



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Scienze
filosofiche

Tesi di Laurea

“Sotto il cielo c'è posto per tutti”

La filosofia della storia
in *Guerra e pace* di Lev Tolstoj

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Isabella Adinolfi

Correlatore

Ch. Prof. Giorgio Cesarale

Laureanda

Ilaria Chies

Matricola

880187

Anno Accademico

2025 / 2026

E in ambascia segreta ed accorata
pensai: Misero uomo.
Che cosa vuole!.. chiaro è il cielo,
sotto il cielo c'è posto per tutti,
ma incessante e inutile
guerra conduce egli solo – perché? –

M. LERMONTOV, *Valerik*

INTRODUZIONE

Nella poesia *Valerik*, in cui viene descritto un gruppo di soldati che accorre in soccorso del proprio capitano ferito in un agguato ceceno, Michail Lermontov rompe i legami con una lunga tradizione della cultura russa e illustra l'epopea militare “non sul piano della ‘grande storia’ [...], ma dal punto di vista di chi prende direttamente parte alle operazioni, secondo modalità che [...] portano direttamente a Tolstoj”¹. L'uomo in quanto individuo assume il ruolo di protagonista, soppiantando la cosiddetta “ragion di Stato”², le cui attività, ai tempi del poeta, nulla portano a vantaggio degli interessi nazionali e popolari. Nel narrare la conclusione della battaglia, Lermontov scrive i versi che sono stati qui posti in esergo: la chiusa assume toni pacifisti che all'epoca della scrittura di *Guerra e pace* non sono per Tolstoj ancora del tutto espliciti, ma dei quali si può rintracciare la forma embrionale, anticipando le predicazioni sulla non-violenza propugnate nella vecchiaia.

¹ G. CARPI, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci editore, 2020, p. 365.

² *Ibidem*.

Ciò che sicuramente è presente in *Guerra e pace* è l'apostrofe alla miseria di coloro che intraprendono le guerre per illusori ideali di grandezza: alle figure, celebrate dagli storici e dai pensatori, dei grandi condottieri alla testa degli eserciti, Tolstoj contrappone la narrazione di esistenze comuni, le cui preoccupazioni quotidiane vengono scosse dal mare agitato della storia. Questo tipo di approccio, secondo il quale lo sguardo al particolare mostra qualcosa che sfugge ai discorsi astrattamente generali, ha fornito uno degli spunti per lo sviluppo della microstoria nell'accezione attribuita da Carlo Ginzburg, il quale si esprime nel modo seguente: "Ma la spinta a questo tipo di narrazione (più in generale, la spinta a occuparmi di storia), mi veniva da più lontano: da *Guerra e pace*, dalla convinzione espressa da Tolstoj che un fenomeno storico può diventare comprensibile soltanto attraverso la ricostruzione dell'attività di *tutte* le persone che vi hanno preso parte"³.

Nel corso del romanzo, Tolstoj metterà in luce una frattura tra il mondo umano delle relazioni familiari e il mondo storico governato dai conflitti e sede dell'inautenticità. Lo scrittore opera al fine di permettere ai suoi personaggi il compimento di un'"ascesi"⁴ dal mondo urbano verso il mondo naturale, affinché essi possano trovarvi "felicità e serenità"⁵, illustrando una filosofia della natura di stampo immanentistico. Ma fermarsi a questo punto significherebbe rappresentare un uomo spezzato, duplice, la cui vita privata, da un lato, e quella pubblica, dall'altro, possono svilupparsi soltanto su piani privi di effettiva tangenza. L'analisi storica sembra inoltre far emergere la sottomissione degli individui alla molteplicità delle relazioni con gli altri uomini, con gli eventi e con le infinite cause che scatenano gli accadimenti, finendo per rappresentarli come meri attori che recitano sul palcoscenico della storia, obbedendo alla regia della provvidenza. Nonostante la ragione constati tale rete di necessità e, sulla base di essa, formuli delle leggi che descrivono i comportamenti delle masse, la coscienza riconosce, tuttavia, un'altra verità immediata: ogni uomo percepisce in se stesso un nocciolo infinitamente piccolo e razionalmente indimostrabile di libertà, che lo spinge a partecipare agli eventi storici sotto la guida della propria irriducibile volontà.

Ma, come afferma W. B. Gallie⁶, il merito di Tolstoj è anche un altro: egli è infatti uno dei pochi pensatori a fornire una riflessione, sebbene non sistematica, sulla natura della guerra, della quale la tradizionale filosofia politica non si è mai davvero occupata. D'altro canto, la

³ C. GINZBURG, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 289-322, p. 308.

⁴ G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, Milano, SE, 2012, p. 21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ W. B. GALLIE, *Filosofie di pace e guerra. Kant, Clausewitz, Marx, Engels, Tolstoj*, trad. it. di G. Scatasta, Bologna, Il Mulino, 1993.

scelta del tema è dettata anche dalle esigenze del genere letterario: l'opera infatti, pur mantenendo alcuni tratti caratteristici del romanzo moderno, si avvicina a una forma epica che lo stesso autore le riconosceva. Un aspetto peculiare di questo avvicinamento al genere dell'epopea sta nel "disprezzo del dialogo"⁷ a favore della celebrazione del corpo. L'affinità più immediata si riscontra con le tecniche narrative dell'epica omerica, la quale, allo stesso modo di *Guerra e pace*, ha la capacità di ricercare costantemente la bellezza dietro gli orrori delle battaglie: in questo modo, Omero e Tolstoj ci ricordano che, al di là della guerra, c'è ancora un cielo pacifico sotto il quale ogni uomo può trovare il proprio posto.

⁷ G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, cit., p. 22.

CAPITOLO PRIMO

IL CONTESTO STORICO E LETTERARIO: LA POETICA DEL GIOVANE TOLSTOJ E LA NASCITA DI *GUERRA E PACE*

In questo primo capitolo si intende fornire qualche indicazione preliminare sul contesto storico, culturale e socio-economico della Russia della seconda metà del XIX secolo, in particolare degli anni Cinquanta e Sessanta, ventennio che vede la nascita della produzione artistica di Lev Tolstoj, dai primi esperimenti narrativi, per lo più di natura autobiografica, fino al primo vero capolavoro rappresentato dall'epopea di *Guerra e pace*. Nei capitoli successivi si tenterà inoltre di mostrare come proprio *Guerra e pace* nasca anche in risposta alle nuove condizioni socio-economiche della Russia della seconda metà dell'Ottocento, sebbene lo sviluppo sempre più profondo dei personaggi e del loro modo di relazionarsi agli eventi apra a Tolstoj orizzonti teorici e filosofici immensamente più ampi di quanto il primo progetto del romanzo avesse previsto.

Seguirà una breve analisi dei peculiari elementi di poetica che vengono formandosi nelle opere giovanili di Tolstoj, al fine di mettere in luce come, in questi primi lavori, prendano forma le caratteristiche stilistiche fondamentali di tutta la produzione successiva. Si ritiene interessante un'analisi di questo tipo per mostrare come lo stile narrativo si sposi con le

posizioni teoriche e filosofiche dell'autore: Tolstoj, infatti, appare situarsi costantemente sul crinale tra arte e filosofia, intervallando raffinati momenti descrittivi e introspettivi con numerose digressioni filosofiche. Gli elementi individuati, tuttavia, non saranno pilastri monolitici all'interno della creazione artistica tolstoiana: essi si sviluppano di pari passo alla maturazione teorico-filosofica dell'autore, acquisendo significati e funzioni sempre più complesse. In questo modo, l'intreccio tra finzione artistica e teorizzazione filosofica si farà ancora più stretto, fino a raggiungere l'apice proprio in *Guerra e pace*.

1.1. La Russia degli anni 1850-1860

Se si prende in considerazione il punto di vista di Guido Carpi nella sua *Storia della letteratura russa*⁸, per cui “la cultura non può trovare sostanza che nella realtà materiale (= sociale), di altro non può nutrirsi e di altro non può parlare”⁹, allora sarà opportuno rivolgere uno sguardo al contesto culturale, storico e socio-economico nel quale Tolstoj si trova a operare. Precisa Carpi nell'introduzione al volume: “lungi da me considerare l'opera d'arte o di cultura come una ‘forma’ in cui si riversa meccanicamente un qualche ‘contenuto’ sociale”, tuttavia

non si danno ‘contenuto’ né ‘forma’ se non nel concreto autoprodursi e interagire dei soggetti germinati sul terreno della storia e delle sue contraddizioni. [...] Se mai, il difficile è proprio riuscire a cogliere quel particolare e irripetibile nesso dialettico che volta per volta – per il tramite della concreta singolarità di un autore e della sua «vivente fantasia» - traduce i rapporti reali, con tutte le loro contraddizioni, in sistemi di segni ugualmente contraddittori e sostanzia questi ultimi di carne e sangue sociali¹⁰.

Secondo tale prospettiva, Tolstoj si inserisce in una parabola letteraria¹¹ che vede nell'autore l'ultimo rappresentante di una nobiltà (lo *dvorjanstvo*), se non già decaduta, per lo meno avviata verso la dissoluzione del proprio privilegio di classe: legato a una cultura patriarcale e isolazionista – che si riflette soprattutto nei romanzi del primo periodo, in *Guerra e pace* non meno che nella triade autobiografica *Infanzia*, *Adolescenza*, *Gioinezza* – Tolstoj tentò, sulle orme del padre, di ricostruire nella sua stessa tenuta di Jasnaja Poljana “una sorta di ‘feudo’ modello”¹², dove, inseguendo il suo “sogno di proprietario roussoviano”¹³, potessero

⁸ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit.

⁹ *Ivi*, p. 15.

¹⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

¹¹ In linea con precedenti quali Nikoláj Michájlovič Karamzín (1766-1826), Michail Júr'evič Lermontov (1814-1841) e Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837).

¹² G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 496.

¹³ P. CITATI, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 1996, p. 35.

rivivere quelle tradizioni perdute in seguito all'abolizione della servitù della gleba, ottenuta tramite il manifesto di liberazione del 19 febbraio 1861 emanato dallo zar Alessandro II.

Il processo di modernizzazione della Russia vede, infatti, uno sviluppo del tutto eccentrico rispetto al resto d'Europa: il persistere del servaggio fino agli anni Sessanta dell'Ottocento, la guerra di Crimea (1853-56), che aveva scombinato gli equilibri economici dello Stato (crollo sia del tradizionale sistema creditizio interno sia del commercio estero), e le conseguenti rivolte contadine, in reazione soprattutto al boom cerealicolo che continuava a far crescere i prezzi dei cereali nei mercati, avevano creato quello che Carpi definisce un "blocco sociale"¹⁴, che si esprime al massimo durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento. Da un lato, i proprietari medi si orientano verso il passaggio da un tipo di produzione agricola a una manifatturiera, al fine di tenere aperti i contatti con il commercio internazionale; dall'altro, si impongono sulla scena i "settori illuminati (con i servi a *obrok*¹⁵) dell'élite magnatizia e le lobby ministeriali che ad esse fanno riferimento"¹⁶. Lo sviluppo economico di questi due gruppi sociali finisce per gravare sui piccoli e medi proprietari, in particolare quelli che operano nelle regioni più arretrate del Paese, e quindi chiaramente sui contadini, gli uni e gli altri dovendo occuparsi del drenaggio dei capitali per favorire lo sviluppo economico dei due gruppi succitati.

Non è un caso che lo stesso Tolstoj affermi in questi anni, come lo stesso Carpi ricorda, che "90 su 100 [proprietari terrieri] sono contrari alla liberazione": "“Lo *dvorjanstvo* si è accorto di non avere altre prerogative all'infuori della servitù della gleba e ci si è aggrappato rabbiosamente”"¹⁷. All'abolizione del servaggio si opponeva "la grande massa della medio-piccola nobiltà di provincia"¹⁸ già dai tempi dello zar Nicola I, negli anni Trenta-Quaranta, quando egli aveva cominciato ad approvare alcune riforme modernizzatrici nemmeno troppo radicali (dopotutto, erano proprio quegli stessi rapporti di forza che legavano zar-*dvorjanstvo*-proprietari terrieri-contadini a mantenere lo zar al potere, così che tali provvedimenti sembrano pensati per imboccare sì una strada modernizzatrice, ma che non rischi tuttavia di minare i privilegi della nobiltà).

Nonostante tale resistenza, i piccoli e medi proprietari hanno ben poca voce in capitolo durante le fasi di discussione e formulazione della riforma e, con il crollo della tradizionale economia di autoconsumo e di scambio naturale che aveva garantito la loro sopravvivenza, essi

¹⁴ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p.438.

¹⁵ L'*obrok* è un tributo feudale, in denaro o in natura, che durante il periodo zarista, fino al 1861, i contadini e i servi della gleba dovevano pagare al proprietario terriero o allo Stato. È contrapposto alla *barščina*, ovvero la prestazione d'opera coatta dei contadini sui terreni del padrone.

¹⁶ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 438.

¹⁷ L. TOLSTOJ, *Lettere*, in G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 438.

¹⁸ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 335.

assistono alla propria decimazione: ci si trova di fronte al “canto del cigno di un’intera cultura”¹⁹ e alla “selezione naturale” dei gruppi sociali che riescono a sopravvivere alla modernizzazione. Da questa situazione inizia a emergere in letteratura un nuovo tipo di personaggio, sull’esempio del Pantelej Eremeič Čertopchanov degli *Appunti di un cacciatore* di Turgenev, “non a caso descritto come moderno Don Chisciotte, personificazione classica del ‘conflitto da una parte fra gli ideali di un’epoca passata e di un ceto che ha perduto la sua funzione, e la realtà contemporanea dall’altra’”²⁰.

Insomma, gli anni Cinquanta si srotolano secondo due linee parallele ma contraddittorie: da una parte, un’apparente liberazione e un entusiasmo per le prime forme di affrancamento dall’arretratezza tecnologica che ritardava lo sviluppo russo rispetto al resto d’Europa; dall’altra, un “senso di inquietudine” dovuto al momentaneo “andamento catastrofico dell’economia” e alla paradossale coesistenza di elementi del sistema socioeconomico contraddittori: “borghesi alcuni, feudali altri, clanico-patriarcali altri ancora”²¹. Nonostante questo, la fine degli anni Cinquanta (1857-1858) assiste a una sorta di “effimera ‘età dell’oro’”²², dovuta soprattutto a nuovi tipi di investimento nel settore privato, che nel dopoguerra si affiancano all’ondata di speculazione finanziaria.

Dopo le grandi speranze maturate nel decennio precedente, gli anni Sessanta (quelli in cui si trova ad operare il Tolstoj che lavora a *Guerra e pace*), si muovono in direzione, invece, del ristagno. Il manifesto di liberazione viene pubblicato il 19 febbraio (posticipato poi al 5 marzo) 1861, ma, per la reale condizione in cui si vengono a trovare i contadini, rappresenta più un atto simbolico che una riforma effettiva. La liberazione sembra infatti investire i proprietari più che i contadini stessi: ai contadini liberati viene assegnata una quota fondiaria abbastanza grande da evitare un trasferimento di massa nelle città, ma insufficiente a garantire loro il proprio sostentamento, rendendoli così impossibilitati a sganciarsi veramente e definitivamente dai proprietari. In questo modo, i contadini si ritrovano costretti a rimettersi al loro servizio per integrare gli introiti, senza contare il fatto di dover pagare un’ingente somma per il riscatto delle terre (somma in fin dei conti analoga a quella in cui consistevano i tributi da versare al proprietario al tempo del servaggio).

¹⁹ Ivi, p.439.

²⁰ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume secondo, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, p. 87, in G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 439.

²¹ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p.441.

²² *Ibidem*.

L'iniziale entusiasmo lascia così spazio a un atteggiamento poco collaborativo sul versante contadino (vissuto fino a quel momento nella miseria e nell'arretratezza culturale), non soltanto per gli obblighi ancora feudali che di fatto lo vincolano ancora ai proprietari, ma anche per la sua difficoltà ad abituarsi a un nuovo sistema lavorativo, che non prevedesse forme coercitive, bensì un contratto e un salario. Non favoriscono la stabilità nemmeno le rivolte contadine e le conseguenti esecuzioni sommarie che gettano nel caos il mondo rurale.

Di fatto, se i contadini non beneficiano davvero della riforma, nemmeno lo *dvorjanstvo*, che avrebbe dovuto risultarne in fin dei conti avvantaggiato, vede per sé un esito positivo: il caos nelle zone di provincia gli permette di imporre la propria superiorità solo nelle succitate esecuzioni sommarie, ma i *pomeščiki*²³ di fatto o non possiedono più sufficienti "anime", ovvero contadini, per avere accesso ai crediti forniti dalle banche agricole, o comunque i certificati di riscatto, messi a disposizione dallo Stato in cambio delle terre cedute ai contadini, finiscono per essere svenduti agli speculatori, sia per coprire il debito di una trentennale stagnazione economica, sia per mantenere "il tradizionale stile di vita improduttivo"²⁴.

Avvengono, tuttavia, altre riforme negli anni successivi, in particolare l'assunzione di un sistema giuridico conforme a quello europeo, che prevedesse quindi l'esistenza di avvocati, notai e tribunali a porte aperte, prima assenti; ma soprattutto è d'impatto la riforma amministrativa del 1864 che istituisce le "assemblee di *zemstvo*" (descritte esemplarmente in *Anna Karenina*²⁵): organi consultivi e amministrativi distrettuali formati dai nobili e dalla borghesia locale, alle quali si era ammessi per elezione in base al censo, che costituiranno anche la "palestra politica" di molti liberali di inizio Novecento. Ma questi non sono che gli ultimi tentativi riformistici in ottica liberale, poiché il 4 aprile 1866 si compirà il primo attentato allo zar ad opera di Dmitrij Karakozov, che, assieme ad altri avvenimenti in campo internazionale²⁶,

²³ I proprietari delle tenute agricole a regime servile.

²⁴ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 444.

²⁵ Cfr. L. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, trad. it. di C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 2017, *Parte prima*, §5, pp.19-26; §8, pp. 31-33; §25, pp. 97-102; *Parte terza*, §26, pp. 356-360; *Parte sesta*, §22, pp.683-690; §§25-31, pp. 697-722.

²⁶ Si pensi alla vittoria dei prussiani sugli austriaci a Sadowa, dove si compie la battaglia finale della breve ma sanguinosa guerra austro-prussiana del 1866.

porterà a un cambio di direzione in senso conservatore e repressivo, con la morte di Herzen²⁷ nel gennaio 1870 a segnare “la fine di un quindicennio convulso e contraddittorio”²⁸.

Anche dal punto di vista letterario, con la morte di Gogol’ (1852), sembra che si chiuda “un intero ciclo culturale”²⁹, e si assiste di conseguenza a un rinnovamento, seppur con elementi di continuità, della produzione artistica: “fra gli anni cinquanta e gli anni sessanta esplode la galassia della grande narrativa russa”³⁰. Come estremi di questa nuova fase si indicano convenzionalmente il 1856 per la data d’inizio, quando cominciano a investire anche la cultura tanto le nuove prospettive aperte dall’affermazione della necessità dell’abolizione del servaggio, quanto gli effetti del boom economico; come data finale invece si tende ad indicare il 1866, quando, il 4 aprile, avviene il già citato attentato nei confronti dello zar Alessandro II da parte di Karakazov, creando una crepa nella struttura monolitica dell’autorità zarista. Il perno attorno a cui ruota il cambiamento è chiaramente il 19 febbraio 1861, con il manifesto per l’abolizione della servitù della gleba.

È, questo, il momento in cui in Russia esplodono i dibattiti tra i due gruppi ideologici – slavofili e occidentalisti – che già nei due decenni precedenti avevano diviso pensatori e scrittori (non a caso, il periodo 1838-1848 viene spesso definito “decade straordinaria”³¹).

Gli slavofili affermano “un rifiuto radicale dell’avvicinamento all’Europa come dialettica di progresso e uno spostamento altrettanto deciso su posizioni organicistiche ed etnocentriche”³², ponendo “al centro del proprio modello di sviluppo [...] la tradizionale comunità rurale (*obščina*)³³, il ruolo di guida della Chiesa ortodossa – fondata sul principio

²⁷ Aleksánder Ivánovič Hérzen (1812-1870), figlio illegittimo del nobile Ivan Jakovlev e di una ragazza di Stoccarda, si forma in gioventù sotto il segno del liberalismo nobiliare settecentesco. Entusiasta ammiratore della rivolta decabrista in gioventù, nel dibattito tra occidentalisti e slavofili si schiera a favore dei primi. Nel 1847 espatria con la famiglia, e non ritornerà più in territorio russo. Dall’estero, sarà comunque estremamente partecipe della vita politica e culturale russa. Fondatore del populismo russo, contrario a qualsiasi forma di oppressione, oscilla costantemente tra gli ideali contrastanti dell’eguaglianza e dell’eccellenza; il nucleo fondamentale del suo pensiero politico è che ai problemi individuali e specifici di singoli popoli non possano trovarsi che soluzioni altrettanti particolari, a seconda dei bisogni emergenti da una data situazione storica. La sua opera principale è *Passato e pensieri* (1852-1868), autobiografia che oltrepassa i confini del genere, per abbracciare la meditazione filosofica quanto la confessione esistenziale e numerosi affreschi storici, sfiorando vette artistiche e teoriche paragonabili a *Guerra e pace*. Degna di nota è anche l’attività pubblicistica su numerose riviste.

²⁸ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p.445.

²⁹ *Ivi*, p. 453.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 336.

³² *Ivi*, p.338.

³³ L’*obščina* era una forma di gestione collettiva del patrimonio fondiario della comunità contadina, nel cui istituto si può rilevare un costante dualismo tra le funzioni amministrative e fiscali necessarie allo Stato e quelle di redistribuzione economica e di identità comunitaria che i contadini le attribuivano “dal di dentro”, v. *ivi*, p. 339.

‘conciliare’ (*sobornyj*) contrapposto al principio gerarchico del cattolicesimo – e l’assenza di un diritto codificato, sostituito da un’istintiva solidarietà”³⁴.

Gli occidentalisti, invece, propongono “un passaggio dalla filosofia della storia alla concreta progettualità sociopolitica, ossia una diretta scesa in campo di quell’*intelligencija*-ceto medio che, prodotto imprevisto e indesiderato delle riforme petrine, avrebbe dovuto creare la nuova Russia ‘europea’ facendo leva su una base sociale di *raznočincy* in rapida ascesa”³⁵.

Accanto ai dibattiti ideologici, il suddetto boom finanziario e i progetti di riforma fanno sì che in letteratura si sviluppino ulteriormente dei motivi già presenti in autori quali Puškin e Lermontov, oltre che in altri di inizio decennio, e che ritorneranno poi in Tolstoj, il quale, come già si accennava, si inserisce così in una precisa tradizione. Carpi elenca i seguenti motivi letterari: “la mesta lamentazione sulla decadenza delle antiche stirpi, espressa nella forma di epos familiare; la figura dell’‘uomo inutile’, stretto fra la decadenza di cui sopra e nuove, aggressive figure sociali; la rappresentazione di queste ultime; la ricerca di un contatto originario col folklore e l’immaginario popolare”³⁶.

Questi temi si incupiscono ulteriormente negli anni successivi, mentre in parallelo vengono prodotte opere di carattere più prettamente civile, fino ad arrivare ai “tre anni straordinari, capaci di rivoluzionare la letteratura mondiale come forse mai era accaduto”, sfociando in un enorme “riflusso politico, economico e sociale”³⁷: gli anni 1864-1866 vedono infatti la nascita di capolavori quali, tra gli altri, *Delitto e Castigo* di Dostoevskij e proprio *Guerra e pace* di Tolstoj. Si procederà ora, infatti, all’analisi di come Tolstoj reagisca alle

³⁴ *Ivi*, p. 338.

³⁵ *Ivi*, pp. 338-339. Il riferimento alle riforme petrine è importante perché la generazione degli anni Quaranta (e già in realtà quella degli anni Trenta) sente la necessità di rispondere a un quesito di filosofia della storia che problematizzava il rapporto tra lo sviluppo storico della Russia e quello dell’Europa occidentale, individuando nella Russia una “alterità” rispetto al progresso europeo. L’origine di questa fondamentale autorità viene individuata nelle riforme promulgate da Pietro il Grande, sul cui operato è giunta l’ora di dare un giudizio: l’esito è una valutazione complessivamente negativa, in quanto la liberazione degli individui e dei ceti si è rivelata più astratta che reale, realizzata soltanto attraverso surrogati di carattere autoritario-burocratico. Si dichiara, dunque, il fallimento delle riforme, individuando periodo postpetrino una fase preparatoria (trascendente le intenzioni di Pietro) alla nascita di nuove forme di dialettica sociale che al tempo delle riforme non sarebbero potute nascere. In risposta alla dichiarazione di questo fallimento, come due opposti atteggiamenti nei riguardi dell’Europa, nascono slavismo e occidentalismo (cfr. *ivi*, pp. 336-339; per le riforme petrine cfr. *ivi*, pp. 59-67).

I *raznočincy* (persone di differente *čin*, ovvero rango, e titolo), invece, sono la galassia dei non nobili di condizione libera che si muove negli interstizi della società cetuale nel XVIII e XIX secolo, in quanto si trovano in uno scalino intermedio tra i ceti sottoposti a tassazione e i ceti privilegiati. Negli anni Trenta-Quaranta dell’Ottocento cominciano a minare l’egemonia nobiliare in ambito culturale, con figure intellettuali di spicco quali Belinskij e Grigor’ev. Il proletariato intellettuale *raznočinec* assumerà l’egemonia culturale a seguito dell’abolizione del servaggio, con autori quali Černiševskij, Dobroljubov, Čechov, creando una profonda frattura con la tradizione precedente. È tipica di questi intellettuali l’avversione verso l’ordine costituito, fondato sul privilegio e la brutalità (cfr. *ivi*, pp. 331-332).

³⁶ *Ivi*, p. 456.

³⁷ *Ivi*, pp. 456-457.

condizioni sociali, politiche, economiche e culturali sopra descritte, e, in particolare, si vedrà poi in che modo ne risenta l'epopea di *Guerra e pace*.

1.2. Il giovane Tolstoj e la fondazione di una nuova poetica

Nell'approcciarsi all'analisi della produzione di Tolstoj, si ritiene qui di dover tenere presenti, almeno in un primo momento, due principi diversi ma complementari, al fine di comprendere la sua poetica: in primo luogo, il principio, che nasce dall'analisi dei rapporti di forza in campo politico, socio-economico e culturale, enunciato da Carpi (e già utilizzato a proposito di Púškin), secondo il quale "ciò che in politica non può essere oggetto di mediazione rappresenta il campo più fertile della sintesi speculativa e/o estetica"³⁸.

In secondo luogo, il principio formalista espresso da Boris Ejchenbaum in *Il giovane Tolstoj e La teoria del metodo formale*³⁹, secondo il quale per avvicinarsi allo studio di Tolstoj è necessario cominciare dai diari, sebbene questi non debbano essere intesi come pura espressione della vita psichica dello scrittore: "ogni volta che si dà forma alla propria vita psichica esprimendola con la parola, si compie un atto spirituale il cui contenuto differisce notevolmente dalla diretta esperienza vissuta"⁴⁰. La creazione artistica, infatti, inevitabilmente deforma le esperienze, le avvolge in un "involucro stilistico, sempre convenzionale"⁴¹, dal quale non si può prescindere per la comprensione di un'opera: per questo lo studioso afferma che "ben altri metodi [alternativi a quello psicologico] si devono applicare per l'analisi letteraria. In tal caso, la forma e i procedimenti dell'introspezione e della oggettivazione della vita psichica costituiscono un materiale dal quale non è lecito discostarsi"⁴². I diari assumono così l'aspetto di una "palestra letteraria", dove l'autoanalisi, l'introspezione e gli abbozzi descrittivi di paesaggi e sentimenti diventano un esperimento sul quale costruire un metodo narrativo, da applicare poi all'ambito artistico.

Tenendo presente questi principi, dunque, dal giovane Tolstoj che scrive la triade autobiografica *Infanzia-Adolescenza-Giovinanza* (a cui sarebbe dovuta seguire la quarta parte mai composta, *Virilità*) emergono due tratti fondamentali. Innanzitutto, le prime opere letterarie descrivono in modo esemplare il punto di vista di un esponente di quella nobiltà tradizionale

³⁸ Ivi, p. 26.

³⁹ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj e La teoria del metodo formale*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1968.

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

(*dvorjanstvo*), la cui posizione è ormai minata dalle nuove condizioni della Russia figlia dell'abolizione del servaggio. Questo renderebbe Tolstoj, per usare un termine di Ejchenbaum, un "arcaista"⁴³, ovvero un autore che "appare negli anni 1860 contemporaneamente come un relitto e come originale innovazione"⁴⁴: in altre parole, un nostalgico dell'epoca d'oro della nobiltà, di cui tuttavia non rappresenta un mero residuo, bensì lo spunto per una innovativa forma espressiva che ponga sotto una nuova luce il passato. Proprio il carattere di "outsider"⁴⁵, che lo distingue dagli artisti della sua epoca (i quali lo identificano come una figura eccentrica, a metà strada tra "un proprietario di provincia e un militare di carriera occasionalmente dedito alla letteratura"⁴⁶), permette il fiorire di uno stile originale, il che porta sull'altro versante caratteristico del giovane Tolstoj, ben analizzato da Ejchenbaum. Pur conoscendo i grandi autori russi allora di moda, come Tjutčev, di cui comunque ammirava la poesia⁴⁷, Nekrasov, o ancora Fet, con i quali stringe amicizia⁴⁸, le letture a cui si dedica il Tolstoj degli anni Cinquanta e Sessanta coinvolgono molti scrittori europei, che lasciano tracce visibili nella sua prima produzione. Ammira molto lo Sterne del *Viaggio sentimentale* e del *Tristram Shandy*; per tre

⁴³ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 496.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 497.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Fëdor Ivánovič Tjutčev (1803-1873), tra i poeti russi, il più univocamente caratterizzato dalla prospettiva ideologica: poeta del panslavismo, sente di dover divulgare la missione universale e provvidenziale della Russia in chiave antiliberale e antioccidentale. Oltre ad avere influenzato molti poeti di metà Ottocento, è molto ammirato da Tolstoj (che lo pone al di sopra dello stesso Puškin), per le descrizioni "animate" dei fenomeni naturali, alle quali si ispira, ad esempio per il finale di Anna Karenina. La sua poesia può essere definita "simbolica", in quanto le immagini descritte rimandano a molteplici significati collaterali, di carattere spirituale e astratto, non razionalmente esprimibile, necessari da cogliere al fine di comprendere il significato principale dell'evento descritto.

⁴⁸ Nikoláj Alekséevič Nekrásov (1821-1877), importante innanzitutto come imprenditore culturale, il cui talento si manifesta nel lungo periodo in cui lavora alla rivista, fondata da Puškin, *Sovremennik*, nella quale pubblicherà tanto autori affermati quali Turgenev e Tjutčev quanto i giovani debuttanti della nuova guardia, tra i quali Čerņiškij e lo stesso Tolstoj. Quest'ultimo stringerà personalmente amicizia con Nekrasov all'inizio degli anni Cinquanta (più o meno contemporaneamente a quando conosce la poesia di Tjutčev, che lo accompagnerà per tutta la vita. Dal punto di vista artistico, Nekrasov è il prototipo del poeta civile, ammirato dalla gioventù radicale, alternando il pathos impegnato a passaggi sognanti e inserti paesaggistici, oltre che elementi della tradizione folklorica.

Afanásij Afanás'evič Fet (1820-1892), invece, compie un percorso diverso, configurandosi come poeta "per poeti", in quanto dalla poesia si innalza sempre più verso vette metafisiche. Poeta disimpegnato per eccellenza, pur lavorando per qualche tempo con Turgenev e Nekrasov al *Sovremennik*, Fet subisce l'influenza in particolare di Tjutčev, le cui immagini antropomorfe della natura assumono qui contorni più impressionistici che influenzeranno molto Tolstoj fin dai tempi di *Guerra e pace*. In queste immagini avviene uno scioglimento dell'emozione soggettiva nella dimensione naturale, che diventa partecipe dell'Io lirico: spesso infatti le sue poesie sono costruite su un doppio registro lirico, che mette in parallelo alla sfera dell'emotività interiore quella della natura esteriore. Il sodalizio con Tolstoj si crea negli anni Settanta, sia per la comune ammirazione per la filosofia di Schopenhauer, del cui *Mondo come volontà e rappresentazione* realizzerà una traduzione in russo, e che influenza la sua poetica inserendovi il *Leitmotiv* della ricerca del Nirvana e una significativa dimensione metafisica, sia per il condiviso interesse per l'imprenditoria agricola, di cui Fet si fa pioniere in seguito all'abolizione del servaggio.

anni lo accompagna ininterrottamente la lettura di Rousseau; prova molta ammirazione per il *David Copperfield* di Dickens e per le opere del pittore e scultore ginevrino Rudolph Töpffer.

Sarà proprio questo genere di studi a determinare le caratteristiche della peculiare poetica tolstoiana, che emergono già dalle prime composizioni. Indicare le caratteristiche della poetica, un'analisi di carattere più propriamente letterario, si rivelerà importante, come già si accennava, al fine di mettere in luce gli aspetti più propriamente filosofici dell'opera di Tolstoj.

1.2.1. *Il monologo interiore o "dialettica dell'anima"*⁴⁹

Le prime pagine dei diari di Tolstoj si articolano per lo più sotto forma di lunghe liste di precetti morali (non a caso Pietro Citati li definisce "tavole della legge" o tavole "del *dover essere*"⁵⁰), riguardo alla condotta da osservare tanto in società quanto negli studi. A metà tra *dandysmo* e moralismo, tali regole comportamentali sembrano essere anche all'origine del dualismo tra personale e sociale che sarà uno dei temi centrali del Tolstoj romanziere: la vita che lo scrittore si autoprescrive prevede costanti artifici per apparire piacevole, sia agli occhi della propria coscienza sia a quelli degli invitati ai salotti cittadini, pretendendo così per sé "l'impassibilità innaturale dei manichini alla moda"⁵¹. Allo stesso modo, si trovano lunghe e rigide riflessioni filosofico-morali, nelle quali, sulla scia del "diario delle debolezze" di Benjamin Franklin⁵², passa in rassegna i suoi vizi, nel segno di una severa osservazione di sé e autoanalisi, la cui valenza logica è più significativa di quella contenutistica. A questo Tolstoj piace il sillogismo, la coerenza logica, il pensiero rigorosamente svolto. Come afferma ancora Citati, il diario di Tolstoj diventa sempre più la principale "arma nella lotta per la perfezione", con la quale traccia "un programma severo e minuzioso di vita", sfociando spesso, tuttavia, "nel comico"⁵³ a causa dell'assurda mole di lavoro prevista dai programmi descritti.

A detta di Ejchenbaum, infatti, quelle irrealistiche prescrizioni sarebbero importanti per Tolstoj non tanto per il loro contenuto, quanto per il rigore formale che esse possiedono. Questa attenta osservazione e scomposizione della propria vita spirituale (e non solo) getta le basi metodologiche per la creazione dell'opera d'arte: "si avverte ovunque la stessa peculiarità:

⁴⁹ Così secondo la definizione di Černiševskij, come riportato in G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 497.

⁵⁰ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 31.

⁵¹ *Ivi*, p. 32.

⁵² Il "diario delle debolezze" è un modello letterario ideato da Benjamin Franklin (1706-1790) nella sua *Autobiografia*, che tramite un'analisi introspettiva avrebbe dovuto permettere all'autore di proseguire rettamente nel cammino dell'autoperfezionamento morale. Il fatto che il giovane Tolstoj abbia come modello un'opera come questa conferma l'ammirazione che egli provava per la cultura del Settecento.

⁵³ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., pp. 30-31.

guardarsi dal di fuori: non tanto l'elaborazione di regole e programmi reali [...], quanto la loro impostazione e la successiva osservazione dell'anima mentre entra in lotta con essi. È questo un periodo di sperimentazioni, di prove su se stesso, un periodo *metodologico* per eccellenza”⁵⁴.

Questo genere di esercizio sarà il ponte diretto verso i monologhi dei personaggi dei grandi romanzi (dal Principe Andrej ad Anna Karenina, da Pierre a Levin): non solo gli autoritratti che emergono dalle pagine del diario, ma anche quelle introspettive riflessioni filosofiche, in cui i pensieri si susseguono nell'esame di azioni, sentimenti, impressioni, sono l'embrione di un preciso metodo creativo. Non è un caso che le molte crisi, gli arresti, i progetti improvvisi che deviano dal principale corso esistenziale dell'autore trabocchino dalle pagine del diario, come accadrà per molti personaggi futuri, altrettanto scomposti nella loro coscienza, sempre sull'orlo del cambiamento e fluida nel seguire le peripezie dell'animo. “La vita spirituale appare come una indeterminabile e capricciosa successione di stati non dominati dalla coscienza”, un “processo ininterrotto di moti che si susseguono spesso contraddicendosi”⁵⁵.

1.2.2. *Straniamento*

Nel metodo appena descritto sta il nucleo di un'altra delle principali tecniche letterarie del Tolstoj non soltanto romanziere, ma anche saggista e predicatore: lo straniamento (*ostranienie*), che “consiste nel non nominare per nome le cose ma nel descriverle come se le [si] vedesse per la prima volta”⁵⁶. Tramite questo espediente gli oggetti, gli eventi, gli stati d'animo vengono “inevitabilmente svisati, «straniati», resi cioè strani”, guardati “come dall'esterno”⁵⁷, scomposti. Viktor Sklovskij nell'*Arte come procedimento* individua proprio in questo il fine dell'arte:

darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve esser visione e non solo riconoscimento. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due procedimenti: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata. Nell'arte il processo di percezione è infatti fine a se stesso e deve essere protratto. L'arte è un mezzo per esperire il divenire di una cosa; per essa ciò che è stato non ha alcuna importanza⁵⁸.

⁵⁴ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 29.

⁵⁵ *Ivi*, p. 48.

⁵⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1966.

⁵⁷ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 49.

⁵⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, trad. it. di G. L. Bravo, C. De Michelis, R. Faccani, P. Fossati, R. Oliva, C. Riccio e V. Strada, edizione it. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, pp.73-94.

Il grande nemico della coscienza è l'abitudine, che automatizza la percezione delle cose e "inghiotte tutto: cose, abiti, mobili, la moglie e la paura della guerra"⁵⁹. Se la funzione dell'arte è rompere l'automatismo percettivo, allora contemporaneamente questo significa un risveglio dell'attenzione: in questo senso si comprende meglio il significato di "straniamento" nella definizione di Šklovskij.

Due aspetti della definizione sono infatti importanti: la cosiddetta "complicazione della forma" si declina nel "rendere più difficile la percezione" e nel "prolungarne la durata"⁶⁰. Carlo Ginzburg⁶¹ tenta una ricostruzione del concetto di straniamento che ricolleggi l'uso raffinato che ne fa Tolstoj agli esempi *in nuce* che già se ne possono trovare in Marco Aurelio nei *Pensieri*. Dall'atteggiamento del filosofo stoico vengono alla luce due aspetti importanti per la presente analisi: la tendenza alla scomposizione o suddivisione delle cose nei loro singoli elementi, per giungere a una loro esatta percezione (che per l'imperatore-filosofo avrebbe poi dovuto portare alla virtù⁶²), e l'esercizio di guardare quelle stesse cose a una certa distanza⁶³. Questo atteggiamento avrebbe dovuto "cancellare la rappresentazione" (secondo il tipico motto del filosofo), detta in termini tecnici stoici φαντασία. Scomporre le cose in elementi semplici per arrivare alla dissoluzione della rappresentazione avrebbe poi permesso, in ottica stoica, di procedere alla ricerca del principio causale, essendo essa "parte della tecnica stoica volta a raggiungere un'esatta percezione delle cose"⁶⁴. Ginzburg sostiene che l'approccio di Marco Aurelio possa essersi verosimilmente ispirato al genere popolare dell'indovinello, e questo permetterebbe un interessante parallelo con Šklovskij⁶⁵. Come scrive lo studioso, "per *vedere* le cose dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello"⁶⁶, al modo in cui Tolstoj "guardava le convenzioni e le istituzioni umane con

⁵⁹ V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit., p. 16.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 15-40.

⁶² Si pensi all'esempio della voce melodiosa che può essere scomposta in singoli suoni, cfr. C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 19.

⁶³ Si veda in particolare il frammento 36, libro VI, in MARCO AURELIO, *Pensieri*, a cura di M. Ceva, Milano, Mondadori, 2022, p. 127: "L'Asia e l'Europa, angoli dell'universo; il mare intero, una goccia dell'universo; il monte Athos, una zolla dell'universo; tutto il tempo presente, un attimo di eternità. Tutto è piccolo, mutevole e dilegua in un baleno".

⁶⁴ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 20.

⁶⁵ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, cit, pp. 89-91.

⁶⁶ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 21.

gli occhi di un cavallo⁶⁷ o di un bambino: come fenomeni strani e opachi, svuotati dei significati che vengono loro generalmente attribuiti”⁶⁸.

È interessante come Ginzburg sottolinei che la scelta degli indovinelli in parallelo allo straniamento tolstojano indichi un circolo tra cultura dotta e cultura circolare. Questo non contraddice la posizione di Paolo Nori in *I russi sono matti*⁶⁹, dove sostiene che “lingua comune e lingua poetica hanno regole diverse”⁷⁰. Per Nori, infatti, se nel linguaggio comune spesso è utile dire “il maggior numero di cose possibile col minor numero di parole”, venendo così incontro alla “necessità del risparmio delle energie percettive”⁷¹, nel linguaggio poetico è necessario invece rompere il “modo algebrico” di parlare delle cose: nel linguaggio ordinario “parliamo per la milionesima volta senza fare attenzione all’incanto di quel che diciamo”, e questo ci porta a concepire le cose puramente come “numero e spazio”⁷². La contraddizione tra i due studiosi non si presenta non solo perché in Tolstoj troviamo un raffinamento della tecnica senza eguali, ma anche, da una parte, perché la forma dell’indovinello, pur essendo popolare, è a suo modo poetica, dall’altra, perché Ginzburg mostra come il *modo* in cui Tolstoj legge Marco Aurelio sia in realtà frutto di un atteggiamento che già aveva maturato nello studio degli autori di epoca illuministica, in particolare di Voltaire: lo stesso Šklovskij, in un altro saggio intitolato *Una teoria della prosa*⁷³, afferma che la nozione di straniamento è stata dedotta da Tolstoj proprio “dalla letteratura francese, o da *Le Huron dit le naïf* di Voltaire o dalle descrizioni della corte francese che Chateaubriand attribuì a un selvaggio”⁷⁴. Ginzburg ricorda che nella *Filosofia della storia* di Voltaire è presente un capitolo intitolato *Dei selvaggi*, la cui domanda retorica iniziale è un ottimo esempio di straniamento illuministico: il filosofo francese comincia il capitolo attribuendo il nome “selvaggi” a popolazioni che, dalla descrizione che segue, si capisce essere cittadini europei, mentre nel prosieguo passa a ritrarre popolazioni dotate di alti valori morali, ignoti ai primi, che vengono tradizionalmente chiamate “selvagge” solo perché non europee. Il “colpo di genio”⁷⁵ di Voltaire sarebbe quello di dare “in un primo tempo un

⁶⁷ Ginzburg si riferisce qui al racconto di Tolstoj *Cholstomer*, nel quale viene narrata la vita di un cavallo pezzato dal punto di vista del cavallo, racconto esemplare per il modo in cui le cose vengono straniare dallo sguardo che il cavallo getta su di esse.

⁶⁸ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 21.

⁶⁹ P. NORI, *I russi sono matti. Corso sintetico di letteratura russa 1820-1991*, Milano, UTET, 2023.

⁷⁰ *Ivi*, p. 38.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 40.

⁷³ V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit.

⁷⁴ *Ivi*, p. 87.

⁷⁵ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 30.

nome sbagliato, che a poco a poco risulta essere quello giusto”⁷⁶: i veri selvaggi sono proprio gli europei.

Ginzburg ritiene che Tolstoj abbia fondamentalmente imparato da Voltaire “l’uso dello straniamento come espediente delegittimante”⁷⁷: non è un caso che l’autore russo usi questo meccanismo poetico spesso in funzione di critica (sociale e non solo), per esempio all’interno delle grandi descrizioni dei balli e delle battaglie (si pensi all’esperienza delle prime apparizioni in società, ad esempio ai balli, di Nataša, oppure alla descrizione della battaglia di Borodino vista tramite gli occhi di Pierre) in *Guerra e pace*, oppure nel racconto *Cholstomer*, in cui le abitudini animalesche non vengono riferite alla società dei cavalli, ma a quella umana. Questa interpretazione, a detta dello studioso, permette di oltrepassare lo studio puramente formalista dell’opera di Tolstoj, verso una lettura aperta a più livelli, da quello sociale a quello politico e religioso (e, si aggiunge qui, filosofico). In questo senso, Tolstoj usa lo straniamento non soltanto come tecnica letteraria, ma anche come veicolo indispensabile per le sue stesse posizioni morali e filosofiche: “tanto per Marco Aurelio come per Tolstoj, raggiungere «le cose stesse» significava liberarsi di idee e rappresentazioni false; in ultima analisi, significava accettare la caducità, e la morte”⁷⁸. Non a caso, tutto il racconto *La morte di Ivan Ilic* è costruito in prospettiva straniante, come non è secondaria, tale tecnica, nella duplicità che si viene creando nella produzione tolstojana tra mondo sociale e mondo privato, dove il vizio, il compromesso e la rappresentazione intesa come falsificazione di sé, come costruzione agli occhi degli altri, si alternano e si oppongono, in una lotta continua, agli slanci personali, alla virtù intima e alla vita privata.

La complicazione della forma si dà allora nel rimandare, nel lasciare in sospeso e deviare da una soluzione scontata, allungando il tempo della descrizione tramite il soffermarsi su singoli dettagli o su singole azioni, disabituando a considerare le cose come un complesso omogeneo. Carpi definisce infatti in questo modo lo straniamento:

la realtà non è descritta come insieme coerente che si sviluppa da rapporti di causa-effetto, ma viene ricostruita partendo da dettagli singoli, tratti fuori dalla loro serie consueta e riaggregati dall’attività raziocinante di un narratore (o dal punto di vista di un eroe) che finge di non conoscerne la funzione comunemente accettata⁷⁹.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 32.

⁷⁸ C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 33.

⁷⁹ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 498.

Esemplare in questo è la descrizione della fustigazione che Tolstoj svolge nell'articolo che intitola *Una vergogna!*, in cui descrive atto per atto quello che un comune russo avrebbe nel complesso ricondotto sotto il semplice, o meglio semplicistico, nome di “fustigazione”.

Se si riporta all'attenzione il sopra citato principio di Carpi, si capisce in che senso lo studioso sostenga che anche lo straniamento si configuri come riposta alla “emarginazione sociale dalla civiltà moderna descrivendo il sistema di relazioni su cui essa si fonda come insieme fittizio e mistificatorio di elementi casuali”⁸⁰, ritenendo così che questo procedimento sia legato alla prospettiva arcaista dell'autore, e che negando le novità sociali sfoci in nichilismo. Questo è sicuramente valido, come detto poco sopra, in relazione alla duplicità che Tolstoj sente nascere nell'uomo russo a lui contemporaneo e che descrive tanto nei romanzi quanto nei racconti, ma l'uso della tecnica dello straniamento non sembra di per sé avere un esito totalmente nichilista. Se l'arte, dice Nori lettore di Šklovskij, serve “per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra”⁸¹ e “il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, sensazione che deve essere visione, e non solo riconoscimento”⁸², allora scrivere consiste proprio nel guardare il mondo come se lo si vedesse per la prima volta. Come afferma ancora Nori, significa “farsi crescere dentro la pancia una piccola macchina per lo stupore”⁸³. E se, come per Marco Aurelio, non tanto o non solo l'introspezione interessa, ma anche e soprattutto l'autoeducazione, allora lo straniamento, anche ammettendo che abbia un fondo nichilista, diventa nondimeno uno strumento di educazione allo stupore.

1.2.3. *Descrizioni e natura*

Un altro elemento saliente della poetica di Tolstoj è da rintracciare nelle numerose descrizioni che costellano la sua produzione letteraria. Questo elemento sarà importante in relazione ad altri aspetti, di seguito approfonditi: l'importanza della dimensione naturale, l'assenza di una vera e propria trama/*fabula* e l'attenzione ai dettagli (da cui la giustapposizione di “generalizzazione” e “minuziosità”).

Ancora una volta, è utile considerare come punto di partenza i diari, il contenuto dei quali comincia a cambiare, rispetto alle suddette “tavole della legge”, quando Tolstoj lascia la

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ P. NORI, *I russi sono matti*, cit., p. 43.

⁸² V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, cit., p. 16.

⁸³ P. NORI, *I russi sono matti*, cit., p. 45.

pacifica tenuta di Jasnaja Poljana, e con essa le pianure e i boschi ai quali era legato, per trasferirsi nel Caucaso, nella steppa riarsa, circondata dalle montagne, tra la sabbia e l'erba bruciata, dove il sole cocente viene smorzato solo da una leggera brezza che porta l'eco di rumori lontani. In questo ambiente insolito, dove Tolstoj si rifugia per fuggire da un passato dissoluto che lo tormenta, cambiano anche le esigenze dello scrittore, che alla rigida normatività predilige ora l'arrendevolezza all'impressione delle cose che lo circondano. Se nella quotidianità ora va a caccia, tra gli insetti e la vegetazione selvaggia, osserva i cavalieri in uniforme e le ragazze che conducono il bestiame chiacchierando, e di notte si sofferma con lo sguardo sulle stelle, proprio questa felicità che sente crescere dentro di sé egli riversa nel diario, dove "appaiono i primi abbozzi di descrizioni, riflessioni letterarie ecc. Iniziano i veri *Lehrjahre* di Tolstoj che legge assiduamente, osserva e scrive"⁸⁴.

Nei diari è presente un brano, riportato significativamente sia da Ejchenbaum⁸⁵ sia da Citati⁸⁶, in cui Tolstoj formula con chiarezza il problema della descrizione:

Pensavo: ora descrivo quello che vedo. Ma come scriverlo? Devo sedermi alla scrivania imbrattata di macchie d'inchiostro, prendere un foglio di carte grigia, l'inchiostro; sporcarmi le dita e tracciare lettere sulla carta. Le lettere formano parole, le parole frasi; ma è possibile rendere un sentimento? Esiste qualche modo di trasfondere in un'altra persona il tuo modo di vedere la natura? *La descrizione non basta*⁸⁷.

I primi progetti appartengono infatti al genere descrittivo e risentono dell'influenza di autori quali Sterne e Töpffer, i quali hanno in comune l'assenza di una trama come "perno compositivo"⁸⁸.

Per il Tolstoj di questo periodo si impongono problemi "di mestiere"⁸⁹, in particolare lo preoccupa la ricerca di un proprio stile, che egli comincia a formare mescolando lavori di traduzione da lingue straniere, letture (prediligendo sempre autori del XVIII secolo) e l'esercizio della scrittura in versi. Importante è qui l'influenza del Rousseau delle *Confessioni*, la cui lettura in questi anni accompagna fedelmente Tolstoj: scrivere versi permetterebbe infatti di "imparare a scrivere meglio in prosa"⁹⁰. Quella in cui cominciano gli "anni di apprendistato" del giovane Tolstoj è un'epoca rigogliosa sia per la poesia sia per la prosa russa: si pensi ai

⁸⁴ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 30.

⁸⁵ *Ivi*, p. 35.

⁸⁶ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 38; v. p. 39, dove Citati afferma che in questo brano prende forma "quello che fu uno dei [...] principali problemi di scrittore" di Tolstoj.

⁸⁷ L. TOLSTOJ, *Diari*, in B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 35.

⁸⁸ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 32.

⁸⁹ *Ivi*, p. 33.

⁹⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Le confessioni*, trad. it. di G. Cesarano, Milano, Garzanti, 2000, p. 162.

primi grandi romanzi di Dostoevskij, a Turgenev, o ancora a Gončarov e Černiševskij, e contemporaneamente a poeti come Nekrâsov e Fet. Per Tolstoj, però, il confine tra i due generi si fa sempre più sottile e la contaminazione con la poesia pone nuovi problemi al prosatore: emerge con impeto il problema della descrizione, come necessità di trasmettere “in tutta la loro immediatezza impressioni e sensazioni”⁹¹. Come sostiene Ejchenbaum, questo problema rientra nella necessità formale di ricercare nuovi mezzi espressivi alternativi al romanzo tradizionale, rifiutando così le convenzioni e aprendo la strada a una profonda riforma del genere. Quello che Tolstoj non accetta è, infatti, lo stile metaforico dei romantici, in favore di descrizioni più veritiere, ovvero sorge la necessità di maggiore spontaneità e immediatezza: se la descrizione perde il suo carattere metaforico, allora non rappresenta più una proiezione di uno stato d’animo dell’autore nella realtà esterna, frutto di una quasi musicale ispirazione che staccava tanto il lettore quanto l’autore dal concreto e dal quotidiano; essa diventa ricerca dei dettagli, tentativo di far rivivere la precisione di un’impressione. Cade la metafora complessa, per quanto raffinata, a favore della semplicità, quasi della “rozzezza”⁹², che si configurano come una nuova conquista letteraria.

Nella descrizione dei paesaggi, è come se Tolstoj rafforzasse la sua vista e il suo udito, sacrificando la carica emotiva a favore dell’osservazione diretta verso l’esterno. In questo senso Ejchenbaum afferma che

le opere [di Tolstoj] stanno ferme: la descrizione e i dialoghi hanno valore in se stessi. Il paesaggio ha parità di diritti con il ritratto. [...] Le descrizioni della natura cessano d’essere l’accompagnamento della vita psichica, non sono più avvolte da nessuna nebbiolina di stato d’animo. Viene ricostruita la freschezza di percezione e di sensazione che si era perduta nello stile romantico. Perciò l’attenzione è tutta rivolta ad estrarre e intrecciare i particolari⁹³.

Quanto detto è senza dubbio corretto per il giovane Tolstoj, quello che compie i primi esperimenti narrativi e descrittivi sia nei racconti sia nella trilogia autobiografica (senza contare poi i *Racconti di Sebastopoli*, dove la realtà della guerra e la necessità della sua descrizione cominciano a contrapporsi alla dimensione pacifica della natura). Ma corretto sarà anche per il grande romanziere di *Guerra e pace* e di *Anna Karenina*, tuttavia con una complicazione ulteriore nel rapporto tra natura e personaggi: è vero che la natura non è la proiezione dello stato d’animo e dell’emotività dell’autore, come trasposizione metaforica dell’interiorità; sembra

⁹¹ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p.34.

⁹² *Ivi*, p. 37.

⁹³ *Ivi*, pp. 43-44.

però che tra i personaggi più maturi e la natura che li circonda si crei un legame che li travolge nei momenti salienti della loro esistenza⁹⁴. Si pensi, ad esempio, al cielo stellato o alla quercia per il principe Andrej, o ancora alla luna per Nataša (o, in *Anna Karenina*, all'albero abbattuto dalla tempesta davanti agli occhi di Levin nel finale del romanzo): nella natura si rispecchiano i grandi rivolgimenti esistenziali, non tanto come proiezione, quanto forse come capacità di vedere come se fosse la prima volta (con una dicitura che ben si addice a Tolstoj) quello che sta davanti agli occhi. Soltanto allora la natura può caricarsi di significato, come creatura (quasi a sua volta personaggio) vivente tra gli altri personaggi viventi, respirando l'aria di un destino comune, come accade nel racconto giovanile *Tre morti* (non a caso uno dei primi brillanti esercizi di straniamento). Questo tipo di legame somiglia più a una roussoviana comunione con la natura⁹⁵.

È importante notare come nasca da questo contesto anche l'esperimento di *Infanzia*⁹⁶, il primo romanzo dell'autore, senza tuttavia attribuire al termine "romanzo" alcun significato particolare in riferimento al genere, bensì intendendo con esso semplicemente "un'opera di vaste dimensioni"⁹⁷: è infatti estraneo a Tolstoj costruire l'opera intorno a una trama precisa o a un protagonista che spicchi sugli altri personaggi, contrariamente alla tradizionale struttura romanzesca (analogamente deve essere considerato il rapporto di Tolstoj con la forma del racconto).

Il grande compito di *Infanzia* è quello di evocare "un passato completamente inabissato nella sua memoria"⁹⁸. Il fulcro del lavoro ruota attorno alla descrizione dell'immagine della madre, della quale non possedeva alcun ricordo⁹⁹, ma di cui poteva evocare l'aspetto nella sua immaginazione, facendo in qualche modo subentrare la finzione letteraria al fallimento della memoria. Il ruolo dell'arte si fa qui "taumaturgico"¹⁰⁰, diventando essa il luogo dove sciogliere le tensioni interne alla coscienza dell'autore (ruolo che cambierà nel giro di una decina d'anni: richiamando quanto scrive Citati, "il moralista spigoloso e il programmatico *dandy* diventarono lo strano sapiente che, dal cuore di *Guerra e pace*, propose agli uomini la quiete abbandonata

⁹⁴ Si può forse osservare, qui, un sintomo dell'influenza di Tjutčev e, soprattutto, di Fet.

⁹⁵ Cfr. G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 497: "la comunione fra animo umano e natura, soprattutto notturna".

⁹⁶ Prima parte di un ciclo narrativo intitolato *Le quattro epoche dello sviluppo*, seguita da *Adolescenza e Giovinezza*; la quarta parte, *Virilità*, non vedrà mai la luce.

⁹⁷ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 32.

⁹⁸ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 40.

⁹⁹ Tolstoj perde infatti la madre all'età di due anni, e la sua figura diventa il modello femminile ideale non solo nella sua vita privata, ma anche nei romanzi: esemplare è il caso di Levin in *Anna Karenina*, il quale aspira a un matrimonio simile a quello dei genitori, nel quale, attorno al femminile, sia presente un'aura di candore e di purezza. Sul tema del femminile cfr. A. ZOPPO, *Il femminile nell'opera di Tolstoj*, "Testo e senso" 14 (2013).

¹⁰⁰ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 41.

di una saggezza quasi taoista”¹⁰¹). *Infanzia* si configura quindi anche come il primo indizio dell’affermarsi di alcuni dei grandi temi del romanziere maturo: “la morte come giudice della vita, la finzione che corrode l’esistenza persino nei momenti più gravi”¹⁰²; mentre tentava uno dei procedimenti artistici che gli divennero più cari, – guardare la realtà con gli occhi del personaggio”¹⁰³.

La capacità di immedesimazione che mette in esercizio in questo lavoro autobiografico permetterà a Tolstoj di sviluppare la sua caratteristica abilità di “entrare nel personaggio”, nella sua vita e nei suoi pensieri, di porsi dal suo punto di vista, con una precisione disarmante per il lettore: stupisce, infatti, come possa descrivere l’esaltazione di una giovane fanciulla che prova un nuovo vestito per il ballo, oppure il vortice di pensieri e impressioni che travolgono Anna Karenina nel suo ultimo viaggio verso la stazione, senza contare l’influenza che questo procedimento letterario avrà sui monologhi dei personaggi, la cui importanza si è già sottolineata. L’accenno a *Infanzia* e al modo in cui Tolstoj tratta i suoi personaggi permette ora di spostare l’attenzione proprio su questi ultimi, in relazione nuovamente alla descrizione e alla tessitura della narrazione.

1.2.4. *L’assenza di trama e di un eroe protagonista: la trasformazione dei personaggi*

Leggere i romanzi di Tolstoj può talvolta destare un senso di smarrimento, legato all’assenza sia di una “storia” da seguire (dalla quale pure si ammette che si sviluppino svariate ramificazioni), sia di un protagonista le cui vicende dettino la direzione della narrazione, fungendo da filo rosso dell’opera. Quanto è stato detto a proposito delle descrizioni naturali vale anche per i ritratti dei personaggi, in quanto alla frustrazione confessata nel diario: “La descrizione non basta” fa eco un’altra considerazione: “Mi sembra che, propriamente parlando, non si possa *descrivere* una persona”¹⁰⁴.

Se la descrizione del paesaggio cessa di essere metaforica e diventa precisa e dettagliata, così accade anche per la ritrattistica: i personaggi tolstojani prendono forma nei dettagli, nei particolari concreti, spesso da un gesto o da una peculiarità nel modo di parlare o di muoversi. Tolstoj è tanto poco interessato a costruire dei “tipi”, quanto più riversa le sue energie nel

¹⁰¹ *Ivi*, p. 42.

¹⁰² Si pensi all’episodio narrato in *Infanzia* in cui il giovane protagonista, davanti alla bara della madre, si mette a piangere solo per timore di essere considerato insensibile agli occhi del diacono entrato improvvisamente nella stanza. Cfr. L. TOLSTOJ, *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza*, a cura di L. Pacini Savoj e M. B. Luporini, Milano, BUR, 2021, pp. 106-107.

¹⁰³ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 41.

¹⁰⁴ L. TOLSTOJ, *Diari*, in B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., pp. 41-42.

tentativo di creare degli individui che si mostrano nella fluidità delle loro personalità. Come per i paesaggi naturali, Tolstoj non si sofferma sulla sintesi coerente al fine di creare un'immagine unitaria, ma è più predisposto all'analisi, all'osservazione e scomposizione dei singoli elementi, in modo tale da ricreare, ancora una volta, la vividezza di un'impressione¹⁰⁵. Questo principio vale sia per l'esteriorità dei personaggi, sia per la loro interiorità: i monologhi (che diventano così flusso di coscienza) sono spesso costruiti sull'accavallarsi non coerente e contraddittorio dei pensieri e delle impressioni dei rispettivi personaggi, la cui mente è tanto fluida quanto la loro immagine esteriore. "La personalità, che è unità psicologica, in Tolstoj si scinde"¹⁰⁶: non è un caso che i personaggi dei grandi romanzi affrontino dei periodi di crisi, compiano scelte e poi tornino sui loro passi, sempre pronti a scandagliare verità più profonde. La fantasia di *Infanzia* lascia però spazio a una diversa analisi psicologica, "il cui fine è dare un'impressione di vivezza e di verità"¹⁰⁷.

L'assenza dell'unità statica tipica del protagonista del romanzo tradizionale si riverbera sulla moltiplicazione degli intrecci e sull'assenza di una *fabula* unitaria: nelle grandi romanzi della maturità, in particolare, la complessità del racconto spesso dà l'impressione di leggere più romanzi in uno. In *Guerra e pace* si seguono almeno tre linee narrative: quella della famiglia Bolkonskij (in particolare del principe Andrej Bolkonskij), quella della famiglia Rostov (specialmente Nataša Rostova) e quella di Pierre Bezuchov; così come in *Anna Karenina* si intrecciano i due romanzi contrari e paralleli di Anna e Vronskij, da un lato, e Levin e Kitty, dall'altro. Si verifica in questo modo una descrizione "'in parallelo' [dei] destini di più personaggi per far scaturire un senso generale del confronto"¹⁰⁸.

Prendendo in considerazione in particolare *Guerra e pace*, sul quale verterà il focus di questo contributo, si vedrà che la forza che fa muovere l'ingranaggio della storia non dipende tanto dall'evento in sé, ma da come il singolo personaggio reagisce a quell'evento. Se si considera questo alla luce della concezione della storia che emerge da *Guerra e pace*, e che ci si propone di esaminare in questo lavoro (secondo cui, in estrema sintesi, la storia è fatta non da pochi grandi uomini, o eroi, ma dai singoli individui che danno il loro contributo al movimento degli eventi), allora la scelta artistica di non individuare un unico protagonista, ma

¹⁰⁵ Si pensi, ad esempio, in *Guerra e pace*, al labbro alzato della principessa Liza, prima moglie del principe Andrej, oppure all'aspetto corpulento di Pierre, che servono alla concretizzazione dei tratti caratteriali.

¹⁰⁶ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 42.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁰⁸ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p.497.

di dare rilevanza a più personaggi dotati di una particolare profondità morale e caratteriale, sembra perfettamente in linea con la sopra citata posizione filosofica dell'autore.

1.2.5. “Generalizzazione” e “minuziosità”

Proprio in relazione a quanto appena illustrato, è fondamentale passare all'analisi di un'altra caratteristica dell'arte tolstojana: la giustapposizione di “generalizzazione” e “minuziosità”. Si è mostrato quanto Tolstoj fosse attento alle particolarità, alle “minuzie”, a proposito della centralità delle descrizioni nella sua produzione, per quanto riguarda sia la natura sia i personaggi. Resta tuttavia sempre presente, nelle opere dello scrittore, un'altra caratteristica che lo accompagna fin da quando comincia la stesura dei diari: la tendenza alla generalizzazione, alla classificazione e alla definizione. “Queste due linee entrano in conflitto e sono d'ostacolo l'una all'altra. Il problema fondamentale è come unire l'artificio delle digressioni liriche e filosofiche con quello del dettaglio, della miniatura”¹⁰⁹. Da una parte sta l'immediatezza, la “rozzezza”, la semplicità dell'impressione, dall'altra l'artificio della generalizzazione, la tendenza alla teorizzazione. Questa duplicità di Tolstoj, artista e filosofo al contempo, lo accompagnerà, costringendolo a grandi conflitti interiori, per tutto l'arco della sua vita, facendolo oscillare costantemente tra l'amore e l'odio verso la letteratura e la finzione artistica, adorandole o rinnegandole secondo il riflusso delle sue esigenze morali.

È Tolstoj stesso a denominare “generalizzazione” e “minuziosità” i due tratti caratteristici del suo scrivere: “Scritta una lettera dal Caucaso, poco ma bene... all'inizio avevo preso gusto alla generalizzazione, poi alla minuziosità; ora, anche se non ho trovato il giusto mezzo, per lo meno ne comprendo la necessità e desidero trovarlo”¹¹⁰. A proposito dei primi esperimenti nell'ambito del romanzo, Ejchenbaum scrive una frase appropriata anche al Tolstoj di *Guerra e pace*, dove tale duplicità raggiunge il suo apice:

Le «digressioni» teoriche sono un elemento necessario della sua poetica, le cui premesse fondamentali richiedono un tono intenzionale, nettamente razziocinante. La generalizzazione rafforza la posizione dell'autore che osserva dal di fuori, deve costituire lo sfondo sul quale spiccano i particolari della vita spirituale, paradossali nella loro marcata minuziosità¹¹¹.

¹⁰⁹ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p.39.

¹¹⁰ L. TOLSTOJ, *Diari*, in B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 39.

¹¹¹ B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., pp. 57-58.

Tolstoj dovrà infatti attendere *Guerra e pace* prima di riuscire a rendere espressivamente quello che nei diari e nei primi scritti sembra essere ancora un esperimento, una ricerca: l'introspezione e la compilazione dettagliata delle descrizioni gli permettono di osservare sé e gli altri, oltre che la natura, dall'esterno, al modo di uno scienziato più che di un poeta, traendo da questa osservazione uno sguardo generale. Gli stessi personaggi sono i portatori di una generalizzazione dei dettagli che egli estrapola dal lavoro svolto nei diari, dove analizza il proprio sé quanto le persone che lo circondano.

E così l'eroe non è un "tipo" chiuso in se stesso, mosso dalla catena degli eventi, che alla maniera del romanzo di epoca romantica dovevano condurlo a un finale preciso (soprattutto tramite disavventure di carattere amoroso). L'interesse per la questione della fine, legata a un personaggio, sarà proprio del Tolstoj maturo, quando la creazione artistica diventa così complessa, da un punto di vista psicologico, da far sì che l'individuo riesca, nella sua singolare esistenza, a porsi le grandi domande generali, in questi primi lavori soltanto abbozzate: che cosa significa vita, che cosa morte, insomma le domande di senso, e non solo ognuno dei personaggi risponderà in maniera diversa, ma ognuno di loro crederà di trovare risposte diverse e sempre apparentemente definitive nel corso della propria esistenza, fino alla verità ultima che verrà rivelata soltanto a chi farà esperienza della morte.

È interessante inoltre notare che "il principio del dettaglio generalizzante"¹¹² viene introdotto da Tolstoj anche in ambito pedagogico, quando, dopo il ritorno a Pietroburgo in seguito a un breve soggiorno in Europa occidentale intorno al 1857 (periodo in cui getta anche i primi abbozzi sul funesto ruolo storico di Napoleone), si trova in una condizione di forte isolamento¹¹³ e decide di abbandonare la letteratura per dedicarsi all'istruzione popolare. Nel 1860 fonda una scuola per i figli dei contadini a Jasnaja Poljana e, in questa occasione, elabora un nuovo metodo didattico basato sull'induzione: "«Non dir[e al bambino]: ‘non uccidere’, ma mostragli fatti il cui senso generale è ‘non uccidere’, e lui non ucciderà’”¹¹⁴. Tolstoj avrebbe dunque usato questo principio come "metodo metonimico"¹¹⁵, a detta di Sklovskij, in ambito letterario, concentrando appunto l'attenzione sul dettaglio di un personaggio da cui trarre complessivamente la personalità.

¹¹² G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 499.

¹¹³ Dopo *Infanzia* Tolstoj smette di pubblicare per dedicarsi agli studi, attraversando uno dei suoi periodi di crisi e di lotte con se stesso, tanto che fino alla pubblicazione di *Guerra e pace* viene considerato in Russia uno scrittore quasi dimenticato.

¹¹⁴ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 499.

¹¹⁵ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, trad. it. di S. Celestini, Roma, Elliot edizioni, 2014, p. 28.

1.2.6. La capacità di oggettivazione e il rifiuto dell'ironia romantica

È interessante infine notare altre due caratteristiche della poetica di Tolstoj. La prima, ovvero la “capacità di oggettivazione”¹¹⁶, viene sottolineata in particolare da Citati, che la connota come la spontanea abilità dello scrittore di trasformare le esperienze personali, che annotava con precisione nei diari, in “materia talora bruciante” per la creazione della vita dei suoi personaggi, estraniandosi in questo modo dal proprio io e distaccando “tutto il mondo da se stesso”¹¹⁷.

Così la sua arte, che – attraverso la serrata autoanalisi dei diari – avrebbe potuto condurlo alla rappresentazione di un mondo completamente solipsistico o illusionistico [...], che avrebbe potuto fare di lui il più follemente egocentrico dei poeti romantici, - gli consentì di rappresentare tutto il mondo creato, guerra e pace, giovinezza e decadimento, amore e disperazione e illusione, vita e morte e nuova vita che rinasce continuamente dalla morte, infinito spazio intorno ai passi risonanti dei personaggi¹¹⁸.

Sull'ultimo aspetto da notare ha invece posto l'accento ancora una volta Ejchenbaum, e riguarda un altro rifiuto di Tolstoj nei confronti della letteratura romantica: il rifiuto dell'ironia e della satira. È questa una critica che condivide con Rousseau e con la poetica sentimentale in generale. L'ironia romantica infatti nasce dalla constatazione dell'incommensurabilità dell'infinito e del finito, dell'assoluto con la limitatezza umana. L'artista crea l'opera nel tentativo di toccare l'infinito, ma anche l'intuizione più alta, una volta concretizzata nella determinatezza dell'opera artistica, si riduce qualcosa di finito: tramite l'ironia, allora, è come se l'autore sorridesse della propria audacia, e disgregasse la sua stessa creazione mostrandone l'illusorietà e la falsità. Per il Tolstoj di *Infanzia*, invece, la finzione rappresenta la possibilità di una intima guarigione, della quale certo riconosce i limiti, ma senza distruggerne la potenzialità: vi sopravvive o uno “*humor dolce*”¹¹⁹ erede di Dickens, Sterne o Töpffer. Si può altrimenti rintracciare una “satira di carattere astratto-morale”, che “diventa un artificio per la scomposizione, la semplificazione e lo ‘straniamento’ dei banali concetti abituali”¹²⁰.

Queste sono dunque le principali caratteristiche poetiche e stilistiche che si determinano nelle opere del giovane Tolstoj e che costituiscono la base di tutta la produzione successiva. Sarà dunque importante guardare al modo in cui esse vengono declinate nella maturità,

¹¹⁶ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 42.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Cfr. B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj*, cit., p. 41.

¹²⁰ *Ibidem*.

concentrandosi in particolare sul capolavoro di *Guerra e pace*, dove arte e teoria, stile e filosofia si intrecciano indissolubilmente. A partire dall'*humus* storico e culturale da cui nasce il grande romanzo, si tenterà ora di illustrare come Tolstoj sia arrivato alla formulazione della sua peculiare concezione della storia, espressa non solo nelle numerose digressioni teorico-filosofiche, e in particolare nell'*Epilogo*, ma anche nelle scelte artistiche compiute dallo scrittore per mettere in scena le vite dei personaggi, e, ancor prima, nella scelta di scrivere un romanzo e non un trattato teorico o un saggio al fine di trattare i grandi temi della guerra e della pace.

1.3. Guerra e pace: la scelta del tema tra aristocrazia e mondo militare

Quando, nel 1863, un anno dopo il matrimonio con Sof'ja Andreevna Bers, Tolstoj cominciò a lavorare a un nuovo romanzo, il progetto iniziale era di dedicarlo al racconto del ritorno di un decabrista da un lungo periodo di esilio in Siberia¹²¹. Il fine era quello di mettere a confronto due generazioni: quella dei riformatori illuminati, i decabristi appunto, e i cosiddetti “uomini nuovi” degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento¹²². Le guerre napoleoniche, a questo livello di elaborazione, avrebbero dovuto fungere semplicemente da prologo. Questo progetto fu poi accantonato, ma se ne trovano tracce non solo, come sottolinea Carpi, in una delle bozze dell'incipit del romanzo¹²³, ma anche nel primo epilogo della versione finale dell'opera: “*Guerra e pace* – leggiamo – si sviluppa come ciclopico prologo a una storia mai scritta e termina infatti in maniera ‘aperta’ nel momento in cui Pierre accarezza le prime velleità cospirative (nel 1820)”¹²⁴.

¹²¹ I decabristi sono un gruppo di esponenti illuminati della nobiltà che negli anni compresi tra il 1816 e il 1825 “mirano ad occupare direttamente lo Stato per condurre riforme modernizzatrici che avrebbero consentito alla parte più dinamica dello *dvorjanstvo* di ristrutturare le proprie attività economiche, rendendole in grado di reggere la concorrenza internazionale. In tali posizioni si esprime quella particolare mentalità maturata durante le guerre napoleoniche, fatta di nazionalismo, idealismo, comunitarismo nazional-popolare e frustrazione per l'operato di uno zar che – impegnato a ricostruire l'Europa cristiana – considerava il proprio paese come una mera riserva di tasse e di soldati” (G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 246). Le richieste erano principalmente il crollo del regime zarista, con la conseguente redazione di una nuova costituzione e l'abolizione della servitù della gleba. Il momento culminante del movimento decabrista è infatti il 14 dicembre (*dekabr'*) 1825, quando questo gruppo di nobili, assieme ad alcuni ufficiali della guardia dell'imperatore, tentano una fallimentare rivolta nella Piazza del Senato, al momento del giuramento di fedeltà al nuovo zar Nicola I. Quest'ultimo reprime facilmente la rivolta e condanna all'esilio in Siberia la maggior parte dei ribelli.

¹²² Cfr. sopra i *raznočincy*.

¹²³ Cfr. G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 502.

¹²⁴ *Ibidem*.

Come già illustrato, questi sono anni di grandi rivolgimenti economici e sociali, che gravitano attorno al 1861 e all'abolizione del servaggio, che mina lo status privilegiato dell'antica nobiltà cui Tolstoj appartiene. Per questo motivo,

al tema decabrista doveva inizialmente coniugarsi una decisa apologia dello *dvorjanstvo* nel momento della sua massima produttività storica: i passaggi apologetici più provocatori furono in seguito espunti da Tolstoj, ma il tema dell'aristocrazia di inizio secolo come baricentro della nazione è certo uno dei fili ininterrotti che tengono unita l'opera¹²⁵.

Non è un caso che il titolo di una delle prime stesure fosse *Tutto è bene quel che finisce bene*: il romanzo doveva, a questo livello di elaborazione, essere incentrato sulle vicissitudini di alcune famiglie aristocratiche, sullo stampo del romanzo familiare inglese. A questo proposito è interessante ricordare che in queste prime versioni, così come nell'abbozzo *Una famiglia infettata*, Tolstoj entra in polemica con il *Che fare?* di Černyševskij, pubblicato nel 1863, che proclamava “il libero amore e l'iniziativa comune”, e che eserciterà “grande influenza sulle giovani generazioni anche molto tempo dopo: Lenin fu tra i suoi principali estimatori”¹²⁶. Alcuni critici, infatti, come ricorda Henry Gifford, “accusarono Tolstoj di aver idealizzato l'antica nobiltà moscovita”,¹²⁷ e di fatto per Tolstoj questo antico modello di vita patriarcale, ancora legato alla terra e ai contadini che la lavoravano, rappresentò uno spazio sicuro per proteggersi dal caos e dalle incertezze della sua epoca. Anche Carpi, su questa linea, afferma che Tolstoj chiude l'epopea tentando di presentare la “ricostruzione di quel tessuto patriarcale-agrario senza il quale la vita umana gli appare come un delirio inconcepibile”¹²⁸: la “parabola discendente del clan Rostov”¹²⁹ rappresenterebbe l'emblema della crisi economica, con il vecchio conte Il'ja Andreevič costretto a ipotecare tutti i suoi averi e contando soltanto sul matrimonio di Nikolaj con la principessina Marija Bolkonskaja per sanare i debiti e realizzare il credo del ‘ritorno ai *pomest'ja*’”¹³⁰.

A questi aspetti si affianca un altro elemento di interesse autobiografico per l'autore, già esplorato nei precedenti *Racconti di Sebastopoli* e nei *Cosacchi*: il tema militare. Innanzitutto,

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ H. GIFFORD, *Tolstoj*, trad. it. di G. Balestrino, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 33.

¹²⁷ *Ivi*, p. 34.

¹²⁸ G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 285.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Carpi fa notare come nel *Romanzo epistolare* (1829) di Puškin si trovi un precedente di questa parabola nel matrimonio tra una fanciulla di nobile lignaggio ma impoverita e un giovane ricco ma di più umili origini, anche se Puškin si ritrova a interrompere il racconto là dove Tolstoj lo porta a compimento, poiché “l'illusione resa possibile dalla prospettiva del romanzo storico è negata a chi voglia rappresentare la contemporaneità”, *ibidem*.

come ricorda Donna Tussing Orwin¹³¹, il padre di Tolstoj aveva combattuto come ufficiale al tempo delle guerre napoleoniche: fatto prigioniero dai francesi, era stato liberato dai russi durante la presa di Parigi nel 1814, per poi trasferirsi con la famiglia nella tenuta di Jasnaja Poljana. Seguendo le orme del padre, Tolstoj si arruola nell'esercito nel 1852, e il suo desiderio di grandezza militare lo porta a sognare di fare carriera in questo ambiente (si noti come il desiderio di ottenere la croce di San Giorgio sia poi trasferito al principe Andrej all'inizio del conflitto con Napoleone). Da ufficiale, sperimentò la guerra in prima persona sia durante l'esperienza nel Caucaso sia nella guerra di Crimea, quando, come artigliere, combattè in difesa di Sebastopoli.

Orwin mette in luce come nel creare Olenin, il protagonista dei *Cosacchi*, racconto nato da quella prima esperienza nel Caucaso, Tolstoj tracci un ritratto in sostanza autobiografico, che dipinge accuratamente la condizione di un nobile giovane russo degli anni Quaranta:

A diciotto anni Olenin era tanto libero quanto lo erano solo i giovani ricchi russi degli anni Quaranta, rimasti senza genitori fin dall'infanzia. Per lui non esistevano vincoli – né fisici, né morali; poteva fare tutto, e non gli serviva niente, e niente lo legava. Non aveva né famiglia, né patria, né fede, né necessità. Non credeva in niente e non rispettava niente. Ma, pur non rispettando niente, non era un giovane cupo, annoiato e ragionatore, al contrario era preda di facili entusiasmi. [...] Ma Olenin riconosceva troppo fortemente in sé la presenza dell'onnipotente Dio della giovinezza, quella capacità di buttarsi a capofitto in un precipizio senza fondo, senza sapere per cosa, senza sapere perché. Aveva in sé questa consapevolezza, ne andava fiero e, senza saperlo, ne era felice¹³².

Da questa descrizione emergerebbero due tratti caratteristici: da un lato la libertà personale, intesa come assenza di vincoli relazionali¹³³, fisici e morali, come apertura davanti a sé di ogni genere di possibilità; dall'altro l'idealismo, ovvero l'aspirazione a trovare un'idea che guidi la propria esistenza e per realizzare la quale si sarebbe disposti a sacrificare quella stessa libertà. Sarebbe stato proprio questo desiderio di impegnarsi con tutto se stesso in un'attività in cui credeva a portare Tolstoj al fronte di Sebastopoli. La mancata considerazione da parte dei superiori, tuttavia, lo avrebbe disilluso al punto non solo da rinunciare alla carriera militare, ma anche da ritenere che si potesse vivere una vita piena e significativa soltanto al di

¹³¹ Cfr. D. T. ORWIN, *Introduction: Tolstoy as artist and public figure*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 49-62, p. 50.

¹³² L. TOLSTOJ, *I cosacchi e altri racconti*, trad. it. di L. De Nardis, Milano, Garzanti, 2025, pp. 8-9.

¹³³ Olenin, come Tolstoj, ha perso i genitori; in tutta la parte iniziale del racconto, inoltre, la domanda che il giovane protagonista si pone è che cosa significhi amare veramente.

fuori dell'ambito politico¹³⁴. Si ricordi che il giovane Tolstoj possedeva un temperamento orgoglioso e considerava la vanità il suo vizio maggiore, sia come scrittore sia come uomo: riteneva anzi che l'ambizione alla gloria militare fosse l'espressione della vanità del poeta nella sua forma più bassa¹³⁵.

Come si è già accennato in precedenza, e come anche Viktor Šklovskij ricorda¹³⁶, al tempo in cui Tolstoj si accingeva alla realizzazione di *Guerra e pace* la sua attività come scrittore stava attraversando un periodo di crisi a seguito dell'esordio pseudo-autobiografico con la trilogia *Infanzia-Adolescenza-Giovinanza*. Dalla critica e dai colleghi egli era ancora considerato “uno scrittore dilettante e non professionista. Lev Nikolaevič divenne un professionista molto più tardi di quando iniziò a lavorare su *Guerra e pace*. [...] Ma là dove Lev Nikolaevič è più propriamente scrittore, non è semplicemente uno scrittore, ma uno scrittore militare, e come tale era apprezzato dai suoi contemporanei”¹³⁷. Šklovskij afferma dunque che la scelta del tema per il nuovo romanzo sarebbe condizionata proprio da questo interesse per la vita militare¹³⁸: “Voleva scrivere qualcosa di storico, perciò cominciò a scorrere la storia a ritroso, partendo dai decabristi. Dai decabristi ai predecabristi, cioè ai militari del '12, e dal '12 al 1805, motivando tutto ciò col fatto che non poteva parlare delle vittorie senza avere prima parlato delle disfatte”¹³⁹. Il titolo dell'opera quando, nel gennaio del 1865, comincia ad essere pubblicata sul *Russkij vestnik* è proprio *L'anno 1805*.

Il passaggio da romanzo familiare a racconto epico cominciò a verificarsi quando Tolstoj si trovò a descrivere la battaglia di Austerlitz e si rese conto di come la guerra assumesse un'importanza sempre più decisiva in opposizione al versante familiare: viene mantenuto infatti l'aspetto di “‘commedia’, almeno in senso dantesco, poiché si conclude con il trionfo e la vittoria morale, sotto vari aspetti, dei personaggi principali”¹⁴⁰, così che *Guerra e pace*, di fatto,

¹³⁴ Secondo Orwin si rintraccerebbero qui i germi dell'opposizione a ogni forma di governo inteso come ingiusta organizzazione che garantisce ai forti di opprimere i deboli, così come viene elaborata nelle opere della vecchiaia, fino alla peculiare teorizzazione dell'anarchismo cristiano: cfr. D.T. ORWIN, *Introduction: Tolstoy as artist and public figure*, cit., p. 52. Per approfondire inoltre l'aspetto dell'anarchismo cristiano di Tolstoj cfr. B. BIANCHI, *Non resistere al male con il male. Obiezione di coscienza e pacifismo nel pensiero di Tolstoj*, Milano, Biblion Edizioni, 2023.

¹³⁵ Cfr. D. T. ORWIN, *Introduction: Tolstoy as artist and public figure*, cit., pp. 49-50.

¹³⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, trad. it. di M. Guerrini, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978, pp. 15-16.

¹³⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 16.

¹³⁸ Spingendosi oltre, Šklovskij ritiene addirittura che *Guerra e pace* sia, da un lato, un tentativo di riscatto rispetto all'esperienza giovanile della sconfitta russa nella guerra di Crimea, per cui il risentimento verso Napoleone III sarebbe rovesciato su Napoleone Bonaparte e sulle campagne compiute mezzo secolo prima, dall'altro una riaffermazione della potenza popolare russa, analizzandone le varie forme di manifestazione. Cfr. *ivi*, p. 7.

¹³⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁴⁰ H. GIFFORD, *Tolstoj*, cit., p. 34.

“finisce bene”¹⁴¹; ma al contempo si instaura una fondamentale contrapposizione. Gifford sostiene infatti che “la tacita intesa all’interno della famiglia”¹⁴², alla cui stregua viene considerato anche il reggimento¹⁴³, e la condivisione di determinati “presupposti etici”¹⁴⁴ siano la lente, attraverso cui guardare la vita umana, che “permette a Tolstoj di trovare un principio organizzativo per questo vasto romanzo che sorge [dalla] convinzione profonda” che “il problema di fondo della guerra” si strutturi “in termini di opposizione tra ‘famiglia’ e ‘sistema’”¹⁴⁵. Gifford arriva quindi ad affermare che, seguendo fino in fondo la lettura tolstoiana, sia stata proprio la coesione familiare a permettere alla Russia di trionfare sulla Francia. Che questa sia o meno un’interpretazione portata alle estreme conseguenze, tocca tuttavia il nucleo della scelta finale del titolo da parte di Tolstoj: la contrapposizione tra la guerra intesa come mondo storico (il “sistema” di cui sopra) e la pace intesa come mondo umano, concretizzato nel nucleo familiare. Come afferma ancora Šklovskij, “in un romanzo che avrebbe dovuto mostrare l’orgogliosa immobilità della vita patriarcale era penetrata violentemente la storia – e lo aveva fatto con forza, portando con sé il boato della futura insurrezione”¹⁴⁶.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. l’“aria di famiglia” che si respira tra i soldati durante la battaglia di Borodino in L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, Libro terzo, Parte seconda, p. 240.

¹⁴⁴ H. GIFFORD, *Tolstoj*, cit., p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, cit., p. 19.

CAPITOLO SECONDO

IL PROBLEMA DEL GENERE E LA STRUTTURA DEL ROMANZO

2.1. *Un'unità in divenire*

Nelle prime pagine del saggio *Guerra e pace di Tolstoj*, Šklovskij presenta così il problema dell'analisi della struttura dell'opera:

Prima di affrontare il problema della costruzione di *Guerra e pace*, è necessario innanzitutto ribadire che il concetto stesso di unità nell'opera d'arte non è del tutto chiarito. Quando un romanzo di Puškin o di Tolstoj prende forma nel corso di molti anni, e dentro di sé l'autore interpreta la vita in modo differente, quando, durante la composizione del romanzo, cambiano le stesse condizioni del mondo, allora è evidente che non abbiamo un'unità statica, ma l'unità di un processo artistico. L'unità dell'opera d'arte è l'unità di comprensione di un soggetto che cambia. È inverosimile che un autore abbia tutto chiaro sin dall'inizio, e, una volta elaborate le sue riflessioni, prenda in mano la penna e inizi a scrivere. Il processo di creazione di un'opera è un atto di conoscenza

che determina il processo di formazione. Dietro la casualità dei destini di *Guerra e pace* sta la necessità di un'opera meditata. Tolstoj sapeva sottomettersi alla necessità¹⁴⁷.

Sklovskij ritiene che questo metodo di analisi, che prevede di approcciarsi alla lettura e allo studio dell'opera "in divenire", ovvero seguendo le tappe di trasformazione della creazione, sia la chiave per comprendere la titanica impresa che è *Guerra e pace*: in quest'ottica, infatti, si possono comprendere innanzitutto le trasformazioni dei personaggi e delle loro convinzioni, che passano al vaglio di esperienze profonde e decisive; lo sviluppo del pensiero dello stesso autore, che comincia a manipolare il materiale di cui si serve immettendo negli spazi narrativi punti di vista che risentono sempre più della sua evoluzione filosofica; legato a questo secondo punto, l'inserimento, nella terza e nella quarta parte e nel secondo epilogo in particolare, di vere e proprie pagine di teoria militare e filosofia della storia; infine, la presa di distanza dalle norme del genere del romanzo a favore di una narrazione di stampo epico. Il resto di questo contributo tenderà di analizzare questi quattro punti fondamentali.

2.2. Dal romanzo all'epica

Il proposito dell'analisi di George Steiner svolta nel saggio *Tolstoj o Dostoevskij* è quello di mettere in luce come, portando alla massima maturazione il romanzo ottocentesco, i due grandi autori russi ne abbiano travalicato la forma, sfociando il primo nell'epica, il secondo nel dramma. Egli ritiene che la "o" disgiuntiva nel titolo implichi una scelta tra i due, da parte del lettore, sulla base di "quello che gli esistenzialisti definirebbero un *engagement*", in quanto si sceglierebbe tra "due interpretazioni del destino umano, del futuro storico e del mistero di Dio che sono radicalmente opposte"¹⁴⁸. Si chiede poi tuttavia se sia davvero possibile metterli a confronto in questo modo: le ragioni per le quali essi si oppongono sono infatti anche le qualità specifiche che li rendono rispettivamente grandi, di due grandezze incommensurabili per la diversità del materiale (nonostante la vicinanza dei temi) e delle modalità di affrontarlo. Steiner procede quindi ad illustrare queste peculiarità, affermando di voler coscientemente tendere a dividere, poiché anche lì dove ci sono i maggiori punti di contatto i diversi atteggiamenti "rendono ancora più radicale l'antagonismo delle loro nature": distingue quindi "il poeta epico da quello drammatico, il razionalista dal visionario, il cristiano dal pagano"¹⁴⁹. (Qui Steiner

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁴⁸ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Milano, Garzanti, 2022, p. 18.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

riprende una tesi celebre di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij). Nelle pagine successive si seguiranno le indicazioni sulle particolarità della scrittura e del pensiero di Tolstoj.

2.2.1 La “vastità di dimensioni”

Steiner nota come prima caratteristica peculiare di Tolstoj (condivisa da Dostoevskij) la “vastità di dimensioni”¹⁵⁰ della sua produzione, sia considerata nel suo complesso, sia in riferimento a opere singole, come appunto *Guerra e pace* o *Anna Karenina*. L'imponenza di *Guerra e pace*, resa tale soprattutto per i numerosi interventi filosofici e morali, è una delle critiche che vengono mosse all'opera fin dalla sua prima pubblicazione, venendo sostanzialmente interpretata come una difficoltà, da parte dell'autore, nel gestire la trama e mettere un punto fermo nella conclusione. Come già si ricordava facendo riferimento a Ejchenbaum, in realtà l'assenza di una conclusione e di una vera e propria trama sul modello del romanzo tradizionale rispondono a una necessità di verità e vivezza, nel tentativo di rappresentare l'incompiutezza della vita e l'apertura delle possibilità del personaggio in relazione con il mondo che lo circonda:

sia per Tolstoj che per Dostoevskij la scelta di forme ampie corrisponde a un'esigenza di libertà. Essa ha caratterizzato le loro vite e le loro persone così come la loro visione dell'arte del romanzo. Tolstoj lavorava su una grande tela proporzionata all'ampiezza della sua personalità e capace di suggerire il legame tra la struttura temporale del romanzo e il fluire del tempo storico¹⁵¹.

Questo atteggiamento si riflette nella gestione della *fabula* e dell'intreccio: secondo le definizioni di Šklovskij, “la *fabula* è inerente al materiale, è di solito il destino dell'eroe, ciò di cui si parla nel libro”, mentre “l'*intreccio* è un fatto di stile. È la struttura compositiva della cosa”¹⁵². Secondo lo studioso, il rapporto tra questi due elementi compositivi matura con il maturare dell'opera e spesso travalica gli obiettivi che l'autore si era inizialmente posto, poiché le “grandezze semantiche” vengono talmente trasformate in “grandezze stilistiche” da permettere alla “grandezza letteraria” di superare la “grandezza della vita quotidiana”¹⁵³ da cui è scaturita. In questa “lotta”¹⁵⁴ tra materiale e elaborazione stilistica andrebbe individuato il

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 21.

¹⁵² V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 285.

¹⁵³ *Ivi*, p. 286.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 288.

motivo per cui nel finale di *Guerra e pace* l'intreccio supera la *fabula*: nel primo epilogo dell'opera, infatti, le storie dei personaggi principali trovano una loro compiutezza nel matrimonio di Nikolaj Rostov con la principessina Marija e in quello di Nataša con Pierre. Tuttavia le vicende dei personaggi restano aperte: Pierre esprime le sue simpatie alle nuove società segrete cospirative, lanciando un ponte verso quel romanzo decabrista mai scritto, mentre l'ultima pagina della parte narrativa si chiude proprio sul giovane Nikolen'ka, figlio di Andrej Bolkonskij caduto dopo la battaglia di Borodino, che sogna di compiere grandi imprese accanto allo zio Pierre, accarezzando quei sogni di gloria che già il padre aveva avuto in gioventù. Soltanto da questi due spunti potrebbero nascere le linee narrative di due nuovi romanzi. Riprendendo Steiner, si potrebbe affermare che Tolstoj comprende che un romanzo storico come *Guerra e pace* non può concludersi secondo la volontà dell'autore: il tentativo è di far vivere i personaggi non, o non solo, nel romanzo, ma nella storia, in altre parole, la forma narrativa deve tentare di competere con l'infinità, intesa come non-finitezza, dell'esperienza reale¹⁵⁵.

Inoltre, i molteplici fili narrativi si intrecciano costantemente e convergono, facendo incontrare i personaggi spesso nei modi più casuali, guidati dalla “*longa manus* della coincidenza”¹⁵⁶, senza tuttavia apparire innaturali proprio perché “lo ‘spazio’ tolstojano è così denso di vita”¹⁵⁷: il realismo che ne deriva è dovuto, secondo Steiner, alla tecnica dell'intreccio multiplo e al rifiuto dell'eleganza formale. Gli attori sulla scena sono così numerosi e così partecipi delle situazioni più svariate, il lettore trascorre con il personaggio così tanto tempo che appare del tutto naturale la coincidenza di un incontro, come se fosse il racconto di un episodio di vita reale. “I personaggi reagiscono [...] come reagirebbero a un cambiamento di circostanze nella ‘vita vera’”¹⁵⁸.

Si riporta di seguito un'altra citazione di Steiner molto esplicativa:

La vitalità dei romanzi tolstojani non è frutto solo del denso intrecciarsi delle diverse linee narrative, ma anche della sua noncuranza delle finiture compositive e dell'eleganza. I romanzi maggiori di Tolstoj non «finiscono» nel senso in cui finiscono *Orgoglio e pregiudizio*, *Bleak House* o *Madame Bovary*. Non devono essere paragonati a una matassa che si srotola e si riavvolge, ma a un fiume in incessante movimento che fluisce oltre la nostra vista. Tolstoj è l'Eraclito dei romanzieri.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Cfr. G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 113.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 100.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 101.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 106.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 104.

Il paragone del personaggio con il fiume era già stato fatto da Tolstoj a proposito di *Infanzia* e viene ripetuto anni dopo in *Resurrezione*: quello che è importante l'atteggiamento verso la realtà umana che ne emerge. Gli uomini, infatti, come un fiume ora è freddo ora è tiepido, ora rapido ora tranquillo, recano dentro di sé la multiformità delle tendenze umane in forma germinale, e manifestano ora l'una ora l'altra restando tuttavia sempre se stessi. Il fiume interiore si fa anche esteriore: questo movimento inconcluso del flusso della vita riverberato nei personaggi è il primo elemento che permette di accostare e confrontare Tolstoj a Omero. Citando Lukács, Steiner sostiene una delle caratteristiche dell'epica è quella di essere indifferente alle strutture architettoniche ben definite, per cui gli inizi *in medias res* dei poemi omerici e l'assenza di una conclusione netta fanno sì che la compiutezza dell'epopea si sposti nella compiutezza di ciò che la compone, in quanto in essa ogni cosa vive pienamente e completamente in virtù della propria intrinseca significanza. In questo modo, i personaggi e gli eventi appaiono carichi di un'energia che travalica le capacità dell'autore di chiudere gli avvenimenti in maniera definitiva: i loro destini finiscono, come per il giovane Nikolen'ka nel primo epilogo di *Guerra e pace*, con tre puntini di sospensione, a suggerire che c'è altro da venire. Questo contribuisce a "diminuire l'irrimediabile barriera tra la realtà del mondo del linguaggio e quella del mondo dei fatti"¹⁶⁰.

2.2.2 Omero e Tolstoj: un'affinità

Il paragone con Omero non è accidentale, né dettato unicamente da esterne somiglianze strutturali. È lo stesso Tolstoj a fare questo paragone: "sarà Maksim Gor'kij a ricordare, nel 1910, che Tolstoj un giorno gli confidò sorridendo: 'Senza falsa modestia *Guerra e pace* è come l'Iliade'"¹⁶¹. Negli anni in cui scriveva *Guerra e pace*, Tolstoj si dedicava allo studio del greco e leggeva i poemi omerici: Steiner sostiene che "l'elemento omerico era innato in Tolstoj: era radicato nel suo stesso genio"¹⁶², per cui la lettura dei poemi avrebbe significato per l'autore russo il riconoscimento di una "consanguineità"¹⁶³ più che un'influenza diretta. Su Tolstoj la

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 116.

¹⁶¹ L. VILLARI, *Introduzione*, in V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, cit., pp. 5-10, p. 10.

¹⁶² G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 76.

¹⁶³ *Ibidem*.

figura di Omero e l'“atmosfera”¹⁶⁴ che emergeva dai poemi rappresentano un fascino ineguagliato, ed egli vi ritrovava una affinità elettiva a livello tanto personale quanto poetico¹⁶⁵.

La prima caratteristica propria del genere epico consiste nel rivolgersi “a un gruppo di ascoltatori piuttosto unito al suo interno”¹⁶⁶. Contrariamente al romanzo occidentale, che è costruito per parlare “a un lettore individuale dentro l'anarchia della sua vita privata”¹⁶⁷, il poema epico viene narrato di fronte a un'ampia platea di ascoltatori o lettori, trattando un tema molto noto, tendenzialmente storico, rielaborato in chiave narrativa. Da questa prospettiva si comprende molto bene il passaggio di Tolstoj dall'iniziale impostazione di *Guerra e pace* come romanzo familiare in stile inglese all'epopea. Innanzitutto egli sceglie di trattare uno dei momenti più importanti della storia russa, soprattutto in relazione alla storia europea, ovvero la sconfitta dell'armata napoleonica: se è vero quello che afferma Šklovskij, ovvero che *Guerra e pace* è un tentativo di riscatto rispetto alla sconfitta della guerra di Crimea, questo è tanto più rilevante poiché fa leva sull'orgoglio del popolo russo, del l'opera avrebbe dovuto esaltare la forza e la capacità di resistenza. Tale questione si complica, tuttavia, poiché “la filosofia del romanzo è anti-eroica”¹⁶⁸. Questo significa che un'opera che doveva glorificare la vittoria militare russa diventa in realtà un atto di accusa sia contro la guerra sia contro la figura dell'eroe¹⁶⁹ che ritiene di poter governare la storia. Gli intervalli teorici di condanna diretta alla guerra, il pacifismo latente e le digressioni di filosofia della storia sono assenti in Omero¹⁷⁰, sebbene i due autori restino accomunati dal tema militare e dalla narrazione dello scontro di “due nazioni, o, meglio, di due mondi, impegnati in una lotta mortale”¹⁷¹.

Entrambi, infatti, sono abili descrittori della dimensione caotica della battaglia: là dove Tolstoj descrive l'entusiasmo del giovane Rostov all'attacco dei francesi in fuga oppure, nei numerosi altri passaggi, nei quali sottolinea la strana allegria che pervade gli animi dei soldati all'inizio dello scontro¹⁷², il romanzo si fa epopea, e può ancora essere definito eroico. Ma

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 75.

¹⁶⁵ È interessante il confronto tra il racconto della festa organizzata da Tolstoj e alcuni brani del canto XIII dell'*Iliade* (cfr. *ivi*, pp. 75-76).

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 26.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 83.

¹⁶⁹ Sarebbe interessante approfondire l'atteggiamento di Omero nei confronti dell'eroe e della guerra. Cfr. ad esempio, per un eventuale approfondimento, J. M. REDFIELD, *Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.

¹⁷⁰ “In realtà, Tolstoj è più vicino a Omero nelle sue opere meno grandiose, nei *Cosacchi*, nei *Racconti del Caucaso*, negli schizzi sulla guerra di Crimea e nella tremenda sobrietà della *Morte di Ivan Il'ic*”, G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit, p. 84.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 83.

¹⁷² Cfr. l'intervento di A. BARBERO, al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=vbNIDozXRh4>. Cfr. anche, ad esempio, L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro primo, parte terza, p. 323: “Rostov diede di sprone al

questo entusiasmo sembra dovuto a un altro tipo di interesse che Tolstoj condivide, spontaneamente si potrebbe dire, con Omero, ovvero l'attenzione ai sensi, al dettaglio fisico, al corpo. "Il mondo delle memorie di Tolstoj è, non meno di quello di Omero, carico di energie sensuali. Il tatto, la vista e l'odorato lo colmano in ogni istante di grande intensità"¹⁷³. Secondo Steiner, questo sarebbe uno dei modi di tenersi in contatto con la terra, in un'armonia con la natura che passa tanto attraverso la piacevole visione dell'omerica «aurora dalla rosee dita» sui cieli di Itaca, quanto attraverso il lampo che illumina il cielo oscurato dalle nuvole cariche di pioggia nel finale di *Anna Karenina*. A questo proposito lo studioso ricorda una riflessione di Schiller, per la quale "certi poeti 'sono Natura', mentre altri 'la cercano soltanto'. In questo senso Tolstoj è Natura: tra lui e il mondo naturale la lingua funziona non come uno specchio, o una lente d'ingrandimento, ma come una finestra attraverso cui tutta la luce passa, ma viene anche raccolta e fissata"¹⁷⁴.

2.2.3 *L'armonia di uomo e natura in Guerra e pace: una sintesi morale*

Una lettura di *Guerra e pace* come rappresentazione dell'unità armonica tra uomo e natura viene fornita da Donna Tussing Orwin nel suo saggio *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880*¹⁷⁵. Come scrive nell'*Introduzione*, con questo lavoro Orwin intende compiere una ricostruzione delle idee e della temperie culturale che hanno portato Tolstoj alla creazione delle sue opere giovanili fino ai due romanzi della maturità. Prima di iniziare le sue analisi, la studiosa afferma di aderire a tre premesse generali¹⁷⁶: in primo luogo, condivide l'affermazione di Apollon Grigor'ev secondo cui le opere di Tolstoj testimonierebbero la ricerca, da parte dell'autore, di quell'idea che lo salvi dal nichilismo nato dallo strenuo e costante lavoro di analisi che lo porta a mettere ogni cosa in discussione: demolendo i falsi idoli, il desiderio di Tolstoj sarebbe quello di trovare i "veri dei" che resistano al dubbio e all'analisi. In questo modo, Grigor'ev sarebbe il primo a presentare un ritratto di Tolstoj come uomo diviso in se stesso. In secondo luogo, pur prendendo le distanze dalla posizione esposta nei lavori successivi dallo stesso studioso, secondo la quale Tolstoj sarebbe in fondo un cinico e un nichilista, ritiene

cavallo, chiamò il sottufficiale Fedčenko e altri due ussari, ordinò loro di seguirlo e scese al trotto giù per il pendio in direzione delle grida che ancora continuavano. Per Rostov era *raccapricciante e allegro* andare da solo con tre ussari laggiù, in quella misteriosa e temibile lontananza nebbiosa, dove nessuno era stato prima di lui" (corsivo mio).

¹⁷³ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 77.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁷⁵ D. T. ORWIN, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 3-4.

fruttuosa l'osservazione di Boris Ejchenbaum che concentra l'attenzione sulla relazione tra "generalizzazione e minuziosità", già citata anche nel presente contributo, per cui la generalizzazione darebbe la forma al contenuto espresso tramite i dettagli descrittivi e narrativi. Ancora una volta, si apre una duplicità. Infine, richiama il lavoro di Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe*, in cui la coesistenza di dettaglio e generalizzazione viene analizzata su un più ampio piano filosofico e psicologico, per cui Tolstoj viene identificato come una volpe che vorrebbe essere un riccio, ovvero un autore che percepisce la molteplicità dei fenomeni della realtà, ma che cercherebbe tuttavia di trovare un modo di inserire tale molteplice all'interno di un sistema unitario.

In sostanza, richiamando queste tre posizioni, Orwin vorrebbe mostrare come Tolstoj sia un uomo in sé diviso e che ne sia egli stesso consapevole, come alcune pagine dei *Diari* portano a credere, e che quindi sia "un [pensatore] analitico alla ricerca di una sintesi, un realista alla ricerca di ideali"¹⁷⁷. Accanto a questo primo principio, Orwin propone un secondo tema che attraversa tutto il suo lavoro: l'estremo individualismo di Tolstoj. Secondo questa prospettiva, Tolstoj comincia a lavorare da se stesso come individuo e progressivamente esce verso l'esterno, incontrando la natura, la società, la storia. Non a caso Ejchenbaum sostiene che per approcciarsi allo studio di Tolstoj bisognerebbe sempre partire dalla lettura dei *Diari*. Per quello che concerne in particolare questo contributo, è interessante notare che, secondo Orwin, *Guerra e pace* rappresenterebbe l'apice della difesa dell'individualità in contrapposizione ai grandi movimenti della storia.

Ne emerge un Tolstoj che crede, certamente, soltanto a ciò che può egli stesso provare tramite i sensi, la ragione e i sentimenti, ma che al contempo non respinge nessuna cosa che sente nascere dentro di sé, per quanto strana, perversa o radicale, purché sia sincera. L'interiorità di questo autore è un setaccio che vaglia tutte le idee, tutti i sentimenti e i moti della volontà, un'attività titanica che dimostra un atteggiamento, come già si diceva, orgoglioso, in cui l'amor proprio ha una controparte nella, spesso brutalmente, onesta attività di scrittura, che nei *Diari* lo mette a nudo nelle sue virtù e nei suoi vizi. La difesa dell'individualità, infatti, non si ferma mai all'amor proprio: il più grande desiderio che emerge dalle pagine di Tolstoj è quello di trovare delle ragioni indipendenti da sé, in qualche modo degli assoluti, che possano giustificare ogni individualità. E così "questi assoluti reintrodussero la necessità di un qualche tipo di sintesi metafisica (*synthesizing metaphysics*) nel pensiero di Tolstoj"¹⁷⁸. In riferimento a questa affermazione sarebbe possibile interpretare al meglio l'osservazione di Strachov che,

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 5, trad. mia.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 6, trad. mia.

analizzando *Guerra e pace*, afferma che “Tolstoj era un realista il cui tema fondamentale era la vera dignità umana, che riconosceva in ognuno, dal soldato più umile a Napoleone”¹⁷⁹.

Restando ora su *Guerra e pace*, Orwin afferma che nel romanzo Tolstoj contrappone alla storia la natura: sulla base degli insegnamenti di Rousseau, la natura sarebbe presente in forma embrionale e non pienamente sviluppata in ogni individuo; la storia stessa, intesa in chiave individualistica, sarebbe qualcosa che ogni individuo può comprendere e sopportare, anzi l'essere umano “quale io sono” sarebbe l'unità fondamentale della storia¹⁸⁰. Per comprendere al meglio il punto di vista di Orwin, è bene fare un breve cenno alla sua ricostruzione dell'atmosfera hegeliana degli anni Cinquanta dell'Ottocento russo, da cui Tolstoj avrebbe tratto questa tendenza all'analisi e alla sintesi.

La studiosa afferma che “tutti i pensatori russi degli anni Cinquanta dell'Ottocento erano figli degli hegeliani anni Quaranta”¹⁸¹: nel passaggio tra le due decadi in realtà, il collegamento diretto a Hegel viene perduto e permangono soltanto alcuni concetti che vengono rielaborati dagli intellettuali russi. In particolare, vengono mantenuti i concetti di dialettica e di concretezza e l'idea che la verità sia data dall'unione del reale con l'ideale. L'analisi e la sintesi permangono per lo più come metodi di indagine nella ricerca della verità, intendendo per analisi “la scomposizione della complessità del reale in parti semplici mediante la ragione critica”; per sintesi invece “la ricostituzione della realtà così dissolta in un tutto, una verità, in conformità con standard ideali”¹⁸². Il desiderio di trovare un principio unitario di ordine morale sarebbe proprio non solo di Tolstoj, influenzato da questo contesto, ma costituirebbe una tendenza tipicamente russa anche prima della conoscenza e diffusione della filosofia hegeliana. Anche coloro che rifiutano apertamente la filosofia di Hegel si ritrovano dunque a confutarlo attraverso una rielaborazione della sua stessa filosofia, per cui quello che di essa sopravvive non è tanto il contenuto, quanto la struttura formale. Uno dei modi in cui questa struttura viene elaborata è, per esempio, l'estetica organica di Belinskij¹⁸³, secondo la quale il materiale artistico si

¹⁷⁹ *Ibidem*, trad. mia.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 7; si approfondirà in seguito questo aspetto, in particolare attraverso il concetto di “differenziale della storia”.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 15.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Vissarion Belinskij (1811-1848) è il più grande critico letterario dell'Ottocento russo, artefice dell'odierno canone della letteratura russa. Teorizzatore dell'estetica organica, ritiene la letteratura espressione dell'interagire dinamico fra diversi strati della società e della cultura. Attribuisce molta importanza al legame dell'*intelligencija* con l'intero organismo sociale, considerando gli intellettuali come uomini che esprimono lo spirito del popolo a cui appartengono tramite le loro creazioni. Distinguendo tra “popolo” e “società”, ovvero fra massa popolare e élite europeizzata, riconosce il ruolo fondamentale di quella classe media, ancora in nuce, dei *raznočincy*. Considera la *narodnost'*, ovvero il “principio nazional-popolare” il fondamento dell'evoluzione letteraria, ma nella sua concezione generale dell'arte resta un trascendentalista, anche se la lettura di Hegel mette in crisi le sue

conforma come un organismo che incarna l'idea che l'autore vuole esprimere, a livello sia formale sia contenutistico: l'opera d'arte è la realizzazione di un'idea, fusione di reale e ideale.

Secondo le analisi di Orwin, il giovane Tolstoj si troverebbe in una posizione che ammette sia una forma di realismo, tramite i sensi che forniscono una conoscenza indiretta del mondo materiale, del concreto; sia di idealismo, inteso come un idealismo soggettivo o intuitivo, in quanto tramite l'intuizione si riuscirebbe ad attribuire un significato spirituale a quel medesimo mondo materiale. Ma se tramite i sensi si ha una conoscenza indiretta del mondo materiale, altrettanto naturalmente dei sensi, secondo Tolstoj, appartiene all'uomo la ragione: la soggettività concepita dall'autore consta tanto dell'attività dei sensi quanto, appunto, della ragione, e dalla collaborazione delle due facoltà, sensibile e razionale, si aprirebbe la via a una più alta razionalità che dà senso al mondo. In altre parole, Tolstoj crede nell'esistenza del mondo esterno tanto quanto crede nell'esistenza di una vita interiore indipendente, capace tuttavia di interazione con la prima, poiché il sé interiore non è passivo, ma attivo: tramite la scelta che questa interiorità compie tra migliaia di sensazioni, pensieri e sentimenti si rivela il carattere morale dell'individuo. Il giovane Tolstoj, quindi, si colloca in un territorio intermedio tra un tipo di esperienza soggettiva e un tipo di esperienza oggettiva. La sua ambizione è quella di unire e rendere armoniche queste due esperienze. Un tal genere di progetto, afferma Orwin, è di stampo chiaramente hegeliano: nonostante l'ostilità sempre mostrata da Tolstoj verso il filosofo tedesco, egli stesso riconoscerà in *Che fare, dunque?*, scritto all'inizio degli anni Ottanta, che al tempo in cui comincia a muovere i passi come scrittore l'influenza di Hegel era onnipervasiva¹⁸⁴.

Gettando uno rapidissimo sguardo al secondo epilogo di *Guerra e pace*, si può dire che, nei termini lì utilizzati, con questo progetto di armonizzare soggettività e oggettività Tolstoj voglia rendere ragione della coesistenza di libertà e necessità, ovvero del mondo spirituale che si conosce direttamente tramite la coscienza e del mondo materiale che si conosce, invece, tramite l'esperienza e la ragione¹⁸⁵. La teoria di Orwin è che la lettura di Goethe da parte di Tolstoj abbia svolto la funzione di intermediario tra l'autore russo e il filosofo tedesco¹⁸⁶. Hegel e Goethe, ricorda Orwin, concordano sul fatto che le vicende umane sono subordinate a un intero, ma, là dove Hegel guarda all'intero dal punto di vista dello spirito storico, Goethe vi guarda dal punto di vista della natura e di come questa viene percepita. Il problema che si pone

posizioni: l'influenza hegeliana porta la metodologia critica di Belinskij ad assumere un'impronta oggettivistica, storicistica e dialettica.

¹⁸⁴ Cfr. D. T. ORWIN, *Tolstoj's Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 15.

¹⁸⁵ Questo aspetto si approfondirà nel terzo capitolo.

¹⁸⁶ Da qui in poi faccio riferimento a D. T. ORWIN, *Tolstoj's Art and Thought, 1847-1880*, cit., pp. 26-30.

a Goethe è quindi quello di capire come sia possibile per il soggetto non perdersi nella natura, ma realizzarsi appieno, ovvero come possa la libertà soggettiva esprimersi all'interno delle leggi naturali. L'elemento che permette di realizzare l'unità tra i due poli sarebbe "la ragione che si cela dietro ogni cosa": ogni cosa ha una forma interiore che esprime la necessità oggettiva. Sia nell'uomo sia nella natura soltanto la legge può dare la libertà: il soggetto si realizza quando si sottomette liberamente alla legge. In questo modo si istituisce l'armonia e l'unità tra soggetto e oggetto.

L'altro punto da tenere in considerazione è il rifiuto, da parte di Goethe, della metafisica: uno dei principi fondamentali della sua ricerca è infatti quello di non saltare dalla percezione alla teoria, sebbene non rigettando quest'ultima. Alla teoria si arriva invece gradualmente, dalla visione all'introspezione, da questa alla riflessione, fino alla sintesi delle riflessioni, così che si potrebbe affermare che già in ogni visione avviene una teorizzazione. Proprio per questa importanza attribuita alla visione Goethe è stato definito un "pensatore intuitivo"¹⁸⁷. Anche Tolstoj, seguendo il suo istinto di "volpe", in un primo momento è attento a ciò che percepisce, al dettaglio; d'altra parte, egli tende alla ricerca di un qualche assoluto che lo salvi dal nichilismo (tendenza nota fin dalle prime pagine del *Diario*, dove cerca di trovare delle leggi secondo le quali condurre con rigore la propria esistenza), e così si esprime il suo complementare carattere di "riccio" alla ricerca di un'unità che si può chiamare metafisica solo perché riferita a una totalità, che non presenta tuttavia un carattere trascendente. Lo stesso cristianesimo formulato negli anni della vecchiaia non sarà trascendente, ma immanente, poiché viene mantenuta l'idea che non si possa travalicare l'esperienza dell'individuo, se non tramite momenti epifanici in condizioni estreme, ad esempio di fronte alla morte, oppure in sogno, al di fuori quindi dell'ambito della razionalità¹⁸⁸.

Tolstoj condivide con Goethe la centralità sia dell'elemento naturale sia della facoltà della visione: vedere e pensare sono, per lo scrittore russo, connessi. Per creare le strutture complesse delle sue opere, Tolstoj parte dall'osservazione, tanto di sé quanto della realtà esterna: "come per Goethe, le leggi per Tolstoj erano incorporate nella realtà e non potevano mai essere espresse in maniera soddisfacente al di fuori di esempi concreti"¹⁸⁹. Caratteristica a questo proposito è l'attenzione di Šklovskij all'utilizzo della figura retorica della metonimia da

¹⁸⁷ Cfr. D. T. ORWIN, *Tolstoj's Art and Thought, 1847-1880*, cit., pp. 28-29, in cui Orwin fa riferimento all'interpretazione di Cassirer.

¹⁸⁸ Cfr. sul tema dell'epifania in Tolstoj A. COLLINI, *Epifanie di morte. Tolstoj in dialogo con Pascal*, Il Nuovo Melangolo, 2025.

¹⁸⁹ D. T. ORWIN, *Tolstoj's Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 29, trad. mia.

parte di Tolstoj: per citare le sue parole, l'autore "si serviva del particolare affinché il lettore, credendo al particolare, comprendesse anche il metodo con cui agisce il senso della vista nell'uomo, che vede dapprima il dettaglio. Lodando la favola di Andersen I vestiti nuovi dell'imperatore, nel suo diario asseriva che l'arte dovesse dimostrare che il re era nudo"¹⁹⁰. Per questo motivo egli stesso deve recarsi sul campo di Borodino per vederlo con i propri occhi, e per tentare di mettersi nei panni dei suoi personaggi, di quei soldati che stando nel mezzo della battaglia inizialmente non vedono che quei dettagli che spogliano la grandiosità di una battaglia, mettendo in luce la nudità dello scontro di corpi e individualità.

Da qui deriva anche quello che è stato chiamato "realismo emblematico"¹⁹¹ di Tolstoj: "tanto per Tolstoj quanto per Goethe, la poesia celebrava la natura, la vita del corpo, ma era una natura riscattata dallo spirito. Goethe, come il giovane Tolstoj, riteneva il suo modo di pensare 'oggettivo'. Il mondo dello spirito appariva agli uomini indirettamente, attraverso gli oggetti che erano al contempo particolari e, ognuno di essi, simbolico dell'intero"¹⁹². La celebrazione dell'armonia della natura e dello spirito viene abbracciata in questi termini anche da Tolstoj, ma se per Goethe questa armonia è in primis estetica, per Tolstoj è invece morale: se è vero che le parti non possono essere slegate dall'intero, bisogna tuttavia ricordare che l'intero è e deve essere morale, tramite quella risposta soggettiva che la coscienza dà alla realtà materiale nella sua necessità. In questa sintesi etica, non semplicemente allegorica né naturalistica, Tolstoj riesce a realizzare l'unità di materiale e spirituale.

In *Guerra e pace* avviene la massima espressione di questa armonia: nel romanzo, come ricorda Orwin, Tolstoj si propone di descrivere e celebrare la vita in tutte le sue innumerevoli manifestazioni. Per questo motivo esso si presenta come una delle opere più aperte e gioiose di Tolstoj (non a caso si parla di "gioia", poiché per Tolstoj il primo segnale che qualcosa non va nel modo in cui conduciamo la nostra vita è la percezione dell'assenza di gioia). "Ciò che desiderava Tolstoj era la felicità"¹⁹³: questa felicità è data, ancora una volta, dall'unità, caratterizzata in senso morale, dell'uomo con la natura. In *Guerra e pace* "tutto ciò che è reale e buono è visto come naturale, e così l'unità del sé con la natura è realizzata nella massima misura"¹⁹⁴. Si approfondirà nel capitolo successivo il modo in cui l'armonia intesa come unità

¹⁹⁰ V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, cit., p. 28.

¹⁹¹ Cfr. D. T. ORWIN, *Tolstoj's Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 29.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p. 99, trad. mia.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 100, trad. mia. Questa accentuazione del carattere "orgiastico" sarà una delle critiche che lo stesso Tolstoj rivolgerà al proprio lavoro quando, negli anni Settanta, rileggerà il romanzo per una nuova pubblicazione.

di libertà e necessità, coscienza e ragione, venga realizzata da Tolstoj nel secondo epilogo di *Guerra e pace*.

2.3 Tolstoj poeta del corpo

Come già si è ricordato, Tolstoj segue Goethe nel dare estrema importanza ai sensi e alla percezione. Tra gli studiosi di Tolstoj, è in particolare Merežkovskij¹⁹⁵, nel suo *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*¹⁹⁶, a identificarlo come poeta del corpo, in contrapposizione a Dostoevskij, interpretato invece come poeta dello spirito. Scrive Polledro:

[Merežkovskij] osò accingersi a un compito immane: a quell'opera di conciliazione e mediazione mistica fra l'antico e non mai morto, né morituro, paganesimo e il cristianesimo storico, nella quale solo scorgeva, con la possibilità di una sintesi superiore, la risposta capace di acquetare gli ansiosi interrogativi della coscienza contemporanea e l'unico scampo dalla peggiore malattia del secolo [...], più mortale dell'ateismo stesso: lo scetticismo, la tiepidezza morale, l'indifferenza religiosa. Merežkovskij si fece così l'apostolo di una rinascita cristiana¹⁹⁷.

Tale rinascita si realizzerebbe tramite l'unione delle prospettive dei due più grandi scrittori russi: il cristianesimo di Dostoevskij, celebratore dello spirito, e il paganesimo tolstojano, celebratore del corpo. Tenendo sullo sfondo questo interesse religioso, Merežkovskij fornisce delle interessanti riflessioni che possono essere messe a confronto con la lettura di Steiner e quella di Orwin.

“A quanto pare, non c'è nella letteratura mondiale uno scrittore pari a Tolstoj nella raffigurazione del corpo umano per mezzo della parola”¹⁹⁸: così afferma Merežkovskij in una delle prime pagine dedicate all'attività creativa di Tolstoj nel saggio citato. Per capire da quale punto di vista Merežkovskij tratti la questione del corpo in relazione a Tolstoj, è bene citare un

¹⁹⁵ Dmitrij Merežkovskij (1865-1941) è il maggior esponente della corrente del modernismo russo che si sviluppa a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, in particolare di quel filone di “rinascimento filosofico-religioso”, strettamente connesso con la contemporanea arte simbolista (cfr. G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 605), nella particolare forma di un messianesimo apocalittico di cui è emblema la sua opera *Tolstoj e Dostoevskij*, pubblicata tra il 1900 e il 1901.

¹⁹⁶ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, trad. it. di A. Polledro, Bari, Laterza, 1982.

¹⁹⁷ A. POLLEDRO, *Prefazione del traduttore*, in D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., pp. I-XVI, p. VIII.

¹⁹⁸ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., p. 95.

altro passo, contenuto poco oltre, in cui l'autore riprende una tripartizione dell'essere umano risalente a San Paolo:

L'apostolo Paolo divide l'essere umano in tre parti, mutuando questa divisione dai filosofi della scuola alessandrina: corporea, spirituale e psichica. L'ultima è l'anello di congiunzione tra le due prime, un che di mediano, duplice, crepuscolare: non più carne e non ancora spirito, semianimale e semidivino, ciò che, per esprimerci nella lingua della scienza contemporanea, si riferisce alla regione della psico-fisiologia, dei fenomeni fisico-spirituali.

Leone Tolstoj è sommo pittore di quest'uomo non fisico e non spirituale, ma appunto fisico-spirituale, di quel lato della carne che è rivolto verso lo spirito e di quel lato dello spirito che è rivolto verso la carne: regione misteriosa ove si compie, nell'uomo, la lotta fra la Bestia e Dio; ed è proprio questa la lotta e la tragedia di tutta la sua vita, ch  egli stesso   un uomo per eccellenza psichico, non pagano e non cristiano sino in fondo, semipagano e semicristiano¹⁹⁹.

Secondo Mere kovskij la prima incarnazione di questo uomo "psichico" sarebbe quello che, a suo dire,   il vero eroe dei *Cosacchi*, ovvero zio Ero ka, l'ideale dell'uomo che vive come la natura: "inconsapevole filosofo cinico russo"²⁰⁰, figura simile a un fauno o a un satiro, a met  strada tra una divinit  e un animale silvestre, egli   "una delle pi  grandi e perfette creazioni di Tolstoj"²⁰¹. Questa figura   legata agli antichi miti di Pan, inteso come principio orgiastico dell'unione con il tutto che   la natura. Zio Ero ka rappresenta quel genere di animalit  divina che, in quanto ama ogni creatura vivente, sembra gettare un ponte verso il cristianesimo, poich  Mere kovskij ritiene che, scavando al fondo del paganesimo, quel principio di unione con il tutto significa da ultimo rinuncia a s , autodistruzione, "fusione dell'uomo col Dio Pan, Padre di tutto ci  che esiste"²⁰². Senza dimenticare l'enorme distanza temporale e psicologica tra il "pagano cristianesimo" dei *Cosacchi* e la "coscienza cristiana civile"²⁰³, Mere kovskij afferma che tra i due si pu  comunque rintracciare un punto di contatto proprio nella loro massima opposizione.

In questo caso il corpo diventa un'estensione della natura, pi  simile alla forma animale, appunto, che umana; ma senza raggiungere il livello di radicalit  di zio Ero ka, Tolstoj, secondo Mere kovskij, mantiene un certo legame con l'animalit  in tutti i personaggi successivi: si perde

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 101.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 17.

²⁰¹ *Ibidem*; cfr. la descrizione di zio Ero ka in L. TOLSTOJ, *I cosacchi e altri racconti*, cit., p. 54.

²⁰² D. MERE KOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., p. 18.

²⁰³ *Ibidem*.

la spinta panica, ma resta l'attenzione al corpo come più immediato veicolo dell'interiorità. Tolstoj, in questo modo, non raggiungerebbe la vera dimensione spirituale, ma si manterrebbe in quella zona intermedia, psichica appunto, in cui il fisico è fenomeno dello spirito: la sua psicologia è una psico-fisiologia. "Tolstoj è un grande creatore di corpi umani e solo in parte di anime umane, precisamente di quella loro parte che è volta verso il corpo, verso le inconse, istintive radici della vita"²⁰⁴. È esplicativa una similitudine utilizzata dall'autore per spiegare in che modo Tolstoj costruirebbe i caratteri dei suoi personaggi:

Le raffigurazioni delle personalità umane in Tolstoj richiamano quei corpi semisporgenti degli altorilievi, che a volte pare già siano per staccarsi dal piano in cui sono scolpiti e che li trattiene, per ergersi dinanzi a noi come perfette sculture, visibili e tangibili da tutti i lati; ma non è che un inganno della vista: essi non si staccheranno mai completamente, di semitondi non diverranno tondi del tutto, e noi non li vedremo mai *dall'altro lato*²⁰⁵.

Sembrerebbero esserci delle eccezioni: innanzitutto il "rotondo" Platon Karataev, il quale tuttavia non sembra nemmeno essere un uomo, bensì la raffigurazione di una di quelle gocce che costituiscono il tutto, così come appaiono nel sogno di Pierre; o il principe Andrej, che si svela di volta in volta nelle sue contraddizioni, nei nuovi volti che assume nell'alternarsi delle sue morti e delle sue rinascite; o ancora Nataša, così aggrovigliata nella sua personalità, familiare e vicina, figura dell'"eterno femminile" che si ritrova totalmente trasformata nel primo epilogo, dimentica di sé per servire il marito e i figli.

Uno dei modi in cui si manifesterebbe il primato del corpo nelle opere di Tolstoj avverrebbe tramite l'utilizzo di epiteti fissi e di frasi ricorrenti. La loro funzione sarebbe duplice: da una parte, la mole e l'ampiezza di opere come *Guerra e pace* (in particolare) e *Anna Karenina* pongono delle problematiche paragonabili a quelle della poesia orale di Omero. È infatti caratteristico dello stile omerico l'utilizzo di similitudini e metafore ricorrenti e di epiteti fissi per facilitare la memoria tanto del cantore quanto degli ascoltatori, poiché si creano dei rimandi interni che permettono di collegare diversi episodi di una saga. Simili necessità mnemoniche si affermano anche per opere complesse come quelle di Tolstoj, pubblicate a puntate nel corso di un lungo lasso di tempo, senza considerare la moltitudine di personaggi e la narrazione parallela di più intrecci, che richiedono di seminare qualche traccia per non perdersi in una struttura apparentemente labirintica.

²⁰⁴ Ivi, p. 112.

²⁰⁵ Ibidem.

C'è però un altro aspetto importante da considerare. In Omero le similitudini e le metafore ricorrenti servirebbero a formare “una tappezzeria di vita quotidiana sul cui sfondo si svolge l'azione eroica. Creano uno scenario di realtà stabili che dà ai personaggi del poema la loro rotondità e le loro dimensioni”²⁰⁶. Il punto di Steiner è che quando Omero usa espressioni come “l'aurora dalle rose dita”, “il mare color vino scuro”, quando paragona l'ira di un eroe all'irruzione di un leone di montagna in un gregge di pecore, il poeta sta reinserendo nel contesto della guerra delle immagini pastorali e quotidiane che hanno come scopo di mostrare che

la guerra di Troia non ha devastato le vite di tutti gli uomini. Da qualche parte il delfino continua a saltare e i pastori sonnecchiano nella pace delle montagne. Nel mezzo della carneficina e dei rapidi rivolgimenti dei destini umani, queste frasi sempre uguali proclamano che l'alba succederà alla notte, che le maree ricopriranno la terra quando la posizione di Troia sarà solo un controverso dato storico, e che i leoni di montagna assaliranno ancora i greggi quando gli ultimi discendenti di Nestore saranno decrepiti²⁰⁷.

La giustapposizione di immagini pacifiche al clima della carneficina riaccende la coscienza e ricorda che la guerra è uno “stato d'eccezione”, che al di là delle ferite, della morte e delle città assediate c'è la calma del contadino che traccia il solco sul suo campo per far rinascere la terra ancora una volta. Questa apertura del campo visivo che dall'angustia delle sofferenze della guerra si allarga a immagini di serenità, al fine di creare una doppia e contemporanea visione, si ritroverebbe anche in Tolstoj: l'attenzione alla “minuziosità”, al dettaglio in riferimento ai personaggi, l'abilità di far soffermarsi sulla particolarità di un comportamento, di una postura o di un gesto, riporterebbe l'attenzione sull'umanità delle figure descritte, su quel mondo umano che è familiare non soltanto perché si crea, per Tolstoj, all'interno della famiglia come nucleo armonico (come ci appare la famiglia Rostov), ma perché si costruisce sulla conoscenza che si acquisisce stando a stretto contatto con qualcuno, quando i suoi gesti divengono familiari. Come afferma Rostov, compito del soldato è di obbedire, senza la possibilità di giudicare le decisioni dei superiori, in una parola, mettendo a tacere la propria capacità di ragionare:

- Noi non siamo diplomatici, siamo soldati e nient'altro, - continuava. – Ci ordinano di morire, e noi moriamo. E se ci puniscono, allora significa che siamo colpevoli; non spetta a noi giudicare. Se al sovrano imperatore piace riconoscere Bonaparte imperatore

²⁰⁶ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 84.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 85.

e concludere un'alleanza con lui, significa che così s'ha da fare. Altrimenti, se ci mettessimo a giudicare e a ragionare di tutto, non resterebbe più niente di sacro. Finiremmo col dire che non c'è neanche Dio, che non c'è niente, - urlava Nikolaj picchiando il pugno sul tavolo, del tutto a sproposito secondo il giudizio dei suoi interlocutori, ma del tutto conseguentemente secondo il corso dei suoi pensieri.

- Affar nostro è compiere il nostro dovere, combattere con le armi in pugno e non pensare, ecco tutto, - concluse²⁰⁸.

Ma in questo modo l'ambiente militare appiattisce l'individualità, e le azioni diventano corali perché il primo obiettivo è di creare una massa di uomini sufficientemente forte da contrastare un esercito nemico con lo stesso scopo²⁰⁹. Là dove regnano la pace e l'armonia, invece, i ritratti dei personaggi (ovvero le vite degli uomini) possono diventare più complessi e giungere alla loro piena espressione. "Il segreto della sua [di Tolstoj] azione è racchiuso, tra l'altro, nel fatto che egli nota ciò che è impercettibile, troppo usuale e che, quando la coscienza lo illumini, appunto per effetto di questa usualità, ci sembra insolito"²¹⁰.

E così, ad esempio, la prima moglie, del principe Andrej, Liza, compare ogni volta sulla scena con tutta l'innocenza del suo labbro alzato sulla bocca socchiusa; Pierre è ingenuo nello sguardo e goffo nella sua corpulenza, mentre di Helene (il cui nome evoca suggestioni classiche) si dice ogni volta la straordinaria bellezza e quel sorriso sornione, conscio del proprio fascino e distaccato nella sua amoralità; Hippolyte è "*charmant*"²¹¹, ma dalle sue inusuali affermazioni nessuno capisce mai se quello che dice sia "molto intelligente o molto stupido"²¹²; del principe Andrej si sa che "è un giovane di statura non alta, ma molto bello, dai lineamenti decisi e asciutti"²¹³, sul cui viso spunta spesso una smorfia di tedio che poi scompare man mano con il procedere degli eventi, in particolare dopo Austerlitz e l'incontro con Nataša²¹⁴; e Nataša, che mantiene in tutte le descrizioni quella vitalità, quei piedini leggeri che, la prima volta che appare in scena, irrompono nella stanza in cui i genitori stanno ricevendo degli ospiti, la ragazza "dagli occhi neri e dalla bocca grande, non bella ma vivace"²¹⁵ di tredici anni, la cui bellezza sboccherà con l'età senza mai perdere l'insolente raffinatezza tutta racchiusa nei suoi boccoli

²⁰⁸ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro secondo, Parte seconda, p. 506.

²⁰⁹ Cfr. ancora A. BARBERO al link citato: <https://www.youtube.com/watch?v=vbNIDozXRh4>.

²¹⁰ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., p. 99.

²¹¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro primo, Parte prima, p. 15.

²¹² *Ivi*, p. 16.

²¹³ *Ivi*, p. 17.

²¹⁴ Non a caso tutte queste descrizioni si trovano nell'incipit del romanzo, nel salotto di Anna Pavlovna Scherer, che funge da orientamento per il lettore nell'identificazione almeno di alcuni personaggi, e presenta per la prima volta il problema delle guerre napoleoniche, quando ancora l'atteggiamento verso il condottiero francese è per lo più di ammirazione, in primis da parte del principe Andrej.

²¹⁵ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro primo, Parte prima, p. 46.

neri (si ricordino i boccoli neri di Anna Karenina), ma che proprio nell'epilogo del romanzo troviamo completamente trasformata, quando ormai si vede "solo la femmina forte, bella e feconda" e "il fuoco di un tempo" si accende in lei "molto di rado"²¹⁶. Oltre alla pronuncia difettosa di Denisov, che crea un effetto comico e al contempo lo rende distinguibile rispetto agli altri militari, meritano infine un cenno la rotondità di Platon Karataev, più che personaggio, come si diceva, personificazione di un principio morale di comunione con il tutto; le mani bianche di Speranskij e dello stesso Napoleone, anch'esse cariche di significati morali, in quanto rappresenterebbero l'oziosità e l'astensione dalla fatica fisica, in contrapposizione alle mani sporche del popolo che viene mandato in guerra come "carne da cannone", mani, quindi, di uomini che detengono il potere; e il generale Kutuzov, con il suo aspetto corpulento, spesso assonnato ma pieno di energia nei momenti decisivi della battaglia, con la cicatrice sulla tempia e l'occhio guasto per una ferita di guerra.

Questa normalità e naturalezza di vita è lontana dal mondo della necessità e dei fenomeni elementari, nel quale si può essere coinvolti ma che solo un'aberrazione del cuore rende desiderabile e accetto, come la pace è lontana dalla guerra. *Guerra* è il mondo storico, *pace* il mondo umano.

Le simpatie di Tolstoj vanno a quest'ultimo; e certo la sensitiva e gaia immediatezza di Nataša adolescente e la tranquilla e quasi inconscia ricchezza spirituale di Pierre hanno una maggiore evidenza poetica che non la senile saggezza di Kutuzov o l'imperturbata sicurezza di sé con cui Napoleone vince ad Austerlitz o perde la campagna di Russia; ma la differenza fondamentale, come si è detto, non è di natura artistica.

Il mondo umano interessa ed attrae particolarmente Tolstoj soprattutto perché egli è convinto che ogni uomo – di ieri, di oggi, di domani – valga un altro uomo, che in tutte le epoche come in tutte le coscienze sorgano sempre i medesimi problemi: se il mondo storico è calato nel tempo, e perciò relativo e condizionato, nel mondo umano sono valide le leggi assolute della vita morale, e le azioni buone o cattive hanno un valore preciso, che l'analisi fruttuosa e sempre un po' ironica di Tolstoj ritrova e ricostruisce con sicurezza²¹⁷.

Guerra e pace è il poema aperto e positivo, in cui Nataša riesce a trovare una fonte di allegria persino nell'impacchettare gli averi di famiglia al momento della fuga da Mosca, alla vigilia dell'arrivo dei francesi. Secondo Steiner, l'interpretazione fornita da Simone Weil dell'*Iliade* come poema della forza è infatti vera solo parzialmente: accanto alla tragicità della

²¹⁶ *Ivi*, Libro secondo, Parte quinta, p. 680.

²¹⁷ L. GINZBURG, *Prefazione*, in L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., pp. V-VIII, p. VI.

guerra vi è una celebrazione della vita senza pari che nemmeno l'incendio di Troia o quello di Mosca riescono a spegnere. La morte e le sofferenze, le battaglie e la distruzione non riescono a far crollare il centro delle narrazioni di Omero e di Tolstoj: "l'affermazione che la vita è, in se stessa, un avvenimento di bellezza, che le opere e i giorni degli uomini sono degni di essere ricordati e che nessuna catastrofe [...] è mai definitiva"²¹⁸. In onore della morte di Patroclo si celebrano dei giochi che esaltano la forza e la vitalità dei corpi degli eroi; Achille attende Briseide nella sua tenda nonostante conosca la propria sorte; a sottolineare ancora l'armonia tra i personaggi e la natura, i cavalli dello stesso Achille piangeranno la sua rovina, così come la quercia rifiorirà assieme al cuore del principe Andrej. Per entrambi conta il fatto reale, oggettivo, che si svolge "qui e adesso", in una prospettiva secolare e umanistica nella quale anche la dimensione divina perde la sua trascendenza per farsi più vicina all'umano. Nell'*Iliade* gli dei prendono parte alle vicende umane in maniera tanto coinvolgente da assumere una vena quasi comica, o per lo meno ironica, ma questo è dovuto al fatto che "nell'*Iliade* la divinità è la quintessenza dell'umano. Gli dei sono uomini ingigantiti, e spesso ingigantiti in una vena satirica"²¹⁹. Rifiutando la mitologia del soprannaturale, Omero attribuisce quindi alla Moira la responsabilità del destino degli uomini, "ultimo principio di giustizia e di equilibrio" tramite "le sue decimazioni apparentemente cieche"²²⁰. In Tolstoj il ruolo attribuito da Omero alla Moira viene assegnato alla formulazione di una filosofia della storia per la quale, come si approfondirà in seguito, chi crede di tenere in mano il destino di eserciti e nazioni è soltanto vittima di un'illusione.

In fin dei conti, a detta di Steiner, l'immagine della realtà che emerge da entrambi i poeti è antropomorfa: "l'uomo è la misura e il perno dell'esperienza", e, dell'uomo, nello specifico il suo corpo. Entrambi estranei alle barriere metafisiche che spesso circondano i concetti stessi di realtà e percezione, dividendo la mente e l'oggetto, per Omero e Tolstoj è "istintivo colmare il varco tra spirito e gesto, riunire la mano alla spada, la chiglia al mare, la ruota al selciato canoro"²²¹: "la vita li inondava come un mare. Ed essi ne godevano"²²². Vale la pena di riportare un brano tratto da *Speculazione e rivelazione* di Lev Šestov, che bene riassume il rapporto tra Tolstoj e Omero:

Guerra e pace ci ricorda effettivamente, per lo stato d'animo che lo pervade, gli immortali poemi omerici: la vita sulla terra viene giustificata e a giustificarla è l'uomo,

²¹⁸ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 81.

²¹⁹ *Ivi*, p. 82.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, p. 80.

²²² *Ivi*, pp. 80-81.

che costruisce da sé questa vita e la accetta integralmente, gioiosamente. Nessuno dopo Omero, per millenni, osò comunicare agli uomini con tale convinzione e serena tranquillità l'eterna armonia che sta a fondamento dell'essere. L'intento di *Guerra e pace* – così come la realizzazione di quanto progettato – sono veramente grandiosi e quasi unici nella storia del pensiero umano...²²³

Il tardo Tolstoj, il predicatore, radicalizzerà la necessità morale di vivere nella luce del bene e dell'armonia, condannando molti aspetti carnali della vita che lo scrittore aveva celebrato. Resta tuttavia, anche e soprattutto nella sua formulazione di un cristianesimo di stampo anarchico, la spinta a creare un paradiso in terra, un luogo di armonia, lungo il percorso in salita i cui gradini riflettono “il suo amore per la natura e gli animali, il suo sforzo etico di vivere limitando all'estremo i suoi bisogni materiali, il suo vegetarianesimo, il suo pacifismo radicale, la sua ricerca della giustizia, la sua lotta contro tutte le forme di oppressione”²²⁴.

2.4. Città e mondo rurale: la “metafisica degli opposti”

Anche Merežkovskij riconosce nelle opere di Tolstoj una sorta di “infinitamente particolareggiata ‘confessione’”²²⁵ personale da parte del loro autore, a partire dalla figura di Olenin nei *Cosacchi*. Olenin, che decide di lasciare la città di Mosca, sede della menzogna nella quale era vissuto assieme ai suoi amici, e nella quale arriva a capire di non poter conoscere la vera felicità, trasferendosi fra i cosacchi della *stanica*²²⁶, rappresenta un tentativo di conciliazione tra “la non umana saggezza dei fauni e dei satiri con le moderate, utili e ragionevoli virtù ‘cristiane’”²²⁷ dell'abnegazione, del vivere non per sé ma per gli altri. Questo strappo con la città è la prima espressione compiuta di una delle tipiche dicotomie tolstojane: quella tra città e campagna, tra mondo urbano e mondo rurale.

Secondo Steiner, questa contrapposizione può essere considerata “il centro della sua arte, poiché [essa] è rappresentativa, in Tolstoj, della distinzione primaria tra bene e male, tra codici innaturali e inumani del mondo cittadino, da una parte, e l'età d'oro della vita pastorale dall'altra”²²⁸. Lo studioso ricorda inoltre che “questo dualismo fondamentale è uno dei motivi

²²³ L. ŠESTOV, *Jasnaja Poljana e Aštapovo. Per il venticinquennale della morte di Lev Tolstoj*, in *Speculazione e rivelazione*, a cura di G. Tiengo ed E. Macchetti, Milano, Bompiani, 2011, pp. 396-425, p. 407.

²²⁴ I. ADINOLFI, *In luogo di prefazione*, in *Il Paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Il Nuovo Melangolo, 2024, pp. 7-32, pp. 24-25.

²²⁵ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., p. 12.

²²⁶ Il villaggio cosacco.

²²⁷ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., pp. 18-19.

²²⁸ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 87.

della struttura a doppio e triplo intreccio caratteristica del romanzo tolstojano ed ebbe la sua definitiva sistematizzazione nell'etica di Tolstoj”²²⁹. All'inizio il nobile sottoufficiale Olenin è simile al principe Andrej nelle prime sezioni di *Guerra e pace*: essi condividono i sogni di gloria militare, desiderando il primo diventare aiutante di campo, il secondo addirittura il Napoleone russo – ambizioni di successo che appartenevano allo stesso Tolstoj. Entrambi i personaggi sperimentano una svolta interiore entrando in relazione con l'elemento naturale: Olenin incontra zio Eroška, con la sua semplice saggezza animale, la lunga barba incolta e le vesti sporche del sangue animale, segno di innumerevoli battute di caccia; Andrej sperimenta un salto esistenziale quando, caduto al suolo per una ferita quasi mortale sul campo di Austerlitz, contempla il cielo stellato sopra di sé e, fattasi quiete tutto intorno dopo il clamore della battaglia, si ritrova a pensare alla piccolezza degli uomini in confronto alle stelle, alla vanità di tutte le cose, della gloria, di quello stesso Napoleone fino ad allora tanto ammirato.

Ma Steiner individua anche un altro metodo di contrapposizione dei due piani di esperienza, urbano e naturale, nell'uso, simile a quello che fa Omero, dell'accostamento di una “scena immediata a un insieme di impressioni rurali. Il livello invariabile e ultimamente significativo dell'esperienza è posto, come critica e illuminazione, dietro l'episodio momentaneo”²³⁰. In riferimento a *Guerra e pace*, Steiner analizza due passi che bene esemplificano questo metodo.

Il primo brano riguarda la descrizione del pranzo di gala in onore di Bagration da parte del Club inglese di Mosca il 3 marzo 1806, della cui organizzazione si è occupato il capofamiglia dei Rostov, Il'ja Andreevič, nonostante le preoccupazioni finanziarie. In questa scena si alternano la grande abilità di Tolstoj nel descrivere il lusso e i fasti dell'alta società e la contemporanea disapprovazione verso quella stessa ostentazione di ricchezza che evidenzia le disuguaglianze tra servi e padroni. Steiner rivolge l'attenzione in particolare a una similitudine utilizzata da Tolstoj nel descrivere l'annuncio dato da un servitore all'arrivo di Bagration:

Ci fu uno scampanello; i decani si slanciarono avanti; come segale scossa su una pala gli invitati sparpagliati nelle varie stanze si ammassarono insieme, fermandosi nel grande salotto davanti alla porta del salone.²³¹

Oltre a svolgere la tipica funzione di mostrare un'equivalenza tra il moto della segale e quello degli invitati, la similitudine attiva l'immaginazione, ponendo l'una accanto all'altra due

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro secondo, Parte prima, p. 374.

ambiti di esperienza molto diversi, prestandosi così a una sottile critica della mondanità, e gettando in una luce comica gli attori in scena. Viene così sottolineato l'automatismo delle reazioni accanto all'imbarazzo dello stesso ospite d'onore:

Bagration si confuse, non volendo approfittare della loro cortesia; ci fu una sosta sulla porta, e infine Bagration passò comunque per primo. Camminava sul parquet della sala d'attesa senza sapere dove ficcare le mani, timido e impacciato: gli era più facile e abituale camminare sotto le pallottole in un campo arato, come aveva fatto davanti al reggimento Kurskij a Shöngrabern²³².

Emerge qui tutta la paradossalità di Bagration impacciato che si sente più a proprio agio sotto una scarica di pallottole piuttosto che in mezzo alle reverenze dei soci e degli ospiti del Club, con le loro parrucche incipriate, i frac e le uniformi, accanto ai servitori in livrea.

Il secondo brano che Steiner prende in considerazione è quello in cui Tolstoj descrive il confronto tra Pierre e la moglie Helene avvenuto dopo il duello di Pierre con Dolochov, amante della moglie. Pierre sta provando un senso di totale disillusione nei confronti del proprio matrimonio e della stessa Helene, mentre davanti a lui si spalanca una realtà degradata che ha sempre avuto davanti agli occhi, ma sulla quale non aveva mai deciso di soffermarsi davvero. Pierre, affranto perché crede di aver ucciso Dolochov per salvare soltanto le apparenze di un matrimonio privo di sincerità, sta attraversando uno di quei momenti cruciali che nel corso di *Guerra e pace* rappresentano una svolta all'interno del suo animo. Mentre fa preparare i bagagli per lasciare la propria casa e andare a Pietroburgo, Helene entra nella stanza:

entrò tranquilla e maestosa nella stanza; solo sulla fronte marmorea, un po' bombata, c'era una piccola ruga di collera. Con la sua calma imperturbabile, non volle parlare in presenza del cameriere. Sapeva del duello ed era venuta a parlare proprio di questo. Aspettò che il cameriere posasse il caffè e uscisse. Pierre la guardò timidamente attraverso gli occhiali, e come una lepre circondata dai cani appiattisce le orecchie e continua a restare acquattata in vista dei suoi nemici, così anche lui tentò di continuare a leggere; ma sentiva che era assurdo e impossibile, e tornò a lanciarle un'occhiata timida. Lei non si era seduta e lo guardava con un sorriso sprezzante, aspettando che il cameriere uscisse²³³.

La tensione tra preda e cacciatore è fortissima, ma altrettanto forte risulta la sottesa vena ironica. L'atteggiamento sprezzante di Helene rivela, in realtà, la sua debolezza, che si

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ivi*, p. 387.

manifesta non soltanto nel tentativo di far ricadere tutta la colpa su Pierre, convincendolo che la sua gelosia non fosse giustificata, ma soprattutto nel divario fisico tra i due, quando Pierre, esplodendo in un moto d'ira, le scaglia contro una lastra di marmo rischiando di ucciderla. La rabbia improvvisa di Pierre, tanto efficace quanto più si considera che egli appare nell'opera per lo più come un personaggio bonario e ingenuo, ha la funzione di portare alla luce tutta la brutalità delle passioni sottese ai rapporti tra gli uomini, squarciando "la superficie delle convenienze sociali"²³⁴. "Abbiamo ancora una volta un'immagine tratta dalla vita rurale, che agisce come l'irrompere del vento e della luce del sole in una scena di soffocante intrigo urbano"²³⁵.

La posizione di *Guerra e pace* in relazione al contrasto tra la finzione dei rapporti sociali del mondo urbano, da una parte, e la genuinità del rapporto dell'uomo con la natura nel mondo rurale, dall'altra, è in linea con l'apertura e l'ottimismo del romanzo, il quale tende spesso a mostrare gli aspetti più attraenti della società, in particolare attraverso i rappresentanti della famiglia Rostov: si pensi, ad esempio, alla gioia di vivere che pervade la giovane Nataša e alla bontà d'animo (anche se non necessariamente la profondità d'animo) di Nikolaj. Nonostante questo, la duplicità è presente e ha carattere sia etico sia estetico: la vita di città è la sede delle ingiustizie sociali e dell'alienazione dell'uomo rispetto alla sua vita fisica, a favore dell'agio e della ricchezza; la vita rurale, invece, è la vita armonica dei cicli naturali, in sintonia con le fasi della semina e quelle della luna, dove la sessualità che in città si trasforma in convenzione, causa di gelosie e tradimenti, riprende la propria sacralità creatrice. Citando ancora le parole di Steiner, "questa visione doppia caratterizzò Tolstoj fin dall'inizio. [...] Anche nelle sue opere più fantasiose Tolstoj rivela questo conflitto interiore e gli dà forma in un tema sempre ricorrente: il passaggio dalla città alla campagna, dalla miopia morale alla scoperta di se stessi e alla salvezza"²³⁶.

Questo tipo di opposizione si può far rientrare, tuttavia, in una concezione più generale, che Orwin chiama "metafisica degli opposti", le cui origini la studiosa farebbe risalire ancora una volta a Goethe. In particolare, tale metafisica deriverebbe dalla teoria della polarità dedotta dal filosofo tedesco a partire dagli esperimenti sui magneti: l'attrazione magnetica è per Goethe l'emblema dell'attrazione di poli opposti, innanzitutto in ambito naturale, dove l'unità armonica sarebbe garantita dalla reciproca attrazione dei poli nord e sud; ma si ritrova anche nella teoria

²³⁴ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 89.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ivi*, p.90.

dei colori e nella rappresentazione delle relazioni umane, come descritto, con esempi tratti direttamente dalla chimica, nelle *Affinità elettive*. Secondo Orwin, *Guerra e pace* sarebbe “satura”²³⁷ della teoria della polarità non solo nella forma dell’opposizione tra natura e civiltà, ma soprattutto a partire dal titolo. La già citata “ragione dietro tutto ciò che vive” sarebbe la sintesi della contraddizione dialettica tra il bene e il male che si trova tanto nell’uomo quanto nella natura, determinando “l’utilità persino del male”²³⁸. Questa ragione sottesa alla realtà sarebbe il punto di vista divino, che concilia le sempre parziali verità raggiunte dalla ragione umana tramite la logica, non solo tra loro, ma anche con le verità che appaiono intuitivamente ai sensi e ai sentimenti. Orwin fa un accenno al Dio del *Faust* di Goethe, che afferma la necessità dello stesso Mefistofele, come forza che compie il male, ma soltanto in quanto parte di un tutto in cui il male è bilanciato con il bene, simile a quella zona temperata che sta nel mezzo tra le terre ghiacciate e quelle torride²³⁹. Secondo Orwin, il Tolstoj di *Guerra e pace* prenderebbe una posizione simile, teorizzando una negatività (la guerra) che sarebbe soltanto la parte negativa, espressa dal male compiuto dagli uomini, di una totalità che contiene in sé il positivo (la pace).

Riguardo al tema della contrapposizione tra mondo cittadino come mondo dei rapporti sociali e mondo rurale come mondo dei rapporti naturali, è inoltre interessante gettare uno sguardo all’interpretazione fornita da György Lukács nella *Teoria del romanzo*²⁴⁰.

Lukács concorda nel considerare Tolstoj un autore epico:

Il modo di sentire di Tolstoj, veramente e grandiosamente epico, remoto da ogni forma di romanzo, tende a una vita che è fondata su uomini uniformemente più sensibili nei confronti della società, più semplici, più intimamente legati alla natura, una vita che aderisce al grande ritmo naturale scandito dalla nascita e dalla morte e si muove in armonia con esso; che allontana ed esclude da sé tutto ciò che appartiene alle forme innaturali: grettezza, discordia, distruttività, irrigidimento²⁴¹.

Non a caso Lukács cita subito dopo questa affermazione il racconto di Tolstoj *Tre morti*, in cui il mužik, in quanto contadino legato alla terra e ai ritmi naturali, muore serenamente come l’albero abbattuto per costruire la bara, mentre la signora, appartenente al mondo della città, tenta fino all’ultimo di distogliere lo sguardo dal ciclo naturale della vita e della morte. Secondo Lukács, si innesta proprio in questo punto la problematica centrale dei romanzi di Tolstoj,

²³⁷ D. T. ORWIN, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 80.

²³⁸ *Ivi*, p. 79.

²³⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁴⁰ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 138-139.

ovvero la contrapposizione tra natura e civiltà, proprio in ragione del suo orientamento epico: la posizione di Tolstoj si farebbe paradossale, in quanto il mondo “rimane un elemento della figurazione epica, ma non è, esso stesso, realtà epica”²⁴². Nelle antiche epopee, afferma infatti Lukács, il mondo inteso in senso organico-naturale aveva la capacità di dare vita a una civiltà, che conservava in sé proprio quel suo carattere organico-naturale, poiché al tempo dell’“età universale dell’epos”²⁴³, quello dell’epica greca omerica, vige ancora una spontanea armonia che permette “la conformità degli atti alle istanze interiori dell’anima: volontà di grandezza, di espansione, d’interesse”²⁴⁴. Non è ancora avvenuta, cioè, una scissione tra l’anima degli uomini e il mondo esteriore, quella scissione che permette al contempo la nascita di una vera e propria interiorità: quest’ultima emerge infatti quando l’anima sente il bisogno di intraprendere un’avventura nel mondo esterno, ciò che è il tema fondamentale, nelle varie forme che assume nel corso del tempo, del romanzo moderno.

Per citare ancora Lukács,

la filosofia, sia come forma della vita che come forma determinante della poesia e del suo contenuto, è sempre sintomo dello strappo tra l’interno e l’esterno, un segno della differenza essenziale tra l’io e il mondo, dell’incongruenza tra l’anima e il fare. Per questo i tempi beati non hanno filosofia, oppure, il che è lo stesso, tutti gli uomini vivono in essi da filosofi, depositari dei fini utopistici di tutte le filosofie²⁴⁵.

Nel mondo greco, cioè, è ancora intatta una totalità armonica che permette che “nell’azione dell’*Iliade* – senza inizio e senza fine – un cosmo conchiuso fiorisc[a] a vita onnicomprensiva”²⁴⁶.

Il proposito di Tolstoj sarebbe dunque per Lukács quello di tentare di mantenere questa armonia, ma nel farlo fallisce il “suo tentativo di volgere il mondo in movimento e azione, un mondo che egli [...] non solo ha desiderato con tutte le sue forze, ma che ha anche contemplato e figurato con chiara e ricca efficacia”. Il mondo organico di Tolstoj resta infatti, come si diceva, una figurazione, non riesce a diventare realtà: la natura “è vissuta come un’entità interiore”²⁴⁷, il mondo organico-naturale è posto come ideale, e perciò inevitabilmente contrapposto alla civiltà. Il mondo come civiltà è il mondo della convenzione, e in quanto tale viene problematizzato da Tolstoj: la convenzione rende insoddisfatti gli uomini (si pensi

²⁴² *Ivi*, p. 139.

²⁴³ *Ivi*, p. 24.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 48.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 139.

all'istituzione del matrimonio in *Anna Karenina*), e il tentativo di rifiutarla li porta al di fuori di essa, ovvero alla natura, dove si spera di incontrare soddisfazione e pienezza di vita. Tuttavia,

il carattere paradossale, che risulta da questa tematica, viene ulteriormente accentuato dal fatto che la «natura» di Tolstoj [...] non possiede quella pienezza e quella tondezza che ne farebbero una patria per l'approdo e la pacificazione. Tale natura è la semplice garanzia positiva dell'esistenza effettiva di una vita essenziale posta al di là della convenzionalità. Si può accedere a questa vita mercé la pienezza e l'autenticità che caratterizzano un'individualità – attraverso l'immediata autoriflessione dell'anima; tuttavia, raggiunto questo culmine, si deve risprofondare irrimediabilmente nell'altro mondo, quello della civiltà²⁴⁸.

È interessante, qui, l'utilizzo della parola “tondezza”: ancora una volta, si ricorda che l'unico personaggio “tondo” di *Guerra e pace* è Platon Karataev, quella personificazione impersonale, che parla per proverbi, “goccia nell'oceano della vita di tutta la nazione, di tutta l'umanità, nella vita universale”²⁴⁹, personaggio che “non ha vissuto, ma è stato soltanto”²⁵⁰ e “con ciò ha compiuto la sua missione, di guisa che non gli restava che morire”²⁵¹, come il mužik del racconto *Tre morti*. Platon Karataev è quell'anima che si autoriflette perdendo le connotazioni specifiche dell'individuo, perché quando guarda quella gocciolina che egli è vede al contempo l'intero globo, quando parla pronuncia le parole di un intero popolo, le sue stesse braccia sembrano “sempre sul punto di abbracciare qualcosa”²⁵². Ma se Platon Karataev può morire secondo quelle leggi naturali che hanno determinato il modo stesso in cui ha vissuto, Pierre invece deve tornare alla civiltà, all'amore per Nataša e alla convenzione del matrimonio, fatto che porta Lukács ad esprimersi in questo modo sul finale del romanzo:

Così, la tonalità che avvolge l'epilogo di *Guerra e pace*, quella cheta atmosfera da stanza dei bambini, in cui ha termine ogni ricerca, appare più profondamente desolante della chiusa del più problematico dei romanzi della disillusione. Qui non è rimasto niente di quel che c'era prima, e come la sabbia del deserto ricopre le piramidi, similmente ogni virtù dell'anima è stata assorbita e annullata dalla naturalità animale²⁵³.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 140-141.

²⁴⁹ D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, cit., p. 112.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 113.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte prima, p. 454.

²⁵³ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 142. Per la questione dell'animalità, si ricordi che Nataša è lì descritta come “femmina forte, bella e feconda” (L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Epilogo, Parte prima, p. 680).

Il mondo convenzionale, inconcludente e insostanziale, è l'espressione di "un vuoto aprioristico, fisso e insieme mobile, [di] una noia che non conosce pace. Su ogni dialogo e avvenimento il poeta ha voluto imprimere il suggello di questo giudizio"²⁵⁴. Per questo motivo, dunque, secondo Lukács la forma epica di Tolstoj si concretizza ancora nel genere tipico della modernità, il romanzo, in quanto il desiderio di unità rivela ancora una volta una scissione tra interiorità ed exteriorità, nonostante lo scrittore abbia raggiunto dei livelli di comunicazione tra le due parti sconosciute al romanzo europeo, in virtù di "una maggiore prossimità a certi stati organico-naturali primitivi"²⁵⁵ tipici del carattere russo.

È comunque interessante come Lukács, a questo tipo di esperienza della natura, ne contrapponga una di altro genere, immediata, interiore, che porta alla luce momentaneamente, per l'uomo tolstojano, "il senso della sua vita"²⁵⁶. Lukács ritiene che a tre strati di realtà corrispondano tre diversi strati temporali: egli sostiene che il mondo della convenzione "è propriamente intemporale: una monotonia che ritorna eternamente ed eternamente si ripete"²⁵⁷, ovvero non c'è un vero mutamento né nei fatti né nei personaggi, ognuno dei quali è inessenziale e sostituibile; ma "nel profondo romba il fiume della natura tolstojana: con la costanza e l'uniformità di un ritmo eterno"²⁵⁸, dove a mutare è il destino dell'individuo, ma ancora in quanto inessenziale, senza possibilità, come si diceva, di radicarsi veramente nella natura; infine, "i grandi momenti, in cui balena il presagio di una vita essenziale, di un cammino guidato dal senso, rimangono solo momenti"²⁵⁹, incapaci di recuperare in maniera duratura l'essenza dell'esistenza e di svincolarla dalla civiltà. Si tratta, in quest'ultimo caso, di quelle "epifanie" che irrompono, ad esempio, in Andrej sul campo di Austerlitz, oppure nell'unità simpatetica che si istituisce tra Karenin e Vronskij sul letto di morte di Anna. Ma queste epifanie non sono che un battito d'ali, grandi attimi che non si possono ripercorrere in un secondo momento e sui quali non si può innestare tutta una vita: ancora una volta, non si può che relegare in un angolo oscuro della memoria quell'esperienza di senso, per ritornare al mondo della convenzione dal quale si era sfuggiti per un istante.

²⁵⁴ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 142.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 138.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 142.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 143.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 144.

²⁵⁹ *Ibidem*.

2.5. Il realismo di Tolstoj e l'“intergeneric dialogue”

È interessante osservare ancora un aspetto della poetica di Tolstoj, ovvero la questione del realismo nei suoi romanzi. Si potrebbe ripartire dalla già citata lettura di Merežkovskij, nella quale sembra che, tra le tre facoltà paoline, lo spirito resti in Tolstoj in una zona d'ombra, che sia destinato a uno scacco da parte del corpo, la cui pulsione animale prevarrebbe in definitiva su quella spirituale. Sembra a questo proposito più convincente la lettura fornita da Donna Tussing Orwin, la quale riprende una formula coniata da un altro studioso di Tolstoj²⁶⁰, per indicare il modo in cui lo spirito e il corpo interagiscono in maniera indissolubile: quella di Tolstoj sarebbe una forma di “realismo emblematico”²⁶¹, per il quale “lo spirito del mondo [si manifesta] all'uomo indirettamente, attraverso oggetti che [sono] allo stesso tempo particolari e ciascuno simbolico del tutto”²⁶². Anche sotto questo aspetto Goethe costituisce una fonte decisiva per Tolstoj. Entrambi intendono la poesia come celebrazione della “natura, della vita del corpo, ma [in quanto] riscattata dallo spirito”²⁶³ e condividono la ricerca di una legge capace di conferire ordine alla molteplicità del reale. Questa legge non si presenta come un principio astratto separato dai fenomeni, bensì come qualcosa di immanente alla realtà stessa, che trova espressione in esempi concreti e può essere colto soltanto attraverso quella forma di “visione pensante” a cui si è accennato in precedenza. Tolstoj estenderà successivamente questa impostazione anche alla riflessione storica.

In maniera simile anche se non identica, Steiner parla di “realismo immanente”, di “un mondo radicato nella verità dei nostri sensi. Da esso Dio è stranamente assente”²⁶⁴. Si capisce allora per quale motivo Merežkovskij sostenga che lo spirito in Tolstoj non venga mai colto: in effetti per lo scrittore la teologia rimane filosofia della natura, immanenza, corporeità, almeno al tempo di *Guerra e pace*. Se c'è uno spirito, esso è, nei termini di Merežkovskij, pagano. Dal punto di vista della tecnica letteraria, Steiner ritiene che, alla base tanto dell'*Iliade* quanto dei romanzi di Tolstoj, questo sia dovuto al fatto che l'uomo e la bellezza naturale sono il nucleo centrale di tali opere. Pur ricercando una legge che garantisca unitarietà alle esperienze, infatti, Tolstoj, con la sua particolare attenzione al dettaglio e all'esempio concreto, tramite cui descrive una esistenza particolare nel flusso generale della storia, mostra proprio l'interagire della singolarità con la totalità: la narrazione di finzione gli permette cioè di illustrare come uomini

²⁶⁰ Per approfondire questo tema cfr. R. F. GUSTAFSON, *Leo Tolstoy, resident and stranger: a study in fiction and theology*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

²⁶¹ D. T. ORWIN, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 29, trad. mia.

²⁶² *Ibidem*, trad. mia.

²⁶³ *Ibidem*, trad. mia.

²⁶⁴ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 83.

pressoché comuni si trovino a interagire con i grandi eventi storici e come riescano a fare non la “Storia”, ma la loro storia personale, in contrasto anzi con il movimento storico, per così dire, con la “S” maiuscola. Di fatto, questo genere di storia per Tolstoj non esiste: egli anzi non fa che ridicolizzare chi crede di tenerne le redini, ovvero Napoleone. Questo realismo emblematico o immanente si manifesta dunque, in *Guerra e pace*, nella capacità di inserire pensieri, sentimenti, vicende personali nel grande contesto storico delle guerre napoleoniche, procedimento che egli è capace di mettere in atto con maestria aderendo a una particolare corrente storiografica della letteratura russa di cui Andrew B. Wachtel²⁶⁵ riconosce la principale caratteristica nell’“*intergeneric dialogue*”.

Secondo Wachtel, il problema del racconto storico è sempre stato particolarmente sentito dagli autori russi a causa della singolarità della storia della loro nazione e della sua eccentricità soprattutto rispetto alla vicina Europa. La questione del genere storiografico è quindi fin dai tempi di Karamzin e Puškin una questione aperta, anche se, al di sotto delle diverse soluzioni adottate dai vari autori, lo studioso ritiene che si possa per l'appunto individuare una tradizione comune, ovvero la “tradizione del dialogo intergenerico, nella quale un periodo storico determinato viene illuminato tramite molteplici prospettive narrative concorrenti”²⁶⁶. Questo tipo di dialogo permetterebbe di realizzare una forma di polifonia diversa rispetto a quella individuata da Michail Bachtin, in particolare nel suo volume su Dostoevskij²⁶⁷: lì Bachtin sostiene che Dostoevskij è il creatore del romanzo polifonico, di cui “*la pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome*”²⁶⁸ è la caratteristica fondamentale, ovvero vi è “una *pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi* [che] si unisce, conservando la propria incompatibilità, nell'unità di un certo evento”²⁶⁹. In altre parole,

la coscienza dell'eroe è data come una coscienza altra, *estranea*, ma nello stesso tempo essa non si reifica, non si chiude, non diventa semplice oggetto della coscienza dell'autore. [...] La parola dell'eroe su se stesso e sul mondo è pienamente autonoma come l'ordinaria parola dell'autore [...]. Possiede un'autonomia assoluta all'interno

²⁶⁵ A. B. WACHTEL, *An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 7, trad. mia.

²⁶⁷ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

della struttura dell'opera e quasi risuona accanto a quella dell'autore e si unisce in un modo particolare con essa e con le voci altrettanto autonome degli altri eroi²⁷⁰.

A questo tipo di romanzo Bachtin contrappone quello “*monologico* (ovvero omofonico)”²⁷¹, caratterizzato dalla presenza di “un'unica coscienza artistica”²⁷² dominante, per cui gli eroi non sono indipendenti dall'autore, ma diventano di fatto delle “psichi reificate”²⁷³ che, per lo più, esprimono le idee dell'autore stesso. La polifonia intesa nei termini di Bachtin è quindi di tipo interiore²⁷⁴, cioè permette ai personaggi di esprimere autonomamente le proprie interiorità.

Wachtel riconosce l'esistenza di un altro genere di polifonia, di tipo, si potrebbe dire, “esteriore”, la cui massima espressione si trova proprio in *Guerra e pace*: in quest'opera sono presenti voci narrative distinte di generi diversi che sono

inconsapevoli dell'esistenza l'una dell'altra. Esse rimangono decisamente monologiche. [...] E in *Guerra e pace* non percepiamo che il narratore del secondo epilogo sappia o si curi del rapporto della sua comprensione della storia con quella del narratore di finzione. Per usare la terminologia di Bachtin, ognuno dei generi o delle voci rimane ‘ingenuo’, inconsapevole della possibilità di narrare il mondo in maniera differente²⁷⁵.

Questo tipo di giustapposizione non è tuttavia inconsapevole dal punto di vista dell'autore: l'intenzione è anzi proprio quella di sfruttare al massimo grado le possibilità espressive dei diversi generi, evitando consapevolmente di farli interagire tra loro. La responsabilità di comprendere che c'è un dialogo da ricostruire viene tutta riversata sul lettore, che, da un lato, non può permettersi l'ingenuità di ignorare una o più voci, prediligendo in genere la lettura delle narrazioni di finzione, dall'altro deve compiere uno sforzo sintetico di cui l'autore non si fa carico. Lo stesso Tolstoj afferma, a fronte delle critiche alle digressioni filosofiche, che le sezioni puramente narrative sarebbero state sufficienti alla realizzazione del romanzo se i suoi lettori avessero avuto la sua stessa base di conoscenze teoriche e filosofiche e ne avessero, se non condiviso, almeno compreso le opinioni, facendole emergere direttamente dalla sua rappresentazione dei personaggi e delle loro situazioni. Se questo è ancora possibile

²⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

²⁷¹ *Ivi*, p. 14.

²⁷² *Ivi*, p. 15.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 22, per il “trattamento *dialogico-interiore*” di Dostoevskij, e A. B. WACHTEL, *An Obsession with History*, cit., p. 9: “per ragioni sia etiche sia estetiche, Bachtin preferiva testi che fossero *internamente* dialogici”, trad. mia.

²⁷⁵ A. B. WACHTEL, *An Obsession with History*, cit., p. 11, trad. mia.

nei primi due libri di *Guerra e pace*, nel terzo e nel quarto si fa urgente la necessità di esplicitare aspetti che la finzione non permette al lettore di cogliere con immediatezza: sono infatti gli ultimi due libri a raccogliere in sé le sezioni teoriche.

È noto che la polemica con gli storici da parte di Tolstoj sia determinata dalla sua preoccupazione di ricercare la verità, e di non ripetere ciò che gli esperti di storia hanno ricostruito spesso in maniera incompleta o travisata. Stando a Wachtel, anche questo aspetto ha un legame con la tradizione del dialogo intergenerico:

in questa tradizione, dunque, si riconosce implicitamente che la verità storica non può essere raggiunta attraverso un'unica prospettiva, per quanto convincente essa possa essere presentata. Al contrario, qualunque verità si possa raggiungere emerge dalla difficile coesistenza di molteplici modalità di vedere e narrare il passato. Essa si costituisce non tramite l'autorità di un singolo genere, ma al contrario tramite il principio del dialogo intergenerico²⁷⁶.

Questo dialogo si realizza quindi a patto che si sia disposti a credere, in primo luogo, sia come autori sia come lettori, che generi differenti rappresentino diverse modalità di comprensione del mondo; in secondo luogo, che la verità storica non sia “proprietà esclusiva di un unico discorso autorevole”²⁷⁷.

Se un autore come Puškin decide di sdoppiare il tema storico, scrivendo due opere diverse sul medesimo evento, per rappresentarlo da un lato con un'opera narrativa di finzione, *La figlia del capitano*, dall'altro con un'opera storica, *La storia di Pugačëv*, Tolstoj invece realizza il dialogo intergenerico in uno stesso lavoro. Wachtel riassume la sua dettagliata analisi delle diverse voci presenti in *Guerra e pace* nello schema riportato di seguito²⁷⁸: le tre voci, che si distinguono in “fictional”, narrazione di finzione, “historical”, narrazione storica, e “metahistorical (authorial)”, narrazione meta-storica o punto di vista dell'autore, hanno le seguenti caratteristiche:

²⁷⁶ Ivi, p. 12.

²⁷⁷ Ivi, p. 17.

²⁷⁸ Si fa qui riferimento allo schema più dettagliato che Wachtel propone nel suo contributo al volume *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, cit., dal titolo *History and autobiography in Tolstoy*, pp. 176-190, p. 180.

	NARRAZIONE DI FINZIONE	NARRAZIONE STORICA	NARRAZIONE META-STORICA
GENERE	romanzo	storiografia	filosofia della storia
TEMPO	adesso	allora	eterno
LUOGO	qui, interno	lì, esterno	punto di vista “archimedeo”
TROPO	metonimia	domanda retorica	metafora
PERSONA	prima persona singolare	prima persona plurale	impersonale o universale

Dal punto di vista della narrazione di finzione, l'autore si posiziona nella prospettiva dei suoi personaggi, le vicende dei quali costituiscono la trama del romanzo, trama che, come si diceva, è del tutto particolare (è priva di un vero inizio e di una vera fine) proprio in virtù di questa struttura. L'importante, a questo livello, è portare la storia all'interno della quotidianità dei personaggi, dove essa passa in secondo piano, facendo da sfondo alle loro preoccupazioni specifiche. Abbondano i dettagli fisici e psicologici, le descrizioni delle routine personali e delle interazioni tra le varie figure, al fine di restituire anche un'immagine del periodo storico, della moda, delle abitudini. Emerge un senso di “presentness”²⁷⁹: l'autore entra così in profondità nelle percezioni dei suoi protagonisti da dare l'impressione al lettore di essere presente lì dove essi si trovano, qui e ora, all'interno delle loro singole storie. L'autore utilizza quindi la metonimia nel senso del narrare le azioni di un ristretto gruppo di individui al fine di “catturare l'esperienza di tutti i Russi durante gli anni 1805-1813”²⁸⁰.

Dal punto di vista della narrazione storica, invece, l'autore racconta gli eventi storici veri e propri, ovvero quegli eventi su cui egli non ha possibilità di intervenire: le uniche libertà che si può prendere sono al massimo di tipo interpretativo, non creativo. Per esempio, il risultato di una determinata battaglia è ben noto a priori tanto all'autore quanto al lettore che vivono almeno a mezzo secolo di distanza dall'avvenimento. Se nel caso precedente le storie sono narrate “inside out”²⁸¹, ora il narratore fa un passo indietro e guarda agli eventi dall'esterno, come se si limitasse a fornire un commento: non è un caso se in queste sezioni sono assenti i personaggi di finzione, che richiederebbero inevitabilmente di entrare nelle loro prospettive. Si

²⁷⁹ A. B. WACHTEL, *An Obsession with History*, cit., p. 93.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 94, trad. mia.

²⁸¹ *Ivi*, p. 95.

fa qui largo uso dello “*style indirect libre*”²⁸², che permette a Tolstoj di “stare all’interno del suo testo guardando all’esterno”²⁸³: nel precedente tipo di narrazione al lettore non solo è possibile, ma risulta anzi naturale guardare lo svolgimento dei fatti dal punto di vista dei personaggi, il che permette a Tolstoj di raggiungere vette di grande realismo. Qui invece si sta totalmente al di fuori, in primis a livello temporale, poiché i tempi verbali vengono declinati al passato. Gli ultimi due aspetti caratteristici di questa seconda voce narrativa sono da individuarsi in due artifici retorici: l’utilizzo del “noi”, della prima persona plurale che, oltre a permettere di svincolarsi dalla soggettività tipica del personaggio di finzione, simboleggia uno spirito di patriottismo nazionalistico che Tolstoj condivide qui non tanto con gli eroi della storia, tranne forse Kutuzov, quanto con il popolo; infine, l’utilizzo frequente di domande retoriche come strumento confutativo delle posizioni degli storici: come ricorda Wachtel, in maniera poco maieutica Tolstoj, appena dopo aver formulato la domanda, fornisce con un certo fervore anche gli argomenti a sostegno della propria tesi.

Dal punto di vista della narrazione meta-storica o filosofica, ovvero dal punto di vista delle opinioni dell’autore, ci si trova infine di fronte a una voce che ha pretese di assolutezza, universalità, svincolata dal tempo e dallo spazio. Sul piano spaziale, infatti, Wachtel cita a questo proposito il “punto archimedeo”²⁸⁴, dal quale si può osservare tutto ciò che accade nel mondo; sul piano temporale, si tenta di raggiungere quello che viene definito un presente “timeless and unmarked”²⁸⁵. Infine, il peculiare procedimento retorico qui utilizzato è la metafora: “le situazioni storiche vengono generalizzate paragonandole a situazioni matematiche, fisiche o agronomiche”²⁸⁶.

Wachtel afferma quindi che la prima voce corrisponde a quella parte di Tolstoj che Isaiah Berlin identifica come il suo aspetto di “volpe”: volpi sono “coloro che perseguono molti fini, spesso disgiunti e contraddittori, magari collegati soltanto genericamente, *de facto*, per qualche ragione psicologica o fisiologica, non unificati da un principio morale o estetico”²⁸⁷; la terza voce esprimerebbe invece il suo lato di “riccio”: ricci sono invece “coloro [...] che riferiscono tutto a una visione centrale, a un sistema più o meno coerente o articolato, con regole che li guidano a capire, a pensare e a sentire – un principio ispiratore, unico e universale, il solo che

²⁸² *Ivi*, p. 96.

²⁸³ *Ivi*, pp. 96-97, trad. mia.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 99, trad. mia.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*, trad. mia.

²⁸⁷ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, in *Il riccio e la volpe*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 69-157, pp. 71-72.

può dare un significato a tutto ciò che essi sono e dicono”²⁸⁸. Si è visto come l’esercizio di analisi e quello di sintesi siano stati una costante nel lavoro di Tolstoj fin dalle primissime pagine dei diari, dove a descrizioni precise si alternavano ricerche di assoluti, di leggi, di sintesi appunto. Tramite il dialogo intergenerico di *Guerra e pace* questo esercizio raggiunge il suo apice: Tolstoj tenta di mostrare come le vite dei singoli, dei quali l’autore riesce a dare ritratti di grande realismo, si intreccino con i grandi accadimenti storici, tentando di ricavarne una posizione filosofica che renda conto di quella stessa interazione. Secondo Wachtel le riflessioni filosofiche di Tolstoj risultano molto deboli. Nell’ultimo capitolo si tenterà di mostrare invece la ricchezza delle argomentazioni tolstojane, facendo riferimento soprattutto al secondo epilogo e al concetto di differenziale della storia.

2.6. Tolstoj artista-contadino

È bene infine prendere in considerazione l’interpretazione di Tolstoj fornita da Lukács nei *Saggi sul realismo*, nella sezione dedicata al realismo russo, e in particolare nel saggio *Tolstoj e l’evoluzione del realismo*²⁸⁹, per approfondire il tema del realismo come relazione del singolo con la totalità. Ci si soffermerà ora su questo saggio, poiché permette di ripercorrere i temi finora trattati dal punto di vista della critica letteraria marxista e della

filosofia marxistica della storia [che] analizza l’uomo “totale”, la storia della sua evoluzione, le parziali realizzazioni, rispettivamente lo spezzettamento della sua totalità nelle varie epoche, e s’industria di individuare le occulte leggi di questi fenomeni; lo scopo dell’umanesimo proletario è di ristabilire nella vita stessa l’uomo «totale», l’uomo completo, di far cessare nella realtà pratica la deformazione e la frantumazione dell’esistenza umana, causate dalla società classistica. [...] I Greci, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj sono tutti ugualmente espressioni adeguate alle singole grandi tappe dell’evoluzione umana, e guide e modelli nella lotta ideologica per la formazione dell’uomo “totale”²⁹⁰.

L’analisi di Lukács comincia affermando che il punto di vista da cui considerare Tolstoj come pensatore e come scrittore deve essere ricondotto all’interpretazione dello scrittore russo fornita da Lenin, ritenuta da Lukács l’unica corretta rispetto alla tendenza, generalmente

²⁸⁸ *Ivi*, p. 71.

²⁸⁹ G. LUKÁCS, *Tolstoj e l’evoluzione del realismo*, in *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1974, pp. 170-273.

²⁹⁰ G. LUKÁCS, *Introduzione*, in *Saggi sul realismo*, cit., pp. 9-32, p. 14.

reazionaria, a considerare Tolstoj stesso come un reazionario, il cui unico obiettivo sarebbe stato quello di difendere la classe nobiliare a cui apparteneva. Sulla scia quindi di Lenin, Tolstoj è invece per Lukács lo specchio del periodo che dall'abolizione del servaggio nel 1861 conduce alla rivoluzione del 1905, periodo di grande fermento sociale dovuto all'irruzione del sistema capitalistico in Russia, in netto ritardo rispetto all'Europa occidentale.

I problemi artistici che lo portano a una nuova forma di realismo, che si presenta al contempo come compimento e superamento del realismo di matrice per lo più francese, derivano “dal suo atteggiamento di fronte al grande problema di quel tempo: i rapporti fra gli sfruttati e gli sfruttatori di campagna”²⁹¹. In quest'ottica, un'opera come *Guerra e pace* ben rappresenta il rapporto tra padrone e contadino, esercitando Tolstoj una critica “significativa, giusta e ostile [...] nei confronti della società russa di quell'epoca, [...] dal punto di vista del contadino ingenuo”²⁹². Tolstoj ricopre quindi un ruolo di primo piano nella costruzione di una identità nazionale in quel contesto caotico succeduto all'abolizione del servaggio del 1861, parteggiando, stando a Lukács, più per i contadini che per i nobili²⁹³.

La letteratura russa, assieme a quella scandinava (si pensi ai drammi di Ibsen), comincia ad avere successo proprio nel momento di crisi del realismo europeo, avvertito dallo stesso pubblico di lettori, che richiedono un'arte capace di recuperare “il vigore della costruzione e delle figure, l'alto livello intellettuale nel porre e nel risolvere i problemi, l'audacia della concezione e il radicalismo delle prese di posizione”²⁹⁴: tutti aspetti di *Guerra e pace* apprezzati, ad esempio, da Flaubert, nonostante la nota opinione negativa sulle digressioni filosofiche presenti nell'opera. Afferma Lukács che “il presupposto fondamentale del grande realismo è che lo scrittore, non preoccupandosi delle conseguenze, sveli sinceramente ed esprima tutto ciò che egli vede nella società”²⁹⁵, ma questa prospettiva soggettiva non basta:

la sincerità soggettiva dello scrittore non può condurre a un grande realismo, che quando essa è l'espressione letteraria di un importante movimento sociale: di un movimento, i cui problemi, da una parte, costringono lo scrittore a vedere ed a raffigurare gli aspetti più essenziali dell'evoluzione sociale, infondendogli d'altra parte tali risorse di coraggio, audacia ed energia che possano fecondare la sua sincerità.

²⁹¹ G. LUKÁCS, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., p. 175.

²⁹² *Ivi*, p. 171.

²⁹³ Lo stesso Šklovskij ricorda che negli anni Sessanta, all'epoca della scrittura di *Guerra e pace*, “la questione dei contadini e del loro orientamento rivoluzionario era all'ordine del giorno” (V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit, p. 14).

²⁹⁴ G. LUKÁCS, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., p. 178.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 185.

[...]

La portata della sincerità dipende dalla profondità dei problemi obiettivi dell'evoluzione umana sollevati dal movimento sociale²⁹⁶.

Il problema obiettivo di Tolstoj è, per Lukács come per Lenin, quello di rendere ragione della realtà vissuta dal contadino sfruttato: la figura del contadino viene spesso descritta nelle opere dello scrittore russo, mettendo in luce tutti i dettagli che la riguardano, dall'abbigliamento agli strumenti di lavoro che utilizza, e la minuzia dei particolari ha qui la funzione di "mettere in rilievo quei rapporti sociali che costituiscono le basi dell'uso degli oggetti"²⁹⁷, ovvero i rapporti di sfruttamento del contadino da parte del proprietario. Anche molti degli eroi di Tolstoj si occupano direttamente o indirettamente di questo problema (si pensi soprattutto a Levin, ma anche al Nikolaj Rostov del primo epilogo di *Guerra e pace*), e anche se gli eroi spesso lo risolvono secondo una morale individualistica, ovvero chiedendosi "come si potrebbe organizzare la vita in un modo tale che con lo sfruttamento del lavoro altrui non roviniamo moralmente noi stessi?"²⁹⁸, tuttavia Lukács sostiene che non è tanto la soluzione del problema ad essere importante, quanto la sua posizione, ovvero il fatto che Tolstoj sia riuscito a scorgerlo. Le oscillazioni contraddittorie, spesso tendenti a versanti reazionari da parte dell'autore, o per lo meno a difesa del proprio ceto nobiliare, non inficiano infatti la grandezza della visione che lo porta a formulare il problema delle "due nazioni": quella dei proprietari e quella dei contadini"²⁹⁹. L'evoluzione del suo pensiero lo porta poi sempre più a una radicale critica delle classi dirigenti, sfociando, come si sa, nell'anarchismo. Ma proprio nell'individuazione di queste "due nazioni" egli si pone sulla scena letteraria come "l'ultimo grande scrittore realista borghese della sua epoca"³⁰⁰.

Se la peculiarità artistica delle opere realiste sta nel rispecchiamento delle strutture sociali della vita, delle quali lo stesso artista è partecipe, il Lukács dei *Saggi sul realismo* conferma una posizione cui si era già accennato a proposito della *Teoria del romanzo*, ovvero che, nonostante l'evidente carattere epico di un'opera come *Guerra e pace*, essa è tuttavia un romanzo, la cui struttura molto ampia, assieme alla lentezza dell'azione, ai numerosi rapporti tra i personaggi, e agli episodi chiaramente epici, lo distingue certamente, come già si ricordava, dal romanzo di stampo inglese, soprattutto dal romanzo familiare. Ma questa differenza sta per

²⁹⁶ *Ivi*, p. 186.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 196.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 197.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 198.

Lukács sostanzialmente nel fatto che nel romanzo inglese e in *Guerra e pace* vengono rispecchiate due realtà sociali diverse, che determinano la maggiore o minore ricchezza artistica delle opere: *Guerra e pace* non è ancora specchio del mondo borghese come lo sarà *Anna Karenina*, ma di sicuro illustra una fase del processo (accelerato) dell'imborghesimento della Russia. Di fatto, "l'attività letteraria di Tolstoj cade [...], sin dall'inizio, nel periodo in cui la tempesta rivoluzionaria si sta avvicinando. Tolstoj è uno scrittore 'prerivoluzionario'"³⁰¹. La disfatta delle rivoluzioni del '48 resta per lui sullo sfondo, non solo perché la sua principale preoccupazione è la questione contadina, ma anche perché in quegli anni il giovane Tolstoj deve ancora affacciarsi alla letteratura, considerando che *Infanzia* viene scritta nei primi anni Cinquanta dell'Ottocento. Se infatti egli riesce a mantenere un "idillio di campagna"³⁰² nei suoi romanzi, esso tuttavia appare minacciato: ne è emblema la catastrofica crisi finanziaria della famiglia Rostov. Emerge altrettanto la crisi spirituale che avviene in Pierre e nel principe Andrej, simbolo della crisi politica che condurrà alla rivolta decabrista.

Da *Anna Karenina* in poi, Tolstoj si avvicinerebbe sempre più alle tendenze letterarie della letteratura europea, accostandosi in particolare ad alcune forme balzachiane, ma per la sua tensione fondamentalmente epica Tolstoj resta sempre un realista vecchio stampo:

la condensazione epica della totalità della vita [...] significa sempre e necessariamente anche la condensazione della vita esteriore dell'uomo, la poetizzazione dei più importanti argomenti della sua sfera vitale umana, degli avvenimenti importanti e tipici che in questa sfera necessariamente hanno luogo. Questa suprema esigenza della narrativa epica viene definita da Hegel come la «totalità delle cose». Tale esigenza non è un'astrazione teorica. Ogni romanziere avverte istintivamente che la sua opera non può pretendere alla perfezione, se le manca questa totalità delle cose, se cioè essa non illustra tutte le cose importanti, tutta la sfera vitale, tutti gli avvenimenti che facciano parte della pienezza dell'argomento. La differenza decisiva tra i vecchi realisti e la nuova letteratura decadente si rivela il più chiaramente proprio nel modo in cui la totalità delle cose è messa in relazione con il destino individuale dei personaggi³⁰³.

In modo concorde al lavoro svolto da Steiner, Lukács sostiene che il ruolo svolto dagli oggetti nella composizione di opere come l'*Iliade* e *Guerra e pace* consiste fondamentalmente nella loro utilizzabilità in relazione al destino dei personaggi o degli eroi: essi non sono

³⁰¹ *Ivi*, p. 201.

³⁰² *Ivi*, p. 202.

³⁰³ *Ivi*, pp. 203-204.

indipendenti dal personaggio che li utilizza, bensì “parte integrante costitutiva dell’azione”³⁰⁴. Così le armi di Achille vengono descritte nella loro origine divina, in quanto fabbricate da Efesto, soltanto nel momento decisivo della lotta, quando viene messo in scena quello scontro con Ettore che decide il destino non solo di quest’ultimo, che perisce per mano di Achille, ma di Achille stesso, consapevole di essere condannato alla medesima sorte. E così tutti i grandi romanzieri, afferma Lukács, si rivelano eredi di Omero proprio nella capacità di “superare il carattere non-poetico del loro mondo”³⁰⁵, ovvero nell’abilità di costruire un intreccio complesso per i loro personaggi e i loro eroi, dove anche gli oggetti e gli avvenimenti più piccoli e particolari collaborano alla creazione della strada che li conduce al loro destino. In questa reciprocità tra oggetto, personaggio e mondo, gli eroi “riescono a vivere insieme con l’evoluzione e con la pulsante vita della società”³⁰⁶. Tutti gli aspetti della vita della società in relazione ai personaggi e ai dettagli che li identificano sono presenti non soltanto nelle grandi scene di guerra di *Guerra e pace*, ma anche in quei quadri tolstojani che solo apparentemente sono accessori al romanzo, ad esempio la mascherata di Natale o l’episodio della carica di cavalleria di Nikolaj Rostov: in entrambi i casi questi eventi tutto sommato marginali segnano invece delle svolte decisive nelle vite dei personaggi che li vivono, determinando una crisi pressoché definitiva nell’amore tra Nikolaj e Sonja, nel primo caso, mentre nel secondo la crisi per Nikolaj Rostov si rivela essere tutta personale. “La totalità delle cose, in Tolstoj, esprime in modo spontaneo e immediato la connessione tra i destini individuali e il mondo che li circonda”³⁰⁷.

Uno dei problemi fondamentali che si impongono al romanziere borghese realista è, a detta di Lukács, la posizione che egli deve prendere nei confronti dell’irruzione del capitalismo in tutti gli strati della società. Anche nella descrizione dei rapporti con gli oggetti, infatti, questi ultimi sono ormai trasformati in merce: la sfida, in chiave marxista, non è soltanto quella di sfidare la sterilità e la freddezza nelle relazioni tra uomo e uomo e tra uomo e natura, creando, ad esempio in relazione al secondo caso, descrizioni idilliche come l’episodio della caccia organizzata dai Rostov e la successiva serata di festa presso la casa dello zio. Come si diceva, bisogna anche e innanzitutto fare i conti con la realtà cittadina: Lukács afferma che

nell’epoca capitalistica non può più splendere quella pura, bella, semplice poesia che con Omero ha allietato l’infanzia dell’umanità. La conseguenza inevitabile della fedeltà

³⁰⁴ *Ivi*, p. 205.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 207.

alla vita reale che i grandi realisti non abbandonano, è che, volendo rendere in modo vivo la vita capitalistica e particolarmente la vita delle grandi città, essi devono trasformare in poesia tutta la spettrale tristezza e tutto l'orrore disumano della vita capitalistica. Ma anche questa è una poesia genuina: poeticamente viva appunto nel suo orribile sconforto³⁰⁸.

Il realismo, quindi, deve far emergere l'oscurità della vita cittadina, come accade esemplarmente nel capolavoro tardo di Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, in cui il protagonista si rende conto che il male che lo ha colpito così improvvisamente svela il ribaltamento delle sue convinzioni sulla morte e sulla vita: ha sempre vissuto come un morto, e più si approssima la fine più si rende conto che la vita autentica è un'altra, lontana dalle apparenze e dalle convenzioni, una vita che gli si dischiude davanti per la prima volta solo sul fondo squarciato del sacco nero in cui era prigioniero. In questo modo, la capacità inventiva di Tolstoj, descrivendo quello che sembra solo "il destino quotidiano dell'uomo mediocre[, ...] avvolge di questa terribile e lugubre poesia tutti i personaggi e tutti gli oggetti che mediano i rapporti umani".³⁰⁹ La capacità di rappresentare le istituzioni in maniera più negativamente definita e disumanamente meccanicistica, rispetto agli altri autori realisti, sarebbe dovuta per Lukács proprio all'assunzione del punto di vista del contadino sfruttato da parte di Tolstoj.

Anche il rapporto dei rappresentanti delle classi dirigenti con le istituzioni pubbliche è in Tolstoj ben più polemico rispetto alla controparte francese. La particolare durezza della rappresentazione tolstojana deriva dal carattere dispotico del governo zarista, e dalla malsana rete di intrighi, corruzione e comportamenti adulatori che in Europa è sconosciuta. Chi detiene il potere conosce sempre meno la vita sociale sulla quale lo esercita: nel mondo di *Guerra e pace* il vecchio principe Bolkonskij, ad esempio, si ritira scoraggiato nelle sue proprietà dopo aver lavorato all'interno dell'organismo statale; per suo figlio Andrej e per Pierre Bezuchov, la disillusione provata in seguito al tentativo di agire agli alti livelli della società politica, militare, o ancora massonica, diventa il simbolo dei residui ideologici ereditati in Russia dalla Francia rivoluzionaria e poi napoleonica, che si convertono poi negli ideali che portano all'insurrezione decabrista. Nelle opere successive a *Guerra e pace*, la rappresentazione dell'organismo statale ne mostra una struttura sempre più solida e meno aperta all'iniziativa individuale. L'evoluzione nella rappresentazione artistica rispecchierebbe, per Lukács, l'evoluzione del particolare "capitalismo 'asiatico'" o "capitalismo 'ottobrista'"³¹⁰ ai cui interessi il dispotismo russo tende

³⁰⁸ *Ivi*, p. 212.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi*, p. 217.

ad adeguarsi, affiancato da una crescente burocratizzazione che si trova rappresentata già in *Anna Karenina*. Lukács sostiene che anche se la declinazione zarista dell'apparato capitalistico è una particolarità della storia russa, Tolstoj, con la precisione della sua descrizione, e quindi con un rinnovato successo del suo realismo, riesce a mostrare tramite un caso particolare che "il tremendo arbitrio e l'asservimento di tutti i destini umani a quell'apparato sono una verità universale e profonda": anzi, "la concreta ricchezza e la concreta fedeltà alla vita che ne risultano, non fanno che contribuire a quel valore universale"³¹¹.

Un altro aspetto importante su cui insiste Lukács è il rapporto tra personaggi e azione, dove l'azione è "la forma poetica dell'immagine riflessa della realtà, in cui si concretano i reciproci rapporti tra le persone umane, i rapporti tra queste e la società e tra queste e la natura. L'immagine riflessa poetica non è una fotografia"³¹². Se nel realismo di stampo francese, ad esempio alla *Madame Bovary*, i personaggi di fatto non agiscono, tanto che lo stesso Flaubert confessa di temere che il romanzo non sia abbastanza interessante, questo è per Lukács dovuto al fatto che gli autori non riuscivano davvero a vivere assieme al mondo capitalistico, e così tali romanzi finiscono per essere mere descrizioni di un ambiente. I personaggi ne risultano dunque mediocri, di una mediocrità che tenta di essere riscattata tramite un raffinamento dei mezzi artistici (descrizioni, analisi psicologica...), non rendendosi conto fino in fondo che la mediocrità dell'uomo medio viene generata direttamente dalle antinomie della società borghese di cui fa parte. Tolstoj stesso, ad esempio nella figura di Ivan Il'ič, descrive la vita e la morte di un qualsiasi mediocre burocrate, cogliendo tuttavia "l'occasione di illustrare [...] tutti i momenti dell'esistenza piccolo-borghese, tutta la mancanza di senso della vita della società piccolo-borghese, in tutta la dinamica totalità dei suoi fattori"³¹³. Il pregio dei realisti russi, in primis di Tolstoj, rispetto al realismo europeo, sta nell'essere riusciti a realizzare certamente delle figure di uomini mediocri, ma la cui mediocrità non resta statica e poco interessante, bensì viene messa in movimento, così da rispecchiare le antinomie della società cui appartengono. Il modo in cui Tolstoj realizza questo movimento avviene, ancora una volta, tramite la descrizione dei particolari, quelle minuzie che nei personaggi portano alla luce quelle che Lukács chiama "situazioni estreme", e che per lo scrittore russo sono espressione dell'interiorità dei personaggi: "sotto la superficie immobile della vita quotidiana, il drammatico dinamismo delle antinomie della vita si delinea nel continuo ondeggiare degli stati d'animo"³¹⁴, come accade

³¹¹ *Ivi*, p. 221.

³¹² *Ivi*, p. 225.

³¹³ *Ivi*, p. 229.

³¹⁴ *Ivi*, p. 230.

nella descrizione del decorso della malattia di Ivan Il'ič, dove alla progressiva degradazione fisica corrispondono altrettanti stati d'animo, oppure nell'attenzione ai più piccoli gesti compiuti da Anna e Vronskij in *Anna Karenina*, a rappresentare le varie fasi del loro amore e le mutevoli percezioni che essi hanno l'uno dell'altra.

Il particolare modo in cui Tolstoj fa emergere le antinomie sociali nelle sue opere, dipende per Lukács dalla peculiare posizione occupata dallo scrittore rispetto all'evoluzione sociale russa: nelle sue opere, infatti, la rappresentazione dell'evoluzione sociale può avvenire soltanto in modo indiretto: “il carattere particolare, illustrato da Lenin, della rivoluzione borghese russa, la posizione di Tolstoj nei confronti del problema centrale della rivoluzione borghese, il problema dei contadini, escludono che Tolstoj possa ricorrere, alla maniera dei vecchi realisti, al modo diretto della raffigurazione”³¹⁵. In altre parole, il problema centrale di Tolstoj, data la sua posizione, è “come la questione dei contadini si rispecchia nella vita della classe dirigente, dei proprietari e degli usufruttuari della rendita terriera?”³¹⁶: di qui la scelta di narrare i destini delle figure dell'alta società, della classe dirigente, dei proprietari terrieri, in relazione tuttavia sempre più stretta al loro rapporto con i contadini. I diversi caratteri e le diverse passioni che guidano queste figure rappresentano modi molto diversi di approcciarsi al problema, così che “il grande realismo del mondo di Tolstoj si fonda sul fatto che egli mostra questo mondo straordinariamente complesso e differenziato in un movimento molto eterogeneo, pur rivelando poeticamente l'unità fondamentale che si nasconde sotto i più vari e più complicati destini”³¹⁷.

Dalla relazione tra la vita dello sfruttatore e dello sfruttato risulterebbe però inevitabilmente una forma di insoddisfazione che Lukács ritiene essere uno dei temi fondamentali delle opere di Tolstoj: personaggi come Bezuchov, Andrej Bolkonskij o Levin sono tutti insoddisfatti a causa della constatazione dell'impossibilità di adeguare la loro vita alle loro idee, portando alla luce “la contraddizione tra le basi sociali della loro esistenza e la loro aspirazione all'armonia e a un'attività soddisfacente”, insoddisfazione che li spinge quindi “da un eccesso all'altro”³¹⁸. E, sebbene Tolstoj raffiguri rappresentanti della classe dirigente il più possibile onesti, i quali sperimentano in massimo grado le contraddizioni della classe a cui appartengono (e le delusioni che ne conseguono, come nel caso dei rapporti di Andrej con Speranskij), essi si trovano comunque dentro un dinamismo che non permette loro di uscire da

³¹⁵ *Ivi*, p. 234.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ivi*, p. 236.

³¹⁸ *Ibidem*.

quella stessa classe, e le crisi che li trasportano da un estremo all'altro ne restano comunque vincolate. La natura di queste situazioni estreme è infatti quella di esprimere sempre “la stridente contraddizione tra la coscienza e l'esistenza sociale ed è sempre strettamente – se non sempre direttamente o visibilmente – connessa con i grandi problemi dell'evoluzione sociale russa”³¹⁹, costituendosi non come svolte improvvisate nella vita dei personaggi, ma come “poli magnetici, punti d'attrazione intorno ai quali gravita la vita dell'individuo singolo”³²⁰. Non è un caso che la contraddizione si articoli spesso nei termini del desiderio dei personaggi di staccarsi dalla vita sociale per ritirarsi a vita privata, speranza che è propria dello stesso Tolstoj, nel tentativo di sottrarsi alla malvagità del mondo per creare un piccolo paradiso in terra nella propria tenuta. E se molti dialoghi, già in *Guerra e pace*, hanno lo scopo di mostrare la grigia routine delle classi dirigenti, che deriva dalla progressiva chiusura del sistema capitalistico, egli la contrappone sempre a immagini vitali che illustrano altri aspetti della vita. Spesso infatti Tolstoj fa partecipare a questi dialoghi personaggi apparentemente rozzi nel pensiero e privi di una rigida routine: si pensi all'intervento di Pierre nel salotto di Anna Pavlovna Scherer nelle prime pagine di *Guerra e pace*.

A proposito di tale insoddisfazione, Lukács ritiene che sia un tratto caratteristico dei personaggi di tutti i romanzi realisti la delusione di fronte alla realtà sociale di cui fanno parte. Gli scrittori realisti si dividono allora tra una pura espressione di orrore nella rappresentazione del mondo capitalistico, che resta tuttavia sul piano dell'astrattezza formale; oppure essi rappresentano la lotta, l'azione di quelle figure che non sono disposte a riconoscere come immediato risultato della vita capitalistica le contraddizioni della società, una lotta che non può che sfociare nella figura dell'uomo mediocre di cui si parlava precedentemente. “Anche nel mondo di Tolstoj il problema centrale della rappresentazione artistica è il fatto che la realtà è sempre diversa da ciò che le persone umane sognano e sperano”³²¹, a partire da Olenin fino ad Andrej Bolkonskij. Ma questa delusione, che è tanto più forte quanto più a provarla sono gli uomini di maggior valore delle sue opere, ha spesso la funzione positiva di smascherare

il carattere ristretto e limitato delle loro idee relative alla realtà. [Tolstoj] mostra che la realtà è bensì diversa, ma anche molto più ricca, varia e viva delle idee soggettive e romantiche che si nutrono sul suo conto: ciò che la realtà offre all'uomo è bensì molto diverso da ciò che l'uomo si è immaginato, ma proprio perciò è anche molto *più* di questo.

³¹⁹ *Ivi*, p. 238.

³²⁰ *Ivi*, p. 238-239.

³²¹ *Ivi*, p. 253.

Questa realtà più ricca, in Tolstoj, è sempre la vita “naturale”³²².

Se infatti le altre correnti realiste tendono a individuare la realtà sociale capitalistica come l'unica realtà sociale possibile, e ne ipostatizzano la mancanza di senso sul piano metafisico tramite l'affermazione dell'assurdità della vita, Tolstoj invece, “il poeta, non identifica mai la realtà capitalistica con la realtà stessa. Nella realtà capitalistica egli scorge una realtà deformata e insudiciata alla quale egli contrappone una realtà diversa, naturale e quindi umana”³²³. Secondo Lukács, dunque, la contrapposizione già precedentemente illustrata tra società e natura deriva dalle sue preoccupazioni verso la realtà contadina, il che gli consente di osservare una realtà molto più complessa e articolata rispetto a quella setacciata dal realismo europeo. Il rimando alla naturalità assume talvolta caratteri utopistici e reazionari, come utopistiche sono spesso le aspirazioni dei suoi personaggi, destinate a scontrarsi con quel mondo contadino che guarda ormai con diffidenza anche al più onesto e benevolo dei padroni, tant'è che “nelle opere di Tolstoj, nei casi di delusione, risulta colpevole il deluso, non la realtà”³²⁴. In queste delusioni, dopotutto, non è mai presente alcuna forma di malinconia o di ironica disillusione, ma i personaggi appaiono come “sciocchi tratti in inganno”³²⁵ i cui conflitti sono sanabili grazie a un atteggiamento morale improntato al miglioramento personale e al buon senso, da conquistare nel corso del tempo così come accade al principe Andrej o a Pierre.

“Così, per il pathos umano e morale delle sue speranze relative al rinnovamento dell'umanità, Tolstoj evade dalla ristretta sfera determinata dalla concezione del mondo dei realisti moderni”³²⁶: è noto infatti che Tolstoj non è mai stato un esteta, e a malapena vuole essere considerato un artista. Sicuramente rifiuta il principio dell'arte per l'arte a favore invece dell'assunzione del ruolo di predicatore, con posizioni che spesso sfociano, ancora una volta, in pregiudizi reazionari. Secondo Lukács questi ultimi sono soltanto “i lati deboli e gli ibridismi”³²⁷ di una complessa concezione del mondo che tuttavia individua correttamente la problematica della rivoluzione contadina. Riprendendo le parole di Lenin, Lukács afferma che la limitatezza delle posizioni di Tolstoj è dovuta alla sua vicinanza a una classe contadina ancora pre-capitalistica, ovvero a una corporazione, più che a una vera e propria classe, che tale resterà fino alla rivoluzione del 1905. Come ricordava anche Carpi, Tolstoj resta un poeta “arcaista”, o, per dirla con Lukács, “antiquato”, un poeta che comprende poco sia dell'essenza del

³²² *Ivi*, p. 254.

³²³ *Ivi*, p. 255.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ivi*, p. 256.

³²⁶ *Ivi*, p. 257.

³²⁷ *Ivi*, p. 258.

capitalismo sia della rivoluzione proletaria, ma che, proprio perché si pone dal punto di vista del contadino, riesce in una descrizione della società russa così ricca e dettagliata da farne emergere i limiti più grandi, ovvero i limiti di quella società capitalistica della cui classe dirigente narra magistralmente le vicende. Stando a Šklovskij, l'oscillazione delle posizioni di Tolstoj, che si riflettono anche nelle varianti di *Guerra e pace*, sarebbe dovuta a una "impossibilità di pronunciarsi fino in fondo" e al fatto che "determinate condizioni della servitù feudale erano così conosciute dall'opinione pubblica che trattare di tali condizioni con un tono elevato sarebbe stato impossibile"³²⁸.

Secondo Tolstoj, ricorda infine Lukács, la necessità del mantenimento del legame con la realtà contadina si riflette anche negli scritti più tardi in cui si interroga sulla natura dell'arte. In questi scritti Tolstoj non si opporrebbe, infatti, a tutte le forme d'arte, ma a quell'arte che perde il contatto con il popolo, ovvero all'arte borghese moderna. Nel sistema capitalistico l'arte diventa puro gioco formale, in quanto anche l'attività artistica assume la forma di un lavoro soggetto allo sfruttamento della classe dirigente, le cui esigenze, anche in letteratura, devono essere soddisfatte. Da questo deriva anche la sempre più scarsa, quando non assente, attenzione borghese all'aspetto morale dell'arte, poiché non ponendosi più il problema di cosa sia giusto o sbagliato si ottiene un guadagno artistico: l'arte non riguarda più tutto il popolo. Lukács non esita a riconoscere in queste opinioni un esito reazionario di Tolstoj, che condanna la decadenza dell'arte attribuendone le cause all'irreligiosità della classe dirigente. Quello che tuttavia egli salva di queste posizioni, e che ritiene esserne il nucleo fondamentale, è il loro "*umanesimo plebeo e contadino*"³²⁹: "si tratta di difendere l'integrità umana contro quelle deformazioni che nascono necessariamente dalla civiltà capitalistica"³³⁰. L'accentuazione del carattere popolare reca però con sé una contraddizione, poiché, se è vero che l'arte si è allontanata dal suo carattere popolare, è altrettanto vero che l'assunzione di un carattere sempre più complicato e soggettivo non è stata una necessità storica: questa nuova arte si trova comunque nelle condizioni di poter fornire dei valori altrettanto duraturi di quelli della semplice arte popolare accessibile ai più. Per questo motivo, le opinioni radicalmente negative su Goethe e Shakespeare non riuscirebbero a reggersi in piedi.

Se quindi il proposito di Lukács, come egli stesso afferma, era quello di "chiarire la particolare posizione di Tolstoj, ultimo grande rappresentante del realismo classico, nella storia

³²⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit, p. 24.

³²⁹ G. LUKÁCS, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, cit., p. 264.

³³⁰ *Ivi*, p. 265.

del realismo del secondo XIX”³³¹, si può dire che, per l’autore del saggio Tolstoj riporta al centro dell’attenzione l’appello umanistico alla condizione delle masse contadine, per lo più dal punto di vista della relazione degli esponenti della classe dirigente con il mondo popolare: “che il carattere popolare sia *il criterio artistico più importante della grande arte* e che l’arte non popolare *sia destinata al naufragio artistico*: ecco l’eredità eterna dell’umanesimo plebeo dell’estetica tolstoiana”³³². Questo carattere si manifesterebbe già nelle opere della maturità artistica, in *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, con elementi già rintracciabili in opere precedenti come i *Cosacchi*, ma riceverebbe una chiara formulazione nel saggio *Che cos’è l’arte?*. In sostanza, la preoccupazione ultima di Tolstoj, secondo quanto emerge dalla lettura lukácsiana, si può riassumere nella seguente affermazione: “l’arte deve essere popolare, deve occuparsi di quei grandi problemi della vita, che in virtù della loro universalità e profondità sono comprensibili a tutti, deve conservare quell’antica semplicità della forma che rende universalmente comprensibili Omero e i racconti biblici”³³³.

Se, dunque, il problema che si poneva Lukács, dal punto di vista della critica letteraria e della filosofia della storia marxista, era quello di individuare come, nell’opera di Tolstoj, si può instaurare il legame tra l’uomo “totale” e la totalità del mondo sociale, allora si può affermare che questa unità avviene in Tolstoj tramite la rappresentazione del rapporto tra le classi dirigenti (gli sfruttatori) e la classe contadina (gli sfruttati): tale rappresentazione avviene per lo più dal punto di vista dei protagonisti nobili nei suoi romanzi, tramite la domanda che essi si pongono riguardo a come poter esercitare il loro potere pur mantenendo un comportamento morale; l’autore, con sempre maggiore determinazione, prende poi le parti della realtà contadina nei tardi saggi teorici, religiosi e polemici, in cui ormai lo scrittore si è fatto predicatore: in questi ultimi lavori Tolstoj auspica il ritorno a un’arte semplice e accessibile alle grandi masse popolari.

³³¹ *Ivi*, p. 273.

³³² *Ivi*, p. 271.

³³³ *Ivi*, p. 266.

CAPITOLO TERZO

LA FILOSOFIA DELLA STORIA IN *GUERRA E PACE*

In quest'ultimo capitolo si intende illustrare il modo in cui in *Guerra e pace* Tolstoj affronta il tema storico delle guerre napoleoniche e la formulazione della filosofia della storia che ne deriva. Sarà fonte di interesse, a questo proposito, gettare uno sguardo all'utilizzo delle fonti storiche da parte di Tolstoj, per poi mostrare il modo in cui gestisce, da un punto di vista stilistico, l'alternarsi tra narrazione di finzione, narrazione storica e digressione filosofica, per concentrarsi infine su quest'ultima, nella quale vengono formulati i concetti fondamentali sui quali costruisce la sua filosofia della storia.

3.1. L'utilizzo dei materiali e la critica agli storici

Secondo quanto ricostruito da Viktor Šklovskij in *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, si possono individuare alcune caratteristiche fondamentali del modo in cui Tolstoj maneggia il materiale storico durante la stesura del romanzo. Innanzitutto, Šklovskij afferma che Tolstoj non possiede una quantità di volumi davvero ingente

sull'epoca napoleonica (i due scaffali di libri dello scrittore vengono paragonati ai milleduecento volumi sulla storia di Napoleone posseduti da Denis Davydov, militare dell'epoca napoleonica e poeta). Tra i romanzi e i saggi di cui si serve, una delle fonti principali, sul cui lavoro imposta la linea storica del romanzo, è sicuramente Michajlovskij-Danilevskij, storico ufficiale di guerra, di cui Kutuzov stesso denuncia l'eccessivo lirismo e Denis Davydov "le rozze uscite contro Napoleone"³³⁴. Un altro autore al quale Tolstoj fa riferimento è Thiers, storico francese autore della *Storia del Consolato e dell'Impero*. L'inadeguatezza e la mancanza di precisione del primo sono rinomate all'epoca di Tolstoj, tuttavia egli si serve di questo materiale "probabilmente perché ogni scrittore, inserendo il materiale in una struttura determinata, lo deforma e [lo] sceglie non in base al principio dell'attendibilità, ma in base a quella sua idoneità a conformarsi alla struttura dell'opera"³³⁵. Per questo motivo Šklovskij ritiene che non si possa considerare *Guerra e pace* una fonte storica completamente attendibile: il metodo di utilizzo dei materiali si costituisce infatti come una progressiva deformazione degli stessi. All'inizio esso viene soltanto ampliato, in modo tale da inserire, ad esempio, dei momenti descrittivi dove nelle fonti sono presenti soltanto brevi accenni: il caso riportato da Šklovskij è l'inserimento della descrizione di Napoleone all'inizio della battaglia di Austerlitz, là dove Michailovskij-Danilevskij ne cita soltanto la presenza³³⁶. In altri casi, le fonti vengono invece deformate al fine di attribuire una maggiore profondità psicologica agli attori sulla scena: proprio in questo senso Tolstoj modifica progressivamente l'utilizzo dei materiali di Thiers, all'inizio una semplice fonte storica, che diventa poi "l'oggetto di attacchi polemici e il simbolo di una tradizione in disfacimento"³³⁷. Forse proprio a causa del punto di vista francese, le notizie fornite da Thiers stimolano l'autore russo ad analizzare gli accadimenti assumendo prospettive opposte. Come afferma ancora Šklovskij: "a mio avviso Lev Nikolaevič aveva bisogno prima di tutto di materiale per polemizzare. Aveva bisogno di un uomo il cui punto di vista sull'epoca in questione provocasse in lui una protesta"³³⁸.

Il metodo più peculiare con cui Tolstoj ri-racconta dal suo punto di vista l'epoca napoleonica è il già citato procedimento dello straniamento, in particolare, come spiega Šklovskij in questa analisi, tramite il racconto dell'avvenimento attraverso un eroe che ne risulta fuori posto: un procedimento, cioè, "che consiste nel cogliere gli effetti dei singoli avvenimenti così come si riflettono nella coscienza di uomini del tutto estranei ad essi: le azioni vengono

³³⁴ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 37.

³³⁵ *Ivi*, p. 40.

³³⁶ *Ivi*, pp. 152-154.

³³⁷ *Ivi*, p. 163.

³³⁸ *Ivi*, p. 49.

narrate da chi ne resta al di fuori”³³⁹. È interessante prendere in esame innanzitutto il caso di Vera, la figlia maggiore della famiglia Rostov, poiché è l’unico personaggio della famiglia che si pone in opposizione a questo metodo: Vera è l’unica a esercitare schiettamente la razionalità, misurata e intelligente, ma proprio per questo motivo ella è incompresa e per lo più disprezzata da familiari e conoscenti. Vera, sposata all’impiegato militare Berg, e quindi non una Rostova e non nobile, con questa sua fredda intelligenza rappresenta la donna di città la cui prima preoccupazione è un dignitoso arredamento per la casa, ovvero incarna il punto di vista civile, e perciò usuale, non straniato, che non le permette di partecipare da protagonista agli avvenimenti narrati.

Attraverso gli altri membri della famiglia Rostov, invece, in particolare Nataša e Nikolaj, vengono raccontati in maniera straniata numerosi episodi di una certa importanza all’interno del romanzo. A proposito del carattere mediocre dei personaggi, cui si faceva riferimento precedentemente, “molti avvenimenti passano attraverso la figura di Rostov: è l’interpretazione dell’uomo medio”³⁴⁰: “il compito di Rostov e degli ‘eroi’ di Tolstoj in generale, è quello di coinvolgere e trasformare il materiale e non di esprimere se stessi. [...] Egli fa nascere l’azione, ma non la determina”³⁴¹. Ne è un esempio la presenza di Nikolaj a Tilsit il 27 giugno 1807, quando vengono firmate le prime clausole del trattato di pace tra gli imperatori Alessandro e Napoleone³⁴²: Rostov arriva nella città in fermento e assiste ai preparativi del pranzo che si terrà in giornata per celebrare il trattato, tra bandiere russe e francesi, monogrammi con le iniziali degli imperatori e soldati russi e francesi nelle loro uniformi colorate. Mentre espone a un generale suo conoscente il caso di Denisov, per chiedere la grazia del quale si è recato a Tilsit, presso il palazzo dell’imperatore, compare sulla scalinata proprio Alessandro: ad annunciarlo sono gli speroni che tintinnano, i passi che scricchiolano sulle scale, gli stivali alti sui pantaloni bianchi e “una stella che Rostov non conosceva (era la *Légion d’Honneur*)”³⁴³, conferita ad Alessandro da Napoleone. Si noti che lo straniamento è riferito a un attributo che ha a che fare con Napoleone: quella stella che Rostov non riconosce è infatti il simbolo francese della pace tra i due imperatori. Secondo Šklovskij, infatti, Alessandro non viene mai straniato, al contrario di Napoleone, poiché, nonostante al tempo di Tolstoj Alessandro I non godesse di grande popolarità, per lo scrittore egli “era il monarca

³³⁹ *Ivi*, p. 127.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 128.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Cfr. L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro secondo, Parte seconda, pp. 498-506.

³⁴³ *Ivi*, p. 501.

ideale, l'equivalente del proprietario terriero ideale"³⁴⁴, di conseguenza non gli attribuisce mai connotazioni negative. Le connotazioni opposte dei due imperatori sono ben esemplificate proprio nel loro incontro a Tilsit, quando, stringendosi la mano, "sul viso di Napoleone c'era un sorriso sgradevolmente falso", mentre "Alessandro gli diceva qualcosa con espressione affettuosa"³⁴⁵. E così Rostov a Tilsit assiste alla farsa della consegna della *Legion d'Honneur* al soldato Lazarev, scelto casualmente tra la folla come il più valoroso, da parte di Napoleone, del quale nell'arco di poche pagine viene ripetutamente sottolineato il dettaglio della "piccola mano bianca"³⁴⁶: Nikolaj ha qui il ruolo di unire diverse parti del romanzo, contrapponendo ai fasti degli imperatori il ricordo della sporcizia dell'ospedale militare in cui si trova l'amico Denisov, dove le mani dei soldati hanno perso tutto il loro candore, e si chiede: "Perché allora le braccia e le gambe strappate, gli uomini uccisi?"³⁴⁷. Di pessimo umore per il contrasto tra l'opulenza della festa e le truppe allo stremo, ferite e prive di viveri e munizioni, Nikolaj annega i suoi cattivi pensieri nel vino e brinda a quel già ricordato principio di obbedienza del soldato, l'unico espediente che, sospendendo lo spirito critico, gli permette di conciliare i due estremi. Si tratta dunque del punto di vista di un uomo mediocre, un uomo qualunque, che tenta di darsi ragione delle contraddizioni della guerra.

Un altro caso di straniamento degno di nota è quello di Nataša a teatro la sera in cui conosce Anatole Kuragin: qui il procedimento avviene in maniera più tradizionale, con lo sguardo della ragazza che non riconosce gli oggetti e le figure sulla scena e tenta di dare loro un nome o una descrizione, facendo riferimento ad altri oggetti o figure simili. L'arte straniante di Tolstoj qui "rende le cose singolari e [...] si basa sulla incredulità davanti alle cose"³⁴⁸. Anche in questo caso l'episodio riunisce in sé diverse linee narrative, poiché l'incontro con Anatole, che seduce Nataša mentre si trova in uno stato di confusione proprio a causa dell'ambiente teatrale, al contempo affascinante e indecifrabile, determina la svolta decisiva nelle vite della stessa fanciulla e del principe Andrej. Nataša, triste per la lunga attesa che deve precedere il matrimonio con Andrej, vede nelle attenzioni di Anatole una fiamma di emozione finora sconosciuta e destinata a spegnersi in breve tempo: la fuga che i due progettano viene scoperta e il matrimonio con il principe Bolkonskij viene annullato. Colpito da una granata a Borodino, Andrej ritrova accanto a sé sul lettino dell'ospedale proprio Anatole, ferito altrettanto gravemente: qui il principe si riconcilia interiormente con il rivale, sentendo nascere un

³⁴⁴ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 55.

³⁴⁵ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro secondo, Parte seconda, p. 502.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 504.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 505.

³⁴⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*, cit., p. 138.

sentimento di compassione e di amore che si estende anche i suoi nemici. Seguirà la riconciliazione con Nataša, che gli starà accanto fino alla morte, prestandogli le sue cure con rinnovato amore.

3.2. La battaglia di Borodino

Da ultimo è bene ricordare il caso più eclatante di straniamento, ovvero la narrazione della battaglia di Borodino raccontata attraverso gli occhi di Pierre. Šklovskij ricorda che per i contemporanei di Tolstoj l'inserimento di Pierre a Borodino era apparso come una forzatura: le obiezioni sollevate riguardavano per lo più una presunta mancanza di chiarezza psicologica del personaggio, la cui presenza rimarrebbe un fatto a se stante, privo di legami diretti con l'evento. Šklovskij risponde a queste obiezioni facendo riferimento a tre aspetti fondamentali: in primo luogo, l'inserimento di Pierre a Borodino viene fatto risalire a una tradizione letteraria ben precisa, il cui antecedente più diretto è il personaggio di Fabrizio nella *Certosa di Parma* di Stendhal, il quale assiste alla battaglia di Waterloo, per usare le parole di Šklovskij, "senza capirci niente"³⁴⁹. La sostanziale differenza sta nel fatto che "ciò che in Stendhal era casuale, per Tolstoj è la base di un procedimento fondamentale del romanzo"³⁵⁰. In secondo luogo, secondo alcuni studiosi, Tolstoj avrebbe rielaborato un fatto storico realmente accaduto, ovvero la presenza a Borodino, come spettatore in abiti civili, del principe Vjazemskij, anch'egli scrittore, spesso critico nei confronti del romanzo di Tolstoj, il quale non si sarebbe, tuttavia, reso conto dell'inserimento del proprio ritratto in questo episodio³⁵¹. Infine, ed è l'aspetto di maggiore interesse, Šklovskij afferma che "in tutta questa storia, Lev Nikolaevič aveva bisogno del punto di vista di un uomo che non capisse, che raccontasse con parole sue che cos'è una ridotta e che cos'è un attacco"³⁵²: su questo aspetto è bene soffermarsi.

Alla vigilia della battaglia, Pierre si trova in uno stato simile a Olenin all'inizio dei *Cosacchi*: arrivato a Možajsk, colma di truppe in marcia o a riposo, si sente pervaso da

un'ansia irrequieta e da un nuovo sentimento gioioso mai sperimentato prima. [...] il bisogno di intraprendere qualcosa, di sacrificare qualcosa. Ora sperimentava la piacevole consapevolezza che tutto quanto costituisce la felicità degli uomini: gli agi

³⁴⁹ *Ivi*, p. 145.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Per una più approfondita analisi del modo in cui Tolstoj rielabora questo fatto storico tramite un particolare procedimento metaforico cfr. *ivi*, pp. 145-146.

³⁵² *Ivi*, p. 146.

della vita, la ricchezza, perfino la vita stessa, è un'inezia di cui ci si sbarazza volentieri in confronto a qualcosa... A che cosa? Pierre non sapeva capacitarsene, e non cercava neppure di chiarirsi per chi e per che cosa trovava un fascino particolare nel sacrificare tutto. Non lo interessava ciò per cui voleva sacrificarsi, ma il sacrificio in sé costituiva per lui una sensazione nuova e gioiosa³⁵³.

Pierre si trova quindi in uno di quegli stati d'animo che gli sono caratteristici e che lo dispongono, personaggio colmo di domande e di dubbi, ad accogliere un cambiamento nella propria vita. Il successivo capitolo 19 della parte seconda del Libro terzo³⁵⁴ è interamente dedicato ad argomenti di teoria militare, che permettono a Tolstoj di entrare in polemica con i racconti degli storici, per illustrare invece come sono andate veramente le cose: in questo capitolo vengono presentati alcuni elementi centrali della filosofia della storia elaborata in *Guerra e pace*, che è bene far emergere dal caso specifico, al fine di approfondirli in seguito.

La battaglia di Borodino si svolge il 26 agosto (7 settembre)³⁵⁵ 1812. Due giorni prima era avvenuta la battaglia presso la ridotta di Ševardino. Tolstoj afferma che, da un punto di vista razionale, non c'era alcun motivo per ingaggiare battaglia né a Ševardino né a Borodino: da parte dei russi, infatti, accettare di combattere avrebbe significato avvicinarsi sempre più alla rovina di Mosca, mentre per i francesi avrebbe significato la rovina dell'intero esercito. Dopo essersi inoltrato tanto in profondità nel territorio russo, Napoleone avrebbe dovuto essere consapevole che la possibilità di perdere un quarto dell'armata avrebbe significato la fine dell'impresa; altrettanto chiaramente Kutuzov avrebbe dovuto essere consapevole della incolmabile divergenza numerica tra i due eserciti. Tolstoj inserisce a questo proposito la metafora del gioco della dama: "per Kutuzov era matematicamente chiaro, come è chiaro che se a dama ho una pedina in meno e continuo a sacrificare un pezzo per volta per mangiarne uno all'avversario, perderò sicuramente e perciò non devo fare quegli scambi"³⁵⁶. In relazione agli eserciti, egli afferma che la proporzione iniziale era di cinque a sei, prima della battaglia, e di uno a due in seguito: all'inizio, centomila uomini avrebbero combattuto contro centoventimila, per ritrovarsi poi in cinquantamila contro centomila.

Si potrebbe trovare una giustificazione allo svolgimento della battaglia, nonostante le circostanze, affermando che Napoleone avrebbe avuto intenzione di concludere l'impresa una volta entrato a Mosca, ma a tale proposito si trovano delle smentite da parte degli stessi storici

³⁵³ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte seconda, pp. 190-191.

³⁵⁴ *Ivi*, pp. 191-197.

³⁵⁵ Le due date fanno riferimento ai due calendari, rispettivamente gregoriano e giuliano, utilizzato dalla Chiesa ortodossa, che presentano una differenza di 13 giorni.

³⁵⁶ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte seconda, p. 191.

francesi: questi, infatti, riportano l'iniziale decisione del condottiero di fermare l'avanzata già presso Smolensk, dove aveva potuto appurare lo stato di degrado in cui i russi lasciavano le città. I russi, inoltre, avevano rifiutato qualsiasi contatto con i francesi che potesse portare a dei negoziati di pace.

Non c'erano, insomma, motivi razionali, banalmente matematici, per ingaggiare battaglia, dal punto di vista di nessuna delle due parti in causa: "eppure l'intelligente ed esperto Kutuzov accettò la battaglia. Mentre Napoleone, il geniale condottiero, come viene chiamato, diede battaglia perdendo un quarto dell'esercito e allungando ancora di più le sue linee"³⁵⁷. La risposta di Tolstoj al perché la battaglia sia avvenuta è la seguente:

Dando e accettando battaglia a Borodino, Kutuzov e Napoleone agirono in modo *involontario e insensato*. E solo *a posteriori* gli storici hanno applicato ai fatti compiuti i loro cervellotici argomenti per dimostrare la *preveggenza e genialità* dei condottieri, i quali invece fra tutti gli strumenti involontari degli eventi mondiali furono *gli attori più servili e involontari*.

Gli antichi ci hanno lasciato esempi di poemi epici in cui tutto l'interesse della storia è rappresentato dagli eroi, e noi non possiamo ancora abituarci al fatto che per la nostra epoca una storia di questo genere non abbia senso³⁵⁸.

Emergono qui alcuni elementi fondamentali: innanzitutto l'involontarietà e l'insensatezza delle azioni dei comandanti. Queste figure, di cui si esalta la genialità nel decidere le sorti dei popoli, sono in realtà degli attori che si muovono sulla scena degli eventi, dei quali non hanno piena consapevolezza e che perciò non possono davvero gestire. Credendo di avere in mano le redini della storia, essi si ritrovano a compiere azioni insensate, di cui prevedono gli esiti catastrofici, e tuttavia inevitabili. La differenza fondamentale tra i due condottieri, Napoleone e Kutuzov, sarà la seguente: come afferma Citati, Kutuzov è "il vecchio generale [che] si piega alla meccanica e tremenda necessità della storia"³⁵⁹; Napoleone, invece "pecca di *hybris*: tutto quello che esiste sulla terra gli sembra dipendere soltanto dalla sua volontà; tutto quello che fa è giusto, non perché s'accordi al concetto di bene e di male, ma perché è *lui* che lo fa", stando "seduto davanti alla sua scacchiera immaginaria"³⁶⁰. Napoleone, insomma, "crede di essere il sovrano della storia universale"³⁶¹. Questo peccato di *hybris* viene punito al momento dell'entrata di Napoleone a Mosca, quando crede di aver realizzato con

³⁵⁷ *Ivi*, p. 192.

³⁵⁸ *Ibidem*, corsivi miei.

³⁵⁹ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 134.

³⁶⁰ *Ivi*, pp. 168-169.

³⁶¹ *Ivi*, p. 168.

grande maestria il suo *coup de théâtre*. Napoleone si aspetta di trovare Mosca distesa ai suoi piedi simile al corpo di una donna straniera e bellissima, della quale gli pare di sentire il respiro palpitante di vita sotto la magica luce del mattino³⁶². Il condottiero si trova invece di fronte una città abbandonata, paragonata da Tolstoj a un alveare morente, che “a uno sguardo superficiale [...] sembra altrettanto vivo degli altri”³⁶³, ma che, una volta dischiuso dall’apicoltore, mostra soltanto i resti di un vecchio fermento di vita: “sul fondo giacciono briciole di cera, escrementi di api, api mezzo morte che muovono appena le zampette e altre già morte, non rimosse”³⁶⁴. E Napoleone è questo apicoltore, che scopercchia una città deserta e desolata, e che, quanto più ne scopre le profondità, tanto più realizza che “*le coup de théâtre avait raté*”³⁶⁵.

Un altro aspetto importante è la critica tolstoiana all’attribuzione “a posteriori” del carattere di genialità ai condottieri da parte degli storici: si tratta di quella che Gary Saul Morson chiama “*fallacy of ‘retrospection’*”³⁶⁶, che consiste nel “trattare eventi precedenti come se già contenessero in sé gli eventi successivi”³⁶⁷. Il problema, cioè, sta nel considerare ciò che è accaduto come ciò che doveva per forza accadere, trascurando tutti gli esiti alternativi che avrebbero potuto scaturire dal corso degli eventi. I comandanti vengono quindi etichettati con l’attributo di “genialità” soltanto perché, a posteriori, si è potuto osservare che alcune azioni da loro compiute, nel marasma delle azioni possibili, hanno condotto a risultati storici determinanti. Tali risultati non dipendono, tuttavia, da spiccate capacità personali, bensì dalla collaborazione di un grande numero di volontà e dalla concomitanza di circostanze favorevoli.

Ma si torni ora a quel capitolo 19. Tolstoj illustra “un’idea altrettanto definita, risaputa e totalmente falsa”³⁶⁸, che egli riscontra in tutte le narrazioni degli storici: secondo questi, in sostanza, Borodino sarebbe stata arbitrariamente scelta dai russi come posizione migliore per

³⁶² Riporto di seguito lo splendido brano in cui Napoleone si affaccia su Mosca il mattino del 2 settembre 1812, in cui le immagini sensuali e luminose si colorano di una leggera ironia per l’impressione errata del condottiero: “Il 2 settembre alle dieci del mattino c’era questo clima. La luminosità del mattino era magica. Dal colle Poklonnaja Mosca si stendeva vasta con il suo fiume, i giardini e le chiese, e sembrava vivere di vita propria, con le sue cupole tremolanti come stelle nei raggi del sole.

Di fronte allo spettacolo di quella strana città, con le forme mai viste della sua insolita architettura, Napoleone provava la curiosità un po’ invidiosa e inquieta che proviamo di fronte alle forme di una vita estranea, che ci ignora. Era evidente che quella città viveva nella pienezza delle sue energie vitali. Da quei segni indefinibili che anche a grande distanza permettono di riconoscere infallibilmente un corpo vivo da uno morto, Napoleone dal colle Poklonnaja vedeva il palpitare della vita nella città e sentiva quasi il respiro di quel corpo grande e bello”, L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte terza, pp. 333-334.

³⁶³ *Ivi*, p. 337.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 339.

³⁶⁶ G. S. MORSON, *War and Peace*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, cit, pp. 65-79, p. 71.

³⁶⁷ *Ibidem*, trad. mia. Secondo Morson si potrebbe leggere *Guerra e pace* come un catalogo di fallacie a cui sono soggette le scienze sociali e in particolare la scienza storica. Per un approfondimento cfr. *ivi*, pp. 71-73.

³⁶⁸ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte seconda, p. 192.

la battaglia campale, procedendo a fortificare la zona in attesa dello scontro. Tolstoj, invece, secondo il quale la battaglia si sarebbe svolta in un punto “assolutamente impreveduto e quasi non fortificato”³⁶⁹, procede a illustrare i movimenti delle truppe, al fine di dimostrare come altri luoghi sarebbero stati più vantaggiosi e come le previsioni degli strateghi abbiano dovuto adeguarsi alle contingenze. L'autore si premura inoltre di inserire una cartina geografica della zona, nella quale egli segnala le posizioni previste e quelle effettive tanto dei russi quanto dei francesi. Ciò che è interessante è ancora la denuncia della falsità delle ricostruzioni storiche, le quali retrospettivamente danno un senso logico ai movimenti militari: “solo molto tempo dopo, quando si scrissero in tutta tranquillità i resoconti sulla battaglia di Borodino, fu inventata (probabilmente per giustificare gli errori del comandante in capo, tenuto ad essere infallibile) la falsa e strana versione”³⁷⁰ degli storici. Per Tolstoj “è invece evidente che le cose andarono così”³⁷¹ come egli stesso le racconta:

E così, la battaglia di Borodino non si svolse affatto come la si descrive (cercando di occultare gli errori dei nostri comandanti militari e di conseguenza sminuendo la gloria dell'esercito e del popolo russo). La battaglia di Borodino non si svolse in una posizione scelta e fortificata, con un rapporto di forze solo lievemente sfavorevole ai russi, ma la battaglia di Borodino, in seguito alla perdita della ridotta di Ševardino, fu accettata dai russi in una località aperta e quasi priva di fortificazioni, con la metà delle forze rispetto ai francesi, cioè in condizioni in cui non solo era impensabile battersi per dieci ore lasciando incerto l'esito della battaglia, ma era impensabile anche solo trattenere per tre ore un esercito da una rotta totale e dalla fuga³⁷².

Pierre si trova così coinvolto in questa drammatica situazione. Lasciata Možajsk, mentre scende l'altura che conduce fuori dalla città, incontra un reggimento di cavalleria; nella direzione opposta avanza un convoglio militare che trasporta sui carri i feriti della battaglia del giorno precedente: “quasi tutti guardavano con ingenua curiosità infantile il cappello bianco e il frac verde di Pierre”³⁷³. Pierre spicca subito in mezzo ai soldati e ai feriti non solo per la ben nota corpulenza, ma anche e soprattutto per l'abbigliamento civile: egli è estraneo al mondo militare, e questa estraneità suscita la curiosità dei soldati. In questo episodio un aspetto in particolare colpisce Pierre: ad aprire la strada al reggimento ci sono i cantori, che intonano

³⁶⁹ *Ivi*, p. 194.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ivi*, pp. 196-197.

³⁷³ *Ivi*, p. 197.

canzoni soldatesche e al cui buonumore fa eco “un altro genere di allegria”³⁷⁴, quello delle campane che risuonano dalla cattedrale vicina. Disceso il colle, Bezuchov incontra un medico militare suo conoscente, il quale, mentre è indaffarato a curare i soldati, in presenza dell’amico e quasi soprapensiero, si trova a fare una stima dei feriti a cui dovrà prestare soccorso il giorno successivo. Mentre lo ascolta, Pierre formula uno strano pensiero: non si capacita di come tutti quegli uomini, un quinto dei quali il giorno seguente morirà in battaglia, non riflettano timorosi sul destino che li attende, ma si stupiscano del suo cappello e del suo frac verde.

Si è già accennato al fatto che, al momento della battaglia, tra i soldati si diffonde una strana frenesia: tale sentimento non manca nemmeno allo scoppio dello scontro di Borodino, quando, sopra il frastuono dei primi colpi di cannone, viene descritta una mattina “chiara, fresca, rugiadosa e *allegra*”³⁷⁵, di una chiarezza destinata tuttavia a intorbidirsi per i fumi dei fucili e dei cannoni. A battaglia avviata, Pierre, disorientato a causa della repentinà dello scontro e accecato dal fumo e dalla lucentezza delle armi, viene preso dal desiderio di stare nel mezzo di quel movimento di soldati, sulle cui facce “riluceva adesso quel *calore nascosto (chaleur latente)* del sentimento che Pierre aveva notato alla vigilia”³⁷⁶. Egli si getta così nel combattimento, per lo più intralciando i militari e rischiando di venire colpito più di una volta dal fuoco nemico così come da quello amico. I suoni della battaglia sono per Pierre soltanto dei rumori sconnessi, non riconducibili ad alcun fenomeno conosciuto. Egli non gli riesce a comprendere la drammaticità della situazione: anche quando una palla di cannone cade a due passi da lui, macchiandogli il vestito di terra, Pierre non fa che guardarsi intorno sorridendo. All’inizio i soldati lo guardano con disapprovazione, ma a vederlo seduto tranquillo sul terrapieno o passeggiare sotto il fuoco “come se fosse stato in un boulevard”³⁷⁷, cominciano a provare per lui simpatia: lo accolgono idealmente “nella loro famiglia”³⁷⁸ quasi alla stregua di un animale domestico, attribuendogli come soprannome “il nostro signore”³⁷⁹. La battaglia si conclude per Pierre con la ritirata verso Možajsk insieme alle truppe russe, desiderando nell’animo di “liberarsi al più presto delle atroci impressioni in cui aveva vissuto quella giornata, tornare alle consuete condizioni di vita e addormentarsi tranquillamente in camera sua, nel suo letto”³⁸⁰.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 198.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 234, corsivo mio.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 236.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 240.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ivi*, Libro terzo, Parte terza, p. 296.

Il ruolo di Pierre nel romanzo, in generale, e a Borodino, in particolare, è ben preciso: egli rappresenta “un punto di vista privilegiato”: “l’occhio passivo di Pierre gli permetteva di rispecchiare la realtà quale era: il suo occhio ingenuo e farsesco gli permetteva di raffigurarne la stranezza e la comicità; il suo occhio attonito gli dava modo di rappresentare le cose come un incubo vuoto, assurdo o orrendo”³⁸¹. Seguendo Pierre a Borodino “siamo nel cuore stesso della storia: ma la storia è vista da uno che non capisce niente e immagina di occuparvi un luogo insignificante; e così viene fedelmente rappresentata, derisa e nullificata”³⁸². Citati e Orwin sono concordi nell’affermare che Pierre è un perfetto eroe da romanzo in senso goethiano: egli è innanzitutto un osservatore passivo degli eventi, non è un uomo d’azione, ed è per questo che egli è così fuori luogo sul campo di battaglia, dove chi non agisce soccombe.

Orwin sottolinea, tuttavia, altri due aspetti particolari: in primo luogo, la studiosa ricorda un passo di una lettera di Tolstoj al poeta e amico Fet del maggio 1866, nella quale lo scrittore afferma di leggere Goethe e il *Don Chisciotte*. Anche questa seconda lettura influenza direttamente la creazione del personaggio di Pierre, soprattutto nella tensione tra slanci ideali e realtà: egli rappresenterebbe cioè il tentativo di combinare in sé la dimensione celeste con quella terrena, l’ideale, appunto, e il reale, in linea con il principio della suddetta “metafisica degli opposti”. A proposito dell’aspetto donchisciottesco di Pierre, Citati ritiene che in questo personaggio Tolstoj abbia voluto incarnare i due aspetti del comico che Cervantes rappresenta nelle figure di Don Chisciotte e Sancio Pancia: infatti “tutto quello che fa Pierre [...] è sovranamente comico”³⁸³, unendo in sé “la comicità astratta e intellettuale di Don Chisciotte e quella corporea di Sancio [...] perché è [al contempo] troppo idealista e troppo realista, filiforme e massiccio, vertiginoso e rozzo”³⁸⁴.

In secondo luogo, Pierre, proprio in virtù di questa conciliazione degli opposti, dovrebbe rappresentare quella ragione goethiana che informa la natura e ne garantisce l’armonia. Con un bel paragone che fa riferimento alla rinomata statura imperiosa di Pierre, Orwin afferma che egli è come le montagne del Caucaso quando Olenin le vede per la prima volta, ovvero “una presenza fisica imponente”³⁸⁵, e tuttavia animata, al contrario di quelle, dalla forza dello spirito. “Egli doveva essere quella ragione che Goethe preferiva vedere, piuttosto che separatamente da esse, all’interno delle sue manifestazioni”³⁸⁶.

³⁸¹ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 135.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ivi*, p. 137.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ D. T. ORWIN, *Tolstoy’s Art and Thought, 1847-1880*, cit., p. 130, trad. mia.

³⁸⁶ *Ibidem*, trad. mia. La studiosa giustifica questa lettura sostenendo che in una delle caratterizzazioni del personaggio di Pierre si trova un nascosto riferimento alla Teoria dei colori di Goethe. Si tratta della descrizione

Per Citati, tuttavia, Pierre si rivela essere, in fin dei conti, un personaggio tragico: il risobonario di quest'uomo, a un tempo sommamente corporeo e astratto, o il sorriso con cui rivela di non comprendere la carneficina di Borodino, non escludono "l'angoscia, la malinconia e la disperazione"³⁸⁷: essi rivelano anzi il lato oscuro della mente di Pierre, quella zona d'ombra assalita dal dubbio del senso, che lo porta a gettarsi con tutto se stesso nella realizzazione dei progetti più disparati, al fine di trovare una risposta ai suoi molti "perché?". E così egli gioca alla filosofia, gioca al matrimonio, sposando Helene sospinto da irresistibili correnti, gioca a fare il massone, gioca alla guerra a Borodino; e tuttavia le regole di questi giochi non sono che vestiti troppo stretti su un corpo troppo grande. Due avvenimenti permetteranno invece a Pierre di esprimere fino in fondo la sua dimensione astratta e quella corporea: l'incontro con Platon Karataev e il matrimonio con Nataša.

3.3. Kutuzov e Napoleone: fatalismo e critica della grandezza

A partire dall'episodio di Borodino, si può approfondire il diverso atteggiamento verso gli eventi storici dell'imperatore Napoleone, da un lato, e del generale Kutuzov, dall'altro. Gli opposti comportamenti dei comandanti nel corso della guerra permettono a Tolstoj di esemplificare alcuni punti cardine della sua filosofia della storia, che già erano emersi dall'analisi precedente e che ora verranno esaminati più ampiamente: la critica ai grandi eroi e il fatalismo.

Il primo contraccolpo subito da Napoleone nella rappresentazione tolstojana si trova nel celebre brano in cui il principe Andrej, ferito sotto il cielo stellato del campo di Austerlitz, vede il suo eroe sopraggiungere a cavallo e fermarsi a qualche passo da lui.

di Pierre che Nataša dà alla madre, in cui afferma che Pierre è "blu, blu scuro con del rosso, ed è quadrato" (L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro secondo, Parte terza, p. 549). La descrizione sinestetica di Nataša sarebbe da ricollegare a un appunto del diario di Tolstoj, il quale, dopo aver visitato la casa di Goethe e avervi osservato una piramide rappresentante la teoria dei colori, appunta che giallo sta per *Vernunft*, verde per *Sinnlichkeit*, rosso per *Phantasie* e blu per *Verstand*. Orwin ricorda che Goethe userebbe i termini *Vernunft* e *Verstand* in maniera tendenzialmente pre-kantiana, associando a *Vernunft* il significato di una ragione pura che ha la funzione di organizzare e sistematizzare il mondo esterno, uno spirito che illumina gli oggetti; *Verstand* sarebbe invece un intelletto intuitivo, "la ragione del cuore", attraverso il quale si ha accesso alle idee nella natura e nell'uomo, legato invece all'oscurità e alla materia. Pierre, quindi, sarebbe blu, in quanto possiede questo intelletto intuitivo o ragione del cuore, rosso, in quanto possiede la facoltà dell'immaginazione (lo stesso Citati afferma che "nessuno, in *Guerra e pace*, possiede una immaginazione illimitata come quella di Pierre", P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 135), e quadrato, che in termini goethiani secondo Orwin rappresenterebbe la *Sinnlichkeit*, la sensibilità intesa come ancoraggio alla realtà sensibile, quindi la "terrestrità" di Pierre.

³⁸⁷ P. CITATI, *Tolstoj*, cit., p. 138.

In quell'attimo Napoleone gli sembrava un uomo così piccolo e insignificante in confronto a ciò che ora avveniva fra la sua anima e quel cielo alto e infinito, su cui correvano le nuvole. [...] Gli sembravano così insignificanti in quel momento tutti gli interessi che assorbivano Napoleone, così meschino sembrava il suo stesso eroe, con quella vanità piccina e la gioia della vittoria, in confronto a quel cielo alto, giusto e buono che aveva visto e capito. [...] Guardando Napoleone negli occhi, il principe Andrej pensava alla nullità della grandezza, alla nullità della vita, di cui nessuno poteva comprendere il significato, e alla nullità ancor maggiore della morte, il cui senso nessun vivente poteva comprendere e spiegare³⁸⁸.

In questa occasione, il viso di Napoleone può ancora apparire raggiante “di autocompiacimento e di felicità”³⁸⁹ perché ad Austerlitz egli ha trionfato. Il successo alimenta, infatti, la sua presunzione di avere tra le mani le redini della storia. Nella percezione di Andrej e del lettore, avviene un mutamento nella visione di Napoleone per lo più sul piano esistenziale: l'esperienza dell'estrema possibilità della morte permette infatti al principe Bolkonskij di scorge l'ombra del nulla alle spalle delle ambizioni e delle azioni degli uomini. Ma poi il condottiero viene progressivamente ridimensionato anche sul piano storico: si pensi al già citato episodio del desolante arrivo francese a Mosca. Si consideri, inoltre, che anche la figura di Bezuchov, che inizialmente scorge nel grande condottiero la personificazione della rivoluzione e del progresso, “finirà per identificare Napoleone con la Bestia dell'Apocalisse e progetterà di ucciderlo. Così a mano a mano che procede la narrazione Napoleone è cancellato anche dal cuore e dall'immaginario del lettore”³⁹⁰.

Per approfondire ulteriormente la caratterizzazione del personaggio di Napoleone, è utile prendere in considerazione la definizione della guerra che il condottiero formula alla vigilia dello scontro di Borodino: “rivolgendosi all'aiutante di servizio domanda d'un tratto: ‘- Lo sapere, Rapp, che cos'è l'arte della guerra? [...] L'arte di essere più forti del nemico in un determinato momento. *Voilà tout*’”³⁹¹. Egli, cioè, concepisce la guerra come un calcolo di forze che permette a un certo numero di uomini di sovrastare un altro determinato numero di uomini, e la capacità del comandante in capo deve essere quella di compiere questo calcolo in maniera matematicamente esatta. In linea con questa definizione, Napoleone, dopo aver effettuato il giro

³⁸⁸ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro primo, Parte terza, pp. 353-355.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 355.

³⁹⁰ I. ADINOLFI, “Fa' quel che devi, accada quel che può”. *La concezione della storia in Guerra e pace*, in *Il Paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Il Nuovo Melangolo, 2024, pp. 112-140, p. 119.

³⁹¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte seconda, p. 233.

di ricognizione afferma “- Gli scacchi sono disposti, la partita comincerà domani”³⁹². La metafora degli scacchi è sintomatica del ruolo che l'imperatore crede di ricoprire: egli si illude di poter muovere a proprio piacimento, con le sue mani bianche, ogni pezzo della scacchiera, dal più alto generale al soldato semplice. A confutare questa opinione è ancora una volta Andrej.

Proprio mentre Napoleone dispone le sue pedine sulla scacchiera, alla vigilia di Borodino, Bezuchov e il principe si trovano a discutere sul ruolo che deve svolgere un abile condottiero. Pierre afferma con una similitudine che “un abile condottiero [...] è quello che ha previsto tutti i casi possibili [...], che ha indovinato i pensieri del nemico”³⁹³, poiché, continua poco dopo, “si dice che la guerra sia simile al gioco degli scacchi”³⁹⁴. A questo punto Andrej, avendo alle spalle l'esperienza di Shōngrabern e di Austerlitz, sbotta per l'indignazione, e chiede, rivolto all'amico:

Che cosa ci aspetta domani? Cento milioni degli accidenti più diversi, che saranno decisi in un istante a seconda che siano fuggiti o stiano per fuggire loro o i nostri, che resti ucciso l'uno o l'altro; mentre ciò che si sta facendo adesso è solo un passatempo. Il fatto è che coloro con cui sei andato a vedere la posizione non solo non contribuiscono all'andamento generale delle cose, ma lo ostacolano. Si preoccupano solo dei loro piccoli interessi³⁹⁵.

La contingenza dell'azione militare non permette previsioni sicure da parte dei comandanti, i quali, pur elaborando piani sempre nuovi e sempre più complessi, non potranno mai tenere in considerazione ogni eventualità, ogni imprevisto, e tantomeno le reazioni dei soldati. “Questi signori tedeschi – dice Andrej in riferimento ai comandanti – domani non vinceranno la guerra, ma faranno solo danni e danni, perché *nella loro testa* tedesca ci sono solo ragionamenti che non valgono un soldo bucato, e *nel cuore* non hanno l'unica cosa necessaria per domani, quella che c'è [nel soldato] Timochin”³⁹⁶. Chi sta a capo degli eserciti fa affidamento sul calcolo razionale, là dove a determinare successi e sconfitte è invece il sentimento che ogni soldato prova nel proprio cuore. Le parole di Andrej riportano alla mente di Pierre lo stupore che egli aveva provato alla vista dell'allegria del reggimento presso l'altura di Možajsk: “capì il calore nascosto, latente come si dice in fisica, del patriottismo, che era in tutti gli uomini che aveva visto e che gli spiegava perché tutti quegli uomini si preparavano alla

³⁹² *Ivi*, p. 231.

³⁹³ *Ivi*, p. 215.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 217, corsivi miei.

morte tranquillamente e quasi spensieratamente”³⁹⁷. Entra qui in gioco quello che Tolstoj definisce il “morale delle truppe”, ovvero quel sentimento che risveglia in ogni singolo soldato il desiderio di vincere, di salvare la propria vita e quella dei compagni.

Andrej porta quindi a compimento il suo ragionamento, dando a sua volta una definizione della guerra che, dalla suggestiva metafora scacchistica, riporta Pierre e il lettore alla cruda realtà dei fatti:

La guerra non è una piacevolezza, ma la cosa più schifosa della vita, e bisogna capirlo e non giocare alla guerra. Bisogna accettare severamente e seriamente questa terribile necessità. È tutto qui: respingere la menzogna, e la guerra è guerra, non un gioco. Così invece la guerra è il passatempo preferito di uomini oziosi e superficiali... Il ceto militare è il più onorato. Ma che cos'è la guerra, che cosa occorre per il successo nelle cose militari, quali sono i costumi della società militare? Lo scopo della guerra è l'omicidio, gli strumenti della guerra sono lo spionaggio, il tradimento e la sua istigazione, la spoliazione degli abitanti, il saccheggio o il furto per approvvigionare l'esercito; l'inganno e la menzogna, chiamati stratagemmi militari; i costumi del ceto militare sono l'assenza di libertà, cioè la disciplina, l'ozio, l'ignoranza, la crudeltà, la depravazione, l'ubriachezza. E nonostante ciò questo è il ceto più elevato, onorato da tutti. Tutti i re, tranne quello di Cina, indossano l'uniforme militare, e a quello che ha ammazzato più gente danno la ricompensa maggiore... Si incontreranno, come domani, per ammazzarsi a vicenda, massaceranno, storpieranno decine di migliaia di uomini, e poi celebreranno funzioni di ringraziamento per avere ucciso tanti uomini (anzi, ne esaggereranno anche il numero), e proclameranno la vittoria, credendo che quanti più uomini sono stati uccisi, tanto maggiore sia il merito. Come può guardarli e ascoltarli Dio da lassù? – gridò il principe Andrej con voce acuta, stridula. – Ah, anima mia, negli ultimi tempi la vita mi è diventata gravosa. Vedo che ho cominciato a capire troppe cose. E non è opportuno che un uomo assaggi dall'albero della conoscenza del bene e del male... Be', ma non sarà per molto! – aggiunse³⁹⁸.

È facile supporre che qui Andrej si faccia portavoce delle opinioni dello stesso Tolstoj, soprattutto se si tengono in considerazione gli esiti antimilitaristi, pacifisti e orientati a una forma di anarchismo non-violento elaborati nella vecchiaia. Ancora una volta, viene sottolineato che a partecipare a questo massacro sono degli uomini e non dei numeri scritti sulle carte da abili strateghi, sono dei corpi che verranno feriti, mutilati, uccisi. A questo proposito,

³⁹⁷ *Ivi*, p. 218.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 219.

è interessante mettere a confronto il brano appena citato con un episodio precedente. Dopo l'abbandono di Smolensk, il principe Andrej conduce il proprio reggimento in ritirata lungo la strada maestra che porta a Mosca. Il caldo torrido e la sabbia che penetra le uniformi spingono un gruppo di soldati a gettarsi nell'acqua di uno stagno torbido, fangoso e invaso dalle alghe, che si trova lì vicino. Andrej, alla vista dei soldati che vi si dimenano allegri, non riesce a scorgere altro che "bianchi corpi di uomini, di soldati, con le braccia, i visi e i colli rosso mattone. [...] carne umana nuda e bianca [che] si dimenava ridendo e strillando in quella pozza fangosa, come tanti carassi ammassati in un inaffiatoio"³⁹⁹. Il biancore del corpo dei soldati riecheggia le mani di Napoleone, ma in questo caso esso viene sporcato, macchiato: i soldati che poco prima marciavano con Andrej si trasformano, ai suoi occhi, in pezzi di carne da macello, destinati a rivoltarsi nel fango del campo di battaglia. Si tratta di una di quelle visioni epifaniche che permettono ai personaggi di *Guerra e pace* di cogliere, in un fugace istante, una verità profonda e spesso insopportabile. Lo stesso principe Bolkonskij si rende conto che assaggiare il frutto dell'albero della conoscenza non sempre è un bene: un soldato dovrebbe vivere, come afferma Rostov, senza pensieri e capacità di giudizio, dimentico di se stesso, poiché soltanto non riflettendo sulla propria sorte egli può andare con gioia a morire e a uccidere per il proprio sovrano.

Tolstoj si prende quindi gioco degli storici che affermano che Napoleone fu sconfitto a Borodino perché aveva il raffreddore, come se tutto dipendesse da questa minima circostanza. Secondo lo scrittore, se i soldati francesi andarono a combattere contro l'esercito russo fu solo per un loro desiderio: arrivati a Borodino, la scintilla del loro morale era ormai divampata e nemmeno un ordine di Napoleone avrebbe potuto spegnerla. Anzi, a proposito di ordini, nessun ordine di Napoleone fu eseguito durante la battaglia, perché le circostanze richiesero che le azioni si adeguassero alle necessità contingenti. E così "a Napoleone *sembrava soltanto* che tutta l'azione avvenisse per suo volere"⁴⁰⁰. Napoleone viene ridimensionato al ruolo di attore sul palcoscenico della storia, come uno qualsiasi dei suoi soldati: anch'egli è guidato da quella forza misteriosa, alla quale si sottomette invece consapevolmente il generale russo Kutuzov.

Per annosa esperienza militare [Kutuzov] sapeva, e con l'intelligenza della vecchiaia capiva, che un uomo solo non può dirigere centinaia di migliaia di persone che lottano con la morte, e sapeva che non sono le disposizioni del comandante in capo a decidere le sorti di una battaglia, né il luogo in cui si trovano le truppe, o il numero dei cannoni

³⁹⁹ *Ivi*, p. 130.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 230.

e degli uomini uccisi, ma quella forza inafferrabile chiamata morale delle truppe, e lui badava a questa forza e la dirigeva, per quanto era in suo potere⁴⁰¹.

L'unica funzione a cui può assolvere un comandante in capo è quella di assecondare nella maniera più favorevole il morale delle truppe. Per esperienza, Kutuzov ha assistito al fallimento, sul piano dell'attuazione, di ogni piano strategico: spesso, infatti, si incontra nel romanzo un Kutuzov sonnecchiante durante le riunioni militari, ma sveglia e partecipa allo scoppio di uno scontro con il nemico. Come e prima di Andrej, Kutuzov ha osservato l'impossibilità di costruire una scienza militare: non è possibile trovare leggi generali per una materia che si occupa di azioni collettive, in circostanze sempre variabili, imprevedibili e indefinibili, così come imprevedibile è la forza dei singoli partecipanti a queste azioni. La critica ai teorici militari trova esemplificazione nel ritratto del generale Phull, che elabora teorie ignorandone completamente l'applicazione pratica: egli anzi gode degli eventuali insuccessi militari, poiché essi dimostrano che una deroga alla teoria non è che una conferma della sua correttezza. In realtà, soltanto un incoraggiamento proveniente dai soldati in prima linea e nel cuore di una battaglia, là dove non possono giungere gli ordini dei superiori né le disposizioni degli strateghi, può risvegliare le forze degli uomini e ribaltare una situazione apparentemente senza salvezza. Una consapevolezza simile era stata dimostrata da Bagration durante lo scontro di Schöngrabern, quando egli, non impartendo alcun ordine concreto, si era limitato a mostrare un atteggiamento di forza e sicurezza che aveva trasmesso ai sottoposti.

Quella di "genio" militare è dunque soltanto un'etichetta che viene conferita retrospettivamente a quei condottieri le decisioni dei quali, per una coincidenza di circostanze, determinano il successo di un'impresa. Andrej afferma anzi che il bravo condottiero non dovrebbe possedere particolari qualità né pratiche né umane, ma dovrebbe "essere limitato, fermamente convinto che ciò che fa sia molto importante"⁴⁰²: è infatti la convinzione ad essere trasmessa alle truppe. "I militari vengono chiamati geni solo perché sono ammantati di splendore e potere, e masse di farabutti adulano il potere attribuendogli le qualità, che non gli competono, del genio"⁴⁰³.

Tolstoj muove quindi una critica al concetto di causa applicato al movimento storico: ancora una volta, egli rivolge un'accusa agli storici, che "con ingenua sicurezza"⁴⁰⁴, ognuno da un diverso punto di vista, individuano un'unica causa scatenante (come nel caso del raffreddore

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 255.

⁴⁰² *Ivi*, Libro terzo, Parte prima, p. 54.

⁴⁰³ *Ivi*, pp. 53-54.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 5.

di Napoleone). A detta di Tolstoj, già gli storici contemporanei a Napoleone, ciascuno dei quali trovava una causa diversa per un medesimo avvenimento, avrebbero dovuto mettere in dubbio il proprio metodo d'indagine: essi, non riconoscendo l'impossibilità di trovare un'unica circostanza decisiva, ingaggiavano una gara a chi trova la causa più corretta. Tuttavia,

per noi posteri – afferma Tolstoj –, che contempliamo in tutta la sua portata l'enormità di quell'evento e cerchiamo di penetrarne il senso semplice e terribile, queste cause appaiono insufficienti. [...] A noi posteri, che non siamo degli storici e non ci lasciamo prendere dal gusto della ricerca in sé, e perciò contempliamo l'evento con buon senso non offuscato, le cause appaiono innumerevoli. Quanto più ci addentriamo nella ricerca delle cause, tante più ne scopriamo, e ciascuna causa presa singolarmente, o anche intere serie di cause ci appaiono ugualmente giuste di per sé, e ugualmente false per la loro inconsistenza in confronto all'enormità dell'evento e per la loro inefficacia (senza tutte le altre cause) a produrre l'evento che si è compiuto. [...] Senza una sola di queste cause nulla avrebbe potuto essere. Dunque, tutte queste cause – miliardi di cause – hanno concorso a produrre ciò che è accaduto. E, di conseguenza, nessuna è stata la causa esclusiva dell'evento, ma l'evento doveva compiersi solo perché doveva compiersi⁴⁰⁵.

Si assiste quindi a una moltiplicazione delle cause scatenanti un determinato evento. Si tratta di quella che lo scrittore chiama “legge della coincidenza delle cause”, per la quale “migliaia di cause spicciole”⁴⁰⁶ vanno a inserirsi e a coincidere con l'evento: “nulla è la causa”⁴⁰⁷ di un fatto, esiste solo la coincidenza delle condizioni che lo determinano.

A questo livello di elaborazione della sua teoria storica, negando la capacità di una singola circostanza, di un singolo ordine o di un singolo atto, di causare un evento, Tolstoj sembra negare anche la libertà degli uomini all'interno della storia. Egli afferma invece che la coesistenza di innumerevoli cause produce una necessità alla quale l'individuo non può sottrarsi: l'autore, infatti, non trova altri modi per giustificare il fatto che tutti quegli uomini abbiano accettato di compiere una carneficina, di uccidersi e mutilarsi l'un l'altro, obbedendo agli ordini di “singoli, deboli individui”⁴⁰⁸. Tolstoj afferma che “il fatalismo nella storia è inevitabile per spiegare i fenomeni irrazionali (cioè quelli di cui non comprendiamo la razionalità). Quanto più ci sforziamo di spiegare razionalmente questi fenomeni storici, tanto più irrazionali e incomprensibili diventano per noi”⁴⁰⁹. La storia, quindi, non segue per Tolstoj

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 6-7.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 8.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 9.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 7.

⁴⁰⁹ *Ivi*, pp. 7-8.

uno sviluppo sempre e comunque razionale: eventi come la guerra sono anzi completamente irrazionali, ingiustificabili sul piano della scelta del singolo di parteciparvi, o di ordinare di parteciparvi, poiché fare la guerra significa mettere in gioco ciò che è di più caro a ogni uomo, ovvero la propria vita.

Tolstoj, secondo il suo peculiare metodo analitico, compie dunque uno sdoppiamento, e afferma che la vita di un uomo è composta da due aspetti: da un lato c'è la vita personale, "tanto più libera quanto più astratti sono i suoi interessi"⁴¹⁰; dall'altro invece c'è "la vita elementare, di sciame, dove l'uomo inevitabilmente segue le leggi che gli sono prescritte"⁴¹¹. *Per sé* l'uomo vive consapevolmente; *per i fini storici* egli è invece strumento inconsapevole. Vivendo per se stesso, un uomo persegue i propri fini personali, sentendo dentro di sé di poter liberamente decidere di compiere o meno una certa azione; una volta compiuta, tuttavia, tale azione "diventa irreversibile e si trasforma in patrimonio della storia, dove il suo significato non è più libero ma predeterminato"⁴¹². Quanto più privatamente vive un uomo tanto più liberamente egli può agire; quanto più invece un uomo conduce una vita pubblica, tanto meno egli è libero: questo è il paradosso che emerge dalle pagine tolstojane. I cosiddetti grandi eroi non hanno davvero nulla di grande, perché l'esercizio del potere su un ingente numero di uomini riduce proporzionalmente la loro libertà: si moltiplicano anzi le circostanze costrittive nelle quali tutti quegli individui agiscono, restringendo sempre più l'arco di azione dell'uomo al potere. "Il re è schiavo della storia"⁴¹³: Napoleone, Alessandro, Kutuzov non sono che etichette con le quali si identifica un evento storico, "e proprio come le etichette, meno di qualsiasi altra cosa hanno rapporto con l'evento stesso"⁴¹⁴. Prendendo ancora in prestito le parole di Tolstoj, "la storia, cioè la vita inconsapevole, collettiva, la vita di sciame dell'umanità, si serve di ogni minuto della vita dei re come di uno strumento per i propri scopi"⁴¹⁵.

3.4. Il confronto con Hegel: la storia come sviluppo razionale dello Spirito

Se si tiene conto del clima culturale della Russia tra gli anni Quaranta e Sessanta, durante i quali si diffonde, spesso semplificata e rielaborata, la filosofia hegeliana, è possibile mettere a confronto la filosofia della storia tolstojana con quella esposta da Hegel nelle *Lezioni sulla*

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 8.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 9.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 8.

*filosofia della storia*⁴¹⁶. Nelle pagine di *Guerra e pace* sembra infatti di assistere, nelle sezioni teoriche, a un confronto tacito ma intenso con il filosofo tedesco: i due autori sembrano utilizzare i medesimi concetti e porsi domande molto simili, per giungere, nonostante alcune apparenti convergenze iniziali, a esiti del tutto diversi.

Nelle *Lezioni*, Hegel afferma di volersi occupare della “*storia filosofica*”⁴¹⁷, ovvero della “considerazione pensante della storia”⁴¹⁸, la quale porta con sé un presupposto fondamentale, che risolve una presunta contraddizione tra storia e filosofia. Da una parte, infatti, sembra che nella storia il pensiero sia subordinato al dato materiale; dall’altra, la speculazione filosofica produce pensieri propri, svincolati da quel dato. Il presupposto dell’analisi storica hegeliana, che tuttavia è tutt’altro che presupposto per l’analisi speculativa, è dunque il seguente: “l’unico pensiero che la filosofia porta con sé è [...] il semplice pensiero della *ragione*, secondo il quale la ragione governa il mondo, e così anche nella storia mondiale le cose sarebbero andate razionalmente”⁴¹⁹.

La ragione [...] è la *sostanza* e la *potenza infinita*, è l’*infinita materia* di tutta la vita naturale e spirituale, nonché la *forma infinita*, l’attività propria di questo contenuto. [...] La ragione si nutre consumando se stessa, è il materiale stesso sul quale essa lavora: la ragione ha se stessa come proprio presupposto, il suo fine coincide con il fine ultimo assoluto; così pure la ragione stessa è l’attività di estrarre questo fine dalla sfera dell’interiorità per tradurlo nel mondo fenomenico, non soltanto nell’universo naturale, ma anche in quello spirituale – nella storia mondiale⁴²⁰.

Questo presupposto dell’indagine storica, che è il risultato dell’analisi filosofica, consiste nel tenere viva “la fede salda, invincibile, che ci sia una ragione nella storia”⁴²¹, e che quindi gli eventi storici siano la manifestazione fenomenica, nella forma di avvenimenti e fatti determinati, di tale ragione infinita. “Solo dall’esame della storia mondiale [...] dovrà risultare che [...] la storia è stata il cammino razionale, necessario dello spirito del mondo”⁴²².

Nell’illustrare il modo in cui la ragione si sviluppa storicamente, Hegel si trova a dover chiarire la sua posizione nei riguardi del concetto di provvidenza. Il filosofo afferma che la provvidenza ha una connotazione religiosa insufficiente per la filosofia intesa come scienza:

⁴¹⁶ G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. di G. Bonacina e L. Sichirullo, Bari-Roma, Laterza, 2003.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 9.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 10.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ *Ivi*, p. 11.

⁴²² *Ibidem*.

dal momento che la scienza deve “fornire da sé la prova, se non della verità, almeno della giustezza”⁴²³ delle proprie teorie, essa non può fare ricorso alla fede, ma alla dimostrazione razionale.

Infatti quella fede è altrettanto indeterminata, è quel che diciamo una fede nella provvidenza in genere, incapace di procedere fino ad abbracciare un contenuto preciso, fino ad applicarsi all’insieme, all’andamento complessivo della storia mondiale. Eppure spiegare la storia significa svelare le passioni dell’uomo, il loro genio, le loro forze attive, e questa determinatezza della provvidenza si chiama di solito il suo *piano*. Ma questo piano è proprio ciò che si pretende rimanga nascosto ai nostri occhi, e volerlo conoscere ci renderebbe colpevoli di un’audacia sconveniente⁴²⁴.

Tolstoj sarebbe d’accordo con queste parole di Hegel: la grande differenza tra i due autori sta proprio nel grado di conoscibilità e chiarezza del processo storico. Hegel afferma che la fede nella provvidenza permette di conoscere qualcosa “qui e là”⁴²⁵, in singoli casi particolari e in riferimento a singoli uomini; ma nella storia, egli dice, non agiscono soltanto singoli individui, ma interi complessi che costituiscono popoli e Stati, dei quali la fede “astratta, indeterminata”⁴²⁶ nella provvidenza non riesce a rendere ragione, perché non riesce a chiarire i mezzi con cui essa stessa agisce nella storia.

Hegel ritiene dunque compito dell’analisi filosofica della storia conoscere le manifestazioni fenomeniche di quella ragione, che è “il pensiero che determina se stesso in maniera affatto libera”⁴²⁷ nei fenomeni storici. La ragione, cioè, deve chiarire “*il fine ultimo del mondo*”⁴²⁸ e i mezzi tramite i quali è possibile realizzare tale fine. L’essenza, o sostanza, dello spirito è la libertà: a questa considerazione egli è giunto preliminarmente tramite la ricerca speculativa, specificando che tale libertà è da intendere come l’avere in sé il proprio centro, come indipendenza da altro al di fuori di sé. La libertà è “*l’essere presso se stesso*”⁴²⁹ dello spirito, ovvero l’avere coscienza di se stesso: il progressivo prendere coscienza di sé da parte dello spirito è il fine ultimo del mondo. Dunque, “la storia mondiale è il teatro della rappresentazione dello spirito, la raffigurazione del modo nel quale lo spirito elabora il sapere

⁴²³ *Ivi*, p. 13.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 14.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 13.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 16.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 17.

del suo essere in sé”⁴³⁰; in altre parole, “la storia mondiale è il progresso nella coscienza della libertà – un progresso che dobbiamo conoscere nella sua necessità”⁴³¹.

Secondo Hegel, la libertà, in quanto essenza dello spirito, avrebbe quindi in sé la necessità di venire a manifestazione nei fenomeni storici, e per farlo si servirebbe di alcuni mezzi particolari: la libertà, concetto interno, si serve cioè di mezzi esterni e fenomenici per entrare sulla scena della storia. Nell’esame storico, ciò che appare immediatamente sono le azioni degli uomini determinate dalle loro passioni, dai loro impulsi e dai loro interessi, che permettono di portare a esistenza il concetto e la natura dello spirito: quest’ultimo, inizialmente principio astratto, alla stregua di qualsiasi altro fine, principio o regola, può quindi giungere a concretezza. È la volontà dell’uomo a permettere l’attuazione dei principi e la realizzazione dei fini, e tale volontà viene espressa soltanto se l’individuo può trovare nella realtà una soddisfazione personale: “è il diritto infinito del soggetto, di trovarsi appagato nella sua attività e nel suo lavoro”⁴³².

Ma le passioni dell’individuo, che è sempre “un certo uomo determinato”⁴³³, con il suo particolare carattere e le sue particolari espressioni della volontà e dell’intelligenza, lo inducono a una soddisfazione in prima istanza egoistica e privata. La realizzazione di questi impulsi si rivela essere non nociva, bensì fruttuosa, se, nella costituzione di uno Stato, le passioni private e individuali dei cittadini portano con sé anche un impulso a compiere azioni universali: i fini privati e quelli universali devono, cioè, trovare “appagamento e realizzazione l’uno nell’altro”⁴³⁴, così da realizzare uno Stato “ben costituito e pieno di forze in se stesso”⁴³⁵.

Ma “la storia mondiale inizia solo *in sé*, ossia come natura, dal suo fine universale, che è quello di soddisfare il concetto dello spirito”⁴³⁶: il fine universale dello spirito è un impulso profondo e inconsapevole, che, come già affermato, la storia ha il compito di portare alla coscienza tramite le sue manifestazioni fenomeniche. Nel farlo sembra tuttavia che sorga un ostacolo: “il lato soggettivo”⁴³⁷ mostra una molteplicità di volontà, impulsi e attività che rappresentano i mezzi di espressione di quello stesso spirito del mondo. Il problema che sorge a questo punto riguarda, quindi, la possibilità della conciliazione tra libertà e necessità, poiché

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ivi*, p. 18.

⁴³² *Ivi*, p. 21.

⁴³³ *Ivi*, p. 22.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 23.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

“consideriamo necessario il cammino interno in sé e per sé dello spirito, mentre ascriviamo alla libertà quel che appare nella volontà consapevole degli uomini come loro interesse”⁴³⁸.

Hegel afferma che, sul piano speculativo, è dimostrato che un’antitesi di questo genere trova una soluzione dal punto di vista logico: ciò che è essenziale sapere sotto il rispetto dell’analisi storica è che la finitezza e determinatezza degli scopi particolari sono “il punto di vista fenomenico, come ciò che appare all’osservazione”⁴³⁹, nel quale si collocano gli individui con le loro volontà particolari. Questo lato fenomenico è “il lato dell’esistenza dell’Assoluto considerato come universale”⁴⁴⁰, cioè è manifestazione dell’universale nella realtà. A mediare tra universale e particolare è per Hegel l’azione individuale:

La riflessione interiore, questa libertà, è in genere astrattamente il momento formale dell’attività dell’idea assoluta. L’attività è il termine medio del sillogismo, il quale ha per estremi da un lato il principio universale, l’idea, la quale giace in fondo al pozzo interiore dello spirito, dall’altro l’esteriorità in generale, la materia oggettiva. L’attività è il termine medio che trasferisce nell’oggettività il principio universale e interno⁴⁴¹.

A sostegno di tale argomento Hegel porta l’esempio della costruzione di una casa: a partire dall’idea o progetto iniziale, si utilizzano dei materiali che permettono la realizzazione di tale progetto. Come la gravità attrae verso il basso i mattoni, ma solo per permettere loro di ergersi in alto nella costruzione di un muro, così la realizzazione delle passioni permette la creazione di una società umana, pur conferendo al Diritto la facoltà di intervenire “*contro* di esse”⁴⁴² per il mantenimento dell’ordine. Gli individui che agiscono in base ai loro scopi individuali contengono, quindi, nelle loro azioni un certo grado di universalità, del quale essi non sono consapevoli, come quando, appiccando un fuoco a una trave, l’incendio si propaga involontariamente alle case contigue.

Nelle grandi circostanze storiche alcuni individui eccezionali prendono consapevolezza dell’universalità celata nelle loro azioni individuali: in loro

questo principio universale è un momento dell’idea produttiva, un momento della verità, che aspira a pervenire a se stessa e preme in questa direzione. Gli uomini storici, gli

⁴³⁸ *Ivi*, p. 24.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 25.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 24.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 25.

⁴⁴² *Ibidem*.

individui della storia mondiale, sono quelli che perseguono scopi nei quali sia contenuto un principio universale siffatto⁴⁴³.

Spesso infatti le loro azioni non sono intese a preservare l'ordine, ma a farlo crollare, dal momento che il loro pregio, pur agendo al fine immediato di appagare se stessi, consiste nello scorgere il gradino successivo sulla scala del progresso umano: pur essendo infatti uomini "pratici e politici, tuttavia erano al tempo stesso uomini capaci di pensiero, capivano di che cosa ci fosse bisogno e che cosa fosse maturo per quell'epoca"⁴⁴⁴. Napoleone, assieme a Cesare o Alessandro Magno, è una di siffatte figure, che per Hegel meritano il titolo di "eroi":

Ecco che cosa sono i grandi uomini nella storia: i loro scopi privati particolari racchiudono il contenuto sostanziale che è volontà dello spirito del mondo. Dobbiamo chiamarli *eroi*: essi non hanno attinto i loro scopi e la loro vocazione semplicemente al corso pacato e ordinato delle cose, consacrato dal sistema esistente, bensì a una fonte che ha un contenuto nascosto, non ancora maturato fino ad avere esistenza presente; li hanno attinti allo spirito interno, ancora sotterraneo, il quale bussa al mondo esterno quasi fosse un guscio e lo spezza, poiché è un seme diverso rispetto al seme di quel guscio. Questi uomini sembrano dunque ricavare i loro scopi e la loro vocazione da se stessi; le loro gesta hanno prodotto una situazione e rapporti mondani i quali sembrano essere soltanto affar *loro* e opera *loro*⁴⁴⁵.

Il destino dei grandi uomini è di cadere una volta esaurita tutta la forza della loro passione, "come baccelli svuotati del seme"⁴⁴⁶. A loro non è concessa la felicità, che per Hegel è realizzabile soltanto nella vita privata; tuttavia, questa constatazione, a detta del filosofo, non è che una misera consolazione per uomini invidiosi, che vogliono trovare un difetto alla grandezza di questi "individui cosmico-storici".

Questi eroi, dunque, appaiono spesso immorali agli uomini del loro tempo perché, "in anticipo sulle idee e i bisogni dei contemporanei, [...] li guidano là dove questi a loro insaputa vogliono essere guidati"⁴⁴⁷ sulla strada della conquista della libertà, assumendo il ruolo di "condottieri di anime, prima che di eserciti o Stati"⁴⁴⁸. Spesso queste figure appaiono sulla scena della storia in concomitanza a grandi eventi, ad esempio le rivoluzioni. Hegel individua infatti due categorie di eroi: i grandi condottieri politici e militari, da un lato, e i grandi creatori di

⁴⁴³ *Ivi*, p. 27.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 28.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ G. BONACINA, *Introduzione. La storia narrata da Hegel, oggi*, in G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, cit., pp. VII-XXXVII, p. XII.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

filosofie e religioni, dall'altro. Napoleone è la massima espressione della prima categoria, diventando, per il filosofo, l'eroe eponimo della rivoluzione francese. La figura di Napoleone non è tuttavia ritratta secondo gli schemi romantici alla Byron o alla Stendhal, che sfociano nel culto dell'eroe, né secondo i dettami dell'idealizzazione che ne stava nascendo in Francia dopo la caduta dell'Impero: la sua visione provvidenziale avrebbe addirittura permesso a Hegel di scrivere una storia senza individui, poiché anche questi eroi della storia si rivelano essere, alla fine, "meri strumenti del progresso"⁴⁴⁹. Ma, pur considerando gli individui come strumenti, o attori, nelle mani della storia, Hegel afferma che

l'idea in verità dei capi dei popoli e dei reggitori del mondo assomiglia a Mercurio, il condottiero delle anime; è lo spirito, è la sua volontà razionale e necessaria, ad aver diretto e a dirigere gli avvenimenti mondiali. Il nostro scopo è proprio quello d'imparare a conoscere lo spirito in questa sua attività di dirigere il mondo⁴⁵⁰.

Per il filosofo tedesco, dunque, è vero che le grandi personalità storiche sono strumenti nelle mani del divenire storico, ma lo sono in quanto incarnazione dello spirito razionale che si svolge nella storia e dirige gli eventi.

3.5. Tolstoj: l'irrazionalità della storia

Tolstoj, pur riconoscendo con fermezza la necessità di una forza misteriosa che muove gli uomini, narra degli episodi che, contrariamente alla concezione hegeliana, ne dimostrano l'evidente irrazionalità: oltre ai brani già ricordati, un caso esemplare si trova ancora nella vicenda di Pierre, quando, durante la prigionia, viene condotto in una casa occupata dai francesi per sostenere un interrogatorio. L'accusa è di incendio doloso e Pierre, come in un processo kafkiano, si ritrova a rispondere senza capire perché, ma con condiscendenza e persino con cortesia, alle domande dei soldati francesi, sentendosi come "una scheggia insignificante finita fra gli ingranaggi di una macchina che non conosceva, ma che funzionava perfettamente"⁴⁵¹. Seguendo inerme il movimento di questi ingranaggi, Pierre viene poi condotto di fronte al generale Davout, "un uomo famoso per la sua crudeltà"⁴⁵², per sostenere un secondo interrogatorio. Nel momento in cui gli vengono rivolte le domande, Pierre riesce a stento a proferire qualche parola di supplica rivolto al generale, il quale, con l'aria di "un insegnante

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. XIII.

⁴⁵⁰ G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, cit., p. 9.

⁴⁵¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte prima, p. 442.

⁴⁵² *Ivi*, p. 443.

severo”⁴⁵³, alza per un istante lo sguardo su Pierre. In quello sguardo il mite Bezuchov ritrova un insperato barlume di umanità: con sua stessa sorpresa, Davout vede in nell’imputato, che fino ad allora era stato per lui “solo una circostanza”⁴⁵⁴ e un numero sulla carta, un essere umano:

Davout sollevò gli occhi e lo fissò. Per alcuni secondi si guardarono, e questo sguardo salvò Pierre.

In quello sguardo, al di là di tutte le condizioni della guerra e del processo, fra quelle due persone si stabilirono dei rapporti umani. Entrambi in quell’unico istante sentirono vagamente un’immensa quantità di cose e capirono che erano entrambi figli dell’umanità, che erano fratelli.

Al primo sguardo, quando Davout aveva appena sollevato la testa dal suo elenco dove le vicende e la vita delle persone erano designate con dei numeri, per lui Pierre era solo una circostanza; e Davout l’avrebbe fatto fucilare, senza per questo gravarsi la coscienza di una cattiva azione; ma adesso ormai vedeva in lui un uomo. Per un istante restò soprapensiero⁴⁵⁵.

La forza impersonale che dirige gli uomini e il corso della storia sembra imporsi perfino sullo scambio di sguardi tra i due personaggi. Davout comunica a Pierre la sua condanna a morte; in realtà, però, egli viene condotto inconsapevolmente sul luogo dell’esecuzione solo per assistere alla fucilazione dei prigionieri. È in questa scena che l’irrazionalità della guerra raggiunge il suo apice: i soldati francesi incaricati di sparare mostrano gli stessi volti lividi e gli stessi occhi atterriti dei russi che stanno per uccidere. Tutti sono accomunati dalla medesima sofferenza e dallo stesso timore; e tuttavia la macchina della violenza procede inesorabile, il condannato viene legato al palo, bendato e infine colpito a morte da una scarica di fucili.

Mentre si allontanano dal luogo dell’esecuzione, Pierre sente un soldato francese tentare di consolarsi e di giustificare ciò che ha appena fatto, ma senza riuscirci: lasciando a metà la frase che stava pronunciando, si allontana dai compagni con “un gesto di rinuncia”⁴⁵⁶. Anche i carnefici diventano qui vittime di quella forza incomprensibile e misteriosa, che poco ha in comune con la razionalità dello spirito hegeliano: solo apparentemente Davout è quel Mercurio che dirige le anime dei prigionieri verso la condanna a morte o la salvezza, e tanto meno lo è Napoleone, che al momento dell’ingresso a Mosca viene definito da Tolstoj “simile al bambino

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 444.

⁴⁵⁵ *Ivi*, pp. 443-444.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 448.

che, tenendosi a dei nastri legati all'interno di una carrozza, s'illude di guidarla"⁴⁵⁷. Il grande condottiero non è che "un animale ferito [che] si si slancia incontro allo sparo del cacciatore, corre avanti, indietro, e affretta da sé la propria fine"⁴⁵⁸; il suo esercito non è che "un gregge allo sbando"⁴⁵⁹. Ancora una volta, i pensieri di Pierre, osservatore privilegiato, mettono in luce tutta l'assurdità della situazione:

Per tutto quel tempo nella testa di Pierre ci fu un solo pensiero. E il pensiero era questo: chi, chi dunque, infine, l'aveva condannato a morte? Non gli uomini che l'avevano interrogato alla commissione: nessuno di loro voleva e, evidentemente, poteva farlo. Non Davout, che lo aveva fissato con sguardo così umano. Ancora un istante, e Davout si sarebbe reso conto che stavano agendo male, ma l'ingresso dell'aiutante di campo l'aveva impedito. Anche quell'aiutante evidentemente non voleva nulla di male, ma avrebbe potuto non entrare. Chi era dunque che giustiziava, uccideva, privava della vita lui, Pierre, con tutti i suoi ricordi, le sue aspirazioni, le sue speranze, i suoi pensieri? Chi faceva questo? E Pierre sentiva che non era nessuno.

Era l'ordine stabilito, un accumulo di circostanze.

Chissà quale ordine uccideva lui, Pierre, lo provava della vita, di tutto, lo annientava⁴⁶⁰.

Ancora una volta, un insieme di circostanze decide lo svolgersi degli eventi: forse, se l'aiutante di campo non fosse entrato nella stanza, le cose sarebbero andate diversamente. Per Tolstoj irrazionali sono tutti quegli avvenimenti in cui gli uomini decidono di agire mettendo coscientemente in pericolo la propria vita e quella degli altri uomini, soltanto per obbedienza a un ordine o per amore del proprio sovrano. Ma anche coloro che impartiscono gli ordini sono "strumenti inconsapevoli della storia [che svolgono] un lavoro a loro occulto, ma a noi ben comprensibile. Tale è il destino inevitabile di tutti coloro che agiscono concretamente, e tanto più in alto sono posti nella gerarchia umana, tanto meno liberi sono"⁴⁶¹: così si esprime Tolstoj, riprendendo e approfondendo questioni già affrontate in apertura al Libro terzo. I cosiddetti eroi delle campagne del 1812 non sono che burattini i cui interessi personali svaniscono lasciando come traccia del loro passaggio soltanto i risultati storici. "Ma se supponiamo che le genti d'Europa, sotto il comando di Napoleone, *dovessero* inoltrarsi nelle profondità della Russia e

⁴⁵⁷ *Ivi*, Libro quarto, Parte seconda, p. 499.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 498.

⁴⁶⁰ *Ivi*, Libro quarto, Parte prima, pp. 444-445.

⁴⁶¹ *Ivi*, Libro terzo, Parte seconda, p. 103.

trovarvi la morte, allora ci diventa comprensibile tutta la contraddittoria, insensata, crudele attività degli uomini che presero parte a quella guerra”⁴⁶².

Tolstoj procede affermando che “mentre tutti quei singoli individui perseguivano i loro scopi personali, la provvidenza li costringeva a contribuire alla realizzazione di un solo immane risultato, di cui nessuno (né Napoleone, né Alessandro, e tanto meno qualunque altro partecipante alla guerra) aveva il minimo sospetto”⁴⁶³. È bene soffermarsi un momento sulla questione della provvidenza: Tolstoj la intende come “qualcosa di più forte e importante [della volontà del singolo], ossia l’inevitabile corso degli eventi”⁴⁶⁴. L’emblema dell’uomo che si affida alla provvidenza (in alcuni punti scritta con l’iniziale maiuscola) è, come già ricordato, il generale russo Kutuzov. L’azione della provvidenza non consente di prevedere gli esiti delle decisioni dei comandanti, né di quelle dei soldati; il pregio di Kutuzov, frutto della sua lunga esperienza, è quello di interpretare intuitivamente il significato di un avvenimento e di decidere se parteciparvi o meno: si ricordi, infatti, l’atteggiamento sprezzante del generale nei confronti dei piani d’azione.

3.6. La provvidenza tolstojana: la dissoluzione dell’eroe

Proprio nella considerazione dei personaggi storici come strumenti nelle mani della provvidenza, dove sembra che Tolstoj trovi un punto di incontro con Hegel, si innesta in realtà una grande divergenza:

I fatti dicono chiaramente che Napoleone fu spinto nelle profondità del paese non in base al piano di qualcuno (nessuno poteva credere a questa possibilità), ma per un complicatissimo gioco di intrighi, scopi e desideri dei partecipanti alla guerra, che non indovinavano quel che doveva succedere e che rappresentava l’unica salvezza per la Russia. Tutto avviene per caso⁴⁶⁵.

Così Tolstoj commenta l’irrazionale procedere dell’esercito francese nelle profondità della Russia, andando incontro allo scacco. Riecheggia qui la già citata legge della coincidenza delle cause: una matassa di circostanze collabora alla realizzazione degli eventi storici, della

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ivi*, p. 104.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 181.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 106.

quale soltanto la “legge dello retrospettività, che presenta tutto il passato come una preparazione all’evento che poi si è compiuto”⁴⁶⁶, può permettere lo scioglimento.

La frase “tutto avviene per caso” sembra un attacco diretto alla razionalità della storia propugnata da Hegel: la divergenza sostanziale si innesta sulla differente concezione della libertà e della volontà degli individui in relazione alla storia. Tolstoj afferma che nel valutare gli avvenimenti di un’epoca passata si ha l’impressione di assistere ad atti di eroismo o di spirito di sacrificio perché si guarda “esclusivamente l’interesse storico generale”, ma non si tengono in conto “tutti gli interessi particolari, umani delle singole persone”⁴⁶⁷: nella realtà, a muovere migliaia di uomini non è l’interesse verso il corso generale degli eventi, al quale anzi nessun soldato verosimilmente presta attenzione, bensì sono gli interessi privati e contingenti. “Quelli che cercavano di capire il corso generale degli eventi e volevano prendervi parte con spirito di sacrificio ed eroismo, invece, erano i membri più inutili della società; vedevano tutto a rovescio, e tutto ciò che facevano per rendersi utili si rivelava un’assurdità inutile”⁴⁶⁸. Viene qui espresso da Tolstoj quello che Isaiah Berlin definisce uno dei celebri paradossi di *Guerra e pace*:

quanto più in alto siedono gli statisti e i soldati nella piramide dell’autorità, tanto più lontani sono dalla sua base, costituita da uomini e donne comuni la cui vita è la vera materia di cui è fatta la storia; e, di conseguenza, tanto minore è l’effetto che le parole e gli atti di quei remoti personaggi hanno sulla storia, nonostante tutta la loro autorità teorica⁴⁶⁹.

Il paradosso consiste dunque nell’inversione dei ruoli tra chi detiene il potere e chi invece sta alla base della società, quegli uomini e donne comuni: Berlin ricorda che lo stesso zar Alessandro e il suo consigliere Speranskij (con le sue mani bianche come quelle di Napoleone) sono soltanto vittime di un autoinganno nel ritenere che i loro provvedimenti abbiano un effetto reale sull’esito degli eventi. La convinzione di decidere la sorte di uomini e nazioni non è che un atto di arroganza e di sfida verso quella forza misteriosa che muove l’attività delle masse quanto quella dei cosiddetti eroi storici: questa forza agisce infatti come un orologio che comincia a suonare quando le lancette hanno compiuto un giro completo e gli uomini si sentono chiamati ad agire⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 137.

⁴⁶⁷ *Ivi*, Libro quarto, Parte prima, p. 418.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 88.

⁴⁷⁰ Cfr. L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte seconda, p. 478.

Tolstoj ed Hegel si trovano d'accordo nell'affermare che la storia si realizza nell'interazione di due dimensioni, quella delle passioni private e quella della necessità universale. Ma Hegel mantiene la fede nel progresso razionale della storia, riconoscendo nelle azioni degli uomini, e soprattutto degli eroi, il termine medio del sillogismo che unisce l'universalità astratta e razionale dello spirito, da un lato, e la realtà materiale dall'altro. In questo modo, la volontà e la libertà individuali si fanno espressione più o meno consapevole del loro compito universale, poiché la libertà, che è essenza dello spirito, ha in sé la necessità di manifestarsi fenomenicamente. Tolstoj, invece, riduce non soltanto tutti i soldati, ma anche i grandi condottieri, che dovrebbero portare il titolo di eroi, a meri burattini mossi dai fili della Provvidenza: "questi uomini, trascinati dalle loro passioni, non erano altro che ciechi strumenti della più triste legge di necessità: ma si consideravano eroi e s'immaginavano che quel che facevano fosse la più degna e nobile delle imprese"⁴⁷¹. Ancora una volta, bisogna sottolineare che la differenza tra Napoleone e Kutuzov sta proprio nel fatto che il generale russo riconosce la propria sottomissione alla Provvidenza: tuttavia, tale sottomissione finisce per costargli il biasimo dei contemporanei e degli storici, che credono ancora nella possibilità umana di guidare la storia.

Tale è il destino non dei grandi uomini, non dei *grand hommes*, che la mente russa non riconosce, ma di quegli uomini rari, sempre isolati, che comprendendo la volontà della Provvidenza le sottomettono la loro volontà personale. L'odio e il disprezzo della folla puniscono questi uomini per la loro capacità di intuire le leggi supreme.

Per gli storici russi – strano e terribile a dirsi! – Napoleone, questo insignificatissimo strumento della storia che mai e in nessun luogo, neppure in esilio, diede prova di dignità umana – Napoleone è oggetto di ammirazione e di entusiasmo: è *grand*⁴⁷².

Nella prima parte dell'*Epilogo* di *Guerra e pace*, Tolstoj si sofferma a riflettere sul significato delle parole "grandezza" ed "eroe". Lo scrittore afferma che, se lo scopo delle guerre napoleoniche era la grandezza della Russia o della Francia, o la diffusione di idee o ancora il progresso della civiltà, allora "è molto facile supporre che oltre all'annientamento degli uomini e delle loro ricchezze ci siano mezzi più efficaci per diffondere la civiltà"⁴⁷³. Leggendo i brani in cui vengono descritte le battaglie, o le condizioni degli ospedali militari, non si può che chiedersi a quale progresso abbia condotto tutta quella violenza: torna alla mente, infatti, l'immagine hegeliana della storia come "banco da macellaio" sul quale vengono immolare "la

⁴⁷¹ *Ivi*, Libro quarto, Parte quarta, p. 594.

⁴⁷² *Ivi*, p. 595.

⁴⁷³ *Ivi*, Epilogo, Parte prima, p. 652.

felicità dei popoli, la saggezza degli Stati e la virtù degli individui”⁴⁷⁴. Hegel giustifica la negatività come momento dialettico all’interno dello sviluppo della ragione, che deve infine condurre a una nuova epoca accresciuta e trasfigurata. A questo scopo, “una grande figura non può fare a meno di calpestare qualche fiore innocente, di schiacciare qualcosa lungo il cammino”⁴⁷⁵. “L’astuzia della ragione”⁴⁷⁶ si serve delle passioni degli uomini a proprio vantaggio, giustificando il loro carattere violento, in quanto “troppo misero rispetto all’interesse universale”. Per la realizzazione di quest’ultimo è quindi ammesso che gli individui siano “sacrificati e abbandonati”⁴⁷⁷: “l’idea non paga il tributo dovuto all’esistenza e alla caducità, bensì lo paga con le passioni degli individui”⁴⁷⁸. La guerra diventa così una manifestazione dell’“astuzia della ragione” e la storia, nel suo sviluppo provvidenziale, si fa teodicea: “dobbiamo farci una ragione del male nel mondo, dobbiamo conciliare lo spirito pensante con la malvagità stessa. [...] Tale conciliazione può esser raggiunta solo mediante la conoscenza del risultato affermativo, nel quale quel momento negativo svanisce come qualcosa di subordinato, superato”⁴⁷⁹. Per raggiungere il fine ultimo della libertà, lo sviluppo dello spirito ammette dunque il male.

Tolstoj non può accettare questa conclusione: per lo scrittore “l’ideale di *gloria* e *grandezza* [...] consiste solo nel non considerare mai male ciò che si fa, ma nell’andar fieri di qualsiasi delitto, attribuendogli un incomprensibile significato sovranaturale”⁴⁸⁰. Napoleone non è uno speciale interprete delle necessità di un’epoca, ma è semplicemente “l’uomo che ci vuole per il posto che lo attende”⁴⁸¹: milioni di circostanze casuali concorrono al suo successo. Tolstoj giunge ad affermare che il condottiero non si prepara da sé al ruolo che deve ricoprire, ma “tutto il mondo circostante [...] lo prepara ad assumersi tutta la responsabilità di quanto si compie e deve compiersi. [...] Tutto congiura per privarlo degli ultimi barlumi di ragione e a prepararlo al suo terribile ruolo”⁴⁸². E il caso e la genialità (“non capisco perché questo avvenga, e dico: il *genio*”⁴⁸³) che lo hanno portato al successo, allo stesso modo lo portano poi alla disfatta. A mano a mano che si avvicina la sconfitta francese, Napoleone “non ha più senso”⁴⁸⁴,

⁴⁷⁴ G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, cit., p. 20.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 30.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

⁴⁸⁰ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Epilogo, Parte prima, p. 655.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Ivi*, p. 657.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 652.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 658.

e l'ultimo ruolo che si trova a ricoprire è quello di un patetico commediante che il regista spoglia di fronte al mondo.

Tolstoj chiude la digressione teorica nella prima parte dell'*Epilogo* con una similitudine: un'ape posata su un fiore punge un bambino, e per quel bambino lo scopo dell'ape è pungere le persone. Ma un poeta, un apicoltore, un botanico, vedono nell'ape fini diversi: succhiare il profumo dei fiori, raccogliere il polline per nutrire le compagne di alveare, fecondare altri fiori trasportando il polline, e così via. Ognuno di questi fini è proprio dell'ape, ma nessuno esaurisce la sua funzione.

Quanto più in alto sale la mente umana nella scoperta di questi fini, tanto più le appare evidente l'inaccessibilità del fine ultimo.

L'uomo è in grado di osservare solo la correlazione fra la vita dell'ape e altri fenomeni della vita. Lo stesso si può dire dei fini dei personaggi storici e dei popoli⁴⁸⁵.

Ecco dunque la differenza sostanziale tra il provvidenzialismo razionale di Hegel e il fatalismo tolstojano: per il primo, il movimento storico consiste nello sviluppo dialettico della ragione, il cui fine è chiaro, conoscibile e conquistato a mano a mano in ogni epoca, attraverso la particolare forma fenomenica che lo spirito assume. Tale fine è la libertà, che appartiene in massima misura agli uomini che detengono il potere, le passioni dei quali hanno una portata universale: nel realizzare i propri interessi, essi, al contempo, contribuiscono al progresso dell'umanità. Come scrive Giovanni Bonacina nell'*Introduzione* all'edizione italiana delle *Lezioni sulla filosofia della storia*, per chiarire il significato di tale libertà “ci viene incontro uno schema d'immediata evidenza intuitiva, basato com'è su di una semplice progressione quantitativa: alla libertà di uno solo fa seguito la libertà di alcuni, poi la libertà di tutti”⁴⁸⁶. La storia della libertà raccontata da Hegel segue la progressiva successione di sistemi costituzionali, identificati nei tre stadi della monarchia, dell'aristocrazia e della democrazia, in cui “il numero dei liberi [viene] fatto coincidere col numero dei governanti”⁴⁸⁷. Secondo lo schema proposto da Bonacina, all'interno dell'organismo statale gli uomini maggiormente liberi sono coloro che detengono il potere: emblematico è il caso della democrazia, la cui condizione storica si troverebbe per Hegel nelle piccole repubbliche dell'antichità: la democrazia è “una fattispecie della libertà di alcuni”⁴⁸⁸, cioè il governo di una maggioranza al

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 660.

⁴⁸⁶ G. BONACINA, *Introduzione. La storia narrata da Hegel*, oggi, cit., p. IX.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

di sopra di una minoranza, e non il governo di tutti i cittadini, i quali anzi possono permettersi l'ozio di non partecipare affatto alla vita pubblica.

Per Tolstoj, invece, la vita storica e la vita privata dell'individuo sembrano subire una separazione: nella vita privata si avrebbe una più diretta esperienza dell'esercizio della libertà, mentre la legge della coincidenza delle cause farebbe sì che più un uomo partecipi alla vita comune, meno libertà possieda, perché vincolato dal sommarsi di tutte le circostanze che contribuiscono al movimento di tutti gli uomini che interagiscono con lui.

3.7. *La natura del potere*

Nel secondo *Epilogo* Tolstoj afferma, quindi, che “il fine della storia è descrivere il movimento dell'umanità e dei popoli”⁴⁸⁹, e per farlo bisogna chiarire quale forza li muove. Egli afferma che tale forza potrebbe essere identificata con un potere divino, “che governa i suoi popoli per mezzo dei Napoleoni, dei Luigi e degli scrittori; ma noi non riconosciamo questo potere, e perciò, prima di parlare dei Napoleoni, dei Luigi e degli scrittori, bisogna mostrare il legame esistente fra questi personaggi e il movimento dei popoli”⁴⁹⁰. Nel chiarire che cosa sia “questa nuova forza”⁴⁹¹, che la storia suppone sia “sottintesa e universalmente nota”⁴⁹², Tolstoj confuta le risposte fornite dagli storici specializzati, dagli storici universali e dagli storici della cultura.

Gli storici specializzati, scrivendo biografie e storie di singoli popoli, ritengono che tale forza sia il potere degli eroi e dei sovrani. Le loro risposte sono insoddisfacenti perché rintracciano la forza che muove un determinato evento storico nelle azioni e nelle scelte di un certo personaggio. Essi, tuttavia non solo non spiegano nulla al di fuori di quel singolo evento, ma, nel confutare le reciproche posizioni, cioè nell'individuare l'importanza decisiva di personaggi alternativi, perdono di vista la domanda iniziale e finiscono per demolire il concetto stesso che dovrebbero spiegare.

Gli storici universali, invece, che trattano di tutte le figure e di tutti i popoli, ritengono che tale forza sia “il risultato di molte forze variamente indirizzate”⁴⁹³. Si viene però a creare una contraddizione: in un primo momento affermano che il potere di questi personaggi storici è il frutto di un insieme di forze, e che quindi non può in sé produrre gli eventi; ma poi si

⁴⁸⁹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Epilogo, Parte seconda, p. 717.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 718.

riferiscono al potere del singolo come causa scatenante di un determinato evento. Mettendo insieme tutte le forze dei singoli personaggi si riesce quindi a illustrare soltanto il loro rapporto reciproco, ma non la sottomissione di interi popoli: servirebbe un'ulteriore forza che spieghi la collaborazione di tutti i poteri dei singoli, ritornando così alla domanda di partenza.

Gli storici della cultura, infine, ritengono che a muovere i popoli siano le idee e l'attività intellettuale. Ma, afferma Tolstoj, anche “ammettendo che i popoli siano guidati da una certa indefinibile forza chiamata *idea*, la domanda essenziale della storia resta comunque senza risposta”⁴⁹⁴. Il potere esercitato dalle idee sulle masse istituisce una relazione ancora tutta da chiarire: la storia, infatti, è innanzitutto scritta da studiosi, ai quali, secondo Tolstoj, piace attribuire una certa importanza alla loro attività, riconoscendo nella diffusione delle idee la causa del movimento dei popoli; inoltre, concetti come *idea*, cultura o istruzione cambiano significato a seconda delle teorie.

L'autore afferma quindi che, come “l'unico concetto che può spiegare il movimento della locomotiva è quello di una forza pari al movimento visibile”, così “l'unico concetto tramite il quale si può spiegare il movimento dei popoli è quello di una forza pari all'intero movimento dei popoli”⁴⁹⁵: questa forza pari al movimento è, nella storia, il potere, di cui Tolstoj procede a illustrare la natura.

Il potere di uno su molti non consiste né nella superiorità fisica, né sulla superiorità morale, e tanto meno su quella particolare forza d'animo e di intelletto che viene chiamata “genialità”: “se la fonte del potere non sta nelle qualità né fisiche né morali del soggetto che lo detiene, allora è evidente che deve trovarsi al di fuori di lui, e cioè nei suoi rapporti con le masse”⁴⁹⁶. La scienza del diritto spiega la natura del potere attraverso la teoria del trasferimento: tramite un accordo tacito o esplicito, le masse trasferiscono il potere nelle mani dei governanti. Ma la storia considera l'istituzione statale, che nasce da quel trasferimento, e il potere stesso soltanto come fenomeni contingenti, e non come “qualcosa di esistente in assoluto”⁴⁹⁷: il diritto, invece, che si occupa dell'organizzazione del potere e delle varie forme istituzionali che esso assume, li considera alla stregua di un dato di fatto, e perciò non può rispondere alla domanda circa la natura del potere. Inoltre, dal punto di vista della storia, Tolstoj ritiene che la teoria del trasferimento della volontà delle masse ai governanti sia “solo una perifrasi: solo la

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 720.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 722.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 725.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

riformulazione della domanda in altre parole”⁴⁹⁸: l’argomento che la dimostra creerebbe soltanto una circolarità viziosa che lascia il problema privo di soluzione⁴⁹⁹.

Per ottenere una risposta, bisogna quindi esaminare il rapporto tra coloro che impartiscono gli ordini e gli avvenimenti storici:

Sicché, esaminando nel tempo il rapporto fra gli ordini e gli avvenimenti, troveremo che in nessun caso l’ordine può essere causa dell’avvenimento, ma che fra l’uno e l’altro esiste una ben precisa dipendenza.

Per capire in che cosa consista questa dipendenza bisogna ristabilire l’altra condizione, finora trascurata, di qualsiasi ordine che non provenga dalla Divinità ma dall’uomo, e cioè il fatto che chi dà l’ordine prende anche parte all’avvenimento.

Proprio questo rapporto fra chi dà e chi riceve l’ordine è ciò che si chiama potere. Questo rapporto consiste in quanto segue:

Per un’azione comune gli uomini si uniscono sempre in determinati raggruppamenti dove, nonostante la diversità degli obiettivi fissati per l’azione congiunta, il rapporto fra gli uomini che vi partecipano è sempre uguale⁵⁰⁰.

L’esercito è l’emblema di questo genere di raggruppamenti, e si costituisce a forma di cono, in modo tale che la maggioranza degli uomini possa partecipare direttamente agli eventi, mentre la minoranza vi partecipi solo indirettamente. In questo modo, quell’unico uomo che sta al vertice del cono è colui che interagisce con gli eventi nel minor grado possibile, limitandosi a impartire gli ordini. In questa argomentazione Tolstoj illustra per esteso il paradosso del potere citato da Berlin.

Il potere, quindi, nella forma di questa relazione che si instaura tra un soggetto e una moltitudine di uomini, in modo che tanto più quel soggetto impartisce ordini ed esprime opinioni tanto meno partecipa all’azione, è la natura di quella forza che muove i popoli. Si tratta ora di chiarire che cos’è il movimento dei popoli. Tolstoj così lo definisce:

Il movimento dei popoli non è prodotto né dal potere, né dall’attività intellettuale, e neppure dalla combinazione dell’uno e dell’altra, come credevano gli storici, ma dall’attività di tutti gli uomini che prendono parte all’avvenimento e si uniscono sempre

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 731.

⁴⁹⁹ “Qual è la causa degli avvenimenti storici? Il potere. Che cosa è il potere? Il potere è la somma delle volontà trasferite a una sola persona. A quali condizioni le volontà delle masse si trasferiscono a una sola persona? A condizione che la persona esprima le volontà di tutti. Cioè il potere è il potere. Cioè «potere» è una parola di cui non comprendiamo il significato” (*ibidem*).

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 735.

in modo che quelli che partecipano più direttamente all'avvenimento meno se ne assumono la responsabilità, e viceversa.

Dal punto di vista *morale* sembra che causa dell'avvenimento sia il potere; dal punto di vista *materiale*, coloro che si sottomettono al potere. Ma siccome l'attività morale è impensabile senza quella materiale, la causa dell'avvenimento non risiede né nell'una né nell'altra, ma nella combinazione di entrambe.

O, in altri termini, il concetto di causa è inapplicabile al fenomeno che stiamo prendendo in esame⁵⁰¹.

Tolstoj riconosce il crearsi di un "circolo perpetuo"⁵⁰² che si trova al limite della capacità umana di comprensione della realtà, e conclude con l'affermazione che la causa ultima del compiersi di una guerra, di una rivoluzione o di qualsiasi altro evento storico resta sconosciuta agli uomini. L'unica cosa che, secondo Tolstoj, si può conoscere è il riunirsi degli uomini in raggruppamenti, guidati da un obiettivo comune, secondo diversi gradi di partecipazione all'avvenimento, obbedendo a una legge della loro natura. *Moralmente*, sembra che un ordine possa tramutarsi in azione, ma, nella realtà, l'unico effetto delle istruzioni dei comandanti resta situato sul piano morale, non pratico: si possono solo incitare le truppe, le quali invece *materialmente* affondano le mani nel fango della storia.

3.8. Libertà e necessità, coscienza e ragione

L'ultima questione fondamentale affrontata da Tolstoj nel secondo *Epilogo* è quella del libero arbitrio. La storia non riguarda semplicemente i fenomeni esteriori e il modo in cui essi si verificano: al contrario, primariamente "la legge della storia riguarda l'uomo"⁵⁰³. Il problema viene formulato nel seguente modo:

considerando l'uomo come oggetto di osservazione da un qualunque punto di vista – teologico, storico, etico, filosofico –, troviamo che soggiace alla legge generale della necessità, come qualsiasi altra cosa esistente. Ma se, partendo da noi stessi, lo consideriamo come ciò di cui abbiamo coscienza, noi ci sentiamo liberi⁵⁰⁴.

Tolstoj individua due diverse e indipendenti fonti di conoscenza nell'uomo: la coscienza e la ragione. "Attraverso la ragione l'uomo osserva se stesso; ma è solo attraverso la coscienza

⁵⁰¹ *Ivi*, pp. 739-740, corsivi miei.

⁵⁰² *Ivi*, p. 740.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 741.

che conosce se stesso”⁵⁰⁵. Senza avere coscienza di sé è impossibile qualsiasi osservazione di sé: prima di compiere una qualche osservazione o riflessione, l’uomo deve avere coscienza di essere vivo. Ciò in cui l’uomo si riconosce come vivente è la propria volontà, “che costituisce l’essenza della sua vita”⁵⁰⁶, e come tale non può che percepirla libera. Osservando le condizioni in cui la volontà agisce, e constatando che essa viene indirizzata da una legge precisa (si tratti, ad esempio, della soddisfazione dei bisogni fisiologici o dell’attività cerebrale), l’uomo percepisce tale legge come una limitazione. Egli può constatare la presenza in se stesso di una limitazione soltanto perché si percepisce come libero: “questa risposta è espressione di una coscienza che non sottostà alla ragione”⁵⁰⁷. Un uomo privo di libertà, che vive solamente secondo i dettami della ragione, è per Tolstoj un uomo privo di vita, cioè non è un uomo: della libertà si ha una “incrollabile, inconfutabile coscienza”⁵⁰⁸, che non può essere razionalmente dimostrata.

La medesima domanda, riguardante la natura del peccato in teologia, della responsabilità nel diritto, dell’azione buona o cattiva nell’etica, si declina anche nella storia nel modo seguente: l’uomo sembra condannato al fatalismo, ovvero ad essere soggetto alle leggi che governano la vita comune degli uomini; al contempo, tuttavia, egli si percepisce e appare libero. Dunque, “come dev’essere considerata la vita passata dei popoli e dell’umanità: come il prodotto di un’attività libera o non libera?”⁵⁰⁹. Polemizzando con il metodo di ricerca delle scienze, Tolstoj afferma che, per rispondere a questa domanda, la filosofia della storia non può partire da definizioni astratte, per poi adattare ad esse i fenomeni della vita. Essa deve invece “trarre la definizione dei concetti stessi di libertà e di necessità dall’enorme mole di fenomeni di sua competenza, che appaiono sempre dipendenti dall’una e dall’altra”⁵¹⁰. Il rapporto tra libertà e necessità, entrambe presenti in ogni azione e fenomeno osservato, è sempre inversamente proporzionale, variando a seconda del punto di vista da cui esse vengono considerate. Ad esempio, “un uomo che annega e si aggrappa a un altro trascinandolo a fondo”⁵¹¹ appare meno colpevole, cioè meno libero, a chi sa che l’uomo stava annegando, ma più colpevole a chi non lo sapeva: un uomo appare quindi meno colpevole, ovvero meno libero, a chi conosce le condizioni in cui si trovava quando ha compiuto una certa azione.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 743.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 745.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 746.

Questa considerazione del rapporto dell'“imputato” con il mondo che lo circonda, e che ne influenza le azioni, è il primo di tre motivi su cui si basa la variazione della relazione tra i concetti di libertà e necessità, in riferimento a un certo atto. Il secondo motivo è il rapporto con il tempo: “il variare della nostra idea di maggiore o minore libertà e necessità in questo senso dipende dal maggiore o minore lasso di tempo trascorso fra il compimento dell'azione e il giudizio su di essa”⁵¹². Soprattutto nella considerazione dei grandi eventi storici, si ha l'impressione che più lontani gli avvenimenti si collochino nel passato, meno arbitrari essi appaiano. Infine, il terzo motivo riguarda il rapporto con le cause che hanno prodotto l'azione: se non si comprende direttamente la causa di un atto, si attribuisce a esso la massima componente di libertà (è quello che accade con l'attribuzione del carattere di genialità ai personaggi storici); se invece, secondo le esigenze della ragione, si ha familiarità con la ricerca della lunga catena di cause e effetti, quanto più si collegano le prime ai secondi tanto più si scorge l'azione della necessità. “Solo su questi tre motivi – afferma Tolstoj – si basano i concetti di non imputabilità e di circostanze attenuanti, che esistono in tutte le legislazioni”⁵¹³.

È comunque impossibile riscontrare in un evento una totale libertà o una totale necessità: i due concetti agiscono in proporzioni certo differenti, ma mai sovrastandosi completamente l'un l'altro:

Per immaginarci un'azione umana sottoposta alla sola legge di necessità, senza libertà, dobbiamo ammettere la conoscenza di un numero *infinito* di condizioni spaziali, di un periodo di tempo *infinitamente* grande e di una serie *infinita* di cause.

Per immaginarci un uomo perfettamente libero, sottratto alla legge di necessità, dobbiamo immaginarcelo solo, *al di fuori dello spazio, del tempo e di qualsiasi dipendenza da cause*.

Nel primo caso, se fosse possibile la necessità senza libertà, giungeremmo alla definizione della legge di necessità con la necessità stessa, cioè a una mera forma senza contenuto.

Nel secondo caso, se fosse possibile la libertà senza necessità, giungeremmo a una libertà incondizionata al di fuori dello spazio, del tempo e delle cause, che, per il fatto stesso di essere incondizionata e illimitata, sarebbe nulla o puro contenuto senza forma⁵¹⁴.

⁵¹² *Ivi*, p. 747.

⁵¹³ *Ivi*, p. 750.

⁵¹⁴ *Ivi*, pp. 752-753.

Dal punto di vista della ragione, lo spazio, nelle varie forme assunte dalla materia, il tempo, come movimento continuo privo di quiete, e la concatenazione delle cause sono infiniti. La coscienza, invece, riporta dentro se stessa lo spazio, giacché afferma: “io sono uno, e tutto ciò che esiste sono solo io”⁵¹⁵; si pone, d’altro canto, al di fuori del tempo, poiché essa stessa è misura del tempo, “che fugge con il momento immobile del presente”⁵¹⁶, nel quale essa è cosciente di vivere; allo stesso modo, la coscienza sta al di fuori della catena causale, poiché essa stessa si percepisce come causa degli eventi della propria vita.

A questo punto Tolstoj definisce finalmente i concetti di libertà e necessità in relazione alla ragione e alla coscienza presenti nell’uomo:

- La ragione esprime le leggi della necessità; la necessità senza contenuto è la ragione dell’uomo con le sue tre forme; la necessità è ciò che esamina; la necessità è la forma.
- La coscienza esprime l’essenza della libertà; la libertà, da nulla limitata, è l’essenza della vita nella coscienza dell’uomo; la libertà è ciò che viene esaminato; la libertà è il contenuto⁵¹⁷.

Combinare i due concetti di libertà e necessità è l’unico modo per dare “una chiara rappresentazione della vita dell’uomo”⁵¹⁸: coscienza e ragione fanno emergere questi due aspetti che si definiscono reciprocamente, come la forma rispetto al contenuto.

Il contenuto della storia, la cui legge riguarda l’uomo, è dunque l’essenza della forza della libertà. Per la ragione questa forza non è diversa da qualsiasi altra forza del mondo fisico indagata dalle scienze sperimentali, ad esempio la forza di gravità o dell’elettricità, le quali divergono soltanto sul piano della definizione. Ma la sostanziale differenza della forza della libertà, rispetto a qualsiasi altra forza fisica, consiste nel fatto che l’uomo è cosciente della propria libertà, ma non ne può dare dimostrazione. Senza l’attività della ragione, tuttavia, la libertà resta solo “una momentanea, indefinibile sensazione di vita”⁵¹⁹,

e come l’indefinibile essenza della forza che muove i corpi celesti, l’indefinibile essenza della forza del calore, dell’elettricità, di un agente chimico o dell’energia vitale costituiscono il contenuto dell’astronomia, della fisica, della chimica, della botanica,

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 753.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Cfr. *ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 754.

della zoologia eccetera, allo stesso modo l'essenza della forza della libertà costituisce il contenuto della storia⁵²⁰.

La storia, perciò, deve occuparsi della manifestazione nello spazio, nel tempo e nella rete delle cause di questa forza della libertà, mentre la libertà in sé resta oggetto della metafisica. Come nelle scienze sperimentali viene chiamato “legge” ciò che si conosce, mentre il residuo ignoto viene definito “energia vitale”, così nella storia “legge di necessità” è ciò che è noto, mentre “libertà” è il residuo ignoto. Questo residuo smentisce la famosa formula hegeliana secondo cui tutto ciò che è reale è razionale e tutto ciò che è razionale è reale, sottraendo alla ragione la capacità di raggiungere ogni angolo dell'uomo e quindi della storia.

Isaiah Berlin ritiene che, nonostante il principio della coesistenza di molteplici cause, in *Guerra e pace* resterebbe tuttavia esplicita la tesi secondo la quale “la verità è nella scienza – nella conoscenza delle cause materiali – e che dunque ci rendiamo ridicoli se arriviamo a certe conclusioni senza avere prove sufficienti”⁵²¹. Il vero saggio è però Kutuzov, che di prove ne ha raccolte in grande quantità nel corso della sua lunga esperienza, e sembra rendersi conto che “quanto maggiore è il numero di fatti che un uomo accumula, tanto più futile è il suo affaccendarsi, tanto più misero il suo fallimento; e lo dimostra l'esempio dei riformatori riuniti intorno allo Zar Alessandro”⁵²². Quella che possiede Kutuzov non è scienza, ma saggezza, anche se, nonostante le differenze, per Berlin queste due forme di conoscenza conducono al medesimo risultato: la saggezza è “una speciale sensibilità alla natura delle circostanze in cui per avventura siamo inseriti, è una capacità di vivere senza prendersela con le condizioni e i fattori permanenti che non si possono modificare e neppure descrivere a fondo o calcolare”⁵²³. Essa è un consapevole sottomettersi all'interazione “tra l'imponderabile e il ponderabile”⁵²⁴, ciò che non può essere formulato in una legge. Delle leggi si occupano invece gli scienziati, secondo le modalità previste dal determinismo scientifico. Tolstoj non nega il valore della scienza,

ma giudica questa sfera del tutto secondaria a paragone di ciò che resta in perpetuo fuori della portata della scienza: il mondo sociale, quello morale, quello politico, quello spirituale, che nessuna scienza può classificare, descrivere e prevedere, poiché troppo alta è in essi la proporzione di vita ‘sommersa’, inesplorabile. L'intuizione che rivela la

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, cit., p. 138.

⁵²² *Ivi*, p. 139

⁵²³ *Ivi*, p. 143.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 144.

natura e la struttura di questi mondi non è uno strumento qualsiasi, un ripiego [...]; ha una funzione del tutto diversa: riesce là dove nessuna scienza può pretendere di riuscire; distingue il reale dal fittizio, quel che vale da quel che non vale, ciò che può esser fatto o subito da ciò che non può; e non deve dare una spiegazione razionale dei propri giudizi, dal momento che ‘razionale’ e ‘irrazionale’ sono termini che acquistano essi stessi significato e consistenza in rapporto a quell’intuizione – poiché da essa derivano –, e non viceversa⁵²⁵.

Tale saggezza permetterebbe di intuire la “cornice”⁵²⁶, o atmosfera, costituita da quel “qualcosa di ‘inesorabile’ e di universale [...] che noi non possiamo modificare e che è sottratto al nostro potere”⁵²⁷.

L’esito dell’analisi di Berlin conduce, quindi, all’affermazione del determinismo tolstoiano, del suo realismo scettico, del pessimismo e del disprezzo nei confronti della ragione, sostenendo che Tolstoj abbia accolto e riformulato, a proprio modo, le posizioni di Joseph de Maistre. Verrebbe così alla luce la verità “da riccio” che Tolstoj riesce a cogliere, tramite le esperienze di alcuni personaggi, sotto il molteplice che si palesa ai suoi occhi di volpe: sottomettersi all’inesorabile “significa la verità e la pace”⁵²⁸. Tale atteggiamento, secondo Berlin, non si declina nella forma di un puro fatalismo di stampo orientale né in quella del determinismo meccanicistico: esso è invece “scrupolosamente empirico, razionale, concreto e realistico; ma ha la sua radice emotiva nel desiderio appassionato di una visione monistica della vita da parte di una volpe che anela a vedere il mondo come lo vede un riccio”⁵²⁹.

Per Berlin, attribuire la libertà agli uomini equivarrebbe ad affermare che in passato essi avrebbero potuto agire diversamente da come hanno agito, realizzando possibilità non concretamente attuate. Lo stesso Tolstoj, egli dice, confuta questa possibilità, insistendo sulla collaborazione di innumerevoli circostanze. La libertà resterebbe dunque una percezione puramente interiore, che Tolstoj sente tuttavia di non poter accantonare tanto facilmente. D’altro canto, approfondendo l’essenza della libertà, la quale è il vero contenuto della storia, si può tentare di intraprendere un’altra via interpretativa, che garantisca a tale libertà, per quanto ristretto, un proprio spazio d’azione.

⁵²⁵ *Ivi*, pp. 144-145.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 145.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 149.

⁵²⁹ *Ibidem*.

3.9. Il differenziale della storia

Il movimento delle volontà degli uomini sfocia quindi, da un lato, nell'ignoto della coscienza, dall'altro agisce nell'attimo presente secondo le tre categorie di spazio, tempo e causa. "Cogliere e definire [le leggi di questo movimento] è compito della storia"⁵³⁰.

La storia esamina le manifestazioni della libertà dell'uomo nel rapporto con il mondo esterno, nel tempo e nella dipendenza dalle cause, cioè definisce quella libertà con le leggi della ragione, e perciò la storia è una scienza solo nella misura in cui quella libertà è definita da quelle leggi.

Per la storia affermare la libertà degli uomini come una forza capace di influenzare gli avvenimenti storici, e quindi non soggetta a leggi, sarebbe come per l'astronomia affermare la libertà di movimento dei corpi celesti⁵³¹.

La storia ha quindi il compito di considerare "le linee di movimento delle volontà umane"⁵³². Dal punto di vista formale, la storia, alla stregua di qualsiasi altra scienza, ha il compito cogliere e definire le leggi del movimento dei popoli e dell'umanità. Per farlo, bisogna limitare all'infinito questa libertà, fino a raggiungere "una grandezza infinitamente piccola", di cui non si può ricercare una causa, troppo univoca e determinata, bensì una legge, intesa nei termini di una disposizione ad assumere un certo comportamento. Come la più esatta tra tutte le scienze, la matematica, "abbandona il processo di frammentazione e dà inizio a un nuovo processo di addizione di incognite infinitesimali"⁵³³, allo stesso modo deve muoversi anche la storia: "rinunciando al concetto di causa, la matematica ricerca la legge, cioè le proprietà comuni a tutti gli elementi incogniti infinitamente piccoli"⁵³⁴. Come in fisica Newton non ha trovato delle cause che spieghino come determinati corpi abbiano la capacità di attrarre o di essere attratti, ma ha fornito delle leggi che enunciano "una proprietà comune a tutti i corpi"⁵³⁵, così deve procedere anche la storia: "se la storia ha come oggetto di studio i movimenti dei popoli e dell'umanità, e non la descrizione di singoli episodi della vita degli uomini, allora deve rinunciare al concetto di causa per cercare le leggi comuni a tutti gli elementi infinitamente piccoli di libertà, equivalenti e indissolubilmente legati fra loro"⁵³⁶.

⁵³⁰ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Epilogo, Parte seconda, p. 755.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ivi*, p. 756.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

Nel ricercare quelle leggi, Tolstoj aspira a una rivoluzione copernicana nella storia: in astronomia si è dovuto rinunciare alla percezione immediata dell'immobilità della terra, poiché essa conduceva all'assurdo dal punto di vista scientifico: ammettendo il suo moto si è potuto giungere, invece, alla formulazione di leggi. Allo stesso modo, nella storia bisogna rinunciare alla percezione immediata della propria libertà, perché razionalmente conduce all'assurdo: ammettendo la dipendenza dell'uomo dallo spazio, dal tempo e dalla rete di cause è invece possibile giungere alla formulazione di leggi. Con le parole di Tolstoj, “nel primo caso si è dovuto rinunciare alla coscienza di un'inesistente immobilità nello spazio e riconoscere un moto che non percepiamo; allo stesso modo, nel caso presente, bisogna rinunciare a una libertà inesistente e riconoscere una dipendenza che non percepiamo”⁵³⁷.

Al fine di formulare le leggi della storia, bisogna dunque chiarire quali sono quegli “elementi incogniti infinitamente piccoli” dei quali bisogna ricercare le proprietà comuni. Dal momento che “per l'intelletto umano l'assoluta continuità del movimento è incomprendibile”⁵³⁸, l'uomo deve servirsi di queste “unità arbitrariamente scelte”⁵³⁹. Per evitare il paradosso di Zenone, e quindi l'inconcludenza del movimento di Achille verso la tartaruga, che deriva dal fatto di “ipotizzare arbitrariamente delle unità discrete di movimento, mentre il movimento sia di Achille, sia della tartaruga si compiva in modo continuo”⁵⁴⁰, occorre ammettere “una grandezza infinitamente piccola e una progressione decrescente fino al decimo termine”⁵⁴¹. Solamente “prendendo la somma di questa progressione geometrica”⁵⁴² si può giungere alla soluzione del problema. Bisogna, cioè, rintracciare una continuità assoluta nel movimento i cui elementi vengono arbitrariamente scomposti. Nella storia, la “legge del movimento continuo”⁵⁴³ consiste nella “somma di tutte le volontà dei singoli”⁵⁴⁴. L'unità infinitamente piccola, che rappresenta tutte queste volontà, viene definita da Tolstoj il “differenziale della storia”⁵⁴⁵.

Solo prendendo in osservazione un'unità infinitamente piccola – il differenziale della storia, cioè le pulsioni omogenee degli uomini, e acquisendo l'arte di integrare (sommare questi valori infinitamente piccoli), possiamo sperare di comprendere le leggi

⁵³⁷ *Ivi*, p. 759.

⁵³⁸ *Ivi*, Libro terzo, Parte terza, p. 273.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 274.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

della storia. [...] Fu la somma delle volontà umane a determinare sia la rivoluzione, sia Napoleone, e solo la somma di quelle volontà prima li tollerò e poi li annientò. [...] Per studiare le leggi della storia dobbiamo cambiare totalmente l'oggetto d'osservazione, lasciare in pace re, ministri e generali, e studiare invece gli elementi omogenei, infinitamente piccoli, che dirigono le masse⁵⁴⁶.

Come sostiene Ya. S. Lurie in *After Lev Tolstoi. Tolstoi's Views about History and Issue facing the XX Century*⁵⁴⁷, il concetto di "uniformità"⁵⁴⁸ o omogeneità delle inclinazioni è la chiave per comprendere al meglio il differenziale. Affinché un evento storico accada, non si possono ammettere inclinazioni, pulsioni o volontà totalmente divergenti o contraddittorie, perché da esse non potrebbe nascere la forza risultante che scatena il movimento. Lo studioso sostiene che tale uniformità delle inclinazioni non sia soltanto teorizzata da Tolstoj nelle digressioni, ma sia anche rappresentata in alcune sezioni narrative. Il periodo passato in prigionia fa, infatti, comprendere a Pierre che la soddisfazione dei propri impulsi e bisogni è la prima preoccupazione degli uomini e il fondamento della felicità. In condizioni di privazione, egli apprezza i più semplici aspetti della vita: il cibo quando è affamato, il riposo quando è stanco, una conversazione quando ha bisogno di sentire una voce umana. Lo stesso esercito napoleonico avanza verso Mosca, secondo la propria volontà, solo per trovare riposo e cibo nella capitale russa.

L'altro elemento fondamentale del differenziale è infatti, per Lurie, l'integrazione di questi elementi omogenei. Non basta prendere in considerazione un singolo elemento e riconoscere in esso l'esistenza di una volontà che lo spinge ad agire: solo la condivisione di tale volontà, intesa come spinta alla soddisfazione dei bisogni, con un ingente numero di altre volontà, permette il movimento delle masse. "Tolstoj [...] considerava come 'differenziale della storia' non un caporale, non un soldato, bensì 'le inclinazioni collettive del popolo'"⁵⁴⁹: per questo motivo, indipendentemente dagli ordini di Napoleone, e nonostante le condizioni avverse, l'esercito napoleonico decide di entrare a Mosca, spinto dalla fame e dalla fatica.

Come afferma quindi Isabella Adinolfi,

mentre nei libri figurano soltanto i nomi dei re e dei condottieri, per Tolstoj, invece, la storia è essenzialmente fatta dal popolo. E ciò, a suo parere, emerge con particolare chiarezza nella campagna di Russia, dove a sconfiggere l'armata francese non fu la

⁵⁴⁶ *Ivi*, pp. 274-276.

⁵⁴⁷ YA. S. LURIE, *After Lev Tolstoi. Tolstoi's Views about History and Issue facing the XX Century*, Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publishing House, 2002.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 20, trad. mia.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 21, trad. mia.

guerra combattuta dall'esercito russo con le armi e le strategie convenzionali, ma la guerriglia combattuta da tutto il popolo, in deroga alle regole militari, col randello⁵⁵⁰.

Tramite un'equazione matematica, Tolstoj tenta di spiegare come la guerra partigiana sia sottratta alle regole della scienza militare, in virtù dell'intervento, ancora una volta, del morale delle truppe. La guerra partigiana consiste, infatti, nella spontanea azione di singoli uomini che agiscono isolatamente contro un nemico, il quale avanza invece in gruppi compatti. In questo caso, la sproporzione numerica tra gli avversari è evidente, tuttavia a uscirne vittoriosi sono quei singoli individui che attaccano sparpagliatamente e fuggono non appena le grandi forze attaccano a loro volta. Questo accade perché, afferma Tolstoj, come in fisica "la forza (quantità di moto) è il prodotto della massa per la velocità"⁵⁵¹, così "anche in guerra la forza di un esercito è il prodotto della massa per qualcosa, per una certa incognita x "⁵⁵².

Questa x è il morale delle truppe, cioè il maggior o minor desiderio di combattere e affrontare i pericoli che hanno tutti gli uomini che compongono l'esercito, indipendentemente dal fatto che combattano sotto il comando di geni o di non geni, su tre o due linee, con randelli o fucili che sparano trenta colpi al minuto. Gli uomini che hanno maggiore desiderio di combattere si mettono sempre nelle condizioni più vantaggiose per la lotta.

Il morale delle truppe è il valore che moltiplicato per la massa dà il prodotto della forza⁵⁵³.

Il morale non è, tuttavia, un valore matematicamente calcolabile. Lurie, a proposito dell'effetto del concetto di differenziale sulla questione del rapporto tra libertà e necessità, afferma che "se l'integrazione del 'differenziale della storia' determina la necessità storica, allora ognuno di questi 'differenziali della storia' è un 'elemento infinitamente piccolo di libertà'"⁵⁵⁴. Quella di soddisfare i propri bisogni primari è certamente una necessità alla quale gli uomini sono sottomessi, ma, una volta che tale soddisfazione viene realizzata, essi si sentono più liberi. Se è vero che l'uomo non può liberamente fare la storia, è bensì vero che egli può liberamente muoversi *nella* storia⁵⁵⁵.

⁵⁵⁰ I. ADINOLFI, *"Fa' quel che devi, accada quel che può". La concezione della storia in Guerra e pace*, cit., p. 125.

⁵⁵¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte terza, p. 531.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ YA. S. LURIE, *After Lev Tolstoj*, cit., p. 27, trad. mia.

⁵⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

Inoltre, pur essendo vincolato dalla rete delle molteplici cause e circostanze coincidenti, resta tuttavia, nell'interiorità del singolo, una "kantiana intenzione"⁵⁵⁶, che, traducendosi in azione, "s'inserisce nel flusso continuo del divenire storico"⁵⁵⁷. Ciò non significa "che l'uomo non sia libero, ma soltanto che la sua libertà è condizionata, limitata e, in determinate situazioni, anche del tutto negata – e questo accade soprattutto quando non agisce isolatamente ma interagisce con altri uomini"⁵⁵⁸. Anche Lurie concorda nell'affermare che, se Tolstoj ammette una forma di predeterminazione di stampo hegeliano, intesa come "inevitabilità nel processo storico"⁵⁵⁹, invece sulla questione morale, riguardante l'attività individuale, si pone sulla scia kantiana e schopenhaueriana. Dal punto di vista della ragione, l'uomo è soggetto alle leggi e alla necessità, ma ad esse fa da contraltare una volontà, propria della coscienza, che garantisce l'intimità e privatezza dell'intenzione e, schopenhauerianamente, nonostante le leggi e le costrizioni della storia, fa nascere nell'uomo la consapevolezza di poter fare ciò che vuole⁵⁶⁰.

Se infatti dal punto di vista formale, come già ricordato, la ragione deve trovare delle leggi per il movimento storico, per contro, dal punto di vista del contenuto, la storia riconosce nelle linee di movimento delle volontà umane "un estremo [che] si perde nell'ignoto"⁵⁶¹: si può arbitrariamente limitare la libertà degli uomini al fine di formulare tali leggi, tuttavia resterà ad esse inconoscibile la spinta interiore della coscienza che porta ogni singolo uomo ad agire, anche in contrasto con qualsiasi motivazione o dissuasione razionale.

Il riconoscimento di tale infinitamente piccola porzione di libertà nella coscienza dell'uomo mette in evidenza la responsabilità morale che ricade sulle spalle di ogni individuo. Lurie ricorda che in più occasioni il principio morale che, secondo Tolstoj, dovrebbe guidare il comportamento umano è la massima evangelica "non fare agli altri ciò che non vorresti venisse fatto a te": tale principio non è e non può essere soggetto alle leggi dello sviluppo storico, né alle questioni dell'organizzazione sociale. La conclusione di Lurie è che "lo sviluppo storico e i principi morali erano per Tolstoj simili a linee parallele, e difficilmente si poteva spostare l'uno in direzione degli altri"⁵⁶². In sostanza, per Tolstoj "fare la storia è impossibile"⁵⁶³.

⁵⁵⁶ I. ADINOLFI, *"Fa' quel che devi, accada quel che può". La concezione della storia in Guerra e pace*, cit., p. 128.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ YA. S. LURIE, *After Lev Tolstoj*, cit., p. 26, trad. mia.

⁵⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Epilogo, Parte seconda, p. 755.

⁵⁶² YA. S. LURIE, *After Lev Tolstoj*, cit., p. 28, trad. mia.

⁵⁶³ *Ibidem*, trad. mia.

Lurie afferma inoltre che alcuni studiosi hanno notato la vicinanza della teoria tolstoiana della soddisfazione dei bisogni, al fine di esercitare la propria libertà, alla concezione storica materialista di Marx ed Engels. Nel *18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Marx illustra infatti come le persone fanno la loro storia, ma in condizioni che non sono state esse stesse a creare né a scegliere. In altre occasioni, Engels afferma che nella storia agisce una moltitudine di intenzioni diverse, le quali spesso non trovano nella realtà la realizzazione che desideravano. Pur essendo evidenti le somiglianze, due idee fondamentali del materialismo marxista, erede dell'hegelismo, sono tuttavia inaccettabili per Tolstoj: l'idea che gli uomini, mettendo in azione le loro intenzioni, possano effettivamente "fare la storia", e che questo agire conduca l'umanità lungo la strada del progresso. Tolstoj non sarebbe mai stato d'accordo con l'ultima delle *Tesi su Feuerbach*, secondo la quale "i filosofi hanno solo interpretato il mondo in modi diversi; si tratta però di mutarlo". Una certa forma di materialismo permane nell'atomismo del differenziale della storia, ma, ancora una volta, Tolstoj afferma di non essere del tutto concorde con tale teoria filosofica: gli atomisti, infatti, finiscono per affermare che l'uomo non possiede affatto la libertà, mentre egli ne individua, all'interno della coscienza, una particella infinitamente piccola.

Stando alle analisi di Lurie, quindi, la libertà individuale si può manifestare davvero soltanto al di fuori della storia, ristabilendo così una sorta di dualismo tra la vita privata e la vita "di sciame": nella vita privata non si ha interesse a "fare la storia", e, per lo studioso, lo capisce bene Andrej dopo la delusione di Austerlitz, quando il suo sogno di correre incontro al nemico tenendo fra le mani la bandiera, in uno slancio patriottico, lo porta soltanto a sperimentare una prima morte spirituale. Il ritorno alla vita avviene per il principe Bolkonskij soltanto grazie al sentimento, del tutto privato, di amore nei confronti di Nataša e grazie alla visione della quercia che rinasce dopo il lungo inverno, mentre percorre, nella solitudine della propria carrozza, la strada di Otradnoe. La prospettiva di Adinolfi tenta invece di conciliare le due dimensioni, affermando che,

nonostante oscillazioni, incertezze o esagerazioni – che pure ci sono e non vanno taciute – Tolstoj sembra concepire sostanzialmente la realtà storica come il risultato, in contesti spazio-temporali ampiamente prevedibili e ingovernabili, del convergere di innumerevoli volontà individuali, che interagiscono tra loro spontaneamente o secondo rapporti di dipendenza e costrizione, in maniera spesso casuale e con esiti per lo più imprevedibili – e quindi come qualcosa che, certo, non dipende dalla libertà dei singoli, ma in parte pure ne dipende, così che nessuno è mai esonerato da un'effettiva responsabilità nei confronti dell'accadere.

E il motivo per cui l'individuo si sente meno responsabile verso la vita pubblica rispetto a quella personale e privata dipende dal fatto che l'intreccio di libertà e necessità – che costituisce il tessuto di entrambe – è diversamente proporzionato nelle due vite⁵⁶⁴.

3.10. *Cieli stellati*

In prigionia, nella baracca, Pierre aveva imparato non con l'intelletto, ma con tutto il suo essere, con la sua vita, che l'uomo è fatto per la felicità, che la felicità è in lui stesso, nel soddisfacimento dei naturali bisogni umani, e che tutta l'infelicità non deriva dalla penuria, ma dal superfluo; ma adesso, in quelle ultime tre settimane di marcia, aveva imparato anche una nuova, consolante verità: aveva imparato che al mondo non c'è nulla di spaventoso. Aveva imparato che come non c'è situazione in cui un uomo sia felice e completamente libero, così non c'è situazione in cui sia completamente infelice e privo di libertà. Aveva imparato che c'è un limite alle sofferenze e un limite alla libertà e che questo limite è vicinissimo. [...] Solo adesso Pierre aveva compreso tutta la forza della vitalità dell'uomo e la forza salvifica della sua capacità di spostare l'attenzione, simile a quella valvola di sicurezza della caldaia che libera il vapore in eccesso non appena la sua pressione supera una determinata norma. [...] Quanto più difficile diventava la sua situazione, quanto più terribile era il futuro, tanto più indipendenti dalla situazione in cui si trovava erano i pensieri, i ricordi e le immagini gioiose e tranquillizzanti che lo visitavano⁵⁶⁵.

Questo brano, tratto dal racconto della prigionia di Bezuchov, permette di riassumere quanto detto finora. Pierre, questo personaggio che ha la funzione di partecipare agli eventi pur mantenendosi un passo al di fuori di essi, con il suo sguardo straniato, che fa percepire al lettore la cruda realtà dei fatti, e che cela dietro a un sorriso la tragicità dei fenomeni della storia, proprio in virtù dell'ingenuità del suo animo riesce a svelare le verità più profonde. Questa figura, dalla presenza così imponente e dall'animo così profondo per le domande che lo tormentano, trova le sue risposte nella semplicità della vita quotidiana: la felicità è semplice, e infelici sono coloro che credendosi grandi vogliono fare la storia, compiendo le peggiori atrocità nel nome del progresso.

Pierre, durante la prigionia, esercita la capacità di spostare l'attenzione, ricordando che, al di là degli orrori della guerra, esiste ancora la gioia, allo stesso modo in cui Omero

⁵⁶⁴ I. ADINOLFI, *“Fa’ quel che devi, accada quel che può”*. *La concezione della storia in Guerra e pace*, cit., pp. 133-134.

⁵⁶⁵ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte terza, pp. 563-564.

giustappone le immagini pastorali alle scene di battaglia, o come l’“Icaro di Brueghel che piomba nel mare calmissimo mentre, in primo piano, il contadino traccia il suo solco”⁵⁶⁶, o ancora come “nell’ammonimento di Bosola alla Duchessa di Amalfi che maledice la natura in un estremo atto di ribellione: ‘Guarda, le stelle brillano ancora’”⁵⁶⁷. Come commenta Steiner, queste “sono parole tremende, piene di distacco e dell’aspra consapevolezza che il mondo fisico contempla impassibile i nostri dolori. Ma superiamo la crudeltà dell’impatto e vedremo che esse contengono l’assicurazione che la vita e la luce delle stelle dureranno al di là di qualsiasi momentaneo caos”⁵⁶⁸.

Pierre, quest’uomo che osserva le cose in maniera diversa da chiunque altro, una notte sogna un mappamondo, formato da tante piccole gocce compatte che tendono a espandersi contemporaneamente e che sempre si restringono a contatto con quelle vicine. Questo sogno è la rappresentazione del differenziale della storia, ovvero di quella spinta individuale alla soddisfazione di sé, che viene sempre ridimensionata dalla presenza degli altrui bisogni e delle circostanze esteriori, ma che non per questo viene soffocata nel suo principio vitale. Pierre vede al centro della sfera un nucleo di amore che egli chiama Dio, e che ogni goccia tenderebbe a riflettere. Questo Dio è per Pierre la vita stessa: “La vita è tutto. La vita è Dio. Tutto si sposta e si muove e questo movimento è Dio. E finché c’è vita, si gode della consapevolezza della Divinità. Amare la vita, amare Dio. La cosa più difficile e beata è amare questa vita nelle proprie sofferenze, nell’innocenza delle sofferenze”⁵⁶⁹. I personaggi del romanzo rappresentano, quindi, l’intreccio delle vite di uomini e donne comuni con gli eventi della storia: nessuno di loro resta immune al riverbero della guerra nell’intimità della vita domestica e quotidiana, dove le famiglie si dividono e si ritrovano, gli amori sbocciano e sfioriscono e le esistenze degli uomini si spengono o si riaccendono a nuova vita. Usando le parole di George Steiner, in questo romanzo, “come sempre in Tolstoj, il procedimento tecnico è strumento per trasmettere una filosofia”⁵⁷⁰.

Guerra e pace, opera dalla natura duplice e armonica al contempo, anche nel racconto delle assurdità della storia e delle crudeltà della guerra, si presenta infine come una celebrazione della vita, poiché proprio nel buio della notte si possono tuttavia ammirare le stelle: “Guardando

⁵⁶⁶ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 85.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 81.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro quarto, Parte terza, p. 569.

⁵⁷⁰ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p. 74.

l'alto cielo stellato, la luna, la cometa e il bagliore, Pierre provava una gioiosa commozione. 'Ecco, guarda che bellezza! Di che altro c'è bisogno?!' pensò"⁵⁷¹.

⁵⁷¹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit., Libro terzo, Parte terza, p. 382.

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
IL CONTESTO STORICO E LETTERARIO: LA POETICA DEL GIOVANE TOLSTOJ E LA NASCITA DI <i>GUERRA E PACE</i>	9
<i>1.1. La Russia degli anni 1850-1860</i>	10
<i>1.2. Il giovane Tolstoj e la fondazione di una nuova poetica</i>	16
<i>1.2.1. Il monologo interiore o “dialettica dell’anima”</i>	18
<i>1.2.2. Straniamento</i>	19
<i>1.2.3. Descrizioni e natura</i>	23
<i>1.2.4. L’assenza di trama e di un eroe protagonista: la trasformazione dei personaggi</i>	27
<i>1.2.5. “Generalizzazione” e “minuziosità”</i>	29
<i>1.2.6. La capacità di oggettivazione e il rifiuto dell’ironia romantica</i>	31
<i>1.3. Guerra e pace: la scelta del tema tra aristocrazia e mondo militare</i>	32
CAPITOLO SECONDO	
IL PROBLEMA DEL GENERE E LA STRUTTURA DEL ROMANZO	37
<i>2.1. Un’unità in divenire</i>	37
<i>2.2. Dal romanzo all’epica</i>	38
<i>2.2.1. La “vastità di dimensioni”</i>	39
<i>2.2.2. Omero e Tolstoj: un’affinità</i>	41
<i>2.2.3. L’armonia di uomo e natura in Guerra e pace: una sintesi morale</i>	43
<i>2.3. Tolstoj poeta del corpo</i>	49
<i>2.4. Città e mondo rurale: la “metafisica degli opposti”</i>	56

2.5. <i>Il realismo di Tolstoj e l'“intergeneric dialogue”</i>	63
2.6. <i>Tolstoj artista-contadino</i>	70
CAPITOLO TERZO	
LA FILOSOFIA DELLA STORIA IN <i>GUERRA E PACE</i>	83
3.1. <i>L'utilizzo dei materiali e la critica agli storici</i>	83
3.2. <i>La battaglia di Borodino</i>	87
3.3. <i>Kutuzov e Napoleone: fatalismo e critica della grandezza</i>	94
3.4. <i>Il confronto con Hegel: la storia come sviluppo razionale dello Spirito</i>	101
3.5. <i>Tolstoj: l'irrazionalità della storia</i>	107
3.6. <i>La provvidenza tolstojana: la dissoluzione dell'eroe</i>	110
3.7. <i>La natura del potere</i>	114
3.8. <i>Libertà e necessità, coscienza e ragione</i>	118
3.9. <i>Il differenziale della storia</i>	123
3.10. <i>Cieli stellati</i>	129

BIBLIOGRAFIA

- I. ADINOLFI, *“Fa’ quel che devi, accada quel che può”*. *La concezione della storia in Guerra e pace*, in *Il Paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Il Nuovo Melangolo, 2024, pp. 112-140.
- I. ADINOLFI, *In luogo di prefazione*, in *Il Paradiso sulla terra. La religione di Dostoevskij e Tolstoj*, Il Nuovo Melangolo, 2024, pp. 7-32.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956.
- M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002.
- I. BERLIN, *Il riccio e la volpe*, in *Il riccio e la volpe*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 69-157.
- B. BIANCHI, *Non resistere al male con il male. Obiezione di coscienza e pacifismo nel pensiero di Tolstoj*, Milano, Biblion Edizioni, 2023.
- G. BONACINA, *Introduzione. La storia narrata da Hegel, oggi*, in G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. di G. Bonacina e L. Sichirullo, Bari-Roma, Laterza, 2003, pp. VII-XXXVII.
- G. CARPI, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci editore, 2020.
- P. CITATI, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 1996.
- A. COLLINI, *Epifanie di morte. Tolstoj in dialogo con Pascal*, Il Nuovo Melangolo, 2025.
- B. EJCHENBAUM, *Il giovane Tolstoj e La teoria del metodo formale*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1968.

- W. B. GALLIE, *Filosofie di pace e guerra. Kant, Clausewitz, Marx, Engels, Tolstoj*, trad. it. di G. Scatasta, Bologna, Il Mulino, 1993.
- H. GIFFORD, *Tolstoj*, trad. it. di G. Balestrino, Bologna, Il Mulino, 2003.
- C. GINZBURG, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 289-322.
- C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 15-40.
- L. GINZBURG, *Prefazione*, in L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, pp. V-VIII.
- R. F. GUSTAFSON, *Leo Tolstoy, resident and stranger: a study in fiction and theology*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. di G. Bonacina e L. Sichierollo, Bari-Roma, Laterza, 2003.
- G. LUKÁCS, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, Milano, SE, 2012.
- G. LUKÁCS, *Introduzione*, in *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1974, pp. 9-32.
- G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999.
- G. LUKÁCS, *Tolstoj e l'evoluzione del realismo*, in *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1974, pp. 170-273.
- YA. S. LURIE, *After Lev Tolstoj. Tolstoj's Views about History and Issue facing the XX Century*, Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publishing House, 2002.
- MARCO AURELIO, *Pensieri*, a cura di M. Ceva, Milano, Mondadori, 2022.
- D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, trad. it. di A. Polledro, Bari, Laterza, 1982.

- G. S. MORSON, *War and Peace*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, edited by D. T. Orwin, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 65-79.
- P. NORI, *I russi sono matti. Corso sintetico di letteratura russa 1820-1991*, Milano, UTET, 2023.
- D. T. ORWIN, *Introduction: Tolstoy as artist and public figure*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 49-62.
- D. T. ORWIN, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- A. POLLEDRO, *Prefazione del traduttore*, in D. MEREŽKOVSKIJ, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, trad. it. di A. Polledro, Bari, Laterza, 1982, pp. I-XVI.
- J. M. REDFIELD, *Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
- J.-J. ROUSSEAU, *Le confessioni*, trad. it. di G. Cesarano, Milano, Garzanti, 2000.
- L. ŠESTOV, *Jasnaja Poljana e Astapovo. Per il venticinquennale della morte di Lev Tolstoj*, in *Speculazione e rivelazione*, a cura di G. Tiengo ed E. Macchetti, Milano, Bompiani, 2011, pp. 396-425.
- V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, trad. it. di S. Celestini, Roma, Elliot edizioni, 2014.
- V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, trad. it. di G. L. Bravo, C. De Michelis, R. Faccani, P. Fossati, R. Oliva, C. Riccio e V. Strada, edizione it. a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- V. ŠKLOVSKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, trad. it. di M. Guerrini, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978.

- V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato editore, 1966.
- G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Milano, Garzanti, 2022.
- L. TOLSTOJ, *Anna Karenina*, trad. it. di C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 2017.
- L. TOLSTOJ, *I cosacchi e altri racconti*, trad. it. di L. De Nardis, Milano, Garzanti, 2025.
- L. TOLSTOJ, *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza*, a cura di L. Pacini Savoj e M. B. Luporini, Milano, BUR, 2021.
- L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2019.
- L. VILLARI, *Introduzione*, in V. ŠKLOVSKIJ, *Guerra e pace di Tolstoj*, trad. it. di S. Celestini, Roma, Elliot edizioni, 2014, pp. 5-10.
- A. B. WACHTEL, *An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.
- A. B. WACHTEL, *History and autobiography in Tolstoy*, in *The Cambridge Companion to Tolstoy*, edited by D. T. Orwin, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 176-190.
- A. ZOPPO, *Il femminile nell'opera di Tolstoj*, "Testo e senso" 14 (2013).

LINK

- A. BARBERO, <https://www.youtube.com/watch?v=vbNIDozXRh4>.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta Ilaria Chies, matricola numero 880187, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Scienze filosofiche, autrice della tesi di laurea *“Sotto il cielo c’è posto per tutti”*. *La filosofia della storia in Guerra e pace di Lev Tolstoj*, relatrice Isabella Adinolfi, consapevole delle sanzioni previste dall’art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall’art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

☒ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;

☐ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare:

- *indicare il nome dello strumento (es. “ChatGPT” se applicazione o “GPT” se modello) con riferimento alla versione specifica (ad esempio, “ChatGPT-4, versione rilasciata a marzo 2024”);*
- *se sono stati utilizzati più strumenti, specificare ciascuno di essi indicandone nome e versione;*
- *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:*
 - ☐ *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;*
 - ☐ *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;*
 - ☐ *supporto alla scrittura automatica di frasi;*
 - ☐ *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;*
 - ☐ *altro (specificare);*
- *indicare le sezioni/i capitoli interessate/interessati;*
- *indicare come è stata verificata la correttezza, la qualità e l’attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati.*

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare la Professoressa Isabella Adinolfi per essere stata una guida paziente e scrupolosa durante la scrittura della tesi, e per avermi concesso fiducia e libertà ad ogni passo di questo percorso. Ringrazio inoltre il Professor Giorgio Cesarale per l'entusiasmo con cui ha accolto il lavoro e per la sempre gentile disponibilità al confronto.

Alla mia famiglia rivolgo un profondo ringraziamento, per aver creduto nelle mie capacità e nel mio progetto, per avermi sostenuto, sotto ogni punto di vista, in questo lungo periodo di crescita e di cambiamenti, e soprattutto per la mai scontata e spontanea gioia con cui viene condivisa ogni mia conquista.

Un grazie particolare va a mio fratello Enrico, per la serena prontezza con cui mi offre il suo aiuto ogni volta che ne ho bisogno, e con il quale ho la fortuna di condividere la fiducia nell'utilità dell'inutile.