

# Verità dei fatti, verità del potere: storia e politica in *Guerra e pace*

Valeria Cavalloro

La scelta di scrivere un romanzo storico da parte di Tolstoj non fu un gesto banale. Anche se negli ultimi anni si è fatta molta attenzione a non considerare più, sulla scia delle avanguardie storiche, la scrittura romanzesca del XIX secolo come un fenomeno sostanzialmente unitario, dotato di una serie di opzioni formali sempre valide, le opere di *historical fiction* conservano ancora una connotazione strettamente legata a quel concetto generico che è il «romanzo dell'Ottocento». Come ha dimostrato la storia della ricezione di questo genere nell'ultimo secolo, dal *Dottor Živago* alle *Benevole*, l'idea di una sorta di *proprium* ottocentesco del romanzo storico è tuttora fortemente radicata nella percezione del campo letterario, tanto da far apparire talvolta superflua la riflessione sul peso specifico che questa forma poteva avere nell'epoca d'oro del romanzo, e sulle sue implicazioni poetiche, filosofiche, e – come nel caso di Tolstoj – politiche.

È noto e in qualche modo ovvio che un racconto ambientato nel passato veicola sempre, in modo più o meno palese, giudizi sul presente che sono necessariamente anche politici: giudizi che possono esprimersi in forma traslata, annidando in questo tempo dislocato una valutazione che in realtà l'autore intende riferire al proprio presente (un'operazione per così dire *à la* Manzoni); oppure giudizi che vengono affidati implicitamente alla contrapposizione tra l'epoca rappresentata e quella di chi scrive o legge, e rimangono in un certo senso a carico del pubblico; o ancora giudizi espliciti che prendono forma chiara e diretta nel discorso del narratore «*histor*», colui che nel gioco di varianti del patto narrativo gode dell'autorità speciale di

presentare fatti e personaggi con indiscussa onniscienza, e soprattutto di esprimere commenti e considerazioni generali su di essi e sull'ordine complessivo della realtà. Ma per capire in che senso l'appartenenza di *Guerra e pace* al filone storico costituisca in sé, come fatto specificamente formale, la manifestazione di un messaggio intenzionalmente politico occorre andare oltre la semplice ricognizione dei modi in cui la valutazione politica può essere inserita nella narrazione di eventi passati. Benché nell'opera di Tolstoj questi modi siano sfruttati in modo a volte molto vistoso, essi costituiscono soltanto una dimensione secondaria della presenza di un preciso messaggio politico, il cui canale primario è quello incarnato dalla scelta stessa del genere. È infatti utile ricordare che nella Russia degli anni Cinquanta, quando un giovane Lev Nikolaevič appena tornato da Sebastopoli comincia a lavorare al progetto che molti anni dopo sfocerà in *Guerra e pace*, il romanzo storico era ormai una forma del tutto squalificata, una parentesi chiusa. Non che mancassero illustri esempi nazionali: come in molti altri paesi d'Europa, il genere aveva avuto la sua stagione di gloria e di incontrollata proliferazione quando, durante gli anni Venti e Trenta, l'enorme successo di Walter Scott aveva aperto la strada a una massa di opere ispirate al suo modello e nate dall'incontro tra la fascinazione romantica per il passato e il desiderio di esplorare le potenzialità della forma romanzesca appena importata dall'Europa (vd. Ungurianu 2007).

Ma a metà secolo questa fase fortunata era ormai conclusa. Nel 1834, infatti, un personaggio oggi poco noto ma che ai suoi tempi fu un protagonista assoluto della scena culturale<sup>1</sup> russa, Osip Ivanovič Senkovskij, l'aveva liquidato con un argomento molto simile a quello che, pochi anni più tardi, sarebbe stato usato da Manzoni: e cioè che il romanzo storico era non solo una *ložnaja forma*, una «forma menzognera» (Senkovskij 1859: 44), ma una forma fallita. «Senkovskij considerava il romanzo storico contemporaneo una brutta

---

<sup>1</sup> Fu tra le altre cose fondatore della popolarissima rivista «Severnaja pčela», quell'«Ape del nord» che si trova citata in molti romanzi dell'epoca e che fu forse uno dei periodici in assoluto più letti dell'intero Ottocento russo.

combinazione di storia e letteratura in cui non c'era né l'una né l'altra» (Šaronova 2003: 419): un genere destinato a un doppio insuccesso, perché laddove la sua ambizione era quella di divertire i lettori e al contempo di aumentare le loro conoscenze sul passato, il suo effetto era invece quello di confondere con dati inventati le poche conoscenze che i lettori potevano già avere, e di privarli di ogni piacere della lettura per via dello sgradevole stato di «angoscia cognitiva» che derivava dall'impossibilità di definire i confini reciproci della verità storica e dell'invenzione artistica.

Insomma un genere senza futuro, condannato allo scacco estetico e morale, che di fatto, dopo *La figlia del capitano* (1836), sopravviveva solo come forma d'intrattenimento popolare, cioè come l'opzione più improbabile per uno scrittore al lavoro nel momento in cui si mette al lavoro Tolstoj. Bisogna infatti ricordare che questi sono anni molto particolari per la storia culturale russa, anni ricchi di eventi e dominati da una congiuntura che sembrava carica di radicali conseguenze per l'ordine della società (vd. Mirskij 1977, Colucci-Picchio 1997). Fin dalla metà degli anni Quaranta gli scrittori russi avevano cominciato a sfruttare lo spazio letterario per dar voce a un problematico e contraddittorio sentimento di insofferenza verso i problemi sociali della Russia, sentimento che nasceva dal confronto sempre più serrato tra il progresso degli stati occidentali e l'arretratezza politica e culturale dell'impero. Premeva su tutte le forme dell'arte un'esigenza di intervenire sulla situazione sociale che sfociava in un proliferare di opere di denuncia e in appelli sempre più fitti all'*intelligencija* nazionale perché dedicasse il proprio lavoro al popolo, a qualunque genere questo lavoro appartenesse (vd. Berti-Gallinaro 1950, Venturi 1972): una comune linea di "impegno" univa narratori come il Turgenev di *Chor' e Kalinyč* e il giovane Dostoevskij di *Povera gente*, che recuperavano le tinte di George Sand e di Dickens per dare forma alla vita del popolo, drammaturghi come Pisemskij e Ostrovskij, che costruivano le proprie opere come occasioni di riscatto e di educazione delle classi più umili, poeti come Nekrasov che «si proclamava ossessionato dai suoi doveri di cittadino di illuminare le masse dei suoi compagni russi, e specialmente dei contadini oppressi» (Hingley 1967:

23). Nel complesso, un'operazione così massiccia da spingere Nicola I, forse il più tirannico degli zar dall'epoca di Ivan IV, a mettere sotto il controllo di un apposito ufficio di censura quella *chudožestvoennaja literatura*<sup>2</sup> che per secoli era stata dominio esclusivo della religione e dell'estetica.

Era quindi inevitabile che nel 1855, con la morte di Nicola I a chiudere un trentennio di terrore e oscurantismo e l'incoronazione di Alessandro II, lo zar liberale da cui ci si aspettava quella svolta democratica che l'ondata rivoluzionaria aveva già portato in Europa, il coinvolgimento politico dei letterati esplodesse letteralmente. Nel 1858 l'uscita di *Oblomov* viene accolta come un evento sociale quasi più che letterario, e nel 1859 il saggio di Dobroljubov *Che cos'è l'oblomovismo?* suona la definitiva chiamata alle armi della classe intellettuale contro l'immobilismo e il ristagno di un paese fiaccato da vecchie piaghe sociali, prima su tutte la servitù della gleba, che «se [...] non avesse trovato finalmente un termine, avrebbe portato la Russia sulla via di un eterno assopimento spirituale» (Lo Gatto 1925: 77). E gli anni che seguono sono fitti di pubblicazioni che rispondono più o meno esplicitamente alla chiamata: nel 1861 esce *Gli ambulanti* di Nekrasov, nel 1862 *Padri e figli* di Turgenev, nel 1863 *Che fare?* di Černyševskij, mentre su riviste e quotidiani imperversa il dibattito sempre più violento tra letterati slavofili e occidentalisti, tutti in un modo o nell'altro legati dall'idea – di puškiniana memoria – per cui «un popolo che non abbia la libertà ha nella letteratura la sola tribuna politica» (Herzen 1994: 110).

Quando Tolstoj si mette a lavorare su un nuovo romanzo, che intitola provvisoriamente *I decabristi*, ha in mente qualcosa di pienamente coerente con questa atmosfera. Doveva trattarsi di un'opera riconducibile al filone dello "scontro generazionale": un tipo di romanzo che in quegli anni aveva dato vita a un vero e proprio sottogenere, e che incarnava le aspettative di questa delicata fase

---

<sup>2</sup> La "letteratura artistica", categoria più o meno corrispondente all'inglese *fiction*, con la quale tuttora si identificano le opere narrative, poetiche e drammatiche in contrapposizione alla scrittura saggistica e scientifica.

storica, con il suo bisogno di rinnovamento e la sua esigenza di liquidare il doloroso periodo precedente rappresentando il confronto tra gli inetti «Oblomov»<sup>3</sup> prodotti dal regno di Nicola I e gli «uomini nuovi» che si accingevano a risolvere i mali della Russia attraverso il progresso e le riforme. Sennonché, già durante la prima stesura, Tolstoj si rende conto che questo impianto non lo soddisfa del tutto. Benché molto coinvolto dal discorso sociale (la sua intera biografia ne è una prova), le riflessioni che affida alle lettere e ai diari di quel periodo dimostrano che questi sedicenti “uomini nuovi” e il loro progressismo gli apparivano compromessi da una tinta di vaga esaltazione narcisistica, da una tendenza alla mitizzazione di sé che gli rendeva sospetta ogni dichiarazione di intenti, ispirandogli un disagio che anni dopo sarebbe sfociato nella repulsione totale descritta nelle pagine della *Confessione*:

La visione della vita di questi miei colleghi scrittori consisteva nella convinzione che l'esistenza in generale si andava continuamente evolvendo, che in tale evoluzione l'influenza decisiva poteva essere esercitata dagli uomini di pensiero, e soprattutto da noi, artisti e poeti. [...] Ora mi è chiaro che non c'era nessuna differenza tra la nostra congrega e un manicomio; anche allora lo intuivo oscuramente, ma – come fanno i pazzi – definivo pazzi tutti gli altri, eccetto me stesso. (Tolstoj 2010: 15-18)

Decide quindi di ristrutturare il suo progetto e riformulare il confronto generazionale chiamando in causa non più gli uomini che erano succeduti agli Oblomov di Nicola I, ma quelli che li avevano preceduti, e il cui carattere gli sembrava più adatto a far risaltare tanto

---

<sup>3</sup> L'accostamento della figura di Oblomov alla generazione cresciuta sotto il regno di Nicola I era il perno del saggio di Dobroljubov, che la descriveva come un gruppo di “nobili penitenti” che voleva a tutti i costi «redimersi dalla macchia del privilegio» ma che, proprio come Oblomov «sogna, fantastica soltanto. Non appena le più piccole preoccupazioni dell'esistenza quotidiana vengono a battere alla sua porta, egli ne rimane esterrefatto e nasconde la testa sotto il lenzuolo per non vedere...» (Lo Gatto 1925: 78-79).

l'inettitudine di questi «uomini superflui», quanto la superficialità degli «entusiasmi di chi gioiva di essersi liberato della tirannia di Nicola I» (Šklovskij 1978a: 208). Entra così in campo la generazione degli eroi della rivolta decabrista, una generazione ormai distante, la cui forza e determinazione poteva essere compresa solo a patto di rievocare un'altra epoca, di riportare alla luce i contesti che avevano permesso la nascita di uomini tanto eroici. Scrive in una delle introduzioni all'opera:

Nell'anno 1856 cominciai a scrivere una *povest'* con un indirizzo preciso; l'eroe avrebbe dovuto essere un decabrista che faceva ritorno in Russia con la famiglia. [...] Per comprenderlo mi era necessario riportarmi alla giovinezza di lui, e la giovinezza di lui coincideva con un'epoca gloriosa per la Russia: l'anno 1812. Di nuovo misi da parte quanto avevo iniziato e presi a scrivere cominciando dal 1812 [...]. Ma anche la terza volta misi da parte quanto avevo iniziato, [...] per un sentimento simile all'imbarazzo, per un sentimento che non sono in grado di definire con una sola parola. Provavo scrupolo di scrivere del nostro trionfo nella guerra contro la Francia di Bonaparte, senza parlare dei nostri insuccessi e delle nostre vergogne. Chi non ha provato questo senso intimo e spiacevole di imbarazzo e di sfiducia, nel leggere le opere patriottiche che trattano dell'anno '12? (Tolstoj 1961: 1925-1926)

Vale la pena sottolineare che, arrivato a questo punto, Tolstoj ha comunque sempre in mente di scrivere un'opera ambientata nel suo presente: conclude infatti l'introduzione anticipando che il romanzo tratterà «gli avvenimenti storici del 1805, del 1807, del 1812, del 1825 e del 1856». Questo spostamento nel passato doveva quindi servire solo a fornire una premessa adeguata a sviluppare nel modo più incisivo quel conflitto tra visioni del mondo che restava ancora il vero nucleo del romanzo.

Ma intanto, per rievocare questo contesto, Tolstoj deve mettersi a studiare. Per quasi cinque anni si chiude letteralmente nella biblioteca pubblica di Mosca alla ricerca di ogni tipo di materiale utile: saggi

storici e memorie, ma anche biografie, diari, lettere, testi filosofici. E dopo un po', inevitabilmente, questa parentesi di studio compulsivo comincia a generare alcune conseguenze profonde, di cui tre di importanza fondamentale per comprendere il valore del romanzo storico tolstoiano. La prima deriva dalla lettura dei filosofi, e consiste nell'elaborazione di quella visione della storia che dominerà non solo *Guerra e pace* ma tutte le sue opere fino a *Chadži-Murat*: una visione basata sull'idea che l'accadere storico sia il risultato dell'interazione di una quantità incalcolabile di forze infinitesimali, a loro volta determinate da un groviglio di cause il cui principio originario è destinato a rimanere irrintracciabile perché sepolto in quelle profondità dell'animo umano la cui logica d'azione sfugge a ogni intenzionalità (vd. Berlin 1998, Rubiňštejn 2008). La seconda conseguenza è quella che deriva dalla lettura delle storie ufficiali delle campagne napoleoniche, e dal loro confronto non solo con questa sua filosofia astratta ma anche con le esperienze concrete che Tolstoj aveva vissuto negli anni di Sebastopoli. Un confronto che lo porta a rendersi conto di quanto queste versioni ufficiali suonassero inspiegabilmente, quasi grottescamente false, tanto da far sorgere in lui il dubbio, e poi la convinzione, che questa falsità fosse intenzionale, e che l'unico modo per spiegarla fosse postulare l'esistenza di un'equivalenza tra potere e storia: più precisamente, tra le esigenze di un assolutismo che dopo il 1825 voleva rafforzarsi e prevenire nuove rivolte, e quella particolare versione dei fatti che era prodotta dalla voce autorevole della storiografia. La terza conseguenza, infine, è quella che deriva dalla rilettura dei romanzi storici della prima metà del secolo, tra cui quelli Scott, ma soprattutto quelli di Stendhal e Vigny: il primo per le sue digressioni saggistiche e per il suo raccontare i grandi eventi dal punto di vista interno e spaesato dei loro partecipanti, il secondo per il suo coraggio di mettere in scena i grandi protagonisti della Storia (invece di lasciarli sullo sfondo mentre eroi prudentemente minori e inventati occupavano il proscenio) e per le sue *Réflexions sur la Vérité dans l'Art*. Letture che lo portano a formulare l'idea che proprio questo genere ibrido e disprezzato, con la sua libertà di entrare nelle pieghe più riposte dell'accadere storico, di ripristinare la caotica molteplicità che

la storiografia appiattisce per bisogno di chiarezza, di colmare le falle e le lacune dei racconti ufficiali, e con la sua disponibilità a dare la parola al narratore, potesse essere la forma perfetta per esporre la verità sulla storia e smascherare l'illecito sodalizio col potere che si nascondeva dietro le costruzioni degli storici.

Tutto ciò confluì nell'opera che Tolstoj aveva tra le mani, e quando tra il 1868 e il 1869 uscì in volume la redazione definitiva di *Guerra e pace* le reazioni del pubblico gli dimostrarono che, almeno in parte, le sue intuizioni avevano colto nel segno. Di fronte a questa nuova opera l'opinione pubblica si divise, o meglio si stratificò, in modo estremamente netto: infatti, mentre tutti erano universalmente concordi sul fatto che Tolstoj fosse un genio nel raccontare la vita privata e soprattutto i sentimenti dei suoi personaggi, ognuno aveva critiche specifiche da muovere all'impostazione generale dell'opera e ai suoi vari aspetti "extra-narrativi", e tra tutte – tralasciando di proposito le osservazioni strettamente estetiche, a partire da quelle di Flaubert e Turgenev, che richiederebbero un lungo discorso a parte – le più agguerrite erano quelle di carattere propriamente politico, che furono due, uguali e opposte.

La prima, sia cronologicamente sia per importanza, fu quella dell'aristocrazia conservatrice, la classe che sotto il regno di Nicola I e sulla base della sua mitologia patriottica aveva costruito la propria identità, e che accusò Tolstoj di essere un sovversivo che aveva infangato il ricordo delle gloriose gesta russe contro Napoleone inserendo nel suo libro, per incapacità e per malafede, una serie di falsità e di errori storici<sup>4</sup>. Un'accusa che trovò il suo paladino in Petr

---

<sup>4</sup> Tra di essi Norov, «uomo molto intelligente, si era risentito con Tolstoj per un fatto di stile. Non gli sembrava rispettoso il suo modo realistico di interpretare gli eroi del 1812» (Šklovskij 1978: 82), Muravev-Apostol', che accusò Tolstoj di una «rappresentazione falsa della battaglia di Borodino e soprattutto del ruolo in essa di Kutuzov» (Kaškin 1913: 294), e soprattutto Lačinov, il primo censore assoluto di *Guerra e pace*, storico di professione e collaboratore del «Russkij invalid», che in un articolo del 10 aprile 1868 «contestò le opinioni militari di Tolstoj e segnalò delle inesattezze nella descrizione di al-



Andreevič Vjazemskij, che nel 1869 scrisse un lungo articolo in cui accusava Tolstoj di essere – letteralmente – un fanatico, un ciarlatano, un traditore della patria, un uomo ignorante della storia della sua stessa nazione, e un autore che invece di mettere a frutto i propri indiscutibili doni artistici aveva preferito comprare un facile successo abbindolando i lettori creduloni con semplici pettegolezzi rivestiti di una patina storica posticcia (Vjazemskij 1869). Questa violenza verbale testimonia quanto l'operazione di riscrittura della storia che Tolstoj aveva realizzato in *Guerra e pace* avesse effettivamente toccato una zona delicata dell'autopercezione di una certa fetta dell'alta società russa, e quanto fosse stato fondato il suo sospetto che la versione degli eventi data da certi storiografi avesse una precisa valenza politica.

Va detto che, almeno in parte, l'atteggiamento polemico di molte critiche rivolte al romanzo e all'autore derivò da una peculiarità di *Guerra e pace* che non aveva direttamente a che fare con il trattamento dei fatti, ma piuttosto con la scelta dell'ambientazione. Se i romanzi storici russi di inizio secolo erano infatti contraddistinti da una tendenza comune a collocare il racconto in epoche molto lontane dal presente, la cui conoscenza era affidata a generi cronachistici ricchi di vuoti nei quali l'invenzione narrativa poteva trovare posto senza fatica, e in cui comunque fatti reali e immaginari non erano ancora separati da quella reciproca incompatibilità che si afferma con l'avvento della storiografia scientifica (vd. Ungurianu 1998), l'opera di Tolstoj sorprese i lettori con la sua "pretesa" di installarsi in un passato recentissimo, in un'epoca largamente documentata dalla scienza storica e di cui per di più sopravvivevano ancora molti protagonisti e testimoni diretti.

---

cuni eventi storici e battaglie» (Babaev 1978: 33-34). Vale la pena di notare che il «Russkij invalid», posto sotto il diretto controllo dello zar, era l'unica pubblicazione autorizzata a diffondere resoconti militari, e che contro questo stato di cose Tolstoj si era scontrato all'epoca della sua trasferta a Sebastopoli, quando il ministro della guerra Gorčakov in persona gli aveva rifiutato il permesso di fondare una sua rivista dedicata al racconto della vita dei soldati al fronte (vd. Tolstoj 1928-'58, LIX: 289-290).

Gli uomini degli anni 1805-1812 erano quasi gli stessi e agivano quasi nelle stesse circostanze degli uomini della generazione presente, e solo questo “quasi” li divide da noi, cosa che, ci sembra, il conte Tolstoj ha espresso abbastanza chiaramente. [...]. Quanto solidi sono i legami con la nostra attuale e moderna contemporaneità! Quanto vivamente si avverte che questi Rostov sono appena scesi nelle tombe, lasciando le loro tradizioni e i loro debiti ai figli; quanto ci è familiare il tipo del riformatore Speranskij, o quello della vecchia damigella Annette Šerer! (Ščebal'skij 1868: 301)

Ma questa caratteristica serviva solo a rafforzare l'effetto del trattamento a cui Tolstoj aveva sottoposto il racconto del «glorioso» anno 1812, trattamento che si era scaricato con particolare spietatezza soprattutto sulle storie prodotte negli anni Quaranta, «gli anni in cui si verificò la maggiore mitizzazione di quegli avvenimenti, gli anni in cui scriveva un libro su quella guerra Michajlovskij-Danilevskij» (Šklovskij 1978: 49). Il libro in questione, intitolato *Descrizione della guerra patriottica del 1812*, era il modello esemplare di ciò che Tolstoj voleva contestare. Era stato commissionato da Nicola I, era a lui dedicato, e da lui era stato personalmente corretto modificandone e sopprimendone interi capitoli al fine di esaltare o nascondere opportunamente questo o quell'evento, e soprattutto di attribuire con precisione meriti e demeriti di ogni azione (Mikaberidze 2005: 254-255). Non poteva quindi che rappresentare una totale nemesi per Tolstoj, convinto ormai che, se nessuna persona poteva sinceramente ritenersi responsabile dei grandi eventi storici, allora chi affermava il contrario doveva essere un pazzo o un impostore, e se ad affermarlo era la prestigiosa voce della scienza storica – la voce cioè di Michajlovskij-Danilevskij o, sullo schieramento opposto, di Thiers – questo voleva dire che la scienza storica si era costituita strumento di questa impostura: una grande menzogna collettiva che mirava a nascondere la verità dei fatti, quel groviglio caotico di cause da cui la storia scaturiva spontaneamente, per sostituirla con una verità del potere fabbricata apposta per convincere il popolo che al mondo c'erano individui capaci di decidere la

direzione della storia, capaci di manovrare con un solo ordine o un solo gesto migliaia o milioni di vite umane, e al cui oracolare discernimento era meglio non ribellarsi. L'unica cosa onesta da fare, quindi, era correggere questa menzogna, e il modo in cui Tolstoj lo fa è così chiaro in questa intenzione che un esempio basta a spiegarlo. Ecco come la *Descrizione* illustra la «marcia laterale» che nel 1812 portò l'esercito russo a collocarsi in una posizione di vantaggio rispetto a quello francese, fatto che si sarebbe poi rivelato decisivo per la conclusione della guerra:

Nell'abbandonare Mosca il principe Kutuzov arretrò inizialmente lungo la strada di Rjazan', con l'intenzione di celare a Napoleone lo scopo delle sue successive operazioni e il percorso lungo il quale voleva muovere l'esercito. Il suo piano fu coronato da un successo completo. Napoleone fu indotto in un prolungato errore circa la direzione scelta dal nostro esercito, e il principe Kutuzov riuscì indisturbato a posizionarsi sulla strada di Kaluga. [...] Dopo aver fatto due tappe lungo la strada di Rjazan', il principe Kutuzov si fermò per una giornata presso il traghetto di Borovo. Valutando che queste due marce fossero sufficienti per ingannare il nemico e fargli credere che i russi stessero andando verso Kolomna, sull'Oka, il principe Kutuzov prese la decisione di muovere sulla vecchia strada di Kaluga, cosa che doveva servire come base della sua successiva strategia. [...] Il 5 settembre, prima dell'alba, l'esercito si mosse verso sinistra, in due colonne, [...] lungo una pista di campagna nascosta dalle insenature del torrente Pachra. [...] Questo accadeva per un ordine del principe Kutuzov che veniva tenuto nel più grande segreto. A parte i comandanti di corpo, nessuno conosceva la direzione effettiva, e tutti si consumavano in supposizioni sulle intenzioni del Serenissimo – come il principe Kutuzov veniva chiamato nell'esercito. (Michajlovskij-Danilevskij 1850, III: 1-4)

Ed ecco come lo stesso fatto viene reso in *Guerra e pace*:

Gli storici si rifiutano d'ammettere che la marcia laterale non può essere attribuita a nessuna singola persona; che nessuno l'aveva prevista; che questa manovra [...] non si presentò nel suo insieme se non quando già si era compiuta e trasformata in passato. [...] Tentando uno spostamento disperato al di là di Pächra, fin sulla strada di Tula, i comandanti russi pensavano di fermarsi a Podol'sk, e non avevano affatto in mente la posizione di Tarutino; ma una somma infinita di circostanze [...] indussero il nostro esercito a insistere nello spostamento verso sud, e a tenersi nel mezzo delle sue vie di rifornimento, fra la strada di Tula e quella di Kaluga [...]. Solo dopo che, per una combinazione di innumerevoli forze infinitesimali, le truppe erano già giunte a Tarutino, si cominciò a cercare di convincersi che questo e non altro si era voluto e da gran tempo previsto. [...] La famosa marcia laterale, insomma, non consistette che in questo: l'esercito russo, che s'era sempre ritirato in linea retta nella direzione opposta all'avanzata dei francesi, quando l'offensiva francese s'interruppe, deviò dalla direzione costantemente seguita fino a quel momento e, non vedendosi inseguito, si spostò nel più naturale dei modi dove l'attirava l'abbondanza degli approvvigionamenti. (Tolstoj 1982: 1484-1487)

Basta notare come al ricorrere di termini legati alla sfera della progettualità e del controllo («intenzione», «decisione», «piano», «strategia») di Michajlovskij-Danilevskij subentri regolarmente il lessico del caso e il meccanismo dell'aggiustamento a posteriori dell'accaduto per rendersi conto di quanto fosse preciso e vistoso il messaggio contenuto nella rivisitazione che Tolstoj aveva fatto della sue fonti.

Ma oltre che come testimonianza della tonalità emotiva che si impose in risposta a questo vero e proprio assalto, la recensione di Vjazemskij è significativa anche per la controreazione che suscitò in Tolstoj, e che è particolarmente utile per chiarire il ruolo che questo autore aveva dato al romanzo storico. L'articolo di condanna era uscito sul numero di gennaio 1869 del «Russkij archiv», una delle pochissime riviste dell'epoca che fosse specializzata in ricerca storica; il 6 e il 10

febbraio Tolstoj scrive a Petr Ivanovič Bartenev, direttore della rivista (nonché direttore di quella biblioteca di Mosca da cui era venuto il grosso dei materiali preparatori di *Guerra e pace*), due brevi e insistenti lettere in cui ribadiva l'attendibilità del suo racconto, e chiedeva con singolare urgenza di pubblicare una nota per affermarla:

Petr Ivanyč! Fatemi la cortesia, stampate sul «Russkij archiv» la mia nota. Mi è assolutamente indispensabile. Se non avete trovato il riferimento è solo perché non avete preso in mano gli *Appunti* di Glinka. [...] Per favore, trovatelo e stampate. [...] E stampate presto, in modo che esca insieme al quinto tomo. [...] Il principe Vjazemskij, senza indicare sulla base di quali materiali o considerazioni, mette in dubbio la correttezza della mia descrizione dell'episodio del lancio dei biscotti al popolo da parte del sovrano. Questo episodio è descritto *esattamente* così. (Tolstoj 1928-'58, LXI: 212-213)

Ora, dopo tutto il discorso anti-storiografico a cui si è accennato, perché Tolstoj teneva così tanto all'accreditamento documentario di un episodio tutto sommato secondario di *Guerra e pace*? La risposta si trova molto probabilmente nell'investimento intellettuale che Tolstoj aveva affidato alla forma del romanzo storico, e che trova espressione in un testo di poche pagine, uscito nel 1868 proprio sul «Russkij archiv». Il testo si intitolava *Qualche parola a proposito del libro Guerra e pace*, e in un certo senso sta a *Guerra e pace* come il saggio *Sul romanzo storico* di Manzoni sta ai *Promessi sposi*, salvo arrivare a conclusioni opposte. La grande importanza di questo testo, che è anche la cosa più simile a una dichiarazione di poetica che questo autore abbia mai pubblicato nella sua cosiddetta "fase maggiore", sta nel fatto che qui, dopo aver discusso alcuni altri aspetti del suo romanzo, Tolstoj entra nel merito della ragione per cui, secondo lui, è inevitabile che lo storico e l'artista, descrivendo lo stesso evento, giungano a risultati differenti. Sappiamo dai diari che Tolstoj aveva letto la *Poetica* ed era probabilmente rimasto colpito dal modo in cui Aristotele distingueva i compiti dello storico da quelli del poeta, dalla contrapposizione tra

raccontare gli eventi «così come sono accaduti» e raccontarli «come sarebbero potuti avvenire secondo verosimiglianza e necessità» (Aristotele 2008: 61). L'originalità della teoria che Tolstoj propone è che questa idea aristotelica viene qui perfettamente rovesciata: ai suoi occhi sono gli storici, ormai, quelli che raccontano gli eventi come sarebbero potuti (o meglio dovuti) accadere, e non per conformarsi a principi di «verosimiglianza e necessità», ma per nascondere la verità dei fatti e dire al suo posto la verità del potere, quella menzogna che attribuiva a degli esseri singolari la responsabilità dei fatti storici. E di conseguenza è al poeta che resta il compito di testimoniare gli eventi così come sono accaduti, e di rappresentare «una verità storica più profonda» (Ginzburg 2006: 170); al poeta che è l'unico in possesso dello strumento appropriato a farlo, cioè il racconto, il discorso capace di dare forma alla particolarità e quindi di accedere al piano di quel *beskonečnij labirint sceplenij* (Tolstoj 1928-'58, LXII: 269), quell'«infinito labirinto di nessi» e forze infinitesimali che è l'unico vero tessuto della storia.

È per questo che Tolstoj insiste tanto sull'assoluta attendibilità della sua ricostruzione degli eventi in *Guerra e pace*: affinché il suo messaggio fosse efficace, era essenziale che la sua opera non fosse presa per un'invenzione artistica slegata dai fatti reali a cui faceva riferimento, una costruzione autonoma libera di manipolare i dati storici a fini estetici, come quelle che Senkovskij aveva liquidato nel 1834, ma come una vera e propria *storia* di quei fatti, anzi come *la* storia di quei fatti, non meno ma più accurata di qualunque resoconto ufficiale, perché immune dalla pretesa di ricondurre gli innumerevoli fili dell'accadere a un inesistente principio unificatore, a un impossibile motore primo.

Tuttavia, se lo scopo di Tolstoj fosse stato solo quello di realizzare la sistematica «decanonizzazione» (Rančín 2014) dei protagonisti di quella mitologia eroica su cui si erano basati i trent'anni di assolutismo di Nicola I, la dimensione politica di *Guerra e pace* si ridurrebbe a un'enorme satira sull'apparato autocelebrativo di un sovrano morto da dieci anni, e tutto questo sforzo teorico e formale risulterebbe come minimo spropositato. Così come non si capirebbe un altro fatto, e cioè che *Guerra e pace*, come si è accennato all'inizio, suscitò non una, ma

due reazioni politiche, la seconda delle quali si sollevò dall'*intelligencija* progressista, che non fu meno violenta nell'accusare Tolstoj di «aristocratico cinismo» e di «indifferentismo sociale» (Berlin 1998: 105). Questo accadde perché quel suo capillare smantellamento dei miti del 1812 non colpiva solo i “geniali comandanti” a cui si attribuiva la vittoria su Napoleone, ma tutti coloro che in quell'epoca, in un modo o nell'altro, avevano creduto o fatto credere di poter decidere la direzione della storia: una categoria di individui che, a differenza dell'*élite* militare simboleggiata da Kutuzov, la cui estinzione era stata sancita tra l'altro dalle sconfitte subite dai russi in Crimea, si era mantenuta viva e attiva e si era reincarnata nella generazione degli intellettuali degli anni Cinquanta e Sessanta. È in questo senso che si capisce la figura altrimenti irrisolta di Speranskij, l'uomo che aveva pensato di poter cambiare la Russia dandole una costituzione, il riformatore che era un eroe e un martire per l'*intelligencija* di sinistra di metà secolo, e che invece Tolstoj aveva ridotto all'immagine ricorrente di quelle «mani bianche» che erano il simbolo – oblomoviano per eccellenza – della mancanza di concretezza e della distanza da qualunque azione reale. Un dettaglio che non poteva sfuggire ai lettori di quegli anni, per i quali era palese che Tolstoj avesse voluto mettere in scena «tutti i nobili impulsi sociali come un miscuglio di ignoranza e di monomania demenziale» (*ibidem*).

In una lettera del 1861 a Herzen, che aveva appena conosciuto e con cui aveva subito litigato proprio sul problema del senso della storia, Tolstoj aveva scritto:

voi dite che non conosco la Russia. Sbagliate, io conosco la mia Russia soggettiva, vista attraverso il mio prisma. Se la bolla di sapone della storia è scoppiata ai vostri e ai miei occhi, questa è solo la dimostrazione che noi stiamo già soffiando in una nuova bolla, che ancora non possiamo vedere. (Tolstoj 1928-'58, LX: 374)

Questa «bolla» non è altro che il grande racconto collettivo che ogni epoca inventa su se stessa per dare un senso alle proprie azioni, per ricondurre il caos all'ordine ripensando la storia come un dramma

giocato tra pochi abili attori, e che può degenerare in un meccanismo di potere basato sulla menzogna. Per questo occorreva buttare giù dal piedistallo, insieme agli eroi della guerra contro Napoleone, anche Speranskij, simbolo della guerra contro quel nuovo famigerato nemico che era l'oppressione del popolo, più tardi combattuta dagli "eroi" Herzen, Proudhon, Bakunin: uomini che, nella pretesa di agire coscientemente, rivelavano agli occhi di Tolstoj di essere nient'altro che le «ridicole e funeste marionette» del tirannico farsi della storia (Lukács 1977: 105). Lo scopo era aiutare la sua epoca a capire che il tanto decantato "impegno" degli intellettuali era un feticcio esattamente come lo era stato il genio militare di Kutuzov, l'idolo di una nuova mitologia che aveva sostituito l'eroismo militare con un illuminismo onnipotente, ma che riproponeva gli stessi errori. Una mitologia che poteva sembrare migliore di quella vecchia, ammantata di equanimità come si presentava, ma che aveva già dimostrato la propria inquietante cecità esultando per l'abolizione della servitù della gleba, e che negli anni di Tolstoj andava componendo una nuova (falsa) storia in cui rendeva a se stessa il merito di questo passo in avanti della civiltà e cancellava la verità sull'esito disastroso che questa riforma epocale aveva avuto.

Ecco in che senso scegliere la forma del romanzo storico era stato un gesto carico di intento politico: perché la continuità tra errori del passato ed errori del presente era così marcata agli occhi di Tolstoj che smascherare le bugie costruite dalla storiografia sugli eventi di cinquant'anni prima significava automaticamente smascherare anche le bugie che una classe intellettuale troppo desiderosa di assicurarsi un posto nella storia stava costruendo sul presente: il messaggio politico di *Guerra e pace* era quindi un monito a non credere nella politica e nel miraggio di poter fare la storia, perché la storia si fa da sé, e cercare di forzarne il corso è un gesto che nel migliore dei casi finisce nel vuoto, e nel peggiore provoca abomini e tragedie.

Tuttavia il progetto di consegnare questo messaggio al proprio tempo fallì sotto tutti i punti di vista. Gli editori ristampavano *Guerra e pace* tagliando le parti saggistiche, su richiesta di quello stesso pubblico che acclamava il genio di Tolstoj ma che non era capace di capire che



nella sua intenzione il saggio era la conseguenza di quello che solo il racconto poteva mostrare, e il racconto era la dimostrazione di quello che solo il saggio poteva spiegare, e che nessuna delle due parti aveva senso senza l'altra. E può non essere insensato ipotizzare che la delusione per il naufragio di questo progetto, e l'amarezza di fronte alla constatazione che i contenuti più profondi e a lui più cari della sua opera erano stati ignorati o disprezzati dai suoi lettori, siano state tra le cause che portarono Tolstoj a rinnegare la propria stessa arte negli anni cosiddetti della "svolta religiosa", in quella fase critica della sua vita artistica che è stata forse troppo semplicisticamente addebitata a ragioni di tipo esclusivamente morale, e che potrebbe guadagnare chiarezza se vista nella prospettiva di un uomo che aveva tentato di dare un grande contributo di verità al mondo ma si era visto acclamare solo come grande inventore di favole.

Può darsi che, in un certo senso, questo giudizio spietato della storia su Tolstoj abbia un suo senso, e può darsi che nessuna riflessione storica e nessun contenuto politico riuscirà mai a superare il valore che hanno, per noi, scene come il primo ballo di Nataša o la visione del cielo sopra Austerlitz, ma tentare di riportare alla luce l'esistenza di questa particolare dimensione che attraversa *Guerra e pace*, recuperare questa complessità di intenti rimasti nell'ombra, è un gesto che non rimane privo di senso: non solo perché prova almeno in piccola parte a riscattare quel progetto fallito, ma anche perché il modo che Tolstoj ha trovato per parlare infine del proprio presente, pur scrivendo un romanzo sul passato, è un modo che va ancora bene per parlare del nostro presente, e per sollevare interrogativi che possono aiutarci a riflettere su noi stessi e sul nostro rapporto con il tempo in cui viviamo.

## Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Ed. Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- Babaev, Eduard Grigor'evič, *Lev Tolstoj i russkaja žurnalistika ego epochi*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1978.
- Berlin, Isaiah, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (1953), trad. it. *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Ed. Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1998.
- Berti, Giuseppe - Gallinaro, Maria Bianca (eds.), *Il pensiero democratico russo del XIX secolo. Scritti di Bielinski, Herzen, Černiščevski, Dobroljubov*, Firenze, Sansoni, 1950.
- Colucci, Michele - Picchio, Riccardo (eds.), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, 1997.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Herzen, Aleksandr Ivanovič, *Du développement des idées revolutionnaires en Russie* (1853), trad. it. *Breve storia dei russi e Lettera al Signor J. Michelet. Lo sviluppo delle idee rivoluzionarie in Russia*, Ed. Ida Giordano, Milano, Corbaccio, 1994.
- Hingley, Ronald, *Russian Writers and Society 1825-1904*, New York, McGraw-Hill, 1967.
- Kaškin, Nikolaj Nikolaevič, *Rodoslovnyje razvedki. Posmertnoe izdanie*, Sankt Peterburg, v Tip. M.A. Aleksandrova, 1913.
- Lo Gatto, Ettore, *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925.
- Lukács, György, *Der historische Roman* (1955), trad. it. *Il romanzo storico*, Ed. Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1977.
- Michajlovskij-Danilevskij, Aleksandr Ivanovič, *Opisanie otečestvennoj vojny v 1812 godu*, Sankt Peterburg, v Tip. Štaba Otdel'nogo Korpusa Vnutrennej Straži, 1850.
- Mikaberidze, Alexander, *Russian Officer Corps of the Revolutionary and Napoleonic Wars*, Philadelphia, Casemate Publisher, 2005.

- Mirskij, Dmitrij Petrovič, *History of Russian Literature (1926-1927)*, trad. it. *Storia della letteratura russa*, Ed. Silvio Bernardini, Milano, Garzanti, 1977.
- Rančin, Andrej Michajlovič, *Transformacija geroičeskogo v «Vojne i mire» L.N. Tolstogo: Otečestvennaja vojna 1812 goda*, in Id., *Pereklička Kamen: Filologičeskie ètjudy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Rubinštejn, Moisej Matveevič, "Filosofija istorii v romane L.N. Tolstogo «Vojna i mir», *O smysle žizni. Trudy po filosofii cennosti, teorii obrazovanija i universitetskomu voprosy*, Eds. Nikolaj Sergeevič Plotnikov i Kirill Vladimirovič Faradžev, Moskva, Izdatel'skij dom «Territorija buduščego», 2008.
- Senkovskij, Osip Ivanovič, *Istoričeskij roman*, in Id., *Sobranie sočinenij Senkovskogo*, Sankt Peterburg, v Tip. V. Bezobrazova, 1859.
- Šaronova, Anna Vjačeslavovna, "O.I. Senkovskij v pis'mach k A.V. Nikitenko (1833-1848)", *Puškin: Issledovanija i materialy*, tom XVI-XVII (2003): 398-427.
- Ščebal'skij, Petr Karlovič, "«Vojna i mir» soč. grafa L.N. Tolstago. Moskva, 1868 g. Tomy I, II i III", *Russkij vestnik*, 73, n. 1 (1868): 300-320.
- Šklovskij, Viktor Borisovič, *Material i stil' v romane L'va Tolstogo "Vojna i mir" (1928)*, trad. it. *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su Guerra e pace*, Ed. Monica Guerrini, Parma-Lucca, Pratiche, 1978.
- Šklovskij, Viktor Borisovič, *Lev Tolstoj (1963)*, trad. it. *Tolstoj*, Ed. Maria Olsufieva, Milano, il Saggiatore, 1978.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Ispoved'* (1882), trad. it. *La confessione*, Ed. Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Predislovie n. 2*, trad. it. *Introduzione n. 2*, in Id., *Romanzi e taccuini. Guerra e pace*, Eds. Maria Bianca Luporini, Leone Pacini Savoy, Agostino Villa, Firenze, Sansoni, 1961.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1928-1958.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, *Vojna i mir (1868-1869)*, trad. it. *Guerra e pace*, Ed. Pietro Zveteremic, Milano, Garzanti, 1982.

Valeria Cavalloro, *Verità dei fatti, verità del potere: storia e politica in Guerra e pace*

Ungurianu, Dan, "Fact and Fiction in the Romantic Historical Novel", *Russian Review*, 57, n. 3 (1998): 380-393.

Ungurianu, Dan, *Plotting History. The Russian Historical Novel in the Imperial Age*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2007.

Venturi, Franco, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi, 1972.

Vjazemskij, Petr Andreevič, "Vospominanie o 1812 gode", *Russkij Archiv*, n. 1 god VII (1869): 181-208.

## L'autrice

### Valeria Cavalloro

Valeria Cavalloro (1987) è dottoranda di ricerca in Italianistica e comparatistica presso l'Università degli Studi di Siena, con un progetto incentrato sull'approfondimento teorico del concetto di «riempitivo» visto nel contesto del romanzo del secondo Ottocento. È una delle curatrici del progetto *Incontrotesto*, per il quale dal 2011 ha collaborato alla realizzazione di diversi eventi e alla pubblicazione dei due volumi di Atti. Ha pubblicato il volume *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo* (Carocci 2014).

Email: v.cavalloro@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## **Come citare questo articolo**

Cavalloro, Valeria, "Verità dei fatti, verità del potere: storia e politica in *Guerra e pace*", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it).