: il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman²³⁴.

²³¹ Ju. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 26. La traduzione italiana – Lotman Jurij M., *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano: Mursia, 1972, pp.24-25.

²³² Ju. V. Babičeva, *Op.cit.*, p. 62.

²³³ C. Duchet, "La Fille abandonnée" et "La Bête humaine" – *Éléments de titrologie romanesque*, "Littérature", 1973, 12, p.49, disponibile al link http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1973_num_12_4_1989 (data di consultazione 15/04/2020).

²³⁴ *Ivi.*, p.50.

Le definizioni e le idee qui rappresentate²³⁵ permettono di parlare non solo di poetica del titolo nel senso più ampio del termine ma anche di intertestualità e di sua subordinazione alle diverse condizioni del processo letterario contemporaneo.

Con riferimento ai titoli delle opere di Natalia Ginzburg ed alla loro specificità, abbiamo adottato la classificazione proposta da Krzyzhanowski che li suddivide nel seguente modo:

- Il titolo – protagonista o più semplicemente il titolo - chi;
- Il titolo – situazione o più semplicemente il titolo - cosa.²³⁶

Tale divisione elementare appare come la più adatta allo scopo di iniziare il confronto in oggetto: il ricercatore russo ne propone anche altre più sofisticate, che non appaiono così universali e si applicano con soggezione. Attraverso il paragone posto in essere nella presente sede, possiamo esaminare dapprima i titoli dei romanzi, racconti ed opere per il teatro e poi, solo successivamente, giungere ad affrontare il tema dell'analisi della saggistica e dei testi degli articoli nei periodici che Natalia Ginzburg ha pubblicato in diverse testate italiane.

Nell'opera della Ginzburg non mancano i “titoli-chi”: si tratta di un esempio di titolo estremamente diffuso nella letteratura mondiale. Si aggiunga semplicemente che chiamare l'opera con il nome del personaggio appare come una tradizione fin dai tempi più antichi (ricordiamo tutti per esempio *Antigone*, *Romeo e Giulietta*, *Oblomov*, *Eugenio Onegin*, *Moll Flanders*, *Robinson Crusoe*, *Nanà*, *Malombra*, *Moby Dick* e tanti altri). Fra questi, anche se non ne rappresentano la maggioranza, possiamo ricordare: *Valentino*, *Mio marito*, *La madre*, *La segretaria*, *Lui e io*. Nelle opere letterarie ginzburghiane troviamo in prevalenza “titoli-cosa” quali ad esempio: *Lessico familiare*, *La città e la casa*, *Un'assenza*, *Settembre*, *Casa al mare*, *Sagittario*; tuttavia troviamo anche titoli che, pur potendo rientrare in tale categoria, appaiono diversi per composizione quali ad esempio: *È stato così*, *Tutti i nostri ieri*, *Mai devi domandarmi*,

²³⁵ Non è di certo qui la sede per delineare un quadro generale degli studi teorici sui titoli delle opere letterarie. Nella bibliografia vengono dati alcuni testi che segnano le idee generali e gli articoli più significativi per la presente ricerca.

²³⁶ In originale: «Это - заглавие-протагонист и заглавие-ситуация, или, переводя на русский язык, заглавие - кто, и заглавие – что». S.D.Kržižanovskij, P'esa i ee zaglavie, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, N52, 2001, disponibile anche al link http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0380.shtml (data di consultazione 18/04/2020).

La strada che va in città, Ti ho sposato per allegria, Caro Michele. L'elemento comune in questi ultimi non viene percepito al primo sguardo, tuttavia si può facilmente cogliere dalla loro lettura che tutti alludono direttamente od indirettamente alle battute effettuate dai personaggi nei testi. *Tutti i nostri ieri* e *Mai devi domandarmi* in parte si distinguono, in quanto non rappresentano repliche dei personaggi dei romanzi della Ginzburg, ma repliche rispettivamente dal *Macbeth* di Shakespeare e di Elsa dalla opera *Lohengrin* di Wagner. Tale rinvio non è nascosto dalla scrittrice ed anzi, in entrambi i casi, viene subito spiegato al lettore, che può produrre le proprie conclusioni e ragionamenti. Nella commedia *Ti ho sposato per allegria* il titolo viene tratto dalla frase del protagonista: lo dice Pietro nel secondo atto, parlando per l'ennesima volta con la moglie Giuliana e cercando di capire il motivo per cui si sono sposati così precipitosamente. Si tratta di un ritornello che permea l'intero testo, seppure attraverso alcune varianti. "Ti ho sposato per soldi? Ti ho sposato per pietà? Ti ho sposato perché? – si chiedono sempre Giuliana e Pietro dandosi differenti risposte.

Nel romanzo *Caro Michele* il titolo rappresenta la frase iniziale contenuta nelle moltissime lettere scritte al personaggio principale dalla madre nonché dalla sorella Angelica, dall'amante Mara e da altri protagonisti. Tale formula permette al lettore non tanto di prendere atto del tema principale del romanzo ma piuttosto di metterne in evidenza il genere: il romanzo epistolare. Rivolgendosi a Michele i personaggi raccontano le vicende delle loro vite, che non appaiono direttamente collegate a quest'ultimo, pur apparendo a lui connesse da innumerevoli fili invisibili. Tali vite parallele vengono scandite da questo "Caro Michele", che si ripete in continuazione ed attribuisce a questo romanzo un ritmo molto dinamico e ricco di avvenimenti. Non si tratta soltanto della formula rappresentata da una lettera scritta, ma il lettore scopre gradualmente il motivo per cui questo ragazzo, così strano e distante, appare letteralmente così caro alle donne che gli scrivono.

Nel romanzo o per meglio dire nel "romanzo breve" *È stato così*, la frase riportata nel titolo non viene mai esattamente pronunciata in questo modo. Infatti la frase che si ripete e che organizza tutto il testo appare essere la seguente: "Gli ho sparato negli occhi", frase che viene pronunciata dalla protagonista. Questa frase viene ripetuta numerose volte, descrivendo il momento esatto in cui ella ha ucciso il marito. Il romanzo appare quindi come una sorta di grido, una confessione che scaturisce dal

desiderio irrefrenabile da parte della moglie di raccontare la propria vita caratterizzata dalla sopportazione delle relazioni extraconiugali del marito. Per lei appare rilevante riportare ogni dettaglio e non dimenticare alcunché, trasformando in parole ogni momento di dolore, ogni gesto, ogni conversazione, ogni sguardo, ecc. Già all'inizio dell'opera però viene pronunciata la frase: «Ma già da tanto tempo pensavo che una volta o l'altra gli facevo così»²³⁷, - che è una parafrase del titolo e che ci introduce in questo lungo racconto, pieno di particolari, spiegando a cosa si riferisca "così". Più o meno a metà del romanzo viene descritto l'incontro della protagonista con Giovanna, l'amante del marito, la quale a propria volta racconta la sua visione della situazione e la sua storia. Concludendo il racconto, ella arriva ad affermare: "Così è stato", facendo ancora una volta riferimento al titolo, come se tutto quello che era successo fosse stato riflesso nello specchio della visione dell'altra donna. In tale modo il titolo ci proietta nelle parole della protagonista, la quale racconta la sua personale vicenda, poiché solo lei potrebbe aver detto "È stato così".

Un altro racconto della Ginzburg è caratterizzato da un titolo che potrebbe aggiungersi al gruppo in esame di testi: si tratta di quello intitolato *Lui e io*, tratto dalla raccolta *Le piccole virtù* e strutturato proprio intorno al "gioco" rappresentato dai due pronomi che vengono continuamente contrapposti.

"Lui ha sempre caldo; io ho sempre freddo. <...>Lui sa parlare bene alcune lingue; io non ne parlo bene nessuna."²³⁸ E così via per una decina di pagine scritte in maniera divertente, totalmente coinvolgente ed ironica.

Appare agevole ritrovare un titolo simile se passiamo in rassegna i racconti di Čechov, dai più giovanili ai più classici: ad esempio è questo il caso di *Ha capito!* (1893), *Tutto suo nonno* (1883), *Oh, donne, donne!..*(1884) – non tradotto in italiano, *Chirurgia* (1884), *Misure adeguate* (1884), *Aboliti!* (1885), *Ah, il pubblico!* (1885), *Era lei!* (1886), *Tsss!* (1886), *Voglia di dormire* (1888), *Volodja grande e Volodja piccolo* (1893), ma anche dei più famosi *Anna al collo* (1895), *L'uomo nell'astuccio* (1898), *Il pacenèg* (1897) ed altri. Il racconto cecoviano *La storia noiosa* (1889) viene tradotto in diversi volumi come "*Addio, mia vita!*" ma anche *Che pasticcio!* (originalmente *Канитель* - *Cantilena*), che sembrano corrispondere allo schema in esame

²³⁷ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg. N., cit. *Opere*, vol.I, p. 79.

²³⁸ *Ivi.*, p. 821.

rappresentato dall'idea di attribuire il titolo al racconto a partire dalla replica di uno dei personaggi.

Nella letteratura mondiale del '900 potremmo trovare altri esempi di questo tipo, anche se invero non paiono molto frequenti: ad esempio si pensi ai romanzi più famosi di Hemingway, Faulkner, Wilder. Nella letteratura italiana contemporanea a Natalia Ginzburg, il romanzo che potrebbe avvicinarsi maggiormente a questa tecnica letteraria può essere considerato *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (1945). In ogni caso senza dubbio i titoli di Čechov sembrano rappresentare il precedente più recente e più rappresentativo: da qui appare possibile tracciare un parallelo tra alcuni titoli ginzburghiani ed altri del classico russo. Questa particolarità dei titoli cecoviani non poteva certamente passare inosservata a Natalia Ginzburg, che si è sempre dimostrata attenta alla voce dei propri personaggi ed alle parole da questi pronunciate.

Se proviamo a seguire il consiglio di Krzyżanowski, rivolto ad analizzare l'insieme dei titoli di uno scrittore (come fa il ricercatore con Jack London e George Sand)²³⁹ è possibile individuare il denominatore comune rispetto a numerosi titoli delle opere ginzburghiane. Oltre a quelli appena citati, possiamo ricordare i titoli dei romanzi *Lessico familiare*, *Le voci della sera*, *Tutti i nostri ieri*. Appare chiaro a questo proposito che il tema della voce e della parola risulti centrale per la scrittura della Ginzburg, di qualsiasi cosa ella parli: della sua famiglia o dei partigiani della Seconda guerra mondiale, della borghesia torinese o dei terroristi degli anni'70. Lo stesso Čechov utilizzava un diverso modo di porre l'accento sulla parola nei titoli dei suoi racconti, aggiungendo spesso un sottotitolo: "Il racconto di...": *Дом с мезонином. Рассказ художника*, *В море. Рассказ матроса*, *Шведская спичка. Уголовный рассказ*, *Моя жизнь. Рассказ провинциала*, *Страх (Рассказ моего друга)* ed altri. Ciò spinge la nostra attenzione verso la narrazione della storia riportata e quindi aggiunge la voce di chi racconta. Pur essendo sempre conservati nelle edizioni russe, tali sottotitoli sono invece spesso omessi nelle traduzioni con la conseguenza che l'ampio uso di questa tecnica diviene alquanto sfuggente (non dovrebbe invece sfuggire ad un attento conoscitore della letteratura russa).

Esaminando la situazione nella saggistica della Ginzburg si può notare che i titoli di questi testi brevi seguono più o meno la stessa tendenza, ma appare necessario

²³⁹ S. D. Krzyżanovskij, *Poëtika zaglavij*, Moskva, 1931, pp.20-21.

precisare che il titolo dello scritto pubblicato su un periodico potrebbe essere influenzato da ragioni commerciali o stilistiche del redattore e potrebbe dipendere in minor misura dalla volontà dell'autore. La testata di un quotidiano costituisce solo la cornice per questo testo concreto e per siffatto motivo tende ad uniformarlo, magari con riferimento alle differenti esigenze dell'edizione o della rubrica in cui viene stampato.

Numerosi titoli della saggistica riportano la frase chiave della persona che racconta, di un personaggio od una citazione più o meno nascosta. L'articolo *Senza fate e senza maghi* parla della collana per bambini uscita da Einaudi: la Ginzburg chiama il proprio articolo con la frase tratta dall'annotazione a questa collana, che la irrita e contro la quale sembra obiettare. *Luna palidassi* ha come titolo la frase battuta a macchina erroneamente da Natalia Levi bambina e dalla sua compagna di scuola, che volevano scrivere una poesia. Questa frase rimane impressa nella mente del fratello più grande che la legge e ride ma, anche a distanza di molti anni, questo "luna palidassi" appare ancora ben presente nella sua memoria quando incontra Natalia dopo la guerra. Si è già parlato riguardo al titolo del saggio *Mai devi domandarmi* e dell'omonima raccolta di saggi ed articoli del 1970 e nello stesso modo è intitolato il saggio *Il teatro è parola*. In questo caso l'autrice sceglie una frase di un suo interlocutore – la frase chiave, intorno alla quale si sviluppa l'intero discorso - e la usa come titolo. Si possono qui riconoscere tutti gli espedienti in cui Čechov appariva maestro ed esempio, anche se sicuramente non è stato l'unico scrittore ad utilizzare una tecnica siffatta.

In sintesi possiamo concludere che collocare davanti al testo l'intera frase che il lettore sta per leggere significa scoprire subito la posizione dell'autore, affermare la tesi principale nonché restringere il campo dell'interpretazione.

Nella saggistica della Ginzburg vi sono innumerevoli titoli che richiamano concetti intorno ai quali la scrittrice ha costruito la propria antologia *La Vita: La casa, Infanzia, La vecchiaia, L'infanzia e la morte, Il male, Libertà, La poesia, Pietà universale, Silenzio* ed altri. Tale circostanza sottolinea come tali concetti appaiano per lei fondamentali e come si riveli importante spiegare il loro significato. Il continuo ritorno a queste parole, semplici e banali ed allo stesso tempo profonde e complesse nella loro astrazione, costituisce una specie di "vocabolario" dei temi della Ginzburg. Čechov non ama un simile tipo di titoli (forse solo un paio di titoli potrebbero essere associati a questo gruppo: ad esempio *La paura* e *Dell'amore*) ed appare di regola più

concreto nell'attribuire i nomi ai racconti. Questa scelta, costituita dalla circostanza di anteporre al testo concetti astratti, ricorda maggiormente altri classici russi che ci hanno regalato opere come *Guerra e pace*, *Delitto e castigo*, *Padri e figli*, *Infanzia*, *Adolescenza*, *Giovinetza*, *Resurrezione*, ecc.

Infine giova ricordare che non mancano nomi di personaggi né tra i titoli di Čechov né tra quelli della Ginzburg: basti pensare a *Vagnka* (ci sono 2 racconti con lo stesso titolo), *Griša*, *Arianna*, *Gusev*, *Zinočka*, *Jonic* ed altri²⁴⁰. Ricordiamo della seconda *Valentino* prima di tutto. Nella saggistica possiamo ritrovare una galleria di personaggi famosi: *Moravia*, *Bergman*, *Tonino Guerra*, *Biagio Marin*, *Goffredo Parise*. Solo lo scritto su Pavese *Ritratto d'un amico* non porta il suo nome e non lo si nomina neppure all'interno del testo (forse perché era evidente di chi si trattasse, forse perché chiamarlo per nome avrebbe arrecato troppo dolore). In questo modo Natalia Ginzburg decide di denominare anche i capitoli della propria opera *La famiglia Manzoni* (Giulia Beccaria, Enrichetta Blondel, Fauriel e così via). La tradizione di tale tipo di titolo è alquanto risalente, la diffusione è ampia e di conseguenza le interpretazioni possono essere molteplici.

Si potrebbe sottolineare l'esistenza di un altro gruppo di titoli, costruiti su una contrapposizione: *Sul credere e non credere in Dio*, *Infelici nella città bella e orrenda*, *Sussuri e grida*, *Elogio e compianto dell'Inghilterra* nella saggistica; *La città e la casa*, *Lui ed io* per quanto riguarda la narrativa. L'espedito dell'antitesi appare largamente usato dalla Ginzburg non solo nei titoli ma in tutta la propria opera. In questo caso la tradizione non è ovviamente solo cecoviana, anche se sono alquanto noti i racconti quali *Il grasso e il magro*, *Volodja grande e Volodja piccolo*. Esiste inoltre un racconto che ha un titolo sostanzialmente uguale a quello della Ginzburg *Lui e lei* (*Он и она*), laddove si parla del contrasto tra marito e moglie e della loro unione nonostante profonde differenze.

Giova inoltre ricordare l'esistenza di un altro gruppo di titoli che iniziano con l'aggettivo "mio". Nell'opera di Natalia Ginzburg conosciamo per esempio il racconto *Mio marito* ed i saggi *La mia psicanalisi*, *Il mio mestiere*. Questa caratteristica è presente anche nei racconti di Čechov: *La mia vita*, *La mia "lei"* (*Моя она*). Attraverso tale tecnica si aggiunge una nota personale alla narrazione, proiettando il lettore in una

²⁴⁰ Si rimanda alla tabella dei titoli dei racconti tradotti in allegato alla presente ricerca.

sorta di diario ovvero di documento privato ed inoltre l'uso della prima persona nel testo rende in modo significativo l'idea di una confessione o di una storia più intima.

Dall'analisi delle opere della Ginzburg incluse nella raccolta dei *Meridiani* nonché dall'analisi di quelle uscite in altri volumi, si evince la particolare attenzione al titolo come elemento paratestuale. D'altra parte da uno sguardo seppur veloce alla lista degli articoli pubblicati sui periodici, quali ad esempio *La Stampa*, *Il Corriere della sera* ed altri non inclusi nelle sopra citate edizioni, si comprende agevolmente come in questo caso si tratti di titoli molto più estesi e non degni di paragone con la sobrietà mantenuta all'interno dei *Meridiani*: siffatta scelta indica la tendenza da parte della scrittrice a "restringere" il titolo, portandolo alla concentrazione e focalizzazione, soprattutto nella saggistica.

Tuttavia il tipo di titolo più frequente tra i racconti brevi di Čechov è rappresentato dall'indicazione del tempo o del luogo degli avvenimenti narrati. In questo caso il titolo non fa quasi intuire quanto accade nel testo, precisando invece solo dove o quando: *In terra straniera*, *Nelle tenebre*, *Per la strada*, *Dal barbiere*, *Al bagno*, *Al Municipio*, *Alla direzione delle poste*, *A Mosca nella piazza del Tubo*, *Nella notte Santa*, *Nel bassofondo* e molti altri. Non si tratta di un'invenzione dello scrittore russo ma piuttosto dell'insegnamento appreso dai suoi predecessori, i quali si dedicavano alla scrittura di scenette per riviste e giornali.

Nella scrittura della Ginzburg appare senza dubbio presente l'eco di questo gruppo di titoli: così ad esempio in *Settembre*, *Estate* (un racconto ed un saggio dello stesso titolo), *Casa al mare*, *La Maison Volpé*.

Il titolo costituisce un elemento indispensabile per il testo e tale da apparire sempre presente sia nell'aspettativa del lettore che nella composizione dell'opera dello scrittore. Tuttavia si tratta di un elemento estremamente breve e sintetico per l'analisi. Nel nostro caso la vicinanza della poetica dei titoli ginzburghiani e di quelli cecoviani appare fortemente plausibile per la quantità dei punti d'incontro sopra illustrati.

Paralleli diretti tra i testi di Natalia Ginzburg e Čechov

Casa al mare e La paura

Casa al mare, scritto nel luglio del 1937, è uno dei racconti giovanili di Natalia Ginzburg, la sua prova di penna. Spesso nei primi testi pubblicati si riesce a cogliere il programma del giovane scrittore, i temi fondamentali per la propria opera nonché la proclamazione dei tratti principali di poetica. È così forse anche per la Ginzburg: i suoi primi racconti appaiono molto brevi: *Un'assenza*, *Bambini*, *Casa al mare* e anche *Mio marito*, - parlano sempre della famiglia ed hanno come nucleo tematico i legami tra le persone.

Il racconto di Čechov *La paura* (1892) appartiene invece al periodo in cui lo scrittore russo era già maturo e riconosciuto, con uno stile già consolidato. Il testo in questione è stato tradotto in italiano svariate volte ed è tra i primi racconti cecoviani tradotti: dall'inizio del '900 fa parte di diverse raccolte (ad esempio la raccolta *Racconti* del 1910, la raccolta *Il monaco nero: racconti* del 1931, la raccolta in 2 volumi della casa editrice Einaudi intitolata *Racconti* del 1950, *Racconti e novelle* del 1955²⁴¹ e altre).

Le somiglianze ravvisabili tra *La Paura* e *Casa al mare* mostrano un carattere prevalentemente tematico, pur non mancando tuttavia tratti stilistici comuni: l'ossatura della trama dei due racconti è pressoché identica, cambiano pochi dettagli e l'ambientazione.

Nel racconto di Čechov, al centro della narrazione troviamo una famiglia nella quale i rapporti tra i coniugi non sono ideali e scopriamo che i problemi familiari non si limitano a difficoltà nella relazione di coppia ma hanno origine principalmente nell'ambito della personalità e del carattere sia del marito sia della moglie. Degna di nota appare la figura dell'amico – narratore-, il quale interferisce con la coppia. Egli

²⁴¹ I riferimenti bibliografici: Cecov Anton, *Racconti*, tradotti direttamente dal russo da S.Jastrebof e A.Soffici, Firenze, Casa editrice italiana, 1910; Čechov Anton, *Il monaco nero: racconti*, versione integrale con note di Giovanni Faccioli, Torino, Slavia, 1931; Cecov Anton, *Racconti*, traduzione di Agostino Villa, 2 volumi, Einaudi, Torino, 1950; Čehov Anton Pavlovič, *Racconti e novelle*, traduzioni dal russo di Giovanni Faccioli, Giuseppe Zamboni, Zino Zini, Anjuta Maver, Lo Gatto, a cura di Giuseppe Zamboni, Firenze, G.C.Sansoni, 1954-1955.

frequenta la famiglia per propria volontà poiché ne apprezza la compagnia, la casa ed il giardino.

Invece nel racconto della Ginzburg l'amico – narratore - viene invitato nella casa al mare affittata dalla famiglia di Walter, allo scopo di aiutarlo con i propri consigli a migliorare la situazione nella relazione con la moglie e ad esaminare da un punto di vista esterno i rapporti personali che coinvolgono la moglie ed il musicista Vraști.

In entrambi i racconti si forma un rapporto a tre in cui il ruolo dell'amico, invece che portare ad una soluzione dei problemi, fa precipitare la situazione in un "tradimento": una relazione fisica con la moglie dell'ospitante che rompe l'equilibrio e i legami della famiglia originaria. Ciò rimarrà tale, anche quando alla fine gli amici - narratori – partiranno e lasceranno per sempre la famiglia che li ha ospitati. Inoltre neppure a loro è chiaro il motivo per cui tutto questo sia successo e se siano stati o meno davvero responsabili di quanto accaduto e delle conseguenze.

Entrambi i racconti vengono costruiti come una sorta di successione di molteplici avvenimenti che contribuiscono alla fine a far precipitare la situazione: sembrano narrare una discesa, la quale fin dall'inizio mostra di non poter avere alcuna speranza di lieto fine. Lo spazio temporale della narrazione appare abbastanza breve, estendendosi per alcuni giorni ovvero al massimo per un paio di settimane in cui si susseguono gli avvenimenti principali, preceduti da una piccola retrospezione: ciò allo scopo di spiegare in entrambi i casi la nascita dell'amicizia fra i personaggi. A questo punto sopraggiunge il finale nel quale, letteralmente in due righe, viene spiegato al lettore il fallimento della famiglia di Walter nonché la perdita delle speranze per la famiglia di Sîlin: nello stesso tempo lo scrittore proietta il lettore in un futuro molto lontano ed indefinito rispetto alla storia raccontata.

Appare evidente non solo l'intreccio simile delle storie ma altresì la comunanza di molteplici dettagli e motivi presenti nei due racconti presi in esame: innanzi tutto si consideri la giustapposizione di due differenti sentimenti ovvero amore ed amicizia. Tali sentimenti vengono messi in contrapposizione: cosa è più forte? Cosa prevale in una persona? A cosa serve l'amicizia? Queste sono senza dubbio domande ricorrenti sia per Čechov che per la Ginzburg.

Con riguardo alla confessione sulla paura resa all'amico, il personaggio cecoviano Sîlin si esprime così:

“Siete un amico sincero, credo in voi e vi stimo profondamente. Il cielo ci manda l’amicizia perché noi possiamo confidarci e salvarci dai segreti che ci opprimono. [...]”²⁴².

Per Silyn il narratore rappresenta la persona con cui confidarsi e nei confronti del quale ricercare appoggio, comprensione ed aiuto. Questo sembra il motivo del suo monologo laddove egli racconta la paura della vita ed anche delle cose più normali e banali, quali il timore nei confronti della moglie e della vita familiare.

Il motivo dell’arrivo del personaggio ginzburghiano presso la casa al mare all’inizio sembra rappresentato da una semplice richiesta di consiglio ed aiuto all’amico da parte di Walter. In seguito si scopre invece che in realtà è stata proprio la moglie di Walter a volerlo invitare: subito quindi si rivela strana la situazione in cui l’input proviene da Vilma, che neppure conosce l’amico del marito. Tale decisione fa pensare forse ad un giudizio arbitrario? Man mano che si scopre la situazione che caratterizza la famiglia di Walter, diventa ancora meno chiaro in quale modo l’amico, che egli non vede da anni, possa aiutarlo. Neppure è certo se Vilma sia innamorata dell’altra persona che frequenta in quella casa – Vraști, suo vecchio amico musicista. Tutto cade negli equivoci e nell’incomprensione. Il silenzio di Walter pare confermare la confusione generale nonché la mancanza di chiarezza e di dialogo: forse era Walter ad avere comunque bisogno d’aiuto? Forse egli, silenzioso e sempre solitario, non ha avuto il coraggio necessario o non ha saputo trovare le giuste parole per formulare una tale richiesta? Vilma cerca di spiegare all’amico perché l’hanno chiamato, ma questo non appare sufficiente a smuovere il narratore ed a spingerlo ad agire.

Nel racconto di Čechov vi sono meno dubbi al riguardo: Silyn si confida con l’amico per scaricare il peso delle proprie paure ed incertezze e per ritrovare la stabilità psicologica e morale necessaria ad andare avanti. Le sue intenzioni appaiono chiare, ma non vi è risposta da parte dell’amico - del narratore, il quale si annoia di fronte a tale confessione e probabilmente fatica a comprendere le sue vere preoccupazioni.

A prevalere sul sentimento dell’amicizia sono amore, passione, e attrazione fisica. Tutti e due gli eroi narratori cedono davanti alla moglie dell’amico, invece di

²⁴² A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, p.737.

“Вы мой искренний друг, я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо для того, чтобы мы могли высказываться и спасаться от тайн, которые угнетают нас”.

assistere quest'ultimo e di cercare di capire il dolore del prossimo. Ma il sentimento dell'amicizia non fallisce solo alla fine dei racconti, con il tradimento da parte dell'amico e della moglie. Čechov ridimensiona il suo valore fin dall'inizio:

Era un uomo intelligente, buono, non noioso e sincero, ma ricordo molto bene che quando mi confidava i suoi segreti reconditi e chiamava amicizia le nostre relazioni, ne ero sgradevolmente agitato e mi sentivo a disagio. Nella sua amicizia per me c'era un che di scomodo, gravoso, e io vi avrei preferito di gran lunga le normali relazioni tra conoscenti²⁴³.

Nel racconto *Casa al mare* la Ginzburg ripropone questi dubbi a proposito della necessità dell'amicizia e del suo vero valore, seguendo il motivo di Čechov:

In viaggio pensavo all'amico Walter e nella mia gioia di rivederlo c'era un turbamento vago, come un po' di paura e d'angustia, che avevo sempre provato in quegli anni nel ricordarlo. Era forse timore che egli potesse in qualche modo sconvolgere e spezzare la vita che m'ero venuto formando, infiammandola di desideri e di nostalgie²⁴⁴.

Viene pronunciata anche la parola "paura", come un ponte tra i due testi. Qui si può leggere un'interpretazione della paura di vivere di Šilin che viene provata anche da parte dell'eroe della Ginzburg.

In entrambi i testi i narratori dichiarano subito l'interesse per la moglie dell'amico che li ospita. «Il fatto è che mi piaceva in modo straordinario sua moglie, Mâr'ja Sergéevna. Innamorato di lei non ero, però mi piacevano la sua faccia, gli occhi, la voce, l'andatura [...]»²⁴⁵, - annota l'eroe di Čechov. «Pensavo anche a sua moglie con curiosità. Non sapevo immaginare come potesse essere, né quali fossero i loro rapporti»²⁴⁶, - gli fa eco la Ginzburg alla prima pagina del suo racconto.

²⁴³ *Ivi.*, p. 731.

“Это был умный, добрый, нескучный и искренний человек, но помню очень хорошо, что когда он поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения дружбою, то это неприятно волновало меня, и я чувствовал неловкость. В его дружбе ко мне было что-то неудобное, тягостное, и я охотно предпочел бы ей обыкновенные приятельские отношения”.

²⁴⁴ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.178.

²⁴⁵ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p. 732.

“Дело в том, что мне чрезвычайно нравилась его жена, Мария Сергеевна. Я влюблен в нее не был, но мне нравились ее лицо, глаза, голос, походка [...]”

²⁴⁶ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.178.

Sia Čechov che la Ginzburg esaltano il fascino femminile che colpisce il protagonista. Il concetto di bellezza esteriore di una persona appare rilevante in tutta l'opera cecoviana: la bellezza naturale di una persona viene posta in relazione con la spontaneità, con il rispetto della verità e con la forza fisica e morale. Nell'opera *La Paura* in effetti Mār'ja Sergéevna è l'unica a non aver né paura né rimorsi né dubbi, fidandosi dei propri sentimenti ed accettando la vita come le si presenta. Simile appare anche Vilma, sincera e sensuale, che a fatica tollera accanto a sé una persona indecisa e debole come Walter, e non soltanto lui. Anche il musicista Vraști non la convince del tutto, poiché appare anche lui insicuro. Questa idea, in entrambi i casi, viene rafforzata dal fatto che l'iniziativa nel tradimento del marito appartiene alle donne: Mār'ja Sergéevna si dichiara senza aspettare il primo passo del narratore:

“Immagino quanto sareste infelice se vi innamoraste di me! Aspettate, prima o poi prenderò e mi butterò al vostro collo... Guarderò con che orrore fuggirete da me. È interessante.”²⁴⁷

Ed ecco Vilma della *Casa al mare* che non nasconde le proprie intenzioni:

Il suo desiderio di piacermi lo sentivo in ogni suo gesto, in ogni parola. Se camminava per la casa riordinando gli oggetti o rincorreva il bambino sulla spiaggia o si sdraiava, io sentivo che faceva questo non per Vraști, ma per me²⁴⁸.

Neanche la circostanza di avere dei bambini le trattiene da tali intenzioni. Nel racconto della Ginzburg questo motivo appare maggiormente sviluppato e si intuisce che, alla fine, è proprio la morte del loro bimbo a spingere Vilma a decidere di lasciare Walter definitivamente. E forse, per lo stesso motivo, Silin e Mār'ja Sergéevna continuano a vivere insieme.

Come abbiamo visto l'amicizia subisce nei racconti un trattamento riduttivo nei testi in esame, ma anche l'amore in un certo senso viene ridimensionato. Se nelle figure

²⁴⁷ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p. 741.

“Воображаю, как бы вы были несчастны, если бы влюбились в меня! Вот погодите, я когда-нибудь возьму и брошусь вам на шею... Посмотрю, с каким ужасом вы побежите от меня. Это интересно. Ее слова и бледное лицо были сердиты, но ее глаза были полны самой нежной, страстной любви”.

²⁴⁸ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.183.

femminili il sentimento prevale su tutto, esso viene percepito diversamente dai personaggi maschili: fin dall'inizio l'amico narrante non si sente a proprio agio nel rimanere da solo con la moglie di Silyn. A tale proposito, dopo il tradimento e le dichiarazioni di Mår'ja Sergéevna, egli riflette così:

Ma tuttavia lontano, da qualche parte nel profondo dell'anima sentivo un disagio e non mi sentivo in pace. Nel suo amore per me c'era un che di scomodo e gravoso come nell'amicizia di Dmìtrij Petròvič. Era un amore grande, serio con lacrime e giuramenti, mentre io volevo che non ci fosse niente di serio, né lacrime, né giuramenti, né discorsi sul futuro. Che questa notte lunare balenasse nella nostra vita come una meteora brillante, e basta.²⁴⁹

In queste parole si possono percepire le stesse motivazioni con le quali il narratore di *Casa al mare* spiega il proprio timore nell'andare a trovare Walter con la famiglia: si tratta della paura di sconvolgere il ritmo abituale della vita ovvero il tranquillo andamento senza specifici avvenimenti.

Lo conferma il protagonista della Ginzburg, nel passaggio seguente:

Di rado m'era accaduto di essere oggetto dell'amore di una donna. E sentii che questo mi dava un certo oscuro piacere. Ma subito ebbi vergogna di me stesso. Ero venuto là per chiarire le cose e rendermi utile in qualche modo, non avevo chiarito nulla e anzi avevo complicato e forse rovinato irreparabilmente la situazione²⁵⁰.

Il riferimento al mondo della musica ed all'arte del suonare il pianoforte è presente in entrambi i racconti: è sempre più vicino al mondo delle figure femminili. A tale proposito infatti Mår'ja Sergéevna suona lo strumento mentre il protagonista narratore di *La Paura* sfoglia solo il quaderno con le note musicali. Analoga situazione è ravvisabile nel racconto della Ginzburg: in questo caso solo Vilma considera Vraști un artista e lo invita a suonare mentre gli altri sembrano non apprezzare né la musica in generale né l'esibizione di Vraști. In questo senso la musica simboleggia infatti la passione, il mondo sensuale nonché l'abbandono alla forza dei sentimenti.

²⁴⁹ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.743.

²⁵⁰ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.184.

Un leitmotiv che pare attraversare tutta l'opera di Čechov e che appare come molto importante per l'universo letterario dei testi della Ginzburg è costituito dal concetto di comprensione ed incomprensione tra persone: è molto forte sia nella *Casa al mare* sia nel racconto *La Paura*. Pressoché in ogni passaggio troviamo letteralmente elementi caratterizzanti tale fenomeno. Esso viene sottolineato ed esaltato in modo diverso dagli scrittori in esame: semplicemente con il commento degli eroi, i quali riferiscono tale incomprensione, ma anche attraverso i loro gesti e comportamenti.

Il narratore di *La Paura* comincia il proprio racconto affermando direttamente di non riuscire a comprendere i propri sentimenti e concludendo così alla fine del racconto: «Pensavo a quello che era successo e non capivo nulla»²⁵¹. Ma il principale eroe che “non capisce” è Silin.

La nostra vita e il mondo ultraterreno sono parimenti incomprensibili e spaventosi. [...] Vedo che sappiamo poco e perciò ogni giorno ci sbagliamo, siamo ingiusti, caluniamo, diamo fastidio agli altri, sprechiamo tutte le nostre forze in inutili sciocchezze che disturbano la nostra vita, e questo mi fa paura perché non capisco a cosa e a chi serva tutto questo. Io, caro, non capisco la gente e ne ho paura. [...] Non capisco nessuno e nulla. Abbiate la compiacenza di capire questo soggetto! [...] ²⁵²

Silin continua a ripetere queste parole parlando anche a riguardo della moglie:

Così mi ha detto: “Non vi amo, ma vi sarò fedele...”. Ho accettato questa condizione con entusiasmo. Allora capivo cosa volesse dire, ma ora, giuro su Dio, non lo capisco più. [...] Ci capite qualcosa, mio caro? È una crudele tortura! [...] È comprensibile? Non fa paura?²⁵³

²⁵¹ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.1, p.744.

“Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал”.

²⁵² *Ivi.*, pp.735-736.

“Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны.[...]Я вижу, что мы мало знаем и поэтому каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клеветаем, заедаем чужой век, расходует все свои силы на вздор, который нам не нужен и мещает нам жить, и это мне страшно, потому что я не понимаю, для чего и кому все это нужно. Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их. [...] Никого и ничего я не понимаю. Извольте-ка вы понять вот этого субъекта!”

²⁵³ *Ivi.*, pp. 737-738.

“Так она сказала мне: “Я вас не люблю, но буду вам верна” ... Такое условие я принял с восторгом. Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь Богом, не понимаю. [...] И понимаете ли вы что-нибудь, голубчик? Жестокая пытка! [...] Разве это понятно и не страшно?”

Al contrario la moglie di Silin ed il protagonista, nel momento del tradimento, “si capiscono”: «Stringendole la mano e accompagnandola fino alla porta, vidi dalla sua faccia che mi capiva e che era contenta che anch’io la capissi»²⁵⁴.

Gli eroi della Ginzburg sembrano imitare quelli cecoviani nello stupore che manifestano di fronte agli avvenimenti ed al corso della vita, anche se non lo ripetono alla stregua di una cantilena, come invece fa Silin. Nel passaggio sopra citato, il narratore parla del proprio timore percepito prima di recarsi nella casa al mare: non capisce il motivo per il quale sia stato chiamato per un consiglio, che invero non viene mai chiesto. L’incomprensione sta anche alla base del viaggio compiuto, in quanto nella lettera d’invito di Walter il motivo della visita viene formulato molto vagamente e soltanto accennando a qualche presunta difficoltà.

Vilma spiega la situazione nella famiglia definendola complicata, mentre dalle sue parole non si comprende che cosa ci sia di così complicato: l’atteggiamento di Walter davanti alla sua situazione familiare non appare logico. Egli non si pronuncia mai e mantiene in ogni occasione un silenzio sconcertante al riguardo di tutti, sia nei confronti della moglie, sia con Vraști nonché con il suo amico. E quest’ultimo non gli porge alcuna domanda, in quanto lo ritiene inutile.

Alla fine, quando Walter viene a sapere del tradimento avvenuto durante l’ultima notte prima della partenza, gli sfugge una brevissima confessione:

È una disgrazia e nient’altro. Non sa più neanche lei quello che vuole. E così adesso hai visto anche tu come siamo -. La sua voce era spenta ed amara. Gli posò la mano sul braccio. – Ma non soffro per questo, - egli mi disse, - tu potessi capire come tutto mi è lontano! Neppur io so quello che voglio -. Ebbe un gesto come d’impotenza. – io... io non so: - disse²⁵⁵.

Così viene evidenziato il distacco tra i personaggi, l’assenza dell’unione all’interno della famiglia e nei confronti degli amici. Vi sono certo forze in grado di attirare le persone l’una verso l’altra, ma non vi è più modo per loro di parlarsi e di capirsi. Si perde la capacità di comprensione e di empatia ed inoltre sembrano persistere

²⁵⁴ *Ivi.*, p.741.

“Пожимая ей руку и провожая ее до двери, я видел по ее лицу, что она понимает меня и рада, что я тоже понимаю ее”.

²⁵⁵ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I,p.185.

elusivamente le idee di aiuto, sostegno e di affiatamento che tuttavia non si materializzeranno mai sia per paura sia per mancanza di fiducia in se stessi e negli altri.

Questa tesi viene confermata dalla brusca partenza che si verifica nel finale di entrambi i racconti ove il personaggio, che narra la storia ovvero l'amico del protagonista, parte subito dopo il tradimento definitivo di quest'ultimo: più precisamente si può quasi dire che sfugga dall'amicizia, dall'amore, dalla casa che l'ha ospitato. La partenza avviene subito dopo il momento dell'intimità: a tale riguardo sia nella *Casa al mare* che in *La Paura* il marito scopre immediatamente l'accaduto, ma la propria reazione in merito sembra riconducibile alla stregua di vera e propria indifferenza. Silyn e Walter accettano il tradimento della moglie, come un fatto del tutto all'ordine delle cose e non fanno nulla a tale proposito: addirittura Silyn finge di non accorgersene affatto. I narratori risultano ben consapevoli nell'aver peggiorato la situazione e nel non volere il proseguimento del rapporto con Vilma e con Mår'ja Sergeévna. Tale rapporto infatti viene immediatamente stroncato ed entrambi i protagonisti appaiono come contagiati da sensazioni appartenenti ai rispettivi amici.

Nei racconti in esame sono presenti taluni dettagli che coincidono e rendono così ancora più vicini i testi. Così le vicende raccontate avvengono in estate e più precisamente nel testo cecoviano in una domenica di luglio ed invece nel testo ginzburghiano in «una giornata calda sul principio d'estate». Alquanto somiglianti appaiono altresì gli aspetti esteriori di Walter e di Silyn: entrambi forti fisicamente, stupiscono i loro amici al momento dell'incontro con il loro viso dorato ed abbronzato. Inoltre la brusca partenza dei narratori avviene in entrambi i casi al mattino, subito dopo la notte del tradimento ed anche appaiono simili le passeggiate al tramonto che compaiono in entrambi i testi.

Čechov è conosciuto per le descrizioni della natura attraverso pochissimi dettagli particolari: spesso in un paio di righe letteralmente egli usa espressioni laconiche che appaiono in grado di creare un'immagine quasi tangibile. A tale riguardo anche *La Paura* non rappresenta un'eccezione: ad esempio nella descrizione della vista della riva opposta del fiume, quando i due amici attendono il cocchiere, allorquando guardano attraverso il recinto di metallo della chiesa o osservano i lembi della nebbia.

Sul fiume e in qualche punto del prato si alzò la nebbia. Alte, strette volute di nebbia, dense e bianche come latte, vagavano sopra il fiume, nascondendo i riflessi delle stelle e inciampando nei salici. Ogni momento cambiavano aspetto e sembrava che alcune si abbracciassero, altre si chinassero, altre ancora alzassero le braccia al cielo con le maniche larghe da pope, come in preghiera...²⁵⁶

Passaggi analoghi possono rinvenirsi anche nella *Casa al mare*, laddove la scrittrice descrive i paesaggi intorno: non vi è nebbia in questo caso ma le montagne appaiono «velate di un leggero vapore»²⁵⁷. Si tratta senza dubbio di elementi ravvisabili nel modello cecoviano e caratterizzati da pochissimi dettagli, con qualche accento sul colore o su qualche specifica particolarità.

Vediamo ora quali siano gli espedienti poetici che accomunano i due racconti. In primo luogo entrambi incominciano con il nome del protagonista: nella poetica di Čechov si tratta di un carattere distintivo, in quanto una consistente quantità dei suoi racconti comincia proprio da un nome proprio, più precisamente da nome, cognome e patronimico. In questo modo viene sottolineata l'unicità dei fatti descritti, ma tale eccezionalità appare come una sorta di ironia manifestata dall'autore, in quanto in numerose situazioni è ravvisabile la comune vita quotidiana. Anche qui il racconto si apre con l'incipit consueto:

Dmitrij Petròvič Silin si era laureato e aveva preso servizio a Pietroburgo, ma a trent'anni aveva piantato l'impiego e cominciato a occuparsi di agricoltura²⁵⁸.

Analogamente Natalia Ginzburg pone all'inizio del proprio racconto il nome del personaggio principale, aggiungendo la storia degli anni giovanili dell'eroe, come fa Čechov in *La Paura*.

²⁵⁶ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.734.

“На реке и кое-где на лугу поднимался туман. Высокие, узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоня отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились...”

²⁵⁷ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.182.

²⁵⁸ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p. 731.

“Дмитрий Петрович Силин кончил курс в университете и служил в петербурге, но в 30 лет бросил службу и занялся сельским хозяйством”.

Da molti anni non vedevo il mio amico Walter. Qualche volta lui mi scriveva, ma le sue lettere puerili e sgrammaticate non dicevano niente. [...] Gli altri giovani nostri coetanei gli mostravano poca simpatia, ed io ero il suo solo amico²⁵⁹.

Appaiono comparabili anche i finali delle due storie: il narratore di *La Paura* pensa alla famiglia di Silin in viaggio ed in seguito la narrazione si interrompe bruscamente così:

Quel giorno stesso me ne andai a Pietroburgo, e con Dmitrij Petróvič e sua moglie non mi sono più visto nemmeno una volta. Dicono che continuano a vivere insieme²⁶⁰.

Dal punto di vista poetico, anche la *Casa al mare* si conclude in una simile costruzione, la quale cambia in maniera secca il registro e permette di marcare l'uscita dalla cerchia dei personaggi e di focalizzare ancora una volta l'attenzione sul narratore: si crea così il necessario distacco che la Ginzburg ha sempre perseguito nella propria attività letteraria:

Più tardi seppi da estranei che il bambino era morto, essi si erano separati e Vilma era andata a stare col musico²⁶¹.

Nonostante la circostanza che in entrambi i racconti succedano molte cose, quali ad esempio l'arrivo, la conversazione con la moglie dell'amico, l'incontro con Vraști (in *La Paura* vi è un altro personaggio secondario che svolge il suo ruolo), le passeggiate tra amici, il tradimento, la partenza ed anche la morte del bambino nella *Casa al mare*, nonostante tutto ciò quindi, possiamo affermare che l'inerzia dei narratori, la loro superficialità nell'affrontare la situazione nell'ambito familiare ed il triste finale, possano farci affermare che il soggiorno nella casa al mare e nella tenuta di Silin rappresenti solo e soltanto un episodio marginale. Non è cambiato nulla nella vita dei

²⁵⁹ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p. 178.

²⁶⁰ A. Čechov, *Paura*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.744.

"В тот же день я уехал в Петербург, и с Дмитрием Петровичем и его женой уж больше ни разу не виделся. Говорят, что они продолжают жить вместе".

²⁶¹ N. Ginzburg, *Casa al mare*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.186.

protagonisti: Walter era solitario e soffriva sia prima di quell'estate sia dopo e lo stesso si può dire di Silin. Entrambi i narratori, alla fine, non guadagnano né perdono nulla e tutto il tessuto del racconto viene tenuto insieme dall'umore e dagli atteggiamenti del narratore, il quale si riassume in una specie di debole indifferenza. Questa idea rappresenta una delle principali acquisizioni di Čechov nell'intera sua opera – rappresentare la tragedia della vita e non la tragedia degli avvenimenti, come sottolinea Zingerman²⁶².

Il momento fondamentale per la poetica di Natalia Ginzburg è costituito dalla scelta della persona narrante – scelta sempre ribadita nelle proprie interviste, prefazioni ed articoli. L'aspirazione della scrittrice alla verità la spinge a fare spesso uso della prima persona. Non sempre questo è stato possibile e spesso la natura stessa dell'opera non l'ha permesso: nel caso di *Casa al mare* la Ginzburg sceglie la prima persona, nonostante si tratti di un "io" maschile. Si nota chiaramente, in una decisione di questo tipo, la ricerca della veridicità e dell'autenticità pur senza la volontà di raccontare una storia autobiografica. Una scelta di questo tipo coincide senza dubbio con quella di Čechov nel racconto *La Paura*, in cui tra l'altro questi effetti vengono evidenziati dal titolo aggiuntivo tra parentesi (Рассказ моего приятеля) – Racconto di un mio conoscente [mia traduzione]. Questo procedimento, che appare come uno dei tratti distintivi della poetica del titolo cecoviano, non viene invece mai utilizzato dalla Ginzburg, la quale preferisce usare modi diversi per accentuare il ruolo della voce narrante e sottolineare questa particolare posizione del narratore, nello stesso tempo vicinissimo e distaccato.

Così appare il legame tra i due testi in esame, che si mostrano molto simili tra loro sotto differenti aspetti. In quest'affinità, che a volte si trova al limite dell'imitazione, sono evidenti anche alcune specifiche differenze quali ad esempio: la riduzione delle descrizioni della natura, la tendenza alla limitazione dei dialoghi, la parsimonia delle informazioni sui personaggi, l'ampliamento del motivo del bambino ed il suo ruolo nella famiglia e nella situazione descritta (ridotta al minimo nel testo cecoviano in quanto il fatto dell'esistenza dei bambini di Silin viene menzionato solo

²⁶² Rif. B. I. Zingerman, *Teatr Čechova i ego mirovoje značenie*, / Acad. Nauk SSSR, VNI iskusstvoznaniija M-va kul'tury SSSR; Otv. red. A. A. Anikst, Moskva, Nauka, 1988, p.13.

una volta), nonché la maggiore concretizzazione dei fatti attraverso la riduzione delle linee secondarie della trama del racconto.

Opera teatrale *Ivanov* e racconto *Mio marito*

Il confronto tra l'opera teatrale *Ivanov* (1887-1889) ed il racconto *Mio marito* si basa innanzitutto su alcune dichiarazioni di Natalia Ginzburg sull'influenza di Čechov sulla propria opera. Questo racconto rappresenta uno dei primi testi della scrittrice: è stato scritto nel 1941 a Pizzoli nel periodo in cui, tra le altre cose, il marito Leone Ginzburg lavorava anche sulle edizioni cecoviane e sulla traduzione del racconto *Nemici*. In quel momento il teatro di Čechov era già tradotto in italiano ed è facile ritenere che Natalia avesse già avuto modo di leggerlo.

L'accostamento delle due opere si prefigge lo scopo della ricerca delle origini della poetica ginzburghiana, che potrebbero non solo scoprire le fonti letterarie della propria opera ma altresì aggiungere possibili varianti dell'interpretazione dei testi nonché rivelare la poliedricità del pensiero artistico alla nascita.

Kataev, studioso dell'opera di Čechov dichiarava, spiegando le fonti letterarie dello scrittore russo:

Соотнести произведение с его литературными предшественниками и современниками, близкими или далекими, очевидными или скрытыми, нужно для постижения его смысла. Но верно и обратное. Такое осмысление связей произведения прямо зависит от его интерпретации. То или иное смещение акцентов в истолковании – и выстраиваются совершенно иные цепи литературных ассоциаций, проливающие новый свет на знакомые образы и сцены²⁶³. (Trad. in nota)

Ivanov potrebbe rappresentare una delle possibili fonti per i racconti della Ginzburg: in questo concreto caso la prima cosa da rilevare è costituita dalla somiglianza delle trame. Sotto tale profilo infatti *Ivanov* si trova in una situazione familiare, finanziaria e psicologica che egli stesso fatica a comprendere appieno e della quale non riesce a ricostruire le vere cause. Nessuno sembra capirlo: né la moglie,

²⁶³ V. B. Kataev, *Literaturnyje svjazi Čechova*, Moskva, 1989, p. 114.

Mettere in correlazione un'opera con i suoi predecessori letterari vicini o lontani, palesi o nascosti, appare necessario per coglierne il senso. Ma è vero anche il contrario. Tale comprensione dei legami di un'opera dipende direttamente dalla sua interpretazione. Qualsiasi spostamento degli accenti nella comprensione comporta la costruzione di catene di associazioni letterarie completamente diverse che illuminano con una nuova luce immagini e scene. (Mia traduzione).

né gli amici e di conseguenza egli prova a ricominciare, tentando di risolvere la situazione in cui si è venuto a trovare attraverso un nuovo matrimonio (che a sua volta si rivela fallimentare ancor prima di cominciare). Ivanov si spara prima di recarsi in chiesa con la propria sposa, concludendo così che il suicidio rappresenta di fatto l'unica possibilità d'uscita dalla situazione in cui si trova e dalle persone che lo circondano.

La situazione nell'opera *Mio marito* appare alquanto simile: un medico non troppo giovane si trova in una condizione sentimentale che non riesce né a capire profondamente né a risolvere. Il medico, benestante, aiuta infatti una ragazza di umili condizioni e se ne innamora. Tuttavia egli non riesce a comprendere che cosa rappresenti per lui tale sentimento: se amore, attrazione fisica, pietà, desiderio di aiutare la ragazza oppure tutte queste cose insieme. Inoltre a suo avviso l'unione con la ragazza rappresenta una circostanza impensabile e cerca conseguentemente di porvi rimedio, attraverso un nuovo matrimonio con una donna considerata adeguata per lui e per la propria posizione. Tuttavia anche tale matrimonio è destinato al fallimento, poiché non appare in grado di contenere la passione: la ragazza infine muore di parto e l'uomo si spara, trovando anche in questo caso l'unica via d'uscita possibile.

Le trame mostrano rilevanti punti in comune ma non si tratta di una ripetizione, piuttosto possiamo parlare di un insieme di motivi che si intrecciano attraverso espedienti poetici simili.

Innanzitutto nei due testi in esame si può notare un'estrema povertà di avvenimenti e non può ravvisarsi un susseguirsi di avvenimenti: *Ivanov* ci descrive piuttosto la situazione in cui si trova il protagonista. Dai dialoghi apprendiamo quanto è successo prima: la vita da lavoratore, il primo matrimonio, la malattia della moglie, nonché il declino della tenuta ed i problemi finanziari. L'unica cosa importante è rappresentata dalla dichiarazione d'amore della giovane Saša: la decisione e la proposta del matrimonio rimangono sempre dietro la scena, e lo spettatore (anche il lettore) non li vedono direttamente. Ma il matrimonio non si concretizza, e poi, nel finale, assistiamo al suicidio di Ivanov.

Simile è la situazione nel racconto *Mio marito*, ove i veri avvenimenti sono costituiti dal matrimonio della narratrice nonché dal parto e dalla morte dei Mariuccia, con il colpo di scena finale del suicidio del marito medico. Tutto il resto descrive la

situazione in cui si trovano i personaggi e comunque gli accenti vengono spostati sugli stati d'animo, sui sentimenti, e sulle relative sensazioni.

Si tratta di uno dei tratti distintivi della poetica di Čechov, soprattutto del suo sistema teatrale, costituito dalla riduzione degli avvenimenti nel testo e dal fatto di porre al centro la situazione²⁶⁴ in cui vivono i personaggi.

Il motivo del matrimonio è visto in questi due testi come una possibile soluzione ai problemi dei protagonisti ed in entrambi i casi si rivela alla stregua di una soluzione fallimentare, la quale porta al collasso invece che ad un miglioramento. Sia Čechov sia la Ginzburg propongono diversi presupposti per il matrimonio: perché gli eroi si sposano? Ivanov ha sposato la prima moglie per amore o per denaro, come si sente dire nelle dicerie degli altri personaggi? Egli vuole sposare Saša per amore, per pietà nei confronti della giovane ragazza o per rimediare alla propria situazione finanziaria, come pensano gli altri? Anche nell'opera *Mio marito* la narratrice non riesce a definire esattamente i motivi del matrimonio con il medico: lo sposa solo perché una giovane donna deve sposarsi prima o poi con qualcuno o per poter abbandonare la casa della zia e per sfuggire alla povertà oppure ancora si può intravedere anche un sentimento d'amore? Si noti che, all'inizio, ella nega tale circostanza e si può ritenere che fra i due sposi non sussista un legame sentimentale. Nonostante tutto questo però, all'improvviso, in seguito, la narratrice riscopre in sé tale sentimento, che si rivela già forte in lei. Entrambi gli scrittori tracciano il motivo del matrimonio secondo schemi simili, cercando di individuare una sorta di matrimonio "ideale".

IVANOV (*appare sul viale con L'vov*)

Voi, caro amico, avete compiuto i vostri studi solo l'anno scorso, siete giovane e ardito, io invece ho trentacinque anni. Ho il diritto di darvi dei consigli. Non sposate né un'ebrea, né una psicopatica, né una *basbleu*, ma sceglietevi qualcosa di ordinario, di grigiolino, senza tinte vivaci, senza soprtoni. Insomma, la vita organizzatevela in modo stereotipato. Tanto più lo sfondo è grigio e monotono, tanto meglio si vive²⁶⁵.

²⁶⁴ *Ivi.*, pp. 125-127.

Lo stesso concetto troviamo in diversi articoli sul teatro e sulla prosa di Čechov di Skaftymov, Papernyj e altri studiosi.

²⁶⁵ A. Čechov, *Ivanov*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, pp.176-177.

"И в а н о в (показывается на аллее со Львовым). Вы, милый друг, кончили курс только в прошлом году, еще молоды и бодры, а мне тридцать пять. Я имею право вам советовать. Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное,

Simili appaiono le parole del medico del racconto della Ginzburg allorquando egli parla dei motivi per i quali l'ha presa in moglie:

Quando ti ho veduta per la prima volta, ho pensato: “Questa donna mi piace, voglio amarla, voglio che mi ami e mi aiuti, e voglio essere felice con lei”.[...] non volevo lei, non volevo Mariuccia, era una donna come te che io volevo, una donna simile a me, adulta e cosciente²⁶⁶.

L'ha scelta perché lei si rivela come deve essere, secondo gli schemi allora esistenti, la moglie del medico. Čechov sviluppa ulteriormente quest'immagine, aggiungendo la linea del possibile matrimonio di Šabel'skij con Babakina. Sotto questo aspetto appare estremamente significativa anche l'età dei due protagonisti: entrambi non sono più giovani, in quanto Ivanov ha già 35 anni mentre il medico del racconto *Mio marito* ne ha ben 37.

L'idea della comprensione tra persone e dell'incomprensione reciproca appariva importante per Čechov e la ritroviamo costantemente nella sua opera. Tale idea viene realizzata e sviluppata in modi diversi: in *Ivanov* la ritroviamo fin dall'inizio nelle molteplici esclamazioni del protagonista che nessuno comprende ed altresì nei dialoghi con conclusioni illogiche.

IVANOV [a L'vov] [...] Sarò terribilmente colpevole, ma i miei pensieri sono confusi, l'anima è paralizzata da una strana indolenza, e non ho la forza di capire me stesso. Non capisco né gli altri né me stesso...²⁶⁷

E nel terzo atto sempre a L'vov:

Non capisco, non capisco, non capisco! Sarebbe più semplice un colpo in fronte!.. [...] Io non vi capisco, voi non capite me, e noi non capiamo noi stessi.²⁶⁸

серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше”.

²⁶⁶ N. Ginzburg, *Mio marito*, in cit. *Opere*, vol.I, p.190.

²⁶⁷ A. Čechov, *Ivanov*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.173.

“И в а н о в [Львову] [...] Вероятно я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какою-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя...”

²⁶⁸ *Ivi.*, pp.218-219.

Ma lo ripetono anche altri personaggi - Lebedev ad esempio e Saša nel loro dialogo del quarto atto: «Mi sembra di non capirlo e che non lo capirò mai», - dice la sposa. Il futuro suocero di Ivanov risponde alla figlia: «Non capisco niente. O sono rincretinito per la vecchiaia, o voi tutti siete diventati tanto intelligenti, e soltanto io, anche se mi ammazzaste, non capirei niente.»²⁶⁹

Queste frasi sulle incomprensioni vengono rinforzate dal complesso sistema di pause nel testo cecoviano e ciò le rende ancora più profonde, in quanto la risposta dell'interlocutore di Ivanov arriva in ritardo, dopo un momento di silenzio.

Analoghe sono le frasi del dottore nel racconto *Mio marito*, quando più volte ripete: «Occorrerà conoscersi un poco», e poi dopo «Se sarà possibile parlarsi, e conoscersi a poco a poco [...]» e ancora dopo «Sapevo che avresti capito -. Si svegliò più volte nella notte, e ripeteva stringendomi a sé: - Come hai capito tutto!»²⁷⁰ In realtà in seguito possiamo comprendere che non è così facile capire una persona neppure per la narratrice e ciò si rileva come cosa lunga e difficile e per nulla scontata.

Il motivo del silenzio è strettamente legato a quello della comprensione-incomprensione: le pause cecoviane sono ideate per far risaltare e rendere reale questo silenzio tra le persone. Nel secondo atto una delle note dell'autore è la seguente: «un lungo silenzio»²⁷¹.

Nel racconto ora analizzato appaiono molteplici riferimenti a questo silenzio tra i protagonisti, in diversi momenti della loro storia: all'inizio da parte del dottore ancora prima del matrimonio, in seguito nei momenti difficili dell'incomprensione e soprattutto prima del suicidio.

Quando lo sposai non avevo scambiato con lui che ben poche parole. [...]

“Не понимаю, не понимаю, не понимаю! Просто хоть пулю в лоб!... Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем”.

²⁶⁹ *Ivi.*, p.233.

“Мне кажется, что я его не понимаю и никогда не пойму.

Ничего я не понимаю. Или я оступел от старости, или все вы очень уж умны стали, а только я, хоть зарежьте, ничего не понимаю”.

²⁷⁰ N. Ginzburg, *Mio marito*, in cit. *Opere*, vol.I, p. 190-192.

²⁷¹ A. Čechov, *Ivanov*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.186.

“продолжительное молчание”

L'indomani quando ripartimmo non c'era ancora mutamento alcuno. Non avevamo scambiato che poche parole, e nessuna luce era sorta fra noi.²⁷² [...]

[...] c'è qualcosa nella mia giornata, nei miei pensieri, che io ti devo nascondere, e così non posso più dirti nulla²⁷³. [...]

Qualcosa dentro di me taceva, mentre [i bambini nati nel matrimonio] li tenevo in grembo²⁷⁴. [...]

[...] un uomo che era morto senza una parola per me²⁷⁵.

I modelli del triangolo sentimentale nei due testi si assomigliano anche sotto questo aspetto: il protagonista porta infelicità alle donne che lo circondano. Così Ivanov rende infelice la prima moglie e non riesce neppure a rispondere all'amore della giovane Saša. Invece il dottore del racconto *Mio marito* rende infelice la moglie attraverso il prolungamento della relazione extraconiugale con Mariuccia, ma porta altresì la ragazza alla morte, mettendola incinta e non intervenendo in tempo al parto. Appare comune il senso di colpa dei due personaggi ed in questo senso, dopo la confessione alla narratrice sulla relazione con Mariuccia il dottore dice:

C'era qualcosa in te che mi diceva che mi avresti perdonato, che avresti acconsentito ad aiutarmi, e così mi pareva che se agivo male con te, non aveva importanza, perché avremmo imparato ad amarci, e tutto questo sarebbe scomparso -.²⁷⁶

Anche la madre di Mariuccia accusa il dottore del fatto di essere arrivato troppo tardi.

La madre gli venne davanti, gli strappò dalle mani la valigetta buttandola a terra. – Non sei neppure venuto a vederla morire, - gli disse²⁷⁷.

²⁷² N. Ginzburg, *Mio marito*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p. 188.

²⁷³ *Ivi.*, p. 194.

²⁷⁴ *Ivi.*, p.196.

²⁷⁵ *Ivi.*, p.202.

²⁷⁶ *Ivi.*, p.191.

²⁷⁷ *Ivi.*, p. 201.

Ivanov ripete spesso parole con riguardo alla propria colpa, anche se non sempre ritiene possa trattarsi esattamente di una colpa. L'vov lo dice al medico, nel primo atto, diverse volte (anche nel frammento già citato), e lo esclama alla fine del terzo:

IVANOV (*afferandosi la testa*). Come sono colpevole! Dio, come sono colpevole!
(*Singhiozza.*)²⁷⁸

In entrambi i testi in esame quindi la situazione rappresentata appare difficile. All'interno delle due opere vengono individuate differenti soluzioni: in *Ivanov* sono gli aiuti apportati da Borkin e Lebedev, un possibile matrimonio con Saša o di Šabelskij con Babakina, oppure la possibilità di chiedere la restituzione del prestito che Ivanov ha chiesto molto tempo prima. Eppure tutte queste soluzioni non vengono adattate dal protagonista e nel finale le cose precipitano bruscamente allorché risuona il colpo di pistola. Anche nel racconto ginzburghiano è presente questo espediente: oltre al matrimonio, che lega la narratrice e il dottore, vi è anche la proposta della moglie di andare via dal paese e di trasferirsi più lontano per fuggire agli incontri con Mariuccia. Quest'idea riceve l'approvazione del dottore che acconsente immediatamente: la lunga gita al mare da parte della narratrice con i bambini senza il marito può essere considerata a tutti gli effetti alla stregua della prova di un'altra ipotesi che lei stessa avanza e cioè di scappare e di vivere da sola con i bambini. In ogni caso nessuna di tali soluzioni viene effettivamente messa in atto e la conclusione è simile a quella di *Ivanov*.

In questa maniera Čechov dimostrava la propria ironia rispetto ai modelli della letteratura di massa ed a schemi spesso banali e prevedibili: la varietà delle soluzioni proposte da Natalia Ginzburg forse presenta uno scopo simile ma in ogni caso mostra l'impossibilità di un finale felice.

Nella prosa di Čechov, ed anche nelle sue opere teatrali, da tempo viene messo in risalto il tono del narratore (si tratta spesso della posizione dell'autore), il quale non accusa, non giudica, e non emette sentenze né concretamente rispetto ai personaggi né alle situazioni descritte. La sua posizione è ravvisabile piuttosto come quella di uno studioso che prova a tracciare l'immagine generale della società e delle persone in particolare. Nel romanzo *Ivanov* questo tipo di atteggiamento dell'autore appare molto

²⁷⁸ A. Čechov, *Ivanov*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.227.

“И в а н о в (*хватает себя за голову*). Как я виноват! Боже, как я виноват! (*Рыдает.*)”

rappresentativo. Il lettore percepisce che anche la Ginzburg utilizza un'identica tattica: in questo senso la narratrice nel racconto *Mio marito* non attribuisce mai la colpa a nessuno, né al marito né a Mariuccia e neppure alla società ecc. Agli occhi del lettore, l'autore appare piuttosto come una sorta di artista ed in nessun caso come un soggetto moralizzatore che impone il proprio punto di vista.

Vi sono ulteriori motivi minori che accomunano le due opere in esame, frequenti nelle opere dei due autori in generale e che si incontrano facilmente in altri testi: ad esempio il motivo dello specchio. A tale proposito infatti Ivanov prima della scena finale dice:

Mi stavo vestendo per la cerimonia, mi sono guardato allo specchio, e sulle tempie ho visto... dei capelli bianchi. Šura, non dobbiamo! Finché non è troppo tardi bisogna interrompere questa assurda commedia... Tu sei giovane, pura, hai la vita davanti, io invece...²⁷⁹

Nel brano *Mio marito* la narratrice si specchia prima della prima notte coniugale, consacrando al marito e prendendo la decisione di amare quest'uomo. Non solo ma ella si guarda nello specchio anche dopo quattro anni di matrimonio, prima dell'episodio del parto e della morte di Mariuccia:

A volte specchiandomi pensavo che così pettinata non stavo bene e apparivo più vecchia. Ma non desideravo più d'esser bella. Non desideravo niente.²⁸⁰

Le interpretazioni di siffatta immagine potrebbero apparire differenti tra loro. Così lo specchio ed il gesto di specchiarsi rappresentano spesso un modo per rivelare la duplice natura del personaggio ovvero le sue molteplici e diverse sfaccettature. Come già sopra abbiamo menzionato, si tratta di un segno di conferma delle differenti possibili vie attraverso le quali può svilupparsi la vicenda. Inoltre lo specchio costituisce da sempre l'immagine di una "finestra" tra il mondo dei morti e quello dei vivi e l'atto di specchiarsi ne preannuncia in qualche modo l'apertura. In entrambi i frammenti citati

²⁷⁹ *Ivi.*, p.236.

"Сейчас я одевался к венцу, взглянул на себя в зеркало, а у меня на висках ... седины. Шура, не надо! Пока еще не поздно, нужно прекратить эту бессмысленную комедию... Ты молода, чиста, у тебя впереди жизнь, а я..."

²⁸⁰ N. Ginzburg, *Mio marito*, in cit. *Opere*, vol.I, p.199.

infatti lo specchiarsi dei personaggi avviene poco tempo prima della loro morte: così avviene per il protagonista in *Ivanov* ed anche per Mariuccia e per il dottore in *Mio marito*.

Un altro motivo che troveremo spesso utilizzato da Čechov è ravvisabile nella combinazione dei sentimenti che sono da ritenersi opposti ed incompatibili, secondo la logica comune. L'esempio più rappresentativo a questo riguardo è presente nel racconto cecoviano *Il Tifo*, nel quale il dolore del protagonista per la morte della sorella si unisce alla felicità per la propria guarigione. Anche in *Ivanov* vi è traccia di questo fenomeno, che annotava spesso il classico russo: Saša sembra così innamorata di Ivanov prima di sposarsi ma nel già citato dialogo col padre a metà del quarto atto afferma: «Ci sono addirittura momenti in cui mi sembra di... di non amarlo quanto dovrei. E quando lui viene da noi o mi parla, mi annoio. Che cosa vuol dire, papà? Ho paura!»²⁸¹

Nel romanzo *Mio marito*, dopo la morte di Mariuccia la narratrice parla in questo modo delle proprie sensazioni:

E ad un tratto mi accorsi che ero in preda a una felicità immensa. Ignoravo che si potesse essere così felici della morte di una persona. Ma non ne provavo alcun rimorso. Da molto tempo non ero felice, e questa era ormai una cosa tutta nuova per me, che mi stupiva e mi trasformava²⁸².

La morte e la felicità nello stesso momento, la convivenza del dolore e dell'orrore della morte con la liberazione e soprattutto la scoperta di non averne rimorsi: è una nota nel testo della Ginzburg che ha riferimenti in Čechov. Più in generale questo motivo conferma l'assenza della logica nella vita e la non dipendenza da schemi imposti dalla società e dal buon senso.

Il confronto tra le due opere in esame ci proietta verso una serie di elementi comuni: i legami intertestuali che qui si scoprono non mostrano un aspetto alquanto evidente ma piuttosto sembrano rivivere solo attraverso lo studio approfondito dei testi. *Mio marito* è un'opera giovanile di Natalia Ginzburg, così come anche *Ivanov*

²⁸¹ A. Čechov, *Ivanov*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.232.

“Бывают даже минуты, когда мне кажется, что я... я его люблю не так сильно, как нужно. А когда он приезжает к нам или говорит со мною, мне становится скучно. Что это всё значит, папочка? Страшно!”

²⁸² N. Ginzburg, *Mio marito*, in cit. *Opere*, vol.I, p.202.

rappresenta una delle prime opere teatrali di Čechov (comunque la prima messa in scena quando lo scrittore russo godeva già di una certa popolarità). Sicuramente non si tratta dei testi più famosi di entrambi gli autori e per la nostra ricerca questo confronto rappresenta un indizio che mostra le caratteristiche dei due diversi modi tipi di scrittura nel loro divenire ed anche nella loro formazione.

In effetti *Ivanov* per Čechov costituisce il proprio debutto sulla scena teatrale, allorché lo scrittore russo intendeva abbandonare definitivamente il teatro. Pur tuttavia egli vi ritornerà, creando capolavori e portando in questo campo il proprio innovativo sistema. Anche *Mio marito* si trova tra le prime opere della Ginzburg e rappresenta una delle prime prove di testo scritto in prima persona. Tale circostanza sembra avvicina le opere in esame ancora di più di quanto possa far presumere il protagonista.

Lui e io e Lui e lei

Il paragone tra questi due racconti è molto curioso e divertente: può essere considerata una pura coincidenza oppure al contrario come un tentativo di seguire il modello alla lettera.

Il racconto *Lui e lei* di Čechov è stato scritto nel 1882 e pubblicato nel 1884, quindi può essere considerato uno dei racconti giovanili dello scrittore in cui lo stile del grande Čechov si stava formando e forse non risultava ancora perfetto: lo stile del classico russo si stava tuttavia delineando e stava acquisendo taluni specifici aspetti distintivi. Questo testo non rientra nelle raccolte russe dei racconti neppure ai giorni nostri, in quanto non si tratta di un testo che si studia a scuola ed è noto solo agli esperti studiosi della prosa cecoviana. Lo si può trovare esclusivamente nelle edizioni delle opere complete. Il racconto *Lui e lei* viene tradotto in italiano solo nel 1955 da Giovanni Faccioli (traduttore professionista considerato da Leone Ginzburg tra i migliori) ed è stato pubblicato nella raccolta *Racconti e novelle* di Čechov edita da Sansoni – Firenze²⁸³; questa edizione è stata ristampata a breve dalla prima uscita nel 1963. Tra l'altro non figura nelle novelle sotto l'anno della stesura ma appare nell'*Appendice* nel terzo volume. Tra i ricercatori slavisti il testo non è molto studiato. Si aggiunga a tale proposito soltanto che viene nominato di sfuggita solo da Fausto Malcovati nel suo libro dedicato alla vita e all'analisi dell'opera di Čechov,²⁸⁴ ma senza nessuna interpretazione e quindi si tratta probabilmente di una propria preferenza personale.

Il racconto *Lui e io* appartiene alla raccolta *Le Piccole virtù* pubblicato dalla Ginzburg nel 1962. Questo testo ha un destino completamente diverso: uscito quando la scrittrice italiana era già piuttosto famosa ed aveva scritto diversi romanzi e racconti brevi. In ogni caso si tratta di un testo dell'autrice già formata e possiede tratti caratteristici che la distinguevano dagli altri scrittori italiani contemporanei. Questo racconto, come anche la raccolta *Le Piccole virtù*, è stato ristampato diverse volte e fa parte delle antologie. In quanto tradotto in varie lingue, è stato scelto per le letture delle opere della Ginzburg durante i festeggiamenti del suo centenario, quando numerosi attori famosi leggevano i suoi testi.

²⁸³ A. Čechov, *Racconti e novelle*, in tre volumi. Sansoni, Firenze, 1954-1955. Vedi la tabella con tutte le traduzioni in italiano nell'appendice alla presente ricerca.

²⁸⁴ F. Malcovati, *Il medico, la moglie, l'amante*, Marcos y marcos, Milano, 2015.



Figura 8. Natalia Ginzburg e Gabriele Baldini nel film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, 1964.

Siamo certi che la Ginzburg avesse accesso al testo cecoviano in esame, in quanto la traduzione è uscita diversi anni prima della stesura del racconto *Lui e io* ma non possiamo essere sicuri che effettivamente lo avesse letto.

Le somiglianze tra i due testi cominciano dal titolo, che già di per sé potrebbe essere un riferimento a Čechov: tra i titoli dell'autore russo infatti ve ne sono altri ispirati a pronomi simili, quali ad esempio *Era lei!*, *La mia lei*.

Entrambi i racconti nella loro sostanza non possiedono una vera e propria trama, poiché non contengono nessun avvenimento e sono costruiti come la descrizione di una coppia di coniugi, di una famiglia. Al centro dell'attenzione da parte degli scrittori è posto il loro aspetto fisico, i loro interessi, le loro occupazioni quotidiane ed il loro stile di vita ed attività professionale. Inoltre apprendiamo molte cose sul carattere della loro relazione all'interno della coppia: l'amore, l'odio, il pensiero e la cura per l'altro, ecc.

Le caratteristiche che ci pongono davanti Čechov e Ginzburg appaiono ricche di aggettivi ma non si limitano a questo: evitando di raccontare i fatti della vita dei personaggi infatti gli scrittori sottopongono al lettore alcune “micro situazioni” cioè microstorie che da sole appaiono alquanto insignificanti ma che invero messe insieme formano il panorama di tutta una vita.

Riportiamo ad esempio i passaggi relativi all’aspetto fisico dei personaggi:

La si può vedere nelle fotografie che sono in vendita. In fotografia lei è una bellezza, ma ella, una bellezza non è mai stata. Non credete alle fotografie: ella è un mostro. La maggior parte della gente la vede sulla scena. E sulla scena è irriconoscibile. Il belletto, il rossetto, il bistro...e i capelli finti rivestono il suo viso come una maschera. [...] Un tempo non era un mostro, ma ora lo è. Le gambe arcuate, le mani di color terreo, il collo peloso. A cause di quelle gambe storte e di una particolare strana andatura in Europa usano per scherno chiamarlo, chi sa perché, “carrozza”²⁸⁵.

Era, da ragazzo, bello, magro, esile, non aveva allora la barba, ma lunghi e morbidi baffi; e rassomigliava all’attore Robert Donat. Era così quasi vent’anni fa, quando l’ho conosciuto; e portava, ricordo, certi camiciotti scozzesi, di flanella, eleganti. Mi ha accompagnata, ricordo, una sera, alla pensione dove allora abitavo; abbiamo camminato insieme per via Nazionale. Io mi sentivo già molto vecchia, carica d’esperienza e d’errori; e lui mi sembrava un ragazzo, lontano da me mille secoli²⁸⁶.

La composizione dei racconti in esame è cumulativa. È costruita come un susseguirsi dei frammenti che descrivono uno e l’altro coniuge sotto un determinato aspetto. Intanto ogni descrizione a propria volta rappresenta una contrapposizione, in quanto spesso le caratteristiche del marito sono opposte a quelle della moglie oppure, se non totalmente contrarie, sono comunque diverse ma percepite dal lettore come divergenti. Il medesimo espediente viene spesso utilizzato da Čechov nel suo testo,

²⁸⁵ A. Čechov, *Lui e lei*, in Čechov, A., *Primi racconti*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano, 1983, pp.212-213.

“Ее можно увидеть на карточках, которые продаются. Но на карточках она – красавица, а красавицей она никогда не была. Карточкам ее не верьте: она урод. Большинство видит ее, глядя на сцену. Но на сцене она неузнаваема. Белила, румяна, тушь и чужие волосы покрывают ее лицо, как маска. [...] Он когда-то не был уродом, но теперь урод. Ноги дугой, руки землистого цвета, шея волосистая. Благодаря этим кривым ногам и особенно странной походке его дразнят в Европе почему-то “коляской”. В своем фраке напоминает он мокрую галку с сухим хвостом.”

²⁸⁶ N. Ginzburg, *Lui e io*, in N. Ginzburg, cit. *Opere*, p. 831.

ripetendo due volte le stesse parole ed articolando il contrasto contestuale con il costante ritmo delle frasi che mantengono questa alternanza: lei Lui... lei ... lui.... (Essendo *Lui e lei* il racconto giovanile, la sua poetica è come una dichiarazione del programma stilistico dello scrittore. Il contrasto così provocatorio tra i due personaggi lo vediamo forse solo nel racconto famosissimo *Il grasso e il magro* (1883). Successivamente Čechov non ricorre più ad un'opposizione di queste proporzioni che travolge tutti i livelli del testo).

Lei è una cantante famosa, lui è soltanto un marito di una cantante famosa o, per esprimerci in termini da retroscena, il marito di sua moglie. Ella guadagna sino a ottantamila rubli l'anno in moneta russa, lui non fa niente, e quindi ha il tempo di essere il suo servitore. A lei occorre un cassiere e un uomo che tratti con gli impresari, e si occupi dei contratti... Lei ha a che fare soltanto col pubblico che applaude, ma non degna la minima attenzione alla cassa, alla parte prosaica della sua attività: queste cose non sono per lei. Ne viene di conseguenza che egli le è necessario, necessario come un tirapiedi, un domestico...²⁸⁷

Ginzburg invece rinforza questo effetto, ricorrendo anche lei a ripetizioni ed a contrari contestuali ma usando più spesso i veri contrari nel senso linguistico e ricorrendo di frequente alla particella "non".

Lui ha sempre caldo; io ho sempre freddo. D'estate, quando è veramente caldo, non fa che lamentarsi del gran caldo che ha. Si sdegna se vede che m'infilo, la sera, un golf. [...]

Lui ama il teatro, la pittura, e la musica: soprattutto la musica. Io non capisco niente di musica, m'importa molto poco della pittura, e m'annoio a teatro. Amo e capisco una sola cosa al mondo, ed è la poesia²⁸⁸.

Durante la lettura di questi due racconti tale alternarsi di frasi, caratterizzate da identica composizione e dall'uso anaforico dei pronomi all'inizio delle frasi e dei

²⁸⁷ A. Čechov, *Lui e lei*, in Čechov, A., cit. *Primi racconti*, p.214.

"Она – известная певица, он – только муж известной певицы, или, выражаясь закулисным термином, муж своей жены. Она зарабатывает до восьмидесяти тысяч в год на русские деньги, он ничего не делает, стало быть, у него есть время быть ее слугой. Ей нужен кассир и человек, который возился бы с антрпренерами, контрактами, договорами... Она знается с одной только аплодирующей публикой, до кассы же, до прозаической стороны своей деятельности она не снисходит, ей нет до нее дела. Следовательно, он ей нужен, нужен как прихвостень, слуга..."

²⁸⁸ N. Ginzburg, cit. *Lui e io*, p. 821.

frammenti, crea un effetto di aspettativa. Il lettore accetta il ritmo e la costruzione proposta e l'aspetta sempre continuamente. Inoltre questo modo di organizzare il testo produce tensione tra un frammento e l'altro, muovendo in avanti il testo e mantenendo il nostro interesse in modo da donarci la relativa carica emotiva.

Oltre ad una struttura sintattica simile gli scrittori riprendono più volte una parola chiave all'interno dello stesso paragrafo, producendo in questo modo una specie di concatenazione ed organizzando il nucleo semantico del frammento ed accentuandone ulteriormente il ritmo.

Non è timido; e io sono timida. Qualche volta, però, l'ho visto timido. Coi poliziotti, quando s'avvicinano alla nostra macchina armati di taccuino e matita. Con quelli diventa timido, sentendosi in torto²⁸⁹. (Mia sottolineatura)

Vediamo l'analogo modo di costruire le frasi nel testo cecoviano.

In fotografia lei è una bellezza, ma ella, una bellezza non è mai stata. [...] Ella sa sorridere a tutti insieme, parlare a tutti insieme e far cenni graziosi col capo: un cenno del capo raggiunge ogni invitato [...] Ne viene di conseguenza che egli le è necessario, necessario come un tirapiedi, un domestico [...] Ama la pubblicità. E la pubblicità ci costa ogni anno alcune migliaia di franchi. Io disprezzo la pubblicità con tutta l'anima. Per quanto valga, questa stupida pubblicità vale sempre meno della sua voce²⁹⁰.

Entrambi i racconti che stiamo analizzando hanno molti espedienti letterari in comune, come sopra abbiamo spiegato illustrandoli con esempi ma tuttavia ci sono naturalmente differenze: il racconto di Čechov ha tre parti. Nella prima si espone l'opinione pubblica sulla coppia e si ipotizzano i pensieri del lettore, nel caso egli potesse conoscere la cantante famosa e suo marito. Nella seconda e nella terza parte invece si fa riferimento alle lettere tra i coniugi, nelle quali parlano l'uno dell'altra e si

²⁸⁹ *Ivi.*, p.822.

²⁹⁰ A. Čechov, *Lui e lei*, in Čechov, A., cit. *Primi racconti*, pp.212-215.

“Но на карточках она – красавица, а красавицей она никогда не была. [...] Она умеет улыбаться всем сразу, говорить сразу со всеми, мило кивать головой; кивок головы достается каждому обедающему. [...] Следовательно, он ей нужен, нужен как прихвостень, слуга... [...] Она любит рекламу. Реклама обходится нам ежегодно в несколько тысяч франков. Я всей душой презираю рекламу. Как бы ни была дорога эта глупая реклама, она всегда будет дешевле её голоса.”

sforzano di spiegare la propria relazione ed i motivi per cui stanno insieme. Il destinatario di queste lettere appare ignoto e sembrano degli spezzoni: in parte forse assomigliano addirittura ad un'annotazione su un diario, in quanto mostrano un carattere assai intimo. Questa disposizione ci consente di individuare tre differenti punti di vista: il primo totalmente esterno (e probabilmente ipotetico) ed altri due autentici e dunque sinceri, quelli del marito e della moglie. Il testo cecoviano, pur essendo molto più corto di quello della Ginzburg, unisce in sé queste tre voci e le diverse angolazioni ed interpretazioni della situazione.

Il racconto di Natalia Ginzburg in esame è scritto invece in prima persona: la voce qui appartiene alla moglie e quindi alla Ginzburg stessa, almeno in parte in quanto prototipo dell'eroina. (La scrittrice descriveva in *Lui e io* la relazione e la vita con il suo secondo marito Gabriele Baldini).



Figura 9. La copertina dell'audiolibro di Natalia Ginzburg *Lui e io*, 2012.

Tale concetto della voce del personaggio è importante per Čechov, il quale spesso utilizza il discorso libero indiretto, il dialogo, la cornice per inserire le figure dei narratori nei propri racconti e giungere alla fine ad opere teatrali nelle quali non vi è più bisogno di giustificare l'uso della prima persona e laddove tutti i personaggi possono esprimersi senza commenti dell'autore. Tale fenomeno viene descritto in svariati studi aventi ad oggetto la prosa di Čechov²⁹¹. E Natalia Ginzburg probabilmente l'ha sentito ed ha percepito questa affinità con il proprio scrittore modello, anche nella scelta della persona che parla nel testo.

Nel racconto *Lui e lei*, Čechov non evita la terza persona: la usa nella prima parte del racconto che serve a forgiare insieme le altre due parti, anteponeendogli una base. Ciò anche perché forse non gli sembrava sufficiente sottoporre al lettore solo le lettere dei coniugi: senza la prima parte non sarebbe riuscito a coinvolgere lettore, in qualità di giudicante, offrendogli una parte tra gli ospiti della coppia ai pranzi dopo lo spettacolo descritto all'inizio.

Nel racconto *Lui e io* la prima persona della narratrice e della moglie esclude quasi totalmente dal testo la voce del marito ma in compenso i passaggi che descrivono lui appaiono praticamente sempre al primo posto, mantenendo così il ritmo dichiarato nel titolo: Lui ... io ... lui ... io...

In ogni caso il testo non perde equilibrio nel racconto cecoviano, nel quale è raggiunto grazie all'alternarsi delle voci. La Ginzburg nel *Lui e io* ha trovato un perfetto bilanciamento delle figure descritte, affidando al marito il ruolo di quello che riesce a realizzare bene molteplici cose, bello come un attore e bravo a svolgere differenti mestieri, allorquando la moglie risulti altrettanto brava a metterlo sulla carta ed a trasmettere agli altri lo spirito di coppia. Si arriva così facilmente alla conclusione in base alla quale il marito rappresenta l'attività vera e propria mentre la moglie rappresenta la voce narrante che le dà forma. Tale concetto è espresso nel passaggio in cui la Ginzburg racconta che ama e capisce solo la poesia di cui sopra. Nel racconto cecoviano invece appaiono diversi i riferimenti alla distinzione dei ruoli nella coppia: chi è più importante, lei la cantante o lui che organizza la sua vita e le conferisce stile e

²⁹¹ Ad esempio, Čudakov, A. P., *Mir Čechova: vzniknovenie i utverždenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1986; Čudakov, A.P., *Poëtika Čechova*, Moskva, Nauka, 1971; Suchich, I. N., *Problemy poetiki A. P. Čechova*, Leningrad, 1987; Tjupa, V. I., *Chudožestvennost' čechovskogo rasskaza*, Moskva, 1989.

forma (anche in questo caso la prova è contenuta nei frammenti già citati dove si parla del servitore).

Il punto in comune tra i due racconti è rappresentato dalla posizione dell'autore. Né Čechov né Ginzburg giudicano i propri personaggi, offrendo tale possibilità al pubblico. Come è già stato notato, lo scrittore russo lo fa attraverso il coinvolgimento del lettore tra gli ammiratori della coppia rivolgendosi direttamente al lettore ed usando la forma dell'imperativo diretto: «Se volete vederli, acquistate il diritto...» e dopo anche «Guardate il suo viso...».²⁹² Non vengono pronunciati giudizi né sul modo di vivere né sulla coppia, né infine sulla società. Alla fine, in entrambi i testi, il lettore non percepisce né lode né negatività nei confronti dei coniugi. Siamo invitati ad accettare la vita nella sua sostanza così com'è.

Nei racconti in esame svolgono un ruolo importante i particolari ad effetto comico presenti nei testi. Tali particolari si ravvisano sia in *Lui e lei* sia in *Lui e io*. Gli espedienti per creare tali effetti sono largamente studiati sia in generale sia in particolare per quanto riguarda la poetica di Čechov.²⁹³ Il suo modo di aggiungere al testo una nota di comicità si distingueva per una certa sottigliezza e raffinatezza. Non vi è mai alcunché di rozzo o banale nei propri personaggi ma si tratta di un humour bonario e pacifico, spesso ironico ma non sarcastico e cattivo: piuttosto si può dire che lo scrittore russo sorridesse con indulgenza descrivendo i propri eroi. Anche nel racconto *Lui e lei* Čechov si mostra “buono” con i personaggi e mira a persuadere i suoi lettori a non fidarsi della prima impressione ed a cercare invece di comprendere lo spirito della cantante e di suo marito. Non a caso Čechov usa più volte la parola forte ed offensiva «урод» (“mostro”) sia per parlare di lei che di lui: questa scelta colpisce ma in realtà sembra usata principalmente allo scopo di rafforzare il contrasto piuttosto che per umiliare od offendere.

²⁹² A. Čechov, *Lui e lei*, in Čechov, A., cit. *Primi racconti*, pp.212-213.

“Если хотите их видеть, приобретите право присутствовать...” e dopo anche «Посмотрите на её лицо...”

²⁹³E. V. Safonova, *Osobnosti poëтики komičeskogo v proizvedenijach A.P.Čechova*, in Molodoj učenyj, 2013, № 5 (52). S. 471-474, risorsa elettronica URL: <https://moluch.ru/archive/52/6969/> (data di consultazione 08/05/2020); Krajčik, L.E., *Poëtika komičeskogo v proizvedenijach A.P.Čechova*: monografija, Voronež, 1986; Berdnikov, G. P., *A. P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Moskva-Leningrad, 1961; Polonskij, V.V., *Ironija Čechova: meždu klassikoj i “serebrjanyj vekom”*, risorsa elettronica <https://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-chehova-mezhdu-klassikoy-i-serebrjanyj-vekom/viewer> (data di consultazione 11/05/2020).

L'effetto comico di Čechov viene raggiunto in questo testo attraverso alcuni procedimenti:

- Mescolanza di lingue: russo, francese, tedesco (quasi-дома, grand-hôtel'ей, le mari d'elle, pardon!);
- Dettagli fisiologici (ad esempio «si stuzzicano i denti», «fa delle palline di mollica di pane», «le mani di color terreo, il collo peloso», «il viso rugoso, goffa», «è piccola e pienotta, ma di un pieno flaccido», «i denti sono orrendi», «il naso è una patata»);
- Espressioni palesemente di lingua parlata («i cantanti locali» - «туземные певцы», «leccapiatti» - «блюдолизы», «sali un gradino più in su» - «возьми они градусом выше», « in Europa usano per scherno chiamarlo, chi sa perché, “carrozza”» - «его дразнят в Европе почему-то “коляской”», «si sveglia e indolentemente esce fuori dalle coperte» - «она просыпается и лениво выползает из-под своего одеяла», «ci svegliamo per mandarci al diavolo a vicenza e ...» - «просыпаемся, чтобы послать к черту друг друга», ragazzo - мальчик, fanciulla - девочка, ecc.);
- Comparazioni degli eroi con gli animali («una cornacchia bagnata con la coda asciutta», «è contento della sua posizione come il verme che è penetrato in una buona mela», «lui invece è tenuto in disparte come un pigmeo ricoperto dalla viscida bava di rane: e invece questa diva europea è legata a questo ranocchio da un legame individuale e nobilissimo», «quella donna dalla voce di usignolo», «quanto fascino in quell'andatura da cigno», «Lei di un'anatra spennacchiata sa fare un pavone»);
- Creazione dei contrasti molto netti, a volte abissali (l'aspetto ed il comportamento della cantante sul palcoscenico ed ai pranzi rispetto a quello in casa; l'aspetto fisico del marito prima e dopo il matrimonio, il suo comportamento davanti al pubblico, nelle situazioni ufficiali a differenza di quelle nell'intimità; il contrasto tra l'opinione della coppia del pubblico e quello che apprendiamo dalle lettere).

A tutti questi espedienti, che abbondano nel testo di *Lui e lei*, si aggiungono caratteristiche della poetica cecoviana più comuni e già nominate precedentemente quali

l'orientamento alla quotidianità e la ricerca della verosimiglianza, la combinazione di comicità e di tragicità della vita, la riduzione della fabula. La capienza dei dettagli nonché l'attenzione alla quotidianità da parte dei personaggi.

Non è esattamente così l'effetto comico nel racconto della Ginzburg *Lui e io*, anche se esso fa sovente sorridere il lettore. In molti punti rispecchia i principi cecoviani: soprattutto nel testo sembra conservare ed elaborare la struttura portante di antitesi nella coppia: già di per sé l'insistenza sull'identica costruzione di ogni paragrafo crea un effetto comico. Inoltre la Ginzburg focalizza nel racconto la quotidianità della famiglia, così importante per l'universo cecoviano. Viene mantenuta anche l'attenzione ai dettagli che ad un primo e superficiale impatto potrebbe apparire insignificante e del tutto inutile ai fini della comprensione della figura degli eroi ma l'insieme di tali dettagli contribuisce a determinare un'atmosfera del tutto particolare, accessibile e tangibile per tutti. Pensiamo ad esempio all'inizio del già citato racconto il quale comincia con «Lui ha sempre caldo...» e poi la Ginzburg prosegue per tutto il testo con dettagli dello stesso tipo:

A lui piacciono le tagliatelle, l'abbacchio, le ciliegie, il vino rosso. A me piace il minestrone, il pancotto, la frittata, gli erbaggi. [...]

Rifà bene il verso alla gente, e soprattutto a una vecchia contessa. [...]

Io fumo sigarette Stop, lunghe, senza filtro. Lui, a volte, quei sigari toscani. [...]

Lui usa comprare, in grande quantità, bicarbonato e aspirina²⁹⁴.

Non troveremo nel racconto *Lui e io* forti espressioni di lingua parlata, come invece abbiamo osservato nel testo di Čechov. Anzi lo stile si mostra dimostrativamente neutro, uniforme e costante nonché estremamente semplice dal punto di vista sintattico e lessicale. L'effetto comico è dovuto maggiormente a questa diversità in tutto, che coinvolge il lettore pagina dopo pagina come una sorta di cumulo di neve e lo guida verso il passaggio finale, allorché sorge la domanda “ma allora perché e in che modo stanno insieme se sono così diversi? Cosa tiene insieme queste due personalità praticamente opposte?”.

²⁹⁴ N. Ginzburg, cit. *Lui e io*, pp. 822-831.

Se gli ricordo quell'antica nostra passeggiata per via Nazionale, dice di ricordare, ma io so che mente e non ricorda nulla; e io a volte mi chiedo se eravamo noi, quelle due persone, quasi vent'anni fa per via Nazionale; due persone che hanno conversato così gentilmente, urbanamente, nel sole che tramontava; che hanno parlato forse un po' di tutto, e di nulla; due amabili conversatori, due giovani intellettuali a passeggio; così giovani, così educati, così distratti, così disposti a dare l'uno dell'altra un giudizio distrattamente benevolo; così disposti a congedarsi l'uno dall'altra per sempre, quel tramonto, a quell'angolo di strada²⁹⁵.

Allora la risposta è che non c'è una valida ragione, non c'è una stretta logica. C'è l'incontro tra due persone e c'è la loro vita insieme così com'è. Quell'incontro rappresenta il punto di partenza, è la base di tutto e fa andare avanti la storia della coppia.

Riportiamo ora la spiegazione delle ragioni dell'unione della coppia cecoviana del racconto *Lui e lei* che leggiamo nella lettera della moglie. Ella racconta della sua giovinezza e del primo incontro con il futuro marito che anche qui ha determinato tutto.

Durante una di queste baldorie, mentre io facevo cin-cin con i miei famosi ammiratori, si avvicinò alla mia tavola un ragazzo molto brutto e a me sconosciuto che, guardandomi dritto negli occhi, mi domandò: "Perché bevete?" [...] Del resto Iddio sa perché io lo amo!²⁹⁶

L'incontro e le misteriose vie della vita di coppia costituiscono il nodo principale nel testo di Čechov e lo rappresentano anche per la Ginzburg: il tessuto della vita è riflesso nel testo, la vita è prevedibile e non prevedibile nello stesso momento. I due racconti ne rappresentano il modello, per il quale tutto è semplice e tutto è complesso, tutto è chiaro e può essere facilmente spiegato ed è allo stesso momento inspiegabile. In questo senso la polifonia delle voci costruisce la poliedrica verità.

Ritornando ai particolari ad effetto comico presenti nel racconto ginzburghiano, troviamo comunque molti altri punti d'incontro con il testo di Čechov e fra questi la comparazione dei personaggi con gli animali: «Nelle città straniere, dopo un giorno, lui

²⁹⁵ *Ivi.*, p. 832.

²⁹⁶ A. Čechov, *Lui e lei*, in Čechov, A., cit. *Primi racconti*, pp.217-218.

“-В один из таких кутежей, когда я чокалась со своими знатными почитателями, к столу подошел очень некрасивый и не знакомый мне мальчик и, глядя мне прямо в глаза, спросил: - Для чего вы пьёте? [...] Впрочем, бог знает, за что я его люблю.”

si muove leggero come una farfalla»; «dev'essere la mia voce come il miagolare d'un gatto»; «le mie [furie], invece, lasciano uno strascico lamentoso e insistente, noiosissimo credo, una specie di amaro miagolò²⁹⁷».

L'attenzione ai dettagli, che non sempre hanno un peso particolare ed a volte non significano proprio nulla semplicemente avvicinando il testo il più possibile ad una realtà molto affine, si riconosce in modo consistente nel racconto *Lui e io*.

Al ristorante, s'informa a lungo sui vini; se ne fa portare due o tre bottiglie, le osserva e riflette, carezzandosi la barba pian piano. [...] Trovo, anche, dei sigari toscani, vecchissimi e incartapecoriti, e bocchini di legno di ciliegio. [...] Non compra sedani, perché non li può soffrire²⁹⁸. (Mia sottolineatura)

Così organici nel tessuto del racconto, in realtà non aggiungono nulla alla comprensione del personaggio e servono solo a rinforzare la veridicità ed a aumentarne l'effetto comico. Tuttavia la scelta stessa degli episodi della vita familiare dei personaggi pare del tutto casuale e non sembra seguire alcun disegno specifico se non quello della preferenza soggettiva della voce narrante.

Una particolare nota comica, che fa sorridere sicuramente i lettori, è rappresentata dalle parti nelle quali lei scaglia i piatti e dal paragone con i «certi robusti fratacchioni» che si ripete, ma anche nel passaggio in cui viene riferita la propria passione per le ricevute del gas, la trasformazione del marito da Robert Donat in Balzac, l'episodio in cui egli canta all'opera e lei non pensa che ai pantaloni del suo frac, la descrizione degli indumenti di lui che fanno pensare alla partenza al Polo Nord e probabilmente molti altri.

È facile riconoscere tali elementi nelle righe della Ginzburg: la distanza tra realtà e mondo della scrittrice è quasi inesistente. Dopo la lettura di questo breve racconto ognuno di noi potrebbe facilmente aggiungere alla lunga serie di piccoli episodi descritti dalla Ginzburg almeno un paio dei propri oppure potrebbe giungere ad immedesimarsi in una delle circostanze da lei narrate.

Il racconto di Čechov è una delle possibili fonti per questo famoso testo ginzburghiano, il quale, ad un più attento esame, ne riflette molti tratti poetici. Il

²⁹⁷ N. Ginzburg, cit. *Lui e io*, pp. 821-829.

²⁹⁸ *Ivi.*, pp. 822-829.

paragone tra i due racconti apre anche un interessante dialogo ed altresì offre al lettore una versione più moderna ed approfondita di un tema che non perde mai d'interesse: il tema della vita di coppia.

Motivi ricorrenti in comune

Vittorio Strada nel suo libro *Gogol', Gorkij, Čechov* ha dedicato un intero capitolo all'analisi del testo del racconto *Reparto N.6* ed alla critica delle opere di Čechov, concludendo così le sue riflessioni:

Čechov osserva gli infiniti «cerchi magici» in cui gli uomini si dibattono e si perdono. Ma se il suo sguardo è privo di dogmi, il suo animo è scevro di sconforto. Spinozianamente animato dalla fredda passione di una superiore impersonale razionalità, guarda gli umani sforzi e li valuta, intendendone l'essenza. Poeta di una età di massa brulicante di feriali destini e di eccelse ideologie, Čechov possiede una segreta forza che lo pone al di là di disperazione e speranza e gli fa dominare con ironica sapienza il caos delle infinitesime oscillazioni vitali. Fedele allo spirito disincantato della scienza, sente e scandaglia le fonti non razionali dell'attività razionale dell'uomo. La profondità della sua rinnovazione letteraria fu pari soltanto all'umiltà con cui la compì²⁹⁹.

Infatti tutto Čechov è in queste «infinitesime oscillazioni vitali» nelle diverse sfumature della vita di tutti i giorni colte con tanta attenzione e tenerezza. Sono proprio loro a premettere al lettore adesso e allora a immedesimarsi nei suoi testi e sentire quel particolare diletto artistico. Ma sono così molteplici queste sfaccettature descritte dal classico russo che dal punto di vista della tematica è assai difficile definire con precisione i suoi limiti. Effettivamente non c'è uno strato sociale, una professione, un sentimento che non abbia trovato il proprio riflesso nell'opera cecoviana. E dappertutto egli cercava la veridicità e la verità.

Правдивость для Чехова была главным признаком художественности. [...] Быть правдивым – это значит главным образом не гнушаться дурных сторон действительности, и Чехов не уставал напоминать “пишущей братии”, что злые страсти присущи жизни так же, как и добрые, что жизнь изучается “не только по плюсам, но и по минусам”³⁰⁰.

²⁹⁹ V. Strada, *Gogol', Gor'kij, Čechov*, Editori Riuniti, Roma, 1973, pp.119-120.

³⁰⁰ È. Polockaja, *A.P.Čechov. Dviženije chudožestvennoj mysli*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1979, p.299.

La veridicità per Čechov rappresentava la caratteristica principale dell'artisticità.[...] Essere veritiero vuol dire principalmente non aborrire i lati negativi della realtà; Čechov non si stancava di ricordare alla “fraternità scrivente” che le passioni cattive appartengono alla vita nello stesso modo in cui le appartengono quelle buone e che la vita si studia “non solo dai più ma anche dai meno”. (Mia traduzione)

Nel rendere più veritieri questi dettagli della vita quotidiana, Čechov ricorre spesso ad alcuni motivi che, secondo il proprio sistema letterario, servono a far percepire al pubblico come si compone il mosaico della quotidianità. Si tratta di tanti piccoli avvenimenti non solo nella dimensione delle persone ma anche nella natura, nell’ambito delle idee e dei sentimenti che di frequente ci appaiono insignificanti e trascurabili nel loro insieme ma che, accumulandosi, compongono il disegno della vita di ognuno e costituiscono proprio quei “cerchi magici” dei quali parla Vittorio Strada.

Всё растущая любовь к Чехову далеко за пределами его родины связана с его общим пониманием жизни, с характером его искусства в целом – с тем, что имеет в нем общечеловеческий интерес. А в этом он оказался одним из самых интересных художников для читателей всего мира³⁰¹.

Esistono diversi studi ed articoli volti ad analizzare proprio i motivi intermittenti nell’opera cecoviana: quello più specifico è forse quello della studiosa dell’opera cecoviana Polockaja, sopra citata. Nella monografia *A.P.Čechov. Dviženie chudožestevennoj mysli (A.P.Čechov. Il movimento del pensiero artistico)* la ricercatrice individua i motivi-chiave nei racconti di Čechov e nelle sue opere teatrali che maggiormente chiariscono la poetica e l’universo artistico dello scrittore russo. In particolare vengono esaminate le seguenti immagini ricorrenti, con i relativi esempi e le loro interpretazioni:

Più astratti	Più concreti
Provincialità / vita in provincia	Luna / una notte con la luna
Pena / castigo	Notte

³⁰¹ *Ivi.*, p.69.

Il sempre crescente interesse per Čechov al di là delle frontiere della sua patria è connesso alla sua generale comprensione della vita, al carattere della sua arte nel complesso, a quanto lui suscitò interesse universale. Sotto questo profilo egli si è rivelato come uno degli artisti più interessanti per i lettori in tutto il mondo. (Mia traduzione).

Donne “predatrici”	Sole / la luce del sole
La morte nel momento della felicità	Dichiarazione d’amore durante il temporale
La morte come liberazione	Il giardino
Un evento atteso che non è accaduto	Il recinto
Il futuro migliore	Il suicidio
Eterno rinnovamento della vita	Spazio aperto, lontananza - 'простор'
La solitudine nella folla	Il bambino orfano
Emarginati dalla società	La fuga dalla casa natale
Il legame tra i tempi	Bambina al cimitero
Una persona dimenticata da tutti	
Tetraggine della vita	
Il desiderio dell’impossibile	
La trasformazione di una famiglia / impoverimento	

Inoltre vengono analizzati i seguenti espedienti poetici e di composizione:

- L’assenza di trame storiche;
- La riduzione della trama – i racconti senza un intreccio percepibile;
- La particolarità dei dialoghi;
- I bruschi finali;
- La descrizione dello stato d’animo dell’eroe attraverso i dettagli esteriori;
- Le ripetizioni (delle parole, delle figure stilistiche);
- La musicalità;

- La dimostrazione dello scorrere del tempo attraverso i suoni od attraverso un avvenimento che si ripete.

Anche l'opera di Natalia Ginzburg è stata studiata sotto il profilo dei motivi ricorrenti e rilevanti per comprendere i principi dell'interpretazione delle posizioni artistiche e la propria visione del mondo: il volume dello studioso Bertone *Lessico per Natalia* rappresenta un lavoro che, sotto l'aspetto dell'approccio al materiale letterario, si avvicina alla monografia della Polockaja. Bertone prende in esame l'opera ginzburghiana nella sua complessità e la riassume in alcuni concetti, considerati come una sorta di snodi fondamentali per la comprensione sia dell'opera nell'insieme sia dei singoli scritti. A tale proposito, Bertone propone i seguenti concetti, che sembrano rappresentare le basi per la decifrazione dei testi di Natalia Ginzburg:

Vita

Montale

Dire

Autobiografia

Silenzio

Pavese

Casa

Tana

Fiaba

Calvino

Lettera

Dio

Serena

Ognuna di queste parole, le quali formano una sorta di vocabolario, viene spiegata ed illustrata con citazioni: ogni voce viene argomentata ed introduce il lettore verso l'importanza di un determinato concetto per la Ginzburg e soprattutto verso la ricorrenza di quest'ultimo nella propria opera.

Bertone include nel suo elenco alcuni nomi propri: giustamente l'opera degli scrittori da lui citati si riflette nei testi della Ginzburg ed appare indiscutibile il peso della poesia di Montale, così come lo stile di Pavese e l'influenza di Calvino per la scrittura. In questo caso mostra il più alto livello della struttura del proprio mondo poetico, in quanto determinante legami intertestuali. Come Bertone ha tracciato le connessioni tra l'opera della Ginzburg ed altri scrittori italiani, così noi esperiamo il tentativo di scoprire tali legami attraverso l'opera cecoviana.

Il principio dei concetti sviluppati da Bertone alla base del proprio lavoro appare molto affine all'opera ginzburghiana, in quanto ricordiamo che egli non era estraneo al modo di pensare della scrittrice. Con riferimento all'antologia *La Vita*, che abbiamo descritto sopra, la Ginzburg pare organizzare testi intorno a nuclei semantici che rappresentino concetti più semplici nella vita e nella letteratura e che siano indivisibili nel loro significato, generando allo stesso tempo altri insiemi di accadimenti della vita e strutturandoli a propria volta.

Analizzando i testi posti a confronto ed attraverso l'ausilio dei lavori critici sopra menzionati, proviamo in questa sede a ricostruire la griglia dei concetti che accomunano l'opera di Anton Čechov e Natalia Ginzburg.

Silenzio

Il concetto semantico, evidenziato dai critici, è rappresentato dal silenzio: si tratta di un concetto estremamente rilevante per la scrittura ginzburghiana, riguardo al quale la scrittrice parla spesso, non solo attraverso tutta la propria opera ma anche nelle proprie interviste, prefazioni, saggi, nonché articoli critici. Ritroviamo un intero racconto, intitolato proprio *Silenzio*, all'interno della raccolta *Le piccole virtù*.

Bertone pare riconoscere l'importanza di tale concetto, dedicando a questa voce l'intero capitolo del proprio *Lessico per Natalia*: il concetto del silenzio appariva già

rilevante anche per Čechov, come si è già visto nell'analisi di alcune opere del classico russo.

Come hanno più volte appurato gli studiosi della sua opera, per Čechov appare importante non solo il silenzio tra le persone e quindi l'incomprensione e neppure il silenzio interno con se stessi e cioè la paura di confessare a se stessi come stiano veramente le cose ed accettarle, quanto il silenzio rappresentato dal complesso ramificato sistema della pause³⁰² nel testo letterario che formano come un tessuto, nel quale sono ravvisabili fili portanti, trasversali e i vuoti, indispensabili per la struttura stessa. Andrej Končalovskij parla a riguardo dell'estetica del silenzio di Čechov: "Паузы у Чехова важнее слов. Чехов весь в паузах"³⁰³.

Oltre agli esempi riportati nei precedenti capitoli, con riguardo a *Ivanov* e il racconto *La Paura*, un altro significativo esempio che illustra bene il sistema dei silenzi, delle incomprensioni nonché delle pause, è rappresentato dalle opere teatrali ed in particolare dalle commedie *Il Giardino dei ciliegi* ed *Il Gabbiano*. In entrambe è facile cogliere il commento dell'autore, ripetuto molto di frequente, che sottolinea la presenza di una pausa: ciò è ravvisabile tra le repliche dei personaggi ma anche all'interno delle repliche di cui allo stesso eroe: l'uso di questa tecnica mostra molteplici funzioni ed effetti, sia nella lettura sia durante la messa in scena³⁰⁴. Riassumendo i risultati degli studi dei ricercatori, a tale riguardo si può parlare della funzione organizzativa del testo: le pause ed il silenzio dei personaggi rendono visibile la struttura dell'opera. Le pause permettono infatti di percepire il ritmo e la musicalità del testo così come dello

³⁰² Interviste ad A.Končalovskij, risorsa elettronica,
<https://www.facebook.com/watch/?v=174763630642458> (data di consultazione 02/10/2020).

³⁰³ *Ibidem*.

Le Pause nell'opera di Čechov sono più importanti delle parole. Čechov è tutto nelle pause. (Mia traduzione).

³⁰⁴ L'argomento è studiato e descritto in diversi lavori critici. Ad esempio, quelli più recenti sono: Castello, J.B., *The Meaning and Function of the Pause in Chekhov's "The Seagull"*, risorsa elettronica, disponibile al link https://www.researchgate.net/publication/320053535_The_Meaning_and_Function_of_the_Pause_in_Chekhov's_The_Seagull (data di consultazione 20/09/2020) oppure in Jazyk i tekst langpsy.ru [Language and Text langpsy.ru], 2017, vol. 4, no.3, disponibile al link <https://psyjournals.ru/langpsy/2017/n3/Costello.shtml>, (data di consultazione 25/05/2020); A.B. Krinčin, *Poëtika i semantika paz u A.P. Čechova*, in Anton P. Cechov – der Dramatiker. Drittes internationales Cechov-Symposium Badenweiler im Oktober. — Verlag Otto Sagner München, 2004, pp. 176–186, disponibile al link <https://www.portal-slovo.ru/philology/44205.php> (data di consultazione 25/05/2020).

spettacolo in scena ed inoltre mettono in evidenza l'impossibilità della comunicazione tra i personaggi nonché la loro solitudine.

Nel quarto atto del *Giardino dei ciliegi* ricordiamo la proposta di matrimonio, scontata per tutti e che Lopachin non riesce mai a pronunciare a Varja: si conoscono da quando erano bambini ed il loro sentimento è reciproco, anche se probabilmente di diversa intensità. Tutto sembra quindi condurre verso un'unione felice ed attesa, eppure Lopachin nel momento decisivo evita le parole già pronte sulla punta della lingua. La scena del dialogo tra questi personaggi raggiunge il punto più alto di tensione ma si rivela alla fine nullo, un silenzio: ed il pubblico lo percepisce facilmente. Ricordiamo anche le lunghe pause e i silenzi nel dramma *Le tre sorelle*, soprattutto nelle scene durante l'incendio e prima dello sparo finale, quando muore Tuzenbach in duello. Ancora una volta i momenti più carichi di emozioni e di significato sembrano disorientare gli eroi cecoviani facendoli sprofondare nel cupo silenzio.

Il complesso sistema delle pause e dei silenzi nell'opera teatrale di Čechov trae la propria origine nella prosa e nel motivo del silenzio nei racconti: per mostrare l'importanza di tale motivo ricordiamo in questa sede gli esempi tratti dai racconti scelti da Natalia Ginzburg per l'antologia *La Vita* e quelli menzionati nella prefazione alla raccolta delle lettere *Vita attraverso le lettere*.

Nel racconto *La signora col cagnolino* che narra la storia d'amore tra due persone con vite ormai sistemate, ordinate e che non presuppongono svolte radicali, il silenzio tra i protagonisti ha il significato di un'intesa, di una comprensione, ma sembra accentuare in ogni caso la solitudine dei personaggi nel mondo che li circonda. Già all'inizio della storia, troviamo infatti nella descrizione di Gùrov: «In compagnia dei maschi si annoiava, si sentiva a disagio, con loro parlava poco, era freddo, ma quando si trovava in mezzo alle donne si sentiva libero e sapeva di cosa parlare con loro e come comportarsi; perfino tacere gli riusciva facile con loro»³⁰⁵. Dopo la prima intimità tra i protagonisti, Čechov descrive così la scena in cui Gùrov mangia l'anguria: «Sul tavolo in camera c'era un'anguria. Gùrov se ne tagliò una fetta e si mise a mangiarla senza

³⁰⁵ A. Čechov, *La signora con il cagnolino*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1542.

“В обществе мужчин ему было скучно, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, то чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя; и даже молчать с ними ему было легко.”

fretta. Passò almeno mezz'ora in silenzio»³⁰⁶. Il silenzio tra i personaggi principali, durante la loro permanenza a Yalta, viene menzionato numerose volte nei commenti dell'autore con riguardo ai loro dialoghi.

Il silenzio è il principale protagonista di un altro racconto, anch'esso molto famoso, intitolato *Angoscia*. Il vetturino, che ha perso il figlio e non può né parlare né pensare ad altro, appare immerso nel silenzio e non risponde alcunché ai propri clienti. «In segno di assenso Iona tira le redini», - scrive Čechov. E poi continua la descrizione della conversazione che comincia a fatica: «Iona si volta a guardare il passeggero e muove le labbra... Vuole, evidentemente, dir qualche cosa, ma dalla strozza non esce nulla, fuorché un sibilo»³⁰⁷. Il peso del silenzio è ravvisabile nell'impossibilità di parlare: appare grave e rende l'idea dell'estrema solitudine dell'eroe. Il testo acquisisce in questo modo allo stesso tempo sia la dimensione filosofica sia quella lirica.

Il racconto *La fidanzata* narra la decisione di una giovane ragazza di non soccombere agli stereotipi e di non accettare la vita che per lei vogliono i suoi famigliari. Dopo una lotta interiore decide di sfuggire ai vincoli di una vita provinciale da "addormentata". In questo testo il motivo del silenzio, dapprima solo nei commenti alle repliche di Nadja, sottolinea l'incomprensione tra la protagonista e gli altri suoi parenti (in particolare la madre). Successivamente tale incomprendimento appare ravvisabile altresì nella rappresentazione del rapporto tra Nadja con il futuro sposo, quando quest'ultimo suona il violino durante le serate a casa loro. «Prima di sera arrivò Andréj Andréič e come il solito suonò per un pezzo il violino. In complesso era poco ciarliero e gli piaceva il violino, forse perché mentre suonava poteva star zitto»³⁰⁸. Tali immagini di silenzio rappresentano il distacco tra le persone in generale, la loro impossibilità ed assenza del desiderio dell'unanimità.

³⁰⁶ *Ivi.*, p.1546.

“На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Прошло, по крайней мере, полчаса в молчании.”

³⁰⁷ A. Čechov, *Angoscia*, in Čechov, A., *Racconti*, traduzione di Alfredo Polledro, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano, 2010, pp.87-88.

“В знак согласия Иона дергает вожжи. [...] Иона оглядывается на седока и шевелит губами... Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но из горла не выходит ничего, кроме сипенья.”

³⁰⁸ A. Čechov, *La fidanzata*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1638.

“Перед вечером приходил Андрей Андреич и, по обыкновению, долго играл на скрипке. Вообще он был неразговорчив и любил скрипку, быть может, потому, что во время игры можно было молчать.”

La poetica cecoviana del silenzio include anche immagini passive del silenzio, come ad esempio l'assenza di rumori e la pace nella natura che riflettono lo stato interiore dei personaggi o si congiungono con esso. Lo scrittore russo introduce questo dettaglio in differenti episodi della propria prosa, allo scopo di completare la raffigurazione degli eroi e di riequilibrarne la descrizione esteriore con quella interiore. Così è il silenzio nel racconto *La casa col mezzanino*, dopo la dichiarazione tra il pittore e Misius: «Ero pieno di tenerezza, silenzio e soddisfazione di me, soddisfazione per aver saputo invaghirmi e amare [...]»; questo capolavoro di Čechov ritrae un amore felice ma che viene soffocato senza un motivo valido. Nel suo finale, quando il protagonista ricorda così il suo amore: «[...]d'un tratto come dal nulla mi viene in mente ora la luce verde alla finestra, ora il rumore dei miei passi che risuona di notte nei campi, mentre io, innamorato, tornavo a casa e mi sfregavo le mani dal freddo»³⁰⁹, il suono dei passi nella notte sembra rappresentare l'immagine del silenzio, in quanto vengono percepiti suoni così minimi. Ed è il silenzio che simboleggia il vuoto che si è creato nel tessuto della vita, lì dove doveva stare una nuova coppia, una famiglia.

Con la descrizione di un tale silenzio meditativo, Čechov incomincia il proprio racconto *Lo studente*: «All'inizio il tempo era bello, tranquillo. [...] Ma quando fece buio nel bosco, a sproposito si mise a soffiare da oriente un vento freddo penetrante, tutto tacque»³¹⁰. Il silenzio rappresenta una preparazione, necessaria allo scopo di percepire il legame tra i tempi, legame che sembra rappresentare il vero protagonista di questo piccolo capolavoro. Simile appare il silenzio nel racconto *Gùsev*; la sua funzione avvicina il racconto ad una narrazione elegiaca³¹¹: «E sopraggiunge il silenzio... I giocatori continuano per un paio d'ore, tra eccitazione e imprecazioni, ma il dondolio sfinisce anche loro; buttano le carte e si sdraiano»³¹². Il silenzio sposta la narrazione sul

³⁰⁹ A. Čechov, *La casa con il mezzanino*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, pp.1202-1205.

“Я был полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить [...] [...] вдруг ни с того ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода.”

³¹⁰ A. Čechov, *Lo studente*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.941.

“Погода вначале была хорошая, тихая. [...] Но, когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный, пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо.”

³¹¹ Più in dettaglio in O.V.Šalygina, *Problemy kompozicii poëtičeskoj prozy: A.P. Čechov, A. Belyj, B.L. Pasternak*, Moskva, Obrazovanie 3000., risorsa elettronica, disponibile nel books.google.it. (data di consultazione 09/05/2020), pp.104-105.

³¹² A. Čechov, *Gùsev*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.382.

piano cosmico, filosofico, e fa superare i limiti dell'esistenza umana, invitando il lettore ad affacciarsi all'eternità.

Il silenzio, concepito come intesa e complicità, rappresenta un altro aspetto di questo motivo nell'opera cecoviana. Nel romanzo breve *Tre anni* il narratore parla così delle serate tra Laptev e Panaùrov, il marito della sorella del protagonista: «Nel soggiorno era seduto Panaùrov, il marito di Nina Fëdorovna, e leggeva il giornale. Làptev gli fece un cenno con la testa e gli si sedette di fronte. Erano tutti e due seduti e tacevano. Capitava che così, senza parlare, passassero serate intere, e questo silenzio non li metteva a disagio»³¹³. Panaùrov è separato dalla sorella di Laptev ed ha ormai una nuova famiglia ma ha mantenuto comunque il legame con le sue figlie di questo primo matrimonio. La situazione non è semplice, soprattutto perché Nina Fëdorovna è malata di cancro e sta per morire. Nonostante un nodo di rapporti complicati Làptev trova la compagnia di Panaùrov come un'isola di pace in cui godere di momenti di tacita comprensione e di silenzio tranquillizzante. Avrebbero tanto di cui parlare: le figlie, la salute di Nina Fëdorovna, gli affari di lavoro, l'impresa di famiglia di Làptev, il suo amore Julija. Invece preferiscono a tutto questo il silenzio che li sostiene e li unisce.

Vediamo che esiste una poliedricità nello sviluppo del motivo del silenzio per Čechov, in quanto rivela diversi significati, sia positivi (elegiaco - filosofici) sia negativi (che riguardano la disunione e l'incomprensione delle persone). L'elaborazione di questo motivo da parte della scrittrice Natalia Ginzburg è diversa: ella l'adopera principalmente per far risaltare i passaggi negativi nei suoi testi, quali l'assenza dell'accordo tra le persone, la reciproca incomprensione, l'allontanamento, l'estraneità. Una delle interpretazioni più frequenti è costituita dal silenzio con se stessi e cioè dall'impossibilità di parlare con se stessi, accettare i propri pensieri, collocare la propria essenza. Nel racconto giovanile *La Madre* troviamo il motivo in questione, che rappresenta il simbolo dell'oblio, del distacco dalla propria madre, del dolore della morte: «Non pensavano spesso alla madre perché faceva un po' male e vergogna

“И наступает тишина... Картежники играют часа два, с азартом и руганью, но качка утомляет и их; они бросают карты и ложатся”. Čechov, A.P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1974-1983, T.7, p.331.

³¹³ A. Čechov, *Tre anni*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.998.

“В гостиной у него сидел Панауров, муж нины Федоровны, и читал газету. Лаптев кивнул ему головой и сел против. Оба сидели и молчали. Случалось, что так молча они проводили целые вечера, и это молчание не стесняло их”.

pensarci. Si provavano a volte ricordare com'era, in silenzio ciascuno per conto suo [...]»³¹⁴.

Nel romanzo *È stato così* l'inclinazione di questo motivo cambia: quando il marito della protagonista comincia ad assentarsi da casa ed ella sospetta il tradimento, parla del suo stato d'animo in questi termini: «Tornava a casa tardi la sera e non gli domandavo cos'aveva fatto. Ma l'avevo aspettato così a lungo che il silenzio s'era addensato dentro di me»³¹⁵. Una metafora questa che produce un forte effetto: poche parole precise e si percepisce già lo svolgersi degli eventi: nel finale di quest'opera vediamo l'evoluzione e l'estremo punto del silenzio dentro ed intorno l'eroina. Ha perso il bambino, ha sparato al marito, non riesce più a parlare con la polizia e con nessuno: la sua vita è finita:

Sono tornata a casa. C'era un grande silenzio che mi sforzavo di non ascoltare. Quando sono stata in cucina ho capito cos'avrei fatto. Era facile e non ne avevo paura. Ho capito che mai avrei parlato con l'uomo dalla faccia olivastra dietro al tavolo e questo m'ha dato un grande sollievo. Ho capito che non avrei più parlato a nessuno³¹⁶.

Il motivo del silenzio è ripreso e sviluppato dalla Ginzburg nel romanzo *Tutti i nostri ieri* con immagini che vengono impresse con maestria nel tessuto dell'opera: nel caratterizzare Emanuele, il fratello di Giума, la scrittrice descrive così il suo modo di non accettare o rinnegare certe idee sul matrimonio ed i rapporti extraconiugali:

[...] Emanuele era un puritano e avrebbe trovato scandaloso pensare mammina a far l'amore con Franz, forse gli era successo di pensarci ma aveva sotterrato in sé quel pensiero, era bravo a sotterrare dentro di sé tutti i pensieri che non gli piacevano, così profondamente da scordare se c'erano mai stati³¹⁷.

Anche il coraggio di affrontare la vita trova il proprio riflesso nell'immagine del silenzio in quest'opera: il fratello della protagonista, Ippolito, viene descritto nella sua paura della guerra e della vita in generale attraverso questo concetto:

³¹⁴ N. Ginzburg, *La madre*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, p.215.

³¹⁵ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg N. cit. *Opere*, vol.I, p.107.

³¹⁶ *Ivi.*, p.167.

³¹⁷ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.368.

Era un ragazzo così silenzioso, non aveva parole d'amicizia o di pietà per nessuno eppure a stargli vicino ci si sentiva bene, come se da lui spirasse una gran forza d'amicizia e pietà. Forse pochi l'avevano capito³¹⁸.

A conferma del suo carattere silenzioso, Ippolito si suicida all'arrivo della notizia della capitolazione della Francia nella guerra e lo fa senza lasciare nessun messaggio e nessuna lettera: nel ricordarlo e nell'allestire i funerali, famigliari ed amici non riescono a trovare parole per accompagnare questo lutto, e quando un altro amico di famiglia, Emanuele, non fa in tempo ad arrivare a rendere l'ultimo saluto a Ippolito tutto cade in un grave silenzio.

[Emanuele] Cadde a sedere su una poltrona in salotto e scoppiò a singhiozzare. Anna e Giustino gli stavano davanti in silenzio, avevano già tanto singhiozzato e adesso non avevano più lagrime, non avevano dentro che stupore e silenzio³¹⁹.

Nel finale del romanzo si può dire lo stesso del silenzio, il quale ammutolisce Giuma e sua moglie. Essi, a differenza degli altri, hanno passato la guerra in Svizzera al sicuro e non possono condividere la sofferenza per le perdite subite e la gioia per la fine degli orrori affrontati.

Invece il silenzio in *Tutti i nostri ieri* (1952) appare quale simbolo della comprensione e complicità nell'episodio in cui Anna, ormai sposata con Cenzo Rena, comprende che il vero padre del suo bambino Giuma si è allontanato dalla sua vita e che non rappresenta per lei più nulla: in questo caso il silenzio è il segno dell'amore e della complicità nascente tra la protagonista e Cenzo Rena³²⁰.

Svariate volte Natalia Ginzburg ricorre al motivo del silenzio anche nel romanzo successivo *Valentino* (1957): senza riportare tutti gli esempi, citiamo quello maggiormente emblematico ovvero il momento in cui Caterina, la sorella del protagonista, accetta la proposta di matrimonio da parte del genero Kit (cugino di Maddalena ovvero della moglie di Valentino). Come si intuisce facilmente, Kit è

³¹⁸ *Ivi.*, p. 400.

³¹⁹ *Ivi.*, pp. 402-403.

³²⁰ *Ivi.*, pp.488-489.

omosessuale d'indole inerte e fiacca: tra lui e Valentino nasceva probabilmente una relazione troppo difficile da portare avanti. In questo caso la notizia del matrimonio lascia cadere il silenzio tra Valentino e la sorella³²¹ per poi segnare la fine dello scarso equilibrio esistente all'interno della famiglia di Valentino e della convivenza di tutti i principali personaggi.

In parte leggermente diverso appare invece il silenzio tra i personaggi del romanzo *Le voci della sera* (1961), il quale segna il distacco nella coppia nonché la rottura del rapporto e l'impossibilità di comprendere ed accettare se stessi. Una volta fatta la proposta di matrimonio a Elsa, Tommasino ci ripensa e comprende che il matrimonio fa perdere al rapporto quanto era importante per lui: la libertà e l'assenza di responsabilità. Si tratta di una metafora ripresa anche nel romanzo *Tutti i nostri ieri*, la quale si arricchisce qui ulteriormente di significato.

- Prima, - disse, - mi veniva di dirti tutto quello che mi passava per la testa. Ora non più. Ora m'è sparita la voglia di raccontarti le cose. Quello che vado pensando, lo racconto a me stesso, e poi lo sotterro. Poi, a poco a poco, non racconterò nemmeno più niente a me stesso. Sotterrerò tutto subito, ogni vago pensiero, prima ancora che prenda forma. [...] Una persona, a un certo momento, non vuole più vedere in faccia la propria anima. Perché ha paura, se la guarda in faccia, di non trovare più il coraggio di vivere. [...]»³²²

E poi ancora, alla fine di questa confessione, Tommasino rimpiange il tempo della felicità con Elsa allorquando non dovevano rientrare negli schemi comportamentali degli altri e ricorda il tempo passato nel loro appartamento: «Andavo là, mi riposavo un poco, e qualche volta mi facevo il caffè. Sentivo un gran silenzio, una gran pace»³²³. E qui il silenzio equivale all'inerzia, al torpore davanti ai possibili cambiamenti, la paura della vera vita. Rappresentativa al riguardo anche l'immagine del registratore con cui parla da solo il Tommasino³²⁴ per sentire la sua voce e riempire il silenzio.

³²¹ N. Ginzburg, *Valentino*, in Ginzburg N., cit. *Opere*, vol.I, p.250.

³²² N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.767.

³²³ *Ivi.*, p. 769.

³²⁴ *Ivi.*, p. 732.

Sempre in *Le Voci della sera* il silenzio tra gli altri personaggi Cate e Vincenzino fa risaltare la differenza fra i due e l'impossibilità di formare una vera famiglia.

Ma quando l'ebbe sposata, il Vincenzino s'accorse che non aveva niente da dirle. Passavano le serate in silenzio, l'uno dirimpetto all'altra su due poltrone in salotto. [...]

Il Vincenzino, solo in casa, girava in pigiama per le stanze. Tutte le stanze erano fresche, in penombra, e regnava un riposante silenzio³²⁵.

Questo appare il panorama del motivo del silenzio nei romanzi principali della Ginzburg. Non va tuttavia dimenticato un suo breve racconto, intitolato proprio *Silenzio*, il quale fa parte della raccolta *Le piccole virtù* (1962). Esso rappresenta una valida conferma della tesi per la quale tale concetto risulti fondamentale nell'opera ginzburghiana. In questo piccolo testo di appena cinque pagine, Natalia Ginzburg amplifica il significato del silenzio, considerato alla stregua dell'impossibilità di comunicazione tra le persone: il saggio in esame ha un valore quasi filosofico, in quanto sviluppa il concetto del silenzio analizzandolo come importante componente della capacità umana volta a percepire la propria esistenza.

L'approccio della scrittrice in questa sede appare più scientifico che artistico:

Esistono due specie di silenzio: il silenzio con se stessi e il silenzio con gli altri. L'una e l'altra forma ci fanno ugualmente soffrire. Il silenzio con noi stessi è dominato da una violenta antipatia che ci è presa per il nostro stesso essere, dal disprezzo per la nostra stessa anima, così vile da non meritare le sia detto nulla. È chiaro che bisogna rompere il silenzio con noi stessi se vogliamo provarci a rompere il silenzio con gli altri. È chiaro che non abbiamo diritto di odiare la nostra stessa persona, nessun diritto di tacere i nostri pensieri alla nostra anima³²⁶.

La saggistica ginzburghiana allarga ulteriormente il concetto del silenzio aggiungendovi altre sfumature significative: in particolare viene sviluppato il lato semiologico di questa nozione e viene riconosciuto un ruolo fondamentale nei confronti di alcune attività cognitive. Nel saggio *Cuore*, della raccolta *Vita immaginaria* (1974),

³²⁵ *Ivi.*, pp.709-710.

³²⁶ N. Ginzburg, *Silenzio*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.857.

la scrittrice dedica una particolare attenzione al rapporto tra le parole che usiamo ed il loro contenuto. Si tratta di un tema già toccato in altri suoi scritti: la ricerca delle parole giuste per valori o sentimenti smarriti nel tempo, costituisce l'argomento che la Ginzburg sviluppa nel saggio in esame. Secondo la scrittrice non solo appare importante possedere un determinato valore nella società ed avere il nome giusto per esso ma lo è altrettanto nella situazione opposta: chiamare una cosa con una parola giusta per riaverla nella sua vera essenza.

Oggi l'onestà, l'onore, il sacrificio, ci sembrano così lontani da noi, così estranei al nostro mondo che non riusciamo a farne parola; e siamo completamente ammutoliti, avendo, in questo nostro tempo, orrore della menzogna. Così aspettiamo, in assoluto silenzio, di trovare per le cose che amiamo parole nuove e vere³²⁷.

Potrebbe addirittura sembrare una missione a livello sociale e culturale.

In un altro saggio, dedicato ad un attore del cinema muto ed intitolato *Film*, Natalia Ginzburg studia il nesso tra silenzio e comicità: il silenzio in questo scritto viene associato al linguaggio dei gesti nonché a quello del corpo ed alla mimica. La Ginzburg sembra ricordare al lettore la circostanza che si può giungere alla comprensione anche senza la sonorità delle parole: le vere parole – i veri messaggi – si trasmettono infatti anche attraverso il silenzio ed in questo caso viene scoperto un altro lato del motivo in esame.

Descrivendo nel saggio in esame l'attore Buster Keaton, la scrittrice osserva:

Era del resto impensabile che dalla sua bocca uscissero mai parole. Il suo viso magro e arido, le sue labbra sigillate e negate al sorriso, le mascelle irrigidite e contratte, erano la maschera stessa del silenzio. Era stato un grande attore, un grande attore comico. La comicità nasceva dalle sue mosse rapide, dal suo silenzio, dalla sua fissità³²⁸.

Ed infine Natalia Ginzburg attribuisce al concetto di silenzio un valore riflessivo, considerandolo come punto di partenza per creatività e creazione in senso ampio: questo aspetto viene spiegato nel saggio *Teatro è parola*, in cui la scrittrice parla

³²⁷ N. Ginzburg, *Cuore*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.107.

³²⁸ N. Ginzburg, *Film*, in cit. *Opere*, vol. II, p.131.

direttamente anche del teatro di Čechov. Rappresenta il tentativo di comprendere e spiegare cosa rappresenti il teatro per una persona e che cosa noi ricerchiamo a teatro: in tempi diversi e nelle diverse interpretazioni da parte di differenti drammaturghi, il teatro costituisce l'arte della parola e del messaggio spesso non espressi solo attraverso le parole. A teatro cerchiamo proprio questi messaggi ovvero emozione e comprensione della vita, i quali secondo la scrittrice sono possibili solo quale componente del silenzio interiore ed esteriore di una persona.

Quello che amo a teatro, non è profondamente diverso da quello che amo e cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. A teatro amo star seduta, immobile, guardare e ascoltare. Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. Penso che richiedano un'assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio³²⁹.

Così appaiono i principali significati che Natalia Ginzburg scorgeva nel concetto di silenzio. Vediamo che essi coincidono con la visione di Čechov: per lo scrittore russo il silenzio fondamentale raffigura l'impossibilità della comprensione tra i personaggi e con se stessi; è anche un punto di partenza per mostrare la riflessione interiore dell'eroe, il quale sente la propria unione con la natura e percepisce nel suo silenzio saggezza ed universalità.

Natalia Ginzburg condivide completamente solo il primo significato del concetto in esame rispetto a quello cecoviano: invece la seconda interpretazione del silenzio nei testi di Čechov non trova corrispondenza nell'opera ginzburghiana. La scrittrice ne aggiunge altri, che mostrano inclinazioni estetiche con riguardo al silenzio nell'arte letteraria, teatrale, cinematografica ed anche sotto il profilo filosofico.

³²⁹N. Ginzburg, *Teatro è parola*, in cit. *Opere*, vol. II, p.143-144.

Felicità – assenza di felicità

Nell'opera degli scrittori in esame, il confronto dell'elaborazione dei motivi di felicità e di assenza di felicità proietta l'intero discorso da un ambito puramente estetico a quello più filosofico ed etico, il quale presuppone l'analisi ed il paragone di sistemi di valori sociali e culturali. Ad un primo sguardo, tale motivo potrebbe apparire banale: nella vita quotidiana pronunciamo facilmente parole quali 'felice' – 'infelice' ma nelle opere letterarie di un determinato livello, le quali trattano problemi storici e sociali, il problema di felicità oppure di infelicità di una persona o di un gruppo di persone acquisisce un valore più generale e profondo arrivando a trasformarsi in un problema sociale, psicologico e spesso filosofico.

È noto che Čechov spesso faceva riferimenti alla filosofia di Arthur Schopenhauer. Certamente questo filosofo tedesco appare frequentemente menzionato direttamente nei racconti dello scrittore: le idee dell'irrazionalismo erano molto vicine alla concezione del mondo da parte di Čechov.

Inoltre la situazione storico-culturale nell'Impero russo alla fine dell'800 ed a cavallo del secolo favoriva certamente lo sviluppo e la proliferazione di una moltitudine di teorie sociali, filosofiche ed estetiche. Così Čechov sicuramente ha recepito in modo significativo le teorie di Tolstoj soprattutto per quanto riguarda il matrimonio, la famiglia e la felicità di una persona e di comunità.

Nonostante Tolstoj fosse amico ed interlocutore della propria opera, Čechov non accettava tutte le idee tolstoiane e spesso le metteva in discussione nei propri testi letterari: in questa sede non possiamo soffermarci oltre su questo argomento, in quanto ovviamente ci si allontanerebbe di molto rispetto all'argomento trattato e tuttavia pare importante almeno menzionarlo, in quanto si tratta di fatti rilevanti.

Lo studioso Kataev scrive a questo proposito nella monografia da noi già citata:

[...] законом в чеховском мире является не только враждебность судьбы и иллюзорность людских представлений, а и вечно повторяющееся стремление людей к счастью, к «правде», поиски решений нерешенных и нерешаемых вопросов – чтобы ни говорила пессимистическая мудрость Екклесиаста, Марка Аврелия, Шопенгауэра, Толстого³³⁰.

³³⁰ V. B. Kataev, *Literaturnyje svjazi Čechova*, Moskva, 1989, p.67.

La filosofia dell'irrazionalismo trova la propria riflessione nell'opera cecoviana: nei racconti di Čechov il mondo non è negativo in assoluto ma svela l'assenza di giustizia, a volte in modo ironico ed addirittura sarcastico. In questo mondo infatti non esiste garanzia di felicità per tutti e l'unica alternativa, secondo lo scrittore russo (come d'altronde anche pensava Schopenhauer), è rappresentata dal tentativo di ricercare la felicità dentro se stessi.

Questo appare quale punto di incrocio tra il filosofo tedesco ed il classico russo: è logico il nesso del motivo della felicità con quello del silenzio ed in tal senso bisogna ascoltare se stessi e saper riconoscere nel silenzio interno il mondo da vivere.

In un articolo di Saryčev dedicato proprio al legame tra le idee di Schopenhauer e Čechov possiamo ritrovare la formulazione e la conferma di questa idea:

В основу эвдемонизма мыслители кладут не разумность (в различных ее проявлениях), а интуицию, умение слушать себя, бессознательное и импульсивное. Тот, кто не может найти счастье внутри себя (здесь и сейчас), не найдет его никогда, ибо его обитель – это будущее. Там, в будущем, нас ждет успех, удача, удовлетворение желаний³³¹.

Si intuisce già la connessione con un altro motivo poetico – il finale con l'aspirazione al futuro meraviglioso che troviamo così spesso nei testi cecoviani e che verrà analizzato successivamente.

Dal punto di vista tematico, tali motivi sia nell'opera di Čechov sia in quella della Ginzburg coincidono fondamentalmente in un punto centrale: la felicità appare spesso legata alla famiglia ed al tema del matrimonio. In questo senso i due scrittori

[...] nel mondo cecoviano non solo l'ostilità del destino e la fatuità delle concezioni umane costituiscono la legge, ma anche l'eterna aspirazione delle persone alla felicità, alla "verità", la ricerca di soluzioni per questioni non risolte e che non possono essere risolte – qualsiasi cosa affermi la saggezza pessimista di Ecclesiaste, di Marco Aurelio, di Schopenhauer, di Tolstoj. (Mia traduzione).

³³¹ O.V.Saryčev, *Опыт эвдемонизма: А.Шопенгауер и А.П.Чехов о поисках счастья*, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-evdemonizma-a-shopengauer-i-a-p-chehov-o-poiskah-schastya/viewer> (data di consultazione 05/06/2020), p.123.

Alla base dell'eudemonismo i pensatori mettono non la ragionevolezza (in tutte le sue manifestazioni) ma la intuizione, la capacità di ascoltare se stessi, l'inconscio e l'impulsività. Colui che non riesce a trovare la felicità dentro di sé (qui e adesso), non la troverà mai perché la sua dimora è il futuro. Là nel futuro ci aspetta successo, fortuna, realizzazione dei desideri. (Mia traduzione).

descrivono di frequente la felicità nella prospettiva di un successo di coppia e del fallimento del rapporto. Non si tratta dell'unica connotazione di tale argomento, ma risulta un collegamento importante per i due scrittori; vediamo ora le principali esposizioni del concetto di felicità e di assenza di felicità nell'opera cecoviana per confrontarlo successivamente con quelli individuati da Natalia Ginzburg.

Le parole di Čechov sulla felicità, le quali di fatto sono diventate un'espressione idiomatica nella lingua russa, paiono riconducibili al racconto *L'uva spina* (1898).

All'uomo non servono due metri di terreno, non una tenuta, ma tutto il globo terrestre, tutta la natura, dove nello spazio possa sperimentare tutte le proprietà e tutte le peculiarità del proprio spirito libero³³².

La frase citata, così come anche il racconto in questione, appare in polemica con le idee di Tolstoj, il quale predicava l'idea del duro lavoro fisico, ascetismo, nonché rinuncia ad una felicità possibile ma illusoria. Čechov non negava tale inaccessibilità della felicità ma riteneva che una tale circostanza non dovesse di fatto impedire alle persone di sperare ed anelare a tale concetto.

Nella parte conclusiva del racconto Ivàn Ivànyč esclama infatti:

“Pàvel Konstantinyč,” disse con voce supplichevole “non tranquillizzatevi, non lasciatevi addormentare! Finché siete giovane, forte, baldanzoso, non cessate di fare del bene! La felicità non c'è e non deve esserci, e se nella vita c'è un senso e uno scopo, questo senso e questo scopo non stanno affatto nella nostra felicità, ma in qualcosa di più ragionevole e grande. Fate del bene!”³³³

³³² A. Čechov, *L'uvaspina*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1463.

“Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свои свойства и особенности своего свободного духа.”

³³³ *Ibidem*.

“Павел Константиныч! – проговорил он умоляющим голосом, - не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет, и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!”

Nello stesso senso appaiono le parole di Irina dell'opera teatrale *Tre sorelle*, nelle quali si richiama il medesimo motivo della felicità, in questo caso rappresentato dal lavoro.

Nel primo atto così parlano lei e Tuzenbach:

TUZENBACH (*senza ascoltarla*) Ho un'enorme sete di vita, di lotta, di fatica, una sete che nell'anima mia si è fusa all'amore per voi, Irina, e, come per farlo apposta, voi siete meravigliosa, e la vita mi appare altrettanto meravigliosa! A cosa pensate?

IRINA. Voi dite: la vita è meravigliosa. Già, ma se fosse soltanto un'apparenza? Per noi, tre sorelle, la vita non è stata ancora meravigliosa, ci ha soffocate, come la gramigna... Ecco adesso piango. Non si deve piangere... (Si asciuga velocemente il viso, sorride). Lavorare bisogna, lavorare. Per questo siamo tristi e guardiamo alla vita con tanta tetraggine, perché non sappiamo cosa sia il lavoro. Siamo nate in una famiglia che disprezzava il lavoro...³³⁴

Ed anche se Irina nel III atto rinnega le proprie parole, dette qualche anno prima lamentandosi della stanchezza derivante dal lavoro ed in generale dalla vita, l'opera teatrale appare rivolta all'aspirazione alla felicità ed all'attesa di un tempo migliore, che forse non arriverà mai.

Nella prospettiva del lavoro a favore degli altri e della ricerca di un ruolo nella vita, Čechov ricorre al concetto di felicità nei racconti: *Monaco nero*, *La scommessa*, *Una storia noiosa*.

Il protagonista del *Monaco nero* (1894), Kovrin, chiede direttamente alla figura dell'allucinazione che vede spesso (e quindi a se stesso): che cos'è la felicità? L'eroe di questo racconto si abbandona completamente al lavoro scientifico ed è pervaso dall'idea della propria superiorità, idea che non lo abbandona neppure nell'ambito della vita familiare, del matrimonio, apparentemente felice e basato sull'amore reciproco. La

³³⁴ A. Čechov, *Tre sorelle*, in Čechov Anton, *Teatro*, traduzione di Gian Piero Piretto, introduzione di Fausto Malcovati, Garzanti, Milano, 2010, p.388.

“Т у з е н б а х (не слушая). У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной! О чем вы думаете?

И р и н а. Вы говорите: прекрасная жизнь. Да, но если она только кажется такой! У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекарной, она заглушила нас, как сорная трава... Текут у меня слезы. Это не нужно... (Быстро вытирает лицо, улыбается.) Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд...”

felicità diventa qui sinonimo della liberazione dello spirito e del potenziale: tuttavia, se portata all'apice si rivela non più felicità bensì follia.

Essere un eletto, al servizio della verità eterna, essere tra quelli che renderanno con alcune migliaia di anni d'anticipo l'umanità degna del regno di Dio, ossia eviteranno agli uomini altre migliaia d'anni di lotta, di peccato e di sofferenze, sacrificare all'idea tutto, gioventù, forze, salute, essere pronto a morire per il bene comune: che elevato, che fortunato destino!³³⁵

Così pensa Kovrin, ormai nel pieno della malattia mentale, dopo un incontro con il suo monaco nero. Questo motivo, che molti studiosi giustamente considerano legato al Faust di Goethe³³⁶, viene ulteriormente sviluppato in un altro racconto ovvero in *Una storia noiosa* (1889) pur tuttavia senza il motivo della pazzia.

Il professore, protagonista di tale romanzo, dedica la propria esistenza quasi esclusivamente al lavoro ed agli studi, trascurando di fatto l'aspetto privato, la famiglia, i sentimenti. Una vita costruita e vissuta quasi idealmente tuttavia non libera infine il protagonista dalle sofferenze e non gli consente di aiutare le persone a lui più vicine.

Il piano familiare della felicità viene esaminato nei racconti cecoviani più famosi: *Jonic*, *Dell'amore*, *Il racconto di uno sconosciuto*: la storia del medico Stàrcev pone sulla bilancia della felicità ed infelicità il lavoro, la vocazione ed i valori legati alla famiglia. La sua amata Ekaterina vede il proprio destino nella musica e decide di trascurare l'amore di Stàrcev, scoprendone la mediocrità e comprendendo quanto è stato sacrificato del giovane medico, sommerso dalla quotidianità e dal lavoro.

“[...]Pensavo solo a voi. Che fortuna fare il medico allo zemstvo, aiutare i sofferenti, servire il popolo. Che fortuna!” ripeté Ekaterina Ivànovna con trasporto. “Quando a Mosca pensavo a voi, vi immaginavo idealista, elevato...”³³⁷

³³⁵ A. Čechov, *Il monaco nero*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, pp.865-866.

“Быть избранником, служить вечной правде, стоять в ряду тех, которые на несколько тысяч лет раньше сделают человечество достойным царствия божия, то есть избавят людей от нескольких лишних тысяч лет борьбы, греха и страданий, отдать идее всё – молодость, силы, здоровье, быть готовым умереть для общего блага, - какой высокий, какой счастливый удел!”

³³⁶ Ad esempio D. S. Merežkovskij, V.B. Kataev, G.A. Bjaljy, N.E. Razumova, R. Mann, W.H. Bruford e altri.

³³⁷ A. Čechov, *Iónyč*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1432.

Quando questa dichiarazione di Ekaterina viene resa, la fiamma nell'anima di Starcev si è già spenta e ne sembra ormai impossibile la rinascita sentimentale, seppellita dal perbenismo provinciale. Quindi anche ella arriva a comprendere troppo tardi che la felicità non era legata alla attività svolta presso il conservatorio ed ai sogni per il futuro di divenire una pianista famosa ma appariva invece lì con Starcev: tuttavia non l'ha saputa cogliere. E con la delusione nella vita, in tutti i suoi valori, finisce anche *Il racconto di uno sconosciuto*.

Leggermente diverso appare lo sguardo alla felicità ed alla sua assenza che nelle ultime opere cecoviane, ad esempio nella pièce teatrale più volte citata *Il giardino dei ciliegi* (1903) e *La fidanzata* (1903). In questi testi ritroviamo la felicità legata strettamente all'infelicità delle persone. Gli eroi vengono presentati in un groviglio di avvenimenti e di scelte, ognuna della quali presenta un duplice valore: che felicità deve scegliere Nadia nel racconto *La fidanzata*? La felicità della vita familiare, così attesa e sempre desiderata, oppure quella di ascoltare il richiamo del cuore ed andare a San Pietroburgo a studiare e rovesciare il corso del destino secondo gli schemi abituali della sua vita? L'esempio della prima scelta è rappresentato da sua madre, che lei sente profondamente infelice, mentre la seconda prospettiva, lanciata dall'amico d'infanzia e lontano parente Sàša, sembra allettante ma nasconde le insidie che disgrazie e fallimenti (come nel caso di Sasha stesso) potrebbero riservare alla giovane donna.

Ancora più complicata è la situazione rappresentata nell'opera *Il giardino dei ciliegi*: si esamini la particolare ramificazione delle sfumature di felicità e di infelicità degli eroi. Qui l'ardore dei discorsi del povero insegnante Trofimov convive con le buffonate di Epichodov, nonché le scelte che dovrebbero effettuare Ranevskaja e Gaev e che non vengono mai fatte, rappresentano dei dilemmi poiché nessuna soluzione può essere adottata per risolvere i problemi e quindi per godere di una via per giungere alla felicità. Nel *Giardino dei ciliegi* Čechov esce dai limiti dettati dalla felicità ed infelicità individuale e porta questi concetti al livello universale: introducendo molteplici punti di vista e numerose varianti di significato, così diversi tra loro, lo scrittore ci invita a ricomporre il mosaico della vita.

“Я только о вас и думала. Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье! – повторила Екатерина Ивановна с увлечением. – Когда я думала о вас в Москве, вы представлялись мне таким идеальным, возвышенным...”

Ranevskaja vede la felicità nella casa paterna, nella struttura patriarcale del mondo della sua infanzia di cui il giardino rappresenta il simbolo.

LJUBOV' ANDREEVNA (*guarda il giardino dalla finestra*) Oh, infanzia mia, purezza mia! In questa stanza io dormivo, da qui guardavo il giardino, la felicità si svegliava con me ogni mattina e il giardino era tale quale adesso, nulla è cambiato³³⁸.

Lopachin la vede invece nel successo commerciale e nella soluzione dei debiti della tenuta, facendo passare in secondo piano l'amore e la vita sentimentale. Trofimov non si accorge di quanto patetici siano sia l'amore per Anja sia i discorsi sul futuro radioso:

Superare quel che di meschino e illusorio impedisce di essere liberi e felici, ecco lo scopo e il senso della nostra vita. Avanti! Avanziamo inarrestabili verso una stella luminosa, che splende là, in lontananza! Avanti! Non restiamo indietro amici!³³⁹

La felicità per Varja, la figlia adottiva di Ranevskaja, invece consiste nell'amore per Lopachin, nel calore della casa e nella famiglia: le sue aspirazioni però non si realizzeranno mai e sarà destinata a restare al margine della vita. Nel caso del vecchio Firs invece si tratta proprio del contrario: l'hanno dimenticato nella vecchia casa, ma ciò vuol dire che ha avuto finalmente la pace ottenendo così la sua parte di felicità.

Una particolare interpretazione della felicità, legata alla fede, si può trovare nei racconti di Čechov *Lo studente* e *Contadini*. Tale connotazione fa riferimento alla comprensione popolare dei concetti in esame, in quanto la fede ortodossa nello spirito del popolo non è separabile dall'idea della felicità individuale e dell'intera comunità. Čechov stesso, essendo di origine contadina, probabilmente condivideva proprio questa percezione: i motivi religiosi, in questi racconti ed in altri simili dal punto di vista

³³⁸ A. Čechov, *Giardino dei ciliegi*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, pp.464-465.

“Л ю б о в ь А н д р е в н а (гляди в окно на сад). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось.”

³³⁹ *Ivi.*, p.484.

“Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, - вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!! почти конец.”

tematico, confermano l'affinità tra i concetti di felicità, famiglia (matrimonio), comunità.

Definendo il campo semantico del concetto di felicità possiamo qui riassumere quanto detto in precedenza. La felicità per Čechov rappresenta una sorta di manifestazione della vita stessa e quindi mostra differenti sfaccettature: quella religiosa, quella legata al lavoro, quella nell'ambito della famiglia e del matrimonio. Generalmente non viene rappresentato un solo aspetto, ma tutte le diverse sfumature della felicità si manifestano insieme, apparendo nello stesso momento sempre sul punto di precipitare verso i concetti opposti di infelicità, dolore e sofferenza.

Molte di queste tesi, seppur non tutte, sono condivise da Natalia Ginzburg nella propria versione della felicità: innanzitutto non è difficile notare che quasi tutte le trame dei romanzi della scrittrice si svolgono all'interno dell'ambito familiare, che appare centrale nella sua opera.

Degno d'interesse appare ricordare che nei testi giovanili della scrittrice l'approccio si mostra opposto, vale a dire che in essi si parte dallo studio del concetto contrario, attraverso l'esame dei differenti tipi di infelicità.

I primi racconti della Ginzburg descrivono esistenze spezzate e devastate: qui incontriamo personaggi che non riescono a trovare il "centro" della loro vita, non riescono a sentire e capire se stessi ed appaiono divisi tra diversi obiettivi, nessuno dei quali potrebbe essere per loro una via d'uscita da un vortice di errori e nessuno dei quali potrebbe indicare la strada per la felicità. Così appaiono gli eroi di *La madre*, *Casa al mare*, *Mio marito*. A volte, come nel racconto *Un'assenza*, sembra che non sia neanche la felicità l'obiettivo che essi ricercano.

Anche nel romanzo *È stato così* viene descritta la storia di una sciagura, di una caduta personale e anche di una famiglia non riuscita (attraverso un matrimonio fallito).

Nei testi citati si può notare il ripetersi di quest'impossibilità di creare una vera e solida famiglia, la quale servirebbe da dimora e da tana ai personaggi che ne percepiscono il bisogno.

Nel romanzo *Tutti i nostri ieri* vengono introdotti personaggi più forti e determinati, come Cenzo Rena, che la scrittrice mette a confronto con quelli apparentemente più deboli, come Ippolito e poi Franz. Cenzo Rena dà l'impressione di una persona felice e solida nell'ambito delle proprie convinzioni e che nella vita riesce

ad ottenere quello che vuole, anche grazie all'atteggiamento malleabile verso i suoi vicini, concittadini, amici. Dopo la morte di Ippolito, che tutti rimpiangono, proprio egli pronuncia le parole che possono essere considerate il suo credo.

Emilio allora disse che Ippolito era stato un essere libero, aveva scelto da sé il giorno della sua morte. Ma Cenzo Rena disse che un uomo non aveva diritto di scegliere il giorno della sua morte. E del resto Ippolito non aveva scelto niente, s'era lasciato tutto aggrovigliare dai suoi pensieri, così da morire. Era morto strozzato dai suoi stessi pensieri, era morto ancor prima di sedersi al giardino pubblico quel mattino.<...> Era libero chi accettava di vivere quel che c'era da vivere. Era libero chi faceva dei suoi pensieri salute e ricchezza, non chi ne faceva una trappola per caderci strozzato³⁴⁰.

Queste parole rientrano a grandi linee nell'idea sviluppata da Čechov secondo la quale la vita prende forma da ciò che noi stessi pensiamo riguardo ad essa: si sente qui un richiamo anche al racconto cecoviano *La Paura*, in cui il protagonista aveva paura di vivere e questi pensieri si sono impadroniti di lui, rendendo terribile la propria esistenza. Nelle parole di Cenzo Rena la libertà è sinonimo di felicità: i personaggi del romanzo della Ginzburg vivono solo una volta raggiunta questa libertà. Anche qui però la felicità è praticamente impensabile senza famiglia. Prima la felicità degli eroi è legata alla famiglia d'origine di Anna e poi, nella seconda parte del romanzo, è invece la famiglia di Cenzo Rena e di Anna a formare la fonte della libertà e della felicità dei protagonisti.

A partire dal romanzo *Le voci della sera* la percezione della felicità si sposta sul confronto tra valori della famiglia tradizionale e quasi patriarcale ed unioni delle nuove generazioni. Si allarga la prospettiva temporale e si scopre la versatilità e la duttilità del concetto di felicità: la scrittrice sottolinea lo sgretolarsi della famiglia borghese italiana, nonché lo svuotamento delle virtù che di colpo diventano insignificanti e privi di rilevanza, attraverso i cambiamenti catastrofici intervenuti: la guerra, la rivoluzione tecnologica ecc. Il lavoro quotidiano, la dedizione alla famiglia e la fedeltà perdono significato spingendo gli eroi del romanzo a sperimentare la libertà, che si rivela falsa, in quanto l'assenza di vincoli non rappresenta una vera libertà, ma anzi rende prigionieri

³⁴⁰ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.415.

di se stessi. Infatti Vincenzino sentenzia in questo modo durante una discussione con la moglie prima di lasciarla:

-La felicità, - lui disse, - sembra sempre niente, è come l'acqua, e si capisce solo quando è perduta³⁴¹.

Simile è la situazione nel romanzo autobiografico *Lessico familiare*. Il lettore percepisce il cambio della scala dei valori. La felicità che ognuno viveva nella casa paterna si è trasformata nelle parole della memoria, ma esse fanno parte del passato e ognuno degli eroi costruisce la propria felicità.

Nel racconto lungo *Famiglia* (1977) della Ginzburg una visione ormai matura della felicità si amplifica ulteriormente. La scrittrice studia il tentativo di raggiungerla di una persona media, un uomo qualsiasi. Ecco come questo personaggio descrive la sua felicità:

Per qualche tempo gli sembrò di essere molto felice, e ripercorse nella memoria tutte le epoche in cui era stato felice, in cui al mattino la felicità lo svegliava e lo investiva come un torrente caldo, e poi non c'era nella giornata un solo momento che non fosse pieno e gonfio di quella buona acqua, così buona che ogni pensiero vi beveva e vi nuotava³⁴².

Nel disordine delle sue relazioni e delle sue famiglie lui d'un tratto realizza che la felicità era qualcosa di semplice che lui non ha mai potuto godere appieno in quanto la pensava sempre per il futuro. La felicità invece bisognava semplicemente riconoscerla e coglierla al momento. Il protagonista, ricordando una semplice giornata banale, si accorge che era quella la felicità:

Egli disse che gli sembrava ora, quella domenica, una giornata molto felice, eppure non se n'era affatto accorto, perché non c'era nulla di così bello nell'andare al cinema a vedere un brutto film, e neanche nel sedersi in un caffè su una piazza, ordinare dei gelati, aspettare che venisse la sera. Egli aveva ora di quella giornata, disse, una lacerante nostalgia³⁴³.

³⁴¹ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in Ginzburg N., *Op.cit.*, P.725.

³⁴² N. Ginzburg, *Famiglia*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.734.

³⁴³ *Ivi.*, p. 753.

Se non esiste una felicità speciale da ricercare o da guadagnare come pensava Čechov, è simile anche l'infelicità che sopraggiunge spesso senza alcuna colpa e senza preavviso ed è anche difficile da condividere.

La protagonista del racconto *Borghesia* la sente in questo modo:

Ricordava d'aver detto una volta che tre erano le cose che bisognava rifiutare nella vita, e cioè l'ipocrisia, la rassegnazione e l'infelicità. Era però impossibile, da queste tre cose, tenersi al riparo. Esse invadevano la vita e non c'era modo di allontanarle. Esse erano più forti e più astute della semplice persona umana. <...> L'infelicità era, pensò Aurora, non solo molto complicata da raccontare, ma anche così umiliante.³⁴⁴

Quindi la felicità e l'infelicità per la Ginzburg, nella sua prosa artistica, sono connesse strettamente alla memoria, alla famiglia, alla vita quotidiana, così come si presenta ed alla nostra percezione della vita che scorre adesso.

Sono molteplici i pensieri che la scrittrice dedica al concetto di felicità nella propria saggistica: uno dei primi e forse il più famoso è contenuto nel saggio autobiografico del 1944 *Inverno in Abruzzo*, laddove Natalia Ginzburg racconta l'esilio vissuto con il primo marito a Pizzoli e conclude così:

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro cadenza uniforme ed antica. I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo ad un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori dalla realtà. Non appena li vediamo spezzati, ci struggiamo di nostalgia per il tempo che fervevano in noi³⁴⁵.

Queste parole sono consone al passaggio sopra citato dal racconto cecoviano *L'uva spina*, tuttavia la conclusione è diversa: infatti la felicità non esiste nella realtà quotidiana di una persona ma, dice la Ginzburg restando nel privato, la sentiamo solo nella memoria. Čechov proietta la felicità nel futuro e non la pensa come qualcosa di

³⁴⁴ N. Ginzburg, *Borghesia*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.II, p.802.

³⁴⁵ N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p.792.

individuale. Il punto di riferimento per la Ginzburg è una persona, mentre invece il punto di riferimento per Čechov è rappresentato dalla comunità.

Non sempre e dappertutto viene mantenuta questa affermazione, ma l'impressione generale si muove in questa direzione.

Quando la Ginzburg nel saggio *Vita immaginaria* parla del concetto di felicità nelle diverse età della nostra vita, parla palesemente di se stessa, ma allarga il valore delle sue parole nei confronti del lettore utilizzando la prima persona plurale (noi). La connessione tra i concetti di felicità e di memoria rimane: il pubblico viene coinvolto di più e l'aspetto individuale lascia spazio a quello collettivo. La scrittrice riflette, nel limite delle tesi di Čechov, riformulando sempre gli stessi concetti: felicità ed infelicità, felicità e memoria.

A questo riguardo la Ginzburg nel saggio *Vita immaginaria* prosegue dicendo:

Fiorita di vicende felici, la nostra vita immaginaria aveva portato disgrazia alla nostra vita reale. Le si era sostituita derubandole contrade e province. Ed era come se qualcuno avesse deciso per noi che, avendo noi già vissuto nella fantasia una storia felice, non avevamo nessun bisogno di riviverla anche nella realtà³⁴⁶.

I sogni generalmente non si avverano per Natalia Ginzburg, in quanto la nostra vita immaginaria li consuma prima, ma la scrittrice, a suo modo, conferma le idee delle opere *Le Tre sorelle*, *Giardino dei ciliegi*, e del racconto *L'uva spina*.

Un altro aspetto della felicità degli uomini - la vicinanza a disgrazie, ad infelicità, nonché la loro inseparabilità - notata spesso dallo scrittore russo nei propri scritti, ha rappresentato un forte richiamo nella saggistica di Natalia Ginzburg ed in particolare nel saggio intitolato *Senza fate e senza maghi*, testo che fa parte della raccolta *La Vita immaginaria* del 1974.

In esso la scrittrice decide di muovere obiezione nei confronti della prefazione ad una nuova collana di fiabe per bambini per la casa editrice Einaudi: le parole riportate nel titolo del saggio stupiscono la Ginzburg, la quale le considera di fatto assurde. Ella difende gli elementi fantastici nella letteratura per bambini attraverso le seguenti parole:

³⁴⁶ N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.683.

Nei regni della vita fantastica, anche le immagini più crudeli generano felicità. Si sa bene che la felicità è fatta anche di spavento e di angoscia. Sopprimere lo spavento e l'angoscia, significa sopprimere anche la felicità³⁴⁷.

Anche qui il binomio felicità-infelicità ritrova una portata generale e universale.

La medesima connotazione ed estensione di questi concetti la ritroveremo in altri saggi ginzburghiani delle raccolte *Mai devi domandarmi* e *La Vita immaginaria*, quali ad esempio: *La grande signorina* (felicità che generano cupi romanzi di una scrittrice inglese), *Sul credere e non credere in Dio* (la coesistenza di opinioni contrastanti dovrebbe generare pace e felicità), *La soddisfazione* (la felicità nella letteratura non nasce esclusivamente dalla felicità personale dall'autore, la poesia e la tensione poetica nascono dalla realtà e dalla mescolanza di sentimenti opposti), *Estate* (la felicità e la tristezza nel mondo degli adolescenti) ed altri.

Nel saggio *Infelici nella città bella e orrenda*, Natalia Ginzburg porta in primo piano il concetto di infelicità, ed in questo saggio la tesi principale del saggio è rappresentata dal tentativo di spiegare come sia impossibile raggiungere la felicità rimuovendo dalla vita quanto ci sembra fonte della nostra infelicità: gli oggetti ed i motivi che consideriamo la radice di tale infelicità si rivelano infatti spesso superflui e futili ed appaiono non aver nulla a che fare con la felicità e con l'infelicità personale e collettiva.

La nostra infelicità è di una qualità particolare, e noi usiamo pensare che nulla di simile c'è mai stato al mondo. Ci sembra che il mondo non abbia mai conosciuto una infelicità di natura generale e universale quale è la nostra. Dentro di essa le nostre malattie e miserie di singoli si incrociano e si moltiplicano, raggiungendo somme vertiginose e incalcolabili, che non trovano condanne e punizioni nella realtà circostante, e a giudicarle pesantissime siamo soltanto noi stessi. La realtà circostante, l'abbiamo ingombrata e rinviluppata di motori e di rumori, usando tale astuzia per non vederci vivere, e per non vedere troppo da vicino i connotati, i colori e i contorni della nostra infelicità. Simile astuzia prontamente l'abbiamo detestata e identificata con la nostra infelicità stessa³⁴⁸.

³⁴⁷ N. Ginzburg, *Senza fate e senza maghi*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.632.

³⁴⁸ N. Ginzburg, *Infelici nella città bella e orrenda*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.II, p.663-664.

Il confronto tra i concetti in esame rivela una certa affinità tra i mondi poetici di Čechov e della Ginzburg, confermando l'influenza dello scrittore russo sull'opera della Ginzburg. La molteplicità dei motivi che qui vediamo interagire e concatenarsi tra loro assomigliano ad un'intersezione dei due insiemi: si richiamano ma non sono mai identici.

Nelle coincidenze si intravedono sempre amplificazioni ed interpretazioni diverse, le quali svelano le molteplici sfumature del pensiero artistico.

Opposizione buio / luce come motivo

L'importanza della luce nel mondo letterario cecoviano è da tempo nota agli studiosi, ma appare rilevante anche agli occhi di un lettore sufficientemente attento. Quasi in ogni descrizione del paesaggio che Čechov esegue con pochissime parole e letteralmente in un paio di dettagli, i colori e la luce svolgono un ruolo fondamentale: tale peculiarità è stata sottolineata in particolare nello studio di Kataev, Čudakov e di recente da Sobennikov³⁴⁹ e di alcuni altri studiosi, ma sembra che l'argomento in questione non abbia avuto sviluppi significativi nelle ricerche degli studiosi.

Natalia Ginzburg puntualmente annota al riguardo le proprie osservazioni nel *Profilo biografico* che antepone alla raccolta delle lettere del classico russo *Vita attraverso le lettere*. Tale affinità tra Čechov e Ginzburg nell'uso del motivo della luce è notata anche da Domenico Scarpa nell'articolo *Apokalypsis cum figuris* in cui, citando Cesare Garboli, ritorna a riflettere sull'argomento:

Il brano [dedicato da Garboli al romanzo ginzburgiano *Caro Michele*] riprende (alla lettera, in qualche punto) una recensione che Garboli aveva dedicato mesi prima all'allestimento del *Giardino dei ciliegi* diretto da Strehler. Torna “la terribile, impassibile pietà dell'intelligenza”; torna soprattutto l'escursione della temperatura: “Čechov non è mai autunnale, mai crepuscolare. È uno scrittore gelido e soleggiato, dolce e impassibile”. Anche la

³⁴⁹ Vedi ad esempio gli articoli sul argomento: Sobennikov, A.S., *Ekklesiastičeskie motivy v povesti A.P. Čechova «Ogni»*, in *Sibirskij filologičeskij žurnal*, 2016, №3, pp.89-95; V.B. Kataev, *A.P. Čechov*, in Ead., *Russkaja literatura XIX – XX vekov: v 2 t., T. I.*, 9-e izd., Moskva, 2008, pp. 500–501.

Ginzburg nel presentare il racconto di Čechov *Un uomo insolito* in un'antologia scolastica da lei curata, parla di "luce nitida e crudele". [...]

Dovendo indicare che cosa, in essenza, Čechov abbia insegnato alla Ginzburg, scelgo questa frase da una lettera a Stanislavskij: "Io dico alla gente: guardate come vivete male. Che c'è da piangere in questo?"³⁵⁰

In uno dei capitoli precedenti abbiamo già menzionato l'interesse da parte della Ginzburg per l'uso del motivo della luce e del buio nell'opera cecoviana. Ora, ad una attenta lettura delle opere della Ginzburg stessa emerge ulteriormente il fatto che anche la scrittrice italiana trovava utile e rappresentativa questa opposizione nelle figure artistiche, con cui ella descriveva i personaggi o le situazioni in cui essi si venivano a trovare: l'approccio al confronto tra l'impiego di tale espediente da Čechov e da Ginzburg costituisce l'obiettivo principale di questa parte di ricerca.

Si lascino ora da parte gli esempi della descrizione della luce e dei colori della natura che si trovano nell'appena citato *Profilo biografico*, in quanto sono stati già ricordati nel presente studio. La loro scelta costituisce il risultato della selezione che la Ginzburg ha effettuato durante tutta la propria vita o comunque durante un periodo sufficientemente lungo: in questa sede ne scegliamo altri, non meno rappresentativi e vicini alla scrittura ginzburghiana ed alla sua evoluzione.

Le interpretazioni triviali ed il simbolismo dell'immagine della luce e dell'opposizione buio/luce sono conosciute:

- Riferimenti alla luce divina, al sapere divino, allusioni bibliche;
- Attinenza al concetto di verità – giustizia;
- Affinità con le idee del sapere e dell'ignoranza;
- Allusione ai concetti di smarrimento, estraneità, solitudine;
- Vicinanza ai motivi contrastanti di felicità/infelicità, gioia/dolore.

L'impiego che Čechov effettua delle immagini della luce e del buio e di quanto può essere riportato ad essi (sorgere del sole, notte, luci, lampade, candele, ecc.) sicuramente ricomprende tutti i concetti indicati: quest'immagine sviluppa prevalentemente un'opzione, ma comprende spesso anche altri elementi del significato.

³⁵⁰ D. Scarpa, cit. *Apocalypsis cum figuris*, p. 440.

L'opposizione buio/luce per lo scrittore russo appare come qualcosa di ancora più ampio e profondo, contenente a propria volta più livelli di significato: ha come proprietà originaria il legame con il Libro dell'Ecclesiaste.

L'influenza che tale testo ha esercitato sull'opera di Čechov è riconosciuta da tempo nel focus degli studiosi³⁵¹: Sobennikov nell'articolo *Motivi ecclesiastici nel racconto di A.P. Čechov "Lumi"* fornisce diverse prove testuali di tale nesso con il racconto *Lumi*, individuando i seguenti punti cruciali quali tratti d'unione tra il testo cecoviano ed il testo biblico:

- L'acquisizione della dialettica tra due periodi della vita umana: giovinezza e vecchiaia;
- L'impenetrabilità per la mente umana delle leggi segrete dell'universo.

La luce del sole (il sorgere del sole, i raggi, la mattina ed immagini simili) diventa qui simbolo dell'impossibilità di comprendere i disegni supremi che dirigono la nostra vita ed il destino: il buio, in questo contesto, rappresenta il segno di smarrimento nonché di distacco dalla comunità ma nello stesso tempo raffigura anche il compiersi del ciclo della vita, la quale continua indipendentemente dalle persone e dai loro sforzi ed intenzioni.

Questo sembra il significato della scena finale nel racconto *La fortuna* (purtroppo la traduzione in italiano toglie la connessione della parola posta nel titolo "Счастье" di cui la radice 'часть' – parte - fa riferimento alla partecipazione di una persona nel disegno universale della vita), allorquando Čechov, dopo una lunga discussione sulle superstizioni e sul tesoro sepolto, descrive l'alba ed il sorgere del sole.

La medesima cosa appare nel racconto analizzato da Sobennikov *Lumi*, dove le luci lungo la ferrovia in costruzione simboleggiano l'incomprensione dell'ordine che regna sulla terra. E la stessa cosa si può dire del racconto *Lo studente*, in cui le luci dei falò dimostrano il legame tra i tempi nonché la catena tra passato, presente e futuro: certamente l'impossibilità di capire come è costruita tale catena, che soltanto una persona può percepire.

³⁵¹ Come riferimento si rimanda alla bibliografia fornita da Sobennikov alla fine del suo articolo precedentemente citato. Disponibile anche al link <http://journals.tsu.ru/uploads/import/1442/files/09.pdf> (data di consultazione 17/08/2020).

Simili appaiono i significati che assume l'immagine della luce nei racconti nei quali essa appare connessa direttamente all'idea della felicità delle persone, ad esempio: *La dama col cagnolino*, *La principessa*, *La casa col mezzanino*.

Stando seduto accanto a una giovane donna, che all'alba sembrava tanto bella, tranquillizzato e incantato alla vista di questa atmosfera di fiaba – del mare, delle montagne, delle nuvole, del cielo largo – Gùrov pensava che in sostanza, a pensarci bene, tutto è splendido a questo mondo, tutto tranne quello che noi stessi pensiamo e facciamo quando ci dimentichiamo degli obiettivi superiori dell'esistenza, della nostra dignità di uomini³⁵².

Nel racconto *La principessa*, la protagonista ricca, agiata e preoccupata solo della propria pace interiore, è convinta di prendersi cura delle persone in difficoltà ma in realtà non se ne preoccupa affatto. Quando si reca dai suoi protetti essi le mostrano solo una finta "facciata" mentre le tengono nascosti i problemi reali. La mattina soleggiata e abbagliante sembra ricordarle della sua ipocrisia, del torto nei confronti della gente povera, dei monaci, del dottore che ha provato a farle comprendere la situazione. Nonostante la verità, riferita così bruscamente dal medico, ella non smette tuttavia di provare un'immensa felicità. I raggi del sole illuminano in egual misura sia la principessa sia le persone che soffrono per colpa sua, dimostrando l'incomprensibilità di questo mondo e l'assenza di qualsivoglia logica.

Il medesimo significato del supremo sapere, che prevale su tutto ed anche sulla morte, rappresenta l'immagine dell'alba nel racconto *Gùsev*: si compie il destino di un povero soldato che non farà mai ritorno a casa. Tuttavia la vita continua e questa è la verità, questa è la giustizia del mondo terrestre nonché il disegno impenetrabile e la divina provvidenza.

È simbolico il fatto che il racconto in esame cominci di notte: «Si è già fatto buio, presto sarà notte»³⁵³, come se, con l'ora che ha scelto per ambientare la sua storia, Čechov volesse far capire fin da subito che il ciclo sta per concludersi, la vita di Gùsev

³⁵² A. Čechov, *La signora con il cagnolino*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, pp.1547-1548.

"Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве."

³⁵³ A. Čechov, *Gùsev*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.I, p.377.

"Уже потемнело. Скоро ночь."

si avvicina alla conclusione: il buio viene associato al compiersi del ciclo del giorno, del ciclo vitale, al distacco ma anche alla sua ripetitività.

Anche i fatti narrati in *Lo studente* avvengono di notte, Gùrov e Anna Sergéevna fanno conoscenza di sera quando scende il buio. Di notte parlano gli eroi del racconto *La fortuna* e sempre di notte racconta la sua storia Anan'ev nel racconto *Lumi*.

Nelle sue opere Natalia Ginzburg condivide questa concezione dell'opposizione luce / buio e la introduce nei propri testi letterari e nella propria saggistica.

L'immagine del buio appare ovunque nel romanzo *È stato così*. Moltissimi fatti che la protagonista racconta succedono di sera, di notte o nel buio e la dichiarazione d'amore che ella fa ad Alberto avviene appunto di notte:

Così allora gli ho detto che lo amavo. Stavamo appoggiati al parapetto d'un ponte. Si faceva buio e i carri passavano adagio adagio lungo la strada col lampioncino di carta sospeso sotto il ventre del cavallo. [...] Siamo stati zitti per un poco a guardare come si faceva notte e le ultime case di barriera che s'illuminavano poco lontano da noi. Mi ha detto che gli piacevano tanto da piccolo quei lampioncini di carta e aspettava tutto l'anno la sera della Consolata per appendere al balcone quei lampioncini che poi si laceravano al mattino e gli faceva tristezza³⁵⁴.

La Ginzburg riprende l'immagine delle luci nel buio relazionandola con altri elementi: il ponte, la strada, la processione. Si crea così un parallelo con il passaggio o meglio con un rito di passaggio: in quel momento si compie il passaggio dell'eroina dalla vita di prima alla vita con Alberto ed i motivi menzionati si mescolano con il motivo del tempo che appare legato al ricordo dell'infanzia.

Lo scorrere del tempo così come l'imprevedibile corso della vita, si focalizzano nel destino della narratrice in quell'incontro con Alberto, in quella dichiarazione, nel suo fatale innamoramento che non viene ricambiato da lui: il buio qui è rappresentato dal matrimonio che non è felice, dalla continua richiesta di verità (che la protagonista cerca ma di cui nello stesso tempo è consapevole). La combinazione di tali motivi fa pensare a Čechov.

Nel romanzo l'immagine di un mattino limpido e chiaro durante l'incontro della protagonista con Augusto, l'amico del marito Alberto, fa da sfondo al racconto della

³⁵⁴ N. Ginzburg, *È stato così*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p. 95.

rivoltella, con cui sarà in seguito compiuto l'omicidio ed alle parole chiave di Augusto: «Capisci che c'è un senso anche nelle cose più sceme e non te la pigli calda e vai avanti», - parole che appaiono in sintonia con l'insieme dei motivi in esame.

Sempre di sera il protagonista del racconto *Un'assenza* si decide al tradimento: ancora troviamo il ponte, l'indecisione, i dubbi e neppure Maurizio sa bene perché egli compie quel gesto, come guidato da istinti, vaghi sentimenti e confusione: «Infilò un vicoletto buio, rischiarato da un fanale a gas,» - scrive la Ginzburg alludendo all'impossibilità di capire i veri motivi del protagonista.

Nel finale del romanzo *Tutti i nostri ieri*, Cenzo Rena va a confessare l'uccisione del cameriere tedesco per salvare gli ostaggi: non è stato lui a sparare al tedesco ma il dovere lo porta a sacrificarsi al fine di poter salvare altre persone ed infine il paese.

Cenzo Rena si versò ancora del cognac e s'infilò l'impermeabile e uscì nel mattino chiaro, con le campane che suonavano forte e dei piccoli aeroplani lucenti nell'alto del cielo³⁵⁵.

Lo raggiunge Franz, anche lui non c'entra niente con la morte del tedesco, ma decide di seguire Cenzo Rena che più volte gli ha salvato la vita durante la guerra.

E furono tutt'e due a un tratto molto felici mentre correvano scivolando nell'erba alta, e le campane suonavano e la strada si stendeva bianca e polverosa di sotto al pendio, la strada dove non avrebbero mai sparso dei chiodini perché non c'era più tempo³⁵⁶.

In questo passaggio confluiscono diversi motivi: la luce abbagliante, la mattina, la felicità, la strada, il tempo (che sta per scadere), la morte (perché costituirsi ai tedeschi vuol dire andare incontro ad una morte volontaria).

In questo fascio di motivi la luce simboleggia la decisione giusta, presa da Cenzo Rena, ed anche sia la sua inevitabilità sia la trasformazione, il passaggio degli eroi ad un'altra vita, la loro unione con la luce.

Nello stesso tempo rappresenta anche il fatto che la vita prosegue su disegni ignoti e incomprensibili alle persone: incomincia il nuovo giorno che vuol dire la vita per alcuni e la morte per altri. Così Cenzo Rena sente che tocca a lui agire in quel

³⁵⁵ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, pp. 555-556.

³⁵⁶ *Ivi.*, p. 556.

momento e che non potrebbe fare diversamente: la luce del sole sulla sua figura che va a morire è questo sapere dell'inevitabile, in quanto per lui il giro della vita sta per chiudersi proprio in quel momento.

I lampi di luce che vede Carmine nel racconto ginzburghiano *Famiglia*, durante la notte in cui la malattia prende sopravvento, non appaiono privi di significato ma legati al fatto che solo con la malattia Carmine ha cominciato a comprendere appieno i legami tra la propria esistenza e quella dei figli, delle mogli, dei genitori e tutta questa struttura che circonda una persona. Solo in quel momento il protagonista comincia a distinguere le persone che gli sono state davvero vicine da quelle che lo sono state soltanto fisicamente ma in realtà vanno considerate alla stregua di estranei.

Il romanzo si chiude con il ricordo d'infanzia di Carmine, in cui vede la notte alla stazione passata con la madre: i lampi di luce della conoscenza alla quale lui si affaccia così tardi lo portano nel buio della notte che rappresenta il concludersi della propria vita.

Il problema gnoseologico così come il tema dell'opposizione delle sembianze e della successiva scoperta della realtà, furono fondamentali per Čechov nel periodo dei suoi racconti più maturi (alla fine degli anni 1880): sembra che lo stesso abbia avuto una certa influenza sulla scrittura di Natalia Ginzburg soprattutto negli ultimi testi letterari.

Riportiamo altri esempi dalla saggistica della scrittrice che concordano con la logica già esposta.

Nel saggio *Il mio mestiere* (1949) raccolto in *Le piccole virtù* la Ginzburg descrive così un'immagine bellissima di uno specchio:

In quell'epoca che scrivevo i miei racconti brevi, con il gusto dei personaggi ben trovati e dei particolari minuziosi, in quell'epoca ho visto una volta passare per strada un carretto con sopra uno specchio, un grande specchio con la cornice dorata. Vi era riflesso il cielo verde della sera, e io mi son fermata a guardarlo mentre passava, con una grande felicità e il senso che avveniva qualcosa d'importante. Mi sentivo molto felice anche prima di vedere lo specchio, e a un tratto m'era sembrato che passasse l'immagine della mia felicità stessa, lo specchio verde e splendente nella sua cornice dorata. <...> Lo specchio sul carretto m'è sembrato m'offrisse delle possibilità nuove, forse la possibilità di guardare una realtà più gloriosa e splendente, una

realità più felice, che non richiedeva minuziose descrizioni e trovate astute ma poteva attuarsi in un'immagine risplendente e felice³⁵⁷.

L'immagine che troviamo qui appare quasi identica a quella di Stendhal in *Il Rosso e il nero* nel capitolo XIX (*L'opera buffa*) quando egli parla dei fatti che si riflettono nel romanzo e quindi probabilmente non è inventata dalla Ginzburg.

Eh, signori, un romanzo è uno specchio che viene portato su una strada maestra. Ora riflette ai vostri occhi l'azzurro del cielo, ora il fango dei pantani. E voi accuserete d'immortalità l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla? Il suo specchio mostra il fango e voi accusate lo specchio! Accusate piuttosto la strada dov'è il pantano, e più ancora l'ispettore stradale che lascia imputridire l'acqua e formarsi i pantani³⁵⁸.

Appare però significativa l'immagine della luce della sera nel testo ginzburghiano che si riflette nello specchio ed indica il momento in cui la scrittrice ha compreso come debba scrivere ed ha acquisito il concetto della propria scrittura. Lo specchio qui, oltre a far vedere alla scrittrice la realtà del suo mestiere (e quindi della sua vita), potenzia la luce e la illumina con un sapere supremo regalándole la felicità: la luce dello specchio quindi riflette e trasmette il messaggio, senza particolari elaborazioni, e così è il meccanismo della scrittura, che si associa a questo punto con il concetto dell'eternità (in quanto la luce, come qualsiasi onda, è infinita ed eterna).

Troviamo il motivo della luce anche nel saggio *Ritratto di scrittore* (1970) che tratta lo stesso tema ovvero quello dello scrivere. A tale proposito, la Ginzburg parla di diversi periodi nell'evoluzione del suo mestiere ed alla fine si rivolge all'argomento del pubblico e dei suoi interlocutori. Così nell'età matura si pone davanti alla scrittrice il problema della comprensione di quello che ella sta elargendo ai propri lettori: ma loro capiscono? – pensa. «Chiede al suo destino di portargli nuove persone, oppure di ravvivare le antiche dell'antica luce»³⁵⁹.

In un altro saggio, sempre della stessa raccolta, *I rapporti umani* (1953), la Ginzburg ricorre alla medesima simbolica opposizione. Si tratta di un testo di

³⁵⁷ N. Ginzburg, *Il mio mestiere*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 846.

³⁵⁸ Stendhal, *Il rosso e il nero*, Einaudi, Torino, 1993, p.364.

³⁵⁹ N. Ginzburg, *Ritratto di scrittore*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p. 190.

straordinaria carica psicologica e filosofica anche se redatto con parole semplicissime e che a volte sfiorano la banalità: in ogni caso l'immagine dell'insieme appare di una profondità notevole e vi possiamo scorgere le riflessioni sulla parabola che percorre qualsiasi persona nello sviluppo del proprio rapporto con il mondo e con riguardo ai concetti intorno ai quali si costruisce l'esistenza di ognuno di noi.

All'inizio, dice la Ginzburg «abbiamo soprattutto gli occhi fissi al mondo degli adulti, buio e misterioso per noi»³⁶⁰. Poi, dopo diversi passaggi, si arriva ad avere la lampada che diventa un simbolo della propria famiglia, della propria casa-tana, del proprio focolare, della felicità pur sempre provvisoria ed incerta. Poi i figli crescono, si acquisisce finalmente quello che si pensava la saggia tranquillità degli adulti, ma il ciclo si conclude con un nuovo giro di questa parabola:

Noi crediamo sempre di poter tornare a quel nostro momento segreto, di poter sempre attingerci giuste parole: ma non è vero che ci possiamo sempre tornare, tante volte i nostri sono falsi ritorni: accendiamo di falsa luce i nostri occhi, simuliamo sollecitudine e calore al prossimo e siamo in realtà di nuovo contratti, rannicchiati e gelati sul buio del nostro cuore³⁶¹.

L'opposizione del buio e della luce serve di nuovo a rendere l'idea della ciclicità, dell'eternità, dell'impossibilità di penetrare col pensiero in questo sistema segreto che coinvolge tutti. Tale inconcepibilità viene messa in risalto con un'altra immagine che Natalia Ginzburg ha usato diverse volte nella sua opera, e cioè il dubbio che tutto quello che ci circonda non esista per davvero:

Chi sono gli altri e chi siamo noi? Ci chiediamo. Restiamo a volte tutto il pomeriggio soli nella nostra stanza, a pensare: con un vago senso di vertigine, ci chiediamo se gli altri esistano veramente, o se siamo noi che li inventiamo. Ci diciamo che forse, in nostra assenza, tutti gli altri cessano di esistere, scompaiono in un soffio: e miracolosamente risorgono, scaturiti d'un tratto dalla terra, non appena guardiamo³⁶².

³⁶⁰ N. Ginzburg, *I rapporti umani*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 861.

³⁶¹ *Ivi.*, p. 882.

³⁶² *Ivi.*, p. 864.

Compariamo la stessa idea nelle *Tre sorelle* di Čechov, pronunciata da Irina nel dialogo con Tuzenbach in uno dei passaggi citati sopra e dal medico Čebutykin nella scena in cui egli rompe simbolicamente l'orologio e che viene ripetuta poi nuovamente nel IV atto:

Forse non l'ho veramente rotto, ci pare soltanto che lo abbia rotto. Forse ci pare soltanto di essere al mondo, mentre in realtà non ci siamo per niente. Io non so niente, nessuno sa niente³⁶³.

E anche questa idea, come nota Sobennikov nell'articolo citato, richiama quanto scritto nel libro dell'Ecclesiaste (4:3): l'equivalenza tra il vedere e l'esistere, così come tra il non vedere ed il non esistere, appare connessa fino in fondo con l'opposizione del buio e della luce in quanto è soltanto la luce che permette di vedere.

Nel saggio *Vita immaginaria*, che Natalia Ginzburg ha scritto molto più tardi nel 1974, ritroviamo le stesse immagini nonché gli stessi concetti, i quali non perdono d'importanza per la scrittrice che li riporta costantemente attraverso tutta la propria opera: il saggio non solo dà il nome all'omonima raccolta dei saggi del 1974 ma la conclude. Spesso tale posizione indica una particolare rilevanza del testo, non soltanto nei confronti di tutti i testi messi sotto questo titolo, ma anche sotto il profilo di un significato particolare ed importante che li unisce.

Nella *Vita immaginaria* la scrittrice torna a riflettere sui periodi dell'esistenza umana e parla in particolare della vecchiaia con le seguenti parole:

Saremo testimoni, spettatori, comparse. Nemmeno nei segreti della vita immaginaria, noi non potremo più recitare una parte essenziale. Ogni nostro sogno sarà senza luce. Impossibile accendere le luci essendosi rotti i fili, impossibile alzare un palcoscenico nei nostri teatri devastati. Noi pensiamo che questa è la vecchiaia. Fare il gesto di accendere la luce e rimanere al buio³⁶⁴.

³⁶³ A. Čechov, *Tre sorelle*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.419.

“Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает.”

³⁶⁴ N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.II, p. 679.

Si riprende qui la già citata ed incontrata metafora del capire il mondo – avere la luce, avere la visione limitata, non capire – il buio.

Dai testi citati e dai passaggi analizzati si deduce l'importanza dell'opposizione in oggetto, la sua vasta diffusione nell'opera degli scrittori in esame, nonché la simile rilevanza di tali concetti che per entrambi rivestono un'implicazione biblica e filosofica profonda.

La figura del medico nell'opera di Čechov e di Natalia Ginzburg

Čechov era medico di professione: ha esercitato la medicina per tutta la vita, dopo essersi laureato presso l'Università di Mosca, ed ha sempre visto la medicina come il suo principale lavoro, considerando la letteratura meno importante. Pertanto la descrizione dei medici nei suoi racconti appariva legata al fatto che lo scrittore ne conosceva bene sia l'ambiente di lavoro, sia i problemi nonché la vita.

Forse nell'opera di Čechov si può osservare ed esaminare meglio che altrove il legame che intercorre tra letteratura e medicina, in quanto ci sono stati di fatto pochi scrittori che hanno utilizzato in modo così ampio tale figura: l'immagine del medico nell'opera cecoviana ha rappresentato svariate volte l'oggetto della ricerca e della riflessione degli studiosi³⁶⁵, anche se nell'ultimo periodo non compare più tra i temi maggiormente affrontati dai critici letterari.

Nel tipo di medico che Čechov spesso introduce nei propri racconti e nelle proprie opere per teatro, non appare affatto difficile notare una serie di tratti in comune: il medico nell'opera cecoviana è spesso un personaggio di secondo piano e non vi sono molteplici testi nei quali possiamo considerarlo alla stregua del protagonista. A tale riguardo i racconti più noti sono probabilmente *Il reparto N.6* e *Nemici*.

³⁶⁵ Tra i lavori che trattano questo tema vanno menzionati i seguenti: G.P.Zadëra, *Medicinskie dejateli v proizvedenijach A.P.Čechova*, Niva, Ežemesjačnye literaturnye i populjarnye priloženija, 1903, N.10 e N.11, pp.481-510; I.A.Baranova, *Literatura i medicina: transformacija obraza vrača v russokoj literature XIX veka*, in Vesti Samarskoj gumanitarnoj akademii, serija «Folosofija. Filologija», 2010, № 2 (8), pp.186-194; I.F.Miftachov, *Medicinskie motivi v rannich rasskazach A.P.Čechova kak otobraženie ego vračebnoj dejatelnosti*, Izvestija Saratovskogo universi teta, Novaja serija, Serija Filologija. Žurnalistika, 2017, T.17b, vyp.4; E.B.Meve, *Medicina v žizni i tvorčestve Čechova*, Kiev, Gosizdat USSR, 1961.

Per Čechov il medico rappresenta l'intelligencija e cioè un certo ceto intellettuale della società, proveniente spesso dalla borghesia, la quale non di rado possiede un orizzonte di conoscenza più vasto nel campo del lavoro e degli studi. Si pensi ad esempio all'immagine del dottor Blagovo in *La mia vita*, oppure al dottor Samójlenko nel *Duello*, o ancora al dottor Sobol' del racconto *Mia moglie*.

In tutti i casi sopra indicati, il medico cecoviano appare raramente felice della propria vita privata, in quanto totalmente dedicato al proprio lavoro oppure in quanto finge di esserlo: non possiede famiglia, non ha moglie, vive una vita solitaria infelice e noiosa e possiede un carattere debole, facilmente influenzabile ma buono e servizievole nonché disponibile ad aiutare il prossimo. Almeno così è l'apparenza e possiamo ricordare a tale riguardo le seguenti figure: Starcev di *Jonic*, il dottor Ràgin del *Reparto N.6*, Ovčinnikov del racconto *Situazione sgradevole* (in altre traduzioni *La seccatura*).

Nei racconti giovanili dello scrittore russo troviamo più spesso immagini di medici ciarlatani, come ad esempio il sostituto del dottore in *Chirurgia*, il quale non riesce a compiere una semplice operazione come l'estrazione di un dente. Così il dottore nel racconto *Misure adeguate*, il quale chiude un occhio sulle violazioni che si fanno al mercato; così anche come i medici del racconto comico *Per affari di servizio*, i quali giocano a carte invece di andare dai malati e portare il cadavere in ospedale per l'autopsia ...

Questa caratteristica passerà successivamente anche nelle opere più mature e nelle pièces teatrali dello scrittore, in cui spesso i medici non curano i malati e prescrivono bicarbonato e gocce di valeriana solo per sbarazzarsi dei loro pazienti (Dorn di *Gabbiano*, Astrov di *Zio Vanja*).

Invece non di rado Čechov nei propri racconti descrive medici che vanno considerati come completamente devoti al loro mestiere ed alla scienza e pronti a tutto, anche nelle situazioni difficili. Essi salvano vite e le anime delle persone: così sono Dymov da *La sventata* (in altre traduzioni *La salterellona*), il dottor Sobol' del racconto *Mia moglie*, il leggendario dottore del racconto parabola *Il racconto del giardiniere capo*, il dottor Kirilov del racconto *Nemici*, che nonostante la morte del figlio va a salvare la moglie dell'amico Abogin.

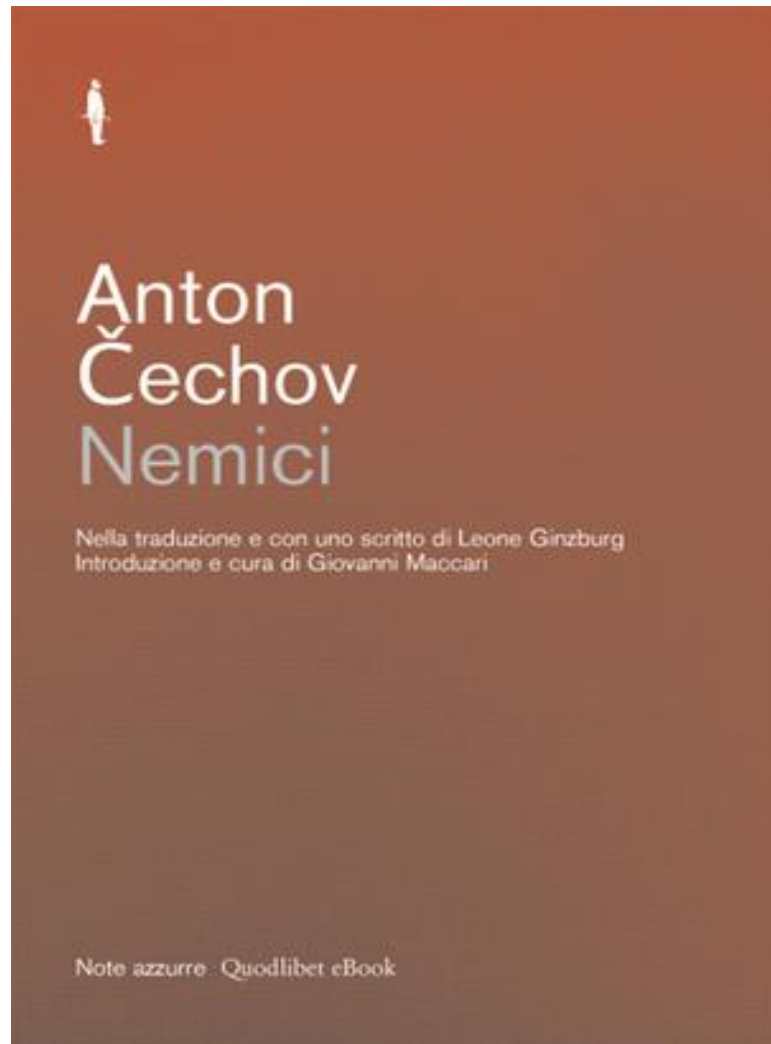


Figura 10. Edizione del racconto *Nemici* nella traduzione di Leone Ginzburg

Ad un tale tipo di personaggi è connesso il tema del legame tra medicina e religione: il medico infatti, spesso e da tempi immemorabili, viene considerato non solo come colui che si prende cura del corpo ma anche dell'anima.

Secondo numerose testimonianze dei contemporanei, Čechov, in qualità di medico, dava molta importanza a tale aspetto e cercava di considerare lo stato psicologico dei propri pazienti. Nella parabola *Il racconto del giardiniere capo*, tale caratteristica è portata al massimo grado, poiché nel racconto la figura del medico si trasforma quasi in santo e martire: è importante sottolineare che anche nei racconti comici, come nel già citato *Chirurgia*, questo tema è presente anche se in modo quasi invisibile e nascosto. Infatti il diacono che se ne va, senza che gli venga estratto il dente malato, porta via con sé anche la ricompensa ovvero la profora (l'equivalente dell'ostia nella chiesa ortodossa).

Nella categoria dei medici che si preoccupano anche dello stato psicologico dei loro pazienti rientra anche Samòjlenko dal *Duello*, il quale più che curare la malattia di Naděžda Fëdorovna pare preoccupato della situazione in cui è capitato Laévskij. Sicuramente anche il dottor Korolëv del racconto *Un caso di pratica medica* coglie subito l'origine psicologica della malattia della sua paziente con i nervi scossi.

Una particolarità che sembra caratterizzare differenti tipi di dottori descritti da Čechov è l'inerzia, l'indifferenza verso i propri malati nel senso strettamente medico: alcuni di loro non curano veramente i malati ma si limitano ad inutili prescrizioni e tra questi giova ricordare il già citato Samòjlenko dal racconto *Duello*, il quale chiamato da Naděžda Fëdorovna non mostra alcuna intenzione di scoprire il vero motivo per cui la donna ha la febbre e sospetta problemi di carattere psicologico ed emotivo (e forse non sbaglia).

Il dottore del racconto *La crisi di nervi* invece prescrive un calmante, seguendo gli schemi, senza comprendere appieno la situazione in cui è capitato il giovane Vasil'ev e lo stato d'animo dello studente.

Così anche il dottor L'vov da *Ivanov*, il quale parla sempre di giustizia e di verità senza però mai curare qualcuno e nemmeno la moglie di Ivanov malata di tubercolosi.

E certamente anche il dottor Čebutykin di *Tre sorelle*, il quale in generale non fa proprio niente e legge solo i giornali;

ČEBUTYKIN (cupo)

Che il diavolo li porti... tutti... Dicono, uno è medico, deve saper curare tutte le malattie, e io non so proprio niente, ho dimenticato tutto quel che sapevo, non ricordo niente, assolutamente niente.

Ol'ga e Nataša escono senza che lui se ne accorga.

Che il diavolo li porti. Mercoledì scorso ho curato una donna a Zasyr': è morta, e se è morta è colpa mia. Già... Vent'anni fa qualcosina sapevo, adesso non mi ricordo niente. Niente... ³⁶⁶.

³⁶⁶ A. Čechov, *Tre sorelle*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.417.

“Ч е б у т ы к и н (угрюмо) Черт бы всех побрал ... подрал... Думают, что я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего.

Ольга и Наташа, незаметно для него, уходят.

Черт бы побрал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, а я виноват, что она умерла. Да... Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего.”

Come gli altri dottori sopra citati, anche il dottor Ragin nella propria inattività perenne del *Reperto N.6*, appartiene a tale lista, che potrebbe essere ampliata facilmente.

Nelle pagine cecoviane la figura del dottore rivela spesso un'altra importante funzione ovvero quella di svolgere il ruolo del moralista e di farsi portavoce dei pensieri cari all'autore: si ricordi ad esempio il caso dello stesso Čebutykin, di cui il monologo citato sopra, continua così:

Forse non sono neppure un uomo, faccio solo finta di avere braccia e gambe... e una testa; forse non esisto neppure, mi sembra soltanto di camminare, mangiare, dormire. (Piange). Oh, se non esistessi!³⁶⁷

Appaiono molto rilevanti per Čechov le parole del dottor Astrov, pronunciate proprio all'inizio della pièce *Zio Vanja*:

La vita è di per sé noiosa, stupida, sporca... Soffoca, una vita così. Intorno a te soltanto balordi, nient'altro che balordi; vivi con loro due, tre anni e poco per volta, senza rendertene conto, diventi un balordo anche tu. Inevitabile destino³⁶⁸.

Sempre da lui sentiamo la celebre frase che è diventata un aforisma:

ASTROV

In un uomo tutto deve essere bello: il viso, gli abiti, l'anima, il pensiero³⁶⁹.

L'abbondanza dei medici nell'opera di Čechov e le loro molteplici funzioni nei testi, potrebbero spiegarsi solamente con il fatto della professione da lui esercitata:

³⁶⁷ *Ibidem*.

“Может быть, я и не человек, а вот только делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!”

³⁶⁸ A. Čechov, *Zio Vanja*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.312.

“Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки; а поживёшь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь.”

³⁶⁹ *Ivi.*, p.332.

“А с т р о в. В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли.”

Čechov sicuramente conosceva bene la vita d'un medico, i suoi problemi, l'ambiente, le difficoltà, i tipi e così via.

Forse sussiste tuttavia anche un altro motivo, indicato dalla ricercatrice Baranova nel proprio articolo dedicato alla figura del medico cecoviano:

L'immagine del medico spesso riveste grande importanza quando nell'opera d'arte si parla dei modus principali dell'esistenza umana: riguardo alle persone, alla paura, alla risolutezza, alla coscienza. Questo non sorprende in quanto è possibile risalire alla radice dell'esistenza umana soltanto in situazioni intermedie di questo tipo, con le quali ha proprio a che fare il medico: la lotta, la sofferenza, la morte. Nella letteratura russa l'immagine del medico ha compiuto una lunga ed interessante trasformazione da ciarlatano ad eroe romantico, da eroe romantico a materialista rasoterra e da materialista a portatore di morale, eroe che conosce la verità, che sa tutto sulla vita e sulla morte, che è responsabile degli altri in senso ampio. (Mia traduzione)³⁷⁰.

Nell'ambito della presente ricerca l'immagine del medico cecoviano appare interessante, prima di tutto in quanto anche nell'opera di Natalia Ginzburg tale personaggio è spesso presente e nei diversi impieghi: chiarire un possibile legame tra queste due varianti sembra alquanto rilevante per il presente studio.

Nel saggio *Cronaca di un paese* del 1945 (che ormai non possiamo più chiamare giovanile perché la Ginzburg ha ormai 29 anni ed ha appena superato la tragedia della guerra e della morte del marito) la scrittrice sottopone al lettore la figura di un medico, il quale sembra rappresentare la personificazione di un'immagine collettiva di un medico medio, di un qualsiasi paese italiano di quel periodo.

Il dottore, che fa parte del gruppo del ceto borghese formato da brigadieri, segretari comunali e veterinari, inganna lui stesso in ogni modo i contadini: ed infatti,

³⁷⁰ I. A. Baranova, *Literatura i medicina: transformacija obraza vrača v russokoj literature XIX veka*, in Vestil Samarskoj gumanitarnoj akademii, serija «Folosofija. Filologija», 2010, № 2 (8), pp.186-194, p.194. "Образ врача часто имеет большое значение, когда в произведении речь идет об основных модусах человеческого существования: заботе, страхе, решимости, совести. Это неудивительно, поскольку проникнуть в самый корень человеческого существования можно только в таких пограничных ситуациях, с которыми часто имеет дело именно врач: борьба, страдание, смерть. В русской литературе образ врача прошел длинный и интересный путь от шарлатана к романтическому герою, от романтического героя к приземленному материалисту и от материалиста к носителю морали, герою, ведающему истиной, знающему всё о жизни и смерти, несущему ответственность за других в самом широком смысле."

subito dall'inizio la Ginzburg lo descrive con queste parole, le quali possono sembrare alquanto famigliari alla luce delle citazioni appena riportate sopra:

Da giovane era stato una persona raffinata e colta: gli piacevano i libri e la musica e aveva scritto e pubblicato dei versi. “Ma a vivere in mezzo ai cafoni mi sono perso di coraggio – diceva – mi son perso di coraggio”. Qualcuno diceva che da giovane era stato anche un medico bravo³⁷¹.

Si nota un certo parallelo con le parole di Astrov e quelle di Čebutykin, riportate nei passaggi cecoviani citati.

La figura del medico appare con una certa frequenza già nei racconti giovanili della Ginzburg. Infatti nel racconto *Giulietta* del 1934, i protagonisti sono due fratelli, entrambi aspiranti medici, dei quali il più grande prende un'amante in casa e ne percepisce davanti al più piccolo la colpa: gli toccherà spiegargli come funziona la vita ...

D'altra parte non si tratta degli unici aspiranti medici individuati nelle pagine ginzburghiane. In *La strada che va in città*, il futuro marito è Giulio – figlio del medico del paese ed egli stesso studente di medicina. Giova ricordare a tale riguardo che egli, fra tanti altri personaggi, appare come il più ragionevole e sicuramente come quello che ha maggiormente la situazione sotto controllo.

Allo stesso tempo si introduce qui un altro tema, il quale si interseca con il campo semantico della figura del dottore nel testo ginzburghiano, e cioè quello del denaro: nell'opera di Čechov forse solo in *Jonic* quest'argomento era strettamente legato alla persona del protagonista, allorché di sera Starcev conta i soldi guadagnati durante la giornata alla fine del racconto. “Nascere proprio coi soldi come i figli del dottore³⁷²” costituisce anche il sogno del piccolo protagonista del racconto *Viaggi sul carro* (1947). Anche Delia e sua madre nel racconto *La strada che va in città*, pensano a Giulio non come ad una persona ma piuttosto come ad un rimedio per la propria povertà.

³⁷¹ N. Ginzburg, *Cronaca di un paese*, in Ginzburg, N., cit. *Un'assenza, Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, p.123.

³⁷² N. Ginzburg, *Viaggi sul carro*, in Ginzburg, N., cit. *Un'assenza, Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, p.92.

Tale legame fra la professione del medico ed il guadagno continua anche nel romanzo breve *Valentino* (1951). In questo caso Valentino rappresenta la speranza per una vita migliore della famiglia d'origine e studia proprio per diventare un medico ma la sua indifferenza e la noncuranza ai dolori ed agli sforzi dei famigliari si rivelano in sintonia con la propria totale incapacità di impegnarsi all'università. I simboli buffi di questo studio di facciata diventano il microscopio ed il teschio, che egli si fa comprare più come giocattolo che come effettivo strumento di studio, così curato da tutti da suo padre alla moglie Maddalena.

Nel racconto *Mio marito* (1941) è invece raffigurata una galleria di medici più seri, più intellettuali e con comportamenti più distinti all'apparenza e tra essi si incontrano quelli che dal punto di vista professionale non appaiono molto efficienti: il dottore del racconto *Mio marito* appare come una persona decisamente per bene, affidabile e stabile economicamente, nonché tranquillo ed intelligente ma non lo vediamo tuttavia mai curare una persona reale. Si preoccupa invece del proprio racconto, nel quale descrive come si è preso cura di Mariuccia ovvero dell'adolescente che diventa successivamente la propria amante e che muore di parto mettendo alla luce il loro bambino: sebbene egli sia medico non riesce a salvarle la vita, diventando così due volte colpevole dell'avvenuta tragedia.

La voce narrante, che è quella di sua moglie – la rivale di Mariuccia – non racconta mai del suo lavoro, della sua professione: in questo caso l'immagine del medico che fallisce la propria missione si riflette sia nel fallimento familiare che nel fallimento della propria personalità e della propria anima.

Cronologicamente, la galleria dei medici incapaci di curare continua con il medico di San Costanzo di *Tutti i nostri ieri* (1952), il quale appare bonario e pacifico ma del tutto incapace di dedicarsi con serietà ed impegno alla professione medica: quando non si accorge del cancro della moglie del brigadiere, facendolo passare per una cosa da nulla, Cenzo Rena voleva quasi farlo dimettere.

E si metteva a spiegare che era inutile che si ostinasse a fare il dottore. Il dottore chiedeva cos'altro poteva fare, aveva speso tutta la sua vita a fare il dottore, si era dato d'attorno per quelle strade d'inverno e d'estate. Adesso aveva quasi settant'anni. Da giovane aveva creduto che fosse bello guarire la gente, ma poi a poco a poco si era messo a chiedersi cosa li

guariva a fare, erano contadini tutti uguali, chiamavano il dottore ma poi se ne infischiarono di quel che diceva, credevano in fondo soltanto nelle loro stregonerie³⁷³.

Ad una attenta lettura vengono in mente le immagini create da Čechov in *Il fuggitivo* (il bambino dei contadini che ha paura del medico e fugge dall'ospedale la mattina prima dell'operazione) e nei *Contadini*, allorché la vecchia madre di Nikolaj andava dai medici ma si curava comunque come meglio credeva con i rimedi tradizionali.

Tuttavia si percepisce in questo senso anche l'eco dei passaggi citati dei medici cecoviani, i quali hanno perduto la fede nelle proprie capacità mediche e nell'utilità di quello che stanno facendo.

In un altro simile caso, nel romanzo breve *Sagitario* (1957), la scrittrice descrive Chaim, il marito di una delle figlie della protagonista, il quale fa il medico nel piccolo paese in cui abitano. Egli ha un fisico debole, è di bassa statura e rappresenta la figura di un piccolo ebreo polacco con poche pretese per la propria vita: intelligente, tranquillo, amante della poesia (di cui legge e traduce brani alla futura moglie), pacifico e bonario, indifferente alla questione economica ed ai soldi in generale. Nel racconto, forse per una certa timidezza o forse un po' per indifferenza, non viene descritto come un medico di grandi capacità e professionalità: infine egli non riesce a salvare sua moglie Giulia, la quale muore di parto durante la nascita del loro primo figlio.

In generale la figura di Chaim fa venire in mente un certo tipo di medico intellettuale, più assorto nei propri pensieri che dalle proprie faccende professionali.

Nel romanzo del 1961 *Le voci della sera*, Natalia Ginzburg raffigura il medico ciarlatano: la stravagante moglie russa di Mario (uno dei numerosi fratelli della famiglia De Francisci descritta nel testo) fa venire dalla Svizzera un medico omeopata, il quale sembra dovesse fare miracoli, per ripristinare l'ormai compromessa salute del marito tornato dalla guerra: invece Mario, anche avendo il dottore vicino, da lì a pochi mesi muore, poiché egli si dimostra del tutto incapace di curarlo e non accorgendosi neppure della gravità della situazione.

In un certo senso medici che non curano possono essere ricondotti anche ad una fila di psicanalisti che appaiono nell'opera della Ginzburg: si parla di psicanalisi già nel

³⁷³ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. I, p. 487.

romanzo *Le voci della sera* e nella commedia *Ti ho sposato per allegria* (1965) un certo medico Lamberto Genova fa parte dell'intreccio. Infatti Pietro cerca il suo famoso cappello per andare al funerale di quest'ultimo e così, senza comparire mai, questo Lamberto Genova diventa uno dei personaggi della commedia in quanto gli altri parlano di lui continuamente.

Tale espediente viene utilizzato dalla scrittrice diverse volte, al fine di creare la giusta tensione necessaria nei suoi testi con questa presenza-assenza (pensiamo ad Anna nel racconto *Un'assenza*, a Michele del romanzo *Caro Michele*, a Lucianella Calabrò in *L'intervista*, alle ragazze ungheresi in *La porta sbagliata*).

La figura dello psicanalista viene descritta con minimi particolari nel saggio *La mia psicanalisi* (1969), in cui il dottor B. è raffigurato come un freddo professionista intellettuale, preciso e silenzioso: il senso ed il meccanismo delle cure sfuggono alla narratrice ed il loro effetto è indefinito, sia per quanto riguarda il risultato che i tempi di miglioramento.

L'aspetto della ricompensa del dottor B., e cioè il denaro, viene trattato ironicamente dalla Ginzburg in quanto le sembra quasi umiliante pagare per l'attenzione una persona: difatti lo psicanalista, almeno all'apparenza, non sembra dare ai paziente nient'altro che la propria presenza, il proprio tempo e l'ascolto.

Con grande ironia, nel saggio del 1970 *Il bambino che ha visto gli orsi* la Ginzburg porta davanti al lettore la figura del pediatra americano di suo nipote Simone: deride la sua leggerezza, una certa indifferenza al dolore che si spaccia per professionalità e la leggerezza nei confronti del bambino e dei genitori, insieme ad una sottile allusione all'aspetto economico di questo rapporto.

Non troviamo nell'opera di Natalia Ginzburg medici devoti al loro mestiere, salvatori di persone, scienziati brillanti ed ostinati, eroi (come alcuni medici cecoviani) e, a quanto pare, non vi sono neppure grandi moralizzatori, poiché nessuno di loro pronuncia mai parole che sintetizzano l'accaduto. Eppure persiste questa insistenza sulla figura del medico, che dovrebbe curare corpo ed anima degli uomini o almeno avere capacità e volontà per farlo.

Per guarire il corpo ci vuole la scienza e per guarire l'anima ci vuole l'intelligenza, l'intelletto e la sensibilità: la figura del medico dovrebbe mettere a fuoco l'insieme di queste caratteristiche per assistere i bisognosi nei momenti di necessità:

questo ruolo dei medici – l'aiuto nel momento difficile – rappresenta il simbolo della civiltà, simbolo di essere uomini. In questo senso, i medici che non curano e che si perdono d'animo mostrano il segno della fragilità della capacità di ognuno di noi ad essere semplicemente una persona e, probabilmente, questo era il messaggio di Čechov e della Ginzburg.

Tema riguardo al proprio mestiere di scrivere.

L'argomento relativo al mestiere di scrivere nell'opera cecoviana ha trovato riflessione nelle lettere dello scrittore russo: esso non va considerato centrale per la sua prosa, anche se si trovano diversi frammenti che lo trattano nei racconti.

Čechov non ha mai svolto il ruolo del critico letterario, rifiutando posizioni di redattore nei giornali (*Mir isskustva*) e neppure ha mai dedicato testi all'analisi letteraria degli scrittori suoi contemporanei o predecessori limitandosi invece a sporadiche annotazioni ed osservazioni nelle lettere, in verità molto brevi.

Nonostante questo, giova ricordare che nella sua pièce destinata al teatro *Il Gabbiano* prende forma il tema di un'opera teatrale (di un'opera d'arte in generale) e dell'essere scrittore, coinvolgendo diversi personaggi e diventando uno dei focus principali della pièce stessa.

La rappresentazione dell'opera del giovane Treplev (teatro nel teatro), la recitazione della Zarečnaja, l'accoglienza del pubblico, le lamentele di Trigorin riguardo alla propria vita di scrittore, tutto ciò forma una delle correnti tematiche fondamentali in questo testo cecoviano.

Diversa è invece la situazione per Natalia Ginzburg, la quale, oltre ad essere scrittrice, per anni ha collaborato nella casa editrice Einaudi con recensioni, correzioni, revisioni, selezioni di testi letterari in vista della loro pubblicazione. La riflessione sulla propria scrittura ha dato luce a diversi saggi che trattano l'opera di altri scrittori, i pensieri sul proprio mestiere, nonché i passaggi dedicati a questo tema nei racconti autobiografici ed in alcuni romanzi.

Se si può affermare con certezza che Čechov effettivamente non fosse un critico, la stessa conclusione non può di certo valere per la Ginzburg, la quale era solita negare

le proprie competenze in diversi campi nei quali invece svolgeva un'attività di vera e propria professionista: citiamo per esempio questo passaggio dall'articolo *Appunti sulla "Storia"* (1974), in cui la scrittrice parla del romanzo della sua amica Elsa Morante ed inizia in questo modo:

Della *Storia*, romanzo di Elsa Morante, vorrei parlare non come critico, cosa che io d'altronde non sono, e nemmeno forse come comune lettore, ma vorrei parlarne invece come romanziere³⁷⁴.

Probabilmente potremmo interpretare tale negazione non come il rifiuto ad occupare un siffatto ruolo ma piuttosto come una definizione della propria posizione, volta a prendere le opportune distanze ed a sottolineare la limitazione delle proprie responsabilità.

Gli articoli critici della Ginzburg spesso trattano aree confinanti alla prosa letteraria: il cinema (*L'attore, Film, Amarcord, Bergman*) e la poesia (*Biagio Marin, Tonino Guerra, Il paese della Dickinson*, solo per citarne alcuni).

Rivolgendosi alla prosa altrui ed ai propri testi letterari, i brani ginzburghiani spiegano il mestiere dello scrivere come un modo di stare al mondo che non potrà mai essere considerato come una sorta di lavoro meccanico. Inoltre nel saggio *Il mio mestiere* la Ginzburg fa capire che ognuno di noi probabilmente è destinato a svolgere un mestiere per eccellenza, che coincide con la propria vocazione – il sapere ed il volere fare una determinata cosa.

Leggendo i saggi delle due raccolte *Mai devi domandarmi* e *La vita immaginaria*, inclusi anche nei due volumi dei Meridiani, spesso è difficile definire precisamente il genere del testo e classificarlo come critica letteraria o piuttosto come racconto, poiché la scrittrice apporta sempre una vena intima e personale volta a cancellare il distacco necessario nell'analisi vera e propria: un tale approccio ha come scopo la trasformazione dell'autore da un oggetto ad un personaggio e l'esclusione di qualsiasi tipo di convenzionalità.

³⁷⁴ N. Ginzburg, *Appunti sulla "Storia"*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II., p. 579.

Riassumendo possiamo affermare che la Ginzburg quasi mai apporta giudizi e offre consigli ma cerca solo di penetrare all'interno del mondo artistico altrui e di condividere idee e sensazioni con il lettore.

Al contrario Čechov non scriveva mai articoli o saggi sull'opera degli scrittori ma nelle proprie lettere dava indicazioni molto precise su quali fossero, a suo avviso, le caratteristiche imprescindibili di un testo letterario ed offriva suggerimenti concreti (pochi ma chiari consigli) per scrivere meglio ed ottenere un testo che potesse produrre un effetto rilevante.

L'epistolario di Čechov è stato analizzato molte volte in diversi studi filologici³⁷⁵. La stessa Ginzburg indubbiamente ha svolto un immenso lavoro di analisi e di selezione di questo cospicuo corpus di testi: ricordiamo che il progetto di edizione delle lettere cecoviane è stato per alcuni anni l'oggetto delle discussioni delle riunioni del mercoledì presso la casa editrice Einaudi.

Gli studiosi principalmente evidenziano alcune tesi fondamentali per il classico russo, di frequente menzionate da Čechov stesso quali suggerimenti ai giovani scrittori. Egli non chiedeva mai quanto lui stesso non applicherebbe alla sua opera. Ne citiamo di seguito le principali:

- Assenza di tendenziosità, di moralizzazione;
- Assoluta precisione e laconicità;
- Capacità di coinvolgere al massimo il lettore;
- Veridicità e sincerità nella descrizione;
- Semplicità in tutto.

Inoltre Čechov consigliava di scrivere molto per esercitarsi in questo mestiere, ritenendo che le vere opere d'arte si ottengono soltanto con il duro lavoro e con il massimo impegno: è stato sempre attento all'uso della lingua, ai titoli, alle descrizioni

³⁷⁵ Solo per citarne alcuni: *A.P. Čechov o literature*, pod. red. L.A. Pokrovskoj, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1955; L.P. Gromov, *Čechov kak literaturanyj kritik*, risorsa elettronica, disponibile al link <https://www.anton-chehov.info/leonid-gromov-chexov-kak-literaturnyj-kritik.html> (data di consultazione 29/06/2020); A.A. Novikova, *A.P. Čechov – čitatel', redaktor i literaturnyj kritik (iz êpistoljarnogo nasledija)*, in *Sbornik naučnych trudov Sworld*, 2012, T.31, №2, p.53-61.

della natura³⁷⁶ ed in ogni opera che gli capitava tra le mani cercava innanzitutto di sottolinearne i pregi, escludendo ogni tipo di imitazione delle opere e dello stile altrui.

Al fratello Aleksandr, che scriveva anch'egli piccoli racconti, Čechov consigliava (lettera del 6 aprile 1886):

Scrivi non più di due racconti alla settimana, accorciali, rielaborali, affinché il lavoro sia lavoro. Non inventare sofferenze che non hai provato, non descrivere paesaggi che non hai veduto – giacché in un racconto la menzogna infastidisce assai più che in una conversazione.³⁷⁷

Gli suggeriva anche di evitare descrizioni degli stati d'animo dei personaggi e di fare in modo che il lettore potesse intuirli dalle loro stesse azioni o parole. All'amica Avilova, consigliava di mantenere un tono più freddo nel raccontare i dolori e le tragedie e di dare uno sfondo neutro a questi eventi, allo scopo di ottenere un risultato più veritiero ed un effetto più profondo (собр. соч. 30 тт. Т.V., С.26).

Inoltre Čechov invitava sempre tutti a prendere ispirazione dai grandi romanzi e dagli scrittori già riconosciuti come classici, formando su di essi il proprio gusto letterario.

Possiamo ritrovare una riflessione di tali suggerimenti in forma ironica e comica ad esempio nel racconto *Il dramma*, nel quale una scrittrice di opere teatrali dilettante e noiosa viene uccisa da un famoso scrittore: egli, costretto per ore a sentire la lettura del suo dramma, non resiste più e commette l'omicidio ma viene assolto dalla giuria.

I principi cecoviani nella scrittura letteraria si rispecchiano anche nei comportamenti e nelle parole dei personaggi della commedia *Il Gabbiano*.

³⁷⁶ Vedi ad esempio l'analisi eseguito nell'articolo di G.A.Grigorjan, *A.P. Čechov kak čitatel' i kritik*, risorsa elettronica disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-kak-čitatel-i-kritik/viewer> (data di consultazione 27/06/2020).

³⁷⁷ A. Čechov, *Epistolario*, a cura di Gigliola Venturi e Clara Coïsson, vol.I, Einaudi, Torino, 1960, p.138.
“Пиши не больше 2-х рассказов в неделю, сокращай их, обрабатывай, дабы труд был трудом. Не выдумывай страданий, которых не испытал, и не рисуй картин, которых не видел, ибо ложь в рассказе гораздо скучнее, чем в разговоре...”
Чехов А. П. Письмо Чехову Ал. П., 6 апреля 1886 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1983. Т. 1. Письма, 1875—1886. М.: Наука, 1974. С.230.

DORN

Sì... Ma rappresentate soltanto cose importanti ed eterne. Sapete, io ho vissuto in modo vario e con gusto, sono contento, ma se mi fosse toccato di provare l'impulso dello spirito che sentono gli artisti durante la creazione, allora credo che avrei disprezzato il mio involucro materiale e tutto ciò che con esso è collegato, e mi sarei allontanato dalla terra, verso l'alto.

TREPLEV

Scusate, dov'è Zarečnaja?

DORN

Non ho finito. Nell'opera d'arte ci deve essere un pensiero chiaro e distinto. Dovete sapere perché scrivete, altrimenti se percorrerete questa pittoresca via senza una meta precisa, vi perderete e il vostro talento vi ucciderà.³⁷⁸

Alla fine del terzo atto Trigorin parla a lungo del proprio mestiere, descrivendo così il proprio lavoro:

Giorno e notte mi tormenta un solo pensiero importuno: devo scrivere, devo scrivere, devo... Non faccio a tempo a finire una novella che già, chissà perché, ne devo scrivere un'altra, poi una terza, e dopo la terza una quarta... Scrivo ininterrottamente, come quando si cambiano i cavalli alle stazioni di posta, non so fare altrimenti. Cosa c'è in tutto questo di meraviglioso e luminoso, io vi domando? Oh, che vita selvaggia! Ecco sono qui con voi, mi agito, e intanto penso a ogni istante che mi aspetta una novella incompiuta. Vedo una nuvola simile a un pianoforte. Penso: bisogna che in qualche racconto rammenti che fluttuava una nuvola simile a un pianoforte. C'è odore di eliotropio. Subito mi imprimo nella mente: odore dolciastro, colore vedovile, rammentarsene nella descrizione d'una sera estiva. Colgo ogni singola frase che voi e io pronunciamo, ogni singola parola e mi affretto a racchiudere queste frasi e parole nel mio scrigno letterario: potrebbero tornare utili! Quando finisco un lavoro, corro a teatro o a pescare; mi potrei riposare, potrei dimenticare, ma no, in testa già rotola una pesante palla di ghisa, un nuovo soggetto che mi trascina al tavolino, e di nuovo bisogna

³⁷⁸ А.Čechov, *Gabbiano*, in Čechov Anton, cit. *Teatro*, p.262.

“Д о р н. Да... Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту.

Т р е п л е в. Виноват, где Заречная?

Д о р н. И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас.”

precipitarsi a scrivere, scrivere. E così sempre, sempre, e non ho pace da me stesso, e sento che sto divorando la mia stessa vita, e per il miele che do a qualcuno nello spazio, rubo il polline ai migliori fiori, li strappo e ne calpesto le radici. Forse che non sono pazzo?³⁷⁹

Secondo Čechov, Trigorin non è configurabile quale scrittore ideale ma espone alcuni pensieri cari ed importanti all'autore dell'opera: è uno scrittore-lavoratore ed i suoi libri ottengono successo poiché Trigorin mette un impegno assiduo in tale attività e scrive fidandosi della propria anima e ricercando la sincerità:

Non mi piaccio come scrittore. E la cosa peggiore è che vivo come in stato di ebbrezza e spesso non capisco quello che scrivo... Amo quest'acqua, questi alberi, il cielo, sento la natura che suscita in me la passione, il desiderio invincibile di scrivere. Ma io non sono solo un paesaggista, sono anche un cittadino, amo la patria, il popolo, sento che se sono scrittore ho l'obbligo di parlare del popolo, delle sue sofferenze, del suo futuro, di parlare della scienza, dei diritti dell'uomo e di altre cose ancora, e parlo di tutto, mi affretto, mi spronano da ogni lato, si arrabbiano con me, e io mi barcameno da una parte all'altra, come una volpe braccata dai cani, vedo che la vita e la scienza continuano ad avanzare, mentre io resto sempre più indietro, come un contadino che ha perso il treno, e in fondo sento che non so descrivere altro che paesaggi, e che in tutto il resto sono falso, falso fino al midollo.³⁸⁰

³⁷⁹ *Ivi.*, p.273.

“День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь! Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан — нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни. Разве я не сумасшедший?”

³⁸⁰ *Ivi.*, pp.274-275.

“Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю,

Ma non è l'unico scrittore in *Il Gabbiano*: suo nipote, Treplev, scrive in modo differente e proclama principi diversi cercando di esprimersi e di raggiungere il giusto equilibrio tra la propria opera e la propria vita.

TREPLEV (*si accinge a scrivere; rilegge ciò che ha già scritto*)

Ho tanto parlato di forme nuove, e adesso sento di scivolare io stesso, a poco a poco, nella routine, (*Legge*). “Un manifesto su uno steccato notificava.. Il pallido viso, incorniciato da capelli scuri...” Notificava, incorniciato... Com'è tutto banale. (*Cancella*). Comincerò da quando il rumore della pioggia svegliò l'eroe, e tutto il resto via. La descrizione della serata di luna è lunga e ricercata. Trigorin si è fabbricato degli artifici, per lui è facile. In lui sulla diga brilla il collo di una bottiglia rotta e nereggia l'ombra della ruota di un mulino, e la notte di luna è bell'e fatta, per me invece la luce baluginante, il quieto balenio delle stelle, e i lontani suoni di un pianoforte che si spengono nella tranquilla aria profumata... Che sofferenza.

Pausa.

Mi convinco sempre più che il problema non sta nelle forme nuove o vecchie, ma in quello che si scrive, senza pensare alle forme, che si scrive perché sgorga liberamente dall'anima..³⁸¹

In questi monologhi ritroviamo l'espressione dei principi che Čechov dichiarava nelle proprie lettere. Infatti nel racconto lungo *Tre anni* troviamo ancora un monologo sui criteri cecoviani per un'opera letteraria riuscita (cioè l'assenza di trame pretenziose con una moralizzazione aperta ed invadente).

Quando Kiš dichiara che, per un'opera moderna, il tema deve essere obbligatoriamente sociale o addirittura scientifico, Jàrcev obietta in questo modo:

как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей.”

³⁸¹ Ivi., p.302.

“Т р е п л е в (собирается писать; пробегает то, что уже написано). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (Читает.) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (Зачеркивает.) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки роля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

Пауза.

Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души.”

«Se la poesia non affronta i problemi che vi paiono importanti» disse Jàrcev «rivolgetevi allora a opere sulla tecnica, di diritto penale e finanziario, leggete gli articoli scientifici. Che bisogno c'è che in *Romeo e Giulietta* si parli, invece che di amore, supponiamo, della libertà di insegnamento o della disinfezione delle carceri, se questi problemi li trovate in saggi e trattati specifici?»³⁸²

Possiamo ritrovare in diversi testi di Natalia Ginzburg richiami ai temi sopra citati: ad esempio nel racconto contenuto nella raccolta *Le piccole virtù*, intitolato proprio *Il mio mestiere*, la scrittrice racconta la propria formazione ed il suo cammino nella scrittura a partire dalle poesie infantili attraverso imitazioni degli altri nei piccoli racconti, ed altresì descrive la fatica che accompagna questo lavoro. A suo avviso infatti, una vera opera d'arte richiede una completa dedizione dell'autore, la concentrazione di tutte le sue forze, proprio la fatica di cui parlava anche Čechov.

Ho scoperto allora che ci si stanca quando si scrive una cosa sul serio. È un cattivo segno se no ci si stanca. Uno non può sperare di scrivere qualcosa di serio così alla leggera, come con una mano sola, svolazzando via fresco fresco. Non si può cavarsela così con poco. Uno, quando scrive una cosa che sia seria, ci casca dentro, ci affoga dentro proprio fino agli occhi <...>.³⁸³

Riguardo al mestiere di scrittore, nel racconto la Ginzburg scrive con una posizione che è completamente opposta a quella di Čechov. Mentre egli dà consigli, essendo ormai uno scrittore riconosciuto con uno stile inconfondibile e grande fama, invece ella parte dall'inizio e mette a nudo tutta la propria vena dilettantistica, quasi abbassando livello e qualità di scrittura.

Nonostante tale differenza, che è fondamentale per l'immagine che la scrittrice italiana si è costruita da sempre in *Il mio mestiere*, non manca tuttavia il riferimento a nessuno dei criteri richiesti da Čechov: così, evocando il proprio periodo delle

³⁸² A. Čechov, *Tre anni*, in Čechov, A., cit. *Racconti*, vol.II, p.1046.

“— Если поэзия не решает вопросов, которые кажутся вам важными, — сказал Ярцев, — обратитесь к сочинениям по технике, полицейскому и финансовому праву, читайте научные фельетоны. К чему это нужно, чтобы в «Ромео и Жульете», вместо любви, шла речь, положим, о свободе преподавания или о дезинфекции тюрем, если об этом вы найдете в специальных статьях и руководствах?”

³⁸³ N. Ginzburg, *Mio mestiere*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p.844.

imitazioni degli altri, la Ginzburg ricorda come mescolasse i propri autori preferiti quali Victor Hugo, Annie Vivanti, Carola Prosperi, e come altresì scrivesse insieme poesie dannunziane, pascoliane, gozzaniane.

Niente di tutto questo sembrava convincerla e non ne usciva niente di vero, nessun brano valido. Lo stile, così estraneo a quello che potrebbe essere il suo, comportava personaggi e circostanze nei testi non combacianti con la conseguenza che i racconti creavano intorno a sé un alone di falsità. Invece poi, quando finalmente arriva il primo vero racconto, la caratteristica principale secondo la scrittrice è proprio rappresentata dalla sua intrinseca veridicità:

Questa volta invece non era stato un gioco. Questa volta avevo inventato delle persone con dei nomi che non mi sarebbe stato possibile cambiare: niente di loro avrei potuto cambiare e sapevo una quantità di particolari sul loro conto, sapevo com'era stata la loro vita fino al giorno del mio racconto anche se nel racconto non ne avevo parlato perché non era stato necessario. E sapevo tutto della casa e del ponte e della luna e del fiume.³⁸⁴

La Ginzburg parla anche della brevità dei suoi racconti e del suo stile «secco e lucido», senza inutili e superficiali particolari, stile che le permetteva un maggiore distacco dal proprio testo.

Come ci appaiono simili le parole di Trigorin di *Il Gabbiano*, quando egli racconta che prende sempre appunti di svariati particolari delle persone e delle trame per futuri racconti, accumulando così una specie di enciclopedia umana che spesso si rivela inutile.

Le parole della Ginzburg in *Il mio mestiere* sembrano quasi rifare il verso a quelle del personaggio cecoviano: tale è l'apparenza che la scrittrice sceglie in un testo autobiografico a tutti gli effetti.

Non cambia di molto posizione quando si tratta invece di testi di critica letteraria, in altre parole una lunga serie di saggi dedicati ai diversi scrittori italiani nella raccolta *Vita immaginaria*. In questo caso le qualità letterarie che la Ginzburg apprezza sono molto vicine a quelle che pure Čechov metteva alla base di ogni testo artistico.

³⁸⁴ *Ivi.*, p.843.

Nell'articolo relativo al poeta Biagio Marin ed in quello dedicato ad Antonio Delfini, la Ginzburg parla dell'essenzialità nell'opera letteraria e sottolinea la semplicità dei personaggi di Goffredo Parise e l'uso del dettaglio particolareggiato nelle caratteristiche dei personaggi. Inoltre nel saggio su Tonino Guerra, la scrittrice si sofferma sulla naturalezza del suo stile e parla ancora dei singoli dettagli che gettano luce particolare sui personaggi scoprendone la loro identità e nota poi come appaia perspicace il modo di Moravia nel creare i racconti «usando una sua straordinaria facoltà di posare sulla realtà uno sguardo fulmineo, penetrante, furtivo e involontario, estremamente attento e giudicante³⁸⁵».

In ogni caso, in tutti i saggi relativi a scrittori ed artisti la Ginzburg sottolinea ed apprezza particolarmente la capacità di non fingere, di non cadere nella falsità e di non circondarsi di idee ed immagini false.

Lo stile di questi saggi critici è sempre costante, non converge mai nell'ambito scientifico più impegnativo, ma rimane intimo e soggettivo, spazzando via oggettività ed analisi valutativa: la Ginzburg non giudica mai, lasciando spazio al potenziale di scoperta della scrittura di ogni personalità artistica in esame.

Il principio che la scrittrice applica in questi testi è semplicemente quello secondo il quale si può considerare vero solo quanto si è effettivamente vissuto.

La figura dello scrittore ha un valore fondamentale per la scrittura ginzburghiana: ella non smette mai di cercare di comprendere il suo significato ed il suo ruolo nella propria vita e nella vita degli altri, sia scrittori sia lettori. Nei suoi racconti e romanzi troveremo molti personaggi che si dedicano all'arte dello scrivere: nel romanzo *La città e la casa* il protagonista Giuseppe, dopo essersi trasferito in America, comincia a scrivere un romanzo perché, trovandosi fuori dalla sua vita abituale, non ritrova più il proprio posto: proprio nelle giornate vuote, in una schiacciante solitudine, trova lo sbocco delle emozioni nella scrittura; e forse questa occupazione lo guida e lo aiuta ad attraversare le disgrazie che la vita gli rovescia addosso; nel breve testo per teatro *Dialogo*, il protagonista Francesco decide di lasciare tutte le proprie occupazioni per dedicarsi prioritariamente alla scrittura, con l'ambizione di vincere anche il premio Salsomaggiore; Ada dell'opera teatrale *La poltrona* è una

³⁸⁵ N. Ginzburg, *Moravia*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.II., p.515.

scrittrice senza grande successo e tale mestiere non incontra l'entusiasmo del marito, il quale non lo considera seriamente e non lo concepisce come un vero e proprio lavoro.

La Ginzburg trasforma spesso i propri personaggi in scrittori (ed in generale in intellettuali). Possiamo scorgere disseminati frammenti che, in diversi suoi testi, fanno riferimento al mestiere dello scrivere: nel racconto *Lui e io*, nel saggio *Le piccole virtù*, nel romanzo *Lessico familiare*, nel grande lavoro che ella ha fatto scrivendo *La famiglia Manzoni* e nei saggi delle raccolte *Mai devi domandarmi* e *Vita immaginaria*. A tale proposito Domenico Scarpa, nel proprio articolo dedicato al teatro ginzburghiano, ne redige un elenco assai lungo ma non completo ed aggiunge che:

Lo scrittore senza libri e lo scrittore di libri dal valore imprecisato sono presenti praticamente da sempre nella Ginzburg. [...] ci sono gli intellettuali falliti ma è assente il loro gergo, la lingua della finta scienza e delle finte idee. La Ginzburg ci fa respirare l'aria viziata dove quel linguaggio può attecchire e ingrassarsi, ma non se ne ode parola. Alla *pseudo-scienza* dedicherà nel 1990 il suo ultimo libro, *Serena Cruz o la vera giustizia*³⁸⁶.

Nella loro prosa letteraria né Čechov né la Ginzburg smascherano il pathos di alcuni pseudo-intellettuali ma neppure li idealizzano, cercando piuttosto di designarli con naturalezza ed a volte con una certa ironia.

Il riferimento al mestiere di scrivere di personaggi allude anche ad una forma nascosta di dialogo tra di loro all'interno di un testo. Infine la scrittura è un modo di esprimersi meglio, un tentativo di trasposizione della propria percezione della realtà sul versante artistico spesso con lo scopo di scoprire se stessi e aprire questa conoscenza agli altri, chiedere agli altri di scoprire e capire se stessi. Come annotava Barthes:

Scrivere implica necessariamente tacere; scrivere è, in certo modo, farsi "muto come un morto", diventare uno a chi non è consentita l'*ultima replica*; scrivere è dal primo momento offrire all'altro quest'ultima replica.

Questo, perché il senso di un'opera (o di un testo) non può farsi da solo; l'autore non può produrre che delle presunzioni di senso, delle forme se si vuole, ed è il mondo a riempirle³⁸⁷.

³⁸⁶ D. Scarpa, cit. *Apocalypsis cum figuris*, p. 448.

³⁸⁷ R. Barthes, *Prefazione*, in Barthes, R., *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 2002, p. XIX.

L'assenza di una netta distinzione tra prosa artistica e critica nella scrittura ginzburghiana, le svariate metafore riguardo alla luce usate nelle opere critiche, l'immagine del proprio mestiere che si riflette e si moltiplica come in uno specchio, la richiesta e la ricerca del vero e della veridicità, tutti questi elementi rilevano sfaccettature dell'unico processo scrittura-lettura, funzionante come una catena di significati e di strumenti verso una forma di cognizione della realtà: nella scelta di queste immagini si intravede una base che certamente era consona già a Čechov.

Lo specchio

Il paragone dell'uso dell'immagine dello specchio nell'opera di Čechov ed in quella di Natalia Ginzburg appare interessante, in quanto si tratta di un'immagine concreta e non di una nozione astratta: possiede una molteplicità di significati diversi tra loro e che rappresentano una certa curiosità per gli specialisti e per i lettori poiché uniscono in sé nozioni tratte da diversi campi scientifici (dall'ottica al folklore, dalla semiotica alla psicologia).

Il campo semantico e la funzione dell'immagine dello specchio appaiono ampiamente studiati: giova ricordare il contributo apportato a tale riguardo da differenti studiosi, quali ad esempio Michail Bachtin, Jacques Lacan, Jurij M. Lotman, Aleksandr Losev, Umberto Eco, Michel Foucault. Va menzionato inoltre il volume dedicato interamente all'argomento in questione *Zerkalo, semiotika zerkal'nosti*³⁸⁸.

I significati più rilevanti e diffusi appaiono essere i seguenti:

- Frontiera, soglia;
- Entrata/uscita/porta nell'aldilà, nei mondi paralleli;
- Un canale di scambio d'informazione;
- Capovolgimento della situazione o della struttura;
- Segno dello sdoppiamento (ad esempio, dei personaggi);
- Moltiplicazione, aumento di qualcosa (di sentimenti, di una determinata qualità, della sostanza, ecc.);

³⁸⁸ *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti*, a cura di Z.G. Mints, *Trudy po znakovym sistemam*, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, Tartu, 1988.

- Contemplazione e cognizione di se stesso;
- Narcisismo, auto contemplazione, oggettivazione di se stesso;
- Visione del futuro o del passato e quindi in questo caso lo specchio diventa il simbolo del tempo.

Le interpretazioni dell'immagine dello specchio in un'opera letteraria possono assumere un carattere ancora più ampio, in quanto possono ricomprendere le idee filosofiche ed in particolare principi platonici, nonché concetti e leggi della fisica, mitologia, storia e teologia attingendo altresì ad altri campi del sapere.

Nell'opera di Čechov non vi sono numerosi esempi dell'uso dell'immagine in esame ma quelli presenti illustrano differenti interpretazioni e formano quindi un panorama interessante e particolare al riguardo: tra i racconti del classico russo ne sono presenti due nei quali lo specchio è protagonista. Si tratta di *Lo specchio storto* e *Lo specchio*.

Nella scrittura di Natalia Ginzburg l'immagine dello specchio è molto diffusa. Si intuisce che essa appaia molto amata dalla scrittrice, anche se a differenza di Čechov la Ginzburg non ha mai creato un testo nel quale tale oggetto abbia avuto un ruolo da protagonista.

Proviamo in questa sede a trovare il materiale illustrativo dall'opera dei due scrittori, il quale, messo a confronto, possa dimostrare l'uso dell'immagine dello specchio e rivelarne la sua funzione. In primo luogo possiamo notare che l'interpretazione non appare riducibile ad una sola opzione del significato e la sua rappresentazione nel testo letterario appare polisemica ed è caratterizzata da una rilevante poliedricità.

Indagando sul significato dello specchio, quale indizio di una frontiera tra i differenti stati che caratterizzano i personaggi, si può constatare che Natalia Ginzburg adoperi spesso un tale espediente: questo oggetto appare spesso ed in esso i protagonisti si specchiano di proposito oppure si riflettono, segnalando in tal modo un vicino e radicale cambiamento.

Nel romanzo *La strada che va in città*, Delia osserva nello specchio la propria figura trasformata dalla gravidanza e si stupisce di quanto il suo nuovo stato di donna e futura madre l'abbia trasformata ed imbruttita.

Nel romanzo *Tutti i nostri ieri*, anche Anna si specchia all'inizio della gravidanza, spaventata dall'idea di avere un bambino e completamente smarrita davanti all'accaduto, senza aver coraggio e parole per chiedere aiuto a qualcuno. Prima del matrimonio si specchiano insieme a Cenzo Rena e questo riflesso della futura coppia segna l'inizio della loro vita insieme.

Anche la protagonista del racconto *Mio marito* si guarda allo specchio e ciò avviene subito dopo la prima notte coniugale che, come lei sperava, doveva portare uno sconvolgimento alla propria vita trasformandola in qualcosa di nuovo: invece alla narratrice sembra che non sia cambiato assolutamente niente ed invano cerca nello specchio qualche segno di una avvenuta trasformazione. Solo il gesto stesso di specchiarsi in quel momento marca il passaggio da una vita precedente di ragazza innocente a quello di donna sposata con tutte le relative responsabilità.

La protagonista del racconto di Čechov *Onomastico* non si specchia di proposito: la sua gravidanza, ormai avanzata e che ella vuole mascherare, così come la sua naturale stanchezza nei confronti degli ospiti e dei loro capricci viene rappresentata dallo specchio d'acqua attraversato per andare a prendere il tè su un'isola da lei stessa e dal marito nonché dai loro ospiti. In quel momento, proprio quando viene riflessa dall'acqua circostante, Olga comprende con evidenza tutta la propria stanchezza fisica, l'irritazione con gli ospiti noiosi ed inopportuni. Questo momento segna nella narrazione l'inizio di un susseguirsi di avvenimenti che portano a una tragica fine ed alla perdita del bambino.

Il protagonista Ivanov, dell'omonima opera teatrale cecoviana, si specchia nell'ultimo atto prima di andare in chiesa e sposarsi con Saša. In questo momento il riflesso della propria figura, ormai invecchiata, ed il fatto di inquadrare ancora una volta la propria situazione disperata e senza alcuna via d'uscita fa sì che il protagonista per il futuro non possa più sperare di cambiare le condizioni della propria esistenza: ciò simboleggia quindi l'inizio della fine.

Più o meno il medesimo significato può attribuirsi all'immagine dello specchio nel racconto *Una sfortuna*. In questo caso la protagonista, che è vicina al tradimento del marito e che con tutte le forze cerca di resistere alla tentazione, decide di partire per non soccombere al corteggiamento dello spasimante. Ella, convinta di rimanere ferma nella propria decisione, si specchia tre volte per convincersi della sua forza e della sua

inaccessibilità ma proprio questo segno di specchiarsi rappresenta il passaggio dalla parte del peccato e la giovane moglie del notaio viene spinta nelle braccia dell'amante, da una forza incredibile.

Nei casi appena sopra descritti, l'uso dell'immagine dello specchio non è caratterizzato soltanto da un valore artistico ma assume altresì il ruolo di un elemento strutturale del testo, segnando un punto cruciale nello svolgimento della trama.

Nell'opera sia di Čechov che di Natalia Ginzburg si trovano casi in cui il significato dell'immagine dello specchio è prevalentemente rappresentato dall'autocontemplazione del personaggio, quale una sorta di affermazione di se stesso davanti alla propria persona ed agli altri, una sorta di aumento di autostima e giustificazione della propria posizione.

Così, nel racconto cecoviano *Anna al collo*, il padre della protagonista si guarda a lungo allo specchio nel primo periodo dopo il matrimonio della figlia con il ricco e potente Modèst Alekseič: egli cerca invano di rinforzare il suo potere di capo della famiglia davanti ad Anna, la quale gli sta sfuggendo. Lo stesso sembra l'obiettivo dell'eroe del *Duello* von Koren, antagonista dell'eroe principale, il quale si contempla a lungo nello specchio, come se si stesse giustificando per la posizione presa nei confronti del protagonista Laévskij. Simile appare lo sguardo di Gùrov nell'opera *Dama col cagnolino*, che nella scena finale vede la propria figura invecchiata con i capelli in parte già bianchi e pensa che l'amore per Anna Sergéevna gli sia capitato troppo tardi e che nel futuro lo aspettino ancora molteplici difficoltà.

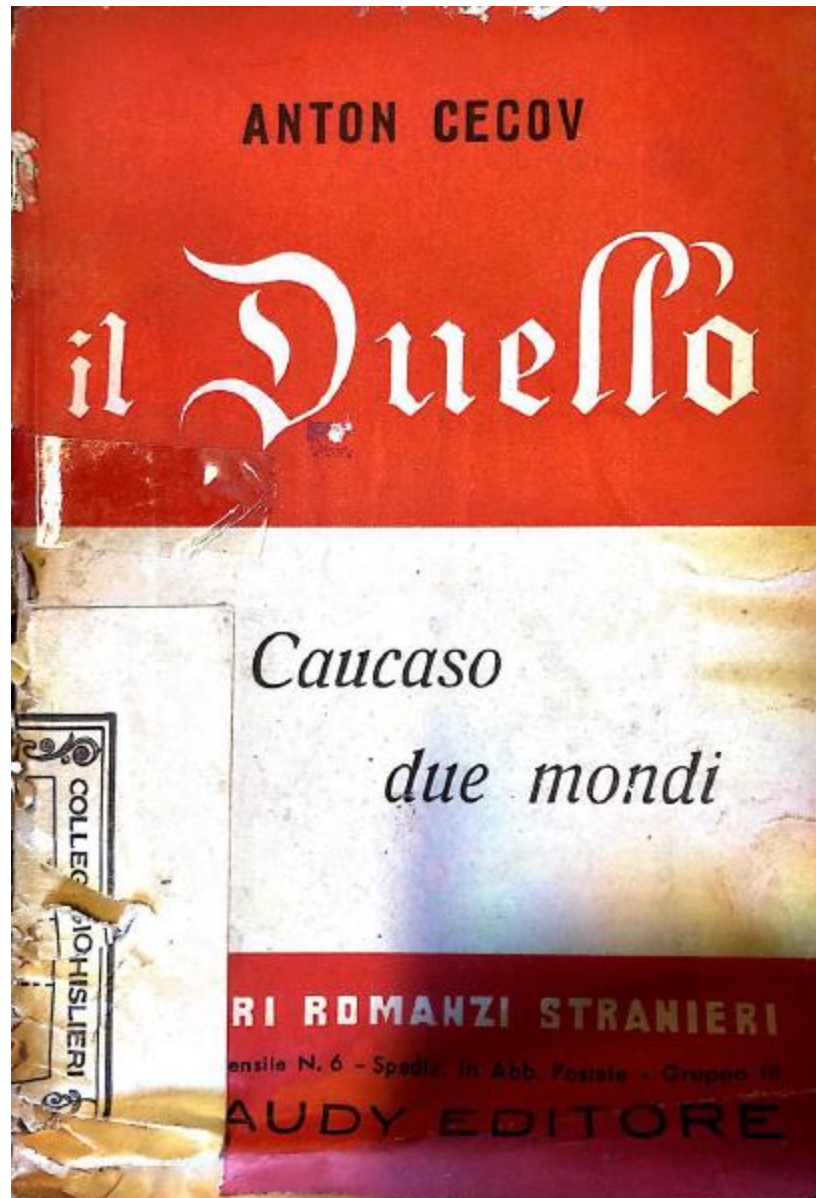


Figura 11. L'edizione del *Duello* di Čechov, 1949.

Non di rado Natalia Ginzburg nei propri romanzi ricorre a tale circostanza, rappresentata dallo specchiarsi degli eroi: Valentino, dell'omonimo romanzo della scrittrice, indossa solo davanti allo specchio l'abbigliamento completo per lo sci senza mai andare in montagna. Un tale comportamento sembra rilevare la sua insicurezza e la natura di una persona che non vive veramente: in questo senso si può dire che la propria esistenza sia solo un riflesso nello specchio. Nella realtà non esiste infatti né lo studio che egli finge di svolgere, né il futuro brillante che gli viene immaginato dai genitori, né la famiglia con Maddalena, insomma non vi è niente. Simile a quello di Gùrov, appare il riferimento allo specchio che fa la Signora Maria a Cenzo Rena nel romanzo *Tutti i*

nostri ieri, quando egli decide di sposare Anna per permetterle di avere senza problemi il bambino concepito con Giuma. La Signora Maria gli dice di guardarsi nello specchio per rendersi conto che era “un brutto vecchio signore”. E Cenzo Rena le risponde che lo sa benissimo e che, nonostante questo, la sua decisione è giustificata da motivi superiori e da tali pregiudizi: egli sa bene cosa Anna e lui attenderanno nel futuro.

Della stessa serie appare l’autocontemplazione di Delia nel finale del romanzo *La strada che va in città*.

Quando uscivo in città mi tenevo lontana dal fiume, e cercavo le strade più affollate perché la gente potesse vedermi, com’ero adesso coi vestiti nuovi e la bocca dipinta. Mi sentivo adesso così bella, che non mi stancavo mai di specchiarmi, e mi pareva che nessuna donna fosse stata mai tanto bella³⁸⁹.

Negli occhi della gente per strada e nello specchio la ragazza cerca una giustificazione al suo tradimento nei confronti del Nini.

Delia si guarda nello specchio e vede compiuto il suo sogno di diventare una signora ricca e sposata ma ha paura di rivelare a se stessa che in realtà non è quello che voleva e che la morte di Nini gli ha provocato un immenso dolore. Questa affermazione della propria persona in uno nuovo stato appare falsa ed artificiale. Lo sdoppiamento appare evidente: con l’aiuto dello specchio sia il corso della vita attuale sia quello possibile in altre circostanze diventano palpabili, accessibili per gli eroi e per il lettore.

Un’altra variante del significato nell’uso dell’immagine dello specchio è la contemplazione del proprio riflesso con lo scopo di capire se stesso ovvero la propria anima.

L’esempio perfetto in questo caso è rappresentato dallo specchiarsi di Vasil’ev nel racconto di Čechov *La crisi di nervi*: dopo la visita alle prostitute con gli amici, egli non riesce a superare l’impatto psicologico che gli ha provocato questo svago che tutti pensano divertente e la sua mente non riesce ad accettare la situazione di imparità e di ingiustizia nei confronti di queste donne. Vasil’ev continua a pensare alla soluzione del problema, invece di godersi il piacere che può procurare ad un giovane una serata in simile compagnia. Così arriva ad avere una crisi di nervi: vedere il riflesso della propria

³⁸⁹ N. Ginzburg, *La strada che va in città*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol.I, p. 73.

figura impotente peggiora il suo stato d'animo, in quanto conferma ancora una volta al protagonista che non vi è una soluzione valida e lui, Vasil'ev, non ha escogitato niente di nuovo e neppure di utile al riguardo.

Uguali sono gli sguardi di Laévskij al proprio riflesso nello specchio, dopo la crisi di nervi che lo travolge durante la serata da Mår'ja Konstantinovna, in cui un gioco innocente che intraprendono gli ospiti gli svela in tutta evidenza la propria situazione sentimentale, finanziaria e morale.

Nel racconto ginzburghiano *Settembre*, analogo è lo sguardo di Anita e Filippo al loro riflesso nel vetro della libreria: i personaggi cercano di capire i propri sentimenti, nella prospettiva di un amore incesto e di quello che sta succedendo loro.

Si potrebbe definire simile il ruolo che svolge lo specchio nella descrizione del film nel saggio della scrittrice che è intitolato proprio così – *Film*. In questo caso l'immagine dello specchio viene rinforzata dal fatto che l'eroe, che è recitato da Buster Keaton, guarda le proprie fotografie le quali possono essere considerate come una sorta di riflesso anche quelle.

Successivamente la Ginzburg fa il parallelo tra la vita di Keaton e quella di Chaplin, portando il lettore a riflettere sull'ingiustizia nel destino dei due attori del cinema muto ed anche questo parallelo può essere considerato un rispecchio dei protagonisti ed il tentativo di capire l'essenziale della loro arte di attore.

La Ginzburg ricorre all'autocontemplazione anche nel saggio *Ritratto di scrittore* riflettendo sul valore del proprio scrivere. Lo specchio non è nominato qui ma abbiamo una netta sensazione di un attento esame ed un tentativo di visualizzare l'immagine generale dei propri testi.

Tuttavia pensa a volte che ci sia in lui, nel suo poco amore per i suoi libri, nel suo rifiutarsi di riscriverli là dove li odia, qualcosa di non bello, una stanca rinuncia a essere, davanti a se stessa, lo scrittore limpido e perfetto che aveva sperato di diventare³⁹⁰.

L'effetto dello sdoppiamento dei personaggi e la rivelazione della loro doppia natura ha luogo in alcuni testi cecoviani come ad esempio nel racconto *La cicala* (*La salterellona* in altre traduzioni più recenti) in cui Dymov, marito di Olga, al ritorno

³⁹⁰ N. Ginzburg, *Ritratto di scrittore*, Ginzburg, N., in cit. *Opere*, vol.II, p. 194.

della moglie da un viaggio durante il quale egli sa che lei lo tradiva, nel finale cerca il riflesso della propria consorte nello specchio sperando probabilmente di cogliere in questa maniera la sua vera natura e di ritrovare la sua amata Olga: in questo modo Čechov sottolinea la duplice natura della protagonista.

Nel racconto *Duello*, Nina Fëdorovna riflette riguardo al comportamento di Laévskij fungendo così da specchio per lui e trasformandosi da sua compagna ad una specie di sosia del protagonista: così Čechov evidenzia la natura quasi femminile e debole di Laévskij, mentre l'atto di specchiarsi durante la festa, dopo la crisi isterica apre uno spiraglio alla speranza per il suo rinnovamento.

Nel suo romanzo breve *Sagittario*, Natalia Ginzburg ricorre ad un procedimento che assomiglia a quello cecoviano: in questo caso le figlie delle protagoniste Giulia e Barbara si specchiano insieme, mentre una appoggia la coda dei propri capelli all'altra. Alla luce del fatto che tutte e due si sposano e che in breve tempo dopo il matrimonio muoiono (Barbara uccisa dalla gelosia del marito, Giulia morta di parto portando alla luce il suo primo bambino), diventa simbolico questo gesto che ad un primo approccio appare insignificante.

Il loro riflesso nello specchio insieme mette in risalto l'affinità tra le figlie di Scilla e della madre della narratrice. Così la speranza delle madri per un futuro migliore per le figlie si infrange in un destino crudele ma anche banale, da un certo punto di vista: così il riflesso nello specchio che confonde le due ragazze anticipa il capovolgimento delle speranze e dei progetti per il futuro delle madri, trasformandosi in una antimetafora delle loro prospettive per il futuro.

Nell'opera cecoviana, in un piccolo racconto *La principessa*, ritroviamo un esempio di un simile capovolgimento nei progetti per il futuro: un dottore, durante una visita ad un monastero, porta alla luce tutta l'ipocrisia di una donna ricca la quale vive dei propri sogni la principessa. In questo caso ella si specchia, sognando e fantasticando di cadere in miseria, tradita e dimenticata da tutti e di vivere nel monastero come una vera monaca.

In altre parole, nell'apice della propria ipocrisia, questa donna immagina qualcosa di completamente opposto della sua vita attuale e reale, commiserandosi ed affermandosi nel proprio stile di vita falso e deplorabile.

Nei casi citati lo specchio svolge il ruolo di “limite”, che ricorda sempre al lettore che ha a che fare solo con un riflesso della realtà e non con la realtà stessa. Diventando così una specie di segnale che deve mettere in guardia. L’immagine dello specchio nel testo richiama il concetto di romanzo come concepito da Stendhal e che è stato rielaborato dalla Ginzburg, come abbiamo visto nella parte dedicata all’ *Opposizione buio / luce come motivo*. Nello stesso tempo fa pensare al concetto dello specchio come canale sviluppato da Eco:

Lo specchio è sempre artificio inquadrante, e l’inclinarlo in un certo modo sfrutta questa sua proprietà. Ancora una volta, l’artificio semiosico non riguarda l’immagine speculare (che come al solito restituisce le cose così come lo specchio vede) ma la manipolazione del canale³⁹¹.

Pochi esempi, qui sopra riportati, illustrano l’uso che i due scrittori in esame fanno dell’immagine dello specchio: un tale oggetto, così versatile nel tessuto della prosa, viene spesso utilizzato per far risaltare diversi aspetti psicologici dei personaggi ed anche i rapporti tra di loro, i quali a volte appaiono così sottili ed insignificanti ma che, riportati in un altro piano, potrebbero acquistare il loro vero valore.

³⁹¹ U. Eco, *Sugli specchi*, in Eco, U., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p.29.

Conclusioni

L'analisi dell'influenza dell'opera di Čechov sulla poetica di Natalia Ginzburg ha messo in luce le caratteristiche essenziali dell'opera della scrittrice, facendo risaltare la sua identità artistica e l'originalità del suo lavoro. Tale confronto ha aperto uno scorcio interessante sulla polifonia dei testi ginzburghiani, che ha permesso di leggerli ed apprezzarli più profondamente.

Il legame intertestuale che li unisce all'opera di Čechov non rappresenta soltanto la testimonianza di un'ispirazione o di un modello che Natalia Ginzburg ha seguito nel suo percorso di ricerca: esso permette di scoprire nuovi sensi e percepire come funziona l'arte del narrare e la sua logica, la sua struttura. Michail Bachtin sosteneva che la voce di ognuno di noi non è totalmente autonoma, ma è composta da tutto quello che abbiamo appreso, sentito, ripetuto ed elaborato nel corso della nostra vita (compreso ovviamente l'esperienza artistica). Così è anche per le opere di narrativa: le leggiamo per sentire e riconoscere ciò che già conosciamo e percepire il grado di rielaborazione ed interpretazione che ciascuno scrittore ha saputo dare alle sue letture e alle sue esperienze. L'eco di tale affermazioni si sente anche nella teoria della ricezione e di Jauss, che diceva:

Se la vita dell'opera non risulta "dall'esistenza autonoma dell'opera stessa, ma *dalla reciproca interazione dell'opera e dell'umanità*", questo ininterrotto lavoro del comprendere e della riproduzione attiva del passato non può restare limitato alla singola opera. Piuttosto, in questa interazione di opera e umanità deve essere incluso ora anche il rapporto tra opera e opera, e la reciproca connessione storica tra le opere deve essere considerata alla luce della interrelazione tra produzione e ricezione. In altre parole: la letteratura e l'arte diventano storie in fieri soltanto se la successione delle opere viene mediata non solo dal soggetto che produce, ma anche da quello che fruisce, cioè dall'interazione tra autore e pubblico. D'altra parte, se "la realtà umana *non è soltanto produzione del nuovo, ma anche riproduzione (critica e dialettica) del passato*", nel corso di questa ininterrotta totalizzazione la funzione dell'arte può venire in primo piano nella sua autonomia solo se anche il potenziale specifico della forma artistica non viene definito in modo puramente mimetico, ma considerato in modo dialettico, come *medium*

in grado di educare la percezione e produrre mutamento, un *medium* nel quale si compie in primo luogo l'”educazione dei sensi”³⁹².

Natalia Ginzburg, nel corso di tutta la sua carriera di scrittrice e di tutta la sua vita, è stata non solo autrice in senso stretto ma anche ha svolto la parte del pubblico in senso ampio, interpretando in modo luminoso questa «interazione» e contribuendo attivamente, per quanto possibile, alla funzione dell'educazione di cui parla Jauss.

In diversi capitoli della presente ricerca sono stati analizzati motivi letterari, forme poetiche, espedienti artistici che accomunano Čechov e Natalia Ginzburg. La dettagliata analisi testuale a confronto delle opere dei due scrittori ha rilevato molteplici coincidenze e nodi semantici, veri cluster delle immagini e delle forme che avvicinano i loro mondi narrativi. È comunque importante sottolineare che non sono i singoli dettagli a contare in questa rivelazione di Čechov nell'opera ginzburghiana, ma sempre le macrostrutture, più o meno complesse, che uniscono in sé diversi motivi, plasmati da differenti prospettive attraverso molteplici espedienti letterari. Ad esempio, l'immagine dello specchio viene quasi sempre legata a quella della luce e poi si concatena con i concetti di felicità / non felicità. Ed anche la figura del medico apporta quasi sempre un'atmosfera di ironia e concezione critica della realtà. E così le diverse interpretazioni del concetto di silenzio trovano la loro riflessione anche nella particolare attenzione alle voci dei personaggi. L'espedito che consiste nell'usare dettagli insignificanti convive spesso con i concetti di luce e dei problemi esistenziali. Ed ancora i finali delle storie che spesso si uniscono all'articolazione della vicenda stessa, dando la sensazione che l'evento principale non sia raccontato, che la storia non sia ancora finita e che la narrazione costituisca solo lo sfondo, rappresentando la nostra quotidianità come quella dei personaggi. I concetti ed i motivi elencati si comportano come in un caleidoscopio, formando precise immagini che dipendono dalla prospettiva da cui le guardiamo.

Čechov era importante per la Ginzburg non solo in qualità di maestro e di modello per la scrittura, ma sicuramente come fonte d'ispirazione della scrittrice, non solo per la produzione artistica. La figura dello scrittore russo ed i suoi principi attraversano diverse attività della Ginzburg, come un vero e proprio mentore:

³⁹² H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, in Jauss, H.R., *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p.184.

percepiamo così la sua presenza nella saggistica ginzburghiana. Lo vediamo sempre presente nei progetti per le edizioni dell'Einaudi ed egli è in cima alla lista nel programma didattico dell'antologia per la scuola media *la Vita*. Non sfuggono alla Ginzburg le nuove edizioni cecoviane, i nuovi film che ne presentano le opere, le messe in scena teatrali, gli adattamenti televisivi e ve ne è sempre traccia nelle annotazioni, racconti, interventi della scrittrice in riviste e quotidiani. Čechov in un certo senso organizza e struttura l'opera ed il lavoro della scrittrice, rappresentandone sempre una base, una sorta di pilastro o meglio di faro che orienta l'intera sua attività.

Tradurre, pubblicare e presentare l'opera di Čechov nelle edizioni accademiche, contribuire allo studio di questo scrittore ed alla divulgazione dei suoi testi rientrava sicuramente nei piani di Leone Ginzburg, ma sappiamo che non gli è stato possibile portare a termine queste attività. Dopo la sua morte prematura, si rivela di vitale importanza per Natalia continuare il lavoro del marito e mantenerne viva la memoria ed il pensiero: la scrittrice sentiva in questo una delle ragioni della propria vita ed ovviamente un tale progetto non comprendeva solo Čechov, ma diversi testi di altri scrittori russi e si riferiva in generale alla cultura russa ed alla sua conoscenza in Italia. Però va ricordato che, in questa grande quantità di opere, solo Čechov si è rivelato maggiormente affine al mondo artistico della Ginzburg-scrittrice, guidandola ed orientandola nella scrittura ed offrendo quell'equilibrio tra arte, testo, mondo artistico e realtà, di cui lei aveva bisogno.

Nel corso di tutta la carriera della Ginzburg non vi è un solo periodo in cui il nome di Čechov scompaia dal suo orizzonte: lo nomina nelle interviste; ne parla ai suoi lettori degli spettacoli o nei film tratti dalle opere dello scrittore russo; lavora assiduamente sui progetti delle raccolte delle sue opere e sulle edizioni delle lettere, che la appassionano non meno dei testi letterari; legge e rilegge i suoi racconti per i futuri programmi editoriali e per la propria ispirazione.

Tale continuità e vicinanza fin dall'inizio crea un rapporto molto dinamico tra poetica cecoviana e mondo artistico della Ginzburg e favorisce una graduale infiltrazione e rielaborazione di alcuni motivi, espedienti e tratti distintivi della narrativa e del teatro di Čechov. Ritengo che questo processo, in parte sicuramente inconscio, fosse percepito dalla Ginzburg stessa e non ostacolato dalla scrittrice. Si tratta di sperimentazioni con il testo che arricchivano la sua prosa di immagini nette, di uno stile

sobrio e brusco e che contribuivano alla formazione della sua voce così distinta e vivace tra gli altri scrittori contemporanei.

Nei richiami a Čechov appare difficile stabilire l'uniformità e schematizzare la forma di tale influenza, in quanto a volte rivela un carattere sporadico e superficiale ed invece talvolta si mostra appena percettibile ed al limite del dubbio. Altre volte ancora si configura come una sorta di rielaborazione, quasi di una riscrittura di un testo concreto originale, regalandoci una versione del tutto nuova e difficilmente riconducibile a Čechov. Mi riferisco ai racconti *Lui e Lei* e *Lui e io*: il testo di Čechov è senza dubbio una delle possibili fonti per questo famoso racconto ginzburghiano, che ne riflette numerose caratteristiche della poetica ed il paragone tra i due racconti in questione apre un interessante dialogo ed offre al lettore altresì una versione più moderna ed approfondita di un tema che non perde mai d'interesse. Si tratta del tema della vita di coppia ed a questo proposito il modello del racconto cecoviano viene adottato senza nascondere, riempiendo la matrice originale con il nuovo contenuto che si riferisce alla vita privata della scrittrice stessa.

L'esempio citato non appare l'unico di questo tipo ma forse si mostra come il più rappresentativo, in quanto contiene in modo concentrato il riferimento diretto a Čechov, è redatto nella forma di un racconto breve con struttura molto concisa e trasparente, ci offre scorci dell'elaborazione stilistica della prosa di entrambi gli scrittori nei passaggi delle contrapposizioni molto energiche per la loro eloquenza nonché rivelando in modo condensato la personalità e l'essenza artistica degli autori. Vi sono altre coppie di racconti che, se confrontati tra loro, si avvicinano dal punto di vista della tematica, struttura e poetica. Oltre agli esempi già analizzati in questa sede, si potrebbero aggiungere altri quali ad esempio: *Bambini* di Ginzburg – *Un avvenimento* di Čechov, il romanzo *Le voci della sera* - romanzi brevi *Tre anni* e *La mia vita* di Čechov, il racconto giovanile di Ginzburg *Assenza* – i racconti *Crisi di nervi* e *Lumi* di Čechov che sembrano avere simili punti in comune. Tuttavia nessuno di essi si accosta, in quanto a vicinanza, all'abbinamento di *Lui e Lei* e *Lui e io*.

Il tentativo di condurre un'analisi a confronto tra alcune immagini, motivi e concetti nelle opere di Čechov e di Natalia Ginzburg si è rivelato, nell'ambito del presente studio, ricco di paragoni interessanti, paralleli semantici e riflessioni profonde. Questo argomento rientra nella sfera estetica della letteratura ed è maggiormente legato

all'emozionalità sia del pubblico sia degli scrittori stessi. La ripresa dalla Ginzburg, a volte volontariamente a volte involontariamente, di alcuni concetti ed immagini tipicamente cecoviani, rivela un livello di grande profondità della sua scrittura ed apre al lettore tali nessi intertestuali arricchendone l'esperienza della lettura. Va ancora una volta sottolineato che l'effetto prodotto dalla prosa cecoviana su quella della Ginzburg non si limita mai a rielaborazione e menzione di un singolo motivo o concetto: Čechov si percepisce nella narrativa ginzburghiana sempre nella sua complessità e quindi nella combinazione di svariati motivi ed immagini.

Il focus di entrambi gli autori sul non-espressivo, sul silenzio, sul nulla, sulla futilità della vita quotidiana, convive nei loro testi con un'abissale profondità a sua volta molto diversificata e stratificata. Una tale struttura permette diversi modi di lettura per un'infinità di lettori e di tipi di lettori: dall'approccio superficiale e dilettevole fino ad arrivare ad uno studio filologico più strutturato e ad un avvicinamento filosofico e psicologico. I concetti scelti ed analizzati in questa sede riflettono in parte tale struttura verticale.

Per il presente studio sono stati scelti solo alcuni motivi e concetti i quali, a mio avviso, appaiono più rappresentativi ed interessanti. L'esame dei testi ne ha posti in luce molti altri che non sono affrontati nel lavoro in esame ma non per questo saranno meno avvincenti nella prospettiva di rivelare nuovi significati dei testi ginzburghiani e riscoprirne la struttura. Tra questi ad esempio vanno ricordati: il motivo della tana e del nascondiglio, così famoso e riconoscibile nel racconto *L'Uomo nell'astuccio* di Čechov; la figura del servitore; il motivo della paura; il motivo della lettera nonché il concetto di noia – angoscia – più volte protagonista dei testi di entrambi gli autori. Voglio sottolineare anche l'attenzione dimostrata sia da Čechov che da Natalia Ginzburg nei confronti di alcuni concetti quali ad esempio: i personaggi bambini ed in generale per il mondo dell'infanzia; un particolare atteggiamento verso la disgrazia e le sue interpretazioni; l'immagine della notte e delle forze della natura (stichija - стихия) che sono fuori dal controllo dell'uomo; la forza e l'onnipresenza di ironia e di humour; il motivo del sonno e del sogno dei personaggi. Tutti queste immagini potrebbero costituire la base per ulteriori studi.

Per quanto riguarda la consultazione svolta presso gli archivi con riferimento ai documenti originali di interesse per il presente lavoro, è stato esaminato il carteggio di

Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (conservato presso l'Archivio di Stato, Torino) nonché le cartelle delle due traduttrici dell'epistolario di Čechov. Queste ultime, Clara Coïsson e Gigliola Venturi, hanno collaborato strettamente con la scrittrice sia durante la preparazione dell'edizione completa dell'*Epistolario* cecoviano uscito nel 1960 sia durante il lavoro sulla selezione delle lettere di Čechov uscito nel 1989 *La Vita attraverso le lettere*. Un'altra possibile prospettiva, per un ulteriore approfondimento del lavoro in esame, potrebbe essere rappresentata dalla consultazione dell'archivio personale di Natalia Ginzburg nonché dallo studio dei manoscritti della scrittrice allo scopo di individuare altri indizi sull'ispirazione cecoviana e sui legami intertestuali tra le opere dei due autori.

Nel saggio *La soddisfazione* della raccolta *Vita immaginaria* Natalia Ginzburg scriveva:

La poesia però sopporta unicamente le scelte e le esclusioni che compie lei stessa, per suoi fini e per sue ragioni, e le scelte o le esclusioni che noi facciamo per nostri ragioni private e personali, non le sopporta. In una parola, la poesia non accetta compromessi e non scende mai a patti con le nostre ragioni umane. E questo è un altro imperativo categorico, un'altra legge che governa la vita della poesia³⁹³.

Un'opera letteraria certamente è subordinata alla volontà dell'autore e dipende da lui in tutti i sensi ma nello stesso tempo, prendendo forma, acquisisce una propria logica e struttura che detta ed ordina al creatore alcune regole ed influisce sulle sue scelte. Proprio di questo parla Natalia Ginzburg nel frammento citato, riferendosi non solo alla poesia in senso stretto ma intendendo più ampiamente l'arte letteraria e l'arte di comunicare e di veicolare le emozioni attraverso le parole: «intendo questa parola in senso assoluto, cioè intendo come “poesia” ogni forma di narrazione o di espressione fantastica»³⁹⁴.

Sicuramente Čechov è stato per la scrittrice fonte d'ispirazione, modello e nume nonché per lunghi anni anche oggetto di studi e di lavoro redazionale. Se sentiamo la voce dello scrittore russo e la sua vena nella narrativa ginzburghiana, non può trattarsi

³⁹³ N. Ginzburg, *La soddisfazione*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.575.

³⁹⁴ N. Ginzburg, *La poesia*, in Ginzburg, N., cit. *Opere*, vol. II, p.654.

certo di pura coincidenza né di una forzatura. In conclusione possiamo affermare che il mondo artistico della scrittrice abbia accolto i principi di Čechov con tale naturalezza da farli confluire nella propria opera in maniera completamente spontanea ed organica. E la prosa di Čechov ha fatto risaltare la poetica ginzburghiana, definendone i principi del suo sviluppo e della sua evoluzione ed indirizzando la scrittrice verso i propri obiettivi.

La realtà è esatta come le scienze esatte, ed è nello stesso tempo vacillante, incoerente, vertiginosa, infida e infinita. Solo nella poesia, ovvero nell'arte, la realtà si rivela nella sua natura esatta e infinita³⁹⁵.

³⁹⁵ *Ibid*, p.659.

Allegato

Traduzioni della prosa di Čechov in italiano 1890 – 1960

Il titolo del racconto	Il titolo originale in russo	L'anno della prima traduzione italiana	Casa editrice della prima edizione	Anni delle successive edizioni e ristampe e traduzioni particolari dei titoli
1. Tifo	<ul style="list-style-type: none">• Тиф	1890	Periodico <i>Fanfulla della domenica</i>	1901, 1910, 1927, 1929, 1936, 1938, 1942, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1957, 1959, 1960
2. Contadini	<ul style="list-style-type: none">• Мужики	1898	Forzani – Roma	1927, 1930, 1931, 1950 con il titolo I mugik, 1955, 1956, 1963
3. Duello	<ul style="list-style-type: none">• Дуэль	19..	Voghera – Roma	19.. con il titolo L'amore libero. Nadjesda . Romanzo, 1927, 1929, 1930, 1931, 1932, 1936, 1946, 1949, 1950, 1951, 1954, 1955, 1958, 1959
4. Il monaco nero	<ul style="list-style-type: none">• Черный монах	19..	Bietti – Milano	1920, 1925, 1927, 1931, 1938, 1942, 1944, 1945, 1950, 1955, 1958, 1959, 1960
5. Zinočka	<ul style="list-style-type: none">• Зиночка	19..	Bietti – Milano	1925, 1938, 1952, 1955, 1958
6. Hanno abolito...	<ul style="list-style-type: none">• Упразднили	19..	Bietti – Milano	1925, 1938, 1952 con il titolo Soppressi!, 1954, 1958

7. Vania	• Ванька	19..	Bietti – Milano	1925, 1927, 1929, 1936, 1938, 1942, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1957, 1958, 1959, 1960
8. Il racconto della signorina N.N.	• Рассказ госпожи NN	19..	Bietti – Milano	1925, 1927, 1931, 1934, 1938, 1942, 1944, 1952, 1955, 1958
9. La casa col mezzanino	• Дом с мезонином. Рассказ художника	19..	Bietti – Milano	1925, 1929, 1931, 1934, 1938, 1945, 1955, 1956, 1959, 1963
10. Scherzo	• Шуточка	19..	Bietti – Milano	1905, 1925, 1938, 1942, 1944, 1952, 1954, 1958, 1959, 1960
11. Jonic	• Ионыч	19..	Bietti – Milano	1925, 1938, 1945, 1955, 1957, 1963
12. Lezioni care	• Дорогие уроки	19..	Bietti – Milano	1905, 1920, 1932, 1934, 1938, 1952, 1955, 1958
13. L'angoscia	• Тоска	19..	Bietti – Milano	1925, 1927 anche con il titolo L'uomo e la bestia, 1938, 1942, 1944, 1950, 1952, 1954, 1958 anche con il titolo Malinconia, 1959, 1960
14. La scommessa	• Пари	19..	Bietti – Milano	1907, 1928, 1930, 1936, 1938, 1942, 1948, 1950, 1951, 1953, 1954, 1955, 1957, 1958, 1959, 1960
15. Vicini	• Соседи	19..	Bietti – Milano	1925, 1934, 1945, 1955, 1956, 1958

16. Ragazzi	<ul style="list-style-type: none"> • Мальчики 	19..	Bietti – Milano	1924 con il titolo Le vacanze natalizie di Volodia, 1925, 1926, 1932 con il titolo Montigomo artiglio d'avvoltoio, 1938, 1945, 1949 con il titolo Montigomo artiglio d'avvoltoio, 1950, 1952, 1955, 1958, 1959, 1960
17. Dal diario di un uomo irascibile	<ul style="list-style-type: none"> • Из записок вспыльчивого человека 	19..	Bietti – Milano	1934 con il titolo Dagli appunti di un uomo impetuoso, 1938, 1950, 1952, 1954, 1958, 1959, 1960
18. La zampogna	<ul style="list-style-type: none"> • Свирель 	19..	Bietti – Milano	1929, 1936 con il titolo Il piffero, 1938, 1942, 1948, 1951, 1953 con il titolo Lo zufolo, 1954, 1955, 1957, 1958, 1960
19. Volodja	<ul style="list-style-type: none"> • Володя 	19..	Edito service – Ginevra	1927, 1931, 1950, 1954, 1958, 1959, 1960
20. Crisi di nervi	<ul style="list-style-type: none"> • Припадок 	19..	Edito service – Ginevra	1930 con il titolo Uno schoc nervoso, 1931, 1932, 1946, 1950, 1954 con il titolo L'accesso, 1955, 1958, 1959, 1960
21. Lo "Champagne"	<ul style="list-style-type: none"> • Шампанское. Рассказ проходимца 	19..	Edito service – Ginevra	1910, 1934, 1950, 1954, 1958, 1959, 1960
22. L'onomastico	<ul style="list-style-type: none"> • Именины 	19..	Edito service – Ginevra	1928, 1930, 1936, 1942, 1948, 1950, 1951, 1953 anche con il titolo Il giorno di festa, 1954,

				1955, 1957, 1958, 1960
23. Terrore	• Страх	19..	Edito service – Ginevra	1910, 1931 con il titolo La paura, 1950, 1955, 1958, 1960
24. Il turco	• Печенег	19..	Edito service – Ginevra	1931 con il titolo Pecenjeg, 1945, 1955, 1956, 1963
25. Il violino di Rothschild	• Скрипка Ротшильда	19..	Edito service – Ginevra	1930, 1931, 1932, 1942, 1944, 1946, 1950, 1955, 1958, 1960
26. La disgrazia	• Беда	19..	Edito service – Ginevra	1927 con il titolo Bancarotta, 1950, 1952, 1955, 1958, 1960
27. Per affari d'ufficio	• По делам службы	19..	Edito service – Ginevra	1945 con il titolo In servizio, 1955, 1957, 1963
28. Tre anni	• Три года	19..	Ape –Padova (?)	1927, 1929, 1931, 1932, 1936, 1938, 1941, 1944, 1945, 1947, 1950, 1955, 1956, 1959, 1960, 1963
29. L'isola di Sachalin	• Остров Сахалин	1905	Pallestrini – Milano	1906, 1960
30. Storia noiosa	• Скучная история	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920 (con il titolo Addio, mia vita!), 1930, 1943, 1945, 1950, 1954, 1955, 1958, 1959, 1960
31. Cronografia vivente	• Живая хронология	1905	Casa editrice moderna – Milano	190(6?), 1909, 1926, 1929, 1931, 1934, 1952, 1954, 1958
32. L'opera d'arte	• Произведение искусства	1905	Casa editrice moderna – Milano	190(6?), 1909, 1920, 1924, 1926, 1927, 1932, 1934, 1942, 1944, 1950, 1951, 1952, 1954, 1958, 1960

33. In terra straniera	<ul style="list-style-type: none"> • На чужбине 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1905 con il titolo L'ex precettore, 190(6?) con il titolo Lontano dalla patria, 1909 con il titolo Lontano dalla patria, 1920 con il titolo l'ex precettore, 1924 con il titolo L'espatriato, 1926, 1927 con il titolo In terra straniera, 1930, 1932, 1934, 1952, 1954, 1958
34. Il dramma	<ul style="list-style-type: none"> • Драма 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1924, 1926, 1932, 1951, 1952, 1954, 1958
35. Che pasticcio!	<ul style="list-style-type: none"> • Канитель 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1952 con il titolo Filastrocca, 1954, 1958
36. La chirurgia	<ul style="list-style-type: none"> • Хирургия 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1932, 1952, 1954, 1958, 1960
37. Che razza di gente	<ul style="list-style-type: none"> • Ну, публика! 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1921 con il titolo Infischiarci e bere!, 1924 con il titolo Che pubblico!, 1926, 1932, 1951, 1952 con il titolo Eh, il pubblico!, 1954, 1958
38. Un cognome equino	<ul style="list-style-type: none"> • Лошадиная фамилия 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1932, 1945, 1952 anche con il titolo Il cognome "cavallino", 1954, 1958, 1960
39. Un'imprudenza	<ul style="list-style-type: none"> • Неосторожность 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1952, 1954, 1958
40. La morte dell'impiegato	<ul style="list-style-type: none"> • Смерть чиновника 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1907, 1920, 1924, 1926, 1927, 1932 con il titolo È pericoloso

				esagerare, 1934 con lo stesso titolo, 1942, 1944, 1945, 1951, 1952, 1954, 1958, 1960
41. Di male in peggio	<ul style="list-style-type: none"> Из огня да в полымя 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1932, 1934, 1952, 1954 con il titolo Dalla padella alla brace, 1958, 1960
42. Un biglietto alla lotteria	<ul style="list-style-type: none"> Выйгрышный билет 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1920, 1932, 1934, 1952
43. Il frutto illegittimo	<ul style="list-style-type: none"> Беззаконие 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1907, 1931 con il titolo Il peccato, 1952 con il titolo Libertinaggio, 1954 con il titolo Scostumatezze, 1958
44. Il cattivo tempo	<ul style="list-style-type: none"> Ненастье 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1952, 1954, 1958
45. Il fiammifero svedese	<ul style="list-style-type: none"> Шведская спичка 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1924, 1926, 1951, 1952, 1954, 1958
46. Sensazioni violente	<ul style="list-style-type: none"> Сильные ощущения 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1952, 1954, 1958
47. Parassiti	<ul style="list-style-type: none"> Нахлебники 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1952, 1954 con il titolo Pensionanti, 1958
48. Lo specchio	<ul style="list-style-type: none"> Зеркало 	1905	Casa editrice moderna – Milano	1907, 1920, 1927, 1932, 1952, 1954, 1958
49. Mia moglie	<ul style="list-style-type: none"> Жена 	1906	N.Jovene – Napoli	1929, 1930, 1931, 1934, 1950, 1954, 1955, 1958, 1959, 1960
50. L'oratore	<ul style="list-style-type: none"> Оратор 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1921, 1924, 1926, 1927, 1929, 1934, 1951, 1954, 1958

51. La notte terribile	<ul style="list-style-type: none"> • Страшная ночь 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1929, 1934, 1936, 1942, 1945, 1948, 1951, 1954, 1957, 1958
52. Il corredo	<ul style="list-style-type: none"> • Приданое 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1934, 1952, 1954, 1958
53. Nelle tenebre	<ul style="list-style-type: none"> • В потемках 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1924, 1926, 1927 con il titolo Al buio, 1929, 1934, 1945, 1950, 1951, 1954, 1958, 1960
54. Un carattere enigmatico	<ul style="list-style-type: none"> • Загадочная натура 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1921 con il titolo Una natura misteriosa, 1926, 1927 con il titolo Un carattere misterioso, 1924, 1929, 1931, 1934, 1951, 1954, 1958
55. Il troppo stropia	<ul style="list-style-type: none"> • Пересолил 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	190(6?) con il titolo Eccesso di precauzione, 1909, 1927, 1934, 1952, 1954, 1958
56. Il vendicatore	<ul style="list-style-type: none"> • Мститель 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1921, 1924 con il titolo L'omicida, 1927, 1929, 1934, 1942, 1944, 1951, 1955, 1958
57. Il romanzo col contrabbasso	<ul style="list-style-type: none"> • Роман с контрабасом 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1921, 1929, 1934, 1951, 1954, 1958
58. Senza protezione	<ul style="list-style-type: none"> • Беззащитное существо 	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1924 con il titolo Un'inerme, 1926, 1927, 1934, 1951, 1952 con il titolo Un essere indifeso, 1954, 1958, 1960
59. La sciagura	<ul style="list-style-type: none"> • Горе 	190(6?)	Libreria Editrice	1907 con il titolo Tormento, 1909,

			Lombarda – Milano	1927, 1934, 1952 con il titolo Crucci
60. La fine di un attore	• Актерская гибель	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1934, 1952, 1954, 1958
61. Lo specchio storto	• Кривое зеркало	190(6?)	Libreria Editrice Lombarda – Milano	1909, 1934 con il titolo Lo specchio Curvo, 1952, 1954, 1958
62. Sogni	• Мечты	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1927, 1952, 1954 con il titolo Fantasticherie, 1958
63. I nemici	• Враги	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1929, 1942, 1944, 1953, 1954, 1958
64. Le ostriche	• Устрицы	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1927, 1952, 1954, 1958
65. La strega	• Ведьма	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1952, 1954, 1958, 1960
66. Fango	• Тина	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1932 con il titolo Il Pantano, 1953, 1954, 1958, 1959, 1960
67. Un camaleonte	• Хамелеон	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1924, 1927, 1929, 1932, 1938, 1942, 1944, 1950, 1951, 1952, 1954, 1958, 1960
68. La vecchia casa	• Старый дом. Рассказ домовладельца.	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1952, 1955, 1958
69. Nervi	• Нервы	1907	Società editrice partenopea – Napoli	1921, 1924, 1926, 1927, 1952, 1954, 1958
70. La signora col cagnolino	• Дама с собачкой	1910	Casa editrice italiana – Firenze	1910 con il titolo La signora dal canino,

				1923 con il titolo Un amore, 1932 con il titolo La signora del canino, 1950, 1955, 1957, 1963
71. Donne	• Бабы	1910	Casa editrice italiana – Firenze	1929, 1950 con il titolo Donne del popolo, 1954, 1955, 1958, 1959
72. La voglia di dormire	• Спать хочется	1910	Casa editrice italiana – Firenze	1931, 1942, 1944, 1950, 1954, 1955, 1958, 1959, 1960
73. La sventata	• Попрыгунья	1910	Casa editrice italiana – Firenze	1910 con il titolo La signora Dimof, 1931, 1954, 1955 con il titolo Saltabecca, 1958, 1959, 1960
74. Gli stivali	• Сапоги	1910	Casa editrice italiana – Firenze	1910 con il titolo Le scarpe, 1921, 1924, 1926, 1936, 1942, 1948, 1951, 1952, 1954, 1957, 1958
75. Il racconto di uno sconosciuto	• Рассказ неизвестного человека	1920	Sonzogno – Milano	1920 anche nell'Edizione della rivista "Russia" – Napoli, 1923, 1927, 1930, 1944, 1945, 1950, 1955, 1958, 1959, 1960
76. La steppa	• Степь	1920	La Voce – Roma	1929, 1930, 1941, 1942 e 1944 ristampa parziale, 1943, 1949, 1950, 1953, 1955, 1958, 1959, 1960
77. La decorazione	• Орден	1921	Urbis – Roma	1927, 1952, 1954, 1958
78. Gregorio	• Гриша	1921	Urbis – Roma	1924, 1926, 1929, 1950, 1951, 1954, 1958, 1960
79. Per la strada	• На пути	1923	Valecchi – Firenze	1952, 1954, 1958, 1959, 1960

80. Il vescovo	<ul style="list-style-type: none"> • Архиерей 	1923	Ed. de La Bilancia – Roma	1932, 1955, 1957, 1963
81. L'anguilla	<ul style="list-style-type: none"> • Налим 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1952 con il titolo La lota, 1954, 1958 con il titolo La lasca, 1960
82. La calunnia	<ul style="list-style-type: none"> • Клевета 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1952, 1954, 1958
83. Il capo di famiglia	<ul style="list-style-type: none"> • Отец семейства 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1929, con il titolo Il padre di famiglia, 1950, 1951, 1954, 1958, 1960
84. La vendetta	<ul style="list-style-type: none"> • Мечь 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1951, 1952, 1954, 1958, 1963
85. Primo amoroso	<ul style="list-style-type: none"> • Первый любовник 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1929, 1952, 1954, 1958
86. Il trionfo del vincitore	<ul style="list-style-type: none"> • Торжество победителя. Рассказ отставного коллежского регистратора. 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926 con il titolo Un trionfo, 1934, 1950, 1952, 1954, 1958, 1960
87. Teste in fermento	<ul style="list-style-type: none"> • Брожение умов 	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1924 con il titolo Una giornata di disordini, 1926, 1929 con il titolo Cervelli in fermento, 1951, 1954, 1958
88. Mistero	<ul style="list-style-type: none"> • Тайна 	1924	Casa Editrice Apollo –	1926, 1929, 1951, 1952, 1954,

			Bologna	1958, 1960
89. La lettura (Racconto di un vecchio passero)	• Чтение	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1926, 1929, 1951, 1954, 1958
90. Il portiere intelligente	• Умный дворник	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1924 con il titolo Il dotto dvornik, 1926, 1952, 1954, 1958
91. Un'informazione	• Справка	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1929, 1951, 1954, 1958
92. Il ragazzo dispettoso	• Злой мальчик	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1929 con il titolo Il ragazzo maligno, 1934, 1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960
93. Persone inutili	• Лишние люди	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1924 con il titolo Quelli che ci sono di troppo, 1929 con il titolo Gente di troppo, 1951, 1954, 1958
94. I villeggianti	• Дачники	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1929, 1951, 1954, 1958
95. Di malumore	• Не в духе	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1929, 1951, 1954, 1958
96. Le signore	• Дамы	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1951, 1952, 1954, 1958
97. L'uomo che la conosceva	• Знакомый мужчина	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1927, 1929 con il titolo Un conoscente, 1942, 1944, 1951, 1954, 1958
98. Il marito	• Муж	1924	Casa Editrice Apollo – Bologna	1929, 1931, 1934, 1951, 1954, 1958

99. L'uomo felice	• Счастливчик	1926	S.Lattes e C. – Torino, Genova	1927, 1929, 1951, 1954, 1958
100. Era lei!	• То была она!	1926	S.Lattes e C. – Torino, Genova	1927 con il titolo L'amore ignoto, 1929, 1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960
101. Lo studente	• Студент	1927	G.Carabba – Lanciano	1930, 1931, 1932, 1934, 1936, 1955, 1956, 1958
102. Kaštanka	• Каштанка	1927	G.Carabba – Lanciano	1927 con il titolo Castagna, 1931, 1933, 1934, 1945, 1952, 1953, 1955, 1958, 1960
103. La corista	• Хористка	1927	G.Carabba – Lanciano	1930, 1931, 1932, 1936, 1942, 1944, 1946, 1950, 1952, 1954, 1958
104. Le inezie della vita	• Житейская мелочь	1927	G.Carabba – Lanciano	1952, 1954, 1958 anche con il titolo Piccola realtà quotidiana, 1959, 1960
105. Un malfattore	• Злоумышленник	1927	G.Carabba – Lanciano	1952, 1954, 1958
106. Senza titolo	• Без заглавия	1927	G.Carabba – Lanciano	1934, 1936, 1942, 1948, 1951, 1953, 1954, 1955, 1957, 1958, 1959, 1960
107. Un incognito non riuscito	• Шило в мешке	1927	Apollo – Bologna	1929, 1952 con il titolo Non c'è fuoco senza fumo, 1954, 1958, 1960
108. Matrimonio d'interesse.	• Брак по расчету. Роман в двух	1927	Apollo – Bologna	1927 con il titolo Romanzo in due parti, 1929, 1951, 1954, 1958

Romanzo in due parti	частях			
109. Ssss!	• Тссс!	1927	Apollo – Bologna	1934, 1950, 1952, 1954, 1958, 1959, 1960
110. L'ultima Moicana	• Последняя могоканша	1927	Apollo – Bologna	1929, 1931, 1934, 1952, 1954, 1958, 1959, 1960
111. Un punto esclamativo	• Восклицательный знак	1927	Apollo – Bologna	1952, 1954, 1958, 1960
112. La bellezza	• Красавицы	1927	Apollo – Bologna	1950, 1952, 1955, 1958, 1959, 1960
113. Dal barbiere	• В циркульне	1927	Apollo – Bologna	1952, 1954, 1958, 1960
114. L'album	• Альбом	1927	Apollo – Bologna	1929, 1932, 1938, 1950, 1951, 1954, 1958, 1960
115. Ivan Matveič	• Иван Матвеич	1927	Apollo – Bologna	1927 con il titolo Il copista, 1952, 1954, 1958
116. Il calzolaio e il diavolo	• Сапожник и нечистая сила	1927	Apollo – Bologna	1952, 1955, 1958
117. La lingua troppo lunga	• Длинный язык	1927	Apollo – Bologna	1929, 1931, 1934, 1952, 1954, 1958
118. La farmacista	• Аптекарьша	1927	Apollo – Bologna	1929, 1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960

119. Un fatterello senz'importanza	• Пустой случай	1927	Apollo – Bologna	1943 con il titolo Un caso senza importanza, 1945, 1952, 1954 con il titolo Un caso banale
120. La fortuna d'essere donna	• Женское счастье	1927	Apollo – Bologna	1927 con il titolo La decorazione di Sua Eccellenza, 1929, 1951, 1954, 1958
121. La mia vita	• Моя жизнь	1928	Slavia – Torino	1929, 1930, 1950, 1955, 1956, 1963
122. Al bagno	• В бане	1929	Slavia – Torino	1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960 con il titolo Ai bagni turchi
123. La Sirena	• Сирена	1929	Slavia – Torino	1951, 1955, 1958, 1959, 1960
124. Il grasso e il magro	• Толстый и тонкий	1929	Slavia – Torino	1942, 1944, 1950, 1951, 1952, 1954, 1958, 1959, 1960
125. L'esame del greco	• Случай с классиком	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
126. La notte prima del giudizio	• Ночь перел судом	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
127. Intontimento	• Сонная одурь	1929	Slavia – Torino	1951 con il titolo Narcosi, 1954, 1958
128. Esame per promozione di grado	• Экзамен на чин	1929	Slavia – Torino	1950, 1951, 1952 con il titolo l'Esame d'avanzamento, 1954, 1958, 1960

129. Al Municipio (Lavoro in due atti)	<ul style="list-style-type: none"> • Господа обыватели (Пьеса в двух действиях) 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
130. Il ripetitore	<ul style="list-style-type: none"> • Репетитор 	1929	Slavia – Torino	1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960
131. I simulatori	<ul style="list-style-type: none"> • Симулянты 	1929	Slavia – Torino	1950, 1951, 1954, 1958, 1959, 1960
132. Intrighi	<ul style="list-style-type: none"> • Интриги 	1929	Slavia – Torino	1951, 1955, 1958
133. Misure adeguate	<ul style="list-style-type: none"> • Надлежащие меры 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
134. Un buon finale	<ul style="list-style-type: none"> • Хороший конец 	1929	Slavia – Torino	1951, 1955, 1958
135. Troppa carta (Ricerche d'archivio)	<ul style="list-style-type: none"> • Много бумаги 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
136. Il diario di un aiuto contabile	<ul style="list-style-type: none"> • Из дневника помощника бухгалтера 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
137. Un cane di pregio	<ul style="list-style-type: none"> • Дорогая собака 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
138. Rimedio contro l'ubriachezza	<ul style="list-style-type: none"> • Средство от запоя 	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
139. Le	<ul style="list-style-type: none"> • Житейские 	1929	Slavia – Torino	1954, 1958

avversità della vita	невзгоды			
140. Camere d'albergo	• В номерах	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
141. Un uomo singolare	• Необыкновенный	1929	Slavia – Torino	1951 con il titolo Un uomo insolito, 1954, 1958
142. Il Leone e il sole	• Лев и Солнце	1929	Slavia – Torino	1951, 1955, 1958
143. L'imprenditore sotto il divano (Avventura tra le quinte)	• Антрепренер под диваном • (Закулисная история)	1929	Slavia – Torino	1947 con il titolo Dietro le quinte, 1951, 1954, 1958
144. Il libro dei reclami	• Жалобная книга	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
145. Pronto soccorso	• Скорая помощь	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
146. Alla direzione delle poste	• В почтовом отделении	1929	Slavia – Torino	1951, 1954, 1958
147. Fiasco	• Неудача	1929	Slavia – Torino	1934 con il titolo Lo Scacco, 1951, 1954 con il titolo La sventura, 1958
148. Smarriti	• Заблудшие	1929	Slavia – Torino	1951, 1952, 1954, 1958, 1960
149. La	• Маска	1929	Casa editrice Bietti –	1932, 1938, 1952, 1954, 1958

maschera			Milano	
150. Polinnka	• Полинька	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1932, 1938, 1952, 1954, 1958
151. La gelata	• Мороз	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1932, 1938, 1952, 1954, 1958
152. A Mosca nella piazza del Tubo	• В Москве на Трубной площади	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1932, 1938, 1952, 1954 con il titolo A Mosca, in Piazza della “Pompa”, 1958
153. Sangue freddo	• Холодная кровь	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1931 con il titolo Flemma, 1932, 1938, 1954, 1955, 1958 anche con il titolo Pazienza a tutta prova, 1959, 1960
154. Un regno di donne	• Бабье царство	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1931, 1932, 1938, 1950, 1955, 1958, 1959, 1960
155. Arianna	• Ариадна	1929	Bietti – Milano	1931, 1934, 1943, 1945, 1950, 1955, 1956, 1959, 1960, 1963
156. Una sfortuna	• Несчастье	1929	Bietti – Milano	1931, 1954 anche con titolo Una disgrazia, 1958, 1959, 1960
157. Il professore di belle lettere	• Учитель словесности	1929	Bietti – Milano	1931, 1934, 1950, 1955, 1958, 1959, 1960
158. Il reparto N°6	• Палата № 6	1929	Slavia – Torino	1942, 1944, 1950 anche con il titolo La sala numero sei, 1953, 1954, 1955, 1958, 1959
159. Il maestro	• Учитель	1929	Slavia – Torino	1932, 1950, 1954, 1958, 1960

160.	Gente difficile	• Тяжелые люди	1929	Slavia – Torino	1950 con il titolo Brutti caratteri, 1954, 1958, 1960
161.	Gusev	• Гусев	1929	Slavia – Torino	1954, 1955, 1958, 1960
162.	Incubo	• Кошмар	1929	Slavia – Torino	1950 anche con il titolo Rimorsi, 1953, 1954, 1958, 1959, 1960
163.	Nella Notte Santa	• СВЯТОЙ НОЧЬЮ	1929	Slavia – Torino	1953, 1954, 1958, 1959 con il titolo Notte di Pasqua, 1960
164.	La fortuna	• Счастье	1929	Slavia – Torino	1953, 1954, 1958, 1960
165.	Granello errante	• Перекати-поле	1929	Slavia – Torino	1936, 1942, 1948, 1950 anche con il titolo Seme errante, 1951, 1953 con il titolo Ruzzola-campi, 1954, 1957, 1958, 1959 con il titolo Il cardo errante, 1960
166.	Problema	• Задача	1929	Slavia – Torino	1936, 1942, 1948, 1951, 1953, 1954, 1955, 1957, 1958
167.	Anima cara	• Душечка	1929	Casa editrice Bietti – Milano	1929 con il titolo Incantatrice, 1931, 1932, 1934, 1950 con il titolo Carina, 1952, 1955 con il titolo Dušečka, 1959, 1963
168.	Un omicidio	• Убийство	1930	Casa editrice Bietti – Milano	1934, 1950, 1955 con il titolo Un delitto, 1956, 1959, 1960, 1963
169.	La maestra	• На подводе	1930	Casa editrice Bietti – Milano	1931 col titolo In carretta, 1945, 1955 con il titolo Viaggio sul carro, 1955, 1959, 1963
170.	Un	• Отец	1930	Casa editrice Bietti –	1931, 1954, 1955, 1958, 1959,

padre			Milano	1960
171. La principessa	• Княгиня	1930	Casa editrice Bietti – Milano	1931, 1950, 1954, 1955, 1958, 1959, 1960
172. Bimbi	• Детвора	1931	G.B. Paravia & C. – Torino	1950 con il titolo Marmocchi, 1952, 1954, 1958, 1960
173. Sul mare	• В море	1931	Mondadori – Milano	1932, 1936, 1945, 1954, 1958
174. Villa Nuova	• Новая дача	1931	Slavia – Torino	1955, 1956, 1959, 1963
175. Anna al collo	• Анна на шее	1931	Slavia – Torino	1950, 1955, 1956, 1959, 1960, 1963
176. Nel cantuccio natio	• В родном углу	1931	Slavia – Torino	1945, 1955, 1956, 1959, 1963
177. Volodja grande e Volodja piccolo	• Володя большой и Володя маленький	1931	Slavia – Torino	1932, 1950, 1955, 1956, 1958, 1959, 1960
178. Brava gente	• Хорошие люди	1931	Slavia – Torino	1954, 1955, 1958, 1960
179. Alla deportazione	• В ссылке	1931	Slavia – Torino	1954, 1955, 1958 anche con il titolo Deportati, 1959, 1960
180. Un avvenimento	• Событие	1931	Bompiani – Milano	1952, 1954, 1958, 1959, 1960
181. Passeggero di 1° classe	• Пассажир 1ого класса	1931	Bompiani – Milano	1950, 1953, 1954, 1958, 1959, 1960
182. L'uomo nell'astuccio	• Человек в футляре	1932	Treves, Treccani, Tumminelli	1950, 1955, 1957, 1963

183.	L'uva spina	• Крыжовник	1932	Treves, Treccani, Tumminelli	1932 con il titolo Cespugli di ribes, 1955 con il titolo Uva spina, 1957, 1963
184.	Il lupo	• Волк	1932	Treves, Treccani, Tumminelli	1955, 1963
185.	La fidanzata	• Невеста	1932	Treves, Treccani, Tumminelli	1955, 1957, 1963
186.	Un bacio	• Поцелуй	1934	Minerva – Milano	1950, 1953, 1955, 1958, 1959, 1960
187.	I ladri	• Воры	1934	Minerva – Milano	1936, 1942, 1948, 1951, 1953, 1954, 1955, 1957, 1958, 1959, 1960
188.	In villa	• В усадьбе	1934	Minerva – Milano	1955 con il titolo Nella tenuta, 1956, 1958
189.	Il consigliere segreto	• Тайный советник	1934	Minerva – Milano	1936, 1942, 1945, 1948, 1950, 1951, 1953, 1954, 1957, 1958, 1959, 1960
190.	Caccia tragica	• Драма на охоте	1941	Rizzoli – Milano	1946
191.	Martiri	• Страдальцы	1950	Einaudi – Torino	1952, 1954 con il titolo I sofferenti, 1958, 1959
192.	Arte	• Художество	1950	Einaudi - Torino	1952, 1959, 1960
193.	Vigilia di Quaresima	• Накануне поста	1950	Einaudi – Torino	1952, 1954, 1958, 1959
194.	Durante la Settimana	• На страстной неделе	1950	Einaudi – Torino	1952, 1954, 1958, 1959, 1960

Santa				
195. Nel bassofondo	• В овраге	1950	Garzanti – Milano	1955 con il titolo Nella bassura, 1957 con il titolo Nella conca, 1963
196. Dell'am ore	• О любви	1950	Garzanti – Milano	1955, 1957, 1963
197. Un caso di pratica medica	• Случай из практики	1950	Garzanti – Milano	1955, 1957, 1959, 1963
198. Agafia	• Агафья	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958, 1960
199. Al cimitero	• На кладбище	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
200. Biancafr onte	• Белолобый	1952	Rizzoli – Milano	1955 con il titolo Frontebianca, 1960, 1963
201. Aniuta	• Анюта	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
202. Dalla marescialla della nobiltà	• У предводительши	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
203. Di primavera	• Весной	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
204. Dopo il teatro	• После театра	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
205. Genterel la	• Мелюзга	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
206. I cantori	• Певчие	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
207. Ignoranz	• Темнота	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958

a				
208. Il cacciatore	• Егеръ	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
209. Il dono dell'arte	• Талант	1952	Rizzoli – Milano	1954 con il titolo Il talento, 1958
210. Il fuggitivo	• Беглец	1952	Rizzoli – Milano	1955, 1958, 1960
211. Il giudice istruttore	• Следователь	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
212. Il mendicante	• Нищий	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
213. Il pensatore	• Мыслитель	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
214. Il sottufficiale Prišibeev	• Унтер Пришибеев	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
215. Il “vint”	• Винт	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
216. In casa	• Дома	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
218. In tribunale	• В суде	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958, 1959, 1960
219. Il corvo	• Ворона	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
220. La cuoca si sposa	• Кухарка женится	1952	Rizzoli – Milano	1954 con il titolo La cuoca si “ammoglia”, 1958

217.

221.	La divisa da capitano	• Капитанский мундир	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
222.	La figlia di Albione	• Дочь Альбиона	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
223.	Gioia	• Радость	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
224.	Messa in suffragio	• Панихида	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958. In alcune edizioni Requiem
225.	L'attore tragico	• Трагик	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
226.	Le nozze	• Свадьба	1952	Rizzoli – Milano	1955, 1958
227.	Lo scrittore	• Писатель	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
228.	Nella rimessa	• В сарае	1952	Rizzoli – Milano	1955, 1958
229.	“Perpetuum mobile”	• Perpetuum mobile	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
230.	Trambusto	• Переполох	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958 anche con il titolo Subbuglio, 1959, 1960
231.	Terrori	• Страхи	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958, 1960
232.	Ubriachi	• Пьяные	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
233.	Brutta faccenda	• Недоброе дело	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
234.	Un fatto accaduto	• Происшествие (Рассказ ямщика)	1952	Rizzoli – Milano	1954 con il titolo Un avvenimento. Racconto di un

(Racconto di un vetturale)				postiglione, 1958
235. Il cadavere	• Мертвое тело	1952	Rizzoli – Milano	1952 con il titolo Un morto, 1954, 1958
236. L'ospite inquieto	• Беспокойный гость	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
237. Veročka	• Верочка	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
238. Vecchiaia	• Старость	1952	Rizzoli – Milano	1954, 1958
239. La lettera	• Письмо	1953	Rizzoli – Milano	1954, 1958, 1959, 1960
240. Il corriere postale	• Почта	1953	Rizzoli – Milano	1955, 1958, 1960
241. Una contrarietà	• Неприятность	1953	Rizzoli – Milano	1955 con il titolo Situazione sgradevole, 1958, 1959
242. Un avvenimento. Racconto di un postiglione	• Происшествие (Рассказ ямщика)	1954	Sansoni - Firenze	1958
243. Il racconto del giardiniere capo	• Рассказ старшего садовника	1955	Sansoni - Firenze	1957, 1958
244. La consorte	• Супруга	1955	Sansoni - Firenze	1950 con il titolo La Moglie, 1956, 1959, 1960, 1963
245. Durante le feste di	• На святках	1955	Sansoni - Firenze	1957, 1963

Natale				
246. Per un po' di mele	<ul style="list-style-type: none"> • За яблочки 	1955	Sansoni - Firenze	1963
247. Prima della nozze	<ul style="list-style-type: none"> • Перед свадьбой 	1955	Sansoni - Firenze	1963
248. Il giorno di San Pietro	<ul style="list-style-type: none"> • Петров день 	1955	Sansoni - Firenze	1963
249. Il tribunale	<ul style="list-style-type: none"> • Суд 	1955	Sansoni - Firenze	1963
250. "Il convegno ebbe luogo, sì, però..."	<ul style="list-style-type: none"> • "Свидание хотя и состоялось, но ..." 	1955	Sansoni - Firenze	1963
251. Un affare andato a male	<ul style="list-style-type: none"> • Пропащее дело 	1955	Sansoni - Firenze	1963
252. Il ventinove giugno	<ul style="list-style-type: none"> • Двадцать девятое июня 	1955	Sansoni - Firenze	1963
253. Lui e Lei	<ul style="list-style-type: none"> • Он и Она 	1955	Sansoni - Firenze	1963
254. La padrona	<ul style="list-style-type: none"> • Барыня 	1955	Sansoni - Firenze	1963
255. Ci sono cascato...	<ul style="list-style-type: none"> • Нарвался 	1955	Sansoni - Firenze	1963

256. Una visita disgraziata	• Неудачный визит	1955	Sansoni - Firenze	1963
257. Due scandali	• Два скандала	1955	Sansoni - Firenze	1963
258. Un idillio – ahimè e ohibò!	• Идиллия – увы и ах!	1955	Sansoni - Firenze	1963
259. Il barone	• Барон	1955	Sansoni - Firenze	1963
260. Due persone in una	• Двое в одном	1955	Sansoni - Firenze	1963
261. Sul chiodo	• На гвозде	1955	Sansoni - Firenze	1963
262. Una donna senza pregiudizi	• Женщина без предрассудков	1955	Sansoni - Firenze	1963
263. Il consiglio	• Совет	1955	Sansoni - Firenze	1963
264. Un caso della pratica giudiziaria	• Случай из судебной практики	1955	Sansoni - Firenze	1963
265. Il salice	• Верба	1955	Sansoni - Firenze	1963
266. Il ladro	• Вор	1955	Sansoni - Firenze	1963

267.	Parole, parole, parole	<ul style="list-style-type: none"> • Слова, слова и слова 	1955	Sansoni - Firenze	1963
268.	La suocera avvocatessa	<ul style="list-style-type: none"> • Теща-адвокат 	1955	Sansoni - Firenze	1963
269.	Una signora eroina	<ul style="list-style-type: none"> • Герой-барыня 	1955	Sansoni - Firenze	1963
270.	Di come contrassi matrimonio	<ul style="list-style-type: none"> • О том, как я в законный брак вступил 	1955	Sansoni - Firenze	1963
271.	Una volta l'anno	<ul style="list-style-type: none"> • Раз в год 	1955	Sansoni - Firenze	1963
272.	Tutto il nonnino	<ul style="list-style-type: none"> • Весь в дедушку 	1955	Sansoni - Firenze	1963
273.	Il bettoliere benefico	<ul style="list-style-type: none"> • Добродетельный кабатчик 	1955	Sansoni - Firenze	1963
274.	La protezione	<ul style="list-style-type: none"> • Протекция 	1955	Sansoni - Firenze	1963
275.	Lo schiavo a riposo	<ul style="list-style-type: none"> • Отставной раб 	1955	Sansoni - Firenze	1963
276.	D'autunno	<ul style="list-style-type: none"> • Осенью 	1955	Sansoni - Firenze	1963
277.	Il capostazione	<ul style="list-style-type: none"> • Начальник станции 	1955	Sansoni - Firenze	1963

278.	In salotto	• В гостиной	1955	Sansoni - Firenze	1963
279.	Ho capito!	• Он понял!	1955	Sansoni - Firenze	1963
280.	Nella notte di Natale	• В рождественскую ночь	1955	Sansoni - Firenze	1963
281.	Il comico	• Комик	1955	Sansoni - Firenze	1963
282.	Il vetturino di piazza	• Ванька	1955	Sansoni - Firenze	1963
283.	A caccia	• На охоте	1955	Sansoni - Firenze	1963
284.	Due lettere	• Два письма	1955	Sansoni - Firenze	1963
285.	La villeggiante	• Дачница	1955	Sansoni - Firenze	1963
286.	Vaudeville	• Водевиль	1955	Sansoni - Firenze	1963
287.	Lacrime invisibili al mondo	• Невидимые миру слезы	1955	Sansoni - Firenze	1963
288.	Eclissi lunare	• Затмение Луны	1955	Sansoni - Firenze	1963
289.	All'ospite	• В приюте для	1955	Sansoni - Firenze	1963

zio per vecchi e incurabili	неизлечимо больных и престарелых			
290. Del dramma	• О драме	1955	Sansoni - Firenze	1963
291. Al capezzale del malato	• У постели больного	1955	Sansoni - Firenze	1963
292. Le nozze con generale	• Свадьба с генералом	1955	Sansoni - Firenze	1963
293. Regole per autori principianti	• Правила для начинающих авторов	1955	Sansoni - Firenze	1963
294. Ambedu e meglio	• Оба лучше	1955	Sansoni - Firenze	1963
295. Il diplomatico	• Дипломат	1955	Sansoni - Firenze	1963
296. Il portafogli	• Бумажник	1955	Sansoni - Firenze	1963
297. Su per le scale	• Вверх по лестнице	1955	Sansoni - Firenze	1963
298. Dalle memorie di un idealista	• Из воспоминаний идеалиста	1955	Sansoni - Firenze	1963

299.	Il cavallo e la cerva tremebonda	<ul style="list-style-type: none"> • Конь и трепетная лань 	1955	Sansoni - Firenze	1963
300.	Il muro	<ul style="list-style-type: none"> • Стена 	1955	Sansoni - Firenze	1963
301.	Due gazzettieri	<ul style="list-style-type: none"> • Два газетчика 	1955	Sansoni - Firenze	1963
302.	Il suonatore di piano	<ul style="list-style-type: none"> • Тапер 	1955	Sansoni - Firenze	1963
303.	Il cinico	<ul style="list-style-type: none"> • Циник 	1955	Sansoni - Firenze	1963
304.	Mari d'elle	<ul style="list-style-type: none"> • Mari d'elle 	1955	Sansoni - Firenze	1963
305.	Un giorno fuori di città	<ul style="list-style-type: none"> • День за городом 	1955	Sansoni - Firenze	1963
306.	La noia della vita	<ul style="list-style-type: none"> • Скука жизни 	1955	Sansoni - Firenze	1963
307.	Disgrazi a altrui	<ul style="list-style-type: none"> • Чужая беда 	1955	Sansoni - Firenze	1963
308.	Il locatario	<ul style="list-style-type: none"> • Жилец 	1955	Sansoni - Firenze	1963
309.	Una brutta notte	<ul style="list-style-type: none"> • Недобрая ночь 	1955	Sansoni - Firenze	1963

310.	Calcante	• Калхас	1955	Sansoni - Firenze	1963
311.	Al mulino	• На мельнице	1955	Sansoni - Firenze	1963
312.	Il drammaturgo	• Драматург	1955	Sansoni - Firenze	1963
313.	Di chi è la colpa?	• Кто виноват?	1955	Sansoni - Firenze	1963
314.	La tortura di Capodanno	• Новогодняя пытка	1955	Sansoni - Firenze	1963
315.	L'incontro	• Встреча	1955	Sansoni - Firenze	1963
316.	Il cosacco	• Казак	1955	Sansoni - Firenze	1963
317.	Di primavera Scena - monologo	• Весной - Сцена-монолог	1955	Sansoni - Firenze	1963
318.	I malintenzionati	• Злоумышленники	1955	Sansoni - Firenze	1963
319.	Il dottore	• Доктор	1955	Sansoni - Firenze	1963
320.	Lumi	• Огни	1955	Sansoni - Firenze	1963
321.	La storia di un'impresa	• История одного торгового	1955	Sansoni - Firenze	1963

commerciale	предприятия			
322. Dai conoscenti	• У знакомых	1955	Sansoni - Firenze	1963
323. Dalla Siberia	• Из Сибири	1960	Nicola Moneta Editore – Milano, Roma	

Nel 1957 presso la casa editrice Feltrinelli esce il volume degli appunti di Čechov: Čechov A.P., *I quaderni del dottor Cechov : appunti di vita e letteratura di Antòn Pàvlovic Cechov*, Milano: Feltrinelli, 1957. Inoltre la casa editrice Einaudi pubblica nel 1960 le lettere di Čechov alla moglie Olga Knipper- Čechova: Čechov A.P., *Epistolario / Anton Cechov* ; a cura di Gigliola Venturi e Clara Coisson, Torino: Einaudi, 1960.

Principi della redazione della tabella cronologica delle traduzioni di Čechov.

La ricerca delle traduzioni dei testi di Čechov pubblicati nel periodo 1890 – 1960 è stata eseguita a partire dal catalogo generale OPAC. E' stata effettuata la ricerca di volumi interi editi a nome dell'autore Čechov.

Successivamente è stato consultato il libro di Claudia Scandura dal titolo *Un secolo di traduzioni*, per amplificare la lista con antologie e raccolte miscellanee di autori diversi, fra cui compariva anche Čechov.

E' stata svolta un'ulteriore ricerca, sempre su cataloghi elettronici, con i titoli dei singoli racconti: ciò al fine di completare la ricerca dei possibili testi pubblicati. In ogni libro è stato individuato l'indice, se presente, per ricerca dei titoli originali in russo dei racconti tradotti. La principale difficoltà del presente lavoro è legata alla non fedele traduzione dei titoli o al fatto che gli autori mettevano nel titolo l'argomento generale trattato dal racconto. In alcuni casi i titoli in russo venivano tradotti con espressioni che al traduttore sembravano più adatte al caso concreto.

Nel caso di dubbio su quale racconto originale a cui risalire, è stato necessario esaminare parzialmente o totalmente il testo per definire con esattezza quale testo era stato tradotto e quindi definire esattamente il titolo del testo tradotto. In questo senso sono stati estremamente utili i servizi interbibliotecari offerte dalle singole biblioteche e dai sistemi bibliotecari delle province. In diversi casi sono stati d'aiuto le scansioni delle pagine iniziali del testo oggetto di ricerca.

La tabella è stata quindi redatta mettendo in ordine cronologico le opere che venivano pubblicate da diverse case editrici. Nella prima colonna è stato indicato il titolo più frequente oppure che è stato adottato per le edizioni moderne. Nella seconda colonna è indicato il titolo originale in russo. Nella terza colonna è stato inserito l'anno della prima edizione italiana dell'opera in questione. Nella quarta colonna è riportato il nome della casa editrice che per prima ha fatto tradurre e messo in circolazione il testo tradotto. Nell'ultima colonna infine sono indicate le date delle successive ristampe/traduzioni/edizioni. Nel caso in cui il titolo era molto particolare e

completamente differente dall'equivalente in lingua originale, è stata indicata nell'ultima un'apposita menzione insieme all'anno della relativa pubblicazione. Nel caso in cui non vi era dubbio sul titolo originale oppure nel caso in cui la variazione rispetto al titolo originario era minima (una proposizione, un articolo ...) questa variante non viene indicata in tabella.

In alcuni anni vi sono state diverse ristampe dello stesso racconto: in questo caso l'anno viene indicato una sola volta nell'ultima colonna.

La tabella in questione rappresenta di conseguenza un valido strumento per lo studio dell'influenza delle opere di Čechov rispetto all'opera di Natalia Ginzburg, che ha spesso dichiarato di aver letto Čechov nelle traduzioni. In ogni caso non va trascurato il fatto che Ginzburg poteva leggere Čechov anche nelle versioni francesi, le quali sicuramente si trovavano in Italia nel periodo della sua formazione di scrittrice (primo dopoguerra). E' opportuno sottolineare a questo punto sia l'approfondita conoscenza della Ginzburg per la lingua francese sia la possibilità dell'acquisizione dei testi di Čechov da parte del marito Leone, noto esperto e russista in grado di orientarsi perfettamente nelle opere dell'autore russo del quale ha eseguito traduzioni di qualche racconto.

Lista delle illustrazioni

1. Anton Cechov, 1902, <https://www.britannica.com/biography/Anton-Chekhov> 12
2. *La casa col mezzanino*, casa editrice Slavia, https://www.ebay.co.uk/itm/LA-CASA-COL-MEZZANINO-CECHOV-ANTON-SLAVIA-1931-IL-GENIO-RUSSO/184346636639?_trkparms=aid%3D1110006%26algo%3DHOMESPLICE.SIM%26ao%3D1%26asc%3D20200818143230%26meid%3Db92d3dc334c148c5a2a7aaab6c1340f3%26pid%3D101224%26rk%3D4%26rkt%3D5%26mehot%3Dnone%26sd%3D113826645349%26itm%3D184346636639%26pmt%3D0%26noa%3D1%26pg%3D2047675%26algv%3DDefaultOrganic&_trksid=p2047675.c101224.m-125
3. Edizione italiana dei racconti di Čechov del 1924, scansione31
4. Leone Ginzburg, <https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it>33
5. *La Vita*, antologia per la scuola media <https://picclick.it/La-Vita-C-Gallo-N-Ginzburg-Antologia-Scuola-383127184127.html> 74
6. Cechov, A., *La Vita attraverso le lettere* - catalogo Einaudi <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/classici/testi-diari-carteggi-memorie/vita-attraverso-le-lettere-anton-p-cechov-9788806115821/>81
7. Foto di Natalia Ginzburg con il secondo marito Gabriele Baldini nel film di Pasolini *Vangelo secondo Matteo*, © Angelo Novi / Cineteca di Bologna (http://cinestore.cinetecadibologna.it/en/fotografie_cinema/dettaglio/11308) .93
8. Copertina audiolibro *Lui e io* di Natalia Ginzburg, Emons <https://emonsaudiolibri.it/audiolibri/lui-e-io>167
9. Il racconto *Nemici* di Čechov nella traduzione di Leone Ginzburg, <https://www.quodlibet.it/libro/9788874629244> 171
10. Ritratto di Natalia Ginzburg, https://pms.wikipedia.org/wiki/Figura:Natalia_Ginzburg.gif220
11. Copertina di *Duello* di Čechov, edizione 1949 - scansione ricevuta dalla biblioteca comunale di Pavia243

Bibliografia

Bibliografia primaria

1. Čechov A.P., *I quaderni del dottor Čechov. Appunti di vita e letteratura del Dottor Čechov*, Feltrinelli Economica, Milano, 1978.
2. Čechov A.P., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1974-1983.
3. Čechov A.P., *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskva, Nauka, 1960.
4. Čechov Anton, *Epistolario*, a cura di Gigliola Venturi e Clara Coïsson, due volumi, Einaudi, Torino, 1960.
5. Čechov Anton, *Nemici*, nella traduzione e con scritto di Leone Ginzburg, introduzione e cura di Giovanni Maccari, Note azzurre, Quodlibet eBook, Macerata, 2014.
6. Čechov Anton, *Racconti*, traduzioni di Monica Bottazzi e Bruno Osimo, introduzione di Igor Sibaldi, con uno scritto di Vladimir Nabokov, due volumi, Mondadori, Milano, 2006.
7. Čechov Anton, *Racconti*, traduzione di Alfredo Polledro, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano, 2010.
8. Čechov Anton, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino, 1989.
9. Čechov Anton, *Tutte le opere di A.P. Čechov*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano, 1985-1986.
10. Čechov Anton, *Teatro*, traduzione di Gian Piero Piretto, introduzione di Fausto Malcovati, Garzanti, Milano, 2010.
11. Čechov Anton, *Racconti e teatro*, Sansoni editore, Firenze, 1966.

12. Ginzburg N., *Articoli su La Stampa – archivio elettronico*
<http://www.archiviolaStampa.it/>

13. Ginzburg N., Balbo F., Pavese C., *Lettere a Ludovica*, a cura di Carlo Ginzburg, Archinto, Milano, 2008.
14. Ginzburg N., *Caro Michele*, prefazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 2001.
15. Ginzburg N., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 1993.
16. Ginzburg N., *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Einaudi Tascabili, Torino, 1999.
17. Ginzburg N., *Famiglia*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2011.
18. Ginzburg N., *Fortuna*, in AA.VV., *Voci d'autore*, a cura di Renzo Martinelli, UTET, Torino, 2006.
19. Ginzburg N., *La strada che va in città, e altri racconti*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2012.
20. Ginzburg N., *Le piccole virtù*, a cura di D.Scarpa, Einaudi, Torino, 2012.
21. Ginzburg N., *Le voci della sera*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2013.
22. Ginzburg N., *Lessico familiare*, con introduzione di Cesare Segre, postfazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 2015.
23. Ginzburg N., *Mai devi domandarmi*, a cura di Domenico Scarpa, con introduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 2015.
24. Ginzburg N., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2001.
25. Ginzburg N., *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, PP. 431-433, ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2001, pp. 100-102.
26. Ginzburg N., *Opere, raccolte e ordinate dall'autrice*, introduzione e cura di Cesare Garboli, due volumi, Meridiani, Mondadori, Milano, 2001.
27. Ginzburg N., *Prefazione* in N.Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1993.
28. Ginzburg N., *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino, 2005.

29. Ginzburg N., *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Einaudi, Torino, 2016.

30. *La Vita : antologia per la scuola media*, in 3 volumi / Clorinda Gallo, Natalia Ginzburg, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1981.

31. Carteggio di Natalia Ginzburg con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino)

cartella 95 fascicolo 1459

Ginzburg Natalia

10 maggio 1943 - 19 ottobre 1990 fogli 1411

32. Carteggio di Gigliola Venturi con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino)

cartella 215 fascicolo 3043

Venturi Gigliola

26 giugno 1953 - 30 aprile 1974 fogli 101

33. Carteggio di Clara Coisson con la casa editrice Einaudi (Archivio di Stato, Torino)

cartella 54 fascicolo 778

Coisson Clara

05 luglio 1946 - 02 ottobre 1981 *Con lacune* fogli 230

Bibliografia critica

1. AA.VV., A. P. *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986.
2. AA.VV., *Centolettori. I pareri di letteratura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, a cura di T.Munari. Einaudi, Torino, 2015.
3. AA.VV., *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del novecento italiano*, Atti di convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi

- onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di P.Soddu, L.S.Olschki editore, Firenze, 2015.
4. AA.VV., *La slavistica in Italia, Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
 5. AA.VV., *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia* (Atti di convegno internazionale San Salvatore Monferrato 14-15 maggio 1993), a cura di G. Ioli, Edizioni della Biennale "Piemonte e Letteratura", San Salvatore Monferrato, 1995.
 6. Adamo, S., *La casa editrice Slavia*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2000, pp. 53-98.
 7. Avale, M.C., (a cura di), *Da Odessa a Torino. Conversazioni con Marussia Ginzburg*, Claudiana, Torino, 2002.
 8. Avrese, D., *Anton Pavlovič Čechov: il momento della rivelazione*, Liviana, Padova, 1973.
 9. Bàrberi Squarotti, G., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1971.
 10. Barricelli, J.P., et al., *Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology*, New York, 1981.
 11. Bazzarelli, E., *La steppa di Anton Čechov. Tentativo di analisi*, in E.Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Led, Milano, 1992, pp. 189-256.
 12. Beghin, L., *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga, Roma, 2007.
 13. Berdnikov, G. P., A. P. Čechov. *Idejnye i tvorčeskie iskanija*, Moskva-Leningrad, 1961.
 14. Bertone, G., *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994.
 15. Bertone, G., *Lessico per Natalia: brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Il nuovo melangolo, Genova, 2015.
 16. Billiani, F., *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Le lettere, Firenze, 2007.

17. Bobbio N., Tranfaglia, N., *L'itinerario di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola Tranfaglia, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.
18. Bokobza, S., *Contribution à la titrologie romanesque: variation sur le titre*, Genève, 1986.
19. Borgese, G. A., *Racconti di Antonio Cecof*, in ID., *La vita e il libro: seconda serie con un epilogo*, F.lli Bocca, Torino, pp. 252-261.
20. Borri, G., *Natalia Ginzburg*, Luise, Rimini, 1999.
21. Bottirolì, G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006.
22. Brogi et al., *Lo studio della letteratura russa in Italia dal 1940 al 1990*, in *Atti del I Congresso della Slavistica italiana (Seiano, 1991)*, Roma, 1994.
23. Bullock, A. N., *Ginzburg. Human relationships in a changing world*, New York – Oxford, 1991.
24. Calvino, I., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Meridiani Mondadori, Milano, 1995.
25. Carpi, G., *Storia della letteratura russa. 1: Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Carocci, Roma, 2010.
26. Castello, J.B., *The Meaning and Function of the Pause in Chekhov's "The Seagull"*, risorsa elettronica, disponibile al link https://www.researchgate.net/publication/320053535_The_Meaning_and_Function_of_the_Pause_in_Chekhov's_The_Seagull (data di consultazione 20/09/2020) oppure in *Jazyk i tekst langpsy.ru* [Language and Text langpsy.ru], 2017, vol. 4, no.3, disponibile al link <https://psyjournals.ru/langpsy/2017/n3/Costello.shtml>, (data di consultazione 25/05/2020).
27. Cazzola, P., *La casa editrice «Slavia» di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie di classici russi negli anni Venti-Trenta*, in: AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1979.
28. Cecchi, E., *Introduzione*, in Anton Cechov, *Racconti e novelle*, Sansoni, Firenze, 1955.
29. Celati, G., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Einaudi, Torino, 2001.

30. Cerati, R., *Lettere a Giulio Einaudi e alla casa editrice (1946-1979)*, Einaudi, Torino, 2014.
31. Clementelli, E., *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano, 1977.
32. Colucci, M., Čechov, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET, Torino, 1997, vol. I.
33. Cronia, A., *La conoscenza del mondo slavo in Italia: bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Officine grafiche Stediv, Padova, 1958, pp. 530-531.
34. Čudakov, A. P., *Nel mezzo del cammino*, in E. Bazzarelli e F. Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Led, Milano, 1992.
35. D'Orsi, A., *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza, 2019.
36. D'Orsi, A., *Leone Ginzburg suscitatore*, in *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 2000.
37. Damiani, E., *Avviamento agli studi slavistici in Italia*, Milano, Mondadori, 1941.
38. De Michelis, C.G., *Letteratura russa del Novecento*, in AA.VV., *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1994.
39. De Michelis, C.G., *Panorama della letteratura russa in Italia*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Banco ambrosiano veneto, Milano, 1995.
40. De Michelis, C.G., *Russia e Italia*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino, 1997.
41. Doderò, M. L., *La prima traduzione italiana di A.P. Čechov. Il racconto Il tifo*, in AA.VV., *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Atti del convegno di Gargnano, 9-12 sett. 1978, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1979.
42. *Donna. Women in Italian Culture*, a cura di A. Testaferri, Dovehouse, Ottawa, 1989.
43. Duchet, C., "La Fille abandonnée" et "La Bête humaine" – *Éléments de titrologie romanesque*, "Littérature", 1973, 12, pp. 49-73, disponibile al link http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1973_num_12_4_1989 (data di consultazione 15/04/2020).

44. Eco, U., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.
45. Einaudi, G., *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano, 1988.
46. Esslin, M., *Approaches to reality*, in *The new theatre of Europe*, Vol. IV, Dell, New York, 1970.
47. Fabiano, S., *Bibliografia generale degli autori russi e sovietici in lingua italiana*, in "Rassegna sovietica", 1980, 1, 2, 3, 4, 5, 6.
48. Fallaci, O., *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano, 1963.
49. Furman, L., Ginzburg, N., *An Interview with Natalia Ginzburg // Southwest Review*, Vol.72, No. 1 (WINTER 1987), pp. 34-41.
50. Garetto, E. e Rizzi, D. (a cura di), *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Europa Orientalis, Salerno, 2010, vol. I, II.
51. Garetto, E., *Olga Resnevic Signorelli*, in V. Strada, *I russi e l'Italia*, Banco ambrosiano veneto, Milano, 1995.
52. Genette, G., *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989.
53. Ghini, G., *La steppa di Čechov come viaggio iniziatico. Una lettura mitologica*, in "Russica Romana", 8, 2001, pp. 121-134.
54. Ginzburg, L., *Letteratura russa e letterati italiani*, in: ID., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1964.
55. Ginzburg, L., *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Einaudi, Torino, 2004.
56. Ginzburg, L., *Scritti*, a cura di D.Zucaro, con introduzione di N.Bobbio, Einaudi, Torino, 1964.
57. Grabher, C., *Anton Cechov*, Slavia, Torino, 1929.
58. Grignani, M.A. et al, *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, NIS, Roma, 1986.
59. Grigor'ev, A., *Italija*, in *Russkaja literatura v zarubežnom literaturovedenii*, Leningrad, 1977.
60. Grivel, C., *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-Paris, Mouton, 1973.
61. Hingley, R., *Chekhov: A Biographical and Critical Study*. L., 1950.
62. Hirst, David L., *Tragicomedy: Variations of melodrama: Chekhov and Shaw*. London: Routledge, 1984.

63. Hoek, L., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton, Le Haye/Paris, 1981.
- [https://www.academia.edu/37426129/ %D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B0_6 %D0%90. %D0%9F. %D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0 %D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B9 %D0%B8 %D0%B5%D0%B3%D0%BE %D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F. %D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F %D0%90. %D0%A1. %D0%A1%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0](https://www.academia.edu/37426129/%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B0_6_%D0%90.%D0%9F.%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B9_%D0%B8_%D0%B5%D0%B3%D0%BE_%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F.%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F_%D0%90.%D0%A1.%D0%A1%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0) (data di consultazione 02/12/2019).
64. Iacoli, G., “...*Un effetto come di prigionia*”. *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, a cura di C.Cretella e S.Lorenzetti, Cesati editore, Firenze, 2008.
65. Iannuzzi, G., *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in *Protagonisti nell'ombra*. A cura di G.C.Ferretti. Edizioni UNICOPLI, Milano, 2014, pp.115-134.
66. *Il romanzo in Italia. 1: Forme, poetiche, questioni* / a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci, Roma, 2018.
67. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*. Piccola biblioteca Einaudi, Einaudi,Torino, 1999.
68. *Letteratura russa e altre letterature slave*, a cura di Fausto Malcovati, Garzanti, Milano, 1989.
69. Lo Gatto, E., *Introduzione*, in Cechov A. *Cechov / scelta e traduzione* a cura di Ettore Lo Gatto, Garzanti, Milano, 1944, pp. VII-XXIII.
70. Lo Gatto, E., *La letteratura russa moderna*, Sansoni Accademia, Firenze, 1968.
71. Lo Gatto, E., *Storia della letteratura russa*, Sansoni, Firenze, 1964.
72. Lo Gatto, E., *Unità spirituale ed artistica di Čechov*, in *Ricerche slavistiche*, vol. III, Roma, 1954.
73. Lollato, M.I., Tesi di laurea. *La steppa di A. P. Čechov nel panorama culturale italiano: ricezione e traduzioni*, Università Ca' Foscari di Venezia, 2012-2013.

74. Macagno, C., *La poetica di titoli e copertine dei gialli di Dar'ja Doncova* in *L'Analisi linguistica e letteraria*, 01 July 2015, pp.93-112, risorsa elettronica, disponibile al link http://www.analisilinguisticaeletteraria.eu/wp-content/uploads/2015/07/Claudio_Macagno-ALL2015_1.pdf
75. Magarshack, D., *Chekhov the Dramatist*. L, 1951; N.Y., 1960.
76. Malcovati, F., (a cura di), *Letteratura russa e altre letterature slave*, Garzanti, Milano, 1989.
77. Malcovati, F., *Il medico, la moglie, l'amante: come Čechov cornificava la moglie-medicina con l'amante-letteratura*. Marcos y marcos, Milano, 2015.
78. Mangoni, L., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
79. Mann, T., *Saggio su Čechov* in A.Čechov, *Racconti e teatro*, Sansoni editore, Firenze, 1966.
80. Marchionne Picchione, L., *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.
81. Maurin Farelle, B., *Natalia Ginzburg, témoin de son temps et témoin d'elle-même: construction d'une identité d'écrivain*, Thèse de Doctoras de Lettres, università d'Aix-Marseille, 1995.
82. Mauro, F., *Vita di Leone Ginzburg. Intransigenze e passione civile*, Donzelli, Roma, 2013.
83. Maver, G., *Anton Cecov: opere recentemente tradotte*, in "Russia" I, 3, 1921.
84. Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, versione elettronica <https://www-darwinbooks-it.ezproxy.unibg.it/doi/10.978.8815/308450/page/28>
85. Mila, M., *Scritti civili*, a cura di Alberto Cavaglioni, Einaudi, Torino, 1995.
86. Miles, P., *Chekhov on the British Stage, 1909-1987*. Cambridge, 1987.
87. Mirskij, D.S., *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1965.
88. Munari, T., *I verbali del mercoledì 1943-1963*, due volumi, Einaudi, Torino, 2011 e 2013.
89. Nabokov, V., *Lezioni di letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1994.
90. Natalia Ginzburg. *A voice of the Twentieth Century*, a cura di Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguineti Katz, University of Toronto Press, Toronto, 2000.

91. Palmieri, V., *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze, 2013, pp. 287-307.
92. Peace, R., *Chekhov: A Study of the Four Major Plays*, New Haven, 1983.
93. Pedullà, G., *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in AA.VV., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997.
94. Pettrignani, S., *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2018.
95. Pflug, M., *N.Ginzburg. Arditamente timid*, La tartaruga. Milano, 1997.
96. Picchio, R., *I racconti di Čechov*, Torino, ERI, 1961.
97. Picchio, R., *La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita*, in AA.VV., *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1994.
98. Pintor, G., *Doppio diario (1936-1943)*, a cura di M.Serri, Einaudi, Torino, 1979.
99. Polledro, A., *Nota*, in Antòn Cechov, *Tutte le novelle: La steppa*, trad. di A. Polledro, Rizzoli, Milano, 1951.
100. Popovič, A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano, 2006.
101. Puppa, P., *N.Ginzburg: una lingua per il teatro*, in *Italian Studies*, LII, 1997. P.151-164.
102. Quarsiti, M.L., *Natalia Ginzburg: bibliografia, 1934-1992*, Giunti, Firenze, 1996.
103. Rayfield, D., *Understanding Chekhov: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, Madison, 1999.
104. Rizzarelli, M., *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, CUECM, Catania, 2004.
105. Rizzi, D., *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)*, in D. Rizzi e A. Šiškin (a cura di), *Archivio russo-italiano*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997.
106. Rondini, A., *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 3, Roma – Pisa, 2005.

107. Saita, N., *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con “passo di soldato”*, in *Libri e scrittori di via Biancamano*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, EDUCatt, Milano, 2009.
108. Scandura, C., *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni, Roma, 2002.
109. Scarpa, D., *Vicende di una voce*, in Ginzburg N., *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Einaudi, Torino, 2016. P. 261-296.
110. Scurati, A., *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano, 2015.
111. Segre, C., *La letteratura italiana del Novecento*, Economica Laterza, Bari, 2004.
112. Sibaldi, I., *Introduzione*, in A. P. Čechov, *La steppa e altri racconti*, trad. di M. Bottazzi, Mondadori, Milano, 1995.
113. Sica, A., *Cekhov’s Poetic and Social Realism on the Italian stage 1924-1964*, *New Theatre Quarterly*, 24(4), 363-378. doi:10.1017/S0266464X0800050X
114. Sinopoli, F., *Tradizione e metamorfosi della comparatistica*, in *Comparatismi*, 5 (2020), pp.34-39, risorsa elettronica (data di consultazione 01/02/2021), <http://dx.doi.org/10.14672/20201714>
115. Strada V., *I russi e l’Italia*, Banco ambrosiano veneto, Milano, 1995, p. 298.
116. Strada, V., *Gogol’, Gor’kij, Čechov*, Editori Riuniti, Roma, 1973.
117. Tonini Steidl, L., *La divulgazione della cultura russa in Italia: letture e lettori al Gabinetto G. P. Vieusseux*, in L. Finocchi e A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori: la produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2000.
118. Tomaševskij, B., *Teoria della letteratura* [1928], Feltrinelli, Milano, 1978.
119. Utale, R., *Quando la commedia non fa ridere. Le donne del teatro di Natalia Ginzburg*. in *Orizzonti culturali italo-rumeni*, N.4, aprile 2016, anno VI, risorsa elettronica, disponibile al link http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Roxana-Utale-2.html

120. Wood, S., *Italian Women's Writing 1860-1994*. The Athlone Press, London, 1995.
121. Woolf, V., *L'anima russa. Dostoevskij, Čechov, Tolstoj*, Roma, 2015.
122. Woolf, V., *Le donne e la scrittura*. La Tartaruga edizioni, Milano, 1995.
123. Zanco, A., *A.P.Cehov: dal suo epistolario*, La Voce, Firenze, 1925.

In lingua russa

124. Achapkin, D., *Ešče raz o "čechovskom lirizme" u Brodskogo*, risorsa elettronica
https://www.academia.edu/5104215/%D0%95%D1%89%D0%B5_%D1%80%D0%B0%D0%B7_%D0%BE_%D1%87%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC_%D0%BB%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B5_%D1%83_%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE (data di consultazione 18/06/2020).
125. Ajchenvald, Ju., *Silueti russkich pisatelej*, Moskva, 1994.
126. Anikin, A.A., *Obraz vrača v russo klassike*, risorsa elettronica
www.portal-slovo.ru/philology/37293.php (data di consultazione 15/06/2020).
127. Babičeva, Ju.V., *Poëtika zaglavija*, in Vestnik TPGU, 2000, Vypusk 6, Serija GUMANITARNYE NAUKI (FILOLOGIJA), risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-zaglavija/viewer> (data di consultazione 18/04/2020).
128. Baranova, I.A., *Literatura i medicina: transformacija obraza vrača v russokoj literature XIX veka*, in Vestil Samarskoj gumanitarnoj akademii, serija «Folosofija. Filologija», 2010, № 2 (8), pp.186-194.
129. Bicilli, P.M., *Izbrannye trudy po filologii*, Moskva, 1996.
130. Bunin, I.A., *O Čechove: Nezakončennaja rukopis'*, New York, 1955.
131. Čechov, M.P., *A.Cechov i ego sjužety*, Moskva, 1923.
132. Cejtlin, A.G., *Trud pisatelja. Voprosy psichologii tvorčestva, kul'tury i tehniki pisatel'skigi truda*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1962 (2-e izd., 1968).
133. Černjak, M., *Massovaja literatura XX veka*, Moskva, 2009.

134. Čičerin, A.V., *Ritm obraza*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1973.
135. Čilevič, L.M., *Sžužetno-kompozicyonnaja sistema čechovskogo rasskaza o «nesostojatelnom dejstvii»*, *Žanr i kompozicija literaturnogo proizvedenija*, Mežvuzovskij sbornik, Vyp.II, Kaliningrad, 1976.
136. Čudakov, A.P., *Poëtika Čechova*, Moskva, Nauka, 1971.
137. Čudakov, A. P., *Mir Čechova: vzniknovenie i utverždenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1986.
138. Dmitrieva, N.A., *Poslanije Čechova*, Moskva, 2007. Disponibile anche nella versione elettronica al link <https://www.litmir.me/br/?b=174278&p=1> (data di consultazione 27/06/2020).
139. Domanskij, Yu., V., *Stat'i o Čechove, Tver'*, Tverskoj gos. Universitet, 2001.
140. Ermilov, V., *Čechov*, Moskva, Molodaja gvardija, 1946. Disponibile anche al link http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0490.shtml
141. Freidenberg, O., *Poëtika sžužeta i žanra*, Moskva, Labirint, 1997.
142. Gorkij, M., *A.P.Čechov*, in A.P.Čechov, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, 1974.
143. Gornfeld, A.G., *Chechovskije finaly*, in *Neva*, №12, 2009.
144. Grigorjan, G.A., *A.P.Čechov kak čitatel' i kritik*, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-kak-chitatel-i-kritik/viewer> (data di consultazione 27/06/2020).
145. Gurvič, I., *V poiskach žanra*, in *Voprosy iteratury*, Moskva, 1998. Nojabr'-Dekabr', pp. 317-318.
146. Gvozdej,V.N., *Mež dvuch mirov: Nekotorye aspekty čechovskogo realizma*: Monografija, Astrachan': Izd-vo Astrachanskogo gos. ped. universiteta, 1999.
147. Gvozdej,V.N., *Sekrety čechovskogo chudožestvennogo teksta*: Monografija, Astrachan': Izd-vo Astrachanskogo gos. ped. universiteta, 1999.
148. Kataev, V.B., *Literaturnyje svjazi Čechova*, Moskva, 1989.
149. Krajčik, L.E., *Poëtika komičeskogo v proizvedenijach A.P.Čechova*: monografija, Voronež, 1986.

150. Krinicin, A.B., *Poëtika i semantika pauz u A.P. Čechova*, in Anton P. Cechov – *der Dramatiker. Drittes internationales Cechov-Symposium Badenweiler im Oktober*. — Verlag Otto Sagner München, 2004, pp. 176–186, disponibile al link <https://www.portal-slovo.ru/philology/44205.php> (data di consultazione 25/05/2020).
151. Kržižanovskij, S.D., *P'esa i ee zaglavie*, in *Novoe literaturnoe obozrenie*, N52, 2001, disponibile anche al link http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0380.shtml (data di consultazione 18/04/2020).
152. Kržižanovskij, S.D., *Poëtika zaglavij*, Moskva, 1931.
153. Kukuškina O.B., Surovceva E.V., Laponina L.V., Rjudiger D.Ju., *Častotnyj grammatico-semantičeskij slovar' jazyka chudožestvennych proizvedenij A.P.Čechova*, Moskva: MAKS Press, 2012.
<http://www.philol.msu.ru/~lex/chehov.html> (data di consultazione 13/01/2021).
154. Kurdjumov, M., *Serdce smjatennoje: O tvorčestve A.P.Čechova*, Pariž, 1934.
155. Kuzičeva, A., *Čechov. Žizn' «otdel'nogo čeloveka»*, Moskva, Molodaja gvardija, 2012.
156. Lotman, Ju.M., *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970.
157. Miftachov, I.F., *Medicinskie motivi v rannich rasskazach A.P.Čechova kak otobraženie ego vračebnoj dejatel'nosti*, *Izvestija Saratovskogo universiteta*, Novaja serija, Serija Filologija. Žurnalistika, 2017, T.17b, vyp.4.
158. Nabokov, V.V., *Lekzii po russkoj literature: Čechov, Dostojevskij, Gogol', Tolstoj, Turgenev*, Moskva, 1996.
159. Nagornaya, E. Yu., *Zoometafora v sisteme jazyka i v diskurse čechovskoj prozy*, dissertazija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Volgograd, 2014. Avtoreferat disponibile al link https://vspu.ru/sites/default/files/disfiles/avtoreferat_nagornoy.pdf (data di consultazione 22/01/2021).
160. Papernyj, Z.S., *Sjužet dolžen byt' nov...*, in *Voprosy literatury*, 1976, №5.

161. Petrova, T.G., *A.P.Čechov v literaturnoj kritike ruskogo zarubež'ja*, risorsa elettronica <http://kostromka.ru/revyakin/literature/421.php> (data di consultazione 02/03/2017).
162. Polockaja, Ê., *A.P.Čechov. Dviženije chudožestvennoj mysli*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1979.
163. Polonskij, V.V., *Ironija Čechova: meždu klassikoj i "serebrjanym vekom"*, risorsa elettronica <https://cyberleninka.ru/article/n/ironiya-chehova-mezhdu-klassikoy-i-serebryanym-vekom/viewer> (data di consultazione 11/05/2020).
164. Rejnfeld, D., *Žizn' Antona Čechova*, Moskva, 2018.
165. Rodionova, V.M., *Nravstvennye i chudožestvennye iskanija A.P.Čechova 90-ch — načala 900-ch godov*, Moskva, 1994.
166. Šach-Azizova, T.K., *Sovremennoje pročtenie čečovskich p'es (60-70-e gody)*, in *V tvorčeskoj laboratorii Čechova*, Moskva, 1974.
167. Šach-Azizova, T.K., *Čechov i zapadnoevropejskaja drama ego vremeni*, Moskva, 1966.
168. Šach-Azizova, T.K., *P'esy Čechova i ich sud'ba*, in Čechov A.P., *Dramatičeskie proizvedenija: V 2 t.*, Leningrad, 1985, T. 1.
169. Safonova, E.V., *Osobennosti poëtiki komičeskogo v proizvedenijach A.P.Čechova*, in *Molodoj učenyj*, 2013, № 5 (52). S. 471-474, risorsa elettronica URL: <https://moluch.ru/archive/52/6969/> (data di consultazione 08/05/2020).
170. Šalygina, O.V., *Problemy kompozicii poëtičeskoj prozy: A.P.Čechov, A.Belyj, B.L.Pasternak*, Moskva, Obrazovanie 3000., risorsa elettronica, disponibile nel books.google.it. (data di consultazione 09/05/2020).
171. Šalygina, O.V., *Razvitije idei vremeni: Ot A.P.Čechova k A.Belomu*, in Čechovskij sbornik, Moskva, 1999, pp. 145-158.
172. Saryčev, O.V., *Opyt êvdemonizma: A.Šopengauer i A.P.Čechov o poiskach sčastja*, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-evdemonizma-a-shopengauer-i-a-p-chehov-o-poiskah-schastya/viewer> (data di consultazione 05/06/2020).

173. Skaftymov, A.P., *O povestjach Čechova «Palata №6» i «Moja žizn'»*, in A.P.Skaftymov, *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej*, Moskva, 1972.
174. Smeljanskij, A. M., *Meždometija vremeni*, Moskva, Iskusstvo, 2002.
175. Sobennikov, A.S., *Ekklesiastičeskie motivy v povesti A.P.Čechova «Ogni»*, in *Sibirskij filologičeskij žurnal*, 2016, №3, pp.89-95.
176. Sobennikov, A.S., *Palata №6 A.P.Čechova: geroj i ego ideja*, in Ju.V.Domanskij i Daglas Klêjton, *Čechovskije čtenija v Ottave: Sbornik naučnych drudov*, Tver' - Ottava, 2006.
177. Stepanov, A.D., *Problemy komunikacii u Čechova*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kultury, 2005.
178. Suchich, I.N., *Problemy poetiki A.P.Čechova*, Leningrad, 1987.
179. *Teorija literatury: Učeb. Posobie dlja stud. filol. fak. vysš. učeb. zavedenij*, v 2 t., Pod redakciej N.D.Tamarčenko, T. 1, Moskva, Izdatelskij centr «Akademija», 2004.
180. Tjupa, V.I., *Chudožestvennost' čechovskogo rasskaza*, Moskva, 1989.
181. Volčkevič, M., *Čajka. Komediya zabluzdenij*, Moskva, 2005.
182. Zabelina, L.N., *Literaturnaja reputacija A.P.Čechova v Italii (pervaja polovina XX v.)*, in *Vestnik TGU*, vypusk 3 (71), 2009, pp. 118-123.
183. Zadëra, G.P., *Medicinskie dejateli v proizvedenijach A.P.Čechova*, Niva, Ežemesjačnye literaturnye i populjarnye prilozhenija, 1903, N.10 e N.11, pp.481-510.
184. Zajceva, T.B., *Êkzistencialistskaja točka zrenija A.P.Čechova na fenomen smerti*, *Problemy istorii, filologii, kultury*, 2009, №19, risorsa elettronica, disponibile al link <https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsialistskaya-tochka-zreniya-a-p-chehova-na-fenomen-smerti> (data di consultazione 15/07/2020).
185. Zingerman, B.I., *Teatr Čechova i ego mirovoje značenie*, / Acad. Nauk SSSR, VNII iskusstvoznanija M-va kul'tury SSSR; Otv. red. A. A. Anikst, Moskva, Nauka, 1988.
186. Zvinjackovskij, Vladimir Ja., *K polemičeskoj funkcii obrazov Trepleva i Trigorina v Čajke A.P. Čechova*, in *Revue des études slaves*, tome 63, fascicule

3, 1991. pp. 587-605. Disponibile anche al link www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1991_num_63_3_5998 (data di consultazione 27/06/2020).

187. *A.P.Čechov i mirovaja kul'tura: k 150-letiju so dnja roždenija pisatelja.* Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, NMC «Logos», Rostov-na-Donu, 2010.

Sitografia

1. Elenco di adattamenti cinematografici delle opere di Čechov https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (data di consultazione – 24/03/2020).
2. Archivio digitale del periodico *La Stampa* <http://www.archiviola stampa.it/> (consultato 01/03/2020).
3. Interviste ad A.Končalovskij, risorsa elettronica, <https://www.facebook.com/watch/?v=174763630642458> (data di consultazione 02/10/2020).
4. Il progetto *Russi in Italia* <http://www.russinitalia.it/>
5. Sito contenente materiali sulla vita e sull'opera di Čechov <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st015.shtml>
6. Kukuškina O.B., Surovceva E.V., Laponina L.V., Rjudiger D.Ju., Častotnyj grammatiko-semantičeskij slovar' jazyka chudožestvennyh proizvedenij A.P.Čechova, Moskva: MAKS Press, 2012. <http://www.philol.msu.ru/~lex/chehov.html> (data di consultazione 13/01/2021).