

«L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica

Ol'ga Slivickaja

Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

Abstract

L'articolo indaga l'antropologia letteraria di Tolstoj, che vede l'uomo come carattere stabile ma, in questa stabilità, anche soggetto a mutamenti. Utilizzando diversi concetti della critica letteraria e della psicanalisi (dalle idee di M. L. Gasparov sui due approcci alla letteratura, filosofico e filologico, all'immagine di S. Frank che paragona il subconscio umano a una profonda «miniera», dal concetto di «acte gratuit» di W. H. Auden a quello di «epifania» di J. Joyce e U. Eco) e soffermandosi sull'esempio dell'episodio di *Guerra e pace* di Pierre a Borodino, l'autrice mostra come lo scrittore sia capace di dotare i personaggi dei suoi grandi romanzi tanto di una psicologia della profondità, quanto di una psicologia dell'altezza.

Parole chiave

antropologia letteraria, *acte gratuit*, epifania, psicologia del profondo, psicologia dell'altezza

Contatti

elizaveta.illarionova@gmail.com

Nota introduttiva

di Elizaveta Illarionova

Università degli Studi di Milano

Pubblichiamo qui, per la prima volta in traduzione italiana, l'articolo di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja «L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica, presentato alla VII Conferenza internazionale a Jasnaja Poljana, dedicata quest'anno al centenario della morte del grande scrittore. L'intervento di Slivickaja analizza brevemente i personaggi tolstoiani, partendo dalle idee di M. L. Gasparov sui due approcci alla letteratura, filosofico e filologico, dall'immagine di S. Frank che paragona il subconscio umano a una profonda «miniera», dai concetti di «acte gratuit» di W. H. Auden e di «epifania» di J. Joyce ed U. Eco, nonché dai diari dello stesso Tolstoj. La tesi è «la variabilità del personaggio letterario nella conservazione dell'unità di carattere». A dimostrazione di ciò, è prodotta un'analisi approfondita del «più tolstoiano dei personaggi tolstoiani», Pierre Bezuchov, nell'episodio di Borodino di *Guerra e pace*.

Ad esigere la presenza di questo personaggio così «pacifico» sul campo bellico è la «paradossalità» del pensiero di Tolstoj: l'impatto della guerra, possiamo dire, è più visibile su questo eroe, e le modifiche prodotte da essa in lui sono pertanto più profondamente motivate. L'autrice indaga il rapporto tra la «miniera» e il mondo esterno rispetto ad essa, giungendo alla conclusione che «le trasformazioni più profonde avvengono nel subconscio, ma esse divengono possesso dell'uomo in quanto individualità, quando entrano nel-

la zona illuminata della coscienza». I due strati della personalità, la «miniera» e il «mondo», sono collegati da un «piccolo foro di entrata», e l'epifania è quel momento in cui «nelle profondità dell'anima cade» una particella dell'universo esterno. Ecco perché è importante che ad affrontare la violenza e la grandezza della guerra sia un personaggio «distratto», dai confini della personalità «mobili e permeabili». Egli può dunque «associare tutto» a sé, collegare i fenomeni esterni alla propria anima e derivarne un profondo cambiamento interiore.

Tolstoj indaga dunque il subconscio dei suoi personaggi, usando la «psicologia del profondo» studiata da Freud, ma rappresenta altresì la ricerca spirituale che li muove, come nella «psicologia dell'altezza» di V. Frankl e L. S. Vygotskij. Questa duplicità di approccio è particolarmente visibile nel raffrontare i personaggi di *Guerra e pace*, minuziosamente descritti nei moti più piccoli del cosciente e dell'inconscio, con quelli di *Resurrezione*, nei quali predomina la narrazione delle idee.

La conclusione pertanto afferma che «il tipo “in movimento” artisticamente convincente si crei coniugando le due ottiche – quella del profondo e quella dell'altezza – con la necessaria riserva che nello stesso carattere ci siano possibilità di un dinamismo». E questo è quanto accade nei grandi romanzi, soprattutto in *Anna Karenina* e *Guerra e pace*, dove gli animi dei protagonisti, come quello di Pierre, sono indagati in tutta la loro profondità e in tutta la loro altezza. La grandezza di Tolstoj consiste appunto nell'aver creato una «immagine integrale» dell'uomo che tiene conto sia delle sue pulsioni più nascoste e basse, sia delle sue aspirazioni più elevate.

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 dvižen'ii*». *O čeloveke v mire L. Tolstogo* («La verità in movimento». *Sull'uomo nel mondo di Lev Tolstoj*).

Nota di traduzione

Si traduce di seguito l'intervento di Ol'ga Vladimirovna Slivickaja alla «VII Conferenza scientifica internazionale», «*Čelovek Tolstogo*» *kak dinamičeskoe toždestvo*, Jasnaja Poljana, 2010. Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'autore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore. I titoli di volumi di 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.

«L'uomo di Tolstoj» come unità dinamica

Ol'ga Slivickaja

Università Statale della Cultura e delle Arti di San Pietroburgo

Avevo trascorso gran tempo nello studio delle scienze astratte, ma la scarsa comunicazione che vi si può avere con gli uomini me ne aveva disgustato. Quando cominciai lo studio dell'uomo, capii che quelle scienze astratte non si addicono all'uomo, e che mi sviavo di più dalla mia condizione con l'approfondirne lo studio, che gli altri con l'ignorarle. Ho perdonato agli altri di saperne poco; ma credevo almeno di trovare molti compagni nello studio dell'uomo, e che fosse questo il vero studio che gli è proprio. Sbagliavo: son meno ancora di quelli che studiano le matematiche. Solo perché si è incapaci di quello studio si cerca tutto il resto; o, piuttosto, non è nemmeno questa la scienza necessaria dell'uomo ed è meglio per lui ignorare se stesso se vuol essere felice?

Blaise Pascal, *Pensées*¹

Michail L. Gasparov in una delle sue lettere esprime un pensiero assai produttivo. Egli inizia dall'affermazione che Onegin è «psicologicamente slegato»: «l'esperto nella "scienza della tenera passione"² – l'ipocondriaco – l'uomo onesto che impartisce insegnamenti alla fanciulla – l'esperto di duelli e innamorato –, si accordano male in un uomo solo». In seguito lo studioso mette a confronto l'approccio al problema da un lato di Bachtin, e dall'altro di Šklovskij, Tomaševskij e di se stesso: «È la differenza tra l'approccio del filosofo e del filologo: il filosofo percepisce e pensa il mondo come se fosse la prima volta, partendo da zero, e per lui non possono esistere convenzioni; mentre il filologo si avvicina al mondo attraverso lo spessore della cultura, e pertanto per lui nel mondo tutto è convenzione».³ Lo studio dell'antropologia letteraria richiede, a quanto pare, l'unione di questi due metodi. Ma l'approccio puramente filologico abbisogna di una lunga escursione nella storia dell'antropologia letteraria, il che è, ovviamente, impossibile negli stretti margini di un articolo. Senza entrare per ora nel vivo della discussione su Onegin, con-

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, 1669 [*Pensieri*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino, 1962, pp. 81-82].

² [Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin*, 1833; ed. cons. *Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazzarelli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1985, p. 83].

³ Michail L. Gasparov, *Vaš M. G. Iz pisem Michaila Leonoviča Gasparova* [*Suo M. G. Dalle lettere di Michail Leonovič Gasparov*], Novoje izdatel'stvo, Moskva, 2008, p. 182.

centriamo l'attenzione sul fulcro del problema posto – la variabilità del personaggio letterario nella conservazione dell'unità di carattere.⁴

L'uomo, com'è noto, è un'unità dinamica: egli si modifica, ma altresì mantiene la sua identità. È in movimento e cambiamento, eppure rimane sia olistico, sia unico. Come amava ripetere Herzen, «tutto passerà e tutto resterà». Il famoso paragone tolstoiano dell'uomo con il fiume esprime proprio questo dualismo, poiché il fiume è l'immagine e del cambiamento eterno, e dell'eterno continuo.

Le riflessioni su questo argomento sono una delle dominanti dell'antropologia letteraria di Tolstoj. Nelle sue opere si trovano affermazioni contraddittorie: «Ogni uomo è un essere che si rivela continuamente sempre nuovo, e non lo stesso uomo»;⁵ «Il tempo passa, ma c'è in noi qualcosa di inamovibile» (M., 2, 353). Sof'ja Andreevna Tolstaja annota (12 giugno 1909): «Si parlava della vecchiaia. Lev Nikolaevič diceva: “Non so quale cambiamento esterno ci sia nel vecchio, ma nella vita interiore sono ancora lo stesso io, Lëvočka, tale quale ero alla sua età”, – aggiunse L. N. indicando Dorik di 13 anni e mezzo».⁶ I due versanti di uno stesso problema si incontrano in un'unità dialettica: «È come il fiume Volga: vicino a Tver', a Nižnij, a Astrachan' è lo stesso – eppure del tutto diverso» (M., 2, 243). In parte ciò dipende dal punto di vista scelto – interno o esterno: nella consapevolezza di sé dell'uomo prevale il sentimento della propria immutabilità, uno sguardo estraneo nota più facilmente i cambiamenti. Una causa più profonda sta nel fatto che l'uomo è composito. È sintomatico che, esponendo i pensieri di Tolstoj sulla natura dell'uomo, sia necessario applicare la terminologia della scienza contemporanea. Secondo Tolstoj, nei margini di una personalità esistono diversi strati evolutivi. Lo strato primario è geneticamente determinato. «Il carattere, sì, è una particolarità sviluppatasi nei secoli passati, nascosta nell'eternità; ma esso muore con la carne e rinasce nei discendenti, non è legato alla mia coscienza».⁷ Tolstoj distingue recisamente ciò che la scienza contemporanea chiama *genotipo* e *fenotipo*: «Ogni essere umano porta in sé le possibilità dei suoi antenati (genotipo – O. S.). Ma distinguendosi, esso manifesta alcune di esse (fenotipo – O. S.), portando in sé tutte le altre e ottenendone nuove. In questo sta il processo vitale: unire e distinguere» (53, 136).

Nell'uomo coesistono allo stesso tempo l'innato e l'acquisito, l'immutato e il mutevole: «Un Io mutevole, e un Io invariato» (55, 359). Ciò si spiega col fatto che strati diversi della personalità possiedono una dinamicità diversa. Il più stabile è quello strato che lega l'uomo alla sua specie. Tolstoj lo definisce «io invariato», o «carattere innato». «Che cos'è

⁴ Secondo la logica formale M. L. Gasparov ha ragione. Il puškiniano «vi sono molte contraddizioni, ma non voglio correggerle» [Aleksandr Puškin, *Eugenio Onegin*, cit., p. 127] è spiegato da J. M. Lotman dal punto di vista del movimento del testo in corrispondenza all'evoluzione spirituale di Puškin. Sembra, tuttavia, che le contraddizioni che in un testo in prosa sarebbero indubbie, spariscano dal testo *poetico*, poiché, secondo la definizione di A. Achmatova, «la poesia è la cognizione del legame nascosto delle cose» (Lidija K. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj* [Appunti su Anna Achmatova], Soglasije, Moskva, 1997, vol. I, p. 400).

⁵ Dušan P. Makovickij, *Jasnopoljanskije zapiski: u Tolstogo, 1904-1910* [Appunti di Jasnaja Poljana: da Tolstoj, 1904-1910], «Lit. nasledstvo», Moskva, n. 90: 2, p. 388. – d'ora in poi i riferimenti a quest'edizione (M.) si riportano nel testo indicando volume e pagina.

⁶ Sof'ja A. Tolstaja, *Dnevnik* [Diari], Chudožestvennaja Literatura, Moskva, 1978, vol. II, p. 287.

⁷ Lev N. Tolstoj, *Dnevnik*, in *Polnoje sobranie sočinenij v 90 tomach, akademičeskoje jubilejnoje izdanie* [Opere complete in 90 tomi, edizione accademica per l'anniversario], Gosudarstvennoje Izdatel'stvo, «Chudožestvennaja Literatura», Moskva-Leningrad, 1928-1959, vol. LI, p. 66. In seguito nel testo indicando volume e pagina.

il carattere innato (c'è anche quello acquisito)? Il modo di vivere, ricavato da esistenze precedenti» (M., 2, 411). Tolstoj da un lato afferma: «Ogni uomo è un essere che si rivela continuamente sempre nuovo, e non lo stesso uomo» (M., 2, 338). Ma dall'altro dice: «Il tempo passa, ma c'è in noi qualcosa di inamovibile» (M., 2, 388). E come una sorta di conclusione: «Il segreto è nel fatto che “io” è in ogni attimo un altro e sempre lo stesso» (55, 247).

Infine, un pensiero di importanza fondamentale: «l'uomo non è stabilità, ma infinita possibilità. È per questo che è tanto prezioso» (53, 324).

Di qui si apre un ventaglio di problemi complicatissimi. Come si rapporta ciò con l'intero estetico [èstetičeskoe celoe] dell'universo dell'artista? Come – con l'intero estetico del singolo testo? Più in concreto – con la vita in esso rappresentata, con quella moltitudine di personaggi, su varia scala e con varie funzioni, le quali a loro volta, forse, mutano, ma forse rimangono invariate? Tutti gli eroi sono capaci di dinamismo? Secondo quali leggi questo avviene? Che cosa è a cambiare, e che cosa rimane invariato? E in quale misura? E sotto l'influsso di quali fattori: interni o esterni? Sono le risorse della personalità a ricercare una propria realizzazione, o vi è una costrizione da parte delle circostanze? Come si rapportano questi fattori? Questo cerchio di problemi si trova esattamente nel cuore dell'antropologia letteraria. E di quella tolstoiana in primo luogo.

Ricordiamo, a questo proposito, la famosa conversazione di Tolstoj con Korolenko nell'agosto 1910.

«Korolenko: Lei ha fornito tipi di uomini in cambiamento (Bezuchov)...

L. N.: ...Ma il tipo rimane tipo: non “in cambiamento” [menjajuščijsja] ma “in movimento” [dvižuščijsja]» (M., 4, 320).

Ma cosa intendeva Tolstoj, insistendo sulla distinzione tra questi due concetti quasi sinonimici? Evidentemente, un carattere «in cambiamento» o perde la sua identità, o, viceversa – nonostante tutti i mutamenti esterni – rimane sostanzialmente invariato. Quello «in movimento» invece «rimane tipo», cioè, nella dinamica della personalità, non perde l'identità. A quanto risulta da questa conversazione, sia Korolenko sia Tolstoj evidenziarono Bezuchov come la figura più significativa. La mutevolezza del carattere propria del realismo pretolstoiano ha, a parte Onegin riportato ad esempio, una gran quantità di conferme. Mentre il merito di Tolstoj sta nel presentare al grado più alto la dialettica di identità e dinamica.

È significativo che Tolstoj inizi il suo percorso dalle «Quattro epoche dello sviluppo». Per quanto la «quarta epoca dello sviluppo», ovvero l'età adulta, non sia stata scritta, essa è presente nel testo della *Trilogia*⁸ grazie alla virtuosistica tecnica narrativa. La narrazione è condotta dall'adulto e dal bambino. A volte sono rigorosamente separati, a volte si avvicinano fino alla completa impossibilità di distinguersi. A volte è palese la riflessione dell'adulto, a volte la spontaneità del bambino. Altre volte – e questi sono i momenti di maggiore interesse – esse si fondono nella stilistica della singola frase, quando nella parola del bambino risuona una parola «adulta» a lui estranea. L'equilibrio mobile dei modi narrativi nei margini di un unico testo è un modello della coesistenza di varie epoche dello sviluppo nei margini di un'unica vita umana. Né bambino né adulto, ma *bambino nell'adulto*, a volte più che altro un bambino che porta in sé la potenzialità dell'età adulta, altre volte più un adulto che ha preservato in sé il bambino – così si realizza in letteratura

⁸ [Si intende la trilogia *Detstvo, Otročestvo, Junost'* (*Infanzia, Adolescenza, Giovinezza*), cui doveva seguire una quarta parte che non fu mai scritta].

la dinamica, pulsante identità della personalità, col suo nucleo immutabile eppure sempre in movimento.⁹

In questo modo, Tolstoj entra nella letteratura con il suo, divenuto per lui tipico, tema della dinamica e dell'unità della personalità. Ma nei romanzi egli sposta gli accenti. In essi non si parla dell'affermazione della personalità nell'infanzia, adolescenza e giovinezza – questo è il tema del «romanzo di formazione».¹⁰ Nei romanzi invece gli interessa la dinamica della personalità *entro i confini del suo essere adulta*. A quanto pare, questo movimento non è destino di ognuno, mentre le prime tre epoche sono proprie della vita di ciascun uomo – a questa conclusione ci porta Tolstoj in *Guerra e pace*.¹¹

Com'è noto, il problema più complicato dell'interpretazione del testo letterario consiste nell'inevitabile e insuperabile *selettività*. Lo studioso è costretto a limitarsi a una determinata tematica, un aspetto o un metodo di analisi. Ad essere tagliate fuori dai confini di ciò sono sempre molte cose, e soprattutto ciò che costituisce l'intero poetico.¹² Poiché abbracciare questo intero è impossibile, in forza della sua inesauribilità, allora, limitandosi all'«immagine dell'uomo», è necessario prendere le mosse dall'*isomorfismo* di poetica e di antropologia, proprio della grande letteratura.¹³

La mole non aerea di *Guerra e pace* è un epos, pertanto bisogna analizzare l'uomo a partire dal suo esistere nella realtà epica. L'epos presuppone la più ampia ripresa panoramica. Entro questa panoramica vi è una moltitudine, parlando la lingua di Tolstoj, di *giochi di prestigio* (47, 213). Questi sono gli uomini, i loro destini, le loro azioni, le loro a-

⁹ Lo stesso meccanismo del movimento della personalità nel mantenimento della sua identità è stato studiato dall'accademico Aleksej A. Uchtomskij: «È notevole che nell'anima possono coesistere allo stesso tempo diverse dominanti, orme della sua attività vitale precedente! Esse risalgono ad una ad una dalla profondità del subconscio sulla superficie dell'attività spirituale e dell'esame attento; qui vivono per un certo tempo e tirano le proprie somme, e poi si inabissano di nuovo in qualche profondità, lasciando il posto alle compagne. Ma anche nello sprofondare giù, fuori dal campo di ogni attività cosciente, esse non si fermano, non interrompono la loro esistenza. È notevole che continuano a crescere anche lì, continuano ad arricchirsi, modificarsi, crescere, cosicché, tornate poi indietro, nella coscienza risultano essere più ricche di contenuto, più mature, più fondate» (Aleksej A. Uchtomskij, *Lico drugogo čeloveka. Iz dnevnikov i perepiski* [Il volto dell'altro. Da diari e lettere], Ivana Limbacha, Sankt Peterburg, 2008, p. 204). È sintomatico che, nell'elaborare la teoria delle dominanti, A. A. Uchtomskij si sia fondato sull'opera di Tolstoj (cfr. Aleksej A. Uchtomskij, *Pis'ma* [Lettere], in *Puti v neznaemoje* [Strade verso l'ignoto], Moskva, 1973, p. 374).

¹⁰ Vedi lo studio fondamentale: Elena Krasnoščekova, *Roman vospitanija – Bildungsroman – na russkoj počve* [Il romanzo di formazione – Bildungsroman – sul suolo russo], Puškinskij Fond, Sankt Peterburg, 2008.

¹¹ Sulla dinamica di questo problema in Anna Karenina vedi Ol'ga V. Slivickaja, «Istina v dvižen'ev»: o čeloveke v mire Tolstogo [«La verità nel movimento»: sull'uomo nel mondo di Tolstoj], Amfora, Sankt Peterburg, 2009, pp. 349-352.

¹² Questo problema è analizzato nell'ambito dell'ermeneutica. Più diffusamente in relazione a Tolstoj: V. A. Bojko – O. G. Postnov, *Istina v prostranstve čudožestvennogo teksta* [La verità nello spazio del testo letterario], «Kritika i semiotika» [«Critica e semiotica»], n. 9, Novosibirsk, 2006.

¹³ Ciò è mostrato in modo convincente nelle opere di Sergej S. Choružij, che sta all'origine dell'antropologia sinergica, e dei suoi continuatori. Cfr. Sergej S. Choružij, *Uliss v russkov zerkale* [L'Ulisse nello specchio russo], Tetra, Moskva, 1994, pp. 142-143; Idem, *O starom i novom* [Sul vecchio e sul nuovo], Aletejja, Sankt Peterburg, 2000, pp. 142-143, 147; Idem, *Očerki sinerginoj antropologii* [Appunti di antropologia sinergica], Moskva, 2005, pp. 128-168. Igor' I. Evlampiev, *Antropologija Dostoenskogo* [L'antropologia di Dostoenskij], «Veče», n. 8, Sankt Peterburg, 1997, pp. 128, 141-144; Idem, *Čudožestvennaja filosofija Andreja Tarkovskogo* [La filosofia artistica di Andrej Tarkovskij], Aletejja, Sankt Peterburg, 2001, pp. 16-17, 209-210.

nime. L'uomo isomorfo al mondo epico deve possedere sia un'anima capace di allargarsi, sia confini dell'anima mobili e permeabili.

L'universale modello della vita per Tolstoj è l'onda. «La vita dell'uomo, che noi conosciamo, è un'onda rivestita tutta di splendore e di gioia» (49, 88).¹⁴ Il nome del grande romanzo rispecchia esattamente il moto ondoso della vita con le sue affluenze e le sue risacche. A questo modello universale è isomorfo anche il dinamismo dell'uomo: in esso ci sono e le «guerre», le crisi, e il placido corso della vita. I cambiamenti, nel mantenimento dell'identità, accadono sia nei momenti di crisi personale, sia nei periodi pacifici, spesso proprio allora, quando il destino dell'eroe esce dal campo visivo, per riportarlo a noi lievemente diverso. Ma nelle situazioni critiche è tutto ben visibile e in rilievo, perciò le crisi hanno un'espressività particolare per la comprensione dell'essenza stessa del processo di cambiamento nel mantenimento dell'identità. La crisi di un unico protagonista può dare l'idea delle costanti generali della dinamica della personalità.

Semën Frank nel suo lavoro *L'anima dell'uomo* ha proposto la seguente immagine: «L'uomo nella sua manifestazione esterna nel mondo materiale porta come la modesta facciata di una piccola particella dell'universo, e alla prima occhiata la sua essenza si esaurisce in questa sua natura esteriore; ma nella realtà quel che ha nome di *uomo*, in se stesso e per se stesso è un qualcosa di smisuratamente maggiore e qualitativamente del tutto diverso da un brandello di mondo: è un nascosto, esteriormente incarcerato in una stretta gabbia, universo di potenze caotiche immense e potenzialmente infinite; e la sua profondità sotterranea si adatta così poco al suo aspetto esteriore, come poco l'interno di una enorme, buia miniera che nasconde in sé ricchezze e sofferenze assomiglia al piccolo foro di entrata, che la unisce al chiaro, abituale mondo della superficie terrestre».¹⁵

Svolgendo l'immagine di Frank, l'uomo nei due grandi romanzi di Tolstoj (di *Resurrezione* parleremo più avanti) è esattamente questa «miniera», e nella sua dinamica giocano un ruolo preponderante i processi che avvengono ai suoi livelli più profondi – in *Anna Karenina* soprattutto profondissimi. Eppure, l'unicità di Tolstoj sta nel fatto che, mentre si apre un varco nelle profondità, egli si estende anche in larghezza, non tralasciando nulla del mondo che sta intorno all'entrata di quell'abisso enorme e vivente di vita propria. Così si crea un problema: in quale misura il mondo è influenzato dagli eventi dentro la «miniera», e in quale misura l'anima dipende dalla vita al suo esterno?

La peculiarità del rapporto tra uomo e mondo era – per lo stesso Tolstoj – difficile a stabilirsi. Non è una relazione di uguaglianza (l'uomo è esso stesso il mondo), ma nemmeno una relazione di semplice aggiunta di nuove qualità (l'uomo è questo, e questo, e quest'altro). Per tale relazione è stata trovata una parola: *associazione*. Perché essa nascesse, fu necessario l'evento più importante della guerra *Patriottica* – Borodino, e il più tolstoiano dei personaggi tolstoiani – Pierre. In questo episodio si sono incontrati due massimi estetici di *Guerra e pace*. Borodino è qualcosa di incommensurabilmente maggiore che uno sfondo per il destino interiore di Pierre, e Pierre è qualcosa di significativamente più importante che un punto di vista sugli eventi.

Perché al centro di Borodino, il più grosso evento della *guerra*, è posto proprio Pierre, il più «pacifico» di tutti i personaggi del Libro? Anzi, nell'eterna contrapposizione di due

¹⁴ Completa quest'immagine l'annotazione nel diario: «I piaceri, le sofferenze sono il respiro della vita: ispirare ed espirare, cibo e sua restituzione» (49, 129).

¹⁵ Semën Frank, *Duša človeka* [L'anima dell'uomo], in *Predmet znanija. Duša človeka* [L'oggetto della conoscenza. L'anima dell'uomo], Charvest. AST, Minsk, 2000, p. 714.

modi di vivere, *vita activa – vita contemplativa*, Pierre è l'incarnazione più completa del secondo, mentre la guerra richiede, ovviamente, la più grande attività.

In ciò si manifesta quella paradossalità che è sintomo di una profonda penetrazione nell'essenza del fenomeno. Come diceva Tolstoj: «ti viene in mente un qualche pensiero, e nel primo istante dirai che è un paradosso, poi ci penserai ancora, poi ancora e ancora, e alla fin fine vedrai che questo non soltanto non è un paradosso, ma è un'inconfutabile verità».¹⁶ L'inconfutabile verità è che in Pierre è assente una rigida cristallizzazione. Egli è il più profondo, ma anche il più aperto degli eroi del libro.

L'elevato significato estetico della presenza di Pierre nell'epicentro degli avvenimenti militari richiedeva all'autore di fornirne una motivazione psicologica. Come molte altre, quest'azione di Pierre sembra strana. È la stessa ripetitività delle stranezze a suggerire la risposta: le particolarità della personalità di Pierre, il suo carattere. E il carattere, per Tolstoj, si compone di alcuni strati, formati da diversi livelli dell'esperienza o della memoria. «C'è la memoria mia personale, ciò che ho vissuto io; c'è la memoria della stirpe, ciò che hanno vissuto gli antenati e che in me si esprime nel carattere; c'è la memoria mondiale, divina, la memoria morale di ciò che io conosco dal Principio, dal quale sono derivato» (56, 24). Lo strato più esterno è l'esperienza privata. Per Pierre questa è l'esigenza di uscire dall'ennesima crisi, che alla vigilia della guerra sembrava ormai irrisolvibile. Il secondo strato – ovvero le particolarità del carattere ereditate dai padri – sono gli improvvisi accessi di azione violenza e caotica, che sostituiscono la solita apatica contemplazione. Infine, la memoria divina, proveniente dal Principio – essa è in Pierre la più forte, ma anche difficilmente riconoscibile. Il suo nocciolo sta nella sete di Senso. L'assoluta assenza di interessi materiali, la mancanza di esperienza di vita, la tendenza alla contemplazione sono originate dallo stesso Principio, la voce del quale risuona nella sua anima sopraffacendo tutte le altre. Ora esso si è manifestato nella vocazione russa al sacrificio e alla sofferenza.

Se in questi strati, pur con tutta la loro indefinitezza, è comunque possibile stabilire delle motivazioni, al di fuori di essi rimane la zona dell'indeterminato, il «chissà perché» senza risposta. Tolstoj chiamava questo fondamento della vita attiva «il qualcosa della vita» (48, 122) e si interrogava di continuo: «che cos'è quella forza che mette in moto la macchina, ovvero che cos'è quella forza vitale che spinge ad agire?» (55, 183).¹⁷

Gérard Genette, che ha specialmente studiato (sull'esempio di Stendhal) il problema della motivazione nell'arte, apprezzava moltissimo quelle intuizioni che evitano «di spiegare le ragioni misteriosamente concepite che le hanno rese necessarie».¹⁸ Di solito ad essere immotivato è il male, e le fonti di questo fenomeno nella letteratura vengono spesso legate allo shakespeariano Jago. Egli è la personificazione dell'*acte gratuit*, cioè di un'azione infondata, del tutto immotivata. «Una persona fa una cosa non per un impulso del piacere o del dolore, non per motivazioni razionali o irrazionali, ma tanto per farlo».¹⁹

¹⁶ Aleksandr B. Gol'denveizer, *Vbliži Tolstogo* [Vicino a Tolstoj], GICHL, 1959, p. 171.

¹⁷ Vedi più diffusamente: «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» (55, 183).

¹⁸ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, 1833; cit. in Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures* 2, 1969 [Verosimiglianza e motivazione, in *Figure 2: La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1972, p. 53].

¹⁹ Wystan Hugh Auden, *Lectures on Shakespeare*, 2000 [Lezioni su Shakespeare, a cura di Arthur Kirsch, trad. it. di Giovanni Luciani, Adelphi, Milano, 2006, p. 271].

Mentre Lev S. Vygotskij, rivolgendosi ai giudizi di Tolstoj su Shakespeare, indica il fatto che l'acquisizione più preziosa della psicologia letteraria sia la regione dell'immotivato: «Ma così facendo Tolstoj attua una grandissima scoperta, indicando proprio quella regione dell'immotivato, che è la distinzione specifica dell'arte; in una frase egli segnala il problema di fondo della shakespeareologia, quando dice: “Le *personae* di Shakespeare di continuo fanno e dicono quel che non solo non è loro caratteristico, ma addirittura non serve a nulla”». ²⁰ Eppure nel mondo di Tolstoj l'*acte gratuit* è una creazione non del male, ma del bene. I motivi di molte azioni di Pierre mancano di fondamento. Lo muove un passionale ma indeterminato desiderio di penetrare dentro un qualche senso superiore. Tali sono gli strati della personalità di Pierre, che divennero evidenti alla vigilia della crisi e che lo portarono sul campo di Borodino.

Il mattino della battaglia di Borodino inizia con la pittura di un paesaggio. Davanti a Pierre si apre un panorama dalla bellezza luminosa, splendente. Tutto sfavilla di colori rosa e oro, tutto è trapassato da «dampi» di luce, tutto si muove e vive attraverso la foschia della nebbia diffusa e fluttuante. Ogni dettaglio è dipinto con esattezza. I boschi sembrano scolpiti in «una qualche pietra preziosa gialla e verde». Il fumo scherza «in tinte lilla, grigio e biancolatte» e balena di «echi solenni», i rumori degli spari sono «belli, saldi, sicuri» (11, 227-228). ²¹ Non soltanto nulla ci riporta sulla terra, nulla è quotidiano. È tutto tanto vestito da gala, che sembra non essere nell'estetica di Tolstoj. Ciò crea l'immagine integrale della Bellezza Assoluta.

Dove sta l'«esigenza poetica» che sia un'immagine di tale bellezza lucente ad aprire la grandezza e la tragedia di Borodino? Forse non solo nel fatto che questo sia il contrasto della tragedia, ma nemmeno nel fatto che tutto ciò corrisponda alla grandezza. La Bellezza è la Verità. Essa è eterna, indipendente dagli accadimenti, essa signoreggia su tutto, portando in sé il senso più alto dell'essere. Essa predispone il lettore al *sovrasenso* dell'evento imminente. Così sin dall'inizio è imposta una scala cosmica.

L'influsso della bellezza sull'anima umana è complesso: nell'estasi che essa induce c'è qualcosa di straziante. Di questa ambivalenza scriveva già il giovane Tolstoj: «la bellezza della natura lo genera sempre in me, questo sentimento forse di gioia, forse di tristezza, forse di speranza, forse di disperazione, forse di dolore, forse di piacere» (5, 202). L'ambivalenza è generata dal fatto che, sollevando la cortina che ricopre la sconfinatezza, la bellezza deprime l'uomo e allo stesso tempo lo innalza. Lo deprime con la sensazione della propria piccolezza, della incommensurabilità con l'Assoluto, della non coincidenza dei suoi ritmi coi ritmi dell'Universo; e lo innalza con l'*accomunarlo* all'Assoluto e sintonizzarlo su questi ritmi. È per questo che il frammento si conclude con l'esclamazione di Pierre: «anch'io, anch'io» (11, 229). ²² In quale modo avviene questo «anch'io»?

La critica letteraria negli ultimi tempi opera col concetto teologico dell'*epifania*. Nella concezione tradizionale per essa s'intende un'illuminazione repentina, una visibile o udibile manifestazione della potenza divina. Al di fuori del significato religioso, sono momenti dell'esistenza spesso abituali, ma visti improvvisamente in una nuova luce. In questi istanti l'uomo si immerge nella vita con tutta la pienezza e la potenza. Compare il sen-

²⁰ Lev S. Vygotskij, *Psichologija iskusstva* [La psicologia dell'arte], Iskusstvo, Moskva, 1968, p. 209.

²¹ Lev N. Tolstoj, *Vojna i mir*, 1869; ed. cons. *Guerra e pace*, a cura di Igor Sibaldi, Oscar Mondadori, Milano, 1999, pp. 1230-1231.

²² Ivi, p. 1232.

timento di comunione col tutto. In ciò c'è una qualche somiglianza con l'*haiku* giapponese, del quale fu detto: «la stessa quotidianità, soltanto presa ad un tale grado di concentrazione da trasportarci in un'altra dimensione, la dimensione dell'eternità».²³ Questo fenomeno è trattato diffusamente da Umberto Eco, che si appoggia alla poetica di Joyce: «Ad ogni momento una perfezione di forma appare in una mano o in un volto; qualche tonalità sulle colline o sul mare è più squisita del resto; qualche stato di passione o di visione o di eccitazione intellettuale è irresistibilmente reale ed attraente per noi – per quel momento solo».²⁴ «Non il frutto dell'esperienza, ma l'esperienza stessa è il fine».²⁵ «Solo dopo che è divenuto gratuitamente importante un fatto epifanico può caricarsi di significati e divenir simbolo».²⁶ Il protoiereo Aleksandr Šmeman, i *Diari* del quale sono letteralmente gremiti di momenti epifanici, li chiama «puntura di pienezza e di beatitudine», «icona dell'eternità».²⁷

La poetica di *Guerra e pace* è tale che tutto il testo è costellato di punti d'appoggio dell'epifania. I momenti epifanici in *Guerra e pace* non sono schizzi paesaggistici, né proiezioni delle condizioni dell'anima umana, né simboli di sostegno. Ma contemporaneamente sono, in parte, e il primo e il secondo e il terzo: si proiettano come elementi del paesaggio, e risuonano in un accordo con l'anima, e si sollevano sopra il testo. La quercia del principe Andrej, il cielo e le nuvole di Austerlitz, la notte lunare in Otradnoe, il cane lilla di Platon Karataev, che «quasi a sprezzare l'uso di tutte e quattro» (12, 92) corre su tre zampe, e molto molto altro... Del principe Andrej si disse (nelle minute): «Egli era in quello stato di viva osservazione, che aveva sul campo di Austerlitz, dai Rostov» (13, 814) (corsivo nostro – O.S.). Lo stato di una aumentata vividezza dell'osservazione è uno stato costante dell'uomo in Tolstoj. Sullo sfondo di questa vividezza aumentata si hanno scoppi ancora più luminosi, che fanno risonanza con la sensazione dello «scoppio» nell'uomo stesso: «L'io è l'improvviso scoppio di qualcosa» (56, 20).

Eppure, se nell'*haiku* i modesti attimi nei quali si è raggrumata l'eternità emergono dal nulla, in Tolstoj essi esistono nel denso mondo in cui ogni cosa è associata al tutto. Tale è lo stesso genere dell'«epos poetico». Esso incarna ciò che Paul Valéry chiamava stato

²³ Tat'jana P. Grigor'jeva, *Japonskaja chudožestvennaja tradicija* [La tradizione letteraria giapponese], Nauka, Moskva, 1979, p. 208. Sul «senso, come riposto in un unico punto dell'essere» nella poesia di Basho, Goethe e Lermontov, vedi più diffusamente: Nikolaj K. Gej, *Kategorii chudožestvennosti i metachudožestvennosti v literature* [Categorie di letterarietà e metaletterarietà nella letteratura], in *Literaturovedenje kak problema* [Lo studio della letteratura come problema], Nasledije, Moskva, 2001, pp. 291-298.

²⁴ Walter Pater cit. in Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, (1966) 2002, p. 44.

²⁵ Ivi, pp. 44-45.

²⁶ Ivi, p. 52.

²⁷ Aleksandr Šmeman, *Dnevnik 1973-1983* [Diari 1973-1983], Russkij Put', Moskva, 2007, pp. 162-219. Cfr. «All'improvviso – questa completa unione con tutto ciò che ti circonda, come se tutti gli oggetti si ammorbidissero in qualche modo, si volgessero a te con amicizia, vicinanza. Questo istante è fuori del tempo, ma in esso si raccoglie, si raggruma tutta la vita. C'è tutto qui, anche se non definito, non oggettivato, ma tutto – sin dall'infanzia. L'anima è sfiorata dall'eternità – e non c'è bisogno di “ricordare”, perché non c'è abisso tra il sé ricordante e il ricordo, ovvero la vita stessa. Questa è la “puntura” di pienezza e di beatitudine» (Ivi, p. 162).

«La stessa sensazione il sabato, a Boston, dove nevicava fitto, era come un racconto che nessuno ascolta. Incredibile – nella natura, nel mondo tutto *si muove*. Ma in questo movimento (della neve che cade, del ramo illuminato dal sole, del prato) ogni momento *palesa* una beata immobilità, pienezza, è “icona” dell'eternità come vita, e “vita fino all'eccesso”» (Ivi, p. 510). Cfr. anche pp. 15, 219, 520-521.

«canoro» del mondo, ovvero il viverlo organicamente «nella polisemica, ricca di risonanze interezza sistemica», penetrata dell'idea di comunanza del tutto.²⁸

La funzione di questi momenti sta nel creare l'effetto di una risonanza totale in un mondo unico, integro. Essi non sono direttamente determinati dallo stato interiore dell'uomo, ma risuonano in un accordo con esso. Esistono al di fuori dell'eroe, in uno spazio incommensurabilmente più ampio della sua anima. Molte cose rimangono tagliate fuori dalla percezione dell'eroe, ma si aprono immediatamente al lettore. Il sottilissimo confine tra ciò che è divenuto possesso della vita interiore dell'eroe, e ciò che esiste liberamente anche all'esterno di essa, il più delle volte rimane inafferrabile. Ma a far risuonare l'anima in accordo con questi istanti può essere soltanto un determinato tipo umano. Così si realizza, proprio della grande arte, l'isomorfismo tra l'«immagine dell'uomo» e l'intero estetico del testo.

Pierre è l'unico osservatore della battaglia di Borodino. Egli, ovviamente, vede anche ciò che non guarda. Ma che cosa esattamente egli veda, a volte è indicato, più spesso no. Si può dire che la percezione panoramica è propria della sua visione laterale, mentre in profondo egli percepisce soltanto il più essenziale.

Al principio è assorto in se stesso. Non sente le pallottole e i proiettili e a lungo non vede gli uccisi e i feriti, nonostante molti cadano poco lontano da lui. In mezzo alla sofferenza comune egli vagava «senza accorgersi del proprio gioioso sorriso» (11, 232) o «passeggiava per la batteria, sorridendo timido e cedendo rispettosamente il passo ai soldati, con un'aria tanto tranquilla, come se fosse stato lungo un viale» (11, 233).²⁹ Prima di tutto egli vedeva le espressioni dei volti. Al principio quelle degli ufficiali, l'eccitazione e la preoccupazione dei quali sono provocati soltanto da questioni di successo personale, ma «non gli usciva di mente quell'altra eccitazione, che aveva veduto su altri volti, e che parlava non di questioni personali ma di ciò che premeva a tutti: della vita, della morte» (11, 199).³⁰ La conversazione col principe Andrej, come sempre, funse da catalizzatore: «ora capiva tutto il senso e tutta l'importanza di questa guerra e dell'imminente battaglia. Tutto ciò che aveva veduto quel giorno, tutte le espressioni tanto significative e severe dei volti che aveva visto di sfuggita gli apparivano ora sotto una luce nuova» (11, 210).³¹

Attraverso questa luce interiore egli per la prima volta smise di essere quello che era sempre stato, per la costituzione della sua personalità: *contemplatore*, divenendo anche *attore*. Egli «era tutto assorto nella contemplazione di quel fuoco che divampava sempre più, e che proprio allo stesso modo stava divampando (lo sentiva) anche dentro la sua anima» (11, 235).³² Egli era già pronto al sentimento-illuminazione: «anch'io, anch'io».

La natura di Pierre è tale che egli è un uomo distratto. Ciò significa che i confini della sua personalità sono mobili e permeabili. Proprio questo gli dà la possibilità di percepire con una visione laterale i molteplici momenti epifanici. George Nivat ha definito benissimo il principio fondante dell'arte tolstoiana: «Non trovo per esso altra definizione che "distrazione sostanziale". Più l'uomo è distratto, e più gli è accessibile il senso della vita.

²⁸ Cfr. Vadim M. Kozovoj, *Kommentarii a Paul Valéry, Ob iskusstve [Sull'arte]*, Iskusstvo, Moskva, 1993, p. 464.

²⁹ Lev N. Tolstoj, *Guerra e pace*, pp. 1236-1237.

³⁰ Ivi, p. 1193.

³¹ Ivi, p. 1208.

³² Ivi, p. 1239.

La vista, il piacere, il sentimento nel mondo di Tolstoj sono derivate di questa distrazione». ³³

Le impressioni più varie e più inusuali assordavano Pierre tanto da risultare superiori alle forze dell'analisi razionale. Si sarebbero «delineate nel loro significato» (11, 271), secondo un'espressione di Tolstoj, ³⁴ nel sogno. Una delle funzioni del sogno, com'è noto, è che il subconscio filtri le informazioni, e che nella memoria a lungo termine si depositi soltanto il più essenziale.

Il sogno di Pierre, non come fissazione del passato ma come processo, percorre tre stadi. Prima lavora il pensiero su quelli che ha chiamato *loro*. Poi sul confine tra veglia e sonno appaiono le immagini, compaiono *loro* «coi loro volti semplici, buoni ed energici». ³⁵ Poi egli sprofonda negli abissi del sogno: «La cosa più difficile (continuava a pensare o a udire Pierre nel sogno) è saper unire nella propria anima il significato di tutto. Unire tutto? – disse Pierre a se stesso. – No, non unire. Non si possono unire i pensieri, ma *associarli* bisogna, tutti questi pensieri, questo sì! Sì, *bisogna associarli, associarli!*» si ripeteva Pierre con un entusiasmo tutto interiore» (11, 294). ³⁶

Le trasformazioni più profonde avvengono nel subconscio, ma esse divengono possesso dell'uomo in quanto individualità, quando entrano nella zona illuminata della coscienza. La sensazione confusa che c'è stata nel sogno al risveglio ottiene una forma nei pensieri, a cui in seguito si associa la convinzione che essi non siano nati da lui, ma che «glieli avesse detti qualcun altro, da fuori» (11, 294). ³⁷ Così nacque la grande parola *associare*. ³⁸ Questo è sì il risultato di una crisi interiore, e pure l'inizio di una nuova stagione nella vita di Pierre. Ma non solo di Pierre: il mondo di Tolstoj è tale da essere più largo e più alto di ogni uomo. D'ora in poi la domanda posta da Pierre «Associare? ma come si fa ad associare tutto quanto?» (11, 294) ³⁹ giacerà alla base di tutto il libro come un problema di importanza fondamentale, problema che non può essere risolto definitivamente, ma che di continuo tende alla sua soluzione.

Così «si delineò nel suo significato» il fulcro dell'Universo tolstoiano – associare tutto, senza reprimere nulla. «Associare» esprime la legge dell'equilibrio mobile nel quale le parti, unendosi, mantengono la libertà e continuano a pulsare, fondendosi e allontanandosi. Ma anche alla massima distanza esse conservano la loro azione reciproca risonante, attuando in questo modo la pienezza dell'essere.

Nei *Diari* tardi Tolstoj formulò questo come la legge «dell'unità nella divisione o della divisione nell'unità» (55, 137) (corsivo nostro – O. S.) È la legge universale dell'esistenza dell'uomo nel mondo tolstoiano. La vita interiore e le sue manifestazioni esterne, l'individuo e gli altri, l'uomo e l'immenso mondo – tutto sottosta a questa legge.

L'episodio analizzato dà la possibilità di vedere in che modo esattamente i cambiamenti nella concezione del mondo trasformino i fondamenti organici della personalità. L'esperienza ricavata da Pierre dagli eventi di Borodino si rivelò non solo come esperien-

³³ George Nivat, *Vozvraščenie v Evropu. Stat'i o russkoj literature* [Ritorno in Europa. Saggi sulla letteratura russa], Vysšaja Škola, Moskva, 1999, p. 41.

³⁴ Cfr. «L'avvenimento, impercettibilmente, attimo dopo attimo, si va delineando in quel suo significato» (Lev N. Tolstoj, *Guerra e pace*, p. 1286).

³⁵ Ivi, p. 1313.

³⁶ Ivi, p. 1314.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Questa stessa parola fa risonanza col mondo esterno: è nata sotto l'influenza della parola *attaccare*, udita nel dormiveglia.

³⁹ Lev N. Tolstoj, *Guerra e pace*, p. 1315.

za spirituale, ma anche tale da toccare le basi del carattere, cioè di ciò che è più stabile o, come amava dire Tolstoj, «impermeabile».⁴⁰ Alla vigilia del combattimento, nella personalità di Pierre – a tutti i suoi livelli – dominava la dissociazione: discordia dello spirito, distrazione dei sensi, assurdità di comportamento. Una volta avvenuta la cristallizzazione intorno alla grandiosa idea di «associare», nel carattere di Pierre apparvero concentrazione, una saldezza che esclude la possibilità di essere manovrati, una compartecipazione all'ordinaria vita umana e una gioia di esistere, la quale soprattutto lo rese attraente. Tutto ciò si manifestò alla fine del romanzo, ma l'inizio fu posto sul campo di Borodino.

Se vogliamo tornare all'immagine dell'anima dipinta da Semën Frank, ecco che si distende un quadro. Intorno all'ingresso della miniera sta lo smisurato universo. Nelle profondità dell'anima cade qualcosa di questo universo. I momenti epifanici appartengono al tempo stesso al mondo e all'uomo. Più l'anima è profonda, più sono alte le sue aspirazioni, e più sensazioni del mondo esterno essa è capace di rielaborare. Ma nel mondo rimane sempre un'eccedenza, non abbracciata dal lavoro dell'anima. Eppure anche i risultati di questo lavoro non sono esauriti dai bisogni dell'anima, l'uomo si proietta nel mondo, arricchendolo. Tutto è eccessivo: e il mondo, e l'anima dell'uomo. Il confine tra essi è permeabile, e spesso del tutto indistinguibile. Questo è un sintomo della significatività della personalità. Non per nulla gli eroi di primo piano sono privi di quei contorni scultorei, nitidi, che permetterebbero ad essi di essere percepiti come figure che si stagliano rispetto allo *sfondo* della distesa della vita. Di queste figure c'è una gran quantità, ma in *Guerra e pace* esse sono spostate alla periferia della narrazione e, di regola, incarnano il male o la mediocrità (Napoleone, Berg, i Kuraginy, ecc.).

Gli eventi di Borodino significarono per Pierre una crisi, nel senso che viene attribuito a questo ideogramma in Oriente – pericolo e possibilità. Possibilità, ma non risultato. Davanti c'è ancora un lungo moto. E questo moto non è lineare bensì caotico, nelle direzioni più inattese. Ma a poco a poco si definisce il vettore del movimento, a conclusione del quale «aveva gettato via il cannocchiale con cui aveva guardato sino ad allora oltre le teste della gente, e contemplava gioiosamente attorno a sé la vita eternamente mutevole, eternamente grande, inconcepibile e infinita» (12, 206).⁴¹

E questo non è che l'inizio della nuova stagione della vita. L'azione deve ancora venire. Ma ormai oltre i confini del tempo romanzesco. Senza annullare la *vita contemplativa* come fondamento organico della personalità di Pierre, un modo di vivere per lui sarà anche la *vita attiva*. Se vogliamo paragonare il romanzo al grande *Libro dei mutamenti* cinese, *l'I Ching*, allora l'Epilogo si legge come l'ultimo esagramma. Vale la pena di ricordare la saggezza di questo paradosso: il *penultimo* suona come «Dopo il compimento», e l'*ultimo* come «Prima del compimento». Così anche la conclusione del destino romanzesco di Pierre non è una «fine» ma un «prima della fine».

Il lavoro del subconscio nella rielaborazione delle impressioni in *Guerra e pace* è presentato non solo su esempi dei personaggi che occupano il primo piano della narrazione. Possiamo dire, appoggiandoci alle molteplici «invasioni puntuali» nella psiche di tutti gli attori di questo grandioso epos, che in esso tutta la realtà è psicologizzata. Ma con ciò, tutti questi attori non sono affatto «tipi in movimento».

Molto rappresentativo è Nikolaj Rostov. Egli è di gran lunga più semplice, quasi più elementare, degli eroi problematici. Eppure le discussioni critiche intorno a lui non sono

⁴⁰ Cfr. M., 2, 212.

⁴¹ Lev N. Tolstoj, *Guerra e pace*, p. 1716.

di meno, anzi forse di più. È evidente che egli sia un tipo «in cambiamento», ma non «in movimento». È una personalità poetica, ma povera intellettualmente. Quando, dopo l'incontro degli imperatori a Tilsit, egli prende la decisione di «non pensare!», si condanna a una triste fedeltà a se stesso. Pierre e il principe Andrej appaiono nel libro come uomini già maturi, eppure tendono in alto, hanno davanti a sé una Strada, mentre Nikolaj Rostov compare giovanissimo, ma nel corso del tempo narrativo egli perde soltanto la malleabilità della giovinezza per acquisire la determinatezza adulta, senza che si modifichi la sua essenza.⁴² Con l'espressione di Boris Pasternak, «questo essere legato dai propri limiti» «si distese su tutta la vita con un inguaribile irrigidimento depauperante».⁴³

Scienziato e pensatore, l'accademico Aleksej A. Uchtomskij, nel creare la sua teoria delle dominanti e studiare gli «integrali dell'anima»,⁴⁴ si appoggiò molto sull'esperienza della scrittura narrativa, in primo luogo su Tolstoj. A lui appartiene il seguente aforisma: «Più un uomo è morto, meglio è espressa la sua personalità».⁴⁵ L'essenza del duplice processo di conservazione e di trasfigurazione di sé è stata così da lui formulata: «La capacità di conservare la propria stabilità al cospetto dell'esperienza, e poi la capacità di allargare la propria stabilità arricchendola con l'esperienza stessa – sono queste le due grandi realizzazioni della vita».⁴⁶

Entrambi Pierre e Nikolaj Rostov si trovano in balia dei processi subconsci. La differenza tra i due, maturata fino al conflitto foriero di nuove guerre, consiste nel fatto che la vita di Pierre ubbidisca non solo alle leggi della «psicologia del profondo», associata al nome di Freud, ma anche alle leggi della «psicologia dell'altezza», elaborata dall'allievo di Freud Viktor Frankl e dallo psicologo russo Lev S. Vygotskij. Secondo loro, la principale aspirazione dell'uomo è trovare il senso.⁴⁷ La mancanza di senso conduce a pesantissime sofferenze a causa della «frustrazione esistenziale».

Era l'aspirazione al senso a guidare Pierre, spingendolo a volte alle azioni più inaspettate e più estranee alla sua natura. E proprio quest'aspirazione mancava completamente a Nikolaj Rostov.

Pertanto, penetrare nella psicologia *del profondo* non è sufficiente perché l'uomo si presenti come un'unità dinamica. Questa duplice identità viene raggiunta soltanto quando l'uomo si trova sotto il dominio non solo della psicologia *del profondo*, ma anche di quella *dell'altezza*. In caso contrario è o un uomo spiritualmente insignificante, o un carattere non del tutto convincente letterariamente.

In relazione a ciò, agli eroi di *Guerra e pace* fa da contraparte Nechljudov di *Resurrezione*. Mettiamo subito in chiaro che il pathos dell'ultimo romanzo di Tolstoj non sta affatto nei problemi antropologici. Il centro di gravità del romanzo è decisamente spostato di lato, rispetto alla creazione di una «immagine dell'uomo» tridimensionale, verso una pro-

⁴² Vedi più diffusamente: O. V. Slivickaja, «Istina v dvižen'e»: o človeke v mire Tolstogo», cit., pp. 86, 141-143, 152-153.

⁴³ Boris Pasternak, *Čto takoje človek* [Che cos'è l'uomo], in *Idem, Moj vzgljad na iskusstvo* [Il mio sguardo sull'arte], Saratovskij Universitet, 1990, p. 242.

⁴⁴ Aleksej A. Uchtomskij, *Lico drugogo človeka. Iz drevnikov i perepiski* [Il volto dell'altro. Da diari e lettere], cit., p. 188.

⁴⁵ Ivi, p. 169.

⁴⁶ Ivi, p. 199.

⁴⁷ Cfr. Dmitrij A. Leont'jev, *Viktor Frankl v bor'be za smysl* [Viktor Frankl e la battaglia per il significato], in *Viktor Frankl, Človek v poiskach smysla* [L'uomo alla ricerca del significato], Progress, Moskva, 1990, pp. 27-43.

blematica sociale e morale del tutto diversa. Eppure, Nechljudov nel corso del tempo romanzesco ha percorso una Strada spirituale ed esistenziale incomparabile per violenza delle peripezie alla strada dei personaggi dell'epopea. Sebbene tutto, a partire dalla scena del processo, sia motivato, nelle svolte del destino interiore ed esteriore di Nechljudov non c'è quella «necessità poetica» che giaceva alla base di tutte le svolte del destino dei personaggi di *Guerra e pace*. Non è rappresentata direttamente l'attività dell'anima, ovvero quei processi che avvennero nelle profondità della «miniera». Ovviamente, ciò non significa che Tolstoj abbia smesso di essere psicologo: anche in questo romanzo c'è il gioco della coscienza e del subconscio, e l'avvicinarsi degli stati d'animo, e i sogni, ecc. ecc. Ma è significativo, ad esempio, il contrasto tra la narrazione principale e il capitolo espositivo dedicato al mattino di Nechljudov (parte 1, cap. III). In esso non c'è alcun avvenimento, è solo nominato un intralazzo amoroso che poi abbandonerà per sempre le pagine del romanzo. Tutto il capitolo è composto da microeventi, pensieri appena balenati, sensazioni non giunte a diventare sentimenti, ecc. Eppure nessuno di questi piccoli episodi è lasciato senza che l'autore sia penetrato nel suo sostrato: c'è qui la timidezza di fronte alla vita e l'eccitazione del pericolo, la gelosia e la gioia della liberazione, il piacere della consapevolezza della propria ricchezza e l'imbarazzo per il tradimento degli ideali giovanili. Dappertutto la narrazione è condotta su due strati: non appena il più piccolo accadimento è nominato, subito ci si immerge nel suo sostrato. Tutto ciò è vicino allo psicologismo del Tolstoj «antecrisi».

Ma non appena inizia il conflitto principale (la scena del processo), scompare l'analisi «spicciola», e predominano le pennellate ampie. Tutti i pensieri sono chiamati con i loro nomi, tutti i sentimenti descritti. Descritti, ma non rappresentati direttamente, soprattutto con penetrazione nel subconscio. La decisione di sposare Katjuša, la reazione al suo ripetuto rifiuto, il rapporto con il suo matrimonio con Simonson, ecc. – in tutto ciò c'è un sempre più rapido scioglilingua psicologico.

Nechljudov è mosso da ricerche spirituali, ma esse non scavano in profondi strati dell'anima. Nella sua dinamica predomina la psicologia dell'altezza e non quella del profondo, col suo penetrare nel subconscio.

Una conclusione preliminare consiste nel fatto che il tipo «in movimento» artisticamente convincente si crea coniugando le due ottiche – quella del profondo e quella dell'altezza – con la necessaria riserva che nello stesso carattere ci siano possibilità di un dinamismo.

Mutevolezza e identità – questo è uno degli aspetti dell'antropologia letteraria di Tolstoj, un aspetto di fondamentale importanza. In esso si manifesta quel principio universale dell'arte tolstoiana, per il quale è stato trovato il nome di *associazione*. «Associando tutto», Tolstoj spesso avvicina punti di vista estremi. L'«associazione» più radicale è l'associazione, nella sua personalità creativa, del poeta e dell'analitico.

Blaise Pascal, dalla sconsolata riflessione del quale abbiamo incominciato quest'articolo, segnalò questo problema dalla difficile soluzione: «La natura dell'uomo si può considerare in due maniere: o secondo il suo fine, e allora esso è grande e incomparabile, o secondo la generalità dei casi, come si giudica della natura del cavallo e del cane, secondo la considerazione più comune, <...> e allora l'uomo è abietto e vile. Ecco le due vie che conducono a giudicare in modo differente di lui e che fanno tanto disputare i filosofi.

«L'uno nega, infatti, il presupposto dell'altro, e dice: “Non è nato per quel fine, perché tutte le sue azioni vi ripugnano”; mentre l'altro dice: “Allorché esso compie quelle basse azioni, si allontana dal suo fine”».⁴⁸

L'unicità di Tolstoj sta nel fatto che, essendo insieme poeta e analitico, egli creò una sua «immagine intergale» dell'uomo, associando questi due approcci.

⁴⁸ Blaise Pascal, *Pensieri*, cit., p. 390.