

## «Vdrug» in Tolstoj: l'inaspettato nell'universo del logico

Ol'ga V. Slivickaja

---

Si presenta di seguito la traduzione del saggio di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja «*Vdrug*» *u Tolstogo: neožidannoe v mire zakonomernogo*, pubblicato sul 3° numero della rivista *Russkaja literatura* nel 2012. Il saggio è dedicato a quei comportamenti improvvisi e imprevedibili dei personaggi che sembrano estranei all'universo logico e controllato che Tolstoj costruisce nei suoi romanzi. L'autrice dimostra che anche in questo mondo c'è spazio per le azioni inattese e impreviste, motivate a diversi livelli di profondità del carattere innato e acquisito del personaggio.

---

### Parole chiave

Tolstoj, motivazione, verosimiglianza, antropologia letteraria, personaggio

---

### Contatti

elizaveta.illarionova@gmail.com

---

## Nota introduttiva

di Elizaveta Illarionova  
Università di Bergamo

Si presenta di seguito la traduzione del saggio di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja «*Vdrug*» *in Tolstoj: l'inaspettato nell'universo del logico*. Continua così la collaborazione di «Enthymema» con una delle maggiori studiose contemporanee di Tolstoj. Ol'ga Slivickaja indaga i romanzi tolstoiani dal punto di vista dell'antropologia letteraria, prestando attenzione ad aspetti via via diversi della narrazione. Questa volta si tratterà della parola russa «vdrug» e in generale del concetto di *improvvisamente*, un elemento tipico di Dostoevskij che sembrerebbe estraneo all'universo tolstoiano, governato nel suo svolgimento dalle leggi immutabili della logica. Ma anche in questo mondo c'è spazio per l'inaspettato, seppur coniugato diversamente che nell'universo aleatorio di Dostoevskij.

Lasciamo che sia Vladimir Nabokov a introdurre la tematica del tempo in relazione ai romanzi tolstoiani. Ecco come lo scrittore parla di Tolstoj nelle sue *Lezioni di letteratura russa*:

Scoprì – e sicuramente non se ne rese mai conto – un metodo di raffigurare la vita che corrisponde, in maniera estremamente piacevole e precisa, alla nostra concezione del tempo. È l'unico scrittore che io conosca il cui orologio è sincronizzato sugli innumerevoli orologi dei suoi lettori. (Nabokov 173)

Proprio da questa sincronizzazione deriva, secondo Nabokov, la sensazione di 'realismo' che invade il lettore dei romanzi tolstoiani. Tale 'realismo' non deriva infatti dalla precisione dei dettagli descritti, né dalla perfetta umanità dei caratteri, bensì dal fatto che il battito cardiaco dei personaggi sembri seguire lo stesso ritmo del nostro.

Ciò che realmente affascina il lettore medio è la capacità di Tolstoj di dotare la propria narrativa di valori temporali che corrispondono esattamente al nostro senso del tempo. È una dote misteriosa che non è tanto un'encomiabile caratteristica del genio ma qualcosa che appartiene alla sua natura fisica. [...] La prosa tolstoiana procede di pari passo con le nostre pulsazioni, i personaggi paiono muoversi al medesimo ritmo delle persone che passano sotto la nostra finestra mentre leggiamo il suo libro. (Nabokov 174)

Ecco perché un fatto improvviso in Tolstoj si nota meno che in Dostoevskij: esso si svolge esattamente con il ritmo naturale che avrebbe nella vita reale, e, come è noto, un'azione improvvisa è inaspettata per chiunque tranne che per chi la compie. «Quasi inconsciamente» (Nabokov 174) Tolstoj controlla la percezione del lettore e gioca con lui, adeguando la rapidità o la lentezza della narrazione all'indole del personaggio descritto e alle necessità del racconto. Dunque «Tolstoj usa il tempo come strumento artistico in varie maniere e con differenti finalità»: all'«andamento regolare del tempo di Oblonskij», all'«indolente routine dei suoi giorni feriali», corrisponde una routine ben diversa e più seria: l'ordine «solenne e rigoroso» (224) della giornata piena di impegni di Karenin che nemmeno l'infedeltà della moglie riesce a sconvolgere. Il carattere di Levin, invece, più nervoso ed emotivo, causa «curiosi strattoni che Tolstoj dà ai fili di quell'ordito cronologico che sta tessendo» (225).

Alla complicata figura di Anna, la protagonista, corrisponde un ritmo complesso e non facilmente riassumibile. La sua vita regolare viene sconvolta dalla passione, e l'*improvvisamente* vi irrompe con risultati rovinosi. I suoi comportamenti acquistano un carattere di imprevedibilità che prima era ad essi estraneo. Accade soprattutto nell'episodio cruciale della confessione al marito dell'adulterio, che dal punto di vista psicologico può essere definito un «conflitto catastrofico». Il termine è di Abraham Maslow, che lo spiega nel modo seguente:

Questi conflitti possono essere chiamati mere minacce con nessuna alternativa o possibilità di scelta. Si tratta di casi in cui qualunque cosa si scelga i risultati sono catastrofici o minacciosi o c'è una sola possibilità di scelta e questa è una minaccia catastrofica. Una tale situazione può essere detta situazione conflittuale solo per una estensione del significato della parola. Possiamo vederla facilmente nell'esempio [...] di un animale che è costretto a prendere una decisione che sa che è punitiva [...]. I conflitti in cui si ha a che fare con minacce sono [...] importanti, perché molto spesso sono patogeni». (Maslow 190-191)

Anna si trova esattamente nella situazione di questo animale «costretto a prendere una decisione che sa che è punitiva», poiché è obbligata a scegliere tra la menzogna – contraria al suo carattere – e la vergogna di confessare la propria colpa di fronte al marito.<sup>1</sup> La crisi è aggravata dal fatto che Vronskij ha appena subito un incidente alle corse, e al momento della conversazione con il marito Anna non sa ancora nulla delle condizioni dell'amante e teme che sia gravemente ferito. A fronte di questa *impasse* psicologica interviene l'istinto, che risolve la situazione nel modo che è più congeniale al carattere di Anna:<sup>2</sup> la sincerità prende il sopravvento sulla vergogna, Anna confessa l'adulterio. Ed è evidente che l'istinto fa la scelta giusta, cosicché nel momento successivo, quando si scopre che Vronskij sta bene ed è pronto a vederla, osserviamo Anna che, ormai rilassata, manifesta con leggerezza il suo sollievo per essersi liberata del marito:

<sup>1</sup> A sua volta, Karenin manifesta i sintomi caratteristici di un organismo che si senta minacciato: «una stimolazione improvvisa e intensa, l'esser lasciato cadere, senza preavviso, lo sdruciolare, qualcosa di inspiegato o di non familiare, il sovvertimento del ritmo costante della vita» (Maslow 193). Nei termini freudiani, si potrebbe parlare di un'esperienza perturbante (*unheimlich*).

<sup>2</sup> Cfr. Maslow: «in aggiunta a ciò che le psicologie del tempo dicevano sulla natura umana, [...] l'uomo possiede anche una natura più alta e [...] questa è istintuale ed è parte della sua essenza» (7).

“Allora egli verrà” pensò ella. “Come ho fatto bene a dirgli tutto!”<sup>3</sup>

Guardò l'orologio. Mancavano ancora tre ore, e i ricordi dei particolari dell'ultimo incontro le accesero il sangue.

“Dio mio, com'è chiaro! È terribile, ma mi fa piacere vedere il suo volto, e mi piace questa luce fantastica... Mio marito! Ah, sì... Via, sì lodato Iddio: con lui tutto è finito!” (Tolstoj, *Anna Karenina* 264)

Nemmeno l'esclamazione «è terribile» traduce un'autentica sensazione di orrore: sembra piuttosto che Anna si sforzi di provare l'orrore che una donna 'per bene' dovrebbe provare nella sua situazione; ma le importa di più la luce con cui guarderà Vronskij che il destino del suo matrimonio e del marito. Ciò che più interessa ad Anna ora è il piacere che potrà trarre dall'incontro con l'amante. Questa è forse l'occasione in cui il personaggio manifesta il suo lato peggiore, quasi indegno del suo carattere: indegno proprio perché istintuale, animale, incontrollato. È questo il tratto per cui Tolstoj condanna la sua protagonista alla morte, o meglio, è questa la corrente sotterranea del carattere che conduce inevitabilmente alla tragedia. Non si tratta di un arbitrio dello scrittore ma dell'implacabile logica che regola la sua opera.

Ed ecco che arriviamo all'*improvvisamente* più importante di *Anna Karenina*, quello che determina la scelta – apparentemente inaspettata e sicuramente drammatica – di Anna. Esso è situato alla fine della parte settima:

E a un tratto, essendosi ricordata dell'uomo schiacciato il giorno del suo primo incontro con Vronskij, ella capì quel che doveva fare. Dopo essere scesa con passo veloce e leggero per i gradini che andavano dalla pompa alle rotaie, si fermò accanto al treno che le passava a fianco, vicinissimo. [...]

“Là,” si diceva, guardando l'ombra del vagone [...].

[...] si fece il segno della croce [...] e a un tratto la tenebra che per lei copriva tutto si lacerò, e la vita le apparve per un attimo con tutte le sue luminose gioie passate. Ma ella non distoglieva gli occhi dalle ruote del secondo vagone che s'avvicinava. (877-878) [corsivi miei – E. I.]

È da notare come «a un tratto» («vdrug» nell'originale) venga ripetuto due volte, nel primo caso indicando la decisione – motivata da molti fattori parzialmente inconsci, quindi non inaspettata per il lettore – di Anna, nel secondo invece una sua sensazione quasi fisica, effettivamente improvvisa e del tutto imprevedibile. Ecco perché il secondo *improvvisamente* non può ribaltare la situazione: in quanto meno radicato nelle profondità del carattere, esso è meno forte del primo. L'istinto di morte ha ormai preso il sopravvento sull'istinto di autoconservazione. Come scrive Seymour Chatman parlando di causalità e probabilità nella letteratura:

Il dispiegarsi di un intreccio (o almeno di alcuni intrecci) è un processo di eliminazione o restringimento delle possibilità. La scelta diviene sempre più limitata tanto che la scelta finale non sembra affatto una scelta ma un fatto inevitabile. (Chatman 45)

Anna non ha scelta, a questo punto dell'intreccio: i tratti profondi del suo carattere, alcuni innati e altri acquisiti, la obbligano a prendere la decisione di morire. L'indagine di questi tratti del carattere rientra nell'ambito della cosiddetta antropologia letteraria, e Ol'ga Slivickaja ha dato prova diverse volte della sua abilità in tale campo di studi. Vedremo ora nel saggio proposto come le decisioni improvvise di Anna in *Anna Karenina* e di Pierre Bezuchov in *Guerra e pace* possano trovare una motivazione plausibile nel carattere di questi personaggi e nelle circostanze esteriori in cui si trovano.

---

<sup>3</sup> È da notare l'uso di uno stesso pronome, «egli» prima e «gli» poi, riferito ambiguamente ai due Aleksej: Vronskij e Karenin. A volte i due uomini della sua vita sembrano confondersi nella mente di Anna in un'unica entità.

Ol'ga Vladimirovna Slivickaja è dottore in scienze filologiche, professore 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 dvizen'ii». O čeloveke v mire L. Tolstogo («La verità in movimento». Sull'uomo nel mondo di L. Tolstoj)*. Attualmente è in corso di pubblicazione presso la casa editrice «Jasnaja Poljana» il suo volume *V «sopnjaženii» s Tolstym [In «associazione» con Tolstoj]*.

## Nota di traduzione

Si traduce di seguito l'intervento di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja «Vdrug» u Tolstogo: *neožidannoe v mire zakonomernogo*, pubblicato su *Russkaja literatura* 3 (2012). Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'autore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore. 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 del traduttore.

## Bibliografia

Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: Il Saggiatore, 2003. Stampa.

Maslow, Abraham H. *Motivazione e personalità*. Trad. Emanuele Rivero. Roma: Armando Armandi, 1973. Stampa.

Nabokov, Vladimir V. *Lezioni di letteratura russa*. Ed. Fredson Bowers. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Garzanti, 1987.

Tolstoj, Lev N. *Anna Karenina*. Trad. Leone Ginzburg. Milano: BUR Rizzoli, 2012. Stampa.

## «Vdrug» in Tolstoj: l'inaspettato nell'universo del logico

Ol'ga Slivickaja

Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

*Improvvisamente* [vdrug] è una prerogativa dell'universo di Dostoevskij. Esiste persino uno studio specifico con questo titolo.<sup>1</sup> L'autore, Ivan Verč, ha contato che la parola *vdrug* appare, su 2516 pagine dei testi dostoevskiani, 2079 volte, cioè praticamente ad ogni pagina. Secondo V. N. Toporov, in *Delitto e castigo* su 470 pagine *vdrug* si incontra 514 volte (Toporov 198). Lo studioso lo spiega con il fatto che l'universo di Dostoevskij è *probabilistico*. Il significato dei numerosi «improvvisamente» consiste nell'adeguamento tra fabula ed eroe in questo universo probabilistico.

In Tolstoj, viceversa, regna una regola generale: tutto ciò che accade le soggiace e la conferma. Nel suo universo predomina il *come è solito accadere*. Eppure, come indica il lessico delle ricorrenze, in *Guerra e pace* la parola *vdrug* si incontra 500 volte (*Častotnyj slovar'* 24), per quanto effettivamente la mole del testo sia di gran lunga maggiore. Secondo l'acuta osservazione di Ivan Verč, la parola *vdrug* in Tolstoj solitamente non sta a inizio frase, e pertanto non attira l'attenzione su di sé. La legge della corrispondenza del personaggio e dell'intero estetico [*èstetičeskoe celoe*] in Tolstoj è rispettata, ma *improvvisamente* vi ricopre una funzione diversa che nell'universo probabilistico.

Anche in Tolstoj, però, si verificano azioni ed eventi inaspettati e, a prima vista, debolmente motivati; per di più, spesso ciò accade nei punti culminanti della narrazione. Sebbene tutti li ricordino, essi non sbalordiscono il lettore per il loro carattere inaspettato, e tanto meno lo spingono a dubitare della loro verosimiglianza. Basti ricordare la confessione improvvisa di Anna, il tentato suicidio di Vronskij – di cui lo stesso Tolstoj scrisse a N. Strachov (Tolstoj, *Sobranie sočinenij* 62, 269) –, l'inattesa infatuazione di Nataša per Anatole, in un certo senso il suicidio di Anna (fatto testimoniato dalle redazioni in brutta copia), la svolta inaspettata nel mondo interiore e nel destino di Nechljudov dopo la casuale partecipazione all'udienza e molto altro. *Improvvisamente* costituisce una delle facce del fondamentale problema della motivazione comportamentale e, più in profondità, del mondo interiore dell'individuo.

Com'è noto, il problema della motivazione e verosimiglianza fu posto incisivamente da Gérard Genette. Egli distingue la *motivazione* dalla *verosimiglianza*, soffermandosi in particolare sulle situazioni in cui un'azione inaspettata non viene motivata, ma non si può nemmeno definire inverosimile (Genette 50-57). In Tolstoj ciò accade, per quanto non di frequente.<sup>2</sup> Ogni *improvvisamente* è motivato. Ma – e questo è di fondamentale importanza

<sup>1</sup> Ivan Verč, *Vdrug, l'improvviso in Dostoevskij*. Ci rivolgeremo a questo articolo dell'autore, che riassume il contenuto del suo volume *O neoždannom dejstvii u Dostoevskogo* [*Sull'azione inaspettata in Dostoevskij*].

<sup>2</sup> Cfr. Slivickaja *Istina v dvižen'i* 352-354.

– motivato a diversi livelli di profondità. Tale livello di profondità è funzionale. A volte esso chiarisce il significato dell'episodio o l'essenza del personaggio, a volte, scendendo nelle profondità della «vita comune», si associa all'intero estetico del romanzo. In seguito si tratterà di episodi simili, e non della parola stessa *vdrug*, dal momento che essa in Tolstoj non è marcata.

Fu proprio Tolstoj a introdurre nel largo uso l'espressione puškiniana: Tatjana gli avrebbe «giocato uno scherzo». <sup>3</sup> Egli stesso fornisce la chiave per la motivazione dell'azione imprevista. Ricordiamo la nota lettera a N. Strachov: «In tutto, quasi in tutto ciò che ho scritto ero guidato dal bisogno di raccogliere pensieri connessi tra loro per esprimermi, ma ogni pensiero, espresso separatamente dalle parole, perde il suo senso, si abbassa terribilmente quando viene estratto da solo dal nesso in cui si trovava. Lo stesso nesso, a sua volta, è formato non dal pensiero (mi pare) ma da qualcos'altro, ed esprimere il fondamento di tale nesso immediatamente a parole è del tutto impossibile; si può farlo solo in maniera mediata, descrivendo con parole le immagini, le azioni, le posizioni» (Tolstoj, *Sobranie sočinenij* 69, 269).

La riflessione, espressa da Tolstoj in relazione a questo episodio, sul «labirinto di nessi» apre la strada alla comprensione di molte azioni ed eventi complessi, della loro funzione e motivazione, nella loro interconnessione. Ci soffermeremo su tre episodi rappresentativi, nei quali gli eventi accadono inaspettatamente ma sono diversamente motivati.

\* \* \*

Uno dei fatti più inaspettati, o meglio incongrui, di tutto l'universo tolstoiano è la presenza di Pierre sul campo di Borodino. In effetti, egli, così 'pacifico', grande, grosso, con gli occhiali e il goffo cappello bianco – ottimo bersaglio per i francesi –, ridicolo nei suoi sforzi di cavalcare... cosa potrebbe esserci di più assurdo? Soprattutto, quando nel romanzo c'è una quantità di militari di professione?

Iniziamo dall'ultimissimo istante. Pierre nella Mosca invasa dal caos... Nella moltitudine delle impressioni di svariato genere vi era stata anche l'esecuzione del misero francese gettato alla folla come spia. Allora Pierre «aveva deciso di non rimanere oltre a Mosca, e di partire quel giorno stesso per l'armata, e tanto fermamente l'aveva deciso che gli sembrava o di averlo già detto al cocchiere, o che il cocchiere dovesse saperlo da sé» (Tolstoj, *Guerra e pace* 1173). Quest'ultima riserva – forse lo aveva detto o forse il cocchiere lo sapeva da sé – testimonia del fatto che la decisione cosciente era mancata del tutto. «Qualcosa» in lui aveva deciso. E l'autore ha rinunciato a una qualsivoglia motivazione. Si tratta di una tipica manifestazione di *improvvisamente*.

Per spiegare «le ragioni misteriosamente concepite» di questa decisione (Balzac, *Eugenie Grandet*, cit. in Genette 53), seguiamo il «labirinto dei nessi» proprio dalla sua origine.

---

<sup>3</sup> Quando nel 1883 G.A. Rusanov parlò del rapporto dell'autore con Anna Karenina, Tolstoj citò di nuovo l'esperienza di Puškin. «Si dice che siate stato molto crudele con Anna Karenina, costringendola a morire sotto il vagone, e che d'altra parte non meritasse di stare per tutta la vita con "quell'acido" di Aleksej Aleksandrovič», – disse Rusanov. «...Questa opinione mi ricorda un caso accaduto a Puškin, – rispose Tolstoj. – Una volta ha detto a uno dei suoi amici: "Ma tu guarda che scherzo mi ha giocato la mia Tatjana! Si è sposata. Non me lo sarei mai aspettato da lei". E io potrei dire lo stesso di Anna Karenina. In generale i miei personaggi a volte fanno cose che io non vorrei: fanno quello che devono fare nella vita reale e come accade nella vita reale, e non quello che vorrei io» (*L.N. Tolstoj v vospominanijach sovremennikov* 1, 296).

Secondo un'altra versione: «La figlia di Karamzin mi raccontava di aver sentito dire a Puškin: "La mia Tatjana mi ha sbalordito, ha rifiutato Onegin. Non me l'aspettavo proprio."» Makovickij 1, 143.

Questo episodio è preceduto da due volumi di epopea. La personalità di Pierre si è ormai formata ed è stata chiarita sufficientemente dal punto di vista artistico. Egli è l'incarnazione più piena dell'«uomo di Tolstoj». Pierre è un «tipo in movimento». In quanto «uomo di Tolstoj», egli è un'unità dinamica. Per dirlo con le parole di Tolstoj, «il segreto è nel fatto che “io” è in ogni attimo un altro e sempre lo stesso» (*Sobranie sočinenij* 55, 247).<sup>4</sup> Proprio la capacità di mutevolezza è l'immutabile qualità della personalità di Pierre. Questo momento della sua vita non ne è l'esito – l'esito non esiste né può esistere – bensì una svolta importantissima.

È ovvio che si tratta di un'azione strana. Ma che cos'è l'azione [*postupok*] nell'universo di Tolstoj? I migliori eroi tolstoiani hanno compiuto azioni incommensurabili con l'importanza e il valore del loro contenuto spirituale. Il principe Andrej: l'impresa splendida ma inutile sotto Austerlitz, il fallimento nell'attività pubblica, la ferita ricevuta nella battaglia di Borodino mentre il reggimento era di riserva. Pierre: oltre all'insensata presenza nell'esercito nel pieno della battaglia, l'assurdo proposito di uccidere Napoleone. Levin: una serie di insuccessi nel tentativo di realizzare le sue idee, e il finale in cui la verità che gli si è scoperta davanti non poteva ormai incarnarsi in nulla nei limiti del tempo del romanzo. Intanto però essi non sono affatto inerti, ma la loro attività è inadeguata rispetto al loro contenuto spirituale.

Nell'azione si manifesta la complessa dialettica tra la vita interiore dell'uomo e la sua realizzazione esterna. Secondo uno psicologo autorevole come V. P. Zinčenko «Durante il compimento di un'azione scompare la distinzione tra esteriore e interiore. L'uomo si realizza come un'unità [*celoe*], e per di più come un'unità nuova, come “l'uomo raccolto” [*sobrannyj čelovek*]. Pertanto ad un osservatore esterno l'azione spesso sembra priva di presupposti, inspiegabile... In altre parole, l'azione genera la personalità, la quale, una volta formata, a sua volta manifesta se stessa all'esterno come un intero» (Zinčenko 184).

Ne consegue che ogni singola azione è motivata non solo dalla situazione attuale, ma dalla personalità dell'uomo e dalla sua vita nel complesso. In Tolstoj l'interiore non si realizza compiutamente nell'esteriore, continuando a costituire un grande valore in se stesso.

Ciò che si manifesta palesemente all'esterno costituisce il carattere. Il «carattere innato» (Makovickij 2, 411)<sup>5</sup> di Pierre si è già manifestato compiutamente entro i primi due volumi, cioè prima dell'inizio della Guerra patriottica. Pierre è infinitamente buono, sbadato, poco pratico, privo di volontà, è facile vittima delle manipolazioni altrui. A periodi di apatia segue in lui una impetuosa attività. Spesso si risveglia in lui il carattere violento del padre, facendogli sperimentare un'«estasi di collera» (1446). È caratterizzato da un rapido avvicendamento di stati spirituali, dall'esaltazione alla nera «ipocondria». Per quanto, seguendo l'uso dell'alta società dell'epoca, l'autore lo chiami Pierre, egli sottolinea di continuo il carattere nazionale di Pëtr Kirillovič: a volte gli è comprensibile un sentimento «esclusivamente russo» (corsivo nostro – O.S.).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr.: Slivickaja, *L'«uomo di Tolstoj» come unità dinamica*.

<sup>5</sup> «Che cos'è il carattere innato (esiste anche quello acquisito)? Uno stile di vita tratto dalle esistenze precedenti» (Makovickij 2, 411).

<sup>6</sup> «...quel disprezzo vago, ed esclusivamente russo, verso tutto ciò che è convenzionale, artificioso, umano, e verso tutto ciò che la maggioranza della gente ritiene più prezioso d'ogni altra cosa al mondo. [...] quando aveva sentito tutt'a un tratto che la ricchezza, il potere, la vita stessa, e tutto ciò che gli uomini si affannano tanto ad accumulare e a custodire, tutto ciò non vale nulla, se non per il godimento che dà il potersene sbarazzare» (1399).

Il carattere è un primo livello di motivazione. Come si è visto, il carattere corrispondeva a *questa* azione. Ma un atto non meno strano – uccidere Napoleone – era condannato in partenza all'insuccesso proprio perché non vi corrispondeva il carattere. Pierre intraprende caparbiamente «un'impresa impossibile – e cioè non per la difficoltà dell'impresa, ma perché essa contrasta talmente con tutta la *sua* natura» (1437).

Ma il 'carattere' non è ancora l'estremo livello di profondità. Negli studi fondamentali di A.V. Michajlov si segue il destino del 'carattere', della sua filosofia e della sua rappresentazione estetica nelle diverse arti, dall'antichità fino alla nostra contemporaneità. «Il greco vede il "carattere" come un tratto che sta in superficie, mentre per l'europeo moderno lo stesso "carattere" giace a qualche inconoscibile e oscura profondità della personalità, forse come sua base, forse come una sua relativa conclusione e somma, o forse come qualcosa che sprofonda completamente nel buio del mondo separato e individuale. Il processo è complesso e profondo, e abbiamo potuto scorgerlo soltanto attraverso strette fessure che non si possono definire vere e proprie finestre». Tutti i successi dell'arte dell'Ottocento sono «solo tentativi di osservare, in luoghi più o meno casuali, un'ampia corrente o ascoltare il suo rumore» (Michajlov 265-266). Si può vedere come queste «strette fessure», come un tentativo di ascoltare una corrente sotterranea l'irruzione nel subconscio che molto tempo prima di Freud fece Lev Tolstoj.<sup>7</sup> Di questo vi sono esempi innumerevoli.<sup>8</sup> Istinti soppressi, sentimenti nascosti a se stessi, motivazioni pretestuose ecc. – tutto ciò è parte organica dell'antropologia tolstoiana.

Alla luce del problema dell'*improvvisamente* questo fatto viene rappresentato efficacemente nell'episodio del repentino slancio cristiano di Karenin che perdona Anna, fa pace con Vronskij e si assume la cura della bimba neonata. Questo slancio sublime è senza dubbio sincero, provocato dallo sconvolgimento inatteso che Karenin, così lontano dalla vita viva, ha vissuto nell'atmosfera della passione, della nascita e delle vicinanze della morte, cioè di quelle «aperture verso il sublime»<sup>9</sup> che accadono nella vita quotidiana. Ma alla base di questo giaceva – senza annullare il sublime! – l'aspirazione, la più profonda e organica, a che tutto rimanesse come prima e si sistemasse da sé. È proprio questa aspirazione a trasparire attraverso l'impresa morale, impedendo di provare per essa una vera ammirazione. La motivazione è stratificata, al fondo delle ragioni più sublimi se ne possono trovare altre assolutamente materiali.

Ma A.V. Michajlov tratta di uno strato ancora più profondo: «se il carattere sono qualità e caratteristiche note dell'uomo, allora in questo caso è naturale supporre un nucleo, o principio unificatore della personalità, più profondo e comune per tutte le qualità» (Michajlov 187); «discrepanze possono riguardare solo la questione se il "carattere" sia la cosa più profonda dell'uomo, o se nella sua interiorità vi sia un principio generatore ancora più profondo» (189). Lo studioso si rifiuta di definire più precisamente di che «nucleo» si tratti, come sia questo «principio generatore ancora più profondo»: può darsi che esso non sia soggetto alla formalizzazione e resista alla definizione. Si tratta, evidentemente,

---

<sup>7</sup> Cfr.: «La cosa che mi colpisce oggi è il contributo dato da Tolstoj a quell'ambito in cui, come si usa ritenere, le grandi scoperte vennero fatte soltanto dopo di lui. Non vi è nulla di più falso che l'opinione [...] che la psicoanalisi avrebbe arricchito il romanzo e che quest'ultimo continui ad approfondirsi grazie a Freud. [...] Questo può anche sembrare ovvio, ma non al lettore di *Guerra e pace*» (Mauriac 161-162).

<sup>8</sup> Cfr. Slivickaja *Istina v dvižen'i* 128-147.

<sup>9</sup> [Cfr. Slivickaja *Otverstija v vysšee*. N.d.T.]

del «motore nascosto» della persona, di quello che sta più a fondo del carattere e lo forma.

Ma un artista – un artista del livello di Tolstoj! – lo sa. E sa anche che esso è «indeterminabile». Egli lo chiamava con un nome appositamente indefinito: «un qualcosa della vita» [*čto-to žizni*] (Tolstoj *Sobranie sočinenij* 48, 122). Riflettendo sui diversi gradi di profondità nell'uomo, Tolstoj ha toccato anche quest'ultimo livello, rimasto non compreso fino in fondo, che chiamava a volte «forza vitale» [*sila žizni*]: «L'autore dice in tutta verità che se l'uomo piega le sue aspirazioni e si comporta in opposizione ad esse, ciò è solo perché segue una motivazione più forte. Cosicché l'atto è sempre la conseguenza dello stimolo più forte. È verissimo, se guardiamo l'uomo come una macchina semovente, senza badare a quel che spinge la macchina a muoversi, senza chiedersi quale sia la forza che fa muovere la macchina, cioè: che cos'è quella forza vitale che spinge ad agire?» (*Sobranie sočinenij* 55, 183). La domanda è rimasta senza risposta.

Se l'uomo non lo può definire e nemmeno rendersene conto, tuttavia egli lo *sa* sempre. Lo *sa* in quel senso che Tolstoj ha cercato di specificare con le parole nelle sue lettere e nei Diari:

«Tutto questo è contenuto in uno: io *vivo*, e tutto ciò che costituisce questa *conoscenza*

- 1) non può essere compreso dalla ragione
- 2) senza questa conoscenza non può esistere nemmeno un concetto razionale» (Tolstoj *Sobranie sočinenij* 62, 246-247).

«Oltre a ciò che noi vediamo, sentiamo, tocchiamo e ciò di cui sappiamo da altre persone, esiste anche ciò che noi non vediamo, non sentiamo, non tocchiamo e di cui nessuno ci ha mai detto nulla, eppure lo conosciamo meglio di tutto al mondo. È quello che ci dà vita e di cui diciamo “io”» (*Sobranie sočinenij* 45, 13).

«Perché dunque io so che io sono io, mentre tutto il visibile e conoscibile è solo il limite di me? A che scopo mi è dato di saperlo? E se io percepisco i limiti e tendo fuori di essi, vi è in me qualcosa di illimitato» (*Sobranie sočinenij* 52, 260).

Tolstoj ha una parola, a quanto pare, d'autore: «vivamente percepito» [*živosoznanij*]<sup>10</sup> (*Sobranie sočinenij* 10, 212). A giudicare dal contesto, non si tratta di un sentimento, di un istinto, né tanto meno di un pensiero, bensì di un qualcosa per cui a volte si ha voglia di piangere 'per nulla'. Questo è il desiderio risvegliato nel principe Andrej dalla «contraddizione terribile [...] tra quel qualcosa di infinitamente grande e *indefinibile* (corsivo nostro – O.S.) che vi era in lui, e quel qualcosa di angusto e di corporeo che lui era e che era anche lei» (727-728). Questo viene detto del principe Andrej, ma proprio questo lo avvicina a Pierre, qui sta il fondamento della loro amicizia, un'amicizia autentica e non superficiale. Subito dopo il principe Andrej pensa: «Aveva ragione Pierre...» (728). Questo strano stato si era creato quando il principe Andrej aveva sentito la musica-canto di Nataša. E riguardo all'essenza della musica Tolstoj riporta le parole del fratello, Sergej Nikolaevič, che lo avevano entusiasmato: «La musica è il ricordo di quello che non è mai stato e il sogno di quello che non sarà mai» (Makovickij 1, 99).

Il «nucleo» «vivamente percepito» ma indeterminabile della personalità di Pierre – cioè quello che sta più a fondo del carattere – è la «conoscenza» che «vi è in me qualcosa di illimitato», la nostalgia di quello che «non è mai stato e non sarà mai», e che purtuttavia è. Come affermò più tardi Tolstoj, «l'uomo è Tutto ed è parte del tutto». Pierre, in quanto

---

<sup>10</sup> [Letteralmente: vivamente conscio. In alcune edizioni di *Guerra e pace* questa parola appare spezzata in due, senza più formare neologismo; la traduzione italiana consultata usa l'espressione «rendersi vivamente conto» (728). N.d.T.]

«uomo di Tolstoj», «sa» proprio questo. Per la prima volta ciò è stato da lui formulato nella discussione a Bogučarovo con il principe Andrej: «sono una parte di questo enorme, armonioso intero [celoe]» (604).

Tutto lo sviluppo spirituale di Pierre porta a che questo sentimento «vivamente percepito» diventi sempre più cosciente [osožnanoe] e richieda con insistenza la propria realizzazione. È lo stesso sentimento che lo ha portato dai massoni. Una delle esperienze più importanti di Borodino, della prigionia e del contatto con quelli che chiamava *loro*, è così espressa: «E tutto questo è mio, e tutto questo è in me, e tutto questo sono io» (1587). È così che è nata nel *subconscio* [podsožnanie], nel sogno antelucano, la parola che ha catturato l'essenza di ciò che la sua anima aveva sempre sospirato: «associare» [soprižgat'] (1314). La tormentosa incapacità di trovare la strada verso l'«associazione» [soprižženie] generava ancora e ancora quello stato di attività mentale che egli chiamava «la vite s'è svitata» (*Anna Karenina* 873).<sup>11</sup>

Tale è la personalità di Pierre così come si è formata all'inizio della Guerra patriottica. La soglia è stata segnata dalla cometa che proprio Pierre ha visto – il segno di quel «noi adesso siamo figli della terra, ma nell'eterno siamo figli di tutto l'universo» (604). La quotidianità si trasfigura in una dimensione più alta.

Il tempo tra l'inizio della guerra e la decisione improvvisa di partire per l'esercito è riempito da un brusco avvicinarsi di stati d'animo e slanci irrazionali. Poiché la narrazione è discreta e Pierre compare in episodi frammentari, durante la sua assenza dal testo qualcosa in lui sembra maturare. Egli entra in questa nuova per lui epoca di sviluppo con il sentimento *gioioso* della catastrofe imminente che deve cambiare tutta la sua vita. Rimane nella Mosca svuotata «ad aspettare, con paura e gioia al contempo, che avvenisse qualcosa di terribile» (1171). La gioia è provocata dalla sensazione dell'avvicinarsi di qualcosa che risolverà la sua costante nostalgia spirituale, sensazione che, finalmente, si avvererà la *conoscenza* [žnanie], insita profondamente in lui, di essere «una parte di questo enorme, armonioso intero» (604). Essa sta alla base del fatto che la generale animazione patriottica avesse afferrato anche lui: sia l'improvvisato discorso alla assemblea della nobiltà, sia lo slancio a offrire un reggimento – tutto ciò dava sfogo a tale animazione.<sup>12</sup> Tuttavia era ancora ben lontano dall'azione. Gli passava per la testa anche di arruolarsi nell'esercito. Ma tre motivi lo trattenevano: in primo luogo l'appartenenza ai massoni che predicano la pace eterna, in secondo luogo la vergogna di comportarsi come tutti coloro che avevano indossato la divisa, e infine – ed è la cosa più importante – il pensiero di una sua qualche missione più alta che gli impedisse di prendere una decisione precipitosa. A

<sup>11</sup> [Al principio della seconda parte del vol. II di *Guerra e pace* si parla delle riflessioni di Pierre sul senso della vita e della morte dopo il duello con Dolochov e la spiegazione con la moglie. «A qualunque cosa cominciasse a pensare, tornava sempre a quegli stessi interrogativi, che non riusciva a risolvere, e che non poteva smettere di porsi. Era come se nella testa si fosse *spanata* quella vite principale, sulla quale era impernata tutta quanta la sua vita. La vite non riusciva né a entrare più in profondità, né a uscire, e girava senza far presa, sempre nello stesso solco, e non si poteva smettere di farla girare. [...] E di nuovo stringeva quella vite che non poteva più far presa, e la vite continuava a girare sempre nello stesso punto» (540-541). Ora, con la scoperta dell'«associazione», questa vite finalmente si è svitata. N.d.T.]

<sup>12</sup> Secondo il pensiero di Daniel Rancour-Laferrriere, il quale sottovaluta il ruolo delle motivazioni sublimi, il *masochismo* – il bisogno del sacrificio purificatore e della sofferenza – costituisce la dominante del carattere di Pierre, e gli è quasi indifferente da che parte combattere, se con i russi o con i francesi («It is almost as if it does not matter whose side Pierre is on – the Russian or the French») (cfr. Rancour-Laferrriere 178).

quanto pare, tutti questi motivi erano presenti, ma la verità effettiva era che egli non aspirava affatto all'esercito. Troppe ragioni razionali indicano sempre che ce n'è una principale, determinante, sebbene irrazionale: lo voglio o non lo voglio. Per questo, quando il solitario fatto suggerisce di andare alla fin fine nell'esercito, egli tuttavia non parte. La coscienza [*soznanie*] non insisteva su questo e pure il subconscio [*podsoznanie*] vi si opponeva. Ma *tutto insieme* richiedeva un'azione, fino a quel momento non importa quale. Sono state elencate molte ragioni 'a favore' e 'contro' l'esercito, mentre l'azione definitiva è rimasta immotivata. Qui non si può scoprire nessun segreto impulso nascosto nel subconscio. È un puro improvvisamente.

Una spiegazione può essere fornita solo dalla visione del mondo contemporanea, in particolare dalla sinergetica. Tutto quanto: la personalità di Pierre come si è formata fino a quel momento, ciò che ha vissuto dall'inizio della guerra costituisce – parlando il linguaggio della sinergetica – è un sistema in sovratensione. Esso è arrivato al punto della biforcazione, dove le strade si dividono, ed è pronto per la messa in funzione. Nei punti di biforcazione «compare la possibilità e la necessità di una scelta casuale» (Černavskij 63). La scelta è casuale, nel linguaggio della sinergetica – *emergente*, ovvero emerge all'improvviso e indirettamente, non si deduce dal presente, – ma proprio essa determina la sorte dell'intero sistema. Per questo può essere necessario e sufficiente un debole influsso di risonanza (Cfr. Knjazeva, Kurdjumov 40-47). L'impressione dell'esecuzione ha fornito proprio tale debole influsso di risonanza, tale meccanismo emergente di lancio.

Il terzo volume dell'epopea, dedicato direttamente alla Guerra patriottica, inizia con una lunga digressione filosofica su quale sia esattamente la ragione di un'azione (di qualunque tipo, anche storica). «Quanto più ci addentriamo nella ricerca delle cause, tante più ne scopriamo, e ogni singola causa, o ciascuna serie di cause, ci appare ugualmente giusta se presa di per sé, e ugualmente falsa se si considera l'enormità dell'avvenimento, rispetto alla quale essa risulta insignificante, e ugualmente falsa, altresì, perché in ogni caso essa non avrebbe potuto di per sé sola (senza il concorso di tutte le altre cause concomitanti) determinare l'avvenimento che allora si verificò» (937). «Nulla di tutto ciò è causa. Tutto è soltanto un concomitare delle condizioni in cui può compiersi un avvenimento vitale, organico, elementare» (940).

Qui si parla di un avvenimento storico, ma un avvenimento della vita del singolo uomo si svolge esattamente allo stesso modo. Lo conferma anche l'azione di Pierre che abbiamo osservato: una ragione non fa nulla, la coincidenza di più ragioni fa tutto. Si tratta dell'ennesima conferma della verità secondo cui l'uomo è isomorfo al mondo, egli è «Tutto e parte del Tutto».

Ma la riflessione sull'insieme delle motivazioni viene completata dal celeberrimo ragionamento tolstoiano sul «labyrintho di nessi». Proprio il «labyrintho di nessi» ha determinato il principio soggiacente alla sinergetica, «from complexity to perplexity» (Knjazeva, Kurdjumov 52), cioè «dalla complessità alla perplessità». In cui vi è sia «coincidenza» che «labyrintho».

Nell'*intero artistico* [*chudožestvennoe celoe*] dell'epopea Tolstoj non unisce le cause ma le *intreccia*. Pierre, partendo per l'esercito, non sapeva e non poteva sapere che proprio lì avrebbe acquisito la felicità di «associare», e dunque avrebbe trovato la strada per quel «nucleo» della sua personalità che lo avrebbe aiutato a risolvere i quesiti che tanto lo tormentavano.

*Guerra e pace* è un'epopea popolare, perciò al centro dell'evento più grande della storia nazionale non doveva trovarsi un militare di professione, bensì un uomo che incarnasse la pace [*muř*] e l'universo [*miř*].<sup>13</sup> Pierre non combatte: intuisce e comprende significati. L'autore *ha condotto* Pierre sul campo di Borodino, per quanto poco, ad uno sguardo superficiale, egli vi fosse adatto. Questo è un caso se osserviamo l'azione dalla posizione di un solo uomo – Pierre Bezuchov. Ma se la guardiamo dalla posizione del significato più alto dell'epopea, non si tratta più di una casualità, bensì di una «necessità poetica».

\* \* \*

Una variante diversa di corrispondenza tra il personaggio e l'intero estetico del testo è rappresentata dall'episodio della confessione di Anna. Essa è del tutto imprevista: nulla forzava Anna a farla. La stessa mattina del giorno fatale, nella conversazione con Vronskij (parte 2, capitolo XXII), Anna si opponeva in ogni modo alla sua insistente richiesta di dichiarare tutto al marito. Vronskij supplica, Anna evita la conversazione diretta. L'autore spiega quale sia la cosa più importante di cui Anna non poteva parlare con Vronskij: la questione insolubile del figlio. Inoltre, vi è la «terribile colpa» (238) di fronte al marito, di cui lei sa ma che attutisce istigandosi a odiarlo. Oltre a tutti questi fattori, direttamente nominati, dall'intera conversazione con Vronskij risulta chiaro che nemmeno lui è risoluto, non sa come sistemare la loro situazione, non ha alcuna decisione ponderata. Lei lo sente, e lei stessa non immagina un possibile futuro e lo teme. Torturata dall'indeterminatezza, pure non si sforza di risolverla, perché ora – nonostante tutto – è felice e teme di distruggere in qualche modo questa felicità. Tutti questi motivi – nominati o intuibili – non ammettevano alcuna possibilità di una rapida confessione. Per quanto riguarda Karenin, sebbene, senza dubbio, sapesse tutto, altrettanto sicuramente non lo sapeva, nascondendolo a se stesso, e più di ogni cosa temeva la chiara luce di una palese verità. Persino alle corse, quando l'agitazione di Anna la tradisce, egli, guardando attentamente il suo volto, cerca di non leggere quello che vi è scritto, «e contro la sua volontà vi leggeva [con orrore] quello che non voleva sapere» (260).<sup>14</sup> Persino nella carrozza un attimo prima della confessione «non si permetteva tuttavia di pensare alla posizione reale di sua moglie» (262) e «nulla egli aspettava tanto» (264) come che lei respingesse tutti i sospetti.

Nessun partecipante al dramma ha un solo motivo – razionale o subconscio – per desiderare che tutto si chiarisca. Nessuno lo provoca. Eppure Anna dice l'irrevocabile: «No, non vi siete ingannato» (264). Una sorpresa che nello stesso istante inizia ad essere percepita come inevitabilità.

Innanzitutto, ogni cosa è motivata dalla situazione. Anna ha vissuto un trauma nervoso troppo forte, da cui non si è ripresa, ed era in quell'agitazione in cui si dibatteva «come un uccello che sia stato preso» (261). Al momento della confessione non era ancora sicura che Vronskij fosse salvo (il bigliettino di Betsy arriverà poco più tardi), quindi si trovava in una dimensione dove persino un passo così deciso come la confessione al marito perdeva il suo senso e la sua portata. A ciò si aggiungeva anche uno stato fisico peculiare, la gravidanza.

---

<sup>13</sup> [Il gioco di parole del russo è lo stesso che il lettore russo di oggi trova nel titolo del romanzo, *Vojna i mir*, poiché oggi le due parole – *pace* e *universo* – si pronunciano e si scrivono alla stessa maniera [*muř*]; bisogna ricordare però che quando Tolstoj scrisse il romanzo le due grafie erano ancora distinte. N.d.T.]

<sup>14</sup> [Aggiungiamo le parole «con orrore», non presenti nella traduzione italiana citata, per tradurre il russo «s užasom». N.d.T.]

Anche il caso gioca la sua parte: se Karenin non fosse venuto alle corse, se non avesse iniziato la conversazione quando Anna ancora non sapeva che Vronskij era illeso, se Anna fosse tornata nella carrozza di Betsy – in questo momento non sarebbe accaduto nulla. Ma sarebbe accaduto inevitabilmente in una situazione diversa: la tensione crescente doveva scaricarsi.

Più in profondità della situazione vi è il carattere di Anna, la sua sincerità. Nonostante quello che Anna assicurava poco prima a Vronskij, l'ambiguità della situazione ripugnava alla sua natura onesta. Gérard Genette, che ha posto con fermezza il problema della verosimiglianza e della motivazione, ha usato come uno dei momenti fondanti del suo studio l'episodio della confessione della principessa di Clèves a suo marito. Secondo il ragionamento di Genette, poiché l'atto della protagonista non trasgrediva la massima morale della fedeltà al marito, ancora non ammessa nel secolo XVII, la sua confessione pertanto «non è di una grande dignità psicologica» (Genette 48). Dal momento che nel XIX secolo questa massima esiste, l'atto di Anna, viceversa, possiede questa grande dignità psicologica.

Ancora più in profondità del carattere, ma in associazione ad esso, emerge la verità che Anna non sta vivendo un amore ma una passione – in quanto archetipo – con le sue leggi eterne, tra cui il finale tragico predeterminato. Le origini dei sentimenti spesso non richiedono alcuna motivazione.<sup>15</sup> E quelle delle passioni in modo particolare. A. V. Michajlov nella sua ricerca sulla storia del carattere indica quello stadio della cultura dell'antichità in cui «la guida dell'uomo da parte degli dèi presuppone una fase determinata, non libera ma necessaria, per così dire obbligata, dell'interpretazione delle motivazioni delle proprie azioni». Per questo anche «alcune nostre caratteristiche psicologiche [...] vengono interpretate non come appartenenti alla persona stessa, bensì come appartenenti all'universo» (corsivo nostro – O.S.) (Michajlov 185). Così anche in questo romanzo pare che la passione sia qualcosa di non solo più grande ma diverso dal *sentimento vissuto da Anna*: è una forza esterna che l'ha scelta per sottometterla alle proprie leggi arcaiche, realizzando «la guida da parte degli dèi». Qui si manifesta non tanto la verità del carattere individuale quanto la verità del principio sopraindividuale.

La confessione al marito non è che un momento inevitabile del percorso verso il finale tragico predeterminato, dunque una tappa necessaria nello sviluppo dell'intreccio. È proprio quel punto della narrazione che N. Aseev chiamava «chiave dell'intreccio», il punto in cui avviene la demarcazione tra «come sarebbe andata la vita dei personaggi se non fosse successo questo e quest'altro» (Aseev 84-85). La vita normale o, come la chiama N. Aseev, «la vita come prima» non è solo la decorosa esistenza di Anna prima dell'incontro con Vronskij: è anche la possibile scelta di un banale adulterio. Il romanzo è diventato romanzo-tragedia solo dopo questa frattura nell'intreccio.

In tutto il suo carattere inaspettato questo episodio è motivato a più strati e con più sfaccettature: a livello dell'intreccio, del genere, della psicologia, dell'ontologia, cioè dalla «necessità poetica» di tutto quanto l'intero artistico.

\* \* \*

Ritorniamo all'episodio del tentato suicidio di Vronskij. Proprio in relazione ad esso Tolstoj scrisse la lettera a N. Strachov che abbiamo riportato all'inizio. Ecco la sua prosecuzione:

---

<sup>15</sup> A. Maslow, che ha studiato la problematica delle motivazioni in tutte le sue sfaccettature, tuttavia mette in guardia: «molti fenomeni psicologici sono immotivati» (Maslow 364).

«Ma Lei sa tutto ciò meglio di me, eppure ultimamente mi ci sono interessato. Una delle dimostrazioni più ovvie di questo è stato per me il suicidio di Vronskij che Le era piaciuto. Non mi era mai stato così chiaro. Il capitolo su come Vronskij abbia accettato la sua parte dopo l'incontro con il marito, ce l'avevo scritto da tempo. Ho iniziato a correggerlo e, del tutto inaspettatamente per me, ma indubbiamente, Vronskij decise di spararsi. Ora, per la continuazione, si scopre che questo era organicamente necessario» (Tolstoj *Sobranie sočinenij* 62, 269).

Perché questo è avvenuto inaspettatamente e perché, tuttavia, è «necessario»? Inaspettatamente perché non corrisponde alla concezione del carattere di Vronskij che si è formata fino a quest'episodio. Per quanto Vronskij non sia più lo stesso uomo che ha iniziato una relazione vantaggiosa con una brillante dama d'alta società, poiché Anna lo ha innalzato al proprio livello, la tragicità tuttavia non è radicata nel suo carattere. Secondo Tolstoj, però, esiste non solo il carattere innato ma anche quello acquisito. Vronskij è uscito fuori dai propri limiti perché è stato afferrato dalle correnti create dall'inarrestabile slancio di Anna incontro alla vita, alla felicità e alla morte. Nell'atmosfera della passione, della nascita e della morte – in quell'atmosfera di eternità che circonda Anna – egli ha acquisito maggiore rilievo. Questo carattere nuovo, acquisito, ha concesso a Vronskij la grandezza propria della tragedia.

Ma, oltre al carattere, agiscono anche le circostanze esterne. Prima la posizione di Karenin, in quanto marito tradito, era umiliante e tanto più umiliante, in quanto egli aveva solo «carezz[ato] col pensiero a lungo e da tutte le parti la questione del duello» (341), incapace di realizzare questo proposito; mentre Vronskij, ufficiale, conte, era sempre pronto a battersi. L'indecisione di Karenin non faceva che peggiorare la sua situazione umiliante. Ora, invece, con la sua azione generosa egli si era posto molto più in alto di Vronskij, tanto più in alto che era stata la volta di Vronskij di sentirsi umiliato. Per di più, Vronskij sentiva che Karenin era diventato superiore a lui in quel sistema di priorità rispetto a cui sono incommensurabili concetti come l'onore nobile e tutto ciò che ne deriva. Vronskij non è umiliato nel senso quotidiano della parola, è irreparabilmente umiliato di fronte a cose superiori. Ciò è talmente insopportabile da lasciare una sola possibilità: abbandonare deliberatamente la vita, subito, senza riflettere. Serve dunque un'analisi dettagliata del suo stato? C'è bisogno di un chiarimento dell'autore? No, perché tutto ciò si capisce senza spiegazioni. In che modo? Tolstoj chiarisce: la risposta sta nel «labirinto di nessi».

Nell'episodio del suicidio di Vronskij vi erano diversi fattori a costituire il fondamento per i nessi: in primo luogo, tutte le circostanze variegata e sfaccettate che formano il corso degli eventi. Uno dei fondamenti era il sempre mutevole «labirinto delle relazioni» tra i personaggi. Uno dei fondamenti era anche il modo in cui cambiava l'essenza dei caratteri. Proprio questo «labirinto di nessi» è del tutto comprensibile, poiché in esso Vronskij raggiunge la massima grandezza della personalità che gli era possibile. Manca qui la sensazione di un'esaustività incompleta, sensazione di solito caratteristica della realtà stessa. In questo episodio predomina quello che Dostoevskij chiamava «la chiarezza à la Tolstoj».

In relazione all'episodio del suicidio di Vronskij V. Nabokov ha avanzato, forse, l'unico possibile rimprovero a Tolstoj. Per Nabokov le motivazioni del suicidio sono facilmente spiegabili: è una questione d'onore, «una sorta di harakiri come lo intendono i giapponesi». Ma «il capitolo [...] non va altrettanto bene dal punto di vista artistico, dal punto di vista della struttura del romanzo». Alla vigilia del suo suicidio Anna non ripensa nemmeno una volta al tentativo di Vronskij. «L'artista Tolstoj sentiva, ne sono certo, che

il tema del suicidio di Vronskij aveva una tonalità differente, una tinta differente, una chiave e uno stile differenti, ed era artisticamente impossibile collegarlo agli ultimi pensieri di Anna» (Nabokov 205).

In effetti, la scena non ha avuto un effetto sostanziale nemmeno sull'intreccio, senza parlare di entrare in accordo con il montare della tragedia. Ma questo è sufficientemente motivato dal punto di vista artistico. Vronskij non poteva restare a lungo ad un livello sublime, innaturale per il suo «carattere innato». Inevitabilmente si abbassa, e la scossa vissuta si dilegua quasi senza lasciare traccia. In effetti, questa scena è risolta in una «chiave» diversa (Nabokov 205): tutte le motivazioni sono disposte sullo stesso piano e sono ugualmente ovvie; mancano le profondità, le irruzioni nel subconscio, nei motivi nascosti ecc. Tanto più manca quello che è più profondo del carattere e che si era manifestato nel destino di Pierre e di Anna.

L'estetica dell'episodio viene determinata dal carattere del personaggio. È tutto motivato dal «labyrinth di nessi» e abbastanza verosimile, ma le radici di questo evento giacciono a scarsa profondità. Nabokov ha ragione: qui non vi è «necessità poetica», dal momento che essa compare allorquando il «labyrinth di nessi» non si limita al livello eventuale ma penetra in quegli strati che stanno più a fondo del carattere, più a fondo dell'attendibilità psicologica, in quel «nucleo che crea la personalità» e che è «indubbio come l'«io»», cioè in quello che, insieme al Tutto, rappresenta l'Universale.

\* \* \*

Nell'epopea *si intrecciano* due problemi artistici: quello antropologico e quello dell'intero estetico.<sup>16</sup> Le sorprese nel mondo tolstoiano sono spesso presenti, ma quasi mai si percepiscono. L'autentico *improvvisamente*, cioè il casuale e l'immotivato, si manifesta in Tolstoj solo nei momenti in cui all'improvviso si strappa la sottile membrana eventuale: proprio in quell'istante Pierre decise di partire per l'esercito, proprio in quell'istante la relazione di Anna e Vronskij cessò di essere un segreto; ma poteva accadere anche in qualunque altro momento. Questa membrana si fa fragile sotto l'influsso di molteplici fattori: non solo dell'esterno «labyrinth di nessi» delle circostanze, ma soprattutto di quel «labyrinth di nessi» che, ramificandosi, penetra nelle profondità dell'essere, nei suoi eterogenei strati. Questo «labyrinth di nessi» interno, di regola, viene analizzato dall'autore in tutti i suoi elementi, ma solitamente la loro totalità non è concentrata in un solo luogo ma distribuita in diversi frammenti. Per questo sembra che una indubbia sorpresa poggi sull'ampio e stabile basamento della logica.

Per quanto la situazione sia paradossale, per quanto sia strana l'azione compiuta *improvvisamente*, il lettore non vi si sofferma, gli è già tutto chiaro. La caratteristica principale dell'arte secondo Tolstoj è «contagiare». Il lettore è «contagiato» a tal punto da diventare non più il «Lettore Empirico» ma il «Lettore Modello» nella terminologia di Umberto Eco (Eco 10-11); cioè egli non si identifica interiormente solo con uno dei personaggi a lui vicini per personalità, ma – simile all'autore-demiurgo (cioè all'«Autore Modello») – si identifica con tutti i personaggi in una volta, immergendosi nella situazione in tutta la sua

---

<sup>16</sup> G.S. Morson indica una simile «doppia causalità» anche nell'universo dostoevskiano: «Poiché gli eventi in un'opera di arte letteraria ben formata hanno per propria causa non solo ciò che li precede ma anche il sistema dell'intero, come ben sapevano i teorici dai tempi di Aristotele fino ai giorni nostri. Gli eventi vengono formati non solo da quegli avvenimenti del mondo inventato che i personaggi in linea di principio possono conoscere, ma anche da ciò che è necessario alla creazione di un'opera d'arte esteticamente efficace, cioè dalle considerazioni di cui i personaggi non possono essere a conoscenza» (Morson 13).

totalità. Allo stesso modo in cui un uomo comprende l'essenza della propria situazione senza smembrarla, spesso persino senza riflettervi, così pure il «Lettore Modello», «contagiato» da tutto quel che accade, diventa onnisciente come l'«Autore Modello». Ma a questo fine è insufficiente questa singola situazione, bisogna lasciarsi pervadere dal romanzo nella sua totalità, vivere nella sua realtà.

Com'è noto, la poesia tende all'identificazione interiore più della prosa, e dunque «contagia» di più.<sup>17</sup> Poiché Tolstoj è un poeta,<sup>18</sup> il lettore, trovandosi all'interno del suo universo, si lascia penetrare dalla volontà autoriale a tal punto che accoglie ogni cosa come dovuta, e percepisce tutto come il personaggio stesso, mentre «le azioni inaspettate possono essere inaspettate per tutti tranne colui che le compie» (Verč *O neožidannom dejstvii u Dostoevskogo* 410). Pertanto al lettore sembra che tutto sia naturale, che non esca dai confini del *come avviene di solito*.

L'universo tolstoiano viene scosso da atti ed eventi imprevedibili nella stessa misura di qualunque altro. E questo non confuta affatto per nulla la verità del fatto che questo universo sia dominato dallo spirito di una legge generale. L'arte epica e onnicomprensiva di Tolstoj riflette le leggi del cosmo, secondo le quali le sorprese sono altrettanto radicate nell'essere degli stati stabili. *Improvvisamente* non si oppone al *come avviene di solito*, ma vi è assorbito. Il lettore può quasi non accorgersi dell'*improvvisamente*, perché si è lasciato permeare dallo spirito totale della logica epica.

Siamo partiti da un riferimento a Dostoevskij. *Improvvisamente* è l'ennesima faccia dell'opposizione Tolstoj/Dostoevskij, un'opposizione che è naturale nel confronto e nella contrapposizione, ma artificiale qualora si faccia una scelta e si esprima una preferenza. Quindi terminiamo con un frammento dalla lettera di Thomas Mann che veniva allo stesso modo contrapposto a suo fratello Heinrich:

«Mi sentii allora tutto gonfio d'orgoglio e pensai alle parole di Goethe sulla vana contesa dei tedeschi, chi fosse più grande, lui o Schiller: “Stiano contenti di averne due di gagliardi di tal fatta”» (Mann 730).

## Bibliografia

Aseev, Nikolaj N. “Ključ sjužeta [La chiave dell'intreccio].” *Pečat' i revoljucija* 7. 1925. Stampa.

Častotnyj slovar' romana L. N. Tolstogo «Vojna i mir» [Lessico di frequenza del romanzo di L. N. Tolstoj «Guerra e pace»]. Tula, 1978. Stampa.

Černavskij, Dmitrij S. “O metodologičeskich aspektach sinergetiki [Sugli aspetti metodologici della sinergetica].” *Sinergetičeskaja paradigma. Nelinejnoe myšlenie v nauke i iskusstve [Il paradigma sinergetico. Il pensiero non lineare nella scienza e nell'arte]*. Moskva: Progress-tradicija, 2002. Stampa.

Eco, Umberto. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 2000. Stampa.

Genette, Gérard. “Vraisemblance et motivation.” *Figures* 2. 1969 [“Verosimiglianza e motivazione.” *Figure 2: La parola letteraria*. Torino: Einaudi, 1972. Stampa. 43-69].

<sup>17</sup> «Leggendo un'opera epica, dici a te stesso: “come mi assomiglia”, mentre leggendone una lirica dici: “sono io”» (Korman 9).

<sup>18</sup> Cfr. Slivickaja *Istina v dvižen'i* 63-128, capitolo *O poetičnosti «Vojny i mira»* [Sulla poeticità di «Guerra e pace»].

- Knjazeva, Elena N. e Sergej P. Kurdjumov. *Osnovanija sinergetiki* [Fondamenti della sinergetica]. Sankt-Peterburg: Aleteja, 2002. Stampa.
- Korman, Boris O. “O sootnošenii ponjatij «avtor», «charakter» i «osnovnoj èmocional'nyj ton» [Sull'interrelazione tra i concetti di «autore», «carattere» e «principale tono emotivo»].” *Problema avtora v chudožestvennoj literature* [Il problema dell'autore nella letteratura]. Vol. 2. Voronež, 1969. Stampa.
- L.N. Tolstoj v vospominanijach sovremennikov [L. N. Tolstoj nei ricordi dei contemporanei]. 2 voll. 2° ed. Moskva, 1960. Vol. 1. Stampa.
- Makovickij, Dušan P. *Jasnopoljanskije zapiski: U Tolstogo. 1904-1010* [Appunti di Jasnaja Poljana: a casa di Tolstoj. 1904-1910]. 4 voll. Moskva: Nauka, 1979. Stampa.
- Mann, Thomas. “A Guido Devescovi (1 maggio 1955).” *Tutte le opere di Thomas Mann*. 14 voll. Trad. Italo Alighiero Chiusano. Eds. Erika Mann, Lavinia Mazzucchetti. Vol. XIII “Epistolario 1889-1936. Lettere a italiani.” Milano: Mondadori, 1963. 727-730. Stampa.
- Maslow, Abraham H. *Motivazione e personalità*. Trad. Emanuele Rivero. Roma: Armando Armando, 1973. Stampa.
- Mauriac, François. “O «Vojne i mire» [Su «Guerra e pace»].” *Voprosy literatury* 1 (1961): 161-162. Stampa.
- Michajlov, Aleksandr V. “Iz istorii charaktera; Problema charaktera v iskusstve: živopis', skulptura, muzyka [Dalla storia del carattere; Il problema del carattere nell'arte: pittura, scultura, musica].” *Jazyki kul'tury* [I linguaggi della cultura]. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 1997. Stampa.
- Morson, Gary Saul. “«Idiot», postupatel'naja (processual'naja) literatura i tempika [L'«Idiota», la letteratura e la tempica progressiva (processuale)].” *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostojanie izučenija* [Il romanzo di F. M. Dostoevskij «L'idiota»: stato contemporaneo degli studi]. Moskva: Nasledije, 2001. Stampa.
- Nabokov, Vladimir V. *Lezioni di letteratura russa*. Ed. Fredson Bowers. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Garzanti, 1987. Stampa.
- Rancour-Laferrriere, Daniel. *Tolstoj's Pierre Bezukhov. A Psychoanalytic Study*. Bristol Classical Press, 1993. Stampa.
- Slivickaja, Ol'ga V. «Istina v dvižen'ii»: o čeloveke v mire L. Tolstogo [«La verità in movimento»: sull'uomo nel mondo di L. Tolstoj]. Sankt-Peterburg: Amfora, 2009. Stampa.
- . “«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>>.
- . “Otverstija v vysšee [Aperture verso il sublime].” *V «soprijaženii» s Tolstym* [In «associazione» con Tolstoj]. Jasnaja Poljana, 2013. Stampa. In corso di stampa.
- Tolstoj, Lev N. *Anna Karenina*. Trad. Leone Ginzburg. Milano: BUR Rizzoli, 2012. Stampa.
- . *Guerra e pace*. Ed. Igor Sibaldi. 4 voll. Milano: Mondadori, 1999. Stampa.

- . *Polnoe sobranie sočnenij v 90 tomach* [Opere complete in 90 volumi]. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1928-1958. Stampa.
- Toporov, Vladimir N. "O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s archaičeskimi schemami mifologičeskogo myšlenija [Sulla struttura del romanzo di Dostoevskij in relazione agli schemi arcaici di pensiero mitopoietico]." *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoētičeskogo* [Mito. Rituale. Simbolo. Immagine. Studi nel campo del mitopoietico]. Moskva: Progress. Kul'tura, 1995. Stampa.
- Verč, Ivan. *Vdrug, l'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Editoriale Stampa Triestina, 1977. Stampa.
- . "O neožidannom dejstvii u Dostoevskogo [Sull'azione inaspettata in Dostoevskij]." *Canadian-American Slavic Studies*. 12.3/Fall (1978): 408-412. Stampa.
- Zinčenko, Vladimir P. *Posoch Mandel'stama i trubka Mamardašvili. K načalam organičeskoj psihologii* [Il bastone di Mandel'stam e la pipa di Mamardašvili. Per gli inizi della psicologia organica]. Moskva: Novaja škola, 1997. Stampa.