

**RIEMPITIVO E REALISMO
UNO STUDIO
SUI ROMANZI DI LEV TOLSTOJ
VALERIA CAVALLORO**

STRUMENTI DI FILOLOGIA E CRITICA

21



Strumenti di Filologia e Critica

Collana del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature antiche e moderne dell'Università di Siena

Direttore

Stefano Carrai

Comitato d'Onore

Gianfranca Balestra

Laura Barile

Romano Luperini

Giovanna Mochi

Giuseppe Nava

Antonio Prete

Comitato scientifico

Stefano Carrai

Annalisa Nesi

Pierluigi Pellini

Roberto Venuti

Comitato di redazione

Riccardo Castellana

Stefano Dal Bianco

Maria Rita Digilio

In copertina:

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a referaggio.

© Copyright 2016 by Pacini Editore Srl

ISBN 978-88-6995-XXX-X

Realizzazione editoriale e progetto grafico



Via A. Gherardesca

56121 Ospedaletto (Pisa)

www.pacineditore.it

info@pacineditore.it

Rapporti con l'Università

Lisa Lorusso

Responsabile di redazione

Francesca Petrucci

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Ora, dopo essermi tormentato per tanto tempo ho deciso di mettere da parte tutti questi timori e di scrivere soltanto ciò che mi è indispensabile scrivere, senza preoccuparmi di ciò che ne verrà fuori, e senza dare al mio lavoro alcun nome.

Lev Tolstoj

INDICE

Introduzione	7
1. <i>Raccontare storie</i>	7
2. <i>Tolstoj</i>	9
Capitolo I	
In merito a una definizione di «riempitivo».....	15
1. <i>Nozioni di partenza</i>	15
2. <i>Il secolo serio</i>	28
3. <i>Come e in che senso si può ampliare il concetto di riempitivo</i>	38
Capitolo II	
La descrizione	43
1. <i>Alcuni problemi della descrizione</i>	43
2. <i>Un profilo evolutivo</i>	54
3. <i>Descrizione e straniamento</i>	61
4. <i>Punti di vista</i>	84
5. <i>Individui e distrazioni</i>	95
Capitolo III	
L'azione secondaria	105
1. <i>Trama e sottotrama</i>	105
2. <i>Che cos'è un'azione secondaria e perché lo è: il «senso della fine»</i>	116
3. <i>Statuto di narrabilità</i>	131
4. <i>Cominciare e finire</i>	145
5. <i>Scale di valori</i>	157
Capitolo IV	
La riflessione	183
1. <i>La tentazione del commento</i>	183

2. <i>Il discorso indiretto libero</i>	192
3. <i>Il patto narrativo del romanzo-saggio</i>	204
4. <i>L'eroe intellettuale</i>	217
5. <i>Soluzioni imperfette</i>	226
In luogo di conclusioni. Raccontare storie	235
Bibliografia	237

INTRODUZIONE

On peut considérer l'homme comme un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poèmes à peu près comme les vers à soie font leurs cocons, et comme les abeilles font leurs ruches¹.

1. *Raccontare storie*

Alcuni anni fa, il conduttore di un noto quiz televisivo prelevato, commentando la risposta alla domanda «In quale tra questi famosi romanzi dell'Ottocento, accanto ai personaggi d'invenzione, compare la figura di Napoleone Bonaparte?», si lanciò in un appassionato panegirico di *Guerra e pace*, nel quale, oltre a sfoderare i più entusiastici aggettivi, si soffermava a definire la vicenda «lungghissima, intricatissima, con mille peripezie, centinaia di personaggi, sviluppata nel corso di generazioni e generazioni...»; dove i puntini di suspense valgono a rendere il significativo tono di voce col quale si faceva capire al pubblico che, volendo iniziare quel discorso, le cose da dire sarebbero state infinite. Cito questo episodio perché lo trovo perfettamente esemplificativo di un fatto, e cioè che anche il più ingenuo lettore occasionale – volendo dare questo nome a quella massa variegata di persone che leggono libri ma che non si occupano di critica letteraria e che magari non hanno familiarità con il canone dei cosiddetti classici – possiede un suo quadro “teorico” di riferimento, per quanto approssimativo e inverificato, in base al quale calibra preventivamente il suo approccio e il suo sistema di attese rispetto a una certa opera. E all'interno di questo quadro si trova, tra le altre cose, quella «everyday conception of narrative»² per la quale i generi che raccontano storie devono tutti

¹ H. Taine, *Préface*, in Id., *La Fontaine et ses fables*, Paris, Librairie Hachette, 1870, p. V.

² M. Hyvärinen, *Towards a Conceptual History of Narrative*, in *The Travelling Concept of Narrative*, eds. by M. Hyvärinen - A. Korhonen - J. Mikkänen, Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006.

più o meno rispettare le norme di quello che è stato chiamato «modo romanzesco»³: un insieme di procedimenti legati dal presupposto che una “buona” narrazione debba necessariamente procedere di evento in evento senza soste o rallentamenti, e che all’aumentare delle pagine aumenti linearmente la quantità dei fatti coinvolti nel racconto. Il lettore che basa la sua esperienza su questo modello non tenterà mai di fare il riassunto di un libro come *Guerra e pace*, perché darà per scontato che per riempire le sue molte centinaia di pagine debbano succedere troppe cose, e rimarrà perplesso se qualcuno gli farà notare che in realtà la vicenda in questione copre una parentesi temporale relativamente breve, occupata dalle storie relativamente ordinarie di un piccolo gruppo di personaggi. Una domanda pressante gli verrà inevitabilmente in mente: se è così, di che cosa sono riempite, allora, tutte quelle pagine?

Uno dei più antichi problemi di cui il romanzo è stato chiamato a dar conto è stato quello della sua tendenza a un’espansione incontrollata e amorfa dei contenuti narrativi, della sua indifferenza rispetto a concetti antichi e filosoficamente primari come «forma», «costruzione», o «disegno». Sorto nelle regioni periferiche del sistema dei generi canonici, tra quelle forme minori sulle quali il controllo normativo era debole o assente⁴, questo modo di raccontare sfruttò l’irregolarità di tali modelli idiosincratici per crescere rapidamente su se stesso, scardinando la gabbia concettuale nei cui interstizi era germinato e immettendo nel campo rigidamente compartimentato delle poetiche classiche una modalità narrativa fluida, nuova, con cui nessuna regola precedente era in grado di interagire. Tuttavia, anche un simile *monstrum*, apparentemente irriducibile a qualunque norma, doveva ben presto generare un suo idealtipo, un modello ancora parziale, impreciso e precario, ma cementato dall’esigenza intellettuale di tracciare i confini di una modalità espressiva altrimenti ingestibile. Un tentativo di codifica che si aggrappava ai pochi frammenti di poetica che avevano ancora un margine di applicabilità al nuovo genere, tra i quali c’era un’idea che proveniva dall’antichità classica, e forse addirittura dalla formulazione arcaica del gesto narrativo stesso: l’idea che raccontare una storia significhi *estrarla* dal tessuto pluridimensionale dell’esistenza,

³ P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

⁴ Per la storia del genere si farà riferimento a G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

sezionare lo spesso intreccio composto dagli infiniti accadimenti che ci circondano per ricavarne pochi segmenti puri da disporre poi in una sequenza – inesistente nella realtà – alla quale uno strato di senso ulteriore, stabilito per convenzione, provvederà a conferire un'illusione di verità.

Nell'affrontare certi testi narrativi, a volte, capita di non poter affermare con assoluta certezza che si tratti di racconti lunghi, di romanzi brevi, di autobiografie romanzate o di altro ancora. C'è, tra l'una e l'altra di queste forme e tutto intorno ai loro nuclei più riconoscibili, una zona fluida, dove si fa difficile identificare quei caratteri che rendono un genere diverso dagli altri e determinano singoli campi di coerenza all'interno dei quali il raccontare assume una veste caratteristica e inconfondibile. C'è però anche un elemento fondamentale che permette all'intero insieme di queste modalità narrative di essere distinto da altre espressioni, come l'aforisma, il frammento, la prosa lirica: la condizione generale, il tratto comune che persiste lungo l'ampio periodo d'oscillazione tra i possibili estremi, è – fatti salvi gli inevitabili casi limite – che quelle forme dai confini sfocati, ognuna a proprio modo, raccontano storie. Non c'è racconto senza storia, né, per molti secoli, c'è stato racconto al di fuori di essa, al di fuori di ciò che esula da una trama, da un racconto minimo, da uno sviluppo di qualche tipo: «datemi un intreccio qualunque»⁵, scriveva Gogol'. L'aspetto interessante – e problematico – è che nell'evolversi della narrativa e in particolare del romanzo, che è la forma con la quale la letteratura ha iniziato a fare i conti con l'estensione complessiva del reale, anche il terreno apparentemente sovrano della *storia* ha dovuto fare i conti con nuove esigenze, e ha via via modificato le proprie coordinate e aggiustato i propri confini, lasciando spazio ad altro.

2. Tolstoj

Attorno al 1850, il romanzo russo era sostanzialmente alla sua prima generazione. Si alternavano in esso, al variare delle «tendenze», ora le prime ondate di romanzi storici, di cui *Taras Bul'ba*

⁵ Lettera a Puškin del 7 ottobre 1835, in N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademija Nauk SSSR, 1937-1952, tom X, *Pis'ma 1820-1835*, p. 497.

(1835) e *La figlia del capitano* (1836) restano i massimi risultati, ora le prime insorgenze di quel genere biografico e sociale che, recuperando una polemica già avanzata da Karamzin, rifiutava Scott a favore di Dickens e George Sand, dando alla luce opere come *Povera gente* (1846) e *Una storia comune* (1847)⁶. Ma tra questi due estremi più o meno definiti proliferavano le ibridazioni più varie, dove si mischiavano modalità narrative che in Europa si erano distribuite lungo le linee di pertinenza di sottogeneri già riconoscibili, e che invece qui erano indistintamente disponibili per qualunque opera. Ai romanzieri russi mancavano precedenti su cui regolarsi, gli scrittori delle generazioni precedenti non fornivano alcun modello a cui relazionarsi per imitazione o per contrasto, e gli autori stranieri erano troppo segnati dalla forma di vita occidentale per fare da repertorio a un paese che aveva necessità espressive legate a strutture sociali, economiche e culturali ancora in larga parte asiatiche e feudali. Ci si chiedeva se potesse «avere successo in Russia il romanzo russo, scritto in russo e ispirato alla vita russa»⁷, con la consapevolezza che si stava parlando di qualcosa di inedito. Inoltre:

⁶ W.M. Todd, *Il contrappunto russo, in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. III, *Storia e geografia*, p. 401: «In Russia si scrivevano romanzi anche prima di 1825, ma solo dei filologi specializzati ricordano ancor oggi i nomi di Fedor Emin [...], Michail Čulkov [...] e Matvej Komarov», e anche per i contemporanei il valore di questi scrittori non doveva essere molto alto, visto che, ancora nel 1835, un osservatore colto e acuto come Belinskij poteva scrivere che «la letteratura russa, nonostante la sua insignificanza e nonostante che l'esistenza sua venga messa in dubbio e da molti considerata nulla più di una chimera, ha subito una molteplicità di influenze proprie ed estranee e si è distinta per dovizia di tendenze», V.G. Belinskij, *La novella russa e le novelle del sig. Gogol'*, in Id., *Scritti scelti*, trad. it. di A. Montingelli, Mosca, Progress, 1981, p. 50, corsivo mio. La situazione risultò peraltro accentuata, in Europa, dal fatto che la tradizione romanzesca russa "moderna", salvo sporadiche infiltrazioni dovute a singoli mediatori (come Turgenev), fu introdotta in blocco nel 1886, quando l'ex diplomatico Eugène-Melchior de Vogüé mise per la prima volta il pubblico francese di fronte all'universo letterario russo, già significativamente organizzato nel canone che conosciamo oggi, sottolineando la velocità con cui era maturata quell'*humble famille* di scrittori russi che «devient foule et puissance; sa richesse fait notre embarras, comme auparavant sa pauvreté». E.-M de Vogüé, *Avant-proposal*, in Id., *Le Roman russe*, Paris, Plon-Nourrit, 1912, p. IX.

⁷ Belinskij, *La novella russa*, cit., p. 53.

lo status professionale dei romanzieri russi dell'Ottocento restava molto precario. Il pubblico di cui si disputavano l'attenzione era esiguo, e i buoni guadagni degli scrittori migliori o più popolari spesso impedivano l'emergere di nuovi talenti. [...] Sul piano della forma, ciò significò che i romanzieri russi non poterono mai sviluppare progetti creativi di ampio respiro, paragonabili ai cicli narrativi di Balzac, Zola e Trollope; [...] in un certo senso, *ogni romanzo reinventa la forma e sviluppa nuove possibilità*⁸.

Tutto questo, oltre a ribadire che anche i più banali termini della teoria letteraria richiedono, se applicati al campo della letteratura russa, come minimo una certa messa in prospettiva, serve a ricordare che la specificità di questa tradizione nazionale (troppo spesso acriticamente assimilata a quelle occidentali) non dipese da un non meglio identificato “genio russo”, ma dal fatto che molte delle concrezioni formali e delle griglie concettuali che organizzavano il campo delle forme rappresentative europeo, permettendo ad esempio una distinzione di lunga fortuna come quella tra *romance* e *novel*, in Russia, semplicemente, non erano attive. Mischiare meccanismi eterogenei come quelli del più raffinato romanzo psicologico e quelli del *feuilleton*, che per noi significa contaminare due modalità diverse con diverse vicende evolutive, per Dostoevskij significava soltanto mettere a frutto alcuni strumenti formali a disposizione della narrazione lunga, magari allo scopo di aggirare piuttosto certi stilemi propri della *povest'* sentimentale o i retaggi religioso-moralistici della narrativa edificante. E lo stesso discorso vale più o meno per tutti i romanzieri russi della sua epoca, che usavano un genere europeo ma reagivano a un passato letterario slavo, trascinando dall'uno all'altro soluzioni e idiosincrasie⁹: esattamente come Tolstoj, la cui scrittura rimase sempre debitrice di quell'esigenza giovanile e prettamente “nazionale” di «negare i luoghi comuni del romanticismo, sia nell'ambito dello stile, sia in quello del genere» per «tornare agli elementi più semplici, quali la elaborazione dei particolari, la “minuziosità”, le descrizioni e raffigurazioni di persone e cose»¹⁰.

⁸ Todd, *Il contrappunto russo*, cit., pp. 403-404, corsivo mio.

⁹ Vd. Ju.N. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, trad. it. di S. Leone, Bari, Dedalo libri, 1968.

¹⁰ B.M. Ejchenbaum, *Il giovane Tolstoj*, in Id., *Il giovane Tolstoj. La teo-*

Attorno al 1850 Tolstoj inizia a dedicarsi alla letteratura, già con l'attitudine amara e rancorosa che lo caratterizzerà sempre e che gli viene da una sorta di ripicca contro il mondo circostante. Ventenne, esce disgustato dal mondo intellettuale e accademico, le sue infatuazioni romantiche verso un ideale di vita *comme il faut* e poi verso il mito del ritorno al popolo e alla terra sono colate a picco nello scontro con la realtà pratica. Parte militare per il Caucaso, dove si ammala: durante la convalescenza compone *Infanzia*, che è un immediato successo, ma la sua inclinazione all'auto-critica e il fondato sospetto che il pubblico avesse apprezzato il racconto solo per aver riconosciuto in esso i toni familiari di Dickens gli fanno ben presto ripudiare questo primo tentativo, che lo infastidisce «per le stesse ragioni che fecero sì che piacesse agli altri» e cioè perché la sua personalità «vi si fa sentire pochissimo»¹¹. L'esperienza della guerra in Turchia, combattuta in prima linea, lo spinge a cercare nuovi temi e soprattutto ad adottare una nuova postura narrativa, caratterizzata dall'andamento calmo del ricordo, più vicina alla conversazione domestica che alla narrazione libraria, disponibile ad attardarsi sulle minuzie del mondo esteriore e interiore a scapito del dinamismo della trama: il prototipo di quella forma che secondo Rozanov incarna il «rapporto *memoriale* con la vita»¹², e sulla cui nota fondamentale, via via più chiara e sicura, da questo momento in avanti le opere tolstoiane continueranno a intonare i loro diversi ma sempre armonici accordi. L'efficacia della nuova direzione è subito affermata dall'immediato trionfo delle due opere che la sperimentano: *Adolescenza* e *i Racconti di Sebastopoli* (entrambi del 1854) diventano subito popolari, ma questo stesso successo, forse perché esagerato rispetto alla qualità di un tentativo che considerava ancora insoddisfacente, irrita ulteriormente Tolstoj e lo spinge – come accadrà numerose altre volte nel corso della sua lunga vita – ad abbandonare del tutto la scrittura per dedicarsi ad altre attività. Nei quindici anni seguenti non pubblica quasi più niente (anche se oggi sappiamo che proprio a quel periodo risale

ria del metodo formale, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1968, p. 57.

¹¹ R. Rolland, *Vita di Tolstoj*, trad. it. di A. Polledro, Milano, BUR, 1951, p. 26.

¹² V.V. Rozanov, *Na zakate dnei. L. Tolstoj i byt*, in Id., *O pisatel'stve i pisatel'jach*, Moskva, Respublika, 1995, p. 233.

l'elaborazione di *Guerra e pace*), e tutti i tentativi di riconciliarlo con il mondo dei salotti culturali e dell'*intelligencija*, a cui non può perdonare «il credersi una casta eletta, il cervello dell'umanità»¹³, sfociano regolarmente in polemiche e liti di cui Turgenev, che di quel mondo «era e rimaneva il pontefice»¹⁴, in qualche modo diventa simbolo e per molti versi capro espiatorio. Vive moltissimo: cerca di risolvere da solo il problema dell'educazione popolare, ricavandone più dubbi che soluzioni¹⁵; a quarant'anni si sposa con una ragazza che ne aveva diciotto e che gli darà molti figli e una vita coniugale ricca di contrasti; si occupa della casa, che costruisce letteralmente pezzo per pezzo, e della terra; studia instancabilmente la politica, la filosofia, la storia delle religioni, la musica, le lingue (alla fine della sua vita ne conosceva quindici); tenta di diffondere nel mondo una dottrina capace di migliorare la vita degli uomini, anche se è impossibile capire fino a che punto abbia davvero creduto di poterlo fare, visti i rapporti sempre cauti che ebbe con la "setta" dei suoi seguaci fondata da Čertkov. E questo enorme bagaglio di esperienza della vita, estraneo all'attività artistica e talvolta persino ad essa contrapposto, infaticabilmente passato al vaglio di uno spietato spirito analitico e di quella prima rielaborazione intellettuale che è la scrittura dei diari, lo porta, nei suoi ritorni alla letteratura, a rifiutare una gran quantità di convenzioni romanzesche per avvicinarsi a nuclei di verità tanto profondi da restare validi ancora oggi.

Vale come idea generale che ogni generazione letteraria impari il mestiere sulle opere del passato, e aggiusti poi il tiro in base al mutamento che la percezione del mondo sua e del suo tempo ha subito rispetto a quelle. Tolstoj aveva imparato su Sue, Dumas,

¹³ Rolland, *Vita di Tolstoj*, cit., p. 39.

¹⁴ *Album Tolstoj*, a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1994, p. 80.

¹⁵ Compie due viaggi in Europa per studiare i sistemi pedagogici più avanzati, ma prevedibilmente nessuno dei modelli che osserva lo soddisfa minimamente, e l'esperienza gli ispira piuttosto una riflessione sul diritto di insegnare in generale, e in particolare su chi in Russia, tra nobili e popolo, abbia più verità da offrire, testimoniata tra gli altri da un articolo significativamente intitolato *Chi dovrebbe imparare a scrivere da chi: i figli dei contadini da noi o noi dai figli dei contadini?*, in L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v devjanosto tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1928-1958, tom VIII, *Pedagogičeskie stat'i 1860-1863 gg.*, pp. 301-324. Cfr. I. Berlin, *Tolstoj e l'Illuminismo*, in Id., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1998.

Balzac, Scott, Dickens: autori che rileggeva di continuo e dei quali riconosceva lucidamente l'influenza, ma che rappresentavano una realtà che non coincideva con quella che vedeva lui. Il serrato confronto con la vita fuori dalla letteratura, e la verifica della distorsione a cui l'aveva sottoposta la tradizione narrativa romantica, che conosceva e amava e attraverso la quale era passata la sua giovinezza, lo portarono ad adottare un realismo spietato, a cercare nuovi mezzi per esprimere una realtà alla quale i vecchi romanzi non si adattavano più, e forse non si erano mai adattati. Nel suo personale orizzonte letterario, il tiro da aggiustare rispetto a questi modelli riguardava l'inverosimiglianza della "pienezza avventurosa" dei loro mondi, in cui tutta la realtà appariva subordinata a una trama e la vita stessa degli individui veniva dipinta come *plot*. Per risolvere il problema si rivolse ai suoi altri padri: Rousseau, Stendhal, Sterne, Töpffer, de Maistre, scrittori che, in vario modo, gli apparivano più vicini al reale, e avevano ai suoi occhi il merito di aver messo le convenzioni letterarie a confronto con la vita, mostrando l'ampiezza e la profondità delle rispettive inaderenze. Fu sulla scia di questo impulso, con l'urgenza di coniugare l'istinto narrativo e l'osservazione dell'esistenza nel suo disperdersi indifferente a ogni struttura, che prese forma l'aspetto più tipico della narrativa tolstoiana, vale a dire quel mescolarsi di «strutture narrative e antinarrative»¹⁶, mirato a evitare il *plotting* serrato delle opere romantiche in nome della fedeltà al mondo.

¹⁶ E. de Haard, *Narrative and Anti-Narrative Structures in Lev Tolstoy's Early Works*, Amsterdam, Rodopi, 1989.