

Quando la vita prevale sull'opera.
Spunti critici a margine di due letture:

Jay Parini, *L'ultima stazione*, Bompiani, Milano, 2010.

Pavel Basinskij, *Begstvo iz raja* [*Fuga dal paradiso*], Moskva, AST: Astrel', 2010.

Cinzia Cadamagnani
Università degli Studi di Pisa

Abstract

Questo breve intervento intende fornire lo spunto per una riflessione sullo stato attuale delle ricerche tolstoiane. Ripercorrendo brevemente le tappe essenziali degli studi dedicati a Tolstoj, approdiamo alla lettura di *L'ultima stazione* e di *Begstvo iz raja* [*Fuga dal paradiso*]; due recenti opere in cui il romanziere americano Jay Parini e il giornalista russo Pavel Basinskij descrivono la figura di Lev Nikolaevič Tolstoj attraverso gli occhi dei suoi contemporanei. Passando poi in rassegna gli interventi dei cultori della materia ai principali convegni internazionali, dedicati al centenario della morte di Tolstoj, constatiamo come, oggi, l'attenzione dei *tolstovedy* e degli studiosi sia in gran parte incentrata sulla figura del Tolstoj uomo/pensatore e solo di rado si soffermi sullo scrittore. L'oggetto prediletto delle ricerche odierne è il contesto; le note biografiche vincono quasi sempre sul testo, su quell'opera che proprio cento anni fa tanto seppe offrire alle sperimentazioni dei giovani formalisti, i quali scelsero proprio Tolstoj come loro 'palestra'. Oggi si ricorre alla memorialista o all'eco della stampa del tempo per riproporre al lettore il pettegoletto familiare; encomiabile il lavoro di archivio di numerosi studiosi e scrittori che hanno trascorso anni a sfogliare giornali e vecchi diari; ma è forse già stato detto tutto sullo stile e sulla tematica delle opere stesse? A mio avviso no; l'assenza di lavori seri e corposi, che solo i grandi studiosi sanno produrre (e la slavistica per fortuna vanta ancora grandi talenti) si fa sentire e a questa carenza bisogna in qualche modo iniziare a sopperire.

Parole chiave

Tolstoj, vita, opera, contesto, proiezione biografica

Contatti

cadamagnani@libero.it

Una parte cospicua delle ricerche presentate nell'ambito delle principali conferenze internazionali, volte a celebrare il centenario della morte di Lev Nikolaevič Tolstoj (1910-2010), testimonia una tendenza ormai consolidata: l'attenzione dei *tolstovedy* e degli studiosi in genere si è inesorabilmente distolta dalla figura dell'artista per concentrarsi sul già ben noto Tolstoj-uomo e predicatore. Le constatazioni, che sul finire degli anni Venti del secolo scorso Michail Bachtin faceva in merito alla letteratura su Dostoevskij, si presterebbero, a mio avviso, a essere riadattate oggi al panorama degli studi tolstoiani. Potremmo dunque affermare che:

Nella vasta letteratura dedicata a *Tolstoj* le caratteristiche principali della sua poetica non hanno potuto, com'è naturale, restare in ombra [...], ma la loro novità di principio e la loro organica unità nel complesso del mondo artistico *tolstoiano* sono state scoperte e illuminate in un modo tutt'altro che sufficiente.¹

Considerando il punto di vista dell'analisi, notiamo come, soprattutto negli studi su Tolstoj, «la proiezione biografica» rischi di strumentalizzare l'opera per accedere all'uomo. Le cose cambiano di poco se spostiamo lo sguardo sull'oggetto delle ricerche: al testo gli studiosi prediligono oggi il contesto. Sempre più frequente è un paziente lavoro d'archivio che intende riportare alla luce precisi momenti della vita, o della morte, dello scrittore attraverso gli echi della stampa nazionale o straniera. Se invece è l'opera a essere presa in considerazione, campi d'indagine prediletti diventano la memorialistica e gli epistolari. In alcuni casi la vita stessa si trasforma in arte; l'opera diventa allora il luogo in cui l'aspirazione alla pienezza, al compimento interiore producono il risultato più esaltante e sono così più facili da osservare. È in questa chiave di lettura, ad esempio, che nel suo ultimo libro Tzvetan Todorov descrive l'esistenza di «tre avventurieri dell'assoluto»² (Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Cvetaeva), distaccandosi ulteriormente dalla prospettiva strutturalista, adottata nei suoi studi degli anni Settanta e Ottanta. Nell'introduzione a *La bellezza salverà il mondo* Todorov giustifica così la selezione di temi e materiali:

La questione che ci interessa non riguarda la struttura e il significato delle opere, ma la possibilità o meno di prendere come esempio alcune esistenze vissute, per organizzare meglio la nostra [...]. La scelta di esistenze di scrittori è una questione di comodità, non di necessità. Pertanto il nostro materiale privilegiato non sarà costituito dalle opere, ma dagli scritti privati, là dove gli autori parlano di sé, della scelta di vita, dei successi e dei fallimenti. Tra questi scritti, talvolta completati da altre fonti, un posto privilegiato è riservato alla corrispondenza. La lettera si pone a metà strada fra ciò che è profondamente intimo e ciò che è pubblico, si rivolge già a un altro al quale ci si descrive o analizza, peraltro un individuo noto, non la massa indistinta. Le lettere manifestano sempre un aspetto del loro autore – senza peraltro essere una finestra aperta sulla sua identità.³

È pur vero che circa un secolo fa lo stesso Boris Èjchenbaum sosteneva che lo studio dell'opera di Tolstoj dovesse cominciare dai diari; egli ribadiva tuttavia l'essenza extrapsicologica della produzione artistica e sottolineava la distinzione tra un'analisi puramente psicologica dei documenti – in cui il metodo deve osservare le manifestazioni psichiche come tali, oltre il convenzionale involucro stilistico – da un'analisi letteraria dello stesso materiale, dove invece lo strato formale del testo viene utilizzato per scoprire come la vita psichica sia stata deformata dall'intervento artistico. Nel saggio *Molodoj Tolstoj* [*Il giovane Tolstoj*, 1922] Èjchenbaum dimostrava, ad esempio, come nei diari del giovane Tolstoj s'intravedessero gli embrioni di tutta la sua futura creazione artistica; in essi non emergeva la reale vita spirituale dello scrittore, bensì un'inclinazione alla deformazione e alla generalizzazione, tratti tipici del suo stile. Rispetto alle posizioni di altri formalisti,

¹ Michail M. Bachtin, *Dostoevskij poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002, p. 9.

² Tzvetan Todorov, *La bellezza salverà il mondo*, Garzanti, Milano, 2010, p. 16. In realtà questo non è in assoluto l'ultimo lavoro di Todorov, bensì la versione italiana di *Les aventuriers de l'absolu*, Robert Lafont, Paris, 2006.

³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 17.

quelle di Èjchenbaun furono contraddistinte da un antibiografismo piuttosto debole, che attenuò ulteriormente i propri toni già a partire dal 1923, anno in cui egli pubblicò un suo nuovo studio su Tolstoj, prestando particolare attenzione alla «personalità letteraria»⁴ dello scrittore. Di lì a breve anche Grigorij Vinokur espresse dettagliatamente il proprio punto di vista in merito al rapporto tra biografia e cultura; la biografia non è un problema psicologico, bensì storico-culturale che ha come oggetto di studio la storia della vita individuale della personalità, comprendendo tutte le caratteristiche (intellettuali, psichiche, psicofisiche) con le quali tale personalità è data nella storia della cultura; compito del biografo consiste nel descrivere scientificamente queste qualità.⁵

La critica e la teoria della letteratura contemporanea a Tolstoj si erano concentrate principalmente sui contenuti della sua opera, giudicandoli o spiegandoli in rapporto alla serie storica e a quella morale. Fu Kostantin Leont'ev⁶ che nello studio del procedimento artistico si soffermò per primo sul «come» e non sul «cosa», analizzando ad esempio i vari punti di vista della narrazione, e constatando uno slittamento della prospettiva nella rappresentazione dei moti interiori.⁷ Il processo di negazione individuato invece dal critico Apollon Grigor'ev⁸ anticipò le intuizioni dei formalisti, i quali, inizialmente, «non scoprirono tanto qualcosa di nuovo nella parola, quanto piuttosto ne tolsero e ne abolirono il vecchio»;⁹ essi scelsero proprio i testi di Tolstoj come palestra per i loro esperimenti pionieristici, in cui il metodo era immanente alla ricerca e l'analisi prendeva le mosse dalla singola opera per trarre conclusioni più generali sullo stile dell'autore. Di lì a breve seguirono però ripensamenti profondi: dal 1927 gli stessi autori (B. Èjchenbaum e V. Šklovskij innanzitutto) ripresero in mano il materiale tolstoiano sentendosi questa volta in dovere di coinvolgere nell'indagine ciò che da sempre vi avevano bandito: la serie extraestetica.¹⁰

⁴ Vedi anche Boris M. Èjchenbaum, *Literatura i pisatel'* [La letteratura e lo scrittore] in «Zvezda», n. 5, 1927.

⁵ Georgij O. Vinokur, *Biografija i kul'tura* [La biografia e la cultura, 1927], Moskva, 1927.

⁶ Konstantin N. Leont'ev, *Analiz, stil' i vejanie. O romanach grafa Tolstogo, kritičeskij etjud* [Analisi, stile e atmosfera. Sui romanzi del conte Tolstoj, studio critico], «Russkij vestnik» [«Il messaggero russo»], n. 6-8, 1890.

⁷ In occasione della conferenza dedicata a Leont'ev del novembre 1991 A. P. Čudakov ha definito Leont'ev «il primo formalista russo»; a mio avviso si tratta di un'affermazione piuttosto azzardata dato che, come giustamente ci fa notare S. Bočarov, per Leont'ev la forma e lo stile hanno una loro psicologia; sono permeati dal tempo e dallo spazio, fattori da lui sintetizzati nel termine «vejanie» [tendenza/corrente; io proporrei atmosfera]. Nel suo studio su *Guerra e pace* Leont'ev dedica così ampio spazio alla dimostrazione di come Tolstoj non abbia rappresentato nell'opera lo spirito dell'epoca napoleonica, bensì quello del suo tempo: cfr. Sergej Bočarov, *Sjuzety russkoj literatury* [Gli intrecci della letteratura russa], Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 1999.

⁸ Apollon Grigor'ev, *Javlenija sovremennoj literatury propušennye našej kritikoju – Graf Lev Tolstoj i ego sočinenija* [I fenomeni della letteratura contemporanea sfuggiti alla nostra critica – il conte Lev Tolstoj e la sua opera], «Vremja», n. 1, 1862.

⁹ Pavel N. Medvedev (Michail M. Bachtin), *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poetiku*, ed. cons. *Il metodo formale nella scienza letteraria*, trad. it. di Rita Bruzzese, Dedalo libri, Bari, 1978, p. 155.

¹⁰ Boris M. Èjchenbaum, *Lev Tolstoj. Kniga pervaja, 50-ye gody* [Lev Tolstoj. Libro primo, gli anni Cinquanta], Leningrad, Priboj, 1928; Viktor B. Šklovskij, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir"* [Materiale e stile nel romanzo di Lev Tolstoj "Guerra e pace"], Moskva, 1928. Sull'indirizzo «socioformalista» di quest'opera vedi anche Victor Erlich, *Russian formalism: history, doctrine*, 1956, ed. cons. *Il formalismo russo*, trad. it. di Marcella Bassi, Bompiani, Milano, 1966; Boris M. Èjchenbaum, *Literatura i literaturnyj byt*, «Na literaturnom postu», n. 9, 1927; Aage Hansen-Löve, *Der Russische Formalismus: Methodische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus des Prinzip des Verfremdung*, 1974, ed. cons. *Il formalismo russo*, trad. it. di

Il prezioso contributo di Viktor Vinogradov, *O jazyke Tolstogo* [Sul linguaggio di Tolstoj, 1939], incentrato sull'analisi linguistica delle opere degli anni Cinquanta e Sessanta, approfondiva le intuizioni di Leont'ev. Anche Vinogradov notava come, in *Guerra e pace*, la sfera dello stile narrativo e quella dei monologhi interiori dei vari personaggi fossero ravvicinate a tal punto, che le frasi e le immagini dei protagonisti si confondevano con la narrazione dell'autore e viceversa. Esaminando il procedimento del monologo interiore, egli tentava poi di spiegare come la semantica e la grammatica interagissero al suo interno:

Le forme semantiche del "monologo interiore", inserite nella struttura dello stile narrativo, vengono assimilate dalla costruzione grammaticale del discorso dell'autore. Esse perdono i tratti specifici del linguaggio e del pensiero individuale e si trasformano in "prismi" espressivo-simbolici della rappresentazione letteraria. Attraverso questi prismi L. Tolstoj combina "le immagini oggettive" con la loro percezione e interpretazione soggettivo-emozionale.¹¹

Altrettanta attenzione era rivolta da Vinogradov alla fraseologia. Riprendendo l'espressione coniata da Kostantin Aksakov, egli definiva «frase inorganica» [*inorganičeskaja fraza*] quella complessa costruzione di gruppi di parole, in cui le proposizioni tolstoiane si distinguevano per la loro frammentarietà. La sensazione era che il periodo sintattico nello stile di Tolstoj non avanzasse secondo uno schema logico prestabilito e chiuso, come nel linguaggio letterario, ma riflettesse direttamente l'andamento del discorso monologico, pronunciato mentalmente e quasi improvvisato.

Come in molte altre discipline letterarie dovremo attendere gli anni Sessanta/Settanta per ritrovare l'opera al centro delle ricerche, alle quali i formalisti apporteranno nuovamente un contributo importantissimo, dato che meglio di altri sapranno inquadrare la poetica tolstoiana nella più ampia cornice della storia della cultura russa.¹² Il seguito è storia recente; l'ultimo studio in cui la produzione letteraria di Tolstoj trova adeguato spazio nel contesto letteratura – vita spirituale – società, è senz'altro la monografia dello studioso russo Georgij Lesskis,¹³ di cui non possiamo però condividere l'affermazione di un Tolstoj preoccupato più sul cosa che sul come scrivere; non si spiegherebbero infatti

Daniela Zuffellato, in *Storia della letteratura russa*, Efim Etkind e Georges Nivat (eds.) Einaudi, Torino, 1989-1991, in particolare il paragrafo intitolato: *La teoria formalista del literaturnyj byt. Inizi di una sociologia della letteratura e di una pragmatica della cultura*.

¹¹ Viktor V. Vinogradov, *O jazyke Tolstogo (50-60-e gody)* [Sul linguaggio di Tolstoj (Anni 50 e 60)], in A.A.VV, L. N. Tolstoj. *Literaturnoe nasledstvo* [Lev Tolstoj. Il retaggio letterario] vol. 35/36, AN SSSR, Moskva, 1939, pp. 117-220.

¹² Di seguito riportiamo soltanto alcuni titoli dei principali lavori di questi anni: Boris Eĵchenbaum, *Lev Tolstoj: semidesjatyje gody* [Lev Tolstoj: gli anni Settanta], Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1970; Viktor B. Šklovskij *Lev Tolstoj*, CK VLKSM Molodaja Gvardija, Moskva, 1963; Lidija Ja. Ginzburg, *O psihologičeskoj proze* [Sulla prosa psicologica], Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1971; Aleksandr P. Skaftymov, *Nrasvtennye iskanija russkich pisatelej, stati i issledovanija o russkich klassikach* [Le ricerche morali degli scrittori russi, articoli sui classici russi], Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1972; Boris M. Uspenskij, *Poëtika kompozicii*, Iskusstvo, Moskva, 1970; Aleksej V. Čičerin, *O jazyke i stile romana-epopei «Vojna i mir»* [Sul linguaggio e lo stile del romanzo-epopea *Guerra e pace*], L'vov, Izd-vo L'vovskogo universiteta, Moskva, 1956; Andrej A. Saburov, *Vojna i mir L. N. Tolstogo* [Guerra e pace di Tolstoj], MGU, Moskva, 1959; Boris I. Bursov, *Lev Tolstoj i russkij roman* [Lev Tolstoj e il romanzo russo], Akademii Nauk, Moskva-Leningrad, 1963.

¹³ Georgij A. Lesskis, *Lev Tolstoj*, Ogi, Moskva, 2000.

le innumerevoli redazioni dei suoi testi, diventate leggendarie. È invece interessante il tentativo di analizzare statisticamente i tratti statici, dinamici e psicologici nella descrizione dell'interiorità dei personaggi in *Giovinezza* e *Guerra e pace*; e la dimostrazione che in entrambi i casi prevalgono quelli dinamici (statici: G.11%, G. e P. 4%; dinamici G. 58%, G. e P. 62%; psicologici G. 31%, G. e P. 34%).¹⁴

Le due recenti pubblicazioni sulle quali ci soffermeremo brevemente adesso non sono opera – è importante sottolinearlo – di due cultori della materia: Jay Parini, è un romanziere e poeta americano (nonché docente di lingua inglese); l'altro, Pavel Basinskij, un giornalista russo. L'opera di Parini – *L'ultima stazione* – risale in realtà al 1990¹⁵ ma è stata ripubblicata e tradotta in italiano solo quest'anno, in occasione della sua trasposizione cinematografica.¹⁶ Otto voci diverse contribuiscono a descrivere l'ultimo anno di vita di Tolstoj; di queste una soltanto (quella di Maša, la giovane tolstoiana) è frutto della fantasia dell'autore; le altre appartengono tutte a personaggi realmente esistiti: la moglie Sof'ja Andreevna, il giovane segretario Valentin Fedorovič Bulgakov, il dottor Dušan Makovičkij, la figlia prediletta Aleksandra L'vovna (Saša), il sodale Vladimir Grigor'evič Čertkov e lo stesso Tolstoj. I protagonisti commentano, ognuno dal proprio punto di vista, la quotidianità di Jasnaja Poljana alla vigilia della fuga di Lev Nikolaevič. L'impressione è che parlino attraverso le pagine dei loro diari; in realtà, Parini, per sua stessa ammissione, rielabora a proprio piacimento i frammenti della memorialistica (le uniche pagine autentiche sono quelle di Tolstoj), ricostruendo dialoghi da discorsi indiretti o inventandone di nuovi. Tutto ciò fonde i confini, peraltro già labili, tra reale e immaginario e impedisce al lettore meno esperto di verificare quanto descritto. Ne esce un romanzo più polifonico che storico (sia ben chiaro: i due termini non si escludono a vicenda; si parla qui di motivi dominanti), la cui struttura ricorda per molti aspetti *Tolstoj è morto*,¹⁷ opera in cui, Vladimir Pozner, nel lontano 1935, ricostruiva la fine di Tolstoj attraverso i bollettini medici, i dispacci telegrafici, gli articoli della stampa e i rapporti di polizia oltre che i frammenti dei diari e la corrispondenza.

I diari hanno una funzione strategica all'interno dell'opera: attorno agli stessi diari dello scrittore si consolida ad esempio l'antagonismo fra Sof'ja Andreevna e Vladimir Grigor'evič Čertkov (i due si battono fino in fondo per ottenere la custodia di quelle pagine); il diario segreto che entrambi, e l'uno all'insaputa dell'altro, fanno redigere al giovane se-

¹⁴ In uno studio di linguistica applicata e matematica del 1964 Lesskis aveva utilizzato l'opera di Tolstoj per dimostrare, statisticamente, la presenza di leggi costanti nell'interrelazione tra i livelli semantico e sintattico del testo. Nel genere epistolare, ad esempio, la lunghezza media della proposizione è inferiore rispetto a quella della narrazione autoriale dei romanzi, ma la percentuale di proposizioni complesse è invece più alta. Partendo dall'analisi di *Guerra e pace*, notava inoltre che, la descrizione dei momenti più dinamici nello sviluppo della trama (il ballo a Voronež, la morte del Principe Andrej e quella di Petja ecc.) è resa sempre attraverso l'uso di proposizioni semplici; confrontando questi dati con quelli estratti da altre opere dello stesso Tolstoj (*I cosacchi*), o di altri autori a lui contemporanei, tra cui Turgenev (*Alla vigilia* e *Fumo*), constatava come l'interdipendenza tra la complessità della proposizione e il carattere tematico della trama fosse un tratto tipico di tutta la prosa (cfr. Georgij A. Lesskis, *O zavisimosti meždu razmerom predloženiija i ego strukturoj v raznych vidach teksta* [Sull'interdipendenza tra la lunghezza della frase e la sua struttura nei diversi tipi di testo], «Voprosy jazykoznanija», n. 3, 1964, pp. 99-123).

¹⁵ Jay Parini, *The Last Station*, 1990, ed. cons. *L'ultima stazione*, trad. it. di Lorenzo Matteoli, Bompiani, Milano, 2010.

¹⁶ *The last station* per la regia di Michael Hoffman; drammatico, 112 min., Germania-Russia-Gran Bretagna, 2009.

¹⁷ Vladimir Pozner, *Tolstoj est mort*, 1935, ed. cons. *Tolstoj è morto*, trad. it. di Giuseppe Girimonti Greco, Adelphi, Milano, 2010.

gretario, funge da tramite per accedere alla sfera più intima di Tolstoj e consente loro di seguire ogni istante della sua vita. Per Sof'ja Andreevna, perennemente preoccupata della sua immagine e reputazione agli occhi del popolo russo e del mondo, i propri diari hanno infine l'importantissimo ruolo di tramandare ai posteri la sua verità. Nella descrizione corale di una vita domestica diventata impossibile c'è pochissimo spazio per la produzione letteraria di Tolstoj. Le sue opere compaiono di rado; in due occasioni diventano oggetto di un frettoloso e immotivato giudizio estetico: *La sonata a Kreutzer* è, a detta di Valentin Bulgakov, l'unico errore di Tolstoj, mentre *Giovinezza*, secondo lo stesso Lev Nikolaevič, sarebbe uno scritto indegno. Il resto delle volte esse vengono a mala pena menzionate, eccezion fatta per il parallelo finale, in cui *La morte di Ivan Il'ič* diventa metafora degli ultimi giorni di Tolstoj.

È forse nella pluralità di voci incompatibili, nel continuo intersecarsi di coscienze che risiede il piacere (non di «godimento» parlerebbe infatti Barthes) della lettura. Se per gli addetti ai lavori tutto è ormai ben noto, per il lettore comune, invece, la gelosia isterica di Sof'ja Andreevna nei confronti del marito e i sogni perversi di quest'ultimo, contribuiscono a rendere Tolstoj un po' più umano. Imperdonabile è però l'errore filologico di Parini, che in tutto il corso del libro trascrive il nome del dottore omettendo una *i*: Makovckij (nella trascrizione anglosassone Makovzky) anziché Makovickij. L'autore esagera inoltre nell'accentuare, in tutti i personaggi, il motivo di una libido a tratti morbosa, reso ancor più evidente da una terminologia spesso volgare. Sof'ja Andreevna sottolinea con insistenza la passione animalesca del marito¹⁸ che ha perso la verginità a 14 anni con una prostituta e ha avuto un figlio dalla popolana Aksinija, «usata per le sue sconce necessità per tre anni prima del matrimonio».¹⁹ È nei sogni però che si arriva a sfiorare la perversione; la gelosia di Sof'ja Andreevna per Čertkov alimenta incubi in cui il discepolo di Tolstoj la sostituisce nel ruolo di amante; i due le appaiono sdraiati sull'erba bagnata mentre si «contorcono tra le foglie uniti in un amplesso osceno e si dimenano nel fango come vermi».²⁰ Lev Tolstoj, oltre alla fanciulla tartara conosciuta a Sebastopoli, sogna di essere un toro nero e di «montare una a una mille vacche»;²¹ mentre il dottor Makovickij gli confessa a sua volta di aver pagato una donna quando ancora era studente. All'iniziazione sessuale di Valentin Bulgakov (con la giovane Maša) sono dedicate alcune pagine e sulla stretta amicizia che lega la figlia Saša alla coetanea Varvara Michajlovna regna una volontaria ambiguità. Tutto ciò serve forse allo scrittore per denunciare quel senso d'incoerenza tra la vita vissuta e i principi predicati e che fu sottolineato più volte da Sof'ja Andreevna sia in privato che in pubblico. Il tolstoismo non approvava le relazioni sessuali al di fuori del matrimonio e lei era costretta a vedere l'«odiosa parodia di suo marito» – Timofej Bazykin, il figlio avuto dalla popolana – aggirarsi ambiguamente per Jasnaja Poljana, «portando legna, facendo mestieri vari e strisciando nel buio».²² L'uomo che aveva sposato nel lontano 1862 adorava lo zar in quanto tale; sul finire dei suoi anni, invece, non lo poteva più tollerare e lei, che in quell'atteggiamento non riconosceva – o forse non voleva riconoscere – il risultato di un lungo e difficile percorso evolutivo, guardava al marito come a un uomo poco coerente.

¹⁸ Jay Parini, *L'ultima stagione*, cit., p. 16.

¹⁹ Ivi p. 46.

²⁰ Ivi, p. 224.

²¹ Ivi, p. 150.

²² Ivi. p. 46.

Anche il giornalista russo Pavel Basinskij indugia sui vari punti di vista di quanti definiscono ora «crisi», ora «evoluzione» e ancora «svolta» o «illuminazione» [prosvetlenie] i momenti di quel graduale e costante cambiamento che con maggiore incisività si ripercossero nello stile di vita e nella *Weltanschauung* di Tolstoj. Egli esamina le cause e tenta di individuare le avvisaglie e i precedenti dell'allontanamento finale, avvenuto nella notte tra il 27 e il 28 ottobre 1910, quando l'ottantaduenne Tolstoj abbandonò la sua casa e in compagnia del solo Makovickij si recò prima nel monastero di Šamordino, dalla sorella, e proseguì poi il suo cammino per morire in diretta mondiale pochi giorni dopo – il 7 novembre – nella sperduta stazioncina di Astapovo. Le seicento pagine di Basinskij, insignite del più importante premio letterario della scena culturale russa – «Bol'saja kniga» [Gran libro] –, si basano su un ricco materiale documentaristico e assumono l'aspetto di una storia-reportage, in flash-back servono all'autore per ricostruire l'intera vita dello scrittore, contestualizzandovi la produzione letteraria.

Basinskij sottolinea l'importanza del ruolo assunto dalla stampa in tutta l'esistenza di Tolstoj: dal successo che in parte le devono le sue opere, all'uso smodato che ne fece la moglie attraverso la pubblicazione di interviste e servizi fotografici, ai resoconti finali con cui i giornali di tutto il mondo documentarono in un primo momento le ore della malattia, e diffusero in seconda battuta la notizia della morte. I documenti riportati da Basinskij testimoniano come, nella straordinarietà dell'evento, il turbinio mediatico non si limitasse a fornire aggiornamenti ma s'insinuasse prepotentemente nella sfera privata; l'esempio delle «Odesskie novosti» [«Le notizie odessite»] che, rivolgendosi alla famiglia, scrivevano: «Non lo cercate! Non è vostro, è di tutti!»²³ è indicativo del coinvolgimento della stampa nella vicenda.

Il lessico scelto dai giornalisti per descrivere la scomparsa di Tolstoj diventa anche il primo strumento attraverso cui l'autore tenta di rispondere al quesito che apre il primo capitolo: «Uchod ili begstvo?» [Allontanamento o fuga?]. Egli dimostra come i media avessero impiegato la parola «uchod» solo di rado, preferendo espressioni come «vnezapnyj ot'ezd» [partenza improvvisa], «izčeznovenie» [scomparsa] e «begstvo» [fuga], a differenza del dottor Makovickij, e del Professor Snegirev – l'ostetrico di SoFja Andreevna – che avevano preferito parlare invece di «allontanamento», proprio per placare i toni della stampa e tranquillizzare la famiglia, o, come nel caso di Ivan Bunin (in *Osvoboždenie Tolstogo* [La liberazione di Tolstoj]), che vide nel gesto di Tolstoj il parallelo con un'antica consuetudine contadina per cui gli anziani, ormai al termine della loro vita, preferivano allontanarsi dalle loro abitazioni per andare a morire in vari monasteri. Una scelta simile era motivata dal duplice desiderio di non andare a pesare sulle giovani generazioni e di prepararsi spiritualmente al momento del trapasso. Com'è evidente dal titolo dell'opera, Basinskij opta per il primo termine della dicotomia, anche se poi nel corso del libro usa spesso le parole «fuga» e «allontanamento» l'una come sinonimo dell'altra. Condivisibile è l'interpretazione dell'autore secondo cui la scelta finale di Tolstoj non rappresenterebbe il gesto simbolico di un titano, bensì l'ultimo sforzo di una persona stanca di sopportare una realtà diventata opprimente. Tuttavia, questa lettura contrasta, insieme alla demistificazione del mito di una Jasnaja Poljana lussuosa e idilliaca, con la scelta dell'altro sostantivo presente nel titolo: «raj» [paradiso]. La combinazione dei due termini conferisce infatti un'aura sacrale (ci sovviene subito un'altra fuga verso la salvezza: la fuga in Egitto) a una realtà di cui il più delle volte sono messi in risalto cupi tratti prosastici.

²³ Pavel V. Basinskij, *Begstvo iz raja* [Fuga dal paradiso], AST: Astrel', Moskva, 2010, p. 3.

Nel libro di Basinskij l'opera tolstoiana è funzionale alla vita. L'autore ricorre spesso ad essa con l'intento di giustificare comportamenti o modi di pensare dello scrittore; registrando ad esempio nella fuga un motivo ricorrente non solo nell'esistenza di Tolstoj (fugge dall'università nel 1847, dalla Guerra nel 1855, dalla redazione del «Sovremennik» [«Il contemporaneo»], all'estero nel 1857...); ma anche nella sua produzione letteraria: in *Utro pomesčička* [Il mattino di un proprietario] anche Nechljudov abbandona l'università, fugge il Conte Turbin in *Dva gusara* [I due ussari], vaga nella steppa il protagonista di *Metel'* [La tempesta], scappa in guerra il Principe Andrej e dal marito Anna Karenina. Interessante l'osservazione di Basinskij secondo cui la fuga non porterebbe mai, nella narrazione di Tolstoj, a uno scioglimento positivo della vicenda, tranne forse nel caso del racconto *Kavkazskij plennik* [Il prigioniero del Caucaso, 1872]. Tuttavia, mi pare che l'autore tenda ad accentuare troppo un *leitmotiv* che in Tolstoj non può essere assunto come filo conduttore né della sua vita (nonostante l'importanza che riveste nel finale), né della sua produzione artistica, a differenza di quanto avviene invece nel mondo gogoliano, ben descritto da Angelo Maria Ripellino.²⁴

Ciononostante il tema della fuga in Tolstoj è oggi al centro di numerose ricerche; al recente convegno parigino dedicato allo scrittore (17-20 novembre 2010)²⁵ lo studioso russo Sergej Bočarov ha elaborato il proprio intervento, instaurando un parallelo tra il motivo della «partenza» in Tolstoj e in Gogol', mentre Marija Virolajnen ha analizzato tale fenomeno come archetipo della cultura russa. Le altre relazioni, opera dei maggiori slavisti, si sono concentrate invece sugli echi della morte di Tolstoj nella stampa americana (Vladimir Aleksandrov, Yale University) o in quella del Turkestan (Ann Arbor, Michigan); sulla scoperta di Tolstoj nei vari paesi, come nel caso del prof Stefano Garzonio che si è soffermato sul ruolo di Angelo de Gubernatis e de la «Rivista Contemporanea» nella diffusione di Tolstoj in Italia; o hanno ancora dato spazio all'eredità del pensiero tolstoiano. Infine anche il critico comparatista George Steiner ha parlato più di coscienza che di opera. In quell'innocenza trascendente in grado di vedere nell'uomo una forza unica e particolare sarebbe, a suo avviso, da individuare l'essenza del legame che unisce Tolstoj e Omero. Steiner ha inoltre avanzato un'ipotesi molto personale, seppur interessantissima, con la quale tenta di motivare i severi giudizi di Tolstoj sull'arte di Shakespeare. Tanta inclemenza scaturirebbe dalla gelosia divoratrice che lo scrittore della *Potenza delle tenebre* nutriva per il tragediografo inglese. Nel *Re Lear* Tolstoj aveva letto e riconosciuto la profezia del proprio destino; ecco di nuovo che il contenuto dell'opera e i temi della vita fondono i loro confini. Stupisce infine che anche nell'ambito del convegno dedicato a Tolstoj dal «Neo-Formalist Circle» [«Tolstoj 100 years on», 13-15 settembre 2010] il testo non abbia in concreto attirato maggiore attenzione; se si escludono infatti il lavoro di Joe Andrew sulla narrazione di *Padre Sergio*,²⁶ strutturato sulla falsa riga di quello di Michael O'Toole sul racconto di Čechov *Lo studente*,²⁷ e l'analisi statistica effettuata da

²⁴ Angelo Maria Ripellino, *L'arte della fuga*, Guida editori, Napoli, 1987.

²⁵ Il convegno internazionale organizzato dall'Università La Sorbona di Parigi era intitolato: «L'oeuvre de Léon Tolstoï, bilan du XIXe européen Colloque international» [«L'opera di Leone Tolstoj, bilancio del XIX convegno internazionale»].

²⁶ Il titolo dell'intervento in fase di pubblicazione negli atti del convegno è: Joe Andrew, «*I'm not the devil, I'm simply a sinful Woman*». *Narrative and Gender in Father Sergius: a Neo-Formalist Approach*.

²⁷ Michael O'Toole, *Structure and style in the Short Story: Chekhov's The Student*, «Slavonic and East European Review», XLIX, 1971, pp. 45-67.

Peter Grzybek²⁸ sulla complessità della prosa tolstoiana, gli altri interventi hanno toccato l'opera solo marginalmente.

L'impressione che emerge dalle ricerche degli ultimi anni è che sul prodotto artistico sia già stato detto tutto. A mio avviso, invece, questi eccellenti studiosi, che animano i dibattiti e i convegni internazionali, potrebbero apportare ancora preziosi contributi in tale direzione. È giunto il momento di proferire una «parola nuova»,²⁹ di riportare sotto i riflettori l'opera per illuminarla laddove è rimasta in ombra. E se ormai in molti si sono resi conto che nella comprensione del testo letterario non si può prescindere dalla conoscenza di tutte «le circostanze di realtà», tra le quali Francesco Orlando annoverava anche quelle collettive di storia politica ed economica, che fanno parte del contesto, e quelle ugualmente collettive che preesistevano nella storia letteraria e culturale, di cui fa parte il codice, dovremmo almeno seguire il suggerimento del noto filologo Michail Gasparov:³⁰ studiare innanzitutto ciascun'opera in tutti e tre i suoi livelli costitutivi (semantico, stilistico e fonetico). Solo in un secondo momento avrà senso rivolgersi alle circostanze di realtà sopra menzionate. Anche Steiner, non molti anni fa, ribadiva che una «lettura ben fatta»³¹ deve sempre iniziare dal lessico, consigliando di tenere sul tavolo di lavoro una buona grammatica storica e un trattato, seppur rudimentale, di metrica, unici veri strumenti in grado di aiutare lo studioso nella ricerca.

²⁸ Peter Grzybek (Graz), *Tolstoi's Prose Language: A Case of Study of Sentence Length and Text Difficulty*, in fase di pubblicazione negli atti del convegno.

²⁹ Nella letteratura russa questa espressione fu usata per la prima volta dal critico Apollon Grigor'ev in riferimento al drammaturgo Aleksandr N. Ostrovskij; l'unico scrittore, che a suo avviso aveva saputo descrivere aspetti ancora inediti del carattere nazionale russo, la cosiddetta *narodnost'*. Com'è evidente da noi è usata in tutt'altra accezione.

³⁰ Michail L. Gasparov, «*Snoga tuči nado mnoju*»...*Metodika analiza* [«Di nuovo nubi su di me»...Il metodo dell'analisi], in *Idem, Izbrannye trudy - O Sticbach* [Opere scelte – Sulla poesia], Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 1997, pp. 9-20.

³¹ George Steiner, *Une lecture bien faite* [Una lettura ben fatta], «Debat», n. 86, 1995, pp. 4-14.