

## L'ottica di Tolstoj

Ol'ga V. Slivickaja

---

### Abstract

Si presenta di seguito la traduzione del saggio di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja *Il sistema ottico dell'Anna Karenina: approcci al tema della modernità dell'antropologia tostoiana*, in pubblicazione a giugno 2012 nel «Jasnopoljanskij Sbornik» n. 26. Il saggio è dedicato alla focalizzazione nel romanzo di Tolstoj *Anna Karenina*, con particolare attenzione a come il cambiamento del punto di vista influenzi la rappresentazione dei personaggi. Viene indagata l'ottica della distanza da cui si osservano gli eroi tostoiani: un'ottica che varia in base ai particolari scopi comunicativi delle diverse parti del romanzo.

---

### Parole chiave

Tolstoj, punto di vista, focalizzazione, antropologia letteraria

---

### Contatti

elizaveta.illarionova@gmail.com

---

## Introduzione

di Elizaveta Illarionova

Si presenta di seguito la traduzione del saggio di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja *Il sistema ottico dell'Anna Karenina: approcci al tema della modernità dell'antropologia tostoiana*. Continua così la collaborazione con «Enthymema» di uno dei maggiori specialisti contemporanei di Tolstoj. Nei suoi lavori precedenti la studiosa si è occupata soprattutto dell'antropologia letteraria dello scrittore, mentre nel presente articolo coniuga questo interesse con l'attenzione per l'uso che Tolstoj fa dei punti di vista e della focalizzazione.

Nonostante la fama del grande scrittore, o forse proprio a causa di essa, il tema della focalizzazione in Tolstoj non è ancora stato reso oggetto di uno studio complessivo. Forse è apparsa troppo convincente l'affermazione perentoria di Michail Bachtin nei *Problemi dell'opera di Dostoevskij* del 1929, ripetuta poi nella seconda versione del saggio, tradotta in italiano con il titolo *Dostoevskij. Poetica e stilistica*:

La struttura artistico-formale della figura di Brechunov o di Ivan Il'ič non si distingue affatto da quella della figura del vecchio principe Bolkonskij o di Nataša Rostova. L'autocoscienza e la parola del persoanggio non divengono la dominante della sua costruzione, con tutta l'importanza tematica che esse hanno nell'opera di Tolstoj. [...] Il punto di vista monologicamente ingenuo di Tolstoj e la sua parola penetrano dappertutto, in tutti gli angoli del mondo e dell'anima, tutto assoggettando alla propria unità (Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* 76-77).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Lo stesso passo è stato ritradotto da Margherita De Michiel per l'edizione italiana della prima versione del saggio bachtiniano: «La struttura artistico-formale dell'immagine di Brechunov o di Ivan Il'ič

La critica ha dunque continuato a vedere in Tolstoj l'esempio archetipico della prosa «omofonica», dominata dal punto di vista del narratore onnisciente e del tutto priva di giochi di focalizzazione. Eppure queste parole di Bachtin sono smentite da altre affermazioni dello stesso studioso, e devono essere considerate come un'espressione estrema con la funzione di contrapporre il «monologismo» tolstoiano alla «polifonia» dostoevskiana cui il saggio è dedicato.<sup>II</sup> D'altronde, ogni lettore attento di Tolstoj noterà come l'angolazione della rappresentazione cambi di frequente, anche nel giro di una stessa frase, che ci presenta prima il punto di vista di un personaggio e poi scivola verso quello di un altro eroe, o del narratore.<sup>III</sup>

Ancor oggi, pochi sono gli studi dedicati alla declinazione della prospettiva nei diversi passi delle singole opere tolstoiane.<sup>IV</sup> Una notevole eccezione è costituita dal volume di Boris A. Uspenskij *Poëtika kompozicii* [*Poetica della composizione*], del 1970, dedicato quasi interamente al problema punto di vista che «si presenta come il problema **centrale** della composizione dell'opera d'arte» (grassetto dell'autore – *E.I.*).<sup>V</sup> Eppure anche in questo notevole saggio gli esempi sono tratti, per Tolstoj, da *Guerra e pace*, e manca pertanto un'analisi precisa e puntuale di quanto accade nell'altro grande romanzo tolstoiano. I fenomeni notati da Uspenskij – l'alternanza tra i punti di vista del narratore, dell'autore e dei personaggi, o la loro compresenza in uno stesso passo – sono tuttavia facilmente riconoscibili anche nelle pagine di *Anna Karenina*, soprattutto nella parte iniziale più giocata tra scorci prospettici diversi (quando ancora non è chiaro al lettore chi saranno i protagonisti della storia), ma anche più avanti.

Questa mancanza è notevole soprattutto in Russia, per l'ovvia influenza preponderante del pensiero bachtiniano. In altri paesi era più facile vedere in Tolstoj un autore dalla focalizzazione variegata: così l'italiano Carlo Ginzburg afferma che la spinta ad occuparsi di storia, in particolare nell'ambito della cosiddetta «microstoria», gli sia giunta proprio da questo scrittore: «da *Guerra e pace*, dalla convinzione espressa da Tolstoj che un fenomeno storico può diventare comprensibile soltanto attraverso la ricostruzione dell'attività di *tutte* le persone che vi hanno preso parte» (Ginzburg 257).

Il saggio che qui presentiamo vuole provocare il mondo scientifico ad occuparsi della questione del punto di vista anche per *Anna Karenina*, romanzo ancora – inspiegabilmente – poco studiato in questo suo aspetto.

non si distingue in niente dalla struttura della figura del vecchio principe Bolchonskij o di Nataša Rostova. Nell'opera di Tolstoj l'autocoscienza e la parola dell'eroe non divengono dominanti della sua costruzione in tutta la loro importanza tematica. [...] Il punto di vista monologicamente ingenuo di Tolstoj e la sua parola penetrano ovunque, in tutti gli angoli del mondo e dell'anima, sottomettendo tutto alla propria unità» (Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij* 142).

<sup>II</sup> Sulla questione del rapporto tra Bachtin e Tolstoj rimandiamo al saggio di Stefania Sini, *Voci, intonazioni, accenti di Leo Tolstoj secondo Michail Bachtin*.

<sup>III</sup> Questo fenomeno è stato analizzato da B.A. Uspenskij prevalentemente in *Guerra e pace*, ma si verifica anche in *Anna Karenina*. Si veda, ad esempio, il capitolo IV della prima parte con l'alternanza dei punti di vista di Stiva e di Dolly.

<sup>IV</sup> Per fare un solo esempio, Elena Sozina nel capitolo «*Videt' kak*» v *avtobiografičeskich tekstach pisatelej XIX veka* [*Vedere come*] nei testi autobiografici degli scrittori del XIX secolo di *Soznanie i pis'mo v russkoj literature* [*Coscienza e scrittura nella letteratura russa*] si è occupata della «doppia focalizzazione» usata da Tolstoj nella trilogia *Infanzja. Adolescence. Giovinezza*, collegandola però alla natura autobiografica dei tre romanzi.

<sup>V</sup> «Проблема точки зрения [...] представляется **центральной** проблемой композиции произведения искусства» (Uspenskij 9).

Ol'ga Vladimirovna Slivickaja è dottoressa in scienze filologiche e professoressa di Letteratura presso l'Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo. Annoverata fra i più autorevoli studiosi di Tolstoj, ha pubblicato nel 2009 il libro *«Istina v dvizžen'ii. O čeloveke v mire L. Tolstogo»* («La verità in movimento». *Sull'uomo nel mondo di Lev Tolstoj*).

## Nota di traduzione

Si traduce di seguito l'intervento di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja *Optičeskaja sistema «Anny Kareninoj»: na podstupach k teme o sovremennom zvučanii antropologii Tolstogo* in uscita a inizio giugno 2012 nel «Jasnopoljanskij Sbornik» n. 26. Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'autrice. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono della traduttrice. I titoli di volumi in lingua russa citati in nota sono stati traslitterati per la comodità del lettore. Le traduzioni di tutte le citazioni, quando non indicato diversamente, sono della traduttrice.

## Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi, 1968. Stampa.
- Bachtin, Michail. *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*. Eds. Margherita De Michiel e Augusto Ponzio. Modugno (Bari): Edizioni dal Sud, 1997. Stampa.
- Ginzburg, Carlo. “Microstoria: due o tre cose che so di lei” *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Milano: Feltrinelli, 2006. 241-269. Stampa.
- Sini, Stefania, “Golosa, intonacii, akcenty L'va Tolstogo po Michailu Bachtinu” [Voci, intonazioni, accenti di Leo Tolstoj secondo Michail Bachtin]. *Lev Tolstoj i mirovaja literatura. Materialy meždunarodoj konferencii 5* 2012. Stampa
- Slivickaja, Ol'ga Vladimirovna. “Optičeskaja sistema «Anny Kareninoj»: na podstupach k teme o sovremennom zvučanii antropologii Tolstogo” [“Il sistema ottico dell'Anna Karenina: approcci al tema della modernità dell'antropologia tostoiana”]. *Jasnopoljanskij sbornik* 26. Tula: 2012. Stampa.
- Sozina, Elena K. “«Videt' kak» v avtobiografičeskich tekstach pisatelej XIX veka” [“«Vedere come» nei testi autobiografici degli scrittori del XIX secolo”] *Soznanie i pis'mo v russkoj literature [Coscienza e scrittura nella letteratura russa]*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2001. Web. 20 maggio 2012. [http://abursh.sytes.net/abursh\\_page/Sozina/Soznanie/Chapter\\_6\\_d.asp](http://abursh.sytes.net/abursh_page/Sozina/Soznanie/Chapter_6_d.asp)
- Uspenskij, Boris A. *Poëtika kompozicii [Poetica della composizione]*. Moskva: Iskusstvo, 1970. Web. 21 maggio 2012. <http://philologos.narod.ru/ling/uspens-poetcomp.htm>

## Il sistema ottico dell'*Anna Karenina*: approcci al tema della modernità dell'antropologia tolstoiana

Ol'ga Vladimirovna Slivickaja  
Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

Nell'epoca seguita alla morte di Tolstoj l'uomo, come tutto il mondo, cambiò in modo radicale. Altrettanto radicalmente cambiò l'arte e, di conseguenza, l'antropologia letteraria. Il suo ruolo crebbe in una maniera che non ha analoghi nel passato.<sup>1</sup> Ma come si spiega la vitalità di Tolstoj nel nostro tempo, quella sua vitalità viva, non il rispetto per un classico invecchiato, di cui esistono tante testimonianze? Non per nulla era stato notato che «in un certo senso, il mondo creato da Tolstoj si è rivelato più resistente del mondo creato dal Signore. La Vecchia Russia se n'è andata senza possibilità di ritorno, mentre la Russia tolstoiana domina ancora la coscienza dei lettori» (Frank 65).<sup>2</sup>

Che cosa Tolstoj risponde alla visione contemporanea dell'uomo, in cosa le dà risonanza, che cosa – forse – supera, a cosa – forse – si oppone? Ovviamente, una risposta generale a questa domanda non è possibile. Bisogna chiarire almeno nel primo avvicinamento altre questioni fondamentali. Ovvero: che cosa nell'uomo è sostanziale e, di conseguenza, relativamente invariato? Che cosa è variabile? Con quale unità di misura del tempo bisogna operare: quella tendente all'eternità o quella, piccola fino a dissolversi, immessa nel rapido corso della vita? Si tratta del tempo lineare, soggetto alla legge della causalità? O invece del «tempo svolto», ovvero di un «tempo spazializzato», secondo la definizione di Bergson?<sup>3</sup>

Sommando i molteplici giudizi sull'uomo del XX secolo di antropologi ed estetologi, si ottiene il quadro seguente: l'uomo si trova in potere di forze globali e impersonali. La sua volontà individuale significa poco. È costretto a comportarsi in base a una situazione in rapido cambiamento. È proprio la situazione, e non il carattere, a determinare ogni cosa, perciò il carattere viene eliminato o sciolto nella totalità. Domina l'etica situazionale, cosicché i confini del bene e del male diventano mobili e relativi. L'uomo diviene sempre più totale, ma sempre meno individuale. È costretto a contenere in sé così tante cose, e la

<sup>1</sup> «I dolori e le avventure che l'umanità europea ha passato negli ultimi anni hanno destato un nuovo interesse, di particolare intensità, per il problema dell'uomo stesso, della sua natura, della sua posizione nel cosmo, del suo passato, del suo futuro, che prima, in un'urgenza così universale, non esisteva, e che finora si è manifestato con più forza ed evidenza in forma scientifica» (Mann 405).

<sup>2</sup> Secondo la testimonianza di V.V. Ivanov, Pasternak considerava questo saggio come l'interpretazione più profonda del suo romanzo (cfr. Ivanov 26). Ha anche valore teorico, pertanto vi ritorneremo più volte.

<sup>3</sup> Basandosi sulla teoria di Einstein, egli affermava che nello spazio culturale operano «durata e simultaneità». Questa dimensione, secondo lui, «ci permetterà di giustapporre ciò che è dato in successione: senza di essa, non avremmo il luogo» (Bergson 51).

vita lo obbliga a reazioni volte in direzioni così divergenti, che i suoi margini elastici e trasparenti non resistono alla spinta delle forze esterne.

Ciò ha conseguenze sui principi estetici della creazione di una «immagine dell'uomo». La complessità, mai eguagliata prima, del mondo e delle sue realtà spirituali ha condotto al fatto che «i portatori nominali di queste realtà spirituali mancano di profondità, e queste ultime traboccano dalle immagini dei singoli personaggi». «Questa pioggia riempie fino agli orli l'immagine dell'uomo che, nel romanzo, le è sottesa, dilava i suoi confini, sommerge ciò che la circonda» (Frank 78).

Così nell'arte nasce il «realismo della quarta dimensione» (Frank 81). Se i confini dell'individualità si allargano e si cancellano, la comprensione dello stesso «fenomeno uomo» raggiunge profondità sempre maggiori. «Le unioni di diversi aspetti di un oggetto nello spazio e di diversi suoi stati nel tempo, le fusioni e le trasparenze, la vibrazione delle superfici che oscillano e si penetrano a vicenda, sono analogie di come l'uomo recepisce il mondo nelle sue percezioni e sensazioni nascoste, in parte inconscie» (Dmitrieva 23).

Ciò che nasce dall'insieme di questi fenomeni è da un lato molto vicino a Tolstoj, mentre da un altro lato gli è radicalmente opposto. Tolstoj è così smisurato da comprendere in sé molti aspetti apparentemente inconciliabili. Non per nulla il termine di base del suo mondo era «associare». <sup>4</sup> Egli associa in sé principi tanto opposti, che la cosa sembra paradossale. Ma è un paradosso del tipo di cui Tolstoj diceva: «nel primo istante dirai che è un paradosso, poi ci penserai ancora, poi ancora e ancora, e alla fin fine vedrai che questo non soltanto non è un paradosso, ma è un'inconfutabile verità» (Gol'denvejzer 171). È proprio quel paradosso che è amico del genio.

Da una parte, proprio Tolstoj uscì dai limiti del singolo carattere e ampliò la rappresentazione dell'uomo fino a «spaccati della vita comune», mentre con la sua analisi «particolareggiata» penetrava giungendo alle profondità subconscie. Dall'altra, non distrusse ma anzi conservò sia la determinatezza del carattere, sia la fermezza della posizione etica.

Un'altra particolarità paradossale di Tolstoj consiste nel suo essere un artista in cui la comprensione è associata indivisibilmente al giudizio morale. Se comprensione significa analisi imparziale, il giudizio morale presuppone l'esistenza di una verità iniziale e indubbia. Eppure, se vediamo nel giudizio morale non una didattica, non una visione aprioristica del bene e del male, non qualcosa di immobile e ostile allo spirito dell'eterna mutevolezza, bensì ciò che il lettore trae dal quadro della vita creato dall'autore «con tutta l'inesprimibile complessità di tutto quel che è vivo» (Tolstoj, *Anna Karenina* 711), allora la posizione autoriale di Tolstoj è prossima allo sguardo «dal punto di vista dell'eternità». Un tale sguardo non è affatto ristretto, è anzi molto ampio e presuppone la comprensione della vita secondo molte direzioni e da molti punti di vista.

Anche l'estetica di Tolstoj è paradossale. Da un lato, egli è un artista imperativo, che non lascia al lettore una libertà impressionistica; dall'altro, è a tal punto verosimile da generare, secondo l'espressione di Ju. Oleša, l'effetto della «dissolvenza delle righe»,<sup>5</sup> e que-

---

<sup>4</sup> [Su questo concetto cfr. Slivickaja, «L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica].

<sup>5</sup> Ju. Oleša racconta di come avesse letto il romanzo di Šeller-Michajlov, in cui per un errore del rilegatore erano finite alcune pagine dell'*Idiota*: «E d'improvviso, passando all'ennesima pagina, sentii che le righe si dissolvevano davanti ai miei occhi, sentii che la stanza scompariva e che vedevo solo ciò che l'autore rappresentava. Sono quasi seduto io stesso sulla panchina, sotto la pioggia e le foglie che cadono, come siede colui di chi parla l'autore, e vedo io stesso come si avvicina a me una donna tristissima» (294).

sto spinge il lettore ad aggiungere molto nel suo pensiero, «come nella vita», e a dare libero sfogo alla fantasia. Come risultato, il lettore vede nel romanzo cose che in esso non sono presenti, ma che tuttavia ci sono, poiché entrano nell'inafferrabile e indefinibile lega di «quanto restava di più sottile e spirituale» (Tolstoj, *Guerra e pace* 1649) del romanzo e delle profondità della personalità del lettore. È proprio la «dissolvenza delle righe» a causare la molteplicità dell'interpretazione. Il lettore di Tolstoj si trova al tempo stesso sotto un fortissimo *Diktat* della volontà dell'autore... e fuori dal suo campo d'azione.

La smisuratezza di Tolstoj, che comprende in sé cose inconciliabili, lo mette in sintonia con qualunque – e, quindi, anche con la nostra – epoca.

Restringiamo l'ampia questione del rapporto tra l'antropologia di Tolstoj e la nostra epoca ad un solo aspetto: l'ottica della rappresentazione. L'ottica della rappresentazione nel XX secolo tende ad allontanarsi da quella rinascimentale e mimetica. È diretta ad afferrare l'essenza. Pertanto spesso accade uno smottamento che deforma il fenomeno. Come scrisse Marguerite Yourcenar in relazione a Thomas Mann, il fine della sua arte è rappresentare l'individualità come «un briciolo ed una rifrazione del tutto» (265). La parola chiave qui è rifrazione. L'anticipatore di questo concetto tra i classici russi è Dostoevskij. L'ottica di Tolstoj invece è tale da non rifrangere. La fonte della sua illuminazione si trova non ad angolo, ma direttamente sopra l'oggetto rappresentato. Perciò il fenomeno non viene deformato. Tuttavia, l'essenza non è adombrata, ma riluce attraverso il fenomeno, riluce fino alle profondità ancora raggiungibili.

Probabilmente, il fatto è che, oltre all'ottica dell'angolo visuale, gioca un ruolo importantissimo l'ottica della distanza.

Com'è noto, uno dei fenomeni di frontiera nella nuova visione dell'uomo è stata l'arte di Joyce. Eppure, ecco come la giudica nel suo diario Virginia Woolf (annotazione del 6 settembre 1922): «Sento che miriadi di minuscole pallottole picchiettano e tamburellano il lettore; ma un colpo mortale in piena faccia non lo ricevi, come da Tolstoj [sic], per esempio; ma è del tutto assurdo compararlo a Tolstoj» (Woolf 78). E in seguito (annotazione del 28 settembre) riporta le parole su Joyce di T.S. Eliot: «Ma non pensava che ci avesse offerto nuove intuizioni della natura umana, detto qualcosa di nuovo, come Tolstoj»: a differenza dello scrittore russo, «questo nuovo metodo di dare la psicologia, prova secondo me che non funziona. Non dice quanto può dire, spesso, un casuale sguardo dal di fuori» (79).

Il significato di Joyce per il processo letterario mondiale è indiscutibile. Ma questa nota di Eliot indica i vantaggi dell'approccio tolstoiano all'uomo. Si tratta di un'analisi della vita spirituale (Joyce) e di una sintesi delle sue impressioni (Tolstoj). Di conseguenza, di un'ottica della rappresentazione interna ed esterna.

Qui sembrano possibili due aspetti. Uno è quello essenziale.<sup>6</sup> Possiamo supporre che «miriadi di minuscole pallottole» – ovvero la scomposizione della vita spirituale in innumerevoli elementi – distruggano l'unità dell'anima tanto da annientarla sia come forza stabile sia come individualità. In questo modo viene deformata la stessa verità sull'uomo. Mentre nella percezione tolstoiana, di cui parla Eliot, tutte le cose disgiunte, complesse, si riuniscono in un fuoco, ma non ignorate bensì integrate tra loro: qualcosa di apparentemente inconciliabile non viene abbandonato, ma trova il suo posto in questa sintesi. Il vantaggio di una simile visione è che afferra l'essenziale invece di vagare nella confusione

---

<sup>6</sup> L'elenco dei requisiti minimi essenziali per il fenomeno dato. In relazione a fenomeni letterari cfr. Kabanova 325.

degli impulsi che nascono e si spengono: alcuni prodotti da una situazione momentanea, altri facenti parte dell'organicità dell'individuo; e per di più disposti, gli uni e gli altri, su diversi livelli di profondità.

Il secondo aspetto è quello ricettivo. Un eroe letterario viene recepito. In primo luogo dagli altri personaggi: cioè in un modo o in un altro, ma sempre nelle sue manifestazioni esteriori, e ciò porta in sé grandi possibilità, soprattutto per l'intreccio. In secondo luogo dal lettore stesso. Questi, in quanto osservatore attivo, impara a comprendere un altro uomo, poiché solo la letteratura gli fa conoscere l'altro. Questa conoscenza viene arricchita non solo da quanto l'autore gli fa vedere dall'interno, aprendo un «accesso diretto» alla coscienza e alla psiche dell'altro – ovvero a ciò che rimane inaccessibile senza l'analisi autoriale – ma anche da una maggiore acutezza per le manifestazioni esteriori, da uno «sguardo casuale dall'esterno», cioè a quello che gli è accessibile se sa vedere e capire. Proprio questo, vedere e capire, insegna la letteratura, in particolare Tolstoj. Questo secondo aspetto nel mondo contemporaneo è diventato tanto attuale da dar vita a una particolare direzione scientifica, denominata «teoria della mente» (Theory of Mind).<sup>7</sup>

Insomma: ogni approccio (per così dire, quello esteriore e quello interiore) ha i suoi pregi, ma anche le sue mancanze. Come ha espresso con precisione L.Ja. Ginzburg: «Ciò che dall'interno è processo, unicità e molteplicità non catturabile da una parola, dall'esterno appare una forma, una somma, un nome» (390). Se si trascura ciò che è contorto e vago, ogni cosa si riduce al carattere tradizionale o si minimizza fino alla macchietta. Se invece si trascurano le capacità di sintesi offerte da uno sguardo esterno – dalla posizione dell'autore o da quella di un altro personaggio – l'uomo perde se stesso, diventando o il prodotto delle situazioni eternamente mutevoli, o il meta-uomo, ovvero «l'uomo senza qualità».

I concetti di esterno e interno sono necessari ma non sufficienti. Entro ciascuno di essi vi può essere una diversa profondità e un diverso grado di allontanamento. In altre parole: l'ottica della distanza influisce sia sulla comprensione dell'uomo sia sul giudizio riguardo a lui. Per capire qualcosa e per giudicarlo, il punto di vista deve trovarsi nei limiti di un diapason quanto si voglia ampio, ma non sconfinato.

Da un lato, il punto di vista non può essere avvicinato strettamente alla percezione di sé del personaggio: dall'interno è impossibile comprendere se stessi in modo adeguato.<sup>8</sup> Si tratta dei casi frequenti in cui la focalizzazione<sup>9</sup> presuppone una fusione tra il narratore e l'autocoscienza del personaggio, cioè «chi vede» coincide con «chi racconta». Ci limiteremo qui al pensiero espresso da Mamardašvili in relazione a Proust. Secondo il filosofo, Proust si oppone alla cultura russa proprio nel suo rapporto con l'esteriorità. Proust è tutto all'interno, mentre nella cultura russa c'è «qualcosa di assolutamente antiproustiano:

---

<sup>7</sup> Studia l'interrelazione tra 'sé' e 'l'altro' in tutta la scala dei rapporti possibili. Un polo è costituito dall'autismo, cioè dalla chiusura totale della coscienza per qualunque cosa esterna. L'altro polo è l'assenza del *proprio*, quando la coscienza è riempita dall'altrui e dal temporaneo (come dice Nekrasov nel poema *Saša*, «quanto l'ultimo libro gli dirà, quello in cima allo spirito gli resterà»). Entrambi i poli – l'estremo egocentrisimo come il vuoto che si nutre degli stralci di pensieri altrui – sono due malattie della modernità. Non a caso gli studiosi che lavorano in questo ambito, riflettendo sulle possibilità di penetrare nella psiche dell'altro e sugli errori compiuti su questa via, operano spesso con testi di Tolstoj. In relazione ad *Anna Karenina* cfr. Cooke.

<sup>8</sup> Su questo cfr. Slivickaja, «*Istina v dvižen'ii*» 168-170.

<sup>9</sup> Termine di Gérard Genette; «la coscienza o posizione con cui gli avvenimenti vengono messi a fuoco»; «la prospettiva da cui gli avvenimenti vengono messi a fuoco e presentati». La focalizzazione in Tolstoj – pur senza usare questo termine – è stata indagata da B.A. Uspenskij.

lo si può definire una totale fascinazione dell'esteriorità» (74). Nelle nostre relazioni con l'altro, sostiene Mamardašvili, noi «gli (le) rimproveriamo cose che permettiamo a noi stessi spesso e volentieri. Perché ce le permettiamo? Ma perché noi lo sappiamo che sono cose innocenti. Ho detto una bugia, ma dall'interno di questa bugia so che essa è innocente, mentre la bugia dell'altro cresce intanto per noi fino ad assumere le proporzioni di una catastrofe cosmica» (179).

Inoltre, dall'interno l'uomo non può capire non solo la sua situazione interiore, ma nemmeno la trama del proprio destino. Questo tema è costante in Nabokov. «What we learn of another man's fate is far more than he knows himself». <sup>10</sup> Secondo le parole del suo biografo, Nabokov «knew that while from the outside other people's lives might look as if they unwound with the speed of a cinema reel, our own self-awareness in the present extends outward in all directions, a densely furnished space with an almost immobile bulk and depth» (Boyd 451). <sup>11</sup> Da questo segue che alla comprensione dell'uomo, e tanto più alla sua valutazione morale, dall'interno della coscienza – per molti motivi – sono poste limitazioni sostanziali.

D'altro canto, anche nella situazione in cui il punto di vista viene portato ad allontanarsi quanto più possibile il giudizio morale è difficoltoso. Questo concetto può essere illustrato dalla novella di Maugham *Impronte nella giungla*. Il narratore osserva in un caffè una coppia non più giovane, estremamente piacevole. Parlando con un poliziotto, scopre la loro storia. In passato erano amanti che, per unirsi, uccisero il marito della donna che per di più era amico dell'uomo. Il delitto, di cui nessuno dubitava, rimase irrisolto. Il senso del racconto non sta nella vicenda poliziesca ma nella reazione di chi circonda la coppia: nonostante tutti sappiano del loro delitto, rimangono comunque persone simpaticissime per tutti. Nel saggio autobiografico *Looking back* l'autore commenta il senso di questa reazione, dichiarandosi sicuro che non siano mai stati tormentati dalla coscienza: erano troppo simpatici per non piacere gli altri. La natura umana, concludeva Maugham, è una cosa assai strana.

Non lo si può spiegare che in un solo modo: l'evento dell'omicidio, fuori dalla sua azione diretta, che lo si voglia o no diventa un'astrazione. E queste persone nonostante tutto piacevoli sono reali, e non astratte.

Evidentemente, lo sguardo interiore è privo di una focalizzazione, sfocato: scopre un panorama troppo ampio dei più vari pensieri, sentimenti, percezioni, impulsi ecc., tra i quali non è possibile né un scelta, né un giudizio, e nemmeno una comprensione. Lo sguardo da una distanza troppo grande è capace di segnalare solo i fatti puntuali, ma in nessun modo il loro fondamento e le loro motivazioni. Anch'esso esclude la comprensione e il giudizio.

In quanto artista che capisce tutto ma che avanza anche giudizi morali, Tolstoj trovò evidentemente una distanza che, per quanto cambino i piani, permetta e di comprendere (come accade quando ci si trova all'interno, ma senza superare un qualche limite) e di giudicare (come accade quando il punto di vista è spostato all'esterno, ma non troppo

---

<sup>10</sup> [Quello che scopriamo sul destino di un altro uomo è di gran lunga maggiore di quanto ne sappia lui stesso].

<sup>11</sup> [Sapeva che mentre dall'esterno le vite degli altri uomini possano sembrare srotolate alla velocità di un rullino cinematografico, la nostra autocoscienza nel presente si estende invece in tutte le direzioni, uno spazio densamente ammobiliato dall'area e dalla profondità quasi immutevoli].

lontano).<sup>12</sup> In altre parole, il diapason della comprensione-giudizio in Tolstoj è assai ampio e mobile, ma non illimitato. Questo produce il fatto che, nonostante la profondità della comprensione, la posizione dell'autore rimanga piuttosto definita.

Anna Karenina costituisce un'eccezione. È uno dei romanzi moderni più 'vivi' e ancora misteriosi. Continua ad essere attuale e a generare interpretazioni sempre nuove. Uno degli esempi recenti è l'opera di G.S. Morson, autorevole studioso della letteratura russa e in particolare dei romanzi tolstoiani, *Anna Karenina in Our Time: seeing more wisely*. L'autore parte dalla sua idea del prosaico (*prosaic*) come del quotidiano, del non-strutturato, del caotico, che a suo parere è più adeguato all'essenza della realtà rispetto al romanzo (romance), ovvero a un modello della vita costruito secondo i canoni romantici. Proprio il «prosaico», secondo lo studioso, è particolarmente adatto all'universo di Tolstoj.<sup>13</sup> Alla luce di questo Morson segue il percorso di Anna, incolpandola senza riserve della tragedia che subisce e del male che causa agli altri. Soffermiamoci su uno dei molti argomenti dell'autore del libro. Si tratta del destino della piccola figlia di Anna. Nel romanzo le è dedicato solo un capitoletto intitolato «Annie» (Morson 136-137). Il critico osserva che negli ultimi pensieri di Anna il posto principale è occupato da Vronskij, una volta solo compare Serëža, ma la figlia – mai. Anna non pensa a quello che accadrà alla bambina dopo la sua morte. Eppure è ovvio: dovrà tornare da Karenin, e non più da quello mite e indulgente, ma da quello di adesso, mezzo folle, cioè sotto la tutela di Lidija Ivanovna. Anche Vronskij, cercando la morte in guerra, abbandona la figlia. Il lettore compatisce il suo dolore, così come aveva condiviso le terribili sofferenze di Anna, ma non riflette sul destino della loro figlia diventata orfana non per volere del destino, bensì per una scelta personale dei genitori. Questo è un argomento inoppugnabile e potente contro la passione irrefrenabile.

Per esempio, Flaubert in *Madame Bovary* (con cui spesso viene confrontata Anna Karenina) lasciò detta una frase sulla figlia di Emma: la zia che la raccoglie è molto povera, e «la manda a guadagnarsi la vita in una filanda di cotone» (Flaubert 318). Questa frase, che si trova alla fine del laconico romanzo di Flaubert, reca un accento particolare e tira le somme della vicenda. Anche Pasternak termina il suo romanzo con la narrazione dello spaventoso destino della figlia di Živago e Lara, la lavandaia Tan'ka Bezočeredova, e lo inserisce in quel dialogo conclusivo degli amici di Jurij in cui essi cercano il senso dell'accaduto: ecco il risultato.

G.S. Morson è convincente. Ma perché il lettore stesso trascura questa cosa? Perché è da congetturare: tale motivo non agisce direttamente. Tolstoj non solo non ha rappresentato il destino successivo di Anny, ma non l'ha neppure raccontato. È come se avesse troncato la possibilità per il lettore di riflettere in questa direzione. Ciononostante, è del tutto comprensibile e giustificato che G.S. Morson avanzi simile argomento: il paradosso sta nel fatto che è proprio la verosimiglianza a generare una polivalenza di interpretazione.

---

<sup>12</sup> Uno dei principali storici contemporanei, Carlo Ginzburg, l'apologeta della «microstoria» caratterizzata dalla «capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente» (*Miti emblematici* 166), la basa sulla «sfida intellettuale» (Microstoria 257) lanciata da Tolstoj: «Sembra lecito estendere questa conclusione a qualunque evento, e a maggior ragione a qualunque processo storico: lo sguardo ravvicinato ci consente di cogliere qualcosa che sfugge alla visione d'insieme, e viceversa» (*Microstoria* 258).

<sup>13</sup> Per la polemica sul *prosaico* in *Anna Karenina* in tutte le sue implicazioni cfr. *Tolstoj Studies Journal* 1988 e 1995-1996.

Per avvicinarci alla posizione autoriale bisogna rivolgersi all'estetica del romanzo, ovvero alla «necessità poetica» di tutti i suoi elementi. In altre parole, alla sua poetica funzionale. Qual è la funzione di un dato e concreto «tratto marcato» o viceversa di un «tratto non marcato»?<sup>14</sup> A che scopo serve? Quale effetto raggiunge? Ovviamente, questo problema non è risolvibile completamente, e tutte le supposizioni non possono essere che assai prudenti.<sup>15</sup> E se sono indeterminate, è probabile che anche ciò sia funzionale: se l'estetica dell'autore è fondata su un concetto del mondo in cui regna la casualità, è vano cercare un significato totale. L'impressione integrale di questo romanzo, come anche di qualunque altro, dipende, a quanto pare, da quale «immagine della realtà» prevalga: ovvero da quali episodi appaiano in primo piano, di quali si dicano poche parole, quali infine siano lasciati all'immaginazione del lettore stesso.

Poiché il corso della vita è ininterrotto, ma presentato in modo discreto nel testo, ha importanza fondamentale la scelta degli episodi o, per dirla con Tolstoj, delle «scene». Solo le scene possiedono la forza della diretta azione artistica, perché il lettore vi è coinvolto. Nel *Diario* di Tolstoj troviamo la seguente immagine: «Il sole non si muove quando le nuvole che lo coprivano lo scoprono» (*Polnoe sobranie sočinenij*, v. 56, 5). Così ci si può raffigurare tutta la vicenda narrata come il sole, di cui i singoli episodi sono squarci nelle nuvole. Il lettore non vede che quello che sta negli squarci, mentre può solo supporre che cosa sia nascosto nell'ombra. Perché proprio questo episodio esce in primo piano, mentre di quest'altro evento, non meno importante, si parla di sfuggita? Perché questi due episodi sono accostati senza alcuna retrospezione, come se tra essi vi fosse una lacuna temporale? Perché, infine, in una stessa situazione i personaggi sono rappresentati su scale diverse e da diversi punti di vista, benché partecipino con pari diritti all'azione? In ogni situazione c'è una risposta diversa, che permette di penetrare nelle profondità del disegno esteriore dell'evento. In questo modo, la percezione dell'evento stesso viene dettata dall'autore.

Maupassant nel saggio *Il romanzo* (premessso al romanzo *Pierre e Jean*) rifletteva sugli eventi che l'autore rappresenta in grande e sui passaggi tra di essi. Sono ugualmente importanti. L'autore «dovrà saper eliminare, tra i piccoli, innumerevoli avvenimenti quotidiani, tutti quelli che gli sono inutili, e mettere in luce in modo speciale tutti quelli che sarebbero passati inosservati a spettatori poco acuti e che costituiscono la portata, il valore complessivo del libro» (9). Inoltre, l'arte dello scrittore consiste «nell'usare alcuni accorgimenti e nel preparare all'evento, nell'avanzare abilmente per gradi senza che ciò risulti evidente, nell'illuminare bene, unicamente mediante la maestria della composizione, gli avvenimenti essenziali, dando a tutti gli altri quel tanto di rilievo che a ognuno conviene, secondo l'importanza» (10-11).

Pertanto, anche la vita «fuori dalle scene» è esteticamente funzionale: quella vita che l'autore tralascia, ma non lascia cadere. Wolfgang Iser, uno dei fondatori della scuola dell'estetica della ricezione, dedicava attenzione particolare alle «indeterminatezze» del testo, o «spazi vuoti» (*blanks*). Proprio questi danno libertà all'immaginazione. Dal momento che nessuna storia può essere raccontata nella sua reale completezza, sono inevitabili le interruzioni, ed esse si rivelano di solito «indeterminatezze». «Quando il lettore

---

<sup>14</sup> [Letteralmente «priëm» (procedimento) e «minus-priëm» ('meno-procedimento', procedimento con segno meno) nella terminologia di Jurij M. Lotman].

<sup>15</sup> *Prudenti* proprio nel significato di cui scriveva Blok: «Ho usato con prudenza la parola *artista*, perché non ho il coraggio, non so, non ho il diritto di usare una parola maggiore. [...] Questo è di nuovo una parola prudente del filosofo, come la mia parola *artista* è una parola prudente dello scrittore» (462).

inizia a utilizzare le diverse prospettive offerte dal testo, per correlare tra loro i significati del testi e le proprie 'opinioni preconfezionate', egli mette in moto l'opera, e come risultato nello stesso lettore si generano reazioni di risposta» (Kabanova 202). L'opera d'arte ottiene una «verosimiglianza dinamica».

Se le righe non «si dissolvono», il lettore non esce dai confini del testo e non connette il suo contenuto alla propria vita, ma se lascia libera la sua immaginazione può trascurare ciò che appartiene al testo. Per questo è così importante chiarire che cosa della narrazione è stato rappresentato dall'autore sotto forma di scene, cioè subordinato in larga misura alla sua volontà, e cosa invece è rimasto nelle «indeterminatezze», cioè per maggior parte lasciato all'immaginazione del lettore.

Il rapporto tra le «indeterminatezze» e le parti dipinte con esattezza assoluta ci conduce al problema del montaggio. Sergej Èjzenštejn, com'è noto, considerava il montaggio un attributo immancabile dell'arte – e non solo dell'arte cinematografica.<sup>16</sup> Nell'elaborare la sua teoria del montaggio, non di rado operava con esempi tratti da Tolstoj, vedendo in lui qualcosa di consonante alla nuova arte. In particolare l'ottica multiforme della distanza insieme con la massima ampiezza della rappresentazione.

Il mondo epicamente vasto di Tolstoj non è amorfo bensì nitidamente strutturato. Possiede un certo dualismo. Guerra e pace, uomo e storia, «due matrimoni» (una delle varianti del titolo di *Anna Karenina*, che si riflette nelle due linee narrative parallele, a volte in contatto ma mai intersecantisi di Anna e Levin): tutto ciò è imparentato con la prospettiva di cui scriveva S. Èjzenštejn: sguardo sul mondo non di un solo occhio ideale, ma con due. «Noi non la costruiamo più [la prospettiva – N.d.T.] secondo un angolo acuto che converge all'orizzonte, ma allarghiamo questo angolo, raddrizziamo i suoi lati, lasciamo che la rappresentazione venga su di noi, verso noi, contro di noi» (Guilleré, *Il n'y a plus de perspective*, cit. in Èjzenštejn, *Il montaggio verticale* 146). Allora compaiono primi e primissimi piani, particolari e dettagli.

Iniziamo a leggere *Anna Karenina* con il metodo della «lettura lenta». I primi capitoli espositivi. Anche se «tutto era sossopra» (Tolstoj, *Anna Karenina* 15), dunque si rappresenta un avvenimento drammatico, questo avvenimento accade entro un flusso così denso dell'essere da non avere il potere di smuoverlo. Tutto continua per la sua strada. La vittima dell'evento è Dolly. Eppure l'attenzione autoriale è per qualche motivo focalizzata su Stiva. Di lui si parla con ironia, ma con un'ironia ammirata. La vita di Stiva corre con tutte le sue innumerevoli amenità. Nulla si solleva sopra il livello della vita, nulla si immerge nelle sue profondità, ma anche nei limiti di un flusso regolare della realtà si gioca con le angolazioni. Ora Stiva è tutto visibile, ora lo sguardo si concentra sulla riga dei suoi capelli, sulle sue gambe, ecc. Spesso l'obiettivo viene puntato sui suoi dialoghi, più precisamente sugli scambi di repliche con altri: qui ha origine il motivo della comprensione senza parole.

Pur nella sua dubbia moralità, Stiva è affascinante. Il suo incanto consiste in buona parte nel suo meraviglioso tatto: per questo si troverà ad appianare molti conflitti. La scena successiva (parte 1, capitolo V) – il «duogo dell'impiego» (36) di Stiva – è di passaggio. Il suo significato a livello di fabula consiste nell'introduzione di Levin. Nel flusso ordinario della vita dei funzionari, descritta in ogni dettaglio, accadono due eventi minimi che parlano del tatto proprio di Stiva. Ma anche parlando della stessa cosa, Tolstoj cam-

---

<sup>16</sup> Cfr.: «due qualsiasi pezzi, disposti l'uno accanto all'altro, si fondono sempre in una nuova idea che emerge da questa comparazione (sopostavlenie) come qualcosa di qualitativamente diverso» (*Montaggio 1938* 90).

bia prospettiva due volte. Levin compare nell'abito per lui insolito del sarto francese. Stiva lo nota e, certo, indovina tutto; Levin arrossisce, e Stiva distoglie subito lo sguardo. Sebbene si tratti del punto di vista di Stiva, chiunque fosse presente e attento avrebbe potuto capire il senso della messinscena, quindi il commento autoriale non serve. Ma prima c'è stato un altro gesto di Stiva: aveva portato Levin nel suo ufficio, lontano dagli occhi dei subordinati. Non solo il significato di questo gesto, ma la presenza stessa di un qualche significato sarebbe incomprendibile ad uno sguardo estraneo. Pertanto è necessaria la spiegazione dell'autore, la quale si rivela molto sottile e complessa: si narra delle gradazioni dell'uso del tu da parte di Stiva con diversi conoscenti. Anche se Levin non fa parte di coloro che Stiva chiama vergognosi, gli sarebbe potuto sembrare di apparire tale ai subordinati; dunque, per evitare l'imbarazzo a Levin, era necessario portarlo via. Senza il chiarimento autoriale questa sottigliezza non può essere capita. È proprio di questi eventi minimi che consiste la trama, viva e cangiante, della vita. Così la cinepresa di Tolstoj si trova costantemente in movimento, volgendosi da un'angolazione ad un'altra, cambiando la messa a fuoco, variando i punti di vista: ora nel folto del flusso degli eventi, ora nei suoi risvolti nascosti, ora nella coscienza dell'eroe, ora in quello che nota e capisce un altro personaggio, ora dalla posizione dell'autore onnisciente. Tutto questo accade senza balzi bruschi, ma di continuo, favorendo il «dissolversi delle righe». Nel pensiero di S. Èjzenštejn, «l'evento, osservato da un unico punto, resterà sempre la rappresentazione di un evento e non ci darà il senso di un evento capace di suscitare in tutta la sua pienezza la nostra capacità di riviverlo» (*Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti* 163).

La vita scorre, e all'interno del suo flusso si muove incessantemente la camera da presa, ma l'ampiezza del suo movimento non è grande e non esce dai confini di questo flusso, rimane interna ad esso, è inscritta nella sua sagoma. Tale è abitualmente la maniera narrativa di Tolstoj. È proprio la sua usualità, persino monotonia, a conferire alla corrente della vita una potenza speciale: qualunque cosa accada, tutto è radicato nella realtà e perciò – in definitiva – è benefico. A iniziare il movimento di questo flusso è Stiva, incapace di ricordare a lungo che nella sua casa «tutto era sossopra». Subito risolve – in apparenza superficialmente, ma in realtà con saggezza – che «bisogna vivere delle necessità della giornata» (Tolstoj, *Anna Karenina* 19). Il fiume coinvolge ad uno ad uno tutti i personaggi: non appena si volge dalla parte di Levin, presto afferra anche Vronskij. Nulla preannuncia per ora il loro successivo ruolo eccezionale. Poi, a trovare il medesimo Stiva giunge la sorella Anna...

Così passano i primi diciassette capitoli: con epica lentezza. È stata ormai creata «un'immagine di vita integrale». Pare contenere tutto ciò di cui la vita è fatta: è accaduto l'evento – terribile per Dolly, spiacevole per Stiva –; c'è stato l'incanto poetico del pattiaggio e il fascino sensuale del pranzo; si è ampliato sempre di più il cerchio delle persone con le loro relazioni, espresse e inespresse. A poco a poco sono comparsi i personaggi che, o in forza della loro importanza o per volere del fato, reciteranno le parti principali nella narrazione: Levin e Vronskij. Ma per ora nulla lo preannuncia, e niente sporge troppo in rilievo rispetto al flusso vitale complessivo. Questa corrente può fluire con la stessa pressione e la stessa pienezza su alvei diversi. Ha la forza sufficiente per attirare dentro di sé tutto quello che incontra nel suo cammino, per superare ogni turbolenza e dislivello, e continuare il suo movimento senza sosta. Il rapporto fra tre angolazioni della rappresentazione – ciò che vede e sente il personaggio, il modo in cui lo vedono e comprendono gli altri, e come lo spiega l'autore – rimase il medesimo. Tutto quanto è rappresentato da una distanza non molto lontana, ma nemmeno troppo ravvicinata. Non ci si immerge nelle profondità spirituali perché non c'è bisogno di manifestare perspicacia

eccezionale. Le spiegazioni dell'autore – quando necessarie – rimangono nei margini della comprensione e dell'esperienza quotidiana.

L'evento che determina tutta la fabula e fa saltare in aria il corso abituale della vita, ovvero la nascita della passione di Anna e Vronskij, all'inizio si trova nella serie dei movimenti altrettanto sotterranei della vita e non è evidenziato esteticamente. Vronskij ha notato una donna bella, gentile e piena di forze vitali, non di più. Ma ecco che la vede dire al fratello «qualcosa che evidentemente non aveva nulla a che fare con lui, con Vronskij, e a lui questo sembrò fastidioso» (106) (il corsivo è mio – O. S.). È questo il primissimo cenno agli avvenimenti futuri. Per ora il lettore ha solo spiato una sfumatura interiore. Poi diventa più evidente. In risposta al sussurro agitato della Karenina Vronskij subito salta su e passa i soldi alla vedova del guardiano morto. Nello stesso capitolo Anna, venendo a sapere da Stiva che Vronskij potrebbe sposare Kitty, dice piano «Sì?» e scuote la testa «come per scacciare fisicamente qualcosa di superfluo che le desse noia» (109).

Queste sono sottigliezze psicologiche il cui significato diverrà chiaro più tardi, ma che ora, nel corso della lettura, sono omogenee rispetto alle sfumature interiori che nei capitoli precedenti circondavano Stiva. Nel capitolo successivo avviene la conversazione mondana con Kitty e viene sfiorato il tema Vronskij. «Ma ella non raccontò di quei duecento rubli. Chi sa perché, le era spiacevole ricordarsi di questo. Sentiva che in questo c'era qualcosa che la riguardava, qualcosa che non avrebbe dovuto esserci» (120-121). Tutto ciò che era confuso inizia a cristallizzarsi, ma in modo quasi impercettibile. Infine, la visita accidentale di Vronskij nella casa degli Oblonskij. Lo scambio silenzioso di sguardi. Nel cuore di Anna si agita «una strana sensazione di piacere e insieme di timor di qualcosa» (123). Il volto di Vronskij esprime «qualcosa di confuso e d'impaurito» (123). Anche se nella visita di Vronskij non vi sia nulla di strano, a tutti pare strano, e ad Anna «strano e malfatto» (124). Per chi non sappia quello che verrà dopo – e presumibilmente il lettore non lo sa – e legga questi capitoli come un movimento naturale di quel flusso vitale che ha preso origine «nella casa degli Oblonskij» (15), questi momenti, come molti altri simili, fanno parte del blocco narrativo e sono costruiti secondo un unico principio. Ma già a poco a poco inizia ad agire la legge dei collegamenti inversi. Il lettore dedica un'attenzione particolare a queste sottigliezze della psicologia solo tornando ad essi, rileggendo o ricordando.

L'ultima sezione di questo grande blocco di narrazione è costituita dalla scena del ballo. Qui si rispetta lo stesso principio narrativo, ma per la prima volta tutto viene rappresentato non dalla posizione dell'autore onnisciente (e dunque in modo relativamente uniforme) bensì dalla posizione di Kitty. Perché in questa scena al primo piano si pone Kitty? Evidentemente, i motivi sono più di uno. Non in ultimo luogo perché agli occhi della debuttante il ballo appare più fresco e più colorato. Ma soprattutto perché l'innamoramento e la gelosia la rendono particolarmente acuta. Il fuoco che si sta accendendo tra Vronskij e Anna era prima visibile solo all'autore, e quindi non si allacciava ancora all'azione. Ora Kitty vede non solo la bellezza senza pari di Anna, ma anche un qualcosa di diabolico nel suo fascino. Al principio Kitty osserva che Anna deliberatamente non ha risposto all'inchino di Vronskij, poi nota l'eccitazione di Anna e si pone una domanda squisitamente femminile: «Tutti o uno solo?» (131). L'aspetto di docilità e timore nel volto di Vronskij, «simile all'espressione d'un cane intelligente quand'è colpevole» (133), il modo in cui Anna si allontana accorgendosi della disperazione e della meraviglia di Kitty... tutto questo viene letto e compreso da Kitty senza chiarimenti dell'autore. Non è privo di importanza nemmeno il fatto che nonostante non sia ancora successo nulla, la passione non si sia ancora accesa, Kitty è già la prima vittima sulla stra-

da di questo sentimento distruttivo. E il cammino della passione è costellato di vittime, il più delle volte innocenti.

La scena del ballo costituisce la prima discontinuità in una narrazione relativamente uniforme e prolungata. Si è già creata una tale inerzia del moto, che è ovvio in quale direzione scorrerà la vita. Quando, in una delle scene attigue, Anna viaggia in treno, il percorso continua su binari già tracciati.

Eppure dopo la scena del ballo l'impressione di una corrente costante si infrange - ormai per sempre. Iniziano bruschi movimenti a zig zag. Vi è una rottura nella narrazione: nel capitolo XXIV si parla di Levin. Prende inizio la seconda linea, separata, dell'intreccio romanzenesco. Occupa quattro grossi capitoli: è una pausa significativa in quella linea verso cui si è già diretto l'interesse del lettore. Non appena comincia a diventare chiaro che anche questo frammento non ha solo la funzione di un intervallo, bensì è una trama a sé, subito esso si interrompe. La vita di Levin entra negli argini, e subito vi è una brusca virata in direzione di Anna. D'ora in poi, non appena si forma l'«orizzonte d'attesa», la narrazione si sposta di colpo sulla seconda linea dell'intreccio. La rottura brusca, spesso inattesa, della narrazione diventa il principio guida di tutto il romanzo.

L'incontro di Anna e Vronskij scuote le basi della realtà (abituale o ordinaria, è una questione di valutazione, del lettore non meno che dell'autore). È ovvio che nella corrente vitale si è intromesso qualcosa di radicalmente diverso, perché a turbare il ritmo tranquillo della vita non era riuscito né il conflitto nella casa Oblonskij, né il rifiuto ottenuto da Levin. Dopo questi avvenimenti sembrava che tutto si fosse calmato, le ferite si fossero rimarginate e la vita avesse ripreso il suo corso...

La scena sul treno è uno dei momenti culminanti del romanzo. Per la prima volta non c'è spazio per il dubbio su chi dei personaggi sia destinato ad essere protagonista, come accadeva nel blocco iniziale. Tutta l'attenzione è concentrata su Anna e Vronskij. Fino a questa scena l'ottica della distanza era relativamente omogenea: l'universo interiore dell'uomo era rappresentato di continuo ma per incursioni e non fino alle profondità ultime; la cinepresa si spostava facilmente dall'uno all'altro e poi al mondo esterno, ed era situata all'incirca 'al livello degli occhi' del personaggio. In altre parole, la cinepresa era costantemente in movimento, ma il diapason di questo moto era commensurabile all'osservatore umano.

Ora, invece, il sistema ottico cambia radicalmente. I punti di riferimento sono posti troppo profondamente, ma anche troppo in alto per essere accessibili all'osservatore. L'autore si spinge più in profondità rispetto al piano della coscienza, in quello stato di confusione in cui si mescolano sogno e veglia. Questo stato spinge in superficie la verità che la coscienza cercava di non vedere: il senso di vergogna. Se prima un dettaglio del mondo esterno era in qualche misura indipendente dal significato degli eventi ed esisteva per conto suo come un'ennesima manifestazione della vita nonostante tutto incantevole, ora i dettagli sono volti verso i personaggi. Anna era «in uno stato di acuta osservazione» (*Polnoe sobranie sočinenij* v. 13, 813), o di percettività aumentata. Pertanto vede le mani di Annuška nei guanti uno dei quali è rotto, vede il cappotto del mužik a cui manca un bottone. Notiamo di passaggio che quando Dolly era stata sbalzata dal solco abituale e si era trovata nella sfarzosa tenuta di Vronskij, lei, sedendo in carrozza, aveva iniziato a parlare con un mužik e vedeva nella polvere «una chiara orma del piede con le cinque dita» (Anna Karenina 910). Sono proprio quei dettagli che, secondo le parole di S. Èjzenštejn, ampliano la narrazione venendo «su di noi, verso noi, contro di noi». Apparentemente immotivati, si sono spostati bruscamente dalla zona della rappresentazione autoriale nella

coscienza del personaggio. L'accresciuta «acuta osservazione» è un segnale dello smottamento nello stereotipo della percezione.

Il paesaggio in questa scena è qualcosa di assai diverso dal semplice scenario circostante. Il «terribile uragano» (162), momento in cui tutto intorno è «terribile», «allegro», il vento soffia «lamentosamente e cupamente» e l'«orrore» è «magnifico» (161-163), è più di un simbolo artistico della psicologia del sentimento: è un segno della natura cosmica della passione. L'ampiezza del movimento della cinepresa è diventata d'improvviso sconfinata, dalle profondità subconscie alle vette cosmiche. Una repentina rottura nell'estetica della narrazione indica il passaggio ad un diverso piano di significato. La vicenda ha cessato di essere quotidiana, e ora va giudicata secondo categorie differenti, non più consuete ma ontologiche.

Il successivo capitolo XXXI – l'incontro alla stazione – riporta gradualmente all'estetica precedente. È tutto psicologico. L'andatura di Karenin «che moveva tutto il bacino e le corte gambette» (167), le sue orecchie a sventola ecc. sono tutti segnali dello stato psicologico di Anna e Vronskij. Inoltre, però, rappresentano il giudizio autoriale, perché Karenin – visto qui per la prima volta dal lettore – d'ora in poi non potrà non essere associato a questi spiacevoli particolari.

Nel capitolo XXXII si spegne progressivamente anche lo psicologismo. Inizia ancora dal fatto che persino il figlio provoca in Anna un sentimento simile alla delusione. Poi riprende posizione la quotidianità con tutte le sue forme esteriori, e non rimangono che segni leggeri del vissuto. Per esempio, vengono recepiti più acutamente i difetti di Lidija Ivanovna, ma anche lei non appartiene più del tutto alla zona di percezione di Anna. Sì, ha un colorito giallo poco sano; ma anche magnifici occhi neri e pensosi. Il colorito giallo è ancora quanto vede Anna, mentre gli occhi magnifici sono già fuori dalla sua coscienza. Lidija Ivanovna pare rappresentata da due lati, dalla parte dello spirito di Anna e da quella dell'autore obiettivo. Ci si sposta a poco a poco verso la zona della narrazione autoriale. La vita normale sta avvolgendo l'evento, e quello si riassorbe, lasciando impronte psicologiche che impallidiscono pian piano.

Continua la vita usuale di Anna, continua la vita usuale di Vronskij... Breve sintonizzazione sulla sorte di Kitty. E di nuovo vita usuale...

Si potrebbe continuare così fino alla fine del romanzo, ma sulla base di quanto si è detto si è già delineata una certa regolarità. L'ottica della rappresentazione cambia con una periodicità ben determinata. Il romanzo inizia con l'alternarsi di sistemi ottici, come è stato mostrato; e con lo stesso finisce. Ormai prima della fine dell'esistenza di Anna: litigi infiniti con Vronskij. In queste scene tutto è evidente e comprensibile. Ma più ci avviciniamo alla fine, e più profondamente Tolstoj immerge il lettore nella coscienza turbata di Anna, al livello del «flusso di coscienza». Il suo monologo interiore precedente alla morte – con il suo gioco di coscienza e subconscio – richiama esteticamente la scena sul treno. Mentre la scena stessa del suicidio con il suo simbolismo carico di significati – la ferrovia, il lume vacillante della lanterna nella bufera della burrasca di neve e lo «spegnere la candela» (1134) – rievoca la scena a Bologoe. L'interpretazione della vita normale sarebbe stata troppo piatta, dunque ci si sposta in un'altra dimensione.

Nella lettera a Fet del 28/29 aprile 1876 Tolstoj scriveva di quelle persone «vere» che «stanno sempre sull'estremità ultima e vedono chiaramente la vita proprio perché guardano ora verso il nirvana, verso l'illimitatezza, verso l'ignoto, ora verso il samsara, e lo sguardo nel nirvana rafforza la vista» (*Polnoe sobranie sočinenij* v. 62, 272). Nel romanzo leggiamo: «erano in questa solita vita come aperture, attraverso le quali appariva qualcosa di

superiore» (*Anna Karenina* 1058). Il modello della vita per Tolstoj era l'onda: «La vita dell'uomo come noi la conosciamo è un'onda tutta rivestita di splendore e di gioia» (*Polnoe sobranie sočinenij* v. 49, 88). L'onda può avere ampiezza diversa: a volte tale da uscire dal nostro campo visivo.

Nel romanzo non si tratta solo di due stili di vita (Anna/Levin) ma anche di due piani della realtà. Il primo consiste degli eventi della «piccola storia», anzi a volte è del tutto privo di avvenimenti; è soggetto alla legge della causalità, ma a volte viene determinato dal gioco del caso; il suo moto può portare a conseguenze di qualunque tipo. Il secondo piano è associato al cosmo, dipende poco dalle condizioni di vita quotidiana, e l'esito dei suoi eventi è predeterminato.

Probabilmente, proprio a questo si riferiva Borges quando nel saggio *L'arte narrativa e la magia* distinse l'ordine degli eventi naturale da quello magico: «Ho distinto due processi causali: quello naturale, che è il risultato incessante di incontrollabili e infinite operazioni; quello magico, dove profetizzano i dettagli, che è lucido e limitato» (90). Nel primo, «il lento romanzo di carattere, immagina o dispone una concatenazione di motivi che si propongono di non differire da quelli del mondo reale» (87). Nel secondo regna «un ordine assai diverso», «lucido e atavico. La primitiva chiarezza della magia» (88).

Tutte queste – nirvana e samsara, vita quotidiana e aperture verso il sublime, andamento degli eventi naturale e magico, onde di differente ampiezza – sono diverse enunciazioni di ciò che non ammette una definizione precisa. Si tratta di due piani della vita, parimenti naturali per la realtà.<sup>17</sup> L'uniformità e – al tempo stesso – la difformità di questi due piani svela la loro indivisibilità e disunità. Quando la vita scorre con un flusso potente e uniforme, la cinepresa si trova dentro questa corrente, rivolgendosi verso angolazioni diverse. A volte si solleva sopra di essa per osservare una prospettiva più ampia. Tutto ciò che si trova nel suo campo visivo è accessibile all'esperienza umana, comprensibile per l'intelletto, sottoposto al giudizio morale. Quando invece le forze naturali della vita irrompono e turbano il fluire della corrente, la cinepresa guarda da grandi altezze e profondità. Quel che le si apre si trova al di là dell'orizzonte dell'esperienza quotidiana, cosicché i criteri abituali di valutazione della situazione morale si scoprono insufficienti e a volte del tutto inefficaci.

Il lungo frammento che dà avvio al romanzo – dalla lite in casa degli Oblonskij alla partenza di Anna per Pietroburgo – rappresenta il corso naturale della vita, continuo, profondo e denso. Sin dall'inizio si verifica la «dissolvenza delle righe», e il lettore si immerge nella vita come in una realtà potente, tanto potente che, secondo le testimonianze di molti, per qualche tempo essa sostituisce per lui la realtà sua propria. L'intreccio di molteplici interazioni grosse e minime, di legami di causalità e giochi del caso, di gioie e dolori, di eventi importanti e banali inezie forma la trama della vita, talmente elastica da essere capace di resistere a qualunque sconvolgimento.

I due piani si alternano, ubbidendo alla «necessità poetica». Il suicidio di Anna e tutto quello che lo precede è un'uscita oltre i confini del piano «naturale»: è sia un'immersione nelle profondità del flusso di coscienza, sia un volo al «sublime» con il suo simbolismo ripetuto della ferrovia e della candela... Ma anche una ferita come la morte dell'eroina tragica viene richiusa dal tessuto elastico della vita: le gioie e le preoccupazioni familiari di Levin, la paura e la poesia della tempesta, le conversazioni con il noioso Koznyšev...

---

<sup>17</sup> Viene da pensare che tutte le discussioni contemporanee sul principio prosaico nel mondo di Tolstoj siano legate proprio a questo. Viene scelta una delle due cose, mentre in Tolstoj entrambi i piani coesistono senza preferenze.

Tutto è stato inghiottito dal flusso vitale. Eppure il piano «naturale» non trionfa: il romanzo si chiude sulla confusione e sulla crisi spirituale di Levin, e la fine vera e propria – la Via Lattea – innalza al piano cosmico. Questo finale iscrive il romanzo nell'ampio contesto dell'universo tolstoiano, che nei suoi punti più alti si libra nell'infinito stellare. Tale è il finale di Lucerna; e il cielo è l'immagine portante di *Guerra e pace*. La funzione del piano magico sta nel fatto che in esso si scopre il senso. Tutta la concretezza dell'epoca, della nazione, della società ecc. non deve mettere in ombra il senso racchiuso nell'archetipo della passione e nella sua natura cosmica. Dal punto di vista estetico ciò si incarna non solo nella saturazione di simbolismo e di segni mistici, ma anche in una diversa ottica della rappresentazione. Nel suo romanzo più misterioso Tolstoj conserva quell'illusione di tangibilità della realtà fisica della vita che solo a lui è propria. Eppure, non deformandola né «rifrangendola» affatto, egli svolge la spirale in ampi cerchi fino ad erompere oltre i limiti dell'empirismo.

L'arte letteraria delle epoche precedenti ha compreso sempre più profondamente l'uomo come individualità (cfr. Batkin). Nella contemporaneità, «quando l'individualismo divora il corpo sociale come un cancro, l'arte risale all'ereditario, all'archetipico» (Mavlevič). Le due tipologie narrative di *Anna Karenina* rispondono alla comprensione dell'uomo in quanto individuo, e al tempo stesso lo inscrivono nelle leggi dell'universo.<sup>18</sup>

## Bibliografia

- Batkin, L.M. *Evropejskij čelovek naedine s soboj* [L'uomo europeo solo con se stesso]. Moskva: RGGU, 2000. Stampa.
- Bergson, Henri. *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein)*. Trad. Paolo Taroni Bologna: Pitagora, 1997. Stampa.
- Blok, Aleksandr. «Konspekt zaključitel'nogo slova v prenijach po dokladu o «Krušenii gumanizma» v Vol'noj filosofskoj asociacii» [Appunti dell'intervento conclusivo nella discussione sulla relazione sul Crollo dell'umanesimo nella Libera associazione filosofica] *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach* [Opere complete in otto volumi]. V. 6. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1960-1963. 462. Stampa.
- Borges, Jorge Luis. «L'arte narrativa e la magia» *Discussione*. Trad. Lucia Lorenzini. Milano: Adelphi, 2002. 81-90. Stampa.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Stampa.
- Cooke, Brett. *Reading Minds: Cognitive Perspectives on Anna Karenina. Paper presented at the VIII World Congress of Slavists*. Stockholm, 2010. Stampa.
- Culler, Jonathan. *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*. Trad. Gian Paolo Castelli. Roma: Armando Editore, 1999. Stampa.
- Dmitrieva N.A. «Opyty samopoznaniija» [Esperienze di conoscenza di sé] *Obraz čeloveka i individual'nost' chudožnika v zapadnom iskusstve XX veka* [L'immagine dell'uomo e l'individualità dell'artista nell'arte occidentale del XX secolo]. Moskva: Nauka, 1984. 6-50. Stampa.

---

<sup>18</sup> Sull'archetipico e sul concretamente individuale nel destino di Anna cfr. Slivickaja, «*Astina v dvižen'ii*» 168-170.

- Ejzenštejn, Sergej M. «Montaggio 1938» *Il montaggio*. Ed. Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1986. 89-127. Stampa.
- Ejzenštejn, Sergej M. «Il montaggio verticale» *Il montaggio*. Ed. Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1986. 129-216. Stampa.
- Ejzenštejn, Sergej M. «Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti» *Teoria generale del montaggio*. Ed. Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1985. 129-281. Stampa.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Giuseppe Achille. Milano: BUR, 2000. Stampa.
- Frank, Viktor. «Realizm četyrěch izmerenij (Perečityvaja Pasternaka)» [Il realismo delle quattro dimensioni (Rileggendo Pasternak)] *Izbrannye stat'i [Saggi scelti]*. London: Overseas Publication interchance, 1974. Stampa.
- Ginzburg, Carlo. «Microstoria: due o tre cose che so di lei» *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Milano: Feltrinelli, 2006. 241-269. Stampa.
- Ginzburg, Carlo. *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- Ginzburg, Lidija Ja. *Zapisnye knižki. Novoe sobranie [Taccuini di appunti. Nuova raccolta]*. Moskva: Zacharov, 1999. Stampa.
- Gol'denvejzer A.B. *Vbliži Tolstogo [Vicino a Tolstoj]*. Moskva: GICHL, 1959. Stampa.
- Guilleré, René. «Il n'y a plus de perspective» *Le Cahier Bleu* 4 (1933). Stampa.
- Ivanov, V.V. *Nauka o človeke. Vvedenie v sovremennuju antropologiju. Kurs lekcij [La scienza dell'uomo. Introduzione all'antropologia contemporanea. Un corso di lezioni]*. Moskva: RGGU, 2004. Stampa.
- Kabanova, I.V., ed. *Sovremennaja literaturnaja teorija. Antologija*. Moskva: Flinta, 2004. Stampa.
- Mamardašvili, Merab. *Lekcii o Pruste (psichologičeskaja tipologija puti) [Lezioni su Proust (tipologia psicologica della strada)]*. Moskva: Ad Marginem, 1995. Stampa.
- Mann, Thomas. «A un ignoto (8 gennaio 1932)» *Epistolario*. Trad. Italo Alighiero Chiusano. Vol. 13. Milano: Mondadori, 1963. 405. Stampa.
- Maugham, William Somerset. «Impronte nella giungla» *Storie di spionaggio e di finzioni*. Trad. Fenisia Giannini e Gaspare Bona. Torino: Einaudi, 1992. 329-363. Stampa.
- Maupassant, Guy de. «Il romanzo» *Pierre e Jean*. Trad. Gioia Zannino Angiolillo. Torino: Einaudi, 1971. 3-19. Stampa.
- Mavlevič, Natalija. «Putešestvie v večnost'» [Un viaggio verso l'eternità]. Postfazione. *Izbrannye sočinenija v trech tomach [Opere scelte in tre volumi]*. Di Jursenar, Margerit. V. 3. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2004. 740-750. Stampa.
- Morson, Gary Saul. *Anna Karenina in Our Time: seeing more wisely*. Yale University Press, 2007. Stampa.
- Nabokov, Vladimir. *Tragedy of tragedy*. Web. 9 maggio 2012. [http://lib.ru/NABOKOW/esse\\_en.txt](http://lib.ru/NABOKOW/esse_en.txt)
- Oleša, Jurij. *Kniga proščan'ja [Libro d'addio]*. Moskva: Vagrius, 1999. Stampa.
- Slivickaja, Ol'ga V. «Istina v dvižen'j: o človeke v mire L. Tolstogo [«La verità in movimento»: sull'uomo nel mondo di L. Tolstoj]. Sankt-Peterburg: Amfora, 2009. Stampa.

- Slivickaja, Ol'ga V. «L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica» *Enthymema* II (2010): 278-293. Web. 27 maggio 2012.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/776/983>
- Tolstoj, Lev N. *Anna Karenina*. Trad. Leone Ginzburg. Milano: Rizzoli, 1989. Stampa.
- Tolstoj, Lev N. *Guerra e pace*. Trad. Igor Sibaldi. Milano: Mondadori, 1999. Stampa.
- Tolstoj, Lev N. *Polnoe sobranie sočnenij v 90 tomach* [Opere complete in 90 volumi]. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1928-1958. Stampa.
- Tolstoj Studies Journal*. Vol. I. 1988; Vol. VIII. 1995-1996.
- Uspenskij, B.A. *Poëtika kompozicii* [La poetica della composizione]. Moskva: Iskusstvo, 1970. Stampa.
- Woolf, Virginia. *Diario di una scrittrice*. Trad. Giuliana De Carlo Milano: Mondadori, 1959. Stampa.
- Yourcenar, Marguerite. «Umanesimo ed ermetismo in Thomas Mann» *Con beneficio d'inventario*. Trad. Fabrizio Ascari. Milano: Bompiani, 1985. 227-267. Stampa.