

54

SEMINARI
E CONVEGNI

*Atti del Seminario
Pisa, Scuola Normale Superiore
19-21 ottobre 2017*

Oltre le righe

Usi e infrazioni
dello spazio testuale

a cura di
Vincenzo Allegrini
Sara De Simone
Alessandra Forte
Dario Panno-Pecoraro



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2020 Scuola Normale Superiore Pisa

ISBN 978-88-7642-691-9

Sommario

Premessa	9
Oltre le righe: il <i>dentro</i> e il <i>fuori</i> del testo CORRADO BOLOGNA	11
TESTO, MARGINI, EDIZIONI	
Segni, parole, figure d'autore: tra i margini dell' <i>Odisea</i> di Boccaccio MARCO CURSI	25
Berna, Burgerbibliothek, 296: «le meilleur témoin» della <i>Bataille Loquifer</i> ? Strategie contaminatorie e collatorie: un affondo CRISTINA DUSIO	49
Esempi di 'sconfinamento' fra libri e autori francescani di fine Duecento FRANCESCA GALLI	67
Representation of the Damned and the Infernal Guardians in Codex Italicus 1 ESZTER DRASKÓCZY	85
Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica ALESSANDRA FORTE	103
Narrazione (e narratore) 'oltre le righe' nel <i>Reggimento e costumi di donna</i> di Francesco da Barberino PAOLO RIGO	123

Le note marginali del ms. 1106 della Biblioteca Universitaria di Padova MATTHIAS BÜRCEL	139
'Marginalia' nei manoscritti della traduzione diodorea di Poggio Bracciolini CECILIA SIDERI	159
Una scheda ecdotica laschiana. Gli ordinamenti d'autore delle rime burlesche tra autografia e questioni editoriali DARIO PANNO-PECORARO	181
Un disegno che «se ne andrà col vento». Leopardi «in compagnia» di Montaigne VINCENZO ALLEGRINI	195
Appunti per un'edizione dei cosiddetti discorsi <i>Della servitù dell'Italia</i> di Ugo Foscolo ALESSANDRO PECORARO	217

TESTI, CONTESTI, INTERPRETAZIONI

Platone e la scrittura filosofica GIORGIO AGAMBEN	243
Oltre la testa, prima della mano. Spazio cerebrale, tempo interiore e velocità mentale TOMMASO GENNARO	259
Per un'epica della sospensione o degli eroici torpori SARA DE SIMONE	277
Trama e digressione. L'infrazione della continuità narrativa in <i>Chadži-Murat</i> VALERIA CAVALLORO	289
«Poesie che ho mandato al diavolo». Sulle <i>Poesie disperse</i> di Giuseppe Ungaretti ANTONIO D'AMBROSIO	307

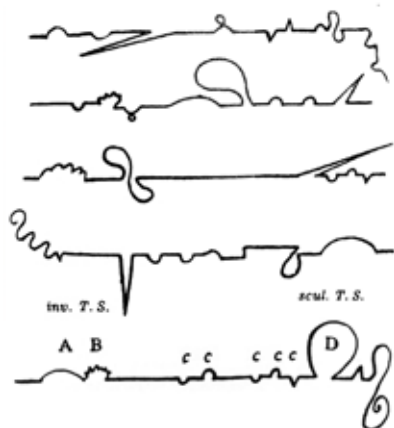
Abitare i margini. Joyce Lussu, Amelia Rosselli e l'umanesimo socialista SARA SERMINI	323
La vitalità come forma di resistenza: Goffredo Parise alla prova del nuovo potere ELISA ATTANASIO	339
*	
'Solus ac comes': il ricercatore nel suo labirinto MONICA CENTANNI	355
Illustrazioni	379

Trama e digressione. L'infrazione della continuità narrativa in *Chadži-Murat*

1. Linea, trama

Posso dire di avere iniziato bellamente il mio racconto, e con l'aiuto di una dieta vegetariana e di pochi semi freddi, è fuor di dubbio che riuscirò a narrare la storia di zio Tobia e anche la mia seguendo una linea discretamente diritta¹.

Nel quarantesimo capitolo del sesto libro di *Tristram Shandy*, a circa tre quarti della lunghezza totale dell'opera, si trova la più famosa tra le innumerevoli interruzioni metanarrative che punteggiano l'opera di Sterne e forse anche una delle poche pagine che siano riuscite a guadagnare una memorabilità iconografica nella storia della letteratura: si tratta del passaggio in cui Sterne, anticipando di due secoli e mezzo le soluzioni oggi variamente esplorate da *data visualization* e *information design*, dà forma grafica alla composizione narrativa dei precedenti tomi della sua opera e ci presenta una serie di linee.



¹ L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London 1759-67, tr. it. di G. Aldi Pompili, Milano 2002, p. 467.

Non è un caso che l'opzione figurativa scelta da Sterne per rappresentare il flusso del suo racconto sia proprio questa. Se c'è una metafora, nel campo delle figure semantiche che storicamente hanno simbolizzato il gesto del raccontare, che valga l'uso della formula 'lunga durata', questa è senz'altro la metafora del racconto come *linea*. Che si declini come riga di scrittura in senso proprio (che rimanda al fluire dell'inchiostro e del segno grafico tracciato, da cui l'associazione del racconto al *disegno*, parola chiave delle poetiche classiciste soprattutto francesi)², oppure come via tracciata attraverso un repertorio del narrabile inteso come estensione geografica (da cui le immagini del racconto come strada o percorso), o ancora che prenda la forma del filo conduttore o concatenatore (da cui deriva quella che è forse la più consolidata figura narrativa della modernità, ovvero la *trama*)³ – l'identità geometrica e concettuale della linea è così strettamente associata con il gesto del raccontare, tanto orale quanto scritto, da essere quasi un suo sinonimo. E benché ognuna delle sue declinazioni, presa singolarmente, entri in risonanza con una diversa area metaforica, ramificandosi in direzioni parzialmente autonome le une dalle altre, il nucleo di significato che veicola è rimasto univoco e costante per la maggior parte dei ventitré secoli che ci separano da Aristotele e dalla fondazione della poetica occidentale: la linea è la metafora minima del gesto fondamentale di selezionare e disporre, di filtrare e riordinare l'ammasso spurio e caotico della realtà per comporre, «secondo la verisimiglianza e la necessità»⁴, la singola azione che si vuole narrare, scelta per accedere al piano del rappresentabile e adeguatamente rielaborata. La linea è insomma la trama concepita secondo quelle norme di organicità e interezza stabilite dalla *Poetica* e rimaste dominanti nella nostra storia letteraria fino almeno al XIX secolo. Una linea non banale, ovviamente: non una semplice linea piatta le cui estremità si perdono nell'indeterminato, ma una linea arcuata, parabolica o addirittura angolata⁵, dotata di riconoscibili punti di inizio e di fine, e di

² Cfr. P. TORTONESE, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris 2013, soprattutto cap. 2, «Classicisme: dire vrai ou bien dire?», pp. 69-103.

³ Cfr. V.B. ŠKLOVSKIJ, *Stroenie rasskaza i romana* [1921], sod. v kn. *O teorij prozy*, Moskva 1929, tr. it. di M. Olsoufieva, Bari 1966, pp. 71-98, e ID., *Tristram Šendi Sterna i teorija romana* [1921], *ibid.*, pp. 143-78.

⁴ ARIST. *Po.* 1451a.

⁵ La forma più rigidamente prescrittiva è appunto detta 'piramide' di Freytag, dal nome del teorico che ha sistematizzato la composizione 'ideale' dell'azione rappresen-

una certa proporzione tra altezza e larghezza della campitura, stabilite da regole più o meno rigide (a seconda della perentorietà normativa dei periodi e degli istituti di poetica) che se rispettate dovevano consentire al poeta di collocare, con perizia quasi balistica, le parti della sua invenzione in un ordine narrativo di validità garantita.

Sull'importanza estetica e generalmente filosofica della trama come linea o arco narrativo nella cultura Occidentale è stato detto e scritto così tanto che non avrebbe senso nemmeno tentare di darne un riassunto qui, dal momento che in fondo si tratta di un tema quasi consustanziale al problema della rappresentazione letteraria stessa. Però può essere utile almeno ricordare, anche solo nei termini più essenziali, il motivo per cui l'immagine della linea sia stata una figura di pensiero così funzionale e lo sia stata così a lungo (anzi continui almeno parzialmente a esserlo tutt'oggi): l'immagine della linea curva, analoga a un'immagine del racconto come sequenza di punti ininterrotta e continua, dalla direzione costante, dà forma a due esigenze fondamentali che perseguitano le teorie della narrazione durante i secoli, ovvero il controllo sulla selezione del narrabile e la traslabilità allegorica dei contenuti particolari della cosa narrata in significati di valore universale. Benché entrambe siano notazioni in una certa misura banali, le implicazioni che mettono in campo sono profonde. Visualizzare l'atto di racconto come atto che consiste nel reperimento di uno tra i tanti fili che compongono la matassa del reale, fatto di eventi e gesti saldamente legati tra loro dal collante della relazione causale, è un esercizio mentale che non si limita alla dimensione estetica o poetica, ma porta con sé un'intera ontologia che trae la sua autorevolezza nientemeno che dal sistema aristotelico, e che immagina l'esistente come insieme di relazioni univoche, rintracciabili e percorribili (sebbene solo dal poeta-filosofo, la cui missione pedagogica è rendere accessibili tali legami al suo pubblico). Aderire alla linea è quindi, soprattutto per i secoli che vivono con più integralismo la riscoperta della *Poetica* e delle sue indicazioni, un modo per afferrare l'ordine profondo dell'universo e portarlo alla luce, in un gesto che permette alla poesia di ribadire la propria irrinunciabilità nel sistema umano e il proprio

tata in cinque punti (*introduction, rise, climax, fall, catastrophe*), secondo uno schema che non a caso si rivolge alla costruzione dei testi teatrali, riprendendo proprio dal trattato aristotelico l'assunto implicito che anche la costruzione debba preferibilmente aderire al rigore dei generi drammatici (G. FREYTAG, *Technique of the Drama. An Exposition on Dramatic Composition and Art*, Chicago 1900, pp. 115 sgg.).

diritto a condividere con la religione e la filosofia il rango di linguaggio capace di svelare una verità del mondo che sia 'più vera del vero'. È questa scottante posta in gioco che cementa la prescrizione dell'aderenza alla linea, l'obbligo selettivo, il rispetto delle gerarchie canonizzate tra eventi e personaggi narrabili e non narrabili, tra importante e futile. E in un'epoca in cui il repertorio del narrabile è contratto e le linee a disposizione sono limitate, attenersi alla struttura data significa anche che autore e lettore possono contare sull'esistenza di un'unica interpretazione possibile, escludendo ambiguità e incertezze: se la linea è rispettata, a posizione uguale corrisponde significato uguale, e il valore allegorico della vicenda rappresentata è controllabile e saldo.

Un meccanismo che, benché in forme meno ingenuie, continua ad agire anche in noi lettori del ventunesimo secolo, che pure guardiamo a questi discorsi con l'estraneità di chi si trova oltre la soglia epocale del Novecento, il secolo che ha attraversato le avanguardie e il modernismo e si è scagliato a lungo contro il concetto stesso di trama, decretandone la morte a varie riprese⁶. Anche in una fase storica abituata al relativismo e alla frammentazione come la nostra, infatti, l'immagine della *linea* mantiene ancora una parte delle sue funzioni come dinamica strutturante del nostro confronto con i racconti: è ciò che orienta il coinvolgimento emotivo che viene mobilitato in noi dall'*illusio* e che contribuisce a farci distribuire valori positivi e negativi nella storia, agendo ad esempio attraverso la diversa attenzione concessa all'interiorità e alle motivazioni dei personaggi, cioè manipolando quel potente strumento di scandalo morale che è l'immedesimazione e la condivisione di azioni anche apparentemente inaccettabili. E, su un livello ancora più elementare, è ciò che guida il nostro tentativo di stabilire 'di chi' e 'di cosa' parla una storia, o più specificatamente, quali parti di tutto ciò che una storia contiene 'c'entrano' con il contenuto che ci aspettiamo, e quali 'non c'entrano'.

Questa lunga premessa è dovuta alla convinzione che sia sempre

⁶ Vd. J. RIVIÈRE, *Le Roman d'aventure*, «Nouvelle revue française», 53 (mai 1913), pp. 748-65, 54 (juin 1913), pp. 914-33, 55 (juillet 1913), pp. 56-77; V. WOOLF, *Modern Fiction* [1921, 1925], in *The Essays of Virginia Woolf*, ed. by A. McNeille, IV, 1925 to 1928, London 1984; A. ROBBE-GRILLET, *Sur quelques notions périmées: le personnage, l'histoire, l'engagement, la forme et le contenu* [1957], in ID., *Pour un nouveau roman*, Paris 1963; A. BOSCARO et al., *La trama nel romanzo del '900*, a cura di L. Pietromarichi, Roma 2002; R.S. CRANE, *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*, in ID. et al., *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago-London 1957.

importante ripristinare le proporzioni di un contesto teorico-letterario che noi, da lettori che guardano alla storia delle forme narrative (e specialmente della forma narrativa egemone del nostro tempo, il romanzo) dal di qua di un secolo che ha perseguito ripetute e profonde rotture di paradigma, rischiamo di percepire in modo distorto e banalizzato. Da figli di un'epoca che è stata a lungo sperimentale e rottamatrice, un fenomeno come il rifiuto dell'aderenza alla linea-trama ideale rischia di apparirci ovvio e banale, tanto più se riferito a un genere che ha nel proprio codice genetico lo sfoggio di una natura fluida e refrattaria alle formalizzazioni⁷, e che tende a incassare i propri continui mutamenti interni in modalità che smussano il loro effetto di spezzatura, contribuendo a darci la sensazione di avere di fronte una forma stabile e relativamente uguale a se stessa, soprattutto prima del XX secolo.

2. *Andare fuori strada: protagonisti che non lo erano*

Oggi pensiamo più o meno spontaneamente al romanzo come a un genere naturalmente incline ad accogliere la digressione. Del resto, la manipolazione dell'*ordo naturalis* attuata allo scopo di sfruttare i meccanismi di piacere della *suspense* e della curiosità sono presenti già in uno dei testi che si considerano a buon diritto archetipi della famiglia romanzesca, le *Etiopiche*, nelle quali la scelta di aprire la narrazione con una scena enigmatica il cui chiarimento è rimandato al seguito della storia, con recuperi per analessi e sommari di vicende precedenti o parallele al qui-e-ora della scena in corso, contribuisce a fondare la natura stessa del romanzo come forma⁸. Per definizione e per discendenza etimologica, la digressione è ciò che si allontana dalla linea, dal percorso tracciato, dalla direzione ottimale o canonica o raccomandata⁹, e apre una parentesi di sospensione e di imprevisto non solo nella struttura materiale del testo, ma anche – e soprattutto – nel mecca-

⁷ Il riferimento ovviamente è a M.M. BACHTIN, *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva 1975, tr. it. di C. Strada Janovic, Torino 2001, ma cfr. anche G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna 2011.

⁸ Su questo cfr. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, pp. 156 sgg.

⁹ C. MONTALBETTI, N. PIÉGAY-GROS, *La digression dans le récit*, Paris 1994; cfr. M. LAUGAA, *Identifier la digression*, in *La digression*, textes réunis par N. Piégay-Gros, Paris 1994.

nismo di significazione attivato dal racconto. La stessa radice latina *digredi* significa in primo luogo ‘allontanarsi, dipartirsi, deviare’, intesi nella loro specifica accezione spaziale. Ma non è sempre stato così. Il romanzo non si materializza dal nulla a metà del Settecento, quando siamo più o meno concordi nel cominciare a chiamare con quel nome un certo tipo di narrazioni lunghe in prosa, ma viene lungamente incubato nell’alveo delle poetiche classicistiche e, per quanto si insista sulla sua eccentricità e sulla sua vocazione multiforme e sovversiva, le sue strutture portano a lungo con sé l’eredità delle norme che lo avevano preceduto. Norme che includono la concentrazione sulla trama, che continua a essere immaginata come tracciato, percorso a cui attenersi, preferibilmente senza deviazioni – come dimostra l’esempio di Sterne prima citato, nelle cui linee la direzione principale è quasi cancellata da quel moltiplicarsi di curve, anse, allargamenti spiralfornici e svolazzi vari, che è la forma visibile di una vera e propria «poetica dell’inadempimento» narrativa¹⁰. Tuttavia il ruolo di Sterne nella storia della digressione romanzesca ha avuto anche un effetto paradossalmente fuorviante rispetto alla comprensione della digressione stessa come elemento compositivo: nel suo indiscutibile primato di utilizzatore e anche di teorizzatore in proprio dell’andamento digressivo, Sterne ha infatti involontariamente contribuito alla vulgata di una connessione esclusiva tra questa pratica di infrazione della continuità narrativa e quei modelli romanzeschi che appartengono al filone umoristico, basso-comico, o che se non altro mettono in campo in modo spiccato le tonalità dell’autorappresentazione umile-giocosa dell’autore e quelle del distacco ironico dall’opera e dai suoi contenuti¹¹.

Per questo è doppiamente notevole ciò che succede in una delle opere più trascurate di Lev Nikolaevič Tolstoj, *Chadži-Murat*, romanzo breve a cui l’autore lavorò per quasi un decennio ma che rinunciò a pubblicare in vita (uscì postumo nel 1912), ed esempio perfetto per illustrare non soltanto che la digressione può avere una declinazione serio-tragica, ma soprattutto che può essere impiegata come strategia

¹⁰ G. SERTOLI, Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo. *Laurence Sterne, 1760-67*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, 5 voll., II, *Le forme*, Torino 2002, p. 647.

¹¹ Esemplare di questa associazione è uno studio di Leonard Orr, nel quale la digressione figura tra i segni particolari che caratterizzano ciò che l’autore chiama «nonaristotelian novel», riferendosi a un insieme di opere prevalentemente umoristiche e dedite al gioco metaletterario e alla leggerezza (L. ORR, *Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel*, London-Toronto 1991).

per far valere le ragioni di una precisa intenzione estetica e filosofica contro il paradigma della continuità narrativa. Un paradigma – vale la pena ricordarlo – che negli anni in cui Tolstoj componeva quest'opera era ancora molto vivo e sentito, come testimoniano le riflessioni di lettori avvertiti come Percy Lubbock, che nel 1921 (l'anno di *Modern Fiction*) contestava la competenza narrativa di Tolstoj sulla base della costruzione a suo dire scialba e sconnessa delle trame dei suoi romanzi¹², e anche come Edward Morgan Forster, che nel 1927 (nel pieno di quello che poi si sarebbe chiamato modernismo) sosteneva con fermezza che in una narrazione ben costruita non dovrebbe essere introdotto materiale che non risulti utile all'avanzamento della storia e soprattutto non dovrebbero esserci «fili pendenti»¹³. Ma forse è ancora più impressionante un giudizio come quello di Flaubert, che, pur potendo essere a pieno titolo considerato un iniziatore della modernità più consapevole sia di Lubbock che di Forster, a suo tempo si era rammaricato del fatto che Tolstoj fosse così incline a concedersi divagazioni e a filosofeggiare invece di rimanere concentrato sui suoi personaggi¹⁴. Giudizi tanto più significativi se si ricorda che gli anni a cavallo del secolo sono anche quelli in cui il fermento di poetiche nuove comincia a solidificare, per contrasto, la grande immagine di un romanzo dell'Ottocento tutto omogeneo alle pratiche romanzesche pure di Balzac, quando non, in modo non del tutto privo di intenzioni denigratorie, al rocambolesco ridicolmente enfatico e spesso prefabbricato dei romanzi d'appendice.

Tolstoj scrisse *Chadži-Murat* tra il 1896 e il 1904, anni durante i quali il testo subisce rielaborazioni continue dalle quali escono oltre dieci stesure diverse, che Tolstoj stesso fa circolare privatamente tra amici e corrispondenti per avere pareri in merito¹⁵. Il testo tuttavia uscirà soltanto nel 1912, due anni dopo la morte dell'autore, che aveva volontariamente rimandato la sua pubblicazione perché consapevole del fatto che alcune parti problematiche avrebbero potuto

¹² P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, New York 1921.

¹³ E.M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, New York 1927.

¹⁴ «Il se répète et il philosophe!»: G. FLAUBERT, lettera del 21 gennaio 1880 a I.S. Turgenev, in Id., *Lettres inédites à Tourguéneff*, présentation et notes par G. Gailly, Monaco 1946.

¹⁵ A.P. SERGEENKO, *Kommentarii k Chadži-Murat*, sod. v L.N. TOLSTOJ, *Polnoe Sobranie Sočinenij v devjanosto tomach*, t. 35, *Proizvedenija 1902-1904*, Moskva 1950, pp. 583 sgg.

incorrere nella censura zarista (cosa che difatti avvenne)¹⁶. La storia è relativamente elementare: Chadži-Murat è un *naib*, l'equivalente di un comandante generale nella cultura militare dell'imamato del Caucaso, famoso per l'abilità con cui sta conducendo la rivolta dei ceceni contro i russi voluta dall'imam Šamil'. È un capo stimato per la sua abilità e il suo coraggio, e tuttavia, in seguito a una lite con lo stesso Šamil', è costretto a fuggire dalle montagne che ospitano il suo popolo e a consegnarsi ai russi con la proposta di un negoziato: in cambio del loro aiuto nella liberazione della sua famiglia, rimasta prigioniera dell'imam e da lui ripetutamente minacciata, si impegna a usare la sua influenza per sollevare il Dagestan contro Šamil' e consegnare così una schiacciante vittoria ai russi, ponendo fine alla loro fallimentare campagna di conquista del territorio. Dopo una serie di trattative, però, Chadži-Murat intuisce che gli ufficiali russi con cui è riuscito a entrare in contatto sono tutti troppo deboli, troppo diffidenti, o troppo vincolati da opache catene di comando per decidersi a prendere davvero l'iniziativa e aiutarlo a liberare i suoi parenti, così fugge dalla custodia imperiale e tenta di dirigersi verso il villaggio in cui sa che sono tenuti prigionieri. Senonché il tentativo fallisce prima ancora di cominciare e Chadži-Murat viene accerchiato, ucciso e decapitato.

La scelta di questa vicenda, di cui Tolstoj aveva fatto esperienza diretta – essendosi svolta proprio in quei mesi tra la fine del 1851 e la primavera del 1852 durante i quali il futuro autore di *Guerra e pace* stava prestando servizio come allievo ufficiale nella fortezza di Tiflis, da cui era comandato il fronte russo nel Caucaso – colpisce per la sua nuda essenzialità se confrontata all'ampio respiro per cui sono note le altre opere dello scrittore. Ma proprio questa semplicità fa risaltare per contrasto tutta l'estensione del lavoro di composizione, ma sarebbe forse più esatto dire di *scomposizione*, e quasi di montaggio, che l'autore opera sul piano della *mise en intrigue*.

Se la linea della «composizione dei fatti» trascelti e ordinati è l'elemento che ancora per gran parte del XIX secolo orienta – per non dire governa – la prassi narrativa comune, la scelta strutturale che organizza il testo di *Chadži-Murat* è completamente opposta. Rigettando quell'ontologia aristotelica dell'universo come massa caotica ma ricomponibile di cui si è detto prima, la trama del romanzo lascia trasparire la volontà palese di infrangere la strutturazione convenzio-

¹⁶ P. NORI, *Contemporaneamente*, in L.N. TOLSTOJ, *Chadži-Murat*, Moskva 1912, tr. it. di P. Nori, Roma 2010, p. 191.

nale del racconto per ricercare piuttosto una forma che aderisca a una visione del mondo molto diversa, consapevole del fatto che al fondo del reale giace sempre una porzione di ineliminabile opacità. In questo romanzo – che è l'unica altra opera a cui Tolstoj dedica quel tipo di accanito lavoro di ripensamento e revisione che aveva condotto su *Guerra e pace* e *Anna Karenina* – c'è qualcosa di simile a una *summa* delle possibilità digressive sporadicamente comparse nelle sue opere precedenti e qui riunite in una massa dalle proporzioni abnormi.

Senza cedere a speculazioni di ordine meramente quantitativo, ma solo per avere un'idea della distribuzione dei volumi narrativi, è sufficiente segnalare che nell'edizione di riferimento in lingua russa, sulle 114 pagine totali del testo il racconto della storia dell'eroe eponimo ne occupa appena 60, praticamente la metà (e questo includendo nel calcolo anche due lunghe analessi sulla cui natura digressiva si potrebbe aprire un discorso a parte). Ma l'aspetto più interessante di questa strana disposizione testuale non è tanto il modo in cui viene messa in scena quella che dovrebbe essere la vicenda principale, ma piuttosto la composizione di ciò che si trova nell'altra metà del testo. A differenza di quanto Tolstoj aveva già fatto nelle sue opere maggiori, e anche in forma embrionale nei *Racconti di Sebastopoli* – dei quali *Chadži-Murat* ripropone molti aspetti tematici e stilistici – qui la storia del protagonista non è messa in sospenso per lasciare spazio alle vicende parallele di uno o più comprimari (come accadeva in *Guerra e pace* con l'alternanza delle focalizzazioni su Andrej, Pierre e Nataša) o di uno o più doppi (come accadeva invece in *Anna Karenina* con la dinamica di rovesciamenti e ripetizioni tra la coppia di Anna e Vronskij e quella di Kitty e Levin, e lateralmente con quella di Dolly e Stiva)¹⁷. Nei vasti passaggi che si allontanano dall'eroe ceceno non troviamo la storia concorrente di un contro-eroe o di un coprotagonista, o il completamento, subordinato alle logiche di *entrelacement*, delle informazioni necessarie a capire le premesse di scene più o meno enigmatiche come in *Eliodoro* (forme digressive che sono sempre compensate da strutture capaci di ricondurre a salda unità anche le parti più apparentemente sconnesse della narrazione), ma si trova semplicemente, slegato e chiuso a ogni significazione narrativa, giustificato nella sua presenza dal mero fatto di esistere, un po' di tutto quello che componeva il mondo nell'epoca in cui la storia di Chadži-Murat aveva

¹⁷ Vd. V.B. ШКЛОВСКИЙ, *Lev Tolstoj*, Moskva 1963, tr. it. di M. Olsoufieva, Milano 1978.

luogo. E basta fare qualche rapido esempio per rendersi conto della varietà di ciò che Tolstoj va a recuperare 'oltre la linea' del suo tema teoricamente centrale.

In primo luogo, il frammento iniziale. Subito, invece di dare avvio alla storia, l'autore decide di intervenire in prima persona e dilungarsi nel ricordo di come, attraversando un campo appena arato, gli fosse capitato di vedere sul bordo della strada un cespuglio di lappole semi-distrutto dal passaggio di un carro ma con ancora qualche fiore dritto sul proprio gambo, e di come questa visione gli avesse riportato alla memoria la storia di Chadži-Murat. E già qui l'elemento scandaloso è palese: basti tenere presente che l'irruzione della voce in prima persona dell'autore-narratore era già problematica nell'epica cavalleresca (Castelvetro stesso annoverava tra gli errori di Ariosto quello di perdersi a «ragionare di sé e delle sue cose» invece di concentrarsi sull'*Orlando furioso*)¹⁸, e anche se aveva vissuto un momento di splendore con Fielding (non a caso un romanziere dalle tonalità umoristiche), già agli inizi dell'Ottocento rimaneva ammissibile soltanto aggrappandosi ai punti liminali del testo (come nelle introduzioni di Balzac) e alla fine del secolo era di fatto un procedimento del tutto desueto e anzi squalificante nella temperie dominata dall'eredità del narratore impersonale flaubertiano e dal romanzo sperimentale di Zola.

Ma ai lati della linea narrativa di Chadži-Murat c'è molto altro oltre l'intromissione autoriale. Dopo appena un capitolo della vicenda principale, ad esempio, troviamo subito una lunga parentesi sull'uscita in pattugliamento di un gruppetto di soldati russi, che ci vengono dettagliatamente presentati uno a uno come se dovessero avere un ruolo nel seguito della storia, e che invece non rivedremo mai più – a parte uno di loro, il soldato Avdeev, che ricomparirà dopo poche pagine solo per essere ferito sullo sfondo di una scena focalizzata altrove, e poi morire miseramente innescando un intero nuovo capitolo, una sorta di digressione sulla digressione, dedicato alle reazioni più o meno egoiste e disempatiche dei suoi familiari in patria, a loro volta introdotti con vivide descrizioni e poi abbandonati per sempre dal narratore.

Ci sono poi una quantità notevole di pagine interamente dedicate ai pranzi, alle cene e agli intrattenimenti aristocratici in cui indulgono ufficiali più o meno estranei o inconsapevoli della portata dell'evento

¹⁸ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari 1978-79, I, p. 177.

storico a cui stanno prendendo parte, e che, pur essendo figure destinate a durare una pagina o anche solo un paragrafo, ci vengono sempre zelantemente rappresentate in modo serio mentre affrontano i loro drammi individuali¹⁹: drammi che vanno dalla *gaffe* sociale fatta di fronte a un personaggio importante, al fallimento di un *flirt* con la moglie di qualche collega, alla vergogna di aver subito una grossa perdita al gioco e di essere costretto a chiedere umilianti prestiti ai parenti, e che nonostante la loro apparente insostanzialità (soprattutto se posti sullo sfondo di un mondo in guerra) non vengono mai derisi o sminuiti, e si espandono come bolle occupando lo spazio testuale senza alcuna considerazione per quella logica di minorità che, nella costruzione standard dei racconti, tende a relegare fatti inessenziali e personaggi secondari entro margini ristretti e in prospettiva scorciata e deformante.

Ancora, ed è forse il fatto in assoluto più sorprendente e di cui a lungo nessun lettore si è reso conto per quanto stravagante era in quell'epoca, c'è nel testo un intero capitolo non scritto dall'autore che è, per usare un termine attuale, un inserto di *non-fiction* del tutto disomogeneo: la trascrizione diretta, senza alcun tipo di riformulazione, di una vera lettera relativa alla situazione di Chadži-Murat spedita dal vero generale Voroncov al vero ministro della guerra Černyšev (che figurano entrambi come personaggi nel romanzo) e fisicamente copiata da Tolstoj negli archivi personali della famiglia Voroncov²⁰. Il che di fatto costituisce una prodigiosa anticipazione di un fenomeno che ha preso una grande trazione nella letteratura contemporanea degli ultimi due decenni, interessata alle commistioni e agli sconfinamenti tra verità documentale e invenzione narrativa.

Infine c'è il lungo capitolo su Nicola: il più lungo capitolo del romanzo, quello che verrà più pesantemente censurato per aver messo in scena lo zar nella forma di un uomo meschino, paranoico, incapace,

¹⁹ L'attitudine alla rappresentazione problematica del quotidiano è proprio il carattere che identifica il realismo secondo Auerbach, che infatti, pur scegliendo di non includere Tolstoj nel *corpus* analizzato in *Mimesis*, si assicura di notare che: «sembra che ai Russi fosse data già per l'innanzi la possibilità di una seria concezione delle cose ordinarie» (E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino 2000, II, p. 300).

²⁰ Vd. SERGEENKO, *Kommentarii k Chadži-Murat*, p. 628; NORI, *Contemporaneamente*, pp. 192-3.

ed egocentrico al punto tale da ribaltare persino il rapporto di importanza tra se stesso e Dio. Un capitolo a cui fa da coda e doppio quello su Šamil', nel quale non sfuggono le simmetrie intenzionali e la ricerca di provocatorie analogie: benché nemici giurati, entrambi sono descritti come capi dalle capacità di governo mediocri ma che sopravvalutano l'efficacia della propria azione, che tendono all'auto-mitizzazione e spingono (e costringono) chi li circonda ad abbracciare questa falsificazione, che concepiscono il potere innanzitutto come manifestazione cerimoniale esteriore, che indulgono a una violenza cruenta mascherata da giustizia, che hanno la stessa apparente difficoltà a mantenere un adeguato ordine di priorità tra i loro doveri di governanti e i loro capricci personali, in primo luogo quelli di natura erotica. Ma soprattutto sono entrambi rappresentati nell'atto di considerare la vicenda di Chadži-Murat soltanto come una tra le tante faccende di cui sono tenuti a occuparsi nella loro routine quotidiana e, per questo, benché tutti e due abbiano una qualche percezione dell'eccezionalità del caso in questione, nel momento in cui la narrazione aderisce temporaneamente al loro punto di vista, anche per noi che leggiamo l'effetto paradossale è quello di trovarci in un altro libro, uno che non si intitoli *Chadži-Murat* ma *Nicola II* o *Šamil'*, e in cui la storia dell'eroe ceceno non ha alcun rilievo speciale rispetto alle altre varie incombenze dei due regnanti: dalla punizione di furti, alla stesura di un proclama, alla ratifica di una promozione o di un rimescolamento delle cariche di corte. Ma il capitolo su Nicola è importante – ed eccentrico – anche per un'altra ragione, ovvero per essere il punto nel quale affiora la cosa più simile a una esplicitazione di poetica che si trovi in tutto il testo: nel passo infatti l'autentico oggetto della rappresentazione non è lo zar, ma in primo luogo la logica di assoluta casualità dei moventi che guidano le azioni umane, incluse quelle più apparentemente ponderate e importanti, una logica che può portare, con una serie di conseguenze a cascata, minuscoli eventi collaterali a decidere fatti enormi come le sorti di una guerra. È qui che si manifesta finalmente il senso della resistenza di Tolstoj alle implicazioni ontologiche che rigetta, quando rifiuta il modello aristotelico di costruzione della trama: nella visione del mondo che informa il suo modo di raccontare non solo non ci sono fili o percorsi intrinsecamente sensati nell'accadere, ma anche provando a risalire la catena delle cause tutto ciò che si può rintracciare è qualcosa di frustrante come la scoperta che il destino dell'eroe-guerriero Chadži-Murat, sottoposto al giudizio diretto di Nicola in quanto elemento della massima rilevanza, è stato deciso dal fatto che una certa sera un certo paggio di corte si è appartato con una

certa dama nel palco riservato dello zar e ha costretto quest'ultimo a rimandare l'avventura adulterina che aveva programmato, lasciandolo a sfogare il proprio malumore sugli affari di Stato. Non logica eroica o strategia militare, non acume politico né una qualunque progettazione del futuro: soltanto l'azione del cieco caso e l'opacità di fondo di un universo che non si lascia ricondurre a percorsi di senso.

3. *Oltre le linee, altre storie, altri mondi*

L'effetto complessivo che deriva da questa continua serie di interruzioni e divagamenti oltre la linea del racconto ideale è che questa stessa linea finisce per essere quasi completamente cancellata e, persino nei punti in cui la storia di Chadži-Murat è effettivamente al centro della rappresentazione, abbondano elementi di dislocamento che rimandano continuamente l'azione principale. Basta pensare alla ripetizione insistita e quasi esasperante della liturgia delle abluzioni e della preghiera, che con i suoi orari fissi scandisce il tempo vitale di Chadži-Murat – e di conseguenza il tempo della storia – con un passo che si intromette nel flusso narrativo e lo spezza violentemente: del tutto indifferente alla logica intrinseca del racconto, per cui un'importante conversazione in corso o un'azione più o meno grande in procinto di accadere dovrebbero occupare stabilmente il centro dell'attenzione, la narrazione si volge altrove e si fissa su quei piccoli gesti ripetitivi che la grammatica compositiva di famiglia aristotelica confinava a severe ellissi o al massimo a rapidi sommari. Il che è un'ovvia violazione di quei principi selettivi e di quei dispositivi che per tradizione regolavano le gerarchie del rappresentabile, un'infrazione che mette alla prova la nostra flessibilità di lettori puntando il dito sui nostri automatismi, sulle abitudini solidificate dalla tradizione e da quella *everyday conception of narrative*²¹ che ci predispone ad attenderci la linea, e in ultima analisi sembra giocare con la nostra frustrazione incarnandola in quella dei personaggi che si confrontano con la temporalità aliena di Chadži-Murat e del suo mondo.

Vale la pena infine di nominare l'ultima delle sovversioni, quella che addirittura inverte la linea-trama, commettendo senza esitazione uno dei più estremi delitti poetici, e non c'è modo di descriverla in un

²¹ M. HYVÄRINEN, *Towards a Conceptual History of Narrative*, in *Id. et al., The Travelling Concept of Narrative*, Helsinki 2006, pp. 20 sgg.

modo più efficace che citandola direttamente. Siamo nella fortezza russa dopo aver lasciato Chadži-Murat a decidere se tentare la fuga o no. Le precedenti pagine ci hanno immersi totalmente nell'ambiente di un piccolo gruppo di ufficiali con i loro semplici guai di gioco e di donne, e con qualche più profondo malessere che si lascia appena intravedere: un velo di angoscia per la sensazione di non avere presa sul proprio destino, la paura della morte costantemente repressa che emerge dai gesti di un ufficiale ubriaco che immagina confusamente di colpire con la sciabola invisibili nemici, la difficoltà di una donna fedele al proprio marito e rattristata dallo spettacolo di un giovane innamorato di lei e distrutto dal suo rifiuto, probabilmente turbata dall'immaginazione di una diversa vita possibile.

La luna illuminava da dietro il nuovo arrivato, tanto che Mar'ja Dmitrievna lo riconobbe solo quando li aveva quasi raggiunti. Era l'ufficiale Kamenev, che aveva prestato servizio in passato con Ivan Matvevič, e perciò Mar'ja Dmitrievna lo conosceva.

- È lei, Pëtr Ivanovič? – gli si rivolse Mar'ja Dmitrievna.
- In persona, – disse Kamenev. – Ah, Butler! Non dorme, ancora? Passeggia con Mar'ja Dmitrievna? Guardi che Ivan Matvevič gliele suona. Dov'è?
- Ascolti, – disse Mar'ja Dmitrievna, indicando la direzione dalla quale si alzavano i suoni di *tulumbas* e i canti. – Fanno baldoria.
- Come, fanno baldoria così, tra di loro?
- No, sono venuti da Chasav-Jurta e allora gli fanno festa.
- Ah, è una bella cosa. Così sono arrivato in tempo. Ho bisogno di lui solo un minuto.
- C'è una qualche faccenda?
- C'è una faccenduola.
- Buona o cattiva?
- Dipende. Per noi è buona, per qualcuno è pessima, – e Kamenev scoppiò a ridere.

In quel momento i due a piedi e Kamenev arrivarono alla casa di Ivan Matvevič.

- Čichirev! – gridò Kamenev a un cosacco. – Vieni qua.

Un cosacco del Don si staccò dagli altri e si avvicinò. Il cosacco aveva l'abituale divisa cosacca, con gli stivali, il pastrano e la bisaccia sulla sella.

- Dài, tira fuori quell'affare, – disse Kamenev scendendo da cavallo.

Anche il cosacco scese da cavallo e prese dalla sua bisaccia un sacco con dentro qualcosa. Kamenev prese il sacco dalle mani del cosacco e ci affondò una mano.

- Allora le faccio vedere la novità? Non si spaventa? – disse rivolto a Mar'ja Dmitrievna.

- Perché mi devo spaventare? – disse Mar'ja Dmitrievna.
 – Eccola qua, – disse Kamenev, tirando fuori una testa umana e esponendola alla luce della luna. – Lo riconosce?²²

Così, con questa strana scena, la morte di Chadži-Murat viene improvvisamente rivelata: siamo ancora alla fine del penultimo capitolo, la focalizzazione sulla serata nel forte non lascia prevedere questo repentino svelamento della fine del protagonista e tutta la tonalità appare straniante e sfasata. L'ufficiale che si presenta festosamente con la testa mozzata dell'eroe sconvolge tanto Mar'ja Dmitrievna e l'ufficiale Butler, che con Chadži-Murat avevano passato alcune cordiali giornate, quanto l'impreparato lettore del volume; il cosacco che lo accompagna sembra riuscire a preoccuparsi soltanto di non sporcare, non spaventare le signore e non far sbattere in giro il disturbante oggetto per non provocare rumori inquietanti. Quando il capitolo finale torna al punto in cui avevamo lasciato il protagonista per raccontarci le sue ultime ore, e infine per descriverne la morte, il risultato è ormai privo di qualunque effetto catartico, e fino all'ultimo è comunque posto all'insegna dell'accidentalità e del contingente: Chadži-Murat viene prima bloccato nella sua fuga da un campo di riso allagato, e poi individuato e accerchiato dai suoi inseguitori, che lo avevano perso di vista e lo ritrovano solo grazie all'aiuto di un vecchietto apparso dal nulla come una sorta di *deus ex machina* antagonista. Laddove Sue e Dumas avrebbero inventato il modo di far comparire questo vecchietto risolutivo in qualche scena precedente, proprio per evitare l'effetto dello scioglimento casuale, Tolstoj, che di Sue e Dumas era stato accanito lettore, rifiuta di proposito la logica dell'indizio e del segnale anticipatore e lascia che gli elementi del suo racconto compaiano a caso proprio come compaiono a caso gli imprevedibili del mondo reale, senza rispetto per la continuità di alcuna linea o per la superiore dignità di qualunque filo.

Insomma, *Chadži-Murat* non è soltanto un'opera degna di attenzione critica per il suo valore letterario, ma è anche un testo importante perché tira in ballo tanti elementi centrali di tutta l'opera e la riflessione letteraria ed extra-letteraria di Tolstoj: il fallimento degli schemi di senso romantici, a partire dall'etica guerriera, la sfiducia nella possibilità di rappresentare i grandi eventi collettivi, la negazione risoluta di un'idea dell'interiorità umana come spazio coerente e ordinato, in

²² TOLSTOJ, *Chadži-Murat*, pp. 174-6.

cui le azioni conseguono ai sentimenti e i sentimenti sono sempre adeguati alle circostanze. E lo fa incarnando questi elementi direttamente nella sua 'anti-trama', lo strumento letterario che era servito da risposta al più ostico nodo di tensione della sua carriera artistica, vale a dire la sua difficoltà a piegarsi a quella forma di (ai suoi occhi) falsificazione che era l'arrangiamento forzato della realtà, della sua natura di «beskonečnyj labirint sceplenij»²³, dentro la gabbia opprimente della trama chiusa e senza sbavature della tradizione aristotelica. Quella trama che, difendendo dalle critiche la prima versione in volume della sua opera maggiore, *Guerra e pace*, era arrivato a rifiutare apertamente pronunciando con tono misto di rinuncia e sfida la famosa frase: «per quanto io abbia cercato, all'inizio, di escogitare un intreccio romanzesco e una conclusione, ho finito per convincermi che questa è cosa fuor delle mie possibilità»²⁴. Ma soprattutto, *Chadži-Murat* è il testo che porta a compimento quel processo, che attraversa tutta la produzione di Tolstoj e più in generale la storia del romanzo europeo del secondo Ottocento, che è il percorso con cui il realismo letterario registra l'allontanamento della modernità da quelle che erano state le forme di rappresentazione del mondo condivise nei secoli precedenti²⁵. Un percorso che contiene già alcune delle armoniche concettuali che caratterizzeranno il XX secolo, prima tra tutte l'atomizzazione del reale, che smette di apparire come un groviglio di percorsi intricati ma pur sempre riconoscibili e discreti, e comincia a riconoscersi in altre metafore, dominate dal motivo semantico della pulviscolarità totale, della riduzione delle identità umane in particelle e nebulose, dello smottamento delle forme solide del mondo in configurazioni provvisorie e instabili, dell'impazzimento degli eventi disciolti in «onde di probabilità»²⁶ tra le quali è sempre più difficile istituire una relazione

²³ La nota formula, in seguito diventata il titolo di un saggio di Ejchenbaum sul racconto tolstoiano *La cedola falsa*, e che in italiano suona «infinito labirinto di relazioni», viene da una lettera a Strachov del 23-26 aprile 1876. Vd. L.N. TOLSTOJ, *Polnoe Sobranie Sočinenij v devjanosto tomach*, t. 62, *Pis'ma 1873-1879*, Moskva 1953.

²⁴ L.N. TOLSTOJ, *Neskol'ko slov po povodu knigu Vojna i mir*, sod. v ID., *Polnoe Sobranie Sočinenij v devjanosto tomach*, t. 16, *Neskol'ko slov po povodu knigu Vojna i mir*, Moskva 1955, p. 393 (tr. it. mia).

²⁵ Cfr. almeno F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino 2007.

²⁶ Il riferimento è naturalmente a G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano 1971, *passim*.

di consequenzialità che non si esponga al rischio dell'arbitrario e del relativo.

Chadži-Murat attraversa tutte le righe, le linee e i confini simbolici della narrativa ottocentesca e non solo, e scavalca anche il limite di quello che forse è la più grande soglia di periodizzazione della nostra storiografia letteraria, perché con la sua forma è allo stesso tempo l'ultimo romanzo dell'Ottocento e il primo romanzo del Novecento.

VALERIA CAVALLORO



Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
presso la CSR srl, via di Salone, 31/c, 00131 Roma

