

Spat' chočetsja e The Child-Who-Was-Tired: procedimenti e tecniche narrative a confronto

di Claudio Maria Schirò*

Nel 1888 lo scrittore russo Anton Pavlovič Čechov compose il breve racconto *Spat' chočetsja*¹ (La voglia di dormire), nel quale la giovane protagonista Var'ka soffoca il bambino che accudisce impedendole di riposare. Parecchi anni più tardi la scrittrice neozelandese Katherine Mansfield comporrà un racconto altrettanto breve, *The Child-Who-Was-Tired* (La bambina che era stanca), pubblicato il 24 febbraio del 1910 dalla rivista “New Age”, la cui trama ripropone un infanticidio compiuto anch’esso da una giovanissima bambinaia. Il medesimo racconto, inserito e pubblicato nel dicembre 1911 nella raccolta *In a German Pension*, consacrò la Mansfield scrittrice di successo², aprendo tuttavia immediatamente un ampio dibattito critico³ sull’ascendente

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Il racconto venne inserito in una raccolta di racconti dal titolo *Chmurye ljudi* data alle stampe nel 1890. In un saggio di Grečnev, dedicato allo studio dei racconti di questo *sbornik*, lo studioso traccia il ritratto dell’uomo *chumryj* definendolo come una «persona scontenta, insoddisfatta della propria esistenza con la quale sovente si rapporta criticamente, come pure nichilisticamente; fra tali figure molte sono assai suscettibili, offese da qualcuno o qualcosa». Inoltre lo studioso sottolinea come l’uomo *chumryj* dei racconti cechoviani possa anche essere duro, insensibile a qualsivoglia cosa, disingannato da tutto e da tutti, ma capace di sopravvivere faticosamente a tutto. Cfr. V. Ja. Grečnev, *Sbornik Chumrye ljudi*, in *Sborniki A. P. Čechova*, Leningrad, Izd. Leningradskogo Universiteta, 1990, p. 85. La traduzione dal russo di questa citazione e delle altre che seguiranno è mia.

² Nel dicembre del 1911 «the book made an immediate impact, and it gave its author a firm foothold in the London literary scene». C. A. Hankin, *Katherine Mansfield and Her Confessional Stories*, London, Macmillan, 1984, p. 62.

³ Cfr. J. F. Kobler, *Katherine Mansfield. A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1990, p. 12.

che il celebre scrittore russo aveva esercitato sull'autrice⁴ e sulla contaminazione relativa alla trama e alle tecniche di scrittura dei due autori⁵. Fuori da ogni dubbio resta la questione che Čechov fu, secondo ammissione della stessa scrittrice, il suo maestro dal quale aveva appreso parecchio, «particularly her method of oblique narration»⁶. Come lo scrittore russo anche la Mansfield aveva compreso quanto la trama della storia avesse un peso relativo rispetto al personaggio e agli stati d'animo di quest'ultimo e, mantenedosi sulle orme dell'autore russo, come lui aveva cercato di scrivere, non degli aspetti superficiali dell'esistenza, ma di quelli più intimi e nascosti. Va rammentato altresì che la passione che nutriva nei riguardi di Čechov portò la Mansfield ad offrire un contributo determinante per la comprensione dell'opera e della poetica cechoviana nel Regno Unito. La scrittrice, che non conosceva il russo, «collaborating with Koteliansky in his translation, she reworked his rather odd English so that it gained style, fluency, coherence»⁷.

⁴ La scrittrice, che condivise con Čechov anche i medesimi problemi di salute legati alla tubercolosi, «focusing on the Chekhovian model, however, tends to undercut her importance as an innovator of the modernist short story by ignoring the earlier, more profound sources of her creativity». S. J. Kaplan, *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991, p. 20.

⁵ «The remarkable correspondence of this story to Chekhov's *Sleepy head* has already been examined by Miss Elisabeth Schneider, who attributes the parallelism of plot and detail to the phenomenon of unconscious remembrance. It is probable, rather, that Miss Mansfield consciously adapted the story; she was later to catch many of her ideas from Chekhov's work». S. Berkam, *Katherine Mansfield*, New Haven, Yale University Press, 1951, p. 43. «Her personal preference – almost adoration – for Chekhov is one of the constants of an otherwise disorderly life. [...] But Mansfield found much more than a literary predecessor in Chekhov; she found in him a surrogate for herself – and she knew it. In her *Journal*, she asks him why he is dead and unable to converse with her». M. Magalaner, *The Fiction of Katherine Mansfield*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, pp. 22-3. L'opera di Čechov esercitò un enorme fascino e interesse negli scrittori di lingua inglese e non solo: al fine di un generale inquadramento di tale fenomeno rimando all'articolo di A. N. Čurkin, *Čechov za rubežem* (Bibliografičeskaja spravka), in *Stat'i o Čechove*, Rostov-na-Donu, Rostovskij-na-Donu gosudarstvennyj pedagogičeskij institut, 1972, pp. 61-70 e al saggio di G. A. Pučkova, *Masterstvo Čechova-prozaika v ocenke anglijskikh kritikov i pisatelej načala XX v.*, in *Stil'prozy Čechova*, Daugavpils, Daugavpilsskij pedagogičeskij universitet, 1993, pp. 107-17.

⁶ G. Boddy, *Katherine Mansfield. The Woman and the Writer*, Ringwood, Penguin Books, 1988, p. 174.

⁷ *Ibid.* La scrittrice probabilmente lesse il testo *Spat' chočetsja* tradotto in tede-

Nonostante l'indiscutibile somiglianza esistente fra le due narrazioni e sulla quale specialisti come C. Hanson, A. Burr, M. Dada-Büchel, K. Fullbrook, G. Pučkova, M. Šereševskaja ed altri hanno già parecchio dibattuto, in questa sede reputo più proficuo non più continuare a indagare sull'ipotesi remota di un plagio⁸, quanto piuttosto tentare di enucleare come il testo cechoviano del 1888 abbia rappresentato per la Mansfield la soglia dalla quale sia riuscita ad intraprendere un percorso originale di scrittura creativa indipendente⁹ e fondamentalmente svincolato da *Spat' chočetsja*. La Mansfield, infatti, non ha semplicemente assorbito gli insegnamenti di uno scrittore che adorava, ma li ha rielaborati componendo un racconto che, rispetto al testo cechoviano, possiede una propria cifra stilistica. *The-Child-Who-Was-Tired*, pur essendo l'opera di una scrittrice di talento anche se ancora alle prime armi, ha rivelato quanto l'autrice sia stata in grado di individuare alcuni percorsi di scrittura innovativi, capaci di penetrare il complesso mondo interiore della sua protagonista. Un raffronto fra alcuni brani del testo russo con quello della Mansfield consentirà di enucleare quanto i procedimenti narrativi cechoviani possiedano peculiarità e funzioni sganciate da quelle che s'incontrano in *The-Child-Who-Was-Tired*.

Prima di avviare la mia analisi, va rammentato quanto nell'ex Unione Sovietica il dibattito critico sulla *vexata questio* del plagio del testo cechoviano che ha coinvolto la scrittrice neozelandese si sia dimostrato avverso alla Mansfield, non sforzandosi di considerare il testo dell'autrice con le sue specificità e i suoi pregi artistici. La critica sovietica, infatti, si è limitata a bollare il testo della Mansfield come un'imitazione con la quale l'autrice non era riuscita a eguagliare il livello artistico dell'opera del maestro russo¹⁰. Occorrerà dunque attendere alcuni stu-

sco, lingua che la Mansfield padroneggiava. Cfr. C. Tomalin, *Katherine Mansfield. A Secret Life*, London, Viking, 1988, p. 265.

⁸ «A number of critics have taken the similarity of plot outline in the two stories as evidence of plagiarism». Kaplan, *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, cit., p. 202.

⁹ Al riguardo lo studioso Boddy riporta il parere del collega Murry, il quale «with considerable bias insisted that her method was wholly her own and her development would have been precisely the same if Chekhov had never existed». Boddy, *Katherine Mansfield*, cit., p. 173.

¹⁰ La Pučkova afferma come «il palese ascendente del racconto *Spat' chočetsja* sia stato già evidenziato da innumerevoli studiosi. Ciò è desumibile dal soggetto del racconto della scrittrice ed anche da precisi raffronti comparativi. Per l'appunto questo testo della Mansfield può essere definito imitativo, dato che il grado di bellezza del

di della fine degli anni Ottanta del secolo scorso, in grado di proporre alcune chiavi di lettura e d'analisi del racconto *The-Child-Who-Was-Tired* scientificamente convincenti, con i quali si è riusciti a scorgere finalmente le specificità di un'opera originale per struttura narrativa e per impianto ideologico.

Nel corso della presente disamina opererò un raffronto limitatamente a tre aspetti che ricorrono nella stesura dei due testi, ossia il tema della strada, i ritratti psicologici delle protagoniste e l'infanticidio. Ciò da un lato consentirà di vagliare le dissimili funzioni¹¹ di questi tre elementi testuali, al fine di definire quali informazioni questi ultimi veicolino, dall'altro di enucleare le tecniche di scrittura di cui i due autori si avvalgono, allo scopo di marcare il processo rigenerativo della Mansfield rispetto al testo di Čechov.

La strada

Il primo elemento comune evidenziato nei due racconti risulta essere l'immagine di una strada che ricorre nelle menti delle due logorate ed esauste protagoniste. Non passa tuttavia inosservata la diversa frequenza con la quale tale immagine viene riproposta: nel testo cehoviano due volte, mentre in quello della Mansfield sei volte. L'eroina di Čechov, Var'ka, per la prima volta durante uno stato di dormiveglia «vede un'ampia strada, ricoperta di viscida fanghiglia: lungo la strada sfilano dei carri, si trascina della gente con una bisaccia sul dorso, avanti e indietro scorrono delle ombre; e da entrambi i lati, attraverso

racconto cehoviano non viene raggiunto». G. A. Pučkova, *Katherine Mansfield i tradicii A.P. Čechova*, in «Učeny zapiski (zarubežnaja literatura)», Leningrad, izd. Leningradskogo Universiteta, 1957, p. 126. La studiosa resta quindi ferma sul parere che era stato precedentemente espresso negli anni precedenti da altri critici sovietici come Grigor'ev (cfr. A. L. Grigor'ev, *Čechov i progressivnaja zarubežnaja literatura*, in «Učeny zapiski Leningradskogo Pedinstituta im. A. I. Gercena», t. 121, 1955) e la Šereševskaja, la quale si era espressa in modo alquanto ingeneroso nei confronti della Mansfield e a tratti scientificamente poco convincente. Cfr. M. A. Šereševskaja, *Katherine Mansfield i Anton Pavlovič Čechov*, in «Učeny zapiski L.G.U.», n. 234, Leningrad, Un-ta, 1957, pp. 211-27.

¹¹ «L'anima di ogni funzione è, se così si può dire, il suo germe, ciò che le permette di fecondare il racconto con un elemento che maturerà più tardi sullo stesso livello o altrove su un altro livello [...]». R. Barthes, *Introduzione*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 15.

la gelida, tetra nebbia, si scorgono boschi»¹². Tale allucinazione¹³ possiede i connotati di un vero incubo e, nel caso specifico, Čechov elabora un’immagine che si presta a trasportare indietro con la memoria¹⁴ Var’ka nella tetra casa natale¹⁵. Da tale rappresentazione si coglie quanto si tratti di un percorso mentale accidentato, metafora di un ritorno a ritroso nel tempo, attraverso i meandri della memoria, destinato presto a fare rivivere a Var’ka l’atroce morte del padre¹⁶. La strada ampia, infangata e sporca, affollata di derelitti, avvolta da un’umida coltre nebbiosa nel mezzo di una fitta vegetazione, si configura come luogo metaforico che evoca sofferenza, dolore lacerante, quello sperimentato dalla protagonista. E la voglia di addormentarsi che perseguita la bambina e le altre figure di tale scena sembra costituire l’unica via di fuga, forse di salvezza, per chi sta attraversando questo lurido viale. Alla perentoria domanda di Var’ka «Ma perché fate così?»¹⁷ posta a chi, trovandosi insieme a lei, stramazza per terra sulla fanghiglia melmosa, la ragazza riceve un’unica risposta: «Dormire, Dormire!»¹⁸.

Anche nella successiva rappresentazione della strada nel testo cechoviano, la tipologia di quest’ultima si mantiene inalterata, ma pre-

¹² A. P. Čechov, *Spat’ chočetsja*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. 7, Moskva, Izd. Nauka, 1985, p. 8.

¹³ «Il sogno si distingue per il suo plurilinguismo: esso ci immerge non in spazi fisici, verbali, musicali, ecc., ma nella loro fusione, analoga a quella reale. È una realtà irreale. La traduzione del sogno nelle lingue della comunicazione umana è accompagnata dalla diminuzione dell’indeterminatezza e dall’aumento della comunicabilità». Ju. Lotman, *Il sogno: finestra semiotica*, in Id., *La cultura e l’esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 180.

¹⁴ «Più si va verso il passato, più appare indissolubile il miscuglio psicologico memoria immaginazione. [...] Nella nostra *rêverie* che immagina ricordando, il nostro passato ritrova sostanza». G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, p. 130.

¹⁵ Cfr. Čechov, *Spat’ chočetsja*, cit., pp. 8-9. Pur esulando dal tema della mia analisi, desidero sottolineare quanto l’estensore, in uno spazio assai contenuto del proprio racconto, riesca a tratteggiare con pochi dettagli il recente tragico passato dell’eroina in modo esaustivo. Questo può annoverarsi fra i tanti procedimenti dell’autore russo il quale, impiegando pochi elementi, elabori un quadro che si offre al lettore come «un segmento estratto per intero dal corso della vita insieme con tutti i suoi tratti principali e secondari, che trasmettono la visione cechoviana dell’uomo e del mondo nella loro globalità». A. Čudakov, *Nel mezzo del cammino*, in *Anton Čechov. Antologia critica*, a cura di E. Bazzarelli e F. Malcovati, Milano, Edizioni Universitarie LED, 1993, p. 153.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

standosi questa volta ad un'interpretazione differente. Cito: «Nuovamente le appare la strada, ricoperta di viscida fanghiglia. Le persone con la bisaccia sul dorso, e le ombre, stanno coricate ovunque, e dormono profondamente. Guardando costoro Var'ka è assalita da una voglia spasmodica di dormire: [...]»¹⁹. Ciò tuttavia le viene impedito, «[...] c'è mamma Pelageja che le viene a suo fianco, incitandola a camminare. Entrambe si affrettano verso la città per cercarsi un lavoro»²⁰. In *Spat' chočetsja* il sogno-allucinazione oltre a determinare uno slittamento spazio-temporale dell'azione²¹ consendo a Var'ka di allontanarsi dalla propria realtà contingente, assolve ad un'ulteriore funzione. L'estensore, il quale com'è noto ebbe trascorsi di pubblicista²², sfrutta l'iterazione di questa immagine per proporre uno spaccato realista delle misere condizioni in cui gravava un'enorme fetta del popolo russo nel contesto storico a lui contemporaneo²³. Si tenga presente al riguardo, quanto anche affermato da Ejchenbaum, come «il metodo cechoviano si basasse sulle differenze e sulle contraddizioni tra il sociale e il personale, lo storico ed il privato, il pubblico e l'individuale, il grande ed il piccolo, quelle stesse contraddizioni intorno alle quali si era tanto tormentosamente e senza frutto affannata la letteratura russa nella ricerca di un rinnovamento della vita»²⁴.

¹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰ Ivi, p. 10.

²¹ Per uno specifico approfondimento dell'aspetto spazio-temporale nella narrativa cechoviana rimando al terzo capitolo, intitolato *Mir i vremja*, del saggio di A. V. Kubasov, *Rasskazy A. P. Čechova: poetika žanra*, Sverdlovsk, Sverdlovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut, 1990, pp. 37-55.

²² Čechov, come evidenzia Balabanovič, anche durante la sua attività di pubblicista, non evitava di denunciare i soprusi di cui i più deboli erano vittima nella società a lui coeva. Čechov corsivista si batteva «in difesa dell'uomo 'piccolo'» sottolineando la «gravosa esistenza dei lavoratori, della desolante sorte dei minori che prestavano servizio presso rozzi bottegai». E. Balabanovič, *Anton Pavlovič Čechov, in Russkie pisateli v Moskve*, Moskva, Moskovskij rabcij, 1977, p. 637.

²³ Lakšin sostiene come Čechov, rispetto ai due grandi che lo precedettero, Dostoevskij e Tolstoj, seppe trovare «la propria maniera di influire moralmente sulla gente. L'acutezza dello sguardo, la non comune imparzialità gli consentirono di ravisare nella sua contemporaneità ciò che emerge nitido e si prospetta come insieme di problematiche dolorose del XX secolo». V. Ja. Lakšin, *O «simvole very» Čechova, in Berega kul'tury*, Moskva, Miroš, 1994, p. 193.

²⁴ B. Ejchenbaum, *Su Čechov*, in *Anton Čechov. Antologia critica*, cit., p. 67. Altrettanto acuto quanto afferma anche Virginia Woolf, la quale va ancora più in profondità con la sua riflessione: «Anche Čechov è consapevole dei danni e delle ingiustizie della società: la miseria dei contadini lo impressiona immensamente, ma il suo zelo non è quello del riformatore: non è questo il segnale davanti al quale

La frequenza con cui l'immagine della strada viene iterata in *The-Child-Who-Was-Tired* rispetto al testo cechoviano risulta maggiore e viene proposta per la prima volta nell'*incipit* del racconto: «She was just beginning to walk along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere and where nobody walked at all [...]»²⁵. Tale quadro si rinnova per altre quattro volte nel corso della narrazione per poi ripresentarsi anche nella fase conclusiva del racconto. L'ubicazione di tale elemento all'inizio e in coda crea dunque una sorta di cornice entro cui viene inserita la breve vicenda narrata e, a differenza del testo cechoviano, non si configura sempre come immagine sognata sebbene venga iterato più volte. Anzi, soltanto nell'*incipit* del racconto risulta essere il *setting* di una visione onirica della protagonista. Tuttavia il ricorso all'iterazione di questa immagine va valutato come frutto di un procedimento che rientra nella tecnica narrativa dell'autrice, la quale itera sovente elementi di natura simbolica. La strada, che non conduce verso una meta precisa, non possiede evidentemente il medesimo valore di quella proposta da Čechov²⁶ ed un'identificazione, anzi, risulterebbe fuorviante²⁷ ai fini di un'analisi corretta, come con chiarezza enunciato anche da Hanson e Gurr. Se nel caso dell'estensore russo la strada risulta essere un elemento legato alla memoria di Var'ka, come pure serve a veicolare informazioni relative ad una condizione di degrado sociale, nel testo della scrittrice la strada costituisce il simbolo di un desiderio di riscatto rispetto alla precaria condizione esistenziale della protagonista. Inoltre la Mansfield,

dobbiemo fermarci. L'intelletto gli interessa enormemente; egli è un analista incredibilmente sottile e delicato delle relazioni umane. Ma non è questo; non è qui la differenza. Sarà forse che ciò che gli interessa principalmente non è la relazione dell'anima con le altre anime, bensì la relazione dell'anima con la salute, con la bontà? [...] L'anima è malata; l'anima è guarita; l'anima non è guarita. Nei suoi racconti questi sono gli accenti principali». V. Woolf, *Il punto di vista russo*, in *Anton Čechov. Antologia critica*, cit., p. 31.

²⁵ K. Mansfield, *The-Child-Who-Was-Tired*, in *In a German Pension*, London, Hesperus, 2003, p. 71.

²⁶ Hanson e Gurr enucleano con chiarezza la diversa tipologia dei due racconti in questione. «Chekhov's story is a restrained, pathological study, in which action is convincingly related to a specific social and psychological context. Mansfield's story is a symbolic fable, in which certain elements of the original plot are exaggerated and key images repeated in order to express a general, rather than a specific truth: the harshness of woman's lot in life». C. Hanson, A. Gurr, *Katherine Mansfield*, London, The Macmillan Press Ltd, 1981, p. 19.

²⁷ «Although she read and admired Chekhov's stories throughout her career, a limit must be set on any comparison between the two writers». *Ibid.*

mettendo in risalto che tale strada non raggiunge alcun luogo, desidera enfatizzare il valore utopico di tale simbolo, ossia l'inesistenza di un luogo, «in which everything is unlike the world [...]»²⁸ nel quale la sua protagonista vive.

Le restanti volte in cui nel testo l'immagine della strada viene riproposta²⁹, non più come visione di un sogno bensì come un elemento ossessivo che con cadenza incalzante ritorna nella mente della protagonista, va valutato sempre come funzione simbolica e metaforica. L'immagine della strada che non abbandona la mente della futura infanticida cela la segreta ambizione di quest'ultima di poter raggiungere un luogo felice dove tale *little white road* possa finalmente condurla, uno spazio in cui vigono quei diritti umani dei quali la società l'ha defraudata (e su questo tema avrà modo di esprimermi più avanti). Proprio l'assenza di questi diritti rende l'esistenza della protagonista priva di quella dignità che le spetterebbe, ritrovandosi invece costretta, nel contesto reale nel quale è inserita suo malgrado, ad una vita non conforme a quella di un essere umano della sua età. L'immagine della strada proposta dalla Mansfield spicca dunque rispetto a quella cechoviana per la palmare differente tipologia: se infatti la strada di Var'ka risulta essere il frutto di un incubo angoscioso, mostrandosi sporca, coperta di fango, affollata di derelitti e disperati, ampia, immersa nella coltre di un'umida e gelida nebbia, nel caso del testo dell'autrice neozelandese il luogo rappresentato possiede caratteristiche opposte. *The little white road*, che rammenta un quieto, pulito, solitario sentiero di campagna, evoca il quadro mentale di una bambina nel cui immaginario questa visione gradevole assurge a simbolo di un percorso metaforico, mirato a conseguire il proprio riscatto esistenziale.

Le protagoniste

Prima di analizzare i ritratti psicologici delle due protagoniste, desidero ribadire quanto, nonostante l'affinità degli intrecci, i due testi in questione posseggano una struttura narrativa con caratteristiche non coincidenti. La narrazione cechoviana si articola infatti in una sequenza di fasi narrative diversificate, in cui realtà, sogno, memoria si succedono determinando, dal punto di vista della struttura del testo, un gioco ad incastro di piani narrativi. La narrativa cechoviana

²⁸ K. Fullbrook, *Katherine Mansfield*, Brighton, The Harvester Press, 1986, p. 40.

²⁹ Cfr. Mansfield, *The-Child-Who-Was-Tired*, cit., pp. 72, 76, 77, 79, 80.

si distingue, come nel caso di *Spat' chočetsja*, per l'assenza di trame complesse e proprio l'intreccio per Čechov, come sottolinea Strada, «acquista una nuova struttura conformemente alla nuova categoria di 'evento' narrativo»³⁰. Questo evidentemente rappresenta il passo in avanti che Čechov aveva compiuto rispetto ai grandi romanzieri russi che l'avevano preceduto. Ed è questo 'evento', a cui Strada fa riferimento, dal quale scaturisce la fabula nei racconti dell'artista russo; quest'ultima tende così a modificarsi in dimensione «passando dall'ordine di grandezza della macrofisica a quella della microfisica, e l'intreccio, che Čechov disegna nitidamente, diventa la traccia di moto di un personaggio in questo mondo di minime grandezze»³¹. Proprio in *Spat' chočetsja*, struttura testuale dalle dimensioni ridotte, l'estensore riesce a creare un incastro di piani narrativi, il cui fine risulta quello di voler marcare la complessità interiore di Var'ka, non indulgendo minimamente su di una descrizione ritrattistica del personaggio³². La funzione fondamentale di questa scansione narratologica consente a Čechov di delimitare meglio il mondo interiore della protagonista, la quale vive un'esistenza isolata, rifiutandosi di relazionarsi con chi le sta accanto. Var'ka non solo si assenta dalla realtà circostante durante i momenti di obnubilamento, ma anche durante la veglia non reagisce, non interloquisce con i propri datori di lavoro. Pur venendo percossa dal padrone calzolaio, lei non mostra segni di ribellione non cessando mai di adempiere ai propri compiti. Obbedisce agli ordini senza mai replicare, eseguendo come un automa ogni comando che le arriva perentorio. La bambinaia esegue tutto in silenzio, un silenzio che è indice di una "situazione antidialogica" come la definisce la Vladimirova nella sua analisi pisco-linguistica³³. Il mondo di Var'ka è costituito

³⁰ V. Strada, *Le veglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986, p. 99.

³¹ *Ibid.*

³² Si rammenti come lo scrittore russo nei propri racconti non si soffermi tanto sulla ritrattistica dei propri personaggi, quanto nella creazione di «un sistema di dettagli scenici e di metafore, che consentono al lettore di raffigurarsi le sembianze di un personaggio, non presentandogli, come invece accade in un romanzo, ritratti tanto nitidi quanto minuziosi». M. Gromov, *Čelovek v futljare i drugie*, in *Kniga o Čechove*, Moskva, Sovremennik, 1989, p. 290.

³³ «La antidialogicità della situazione si accresce man mano che la stessa Var'ka perde praticamente il legame con il mondo circostante, con il presente (nel suo mondo c'è soltanto il passato), in quanto i segnali linguistici del mondo della realtà (la protagonista non è in grado di comprendere quali siano: gli ordini dei padroni o il pianto del bambino) irritano in un certo senso la sua normale esistenza. Anche ciò predispone ad un tragico epilogo». E. E. Vladimirova, *Detskaja reč'*

principalmente dal suo tragico passato, e fra quest'ultimo e la realtà presente esiste solo un muro impenetrabile. Tale barriera si coglie grazie a un semplice ma efficace *priem* cechoviano: l'autore tende a separare di netto la rappresentazione della quotidianità infelice di Var'ka dal suo universo interiore, quest'ultimo strutturato come un coacervo di memorie, sogni, allucinazioni. Cito due brevi brani: «Ninna nanna, ninna-oh, cantilena Var'ka e di colpo si ritrova in una tetra isba soffocante»³⁴; «Var'ka va nel bosco e là piange, ma d'improvviso qualcuno la percuote sulla fronte con una forza tale, che lei batte la fronte contro una betulla. Alza lo sguardo, e innanzi si ritrova il calzolaio suo padrone»³⁵. In questi esempi l'incastro dei due piani, onirico e reale, si palesa nitido dato che l'estensore non crea una fase intermedia a livello narrativo. Čechov li colloca contigui, separandoli appena con una congiunzione nel primo caso, nel secondo con una virgola³⁶. Adotta quindi un semplice ma efficace *priem* il quale enuclea il senso di tale drastica spaccatura fra l'universo interiore di Var'ka e la soffocante realtà che le appartiene. Due mondi inconciliabili che la protagonista, isolandosi nel suo silenzio impenetrabile, mantiene scissi.

A differenza di Var'ka, dotata di un proprio vissuto che riemerge nella sua sporadica attività onirica, la protagonista della Mansfield ri-

v aspekte dialogovogo povedenija v proze A. P. Čechova, Sankt Peterburg, Avtoreferat, 1997, p. 21.

³⁴ Čechov, *Spat' chočetsja*, cit., p. 8.

³⁵ Ivi, p. 9.

³⁶ Lo studioso Gluchich, nel suo approfondito studio sulla sintassi e sulla punteggiatura nei racconti cechoviani, osserva come proprio dalla fine degli anni Ottanta lo scrittore russo con particolare scrupolo inizi ad impiegare i segni d'interpunzione. Gluchich, nel cui saggio offre anche un dettagliato ed utile schema in cui suddivide i segni di interpunzione a seconda della peculiarità espressiva assunta in analoghi contesti narrativi, osserva acutamente: «Così, i segni di interpunzione nei racconti di Čechov costituiscono in generale un sistema ponderato ed artisticamente mirato e puntuale nell'espressione dei pensieri e dei sentimenti, molteplici e dissimili per profondità e tensione. La punteggiatura in Čechov è connessa organicamente e naturalmente con i contenuti del racconto, con il suo carattere interno intellettuale ed emotionale, essendo una degli elementi più specifici di un'opera artistica». V. M. Gluchich, *Sintaksis i punktuacija rasskazov A. P. Čechova*, Magnitogorsk, Magnitogorskij gosud. pedagog. Institut, 1991, p. 60. Per un approfondimento delle strutture sintattiche ed in particolare delle varie funzioni assolte dai sintagmi verbali in *Spat' chočetsja*, rimando invece alla meticolosa disamina di E. P. Senatorova, *Estetičeskaja funkcija glagolov i nechotorych sintaksičeskich konstrukcij v rasskaze Spat' chočetsja*, in *Problemy jazyka i stilja A. P. Čechova*, otv. redaktor M. K. Milych, Rostov, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta, 1983, pp. 127-36.

sulta essere una creazione artistica del tutto differente. Come infatti evidenziato dalla Fullbrook, l'infanticida della scrittrice neozelandese risulta essere un personaggio che, similmente ai suoi datori di lavoro, non possiede un nome³⁷ come pure un bagaglio di memorie. Di lei è noto soltanto che è figlia illegittima di una cameriera la quale, tentando di affogarla, le ha causato un danno cerebrale irreversibile. Creando una figura avulsa da un vissuto precedente, si può desumere che l'autrice ambisse a creare un personaggio emarginato e vessato dall'ingiustizia sociale (e questo è l'unico contatto con l'eroina cechoviana)³⁸, ma non solo. La Mansfield, come marcato dalla Fullbrook, elabora una figura femminile che, pur nella consapevolezza della propria fragile condizione³⁹, valica i tratti meramente realistici. La bambinaia infanticida assurge a simbolo in un «classic parable about oppression of women and children who live outside the protection of patriarchal law»⁴⁰. Il racconto e la sua protagonista dunque incarnano un «gesture of protest [...]»⁴¹ e il non aver voluto assegnare dei nomi propri ai protagonisti della vicenda, come pure «the timeless setting, the extremity of the action – emphasise the generality of the paradigmatic relationships in the story»⁴². Ma ciò che a mio avviso rende l'infanticida della Mansfield un personaggio che si affrancia totalmente da quello cechoviano va individuato nel concetto di dualità che incarna, enucleato nitidamente anche nel saggio della Dada-Büchel, e che costituisce fra l'altro una costante di molti altri personaggi della scrittrice neozelandese⁴³. L'infanticida della Mansfield, se da un canto riveste un ruolo

³⁷ Fullbrook, *Katherine Mansfield*, cit., p. 41.

³⁸ La Fullbrook, nell'indagine relativa alla produzione in prosa degli inizi della Mansfield, nota: «A keen eye for injustice and a profound feeling for the isolation of individuals inform these stories that swing between Chekhovian realism and the modes of the parable or the fable». Ivi, pp. 35-6.

³⁹ Ivi, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Ivi, p. 41.

⁴² *Ibid.*

⁴³ «[...] the dual concepts which underline the lives of her characters are clearly presented as concepts of 'duality', meaning that the phenomena involved are different yet complementary and that they form a dynamic whole. Concepts such as innocence and experience, solitude and society, intimacy and alienation, life and death, dream and reality, freedom and constraint are all based on contrasting entities which are shown to be intertwined and independent. This Hegelian ideal, when opposites are reconciled, appears both in Mansfield's fiction as in her letters and journal». M. Dada-Büchel, *Katherine Mansfield's Dual Vision. Concepts of Duality and Unity in Her Fictional Work*, Tübingen, Francke Verlag, 1995, pp. 259-60.

materno, resta comunque una persona con le proprie basilari necessità che la società le nega categoricamente. Pur essendo quindi una donna-bambina, la quale cerca di assolvere al meglio il ruolo complesso che le è stato assegnato suo malgrado, associa due comportamenti diametralmente antitetici. Da un verso, infatti, si dimostra lavoratrice solerte: espleta lavori alquanto pesanti per la sua giovane età, come spaccare la legna⁴⁴, preparare e servire la prima colazione⁴⁵, tenere in ordine e pulita la casa⁴⁶ e non ultimo accudire con gentilezza materna un infante che non cessa mai di strillare e piangere, sforzandosi altresì di motivare le ragioni di questo pianto interminabile⁴⁷. Dall'altro, la propria esasperante situazione la indurrà a spogliarsi del ruolo di accidente bambinaia per trasformarsi repentinamente in una glaciale infanticida⁴⁸. Questa dualità del personaggio prelude al senso di ribellione allo sfruttamento, in particolare quello femminile, di colei che viene imprigionata suo malgrado nel ruolo imposto di chi deve compiere mansioni non autonomanente scelte. Visto il personaggio della Mansfield in tale ottica, si riesce a ottenere dunque una chiave di lettura innovativa rispetto al testo cechoviano, come marcato anche dalla Kaplan⁴⁹. Se le

⁴⁴ Cfr. Mansfield, *The-Child-Who-Was-Tired*, cit., pp. 71-2.

⁴⁵ Ivi, p. 72.

⁴⁶ Ivi, p. 73.

⁴⁷ «'Ts-ts-ts,' she said. 'He's cutting his eye-teeth, that's what makes him cry so. And dribble – I never seen a baby dribble like this one.' She wiped his mouth and nose with a corner of her skirt. 'Some babies get their teeth without you knowing it', she went on, 'and some take on this way all the time. I once heard of a baby that died, and they found all its teeth in its stomach'». Ivi, pp. 72-3.

⁴⁸ «In order to render her dual vision more evident, Mansfield consistently portrays her protagonists in situation of tension, which trigger their divided lives and unfulfilled selves». Dada-Büchel, *Katherine Mansfield's Dual Vision*, cit., p. 260.

⁴⁹ «*The-Child-Who-Was-Tired* (1909) takes on a different meaning when interpreted within the context of feminist revolt. [...] This emphasis on 'woman's lot' allows us to bring the subject back within the scope of feminist analysis. Like much feminist writing, Mansfield's story is an attempt to deconstruct a phallocentric myth by retelling it». Kaplan, *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*, cit., p. 202. Per una migliore comprensione del rapporto artistico che lega la Mansfield a Čechov si considerino altresì alcune riflessioni espresse sempre dalla Kaplan: «Mansfield has been called everything from a mere 'follower' of Chekhov to a blatant plagiarizer of one of his stories. The reader who wishes to trace the connections between Mansfield's fiction and Chekhov's has ready material at hand. Yet I believe that this line of inquiry – much overworked – is fruitless unless it is accompanied by attention to gender difference. I believe that the critical fixation on Mansfield's debt to Chekhov obscured the complexity of her development as a modernist, pushing one line of influence into the foreground while other, less critically acceptable lines

tormentate protagoniste di diversi racconti della scrittrice reagiscono e non subiscono passivamente raggiungendo comunque una soluzione, in *The-Child-Who-Was-Tired* l'infanticidio della protagonista assume il significato di un autentico gesto di protesta e di ribellione femminile e la «woman's revenge on men in one form or another, is a thematic element in many of the *German Pension* stories [...]»⁵⁰. Infine non può non rammontarsi relativamente al tema del doppio anche il parere della Fullbrook, la quale enuclea convincentemente le motivazioni che conducono all'atto dell'infanticidio: l'omicida, che aveva subito da parte della propria madre il medesimo tipo di violenza, «is a double of her natural mother, but succeeding rather than failing to rid herself of the unwanted baby which is the immediate source of her suffering. But the child is also the double of the crying infant, smothered by false parents»⁵¹.

L'infanticidio

Se, come rilevato in precedenza, la Mansfield adotta la tecnica della ripetizione di un elemento o di una immagine al fine di enfatizzare un simbolo o una specifica informazione, nel caso di Čechov si può annoverare la medesima tecnica, ma impiegata al fine di ottenere un effetto diverso rispetto all'autrice neozelandese. Lo spazio soffocante e angu-

are hidden in the background. In some sense, Chekhov was the foil to Wilde [...]. The opposition is clearest if we play with the notion of Mansfield having two literary 'fathers', Wilde and Chekhov. Wilde as father [...] is connected in Mansfield's development with aestheticism, but also with her lesbianism. The emotional/intellectual complex related to Wilde is thus bound up with secrecy, posing, sexual guilt, and repression. Wilde's influence makes itself felt in her writing through experimentation and *impersonation*. Its finale is spectacular, tragic death linked with public shame. Chekhov is in some ways an escape from Wilde to a more socially acceptable model his influence is connected with realism but also with heterosexuality, and it is bound up with a drive toward achievement and approval, maturity of vision, and *impersonality*. Its finale is private rather than spectacular: early death through tuberculosis, suffering linked with that of humanity in general. But this 'mature' father also suggests the hidden, the secret, in another sense than Wilde. Although Mansfield's role as 'daughter' to Chekhov signals a partial reconciliation with the patriarchy, her absorption in him also contains an element of secrecy and guilt. Rather than the pose or mask associated with the Wilde influence, Chekhov's is associated with expropriation – even with plagiarism». Ivi, pp. 198-9.

⁵⁰ Hankin, *Katherine Mansfield and Her Confessional Stories*, cit., p. 66.

⁵¹ Fullbrook, *Katherine Mansfield*, cit., pp. 39-40.

sto nel quale vive e lavora Var'ka, prenso di odori pesanti⁵², risulta uno degli aspetti metaforici che connotano l'esistenza disperata dell'eroina⁵³. Proprio Kubasov nota però un ulteriore tratto significativo della scrittura cechoviana e che concerne l'inserimento di svariate tipologie di sonorità che si diffondono in questo ambiente lugubre e ristretto. Kubasov lo definisce il *Leitmotiv* del racconto⁵⁴, che viene modulato in varie tonalità disarmoniche, da quelle più acute a quelle più sottili e penetranti, in ogni caso sempre sgradevoli e snervanti. E proprio tale *Leitmotiv* offre allo scrittore russo la possibilità di impiegare la ripetizione di una serie di voci verbali, lessemi, onomatopee, disseminando nel suo *rasskaz* una serie di elementi cacofonici. Nel testo cechoviano tale *priem* veicola una palmare informazione, quella cioè che il rumore molesto, insieme agli odori sgradevoli e allo spazio claustrofobico, rivestono il ruolo di auguzzini di Var'ka dai quali occorre disfarsi. Si trasformano dunque in metafora limpida di una soffocante realtà contingente dalla quale tirarsi fuori, anche se ciò indurrà Var'ka a compiere la folle scelta estrema dell'infanticidio⁵⁵. Nel testo cechoviano il simbolo di questa ultima *ratio* che guida la bambina verso l'epilogo si configura in una mobile e verde iridescenza che l'autore chiama "la macchia verde": «La lampada vacilla. La macchia verde e le ombre si mettono in movimento penetrando negli occhi semichiusi e immobili di Var'ka, e nel suo cervello per metà addormentato si trasformano

⁵² «Čechov non soltanto impiegò i tradizionali cronotopi dei romanzi, come la strada e l'incontro in una via, ma realizzò ed elaborò immagini concettuali e temporali che prima erano ai margini della creazione di altri scrittori del XIX secolo. Ci riferiamo ai cronotopi della casa e del giardino. Una delle costanti dell'immagine di casa in Čechov sono i suoi odori. E la stanza nella quale Var'ka bada al bambino "odora di zuppa di cavoli e di strumenti da calzolaio"». Kubasov, *Rasskazy A.P. Čechova: poetika žanra*, cit., 1990, p. 42.

⁵³ In questo come in altri racconti di Čechov «uno dei motivi costanti che accompagnano l'immagine della casa è quello di uno spazio angusto. [...] Osservando la vita della casa e dei suoi abitanti, il lettore giunge alla conclusione circa l'impossibilità in essa di una vera felicità. Quest'ultima inevitabilmente diventa limitata, insufficiente, illusoria». Ivi, pp. 43-5.

⁵⁴ Ivi, p. 43.

⁵⁵ «In questa provincia immobile e tetra c'è chi ha accettato supinamente la condizione vegetale, vecchi medici, balie incartapecorite, funzionari oscuri, uomini nell'astuccio; altri invece, con una formazione culturale più solida o una personalità composita, lottano ancora contro l'appiattimento, l'azzeramento della loro esistenza, delle loro velleità, della loro velleità di riuscire. Affiora in qualcuno di essi un guizzo di follia e di eccentricità, il bisogno di rompere schemi e convenzioni [...]». F. Malcovati, *Introduzione*, in *Anton Čechov. Antologia critica*, cit., p. 8.

in sogni nebulosi»⁵⁶. In tale contesto “la macchia verde” inizialmente sembra offrire a Var’ka una illusoria via di fuga, portandola a trovare rifugio nel sogno che la trasporta in un’«ampia strada [...]»⁵⁷, sul cui significato ho avuto già modo di esprimermi. Ma la verde iridescenza assume a livello testuale anche un’ulteriore funzione che non si limita ad allontanare la protagonista dalla propria segregazione, consentendole di valicare illusoriamente lo spazio claustrofobico delle quattro mura entro cui vive. Questa infatti risulta essere una fuga fittizia e dolorosa, poiché la conduce a rivivere con la memoria un passato altrettanto gramo. Var’ka, in ogni caso, è conscia di dover trovare una soluzione per liberarsi da quella «forza, che incatena le sue braccia e le sue gambe impedendole di vivere»⁵⁸. Ecco che “la macchia verde” riapparendo le propone una chiave di decodifica della propria angoscia. Var’ka «infine, prostrata, tende tutte le proprie forze e lo sguardo, guarda in alto la tremolante macchia verde, ascoltando l’urlo, individua il nemico che le rende impossibile la vita. Questo nemico è il bambino»⁵⁹. Nella fase finale del racconto questa verde iridescenza resta al fianco di Var’ka, animandosi: «La macchia verde, le ombre [...] ridono e si meravigliano»⁶⁰. La luce verde si trasforma nella complice di Var’ka, seguendola in questo macabro gioco che sta per compiersi: «Ridendo, ammiccando alla macchia verde e minacciandola col dito, Var’ka si avvicina pian pianino alla culla, piegandosi sul bambino»⁶¹. La verde iridescenza assume quindi la valenza di simbolo che evoca un percorso verso la libertà, nonostante ciò significhi sacrificare la vita di un essere umano. Un simulacro che animandosi si trasforma in uno spirito guida, capace di trasportare Var’ka in una dimensione esistenziale paradossalmente rasserenante. «Dopo averlo soffocato, si distende presto presto lunga sul pavimento, ride per la felicità di poter dormire e, un minuto dopo dorme già profondamente, come morta...»⁶². Risultano assenti in *Spat’ chočetsja*, come nel solco tradizione cechoviana, giudizi e valutazioni da parte dell’autore, il quale mantiene la propria distanza rispetto al suo personaggio. La tecnica di scrittura dell’estensore mira infatti a procedere secondo tale impostazione, poiché per Čechov «il

⁵⁶ Čechov, *Spat’ chočetsja*, cit., pp. 7-8.

⁵⁷ Ivi, p. 8.

⁵⁸ Ivi, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

racconto è condotto per intero dall'angolo di visuale dell'eroe, il quale valuta egli stesso il contesto che lo circonda, allora i giudizi diretti dell'autore si diradano, a loro non resta spazio, e la stesura acquista il carattere di relativa obiettività»⁶³.

Similmente al testo cechoviano, l'infanticidio nel racconto della Mansfield conclude la vicenda in un clima di totale infantile amoralità, anche se l'ultimo paragrafo riprende, come già evidenziato, il tema della strada: «She heaved a long sigh, then fell back onto the floor, and was walking along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led nowhere, and where nobody walked at all – nobody at all»⁶⁴. Ma prima si consideri la scena antecedente: «And then gently, smiling, on tiptoe, she brought the pink bolster from the Frau's bed and covered the baby's face with it, pressed with all her might as he struggled, 'like a duck with its head off, wriggling,' she thought»⁶⁵. Qui il testo della scrittrice propone un'azione dalle caratteristiche certamente più crude rispetto all'epilogo cechoviano. La forza che la bambina impiega nel suo gesto estremo, il parallelo fra l'infante che oppone resistenza durante il soffocamento e l'anatra che si dimena prima della decapitazione, permea di drammaticità il finale di *The-Child-Who-Was-Tired*. Può essere ovviamente ritenuta una scelta dell'autrice mirata, carica di uno spessore ideologico e simbolico. L'infanticidio compiuto da una bambina mentalmente instabile a causa della violenza materna subita incorpora il senso di una visione negativa della società di allora. Una società che considerava coloro i quali venivano emarginati e vivevano al di fuori di qualsivoglia convenzione sociale, come per l'appunto la protagonista di questo racconto, persone estranee alla stessa società, prive di ogni diritto fondamentale. Da ciò ne scaturisce una palese visione deprimente di una società disumanizzata nella quale secondo la Fullbrook «the death of a baby is a symbol of the death of the future»⁶⁶. Ma non solo. L'atto ferale compiuto con freddezza dalla bambina, la quale si trova lei stessa fuori dalla legalità trattandosi di una figlia illegittima, si presenta come «heroic gesture of defiance at the law that offers her nothing»⁶⁷. La Fullbrook aggiunge altresì un'acuta considerazione, asserendo quanto l'infanticidio non sia tanto il frutto di una bambina dalla mente instabile, bensì di una «cul-

⁶³ Čudakov, *Nel mezzo del cammino*, cit., p. 155.

⁶⁴ Mansfield, *he-Child-Who-Was-Tired*, cit., p. 80.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Fullbrook, *Katherine Mansfield*, cit., p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*

ture which attempts to immobilise her beneath an iron mask whose weight she cannot bear»⁶⁸.

L'epilogo del racconto, strutturato con un infanticidio che evoca un rapporto disarmonico fra un essere emarginato e una società a lui ostile, non può non ricollegarsi all'immagine conclusiva della strada che, trovandosi anche in apertura del testo, chiude a cornice questa narrazione. Un'immagine che enfatizza ciò che l'infanticidio enuclea e che assume la valenza simbolica di una vera utopia: una strada la quale si dirige verso un *nowhere*, espressione emblematica che definisce amaramente lo spazio irreale nel quale anelerebbe poter vivere libera⁶⁹ la protagonista del racconto.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ «[...] in *The-Child-Who-Was-Tired*, Mansfield speaks up for the child's right to freedom (of mind), naturalness, individuality, qualities she generally focused on and fought for in her fiction». Dada-Büchel, *Katherine Mansfield's Dual Vision*, cit., p. 219.

