

Mauro Martini  
*Un “russo piemontese”: Leone Ginzburg slavista*

L'episodio è abbastanza noto. All'inizio degli anni '30 un Leone Ginzburg soltanto ventiduenne segnala a Franco Antonicelli per la “Biblioteca europea” dell'appena fondata casa editrice Frassinelli l'esistenza di uno scrittore russo di grande interesse, Isaak Babel', e al tempo stesso la disponibilità di una traduzione inutilizzata di quello che è il suo capolavoro, vale a dire *L'armata a cavallo*, traduzione dovuta alla penna di Renato Poggioli. Il giovanissimo “russo piemontese”, che comunque nel 1931 ha ottenuto la cittadinanza italiana, è già consigliere autorevole per quel che concerne la letteratura all'ombra del Cremlino, avendo alle spalle un'intensa collaborazione, iniziata a diciassette anni, con la casa editrice Slavia e con Alfredo Polledro. Collaborazione intellettualmente più vicina alla prima collana del “Genio russo”, sobria e tendente ad una sorta di normalità delle lettere russe, che non alla più esotica “Genio slavo”. In seguito all'autorevole indicazione, il volume babeliano esce immediatamente e lo stesso Ginzburg si affretta a recensirlo sulle pagine di «Pègaso». Il giudizio è ovviamente positivo. In fin dei conti il giovane “slavista”, come in quello stesso 1932 si presentava in una lettera a Benedetto Croce, ricordando però che se la slavistica era la sua professione la sua vocazione era invece quella di “scrittore italiano”, molto aveva in comune con Babel', a partire dal sangue di quel particolare ebraismo odessita che non si lasciava ridurre ai luoghi comuni della *Judentum* esteuropea. E forse è proprio questa affinità che gli consente di cogliere dello scrittore russo-sovietico alcune caratteristiche di fondo che soltanto qualche decennio dopo sono state fissate in qualche modo come canoniche: «l'intonazione paesana» come «un mezzo espressivo già consacrato, non uno sforzo per riprodurre meno approssimativamente la realtà esterna», osservazione che denota una consapevolezza critica dell'uso babeliano dello *skaz*; la poesia difficilmente riconducibile al genere unico dell'epicità. Eppure Ginzburg, che pure di Poggioli e della sua traduzione è il mentore, non si lascia sfuggire l'opportunità, pur tra molte lodi, di muovere un paio di critiche al testo italiano.

L'episodio è noto, si diceva, ma merita di esser ricordato perché mette in risalto uno degli aspetti principali del Ginzburg studioso, critico e promotore di letteratura russa, vale a dire la sua attenzione maniacale per la qualità delle traduzioni e per il loro grado di aderenza alla lingua originale. Un elemento assai importante che rischia però di esser soffocato dall'apparente preponderanza delle idee e di un metodo fin troppo crociano nel suo teso contenutismo. Anzi, proprio quei primissimi anni '30 sono dominati dal problema della traduzione, almeno a partire dall'epigrafe che egli sceglie per l'introduzione alla *Donna di picche* di Aleksandr Puškin, «i traduttori sono i cavalli di ricambio della cultura», e dalla lunga recensione pubblicata su «La Cultura» di una nuova versione della *Disgrazia di essere intelligente* di Aleksandr Griboedov. Versione che in una lunga pagina preliminare viene dettagliatamente analizzata, mettendo in luce le pecche del suo autore, Leone Savoj. Ginzburg ha per la lingua una sensibilità particolare e non soltanto per la lingua russa, se si considera il suo italiano impeccabile eppure non armonioso, dotato di quella affascinante sabbiosità che sanno scovarvi soltanto coloro che lo condividono con un altro idioma materno. Si prenda il caso di Lev Tolstoj: Ginzburg mette a più riprese in guardia dalla tentazione di emettere uno sbrigativo giudizio sull'autore di *Guerra e pace* senza aver prima saggiato la sua maestria nel creare effetti di trascinate ironia avvalendosi della semplice disposizione

delle parole lungo la frase. Oppure si prenda *Nido di nobili* di Ivan Turgenev, che, tradotto e prefato da Ginzburg, esce per i tipi della Utet nel 1932. Il volume compare in libreria mentre il suo ventitreenne curatore è a Parigi con una borsa di studio destinata al completamento di una ricerca su Maupassant e usata invece per maturare l'adesione all'attività politica clandestina. Gli incontri con Benedetto Croce, Aldo Garosci, Carlo Rosselli e Gaetano Salvemini fanno del giovane ebreo odessita un antifascista militante. Val la pena di ricordare questa circostanza non soltanto perché la traduzione di Ginzburg di questo romanzo o *povest'* turgeneviana è stata assai longeva e fortunata, arrivando a esser ristampata fin negli anni Ottanta del secolo scorso e diventando una sorta di testo di riferimento obbligato. Ma anche perché il futuro libero docente di letteratura russa, incarico che otterrà all'università di Torino nel dicembre di quello stesso 1932 e perderà due anni dopo per non voler prestare giuramento di fedeltà al regime fascista, offre dell'opera contro ogni aspettativa una lettura assolutamente non politica, centrata sull'auspicio con cui si conclude l'introduzione: «Il giorno in cui si tenterà un'indagine, accurata e profonda, sul valore poetico del Turghenjev, lasciando da parte un'importanza storica che nessuno disconosce ma ha sempre sviato troppo i giudizi di natura estetica, *Nido di nobili* sarà posto senza dubbio fra le opere più notevoli dell'eterno adolescente innamorato». E la traduzione riflette in pieno questo assunto, fin dalla scelta del titolo, oggi scontato ma allora assai meno usato del più forzato *Una nidia di gentiluomini* che tradisce l'intento dell'autore di centrare l'attenzione sul luogo fisico e spirituale, il "nido" appunto, delle radici di ogni uomo e sposta l'interesse verso una dimensione più banalmente sociale. Ginzburg è molto attento nella sua resa del testo a sfumare ogni rischio di appiattimento documentario sulla realtà russa della metà dell'Ottocento e a far vibrare invece la corda dolente dell'addio a un tipo umano, quello dell'"uomo superfluo" alla Rudin, che naufraga non nella storia ma nella vita. Misurarsi a distanza di decenni con le traduzioni dal russo di Ginzburg non è impresa facile. Ettore Lo Gatto, per esempio, non offre problemi: le sue molte versioni, meritorie ed importanti per la quantità di opere della letteratura russa che hanno contribuito a far conoscere, vivono comunque nel segno della provvisorietà, aprono una strada che in ogni caso va subito battuta da altri, alludono alla necessità di una continua rivisitazione. Ginzburg ha parole di apprezzamento per il lavoro del suo collega, che viene elogiato per la versione dell'*Oblomov* apparsa nel 1929 per i tipi della "Slavia" di Polledro: «è talmente accurata, da serbar quasi sempre l'ordine delle parole com'è nel testo, evitando tuttavia in italiano, per quanto è possibile, le durezza e le bizzarrie cui era molto facile d'andare incontro». Ma, per quel che lo concerne, è più ambizioso, punta nel suo lavoro alla definitività, non lascia spazi aperti o appena tracciati. Si può intervenire per correggere i suoi errori materiali (e ce ne sono. «Eppure, traducendo, di abbagli ne prendono tutti. Chi sa che perfino Dante non ne prendesse uno, quando stravolse così inspiegabilmente il senso della virgiliana *Auri sacra fames?* Ha preso certo abbagli il Fabietti, che ha tradotto parecchi volumi, come ne avrò presi io, malgrado la coscienziosità con cui attendevamo al nostro lavoro») o per affrancarlo da alcune ingenuità, ma la cosa migliore è ignorarlo del tutto quando si vuole rifare la traduzione di un'opera da lui già affrontata. Difficile nutrire la stessa «illimitata fiducia nel testo che si presenta», la convinzione che l'immediatezza della parola narrativa vada sempre privilegiata rispetto ai pesanti, e pedanti, apparati critici. La recensione alla *Vita di Klim Samgin* di Maksim Gor'kij, apparsa nel 1931 sulle pagine della «Cultura», rende merito a Erme Cadei di «aver evitato di sommergere il testo nelle note, senza rendere un servizio a nessuno, ma meno che mai all'autore, che ha scritto un libro

attraente e commovente anche per chi non sappia, poniamo, la differenza fra bolscevichi e menscevichi». Gli anni del confino a Pizzoli, con il loro scambio epistolare settimanale con la casa editrice Einaudi, sono testimonianza di questa ossessione per la cura editoriale. Ossessione che nel 1942 il «Popolo d'Italia» avrebbe vigliaccamente e velenosamente bollato come «giudaica scrupolosità di forestiero». Celebre è il caso di *Guerra e pace*, che l'Einaudi aveva acquisito nella traduzione di Enrichetta Carafa D'Andria e che Ginzburg rivedeva puntigliosamente, ravvisando nel testo messo a punto dalla duchessa i difetti di sempre, primo fra tutti un'eccessiva attenzione all'intreccio sentimentale a scapito dei molti piani di lettura del romanzo, tutti bisognosi di un'accurata resa italiana. Vizio ricorrente della traduttrice che già aveva licenziato una *Anna Karenina* generosamente mutilata delle parti in cui Levin svolgeva le sue riflessioni sociali e politiche oppure si dedicava ad attività, quali la caccia, considerata troppo noiose per lo svenevole pubblico femminile cui il romanzo sembrava esser destinato. Di fronte alla fretta imposta dall'editore che vuole sveltire il ritmo rigoroso del curatore, Ginzburg spedisce a Torino la lettera che maggiormente rivela i suoi criteri editoriali:

Voi vi proponete di stampare senza che io veda delle bozze in cui ci sono, per nomi geografici o per termini tecnici, varie espressioni in sospenso; per di più, volete che io non rilegga neppure un lavoro, certo fatto con grande coscienza e migliorato considerevolmente, ma pur sempre soggetto a distrazioni... che voi non potreste riparare. Voi mi minacciate di continuare la composizione su un testo non rivisto da me. La minaccia la fate a Voi stessi. Non crediate che le Vostre edizioni si vendano perché lo Struzzo è simpatico alla gente: si vendono perché sono accurate e leggibili: quando ci siano libri mezzi corretti e mezzi scorretti, quando il rispetto del lettore venga meno, il lettore Vi abbandonerà.

Lettera particolarmente bella per il tono aspro, operativo, che riassume in alcune frasi secche quanto già ampiamente scritto in un testo destinato a «Pegaso» nel 1932, *Ancora del tradurre*, dove emerge con chiarezza la consapevolezza dell'autore del ritardo italiano rispetto ai mercati editoriali europei. Un ritardo vissuto più come una grande opportunità che come un elemento di arretratezza, anche quando è causa prima dell'"intasamento" delle opere dei grandi autori che vengono fornite in massa nel giro di pochi mesi all'insegna della completezza e non si lasciano assimilare gradualmente. D'altronde proprio la versione di *Un nido di nobili* indica la possibilità, insita nel ritardo stesso, di ravvivare uno scrittore come Turgenev che Ginzburg ama con molte riserve, considerandolo assai limitato nel genere del romanzo e invece di gran lunga più efficace nei racconti, «rievocazioni del piccolo mondo provinciale ormai in sfacelo, o delicate vicende sentimentali, in cui l'uomo è sempre la vittima, benché il risalto degli avvenimenti sia appena percettibile», come si legge in una sorta di bilancio affidato nel 1933 all'«Illustrazione italiana».

D'altro canto il giovane studioso muove da una consapevolezza ben precisa: affermare la dignità della lingua di espressione di quella cultura ancora considerata stravagante significava in quegli anni affrancare la Russia da un lato dall'incuria dei testi letterari tradotti di seconda mano dal francese e dall'altro dai molti luoghi comuni che la affliggevano intorno all'esistenza di un presunto "mistero dell'anima slava". Programmatico in tal senso è un articolo pubblicato sul «Baretti» nel 1928:

Bisogna che chi si occupa di questa letteratura abbia sul paese che l'ha prodotta cognizioni maggiori che non siano quelle solite: appunto per non parlarne da specialista o da iniziato, come si fa ancora troppo sovente per mostrare una scienza che non c'è; e perché non accada che dinanzi a un *Oblomov* si

dimentichi di direse il libro è bello o brutto, per dire che il protagonista è uno strano tipo e ‘noi non si farebbe certo come lui’.

Per Ginzburg la Russia va definitivamente inserita nel contesto europeo e una simile operazione è possibile soltanto a patto di coglierne l’aspetto variegato, vincendo l’impressione di monolitismo derivante dall’esplosione nell’arco di un solo secolo e mezzo di una letteratura fin troppo ricca di grandi protagonisti. Ragion per cui il primo impegno è quello di introdurre i necessari criteri di distinzione e di sovvertire le gerarchie di maniera. Il primo corso universitario, l’unico di una carriera subito interrotta dal rifiuto di prestare giuramento allo stato fascista, è dedicato a Puškin e la scelta non è casuale. Per Ginzburg è importante strappare il primato letterario riconosciuto in nome del realismo a Nikolaj Gogol’. Non che l’autore delle *Anime morte* non sia amato. Da Berlino nel 1921, in una delle corrispondenze affidate a «Ciò che pensiamo», giornalino inviato dalla capitale tedesca agli ex compagni di scuola torinesi, al «Nicola Gogol» del *Revisore* viene riconosciuto il merito di un «quadro serio e caricaturale... bellissimo e ben indovinato, di un ordinamento che fu». E i cinque atti di quella «bella commedia» «forse si gustano meglio ora, che quel regime è caduto per sempre». E’ un fatto però che nel 1930, nel recensire, e assai negativamente, un volume di Enrico Pappacena di introduzione all’opera dello scrittore russo, Ginzburg dichiara di aderire al giudizio di Piero Gobetti nel *Paradosso dello spirito russo*: «non solo la poesia del Gogol’ è quella, idealmente intesa, del provinciale, del contadino, ma provinciali e contadineschi sono anche i limiti della sua personalità e le origini della sua decadenza».

Il primato nelle lettere russe va quindi attribuito più correttamente a quello che a tutti gli effetti di Gogol’ era stato il maestro, a Puškin, lo scrittore di cui già in una cronachina del 1921 in «Ciò che pensiamo» vengono esaltati i *Racconti di Belkin* con i loro personaggi «giovani, vivi, che pare proprio siano stati scritti ora». Puškin, che con *La figlia del capitano*, a partire dall’epigrafe stessa del romanzo, afferma che «la regola, a cui bisogna attenersi anche sacrificando i propri affetti, è quella dell’onore». Affermazione che conclude la prefazione all’edizione einaudiana del 1942 e che naturalmente colpisce per quanto di autobiografico può esservi letto: l’onore è la stella polare del firmamento di quel variegato radicalismo europeo-orientale, perlopiù di radice ebraica, che confluisce nel movimento rivoluzionario senza dividerne la *vulgata* marxista. E Ginzburg, per la sua assoluta disponibilità a mettere costantemente in gioco se stesso e il proprio corpo, appartiene a pieno titolo a questo radicalismo, cercando anzi di introdurlo nella cultura italiana, facendone uno degli ingredienti di quell’“azionismo” torinese rimasto poi sostanzialmente estraneo al corpo del paese. E’ alla luce di questo rigore etico che si possono comprendere i giudizi che via via il giovane ebreo odessita esprime nei confronti del suo concittadino Lev Trockij. Giudizi che si fanno progressivamente negativi sul piano immediatamente storiografico e politico alla luce del sempre più consapevole storicismo del loro autore, ma che non riescono a nascondere la sintonia con un protagonista che ha cavalcato la rivoluzione senza appiattirsi sul determinismo marxista che sembrava reggerne le sorti. Ginzburg in sostanza non smette mai di condividere in proposito la valutazione di Piero Gobetti che in Trockij vedeva il primo uomo politico capace di mandare gambe all’aria l’astrattezza tipica dell’*intelligencija* russa e di affermare una visione liberale della storia, in qualche modo “prestata” alla dittatura del proletariato per garantire, contro il velleitario riformismo di Kerenskij, un concorso operoso dei cittadini nella conquista della propria

libertà. Il radicalismo ginzburghiano si rivela inoltre nella disposizione a vivere tutto fino in fondo. Si legge in un dattiloscritto del 1 gennaio 1928:

Per me essere un letterato non è solo un mestiere, ma anche disgraziatamente un modo di vivere, condannandomi il mondo a essere sempre e dappertutto letterato, permettendomi d'esser tragico e pietoso solo sotto forma di tragedia o allegro sotto forma di commedia, o malinconico sotto forma di elegia, pena l'esser definito istrione se cerco di vivere per conto mio senza preoccuparmi della letteratura.

Righe che precedono di poco la decisione di abbandonare la Facoltà di legge e di passare a Lettere, annunciata a Norberto Bobbio nell'agosto di quello stesso anno: «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, con l'intenzione poi di tentar la carriera universitaria per letteratura russa». Angelo D'Orsi, nel suo saggio su Ginzburg compreso nel volume einaudiano *Intellettuali nel Novecento italiano*, annota, proprio a riguardo di questa lettera, che l'ulteriore maturazione portò il giovane "russo piemontese" fuori del «recinto dei letterati, anche se mai del tutto al di fuori dello spazio della letteratura». Affermazione corretta se si riferisce alla professione mancata per più cogenti scelte etiche e politiche, ma anche affermazione da assumere prudentemente se invece si va a vedere come la letteratura rimanga scelta di vita anche negli anni più difficili del confino. Una scelta ben diversa da quel risentito «io faccio... il letterato», con cui Cesare Pavese aveva spiegato bruscamente nel 1937 la sua scelta del quieto vivere, manifestata quattro anni prima con l'iscrizione al Fascio di Torino. Ed è anche intorno all'idea di letteratura che Ginzburg e Pavese si confrontano in amicizia ma non senza una più o meno latente conflittualità nella costruzione progettuale della casa editrice Einaudi. La lettura della *Figlia del capitano* del 1942 tiene ancora una volta conto dell'«esteriore levigatezza», già riconosciuta a Puškin un decennio prima («Unicamente una tal parsimonia di mezzi espressivi, che solo un lettore attentissimo sa apprezzare appieno, può restituire il vero valore alle parole e ai silenzi che insieme fanno poesia»), ma si arricchisce del «delicato problema morale di comportamento morale su cui s'impenna tutto il romanzo... Esiste possibilità di scelta fra la fedeltà al proprio giuramento di soldato e l'adempimento d' un obbligo magari strettissimo verso una persona cara?». L'analisi dei *Demoni* di Fjodor Dostoevskij è, se si vuole, ancor più coinvolgente. Il radicalismo di Ginzburg si confronta direttamente con Stavrogin:

L'indifferenza assoluta al male e al bene e una diabolica energia apparentano Stavrogin agli eroi romantici; ma tuttavia il suo titanismo ha una sfumatura diversa: i piaceri che lo attraggono sono complicati e morbosi; il diletantismo morale è il suo tratto distintivo prevalente. Sembra dunque, piuttosto, il primo dei superuomini della fine dell'Ottocento, e il più eccezionale. Ma Dostoevskij non è uno scrittore decadente; perciò Stavrogin, lungi dall'essere rappresentato come un uomo esemplare, accumula le sue colpe con la tragica fatalità di un malato che percorra gli stadi successivi di un inesorabile morbo; e la sua dolente lucidezza non è l'ultima causa della pietà ch'egli ispira.

Ginzburg, che sente nel «diletantismo morale» un rischio sempre incombente, di cui, come il Pjotr Grin'ov della *Figlia del capitano*, si rischia di accorgersi troppo tardi, è comunque attratto dalla disperata volontà che Dostoevskij presta ai suoi personaggi di credere in Dio, di guadagnare quella fede che però la volontà non è in grado di garantire. E vi vede una conferma della «potenza suggestiva» dello scrittore russo, di cui elogia, nella prefazione alle *Memorie del sottosuolo*, la mancanza di distacco: «i problemi degli altri interferivano con i suoi propri problemi, si amalgamavano o contrastavano con essi, e soprattutto col più insolubile, intorno all'esistenza di Dio,

diventato addirittura angosciato da quando egli aveva cominciato a piegare verso l'accettazione dell'autocrazia ortodossa e della solidarietà religiosa con gli altri popoli slavi». Quale più intenso atto di fiducia nei confronti della potenza della letteratura del riconoscere nel caso di Dostoevskij che: «le idee ch'egli trasporta sul piano dell'arte, con l'assillante e spoglia necessità espressiva con cui si comunicano i sentimenti più gelosi, commuovono prima di persuadere, come blocchi incandescenti di cui non si riesca a individuar bene la forma». Oppure si veda la nettezza con cui in pieno 1943 Ginzburg rifugge dal tentativo di celebrare i meriti sociali e politici in senso lato della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, accomunata alle opere successive alla conversione dello scrittore russo da una «caratteristica speciale: si direbbe che esse nascano come indagini, morali, astratte e di portata generale; poi, a un tratto e quasi inavvertitamente, acquistano una determinatezza poetica, una singolarità violenta che si riverbera su tutto: d'improvviso si scopre che anche quello che sembrava avere una portata generale era, non solo il presupposto, ma l'atmosfera stessa del dramma, necessaria ad esso come ogni altro elemento». Nella sua storia di *Casa Einaudi*, edita dal Mulino nel 1990, Gabriele Turi, che si interroga sull'ampiezza dell'iniziativa politica del catalogo dell'editore torinese, contrappone la lettura di Puškin a quella di Tolstoj, schierata la prima e ripiegata la seconda. La valutazione non tiene però conto della radicalità non strumentale con cui Ginzburg affronta il suo impegno letterario, non distinguendolo in nulla dal suo impegno esistenziale, ma neppure sottomettendolo a quest'ultimo. La gobettiana "religione della libertà" si manifesta anche nel conservare in letteratura un rigore che ne mantenga inalterata la specificità anche a detrimento del recinto dei letterati. Qui sta la peculiarità di Leone Ginzburg, il suo essere un suscitatore di cultura capace di praticare virtuosamente la difficile tecnica della «transigenza intellettuale», come osservato da D'Orsi. Giulio Einaudi, nel suo colloquio con Severino Cesari, ricorda perfettamente il suo giovane redattore promuovere la pubblicazione di un libro sulla battaglia di Tsushima di Frank Thiess e di insistere per l'acquisizione, poi perduta, dei diritti del *Placido Don* di Michail Šolochov, giudicato «romanzo di grande lettura». Scelte apparentemente facili a fronte del fiuto critico dimostrato in altre occasioni. L'assidua attività slavistica potrebbe sembrare un semplice aspetto della complessiva attività dello studioso e dell'editore: in realtà pesa più di quanto si creda. collegando direttamente Ginzburg a quella pubblicistica cui si sono dedicati i radicali est-europei di cui si parlava sopra. Pubblicistica che non si limitava soltanto alla stesura di articoli, ma ampliava il proprio ventaglio di iniziative fino a trasformarsi in progetto culturale totale.

Puškin è poi l'unico poeta e prosatore della prima metà dell'Ottocento russo di respiro effettivamente europeo con i suoi molti contatti con le culture straniere, quella italiana compresa, come testimoniano i suoi riferimenti ad Alessandro Manzoni e a Ugo Foscolo. Ginzburg suggerisce, senza aver il tempo di approfondirla, una consonanza tra quest'ultimo e Puškin, un'affinità senz'altro più credibile di quella successivamente saggiata dalla critica e dalla storia letteraria con Giacomo Leopardi. Foscolo e Puškin condividono se non altro una visione dell'Ottocento che Ginzburg sente fortemente come sua: il secolo dell'amore per la libertà sullo sfondo della capacità di ridar vita alla classicità senza cadere nelle trappole del classicismo. Certo, l'Ottocento russo è fin troppo ricco di protagonisti, soprattutto in letteratura, e il giovane studioso ha ampio modo di dar sfogo alle sue particolari simpatie e antipatie, evitando quella che egli stesso definisce l'«acutezza un po' facilona» alla Stefan Zweig, capace soltanto di facili contrapposizioni. Ed evitando soprattutto ogni tentazione positivista di ascendenza lombrosiana di spiegare la letteratura con le cartelle mediche. E quindi via Turgenev,

eccessivamente “fotografico” nella sua narrativa e un po’ stucchevole nel suo occidentalismo di maniera, e dentro invece Dostoevskij e Tolstoj; dentro Anton Čechov e Babel’ e fuori invece i formalisti, Viktor Šklovskij compreso, propensi a farsi inquinare dall’estetica marxista. Ma nessuna gerarchia ha senso se non si regge su un’idea forte e quella di Ginzburg sembra poggiare sulla convinzione che l’Ottocento sia stato il secolo della Russia o quanto meno di quella Russia che desiderava fortemente partecipare del moto di libertà che attraversava il Vecchio continente. Di conseguenza Foscolo e Puškin si pongono come gli iniziatori, in letteratura ma non solo, di una affinità tra Italia e Russia che Ginzburg sente ovviamente come necessità autobiografica ma indaga altresì in maniera assai concreta nei suoi scritti storici dedicati ai rapporti, all’ombra di un torvo Giuseppe Mazzini, tra Giuseppe Garibaldi e Aleksandr Herzen. Il “russo-piemontese” non ha dubbi in proposito: i suoi due paesi fondano la loro identità sull’Ottocento e in quel medesimo secolo avviano una proficua collaborazione nel nome della ricerca della libertà. Quella libertà che va perseguita a ogni costo pur nella consapevolezza che il suo conseguimento uccide la poesia. Qui, secondo Ginzburg, sta la grande lezione di Tolstoj. Il tolstoismo ginzburghiano non è un’adesione ai principi di sincretismo religioso che lo scrittore russo professa dopo la sua conversione. Si fonda invece su un’accurata lettura di *Guerra e pace*, dove si dimostra che i personaggi messi in condizione di raggiungere la felicità, Nataša e Pierre, smarriscono con ciò stesso ogni autentica dimensione poetica. Naturalmente nella totale indifferenza della grande storia.