

Sergio Leone

DISSOLUZIONE DI TRIANGOLI

1. Nel campo delle arti narrative è indubitabile che il triangolo sentimentale, amoroso sia da sempre uno dei centri motori, uno dei nuclei originari maggiormente diffusi e produttivi, date le molteplici implicazioni in esso racchiuse.

Privata di tale *topos*, la letteratura d'ogni tempo e d'ogni paese risulterebbe sicuramente più che dimezzata: niente *Bibbia*, e di conseguenza, sulla base del mito di Adamo, Eva e il Serpente, niente genere umano, niente *Iliade*, niente *Orlando Furioso*, niente *Amleto*, niente *Promessi sposi*, niente *Madame Bovary*, niente *Anna Karenina*, e via dicendo.

Il triangolo, che in geometria è figura armonica, simmetrica, perfetta, nella vita e nella sua rappresentazione artistica è metafora di antinomie, di imperfezione e di squilibrio, di vizio, di morbosità e di desiderio, di solitudine e di protesta, con tendenza, necessaria e funesta, alla propria disgregazione e frantumazione, spesso in modi violenti e brutali.

Un fenomeno che appare palpabile e convincente, forse più che altrove, nella letteratura russa. Qui la dissoluzione, lo scioglimento, lo smantellamento del conflitto si manifestano in tutte le loro possibili varianti. E il triangolo stesso, a volte, assume fantastiche forme disumanizzate e proiezioni psicologiche angosciosamente inquiete.

Ad esempio, nel *Cavaliere di bronzo* puškiniano, in cui, vista l'epoca della sua stesura, coincidente con un periodo di acuta, morbosa gelosia del poeta nei confronti dello zar che si mormorava corteggiasse, forse con successo, la moglie Natal'ja Gončarova, potrebbe anche essere legittimo e fondato sostenere l'identificazione Puškin-Evgenij con perdita di Natal'ja-Paraša per mano di Pietro-Nevà.

Ad esempio, nella *Mantella*¹ gogoliana, dove Akakij Akakievič

¹ Traduciamo così il russo *Šinel'*, di genere femminile, in quanto l'accettata

all'amore quotidiano, domestico, puro per il ricopiare sostituisce la passione erotica, feticistica, per un oggetto di vestiario, la mantella, appunto.

Akakij Akakievič è appagato dal proprio lavoro, anche e soprattutto fisicamente, per non dire sessualmente: «È improbabile trovare un uomo così preso dal suo impiego. È riduttivo dire: serviva con zelo, no, lui serviva con *amore*.² In quel ricopiare vedeva tutto un suo mondo vario e *piacevole*. *Il godimento gli si dipingeva sul viso...*»; «All'infuori di questo ricopiare, pareva non esistere per lui nient'altro. *A vestirsi in modo decente non ci pensava neppure...*».

Ma ecco apparire, improvvisa, com'è tradizione, l'«altra», la mantella: «Da allora fu come se la sua esistenza si fosse riempita, *quasi si fosse sposato*, quasi che un'altra persona fosse al suo fianco, che non fosse più solo, ma che una dilettevole compagna avesse deciso di percorrere insieme a lui la strada della vita, e questa compagna altri non era che la sua mantella...».

E allora, ineluttabilmente, viene ripudiata la passata devozione: «Un giorno, nel ricopiare un foglio, per poco non fece un errore, tanto ch'egli esclamò, quasi in un grido: "Uh!", e si fece il segno della croce».

Impossibile opporsi, la mantella si fa carne avvolgente e attraente: «Akakij Akakievič camminava verso casa con l'animo e i sensi tutti gioiosi. *Percepiva in ogni istante la mantella nuova sulle spalle*³, e più volte sorrise addirittura per la soddisfazione che provava dentro di sé. In effetti, i vantaggi erano due: il primo ch'*era calda*, il secondo ch'*era bella*.»; «In portineria si tolse la mantella, la carezzò con lo sguardo...»; «Tornò a casa con l'anima traboccante di felicità, si levò la mantella e l'appese con cura, *godendo* una volta di più del tessuto e della fodera... Pranzò in allegria, e dopo non ricopiò nulla, non vergò un solo foglio, ma così, a letto, per un po' fece il sibarita, finché non scese il buio...».

Ma anche intrigante, quasi lussuriosa: «Akakij Akakievič proce-

e comune versione *Cappotto* falsa, fuorviando, l'«autentico» rapporto dell'impiegato con la cosa, con l'oggetto.

² Qui, e in avanti, il corsivo è mio. S.L.

³ Il primissimo a notare come il cappotto fosse molto di più di un semplice oggetto (e femminile, inoltre) fu Clemente Reborà, che tradusse il racconto gogoliano nel 1920, umanizzando l'indumento tramite procedimenti verbali e sintattici: ad esempio, la frase cui fa riferimento la presente nota, suona nella traduzione reboriana: «Il cappotto gli era cosa viva sul corpo». (Cfr. S. LEONE, *Note sulla traduzione reboriana del "Cappotto" di Gogol*, in AA.Vv., *Clemente Reborà nella cultura italiana ed europea*, Roma 1993, pp. 325-340.

deva con l'animo allegro, si mise quasi, addirittura, a rincorrere, chissà per quale motivo, una signora che, come un lampo, l'aveva superato, e il cui corpo si muoveva in maniera insolita, in ogni sua parte».

Poi la perdita, la sottrazione dell'oggetto vitale, ultimissimo pensiero dello scrivano, che perisce desolatamente «nudo».

Una fine tragica, l'ennesima variante di soluzione drammatizzata del triangolo, che prevede, l'abbiamo anticipato, ogni possibile combinazione: il delitto (ad esempio in Tolstoj, *La potenza delle tenebre*, *La sonata a Kreutzer*), il suicidio (ad esempio ancora in Tolstoj, *Anna Karenina*, *Il cadavere vivente*, in Čechov, *Il gabbiano*, in Kuprin, *Il braccialetto di granati*, in Bunin, *Il Caucaso*), il tentato omicidio (ad esempio in Dostoevskij, *L'eterno marito*, in Čechov, *Zio Vanja*), la fuga (ad esempio in Čechov, *Tre sorelle*).

In tutti i casi la liquidazione violenta del triangolo ha la funzione di culmine narrativo drammatico, a volte irrimediabile e ineluttabile conclusione, a volte ritorno alla precedente «normalità» (*L'eterno marito*, *Zio Vania*).

Naturalmente c'è anche la variante incruenta, ma forse, proprio per questo, ancor più spietata e tragica.

Nel čechoviano *Zio Vania* agisce, o meglio «non» agisce, un personaggio, il possidente impoverito Il'ja Il'ič Telegin, teorico e pratico del vivere come «fatale predestinazione», che racconta la propria personale esperienza, a prima vista cristiana, emancipata, democratica, e tuttavia, in ultima analisi, freddamente cinica, tutta vissuta nell'ansiosa attesa che il tempo-giustizia vendichi e punisca: «Mia moglie mi scappò con l'uomo amato due giorni dopo il matrimonio a motivo del mio aspetto non attraente. Eppure, anche in seguito non ho mancato al mio dovere. Io ancora l'amo e le sono fedele, l'aiuto come posso e ho speso tutte le mie sostanze per l'educazione dei bambini, illegalmente messi al mondo col suo amato. Mi sono privato della felicità, ma mi è rimasto l'orgoglio. E lei? La giovinezza è ormai passata, sotto l'influsso delle leggi di natura la bellezza è sfiorita, l'amato è morto... Che cosa le è rimasto?».

Anche in questa variante ipocritamente «mite» c'è una violenza sottile e sottesa, un astio e un livore doppiamente meschini e miserandi, perché lungamente covati, e un soffio di quella mortificata doglianza, che fa dire a Trusockij, l'«eterno marito» dostoevskiano: «Buono è il nemico morto, ma è ancora migliore quello vivo».

Anche Trusockij ha atteso, senza tuttavia affidarsi al tempo,

non fidandosi di esso quale vendicatore dei torti subiti, ma vivendo masochisticamente e sadicamente, rispetto a se stesso e a Liza, la figlioletta non sua, simbolo costantemente presente e visivo di un fallimento esistenziale, lo spazio temporale che lo divide dall'incontro-scontro decisivo con Bagautov e Vel'čaninov, i due insulti alla sua passata vita. In questo Trusockij è apparentato col puškiniano Silvio del *Colpo di pistola*, altro rappresentante del sadismo travestito da magnanimità e vissuto con protervo piacere.

Il «triangolo» ideato da Dostoevskij è un triangolo anomalo che si pone al di fuori della tradizione letteraria europea, perché incentra il nodo narrativo nella sfida tra marito e amante, ignorando completamente il terzo elemento della figura geometrica, la moglie-amante. E la sfida, il duello, non assoggettati ad alcun vincolo cavalleresco, sfuggono a qualsiasi regola, comportamentale e psicologica.

Vel'čaninov, trentottenne o forse trentanovenne gaudente in crisi depressiva, a Pietroburgo per un processo che si prolunga più del previsto, è perseguitato dall'ossessiva presenza di un uomo, il cui tratto riconoscitivo è un nastro nero di lutto sul cappello, e che pare seguirlo ovunque. Quando infine la tensione, anche narrativa, ha raggiunto il culmine, l'«ossessione» si materializza, venendo a bussare alla porta di Vel'čaninov. Il signore col nastro nero sul cappello è Pavel Pavlovič Trusockij, a prima vista l'ennesima variazione di una delle figure preferite da Dostoevskij, il «piccolo uomo» che sfoga le proprie frustrazioni e amarezze sui più deboli.

In un lontano passato la moglie di Trusockij è stata l'amante di Vel'čaninov. Ora essa è morta. È rimasta la figlioletta Liza. Per Vel'čaninov è l'inizio del dramma. Una serie di dilemmi ansiosi e angoscianti lo dilanano. Sa Trusockij della sua antica relazione con la moglie? Liza è figlia sua? E se sì, Trusockij sa anche questo? In base a una personale teoria di Vel'čaninov, Trusockij è il paradigma dell'«eterno marito», un individuo che «nasce e si sviluppa unicamente per ammogliarsi e, una volta ammogliato, per trasformarsi unicamente in un'appendice della moglie, anche quando egli possiede una personalità propria, ben determinata». Non sa, tuttavia, Vel'čaninov che, privato della sua appendice, un sifatto marito può rivivere in un essere nuovo, quasi impossibile da analizzare.

Inoltre, purtroppo per Vel'čaninov, Trusockij è al corrente di tutto dal giorno della morte della moglie infedele, abituata da sempre, scioccamente, a conservare le lettere degli amanti di tur-

no in un apposito cofanetto. Trusockij sa, e non soltanto di Vel'čaninov. A Pietroburgo egli ha già presenziato alla morte di Bagautov, un altro ex della consorte, e si rivolge adesso tutto, col peso ossessivo del dubbio e dell'ambiguità, su Vel'čaninov, ingaggiando con lui una partita, un duello, che poi nella pratica duello non è, perché la lotta è impari, e perché il disegno di Trusockij è predeterminato, chiaramente e spietatamente.

Altro non è che la vendetta, da consumarsi lentamente, con gusto sadico e perverso, attraverso la distruzione psicologica prima, fisica poi, dell'avversario. Ed è una vendetta atroce perché coinvolge nel suo svilupparsi l'innocente Liza, la prova concreta del tradimento, che muore, stroncata dalla tisi, ma soprattutto, come sempre in Dostoevskij, dalla mancanza di pietà e d'amore. Che poi il rasoio, l'arma convenzionale della vendetta maritale, fallisca il suo obiettivo, e Vel'čaninov se la cavi con una semplice ferita alla mano, poco importa. Quel che conta è il percorso della follia ragionata di Trusockij e della pressione psicologica cui è sottoposto il suo avversario, che non possono non lasciare traccia indelebile sui loro ulteriori destini, qualsiasi essi possano essere.

E tuttavia, nonostante l'implicita ed esplicita vibrante tensione che emana da ogni pagina del racconto, nonostante la tesa drammaticità delle situazioni, la tradizione e la pratica critica affermano da sempre che *L'eterno marito* è opera comica, se non addirittura buffa, e non rientra, di conseguenza, nell'alveo dello scioglimento violento e tragico del triangolo amoroso. A Trusockij vengono attribuite le caratteristiche del «cornuto secondo la tradizione letteraria e teatrale»,⁴ riducendolo, in tal modo, a personaggio convenzionale e ridicolo. Ad «abbassare» ancor più tale figura contribuisce un altro *cliché* sedimentato della critica dostoevskiana: «Questo Pavel Pavlovič (Trusockij) è un tipico personaggio del repertorio dostoevskiano; più o meno meschino, più o meno malvagio, lo ritroviamo in quasi tutti i romanzi di Dostoevskij: è il "borghese", incarnazione di molte cose che Dostoevskij odiava e che possono riassumersi nel termine di Occidente o meglio di ciò che l'Occidente diventava nelle maldestre infatuazioni dei suoi imitatori russi».⁵

E in tal modo l'argomento è chiuso, archiviato, così che *L'eterno marito*, lo scritto sicuramente più sgradevole e scostante di

⁴ A. MORAVIA, *Introduzione* a F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, Torino 1981, p. VI.

⁵ *Ibidem*.

Dostoevskij,⁶ resta ai margini della sua opera, nel migliore dei casi sullo sfondo, in secondo piano: qualche accenno in Bachtin, Močul'skij, Catteau, qualche saggio più approfondito e pedante,⁷ ed è tutto. I personaggi dell'*Eterno marito* risultano essere degli stampi, degli equivalenti: Trusockij è l'ennesimo uomo del sotto-suolo, Vel'čaninov è Svidrigajlov di *Delitto e castigo*, Liza una delle molte variazioni del tema dostoevskiano «fanciullo che soffre», «fanciulla offesa».⁸ Quasi un'escursione di gruppo nel piccolo mondo delle passioni nascoste, degli amori triviali, a riposare dai grandi temi esistenziali.

A dire il vero, di falsi indizi Dostoevskij costella l'intero racconto, e di conseguenza su false piste sono indirizzati sia i suoi personaggi, sia il lettore, sia il critico.

Innanzitutto lo stesso cognome del protagonista, Trusockij, che ha la sua radice nel termine *trus*, vile, metaforicamente e non, utilizzato nel corso di tutta la narrazione dall'«eterno marito» come autodefinizione principe e dagli altri attori quale suo tratto peculiare. L'autopresentazione di Trusockij è esemplare sotto tale aspetto: in visita da Vel'čaninov dopo aver appreso della morte di Bagautov, l'altro suo «nemico», racconta:

– L'amico fedele, amico per sei anni. È morto ieri... e io non lo sapevo!.. Sono stato ammesso, sono stato ammesso a contemplare il suo volto! Entrando ho dichiarato che mi consideravo un suo vero amico, perciò m'hanno lasciato passare. Che cosa s'è permesso di combinarmi, questo amico fedele, che m'è stato amico per sei anni, vi chiedo?... Un amico carissimo, ecco quel ch'egli era per me!

E Pavel Pavlovič d'un tratto, in maniera del tutto inaspettata, si mise due dita a mo' di corna sopra la fronte calva, e ridacchiò piano, a lungo...

– Però, siete un uomo coraggioso, voi! – proferì Vel'čaninov.

– ... Stepan Michajlovič Bagautov non c'è più! Come dice il poeta: Non c'è più il grande Patroclo. È vivo l'abietto Tersite!
E alla parola «Tersite» si puntò il dito sul petto.

Ma Trusockij è «vile» anche per Vel'čaninov: «Ubriacone, vigliacco», «Torturatore di bambini, vigliacco», e per Lobov, il giovane sulla cui innamorata Trusockij ha posto gli occhi, quale possibile sua nuova sposa: «È un bel vigliacco».

⁶ Lo stesso Dostoevskij in una lettera a A.N. Majkov annotò: «Ho scritto ininterrottamente per tre mesi... Potete immaginare che lavoro da ergastolano sia stato! Tanto più che sin dall'inizio ho odiato questo rivoltante racconto.» (F.M. DOSTOEVSKIJ, *Pis'ma*, II, Moskva 1930, p. 239).

⁷ Si veda ad esempio V.JA. KIRPOTIN, *Mir Dostoevskogo. Etjudy i issledovanija*, Moskva 1980, pp. 168-246.

⁸ M. BACHTIN, *Dostoevskij*, Torino 1968, pp. 200-201.

Tra l'altro, Lobov, appena diciannovenne, a elogio dostoevskiano delle nuove generazioni, ha una propria ricetta, un proprio antidoto polemico contro i rischi insiti nel matrimonio, e la sua concezione, anche se apparentemente cinica e razionale, è però altamente positiva posta a confronto con gli esempi e i tipi reali che gli stanno di fronte:

Noi, in primo luogo ci siamo dati parola a vicenda, e, inoltre, io le ho promesso apertamente, in presenza di due testimoni, che se lei un giorno s'innamorerà di un altro o semplicemente si pentirà di avermi sposato e vorrà separarsi da me, le darò subito un documento in cui mi riconoscerò colpevole di adulterio, e in tal modo sosterrò dove occorre la sua domanda di divorzio. Non solo: nel caso in cui dovessi più tardi fare marcia indietro e rifiutare di rilasciarle tale documento, il giorno stesso delle nozze le consegnerò per sua garanzia una cambiale di centomila rubli a mio nome, così che qualora esitassi a consegnarle il documento, essa potrebbe subito presentare la cambiale e io avrei chiuso! In tal modo tutto è garantito e non metto a rischio l'avvenire di nessuno.

Naturalmente Trusockij e Vel'čaninov, a protezione di tutta la loro esistenza o della «perversione dei propri sentimenti», come si esprime nei loro confronti Lobov, non possono trovare «nobile» tale idea, ma, al contrario, addirittura «sporca».

Trusockij è la negazione del «positivo», e non può non essere «unanimemente» inquadrato al negativo: in questo somiglia a Fedja Protasov, il protagonista del *Cadavere vivente* di Tolstoj: come per Fedja, l'autopersuasione, il continuo accusare se stesso è il nutrimento psicologico, la carica emotiva che lo sostiene nella macchinosa e difficile sfida che ha intrapreso. La stessa unanimità di voci di condanna nei confronti di Fedja, l'innovazione drammatica del *Cadavere vivente*, è il tratto distintivo di ogni azione di Trusockij, che appare non soltanto un «vile», ma anche un «mostro»:

Fu la stessa Klavdija Petrovna a chiedergli di provare ancora una volta a condurre qui quel mostro;

– Lo capisci, mostro ubriaco, che senza di te non si potrà neppure seppellirla?;

– Ma voi non ne avete colpa, Pavel Pavlovič, non ne avete colpa: siete un mostro, e perciò tutto in voi ha da essere mostruoso: anche i vostri sogni, e le vostre speranze...;

Come ha potuto essere così crudele quel mostro con una bambina che aveva tanto amato?

In una variante dell'*Eterno marito*⁹ Dostoevskij attribuisce a Vel'čaninov la seguente considerazione nei confronti di Trusockij: «È un essere sotterraneo e mostruoso...», frase poi ripetuta, ma rivolta direttamente all'avversario, nel testo finale: «Siete una mostruosità sotterranea...», e ribadita poco più avanti: «An-da-te al diavolo... andatevene voi e le vostre porcherie sotterranee...».

Ed è, questo della «mostruosità» unita al «sottosuolo», un altro falso indizio, che, tra l'altro, accomuna entrambi i protagonisti: «Siamo tutt'e due, afferma Vel'čaninov, uomini viziosi, uomini del sottosuolo, sudici...».

Ma Trusockij non è quello che appare, non è un uomo del sottosuolo, non è quello che tutti «unanimemente» ritengono e condannano, non è, soprattutto, un «eterno marito». Nella definizione di Vel'čaninov «egli (l'eterno marito) non può non essere cornuto, così come il sole non può non risplendere, e tuttavia non soltanto non viene mai a saperlo, ma non potrà mai venirlo a sapere per le leggi stesse della natura». E invece Trusockij sa, a dispetto di quelle leggi della natura, e il sapere lo annienta, lo altera, lo rende irricognoscibile, lo snatura. Prima di sapere Trusockij era un uomo comune, un «funzionario molto zelante che non aveva dato prova di particolari capacità, ma neppure d'inetitudine», «forse era anche intelligente», con ordinari sentimenti maritali e paterni: «Non vi potete neppure immaginare la nostra gioia per quel dono di Dio! Il suo apparire fu tutto per me, tanto che se anche, per volontà divina, sparisse la mia tranquilla felicità, pensavo, mi rimarrebbe Liza; questo, lo sapevo con certezza!».

Ma ora sa, ed è diventato «un uomo che dopo vent'anni di matrimonio cambia vita e vagabonda per le vie polverose senza alcuno scopo, come nella steppa, quasi dimentico di se stesso e incline anzi a trovare, in quest'oblio, una certa ebbrezza ... Uno beve la propria tristezza e quasi se ne ubriaca. Anzi, non è neppure tristezza, ma è proprio un nuovo modo di essere che batte dentro di me...».

«Se soltanto sei mesi fa qualcuno m'avesse detto che all'improvviso mi sarei ridotto come sono adesso, se allora mi avesse mostrato me stesso in uno specchio, non ci avrei creduto!»

Anche Vel'čaninov non può non notare il mutamento: «E tuttavia, come siete mutato! Terribilmente mutato! Straordinariamen-

⁹ F.M. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, Leningrad 1972-76, vol. IX, p. 305.

te! Un uomo completamente diverso!»; «Non era il Pavel Pavlovič che aveva conosciuto a T. L'aveva trovato inverosimilmente mutato... Il signor Trusockij poteva essere tutto ciò che era stato, soltanto mentre era viva la moglie, adesso invece non era se non la parte di un tutto, messa d'un tratto in libertà, cioè qualcosa di stupefacente e di unico». Qualcosa che assume i tratti d'un mostro, quel mostro che a Liza, la figlioletta, dice: «Tu non sei mia figlia, sei una bastarda!».

Trusockij s'è trasformato in mostro nel giorno della morte della moglie, della quale, non dimentichiamolo, Vel'čaninov, l'amante, dice, saputo della sua scomparsa: «Possibile che io non senta per lei neppure pietà?»:

Ho cominciato a corrompermi dal mese di marzo... La tisi... è una malattia curiosa. Il più delle volte il tifico è in fin di vita, senza quasi sospettare che il giorno dopo morirà per davvero. Vi dico che soltanto cinque ore prima Natal'ja Vasil'evna voleva andare a trovare la zia, entro un paio di settimane, a una quarantina di verste da T. Inoltre vi è probabilmente nota l'abitudine, o per meglio dire il vezzo, comune a molte dame, e forse anche a molti cavalieri, di conservare tutto il ciarpame relativo alle loro corrispondenze amorose. Sarebbe molto più sicuro gettarle nella stufa, non vi pare? E invece no, conservano con cura in stipetti e *nécessaires* ogni pezzettino di carta, il tutto numerato addirittura per anno, per giorno e per categoria. Se questa, poi, sia una gran consolazione, non lo so; ma dev'essere per via dei ricordi piacevoli... Naturalmente Natal'ja Vasil'evna non aveva neppure l'idea di morire, e sino all'ultimo istante continuava ad aspettare il dottor Koch. Fu così che Natal'ja Vasil'evna morì, e lo stipetto d'ebano con incrostazioni di madreperla e d'argento rimase nella sua scrivania. Ed era proprio uno stipetto carino, con una chiavetta, un oggetto di famiglia, l'aveva ereditato dalla nonna. Beh, da quello stipetto venne fuori tutto, tutto, senza nessuna eccezione, giorno per giorno e anno per anno, per un intero ventennio... Una cosa piacevole, per il consorte, che ne dite? /.../ Come mai non avete risposto nulla alla mia domandina? – disse finalmente, tutto tormentato.

– A quale domandina?

– Circa i piacevoli sentimenti del consorte che ha scoperto lo scrignetto.

Vel'čaninov riesce in qualche modo a eludere la «domandina». Ma quando, a giochi ormai fatti riceve da Trusockij la lettera, ritrovata nello scrignetto e mai spedita, in cui «Natal'ja Vasil'evna, congedandosi da lui per sempre... e nel confessargli di amare un altro, non nascondeva tuttavia la sua gravidanza», egli non può astenersi dal dare una risposta: «Vel'čaninov, leggendo, era pallido, ma s'immaginava anche Pavel Pavlovič ritrovare questa lettera e leggerla per la prima volta, davanti allo scrignetto di famiglia aperto, di ebano, con le incrostazioni di madreperla. “Sarà certo

impallidito anche lui, come un morto, – pensò, scorgendo senza volere il proprio volto nello specchio, – certo avrà letto e poi avrà chiuso gli occhi, e a un tratto li avrà riaperti, nella speranza che la lettera si fosse tramutata in semplice carta bianca... Di sicuro avrà ripetuto tre volte il tentativo!...».

Qui hanno fine le considerazioni di Vel'čaninov «circa i piacevoli sentimenti del consorte che ha scoperto lo scrignetto», ma ha inizio anche la vita del «mostro», il suo nuovo rapporto nei confronti del passato, della «figlia», degli ex «amici».

La reazione di Trusockij è diametralmente opposta a quella di un altro celebre marito letterario, ingannato e posto drammaticamente di fronte al «cassetto segreto d'una scrivania di palissandro», e cioè Charles Bovary: «La gente si stupì del suo abbattimento. Non usciva più, non riceveva nessuno, si rifiutava persino di visitare i suoi malati. Qualcuno disse che si chiudeva in casa per bere. Qualche volta un curioso sporgeva il capo sopra la siepe del giardino e guardava con stupore quell'uomo dalla barba lunga, vestito sordidamente e dall'espressione selvaggia, che camminava e piangeva».

Trusockij, al contrario, non si lascia andare, a dispetto delle sue parole, veste con eleganza, si porta ragazze allegre in casa, perché il suo ruolo non è quello del vedovo inconsolabile, capace inoltre di comprendere, perdonare e dimenticare, ma del freddo cacciatore sulle tracce della preda.

Come Akakij Akakievič si trasforma in «vendicatore», «quasi in ricompensa di una vita non osservata da alcuno», così Trusockij si mette «il nastro nero sul cappello» e parte alla ricerca dei suoi offensori. È il fantasma di Akakij Akakievič ad agire nelle notti pietroburghesi, ma è anche il fantasma di Pavel Pavlovič ad agire in quelle stesse notti. La rivelazione, attraverso lo scrignetto, ha gettato l'«eterno marito» in una nuova dimensione, quella transmentale, ma cosciente, e quindi tanto più angosciante. Nell'uscire dall'albergo Pavel Pavlovič chiude a chiave la figlioletta Liza: «Sono proprio in gamba: esco per un'ora e torno la mattina dopo, com'è successo ieri. Meno male che la padrona di casa le aprì in mia assenza, fece venire un fabbro a forzare la serratura, me ne vergogno perfino, mi sento veramente un mostro. E tutto per quell'ottenebramento...» Quello stesso ottenebramento che gli ha fatto «mettere in libertà la parte di un tutto», la parte che ha eliminato il ricordo della moglie fedifraga. Charles Bovary «andava a trovare mamma Lefrançois per poter parlare di *lei*», Trusockij, invece, di *lei* non parla mai, se non per descriverne la

dipartita, non un'accusa, non un ricordo, non un giudizio, non un rimpianto, assolutamente nulla: nell'istante della scoperta del cofanetto, in quello stesso istante, Natal'ja Vasil'evna acquista altre dimensioni e svanisce per sempre, quasi non fosse mai vissuta.

La sua esistenza è attestata, sanzionata dal solo Vel'čaninov, costretto per necessità a ripercorrere nella memoria il tempo della relazione avuta nove anni prima con «quella signora che da tanto tempo aveva avuto modo di dimenticare», e il ritratto di Natal'ja Vasil'evna resta dunque incompiuto, limitato, un ricordo rivissuto e insieme un ricordo cancellato.

L'eterno marito fu scritto da Dostoevskij nel 1869. Vent'anni dopo, Tolstoj con la *Sonata a Kreutzer* renderà giustizia alla donna, restituendole il posto legittimo, il posto di sua competenza all'interno del triangolo d'amore e di rovina.

2. Nella *Sonata a Kreutzer*, singolare e lunatica accusa nei confronti dell'ipocrita società del tempo e soprattutto della donna, rosario di tesi audacissime sulla castità e sul matrimonio, esposte aforisticamente sul modello dei precetti evangelici, la soluzione del triangolo proposta da Tolstoj è la più ovvia, costretta nella più classica delle strutture, questa sì retaggio del più trito repertorio ottocentesco europeo, per di più corredata di alcuni degli elementi farseschi ad esso tradizionalmente connessi.

In uno scompartimento ferroviario il passeggero Pozdnyšev, «un signore di statura non molto alta con i movimenti a scatti,... non vecchio ancora, ma con i capelli ricci evidentemente incanutiti prima del tempo e con degli occhi straordinariamente scintillanti»,¹⁰ racconta ad un casuale compagno di viaggio perché e come ha ucciso la moglie, uscendo poi assolto dal processo che n'è seguito.

Pozdnyšev e la moglie sono una coppia in crisi: la loro vita scorre tra continui litigi, continue spiegazioni, continue riconciliazioni. E giunge il momento in cui, secondo una definizione di Bachtin, «nel piccolo mondo familiare irrompe una forza estranea che lo minaccia di distruzione». ¹¹ Qui, tuttavia, l'«irruzione» della forza estranea, è agevolata, masochisticamente attesa e forse desiderata. Dalla narrazione di Pozdnyšev: «Ecco, dunque, in che rapporti eravamo quando comparve quell'uomo. L'uomo – il suo

¹⁰ Qui e in avanti, nelle citazioni di brani della *Sonata a Kreutzer*, ci siamo avvalsi della traduzione di Leone Ginzburg.

¹¹ M. BACHTIN, *Literaturno-kritičeskie sta'ti*, Moskva 1986, p. 265.

nome è Truchačevskij – arrivò a Mosca e comparve in casa mia. Era mattina. Lo ricevetti».

Truchačevskij, dal cognome fonicamente e inquietamente vicino al Trusockij del dostoevskiano *Eterno marito*, qualcosa di vile, ma anche di marcio, *trus* + *truchlyj*, è musicista (suona il violino), e anche l'accidentale («Se non fosse comparso lui, sarebbe comparso un altro») «predestinato», l'oggetto concreto in cui ha da materializzarsi visivamente e immaginariamente la folle gelosia di Pozdnyšev.

M'era dispiaciuto molto fin dalla prima occhiata. Ma, fatto strano, una strana forza fatale mi portava a non respingerlo, a non allontanarlo, ma, al contrario, a ravvicinarlo. Infatti, che cosa ci sarebbe stato di più semplice che discorrere freddamente con lui e congedarlo, senza avergli fatto conoscere mia moglie. E invece no: come farlo apposta... lo presentai a mia moglie.

Il disegno è chiaro, lo schema tracciato: non resta che seguirlo, assecondarlo:

Mia moglie, come sempre in quegli ultimi tempi, era molto elegante ed attraente, bella in maniera inquietante. Lui le era visibilmente piaciuto fin dal primo sguardo... Lui, guardando mia moglie come tutte le persone immorali guardano le belle donne, faceva finta che lo interessasse soltanto l'argomento della conversazione, che era proprio quello che certo non lo interessava affatto. Lei cercava di sembrare indifferente, ma evidentemente la mia espressione, che le era ben nota, di geloso dal sorriso falso e lo sguardo lascivo dell'ospite la eccitavano. Vidi che fin dal primo incontro le si erano messi a brillare in particolar modo gli occhi, e che, probabilmente in conseguenza della mia gelosia, tra lui e lei s'era stabilita subito come una corrente elettrica, che provocava come un'identità d'espressione degli sguardi e dei sorrisi. Lei arrossiva, arrossiva lui. Lei sorrideva, sorrideva lui.

Il meccanismo, una volta in moto, è inarrestabile. Pozdnyšev abdica al proprio titolo maritale, e si sdoppia, trasfondendosi e mimetizzandosi in Truchačevskij, il suo simile, il suo gemello.

Fin dal primo momento in cui gli occhi di lui s'erano incontrati con quelli di mia moglie, avevo visto che la bestia che si annidava in entrambi aveva chiesto, di là da ogni convenzionalità di posizione di mondo: «si può?» e aveva risposto «oh sì, benissimo»... Dubbi sul fatto che lei fosse d'accordo non ne aveva nessuno... Se io stesso fossi stato puro, non l'avrei capito, ma, come la maggior parte delle persone, anch'io avevo pensato a quel modo delle donne mentre non ero ammogliato, e perciò leggevo nell'animo di lui come in un libro... Quell'uomo doveva, non dico piacerle, ma indubbiamente e senza la minima esitazione doveva conquistarla, schiacciarla, strizzarla, attorcerla come una corda, farne tutto quello che voleva... Ma nonostante ciò... c'era una forza che, contro la mia volontà, mi costrin-

geva ad essere in particolar modo non solo compito, ma affabile con lui... Durante la cena gli feci bere dei vini prelibati, mi entusiasmai al suo modo di suonare, gli parlai con un sorriso particolarmente affabile e lo invitai per la domenica successiva a pranzo e a suonare di nuovo con mia moglie... Si finì a questo modo.

Il gioco delirante di Pozdnyšev è scientifico: la teoria deve realizzarsi nella pratica. Non può non essere così, a dispetto di qualsiasi impulso razionale.

Una delle condizioni più tormentose per i gelosi (e gelosi sono tutti nella nostra vita sociale) sono certe determinate situazioni mondane in cui è ammesso il maggiore e più pericoloso contatto tra uomo e donna. C'è da rendersi il ludibrio della gente, a impedire il contatto ai balli, il contatto dei medici con la loro ammalata, il contatto nell'occuparsi dell'arte, di pittura e soprattutto di musica. Due persone si occupano insieme dell'arte più nobile, la musica; per questo è necessario un certo contatto, e questo contatto non ha nulla di biasimevole, e soltanto uno sciocco marito geloso può vedervi qualcosa di poco desiderabile. Eppure tutti sanno che proprio attraverso quella musicale, avviene la maggior parte degli adulteri nel nostro ambiente.

Lo accompagnai con particolare compitezza fino all'anticamera (come non accompagnare un uomo che è venuto col proposito di turbare la calma e rovinare la felicità di un'intera famiglia?). Con particolare affabilità strinsi la sua mano bianca e morbida.

Pozdnyšev soggiace al gusto morboso della certezza dell'imminente tradimento, al desiderio perverso di accelerare il ritmo degli avvenimenti, alla brama di vedere realizzato il piacere sotterraneo, inconfessato e inconfessabile, e l'eccitazione fisica, allora, viene per l'influsso malefico della musica di Beethoven.

Suonavano la sonata a Kreutzer di Beethoven. Conoscete il primo *presto*?... È una cosa terribile quella sonata... E la musica in genere è una cosa terribile!... Dicono che la musica agisca in modo da elevare l'anima: sono sciocchezze, non è vero. Agisce, agisce terribilmente, parlo di me stesso, ma niente affatto in modo da elevare l'anima; non agisce in modo né da elevare, né da abbassare l'anima, ma in modo da eccitare l'anima... La musica eccita soltanto... Prendiamo come esempio magari questa sonata a Kreutzer, il primo *presto*: si può forse suonarlo in un salotto, in mezzo alle signore scollate, questo *presto*?... Queste cose si possono suonare... quando si devono compiere determinati atti importanti, conformi a questa musica. Suonare e fare ciò a cui ci ha predisposto questa musica. Se no l'evocazione fuori tempo e fuori luogo di un'energia sentimentale che non riesca a manifestarsi in nessun modo non può non avere un'azione deleteria. Su di me, almeno, questo pezzo ebbe un'azione tremenda... Mia moglie non l'avevo mai veduta come era quella sera. Quegli occhi scintillanti, quella severità ed importanza nell'espressione mentre suonava, e quell'assoluto liquefarsi e un debole e beato sorriso dopo che ebbero finito.

L'evento musicale ha la gravidanza e la simbologia di un fatto carnale, sessuale, e Pozdnyšev si rasserena, appagato nei sensi e nell'immaginazione: «Sì, ecco com'è, tutto diverso da come pensavo e vivevo prima, ecco invece com'è».

Chiamato da affari in provincia, Pozdnyšev parte. Il lavoro lo assorbe totalmente, ma una semplice lettera della moglie in cui, tra le altre solite notizie, è menzionato Truchačevskij, risprofonda l'uomo nel baratro. «La belva furiosa della gelosia si era messa a ruggire nella sua tana e voleva balzar fuori...».

E la notte diventa un incubo:

Mi svegliai, e mi svegliai col pensiero di lei, del mio amore carnale per lei, e di Truchačevskij, e che tra lui e lei tutto era consumato... Come potrebbe non essere, quella stessa cosa semplice e comprensibile in nome della quale l'ho sposata, quella stessa cosa in nome della quale io ho vissuto con lei, che unica mi era necessaria in lei e che perciò era necessaria anche ad altri, a quel musicista?... Tra loro il legame della musica, la più raffinata lussuria dei sensi. Che cosa mai può trattenerlo? Nulla. Tutto, al contrario, lo attrae. Lei? Ma lei chi è? Lei è un mistero: tale era prima, e così è adesso. Io non la conosco. La conosco solo come animale. E un animale nulla può, né deve trattenerlo. Soltanto adesso m'ero ricordato i loro visi come erano quella sera, quando dopo la sonata a Kreutzer avevano suonato una cosetta appassionata, non so di chi, un pezzo sensuale fino all'oscenità... Non dormii tutta la notte, e alle cinque, avendo concluso che non potevo più rimanere in quella tensione e sarei partito subito, mi alzai... Alle otto salii su una vettura da viaggio e partii.

Il canovaccio è rispettato alla lettera: la partenza è anticipata per sorprendere gli amanti in flagrante, e il viaggio, in tali condizioni, non può che essere la continuazione degli incubi notturni:

Da quando ero salito in treno non potevo più dominare la mia immaginazione, ed essa non cessava di dipingermi senza tregua, con straordinaria vivacità, dei quadri che scatenavano la mia gelosia, dei quadri che si susseguivano l'uno all'altro ed erano uno più cinico dell'altro e rappresentavano sempre la stessa cosa, quello che accadeva là in mia assenza, come lei mi tradiva. Ardevo d'indignazione, di rabbia e d'un particolare senso d'inebriamento della mia propria umiliazione, contemplando quei quadri, e non potevo staccarmene, non potevo non guardarli, non potevo cancellarli, non potevo non suscitargli.

La tensione, l'eccitazione, l'«inebriamento» hanno bisogno d'una tregua, d'una pausa, hanno necessità d'essere ricondotti nell'alveo della ragione. «Mi sedetti, col desiderio di riflettere tranquillamente, ma subito, invece della pacata riflessione, cominciai di nuovo la stessa cosa: invece di ragionamenti, quadri ed

immagini». Il generale trapassa nel particolare, il «quadro» nell'«immagine», e Pozdnyšev si insedia «nella condizione d'una belva o d'un uomo che è sotto l'influsso dell'eccitazione fisica...». La moglie non è più un essere umano, «è una cagna, una schifosa cagna...».

Due animali: la lotta primordiale tra maschio e femmina, tra il principio del possesso e il principio della libertà:

Io mi riconoscevo un indubitabile pieno diritto sul suo corpo, come se fosse stato il mio corpo, e nello stesso tempo sentivo che possederlo, questo corpo, non potevo, che non era mio, e che lei poteva disporne come voleva, e voleva disporne diversamente da come volevo io... Non avrei potuto dire che cosa desideravo. Desideravo che lei non desiderasse quello che doveva desiderare. Era pazzia piena.

Pazzia piena sì, ma con brandelli d'assurda razionalità, che danno al contesto drammatico una coloritura farsesca, di orrifica comicità. Giunto inosservato nel proprio appartamento, Pozdnyšev indossa i panni del protagonista d'un convenzionale e risaputo *vaudeville*:

La prima cosa che feci fu di togliermi le scarpe; rimasto con le calze... presi un pugnale damascato ricurvo... quindi mi tolsi il paltò, che avevo sempre tenuto indosso, e, con passo leggero, andai là senza scarpe...; Io volevo correre dietro a lui, ma mi ricordai che sarebbe stato ridicolo correre dietro senza scarpe all'amante della propria moglie, e io non volevo essere ridicolo, ma volevo essere terribile...; Mi svegliò un picchio alla porta... Picchiarono ancora una volta... Era la sorella di mia moglie... Vasja, va' da lei... - Aspetta, - dissi, - è sciocco andare senza scarpe, lascia che m'infilassi almeno le pantofole.

Anche se c'è chi afferma che «lungi dall'essere tragedia della gelosia, la *Sonata a Kreutzer* è il dramma di un insaziabile odio-amore carnale che si svolge tra due egoismi di segno sessuale opposto, i quali, con una continuamente ribaltata dialettica di servo e padrone, tendono accanitamente a sottomettersi l'un l'altro nel soddisfacimento della loro brama»,¹² l'atto sciagurato di Pozdnyšev, la sua follia omicida altro non sono che l'esito ultimo di un dramma della gelosia, sviluppato nella sua forma più pura e più evidente. Del resto è lo stesso Pozdnyšev a non avere il minimo dubbio: il tema della gelosia è quello che maggiormente si evidenzia durante tutta la narrazione ch'egli conduce, gelosia che, tra l'altro, s'accompagna ad un malsano, celato desiderio d'un

¹² V. STRADA, *Nota introduttiva* a L. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, Torino 1991, p. X.

suo concretamento, reale oppure immaginario, quale nucleo scatenante impudiche, inconfessate fantasie erotiche.

Proprio in quel periodo in cui era libera dalla gravidanza e dall'allattamento, si manifestò in lei con particolare forza quella civetteria femminile che prima si era assopita. E in corrispondenza a questo in me si manifestarono con forza altrettanto particolare, i tormenti della gelosia, che mi dilaniarono ininterrottamente per tutto il tempo della mia vita coniugale, come non possono non dilaniare tutti i mariti che vivono con le loro mogli come ci vivevo io, cioè in modo immorale... Per tutto il tempo della mia vita coniugale non smisi mai di provare i tormenti della gelosia. Ma ci furono dei periodi in cui ne sofferai con particolare asprezza. E uno di tali periodi fu quello in cui, dopo la nascita del primo bambino, i medici le proibirono di allattare. Ero particolarmente geloso in quel tempo, in primo luogo perché mia moglie provava l'inquietudine caratteristica della madre, che una gratuita derogazione al corso normale della vita deve suscitare; in secondo luogo perché, vedendo come aveva rinunciato facilmente al suo obbligo morale di madre, avevo concluso giustamente, se pur senza rendermene conto, che avrebbe rinunciato altrettanto facilmente a quello di sposa... Questa gravidanza e quest'allattamento dei figli era l'unica cosa che mi liberasse dai tormenti della gelosia... Non fosse stato questo, sarebbe successo tutto prima. I figli salvavano me e lei. In otto anni ne erano nati cinque figli. E tutti, tranne il primo, li allattò lei.

Secondo i canoni della tradizione letteraria didascalica, Pozdnyšev, a uxoricidio avvenuto, quando la cortina della follia comincia a diradare, lentamente rinsavisce, e di fronte all'irreparabilità, all'incommensurabilità della morte intuisce la pietosa non corrispondenza tra l'atto compiuto e le sue motivazioni:

Guardai i bambini, il suo viso tumefatto pieno di lividure, e per la prima volta mi dimenticai di me stesso, dei miei diritti, del mio orgoglio, per la prima volta vidi in lei un essere umano. E così insignificante mi apparve tutto ciò che mi offendeva, tutta la mia gelosia, e così importante ciò che avevo fatto, che volevo reclinare il viso sulle sue mani e dire «perdona», ma non osavo.

Contro i canoni della tradizione letteraria didascalica, la vittima dell'ennesima e definitiva violenza maritale è ben lungi dall'assolvere cristianamente il proprio persecutore e carnefice, e il rancore covato in vita trova sfogo nell'ultimo respiro, prima della morte: «Sì, hai raggiunto il tuo scopo. Ti odio».

Di fronte alla nuda realtà: «Solamente quando vidi il suo viso morto, capii tutto quello che avevo fatto. Capii che io, io l'avevo uccisa, che per causa mia era avvenuto che lei prima era viva, si moveva, era calda, mentre adesso era diventata immobile, cerea,

fredda, e che a questo non si poteva rimediare mai, in nessun luogo, in nessun modo. Chi non l'ha passato non può capire...», cadono, svaniscono i moventi di tutto il precedente agire, crolla la struttura psicologica, a prima vista indistruttibile, e la gelosia, il primo fattore scatenante, una volta eliminato l'oggetto della brama furiosa, ritorna nel «sottosuolo», nella propria tana.

Al processo la cosa fu presentata come se tutto fosse accaduto per gelosia. Niente affatto, cioè non niente affatto, ma è così e non è così....

Pozdnyšev, alla fin fine, è un folle teorico della dissoluzione:

Insisto che tutti i mariti che vivono come vivevo io devono o darsi alla dissolutezza, o separarsi dalla moglie, o uccidere se stessi o la propria moglie, come ho fatto io.

Una volta realizzata la teoria, una volta compiuto il gesto liberatorio, egli è costretto, negli undici mesi trascorsi in cella in attesa del processo, a costruirsi un solido assetto mentale di autogiustificazione, una teoria alla Raskol'nikov, cui afferrarsi per non lasciarsi travolgere da rimorsi e rimpianti. Certo è difficile riuscire in tale impresa, come dimostrano i due consecutivi «perdonatemi», sui quali termina la *Sonata*.

– Via, perdonatemi. – Mi volse le spalle e si coricò sul sedile, coprendosi con un plaid... Egli mi diede la mano e sorrise appena... – Sì, perdonatemi, – fece, ripetendo la medesima parola con cui aveva concluso anche tutto il racconto.

Il peccato, tuttavia, è troppo grande per essere mitigato, per essere in qualche modo legittimato, per rappresentare la conclusione di un qualsivoglia percorso mentale o ideologico. E quello ideato da Pozdnyšev-Tolstoj è un tragitto spesso confuso, a volte assurdo, se non grottesco.

La *Sonata a Kreutzer* destò sensazione tra la pruriginosa società del tempo: «È come se una pazzia epidemica abbia colto le menti», scrisse il procuratore capo del sinodo K. Pobedonoscev. Anche Anton Čechov, tra gli altri, fu inizialmente preda di tale vortice: in una lettera ad A.N. Pleščeev del 15 febbraio 1890 si esprimeva in questi termini a proposito della *Sonata*:

... Possibile non vi sia piaciuta *La sonata a Kreutzer*? Non dirò che sia una cosa geniale, – in questo campo non posso ergermi a giudice, – ma, a mio avviso, nella massa di tutto ciò che si scrive adesso da noi e all'estero, è poco probabile si possa trovare qualcosa di equivalente per importan-

za di concezione e bellezza di esecuzione. Senza parlare delle qualità artistiche, che a volte sono sorprendenti, il racconto ha il merito di stimolare all'estremo il pensiero. Leggendolo, a stento ti trattiene dal gridare: «È vero!» oppure: «È assurdo!» Certo, in esso vi sono molti difetti spiacevoli. Oltre a tutto ciò che Voi avete elencato, c'è un'altra cosa ch'è difficile perdonare al suo autore, e cioè l'audacia con cui Tolstoj tratta cose che non conosce e che per cocciutaggine non vuole capire. Così le sue riflessioni sulla sifilide, gli orfanotrofi, l'avversione delle donne per i rapporti sessuali, ecc. non solo possono essere discutibili, ma rivelano anche tutta l'ignoranza di una persona che nel corso della sua lunga vita non si è mai scomodata a leggere due, tre libretti, scritti da specialisti....

Un giudizio a metà positivo, e in questo positivo c'è da inserire di sicuro un dovuto omaggio al carisma tolstoiano, che tuttavia nel giro di qualche mese muta d'un tratto, in modo inequivoco. Lettera ad A.S. Suvorin, 17 dicembre 1890: «... Prima della partenza *La sonata a Kreutzer* era stata per me un avvenimento, adesso invece mi fa ridere e mi pare sconclusionata...». Un anno ancora, e Čechov tacerà apertamente Tolstoj di cialtroneria e tracotanza. Lettera ad A.S. Suvorin, 8 settembre 1891:

A giorni ho letto la *Postfazione* (il saggio aggiunto alla *Sonata*). Ammazzatemi pure, ma è più stupido e soffocante delle *Lettere alla governatrice*,¹³ che io disprezzo. Al diavolo la filosofia dei grandi di questo mondo! Tutti i grandi saggi sono dispotici come generali, e come i generali maleducati e scorretti, perché sicuri della propria impunità. Diogene sputava in faccia alla gente, sapendo che non gli sarebbe successo nulla; Tolstoj dà dei mascalzoni ai medici e si comporta da insolente nei confronti dei grandi problemi perché anche lui è un Diogene che non sarà mai condotto in un commissariato né insultato sui giornali. E così, al diavolo la filosofia dei grandi di questo mondo!

In effetti contestare il negativo giudizio cechoviano non è certo cosa semplice, anche a tarare queste sue affermazioni del fatto che Čechov era medico, oltre che scrittore, e portato quindi naturalmente alla difesa della propria categoria, messa spesso alla berlina da Tolstoj, e soprattutto delle proprie conoscenze. Tolstoj, placidamente, dà il più delle volte per scontato, e scontato oltretutto dal punto di vista scientifico, ciò che scontato, e tanto più dal punto di vista scientifico, non è. Ecco alcuni esempi, tra i molti:

L'uomo e la donna sono fatti come gli animali, sicché dopo l'amore carnale comincia la gravidanza, poi l'allattamento, stato in cui, sia per la donna che per la sua creatura, l'amore carnale è nocivo;

¹³ Le lettere di Gogol' alla moglie del governatore di Kaluga, inserite nei *Brani scelti della corrispondenza con gli amici*.

Si presuppone in teoria che l'amore sia qualcosa d'ideale, di elevato, eppure in pratica l'amore è qualcosa di schifoso, di maialesco, che fa schifo e vergogna a parlarne e a ricordarlo. Non per nulla infatti la natura ha fatto sì che se ne provasse schifo e vergogna. E se si prova schifo e vergogna, vuol dire che le cose stanno così. Mentre la gente fa finta, al contrario, che quello che è schifoso e vergognoso sia bellissimo ed elevato;

Il nutrimento consueto di un contadino giovane è pane, *kvas*, cipolla; costui è vivace, pronto, allegro; compie il lieve lavoro dei campi. Trova posto alle ferrovie, e il suo vitto è una *kaša* e una libbra di carne. Ma in compenso questa carne gli va via in un lavoro di sedici ore al giorno con una carriola del peso d'una cinquantina di chili. E sta appena bene. Ma noi, che mangiamo due libbre di carne per uno, e selvaggina, e pesce, e svariati cibi e bevande che riscaldano, dove ci va a finire questa roba? In eccessi sessuali.

Affermazioni dogmatiche fondate sulla riconosciuta autorità del loro estensore, che oggi sarebbero bollate come integralismo puro, ma che al loro apparire suscitavano scandalo, discussione, polemica, dibattito appunto perché elaborazione ideata da un mito vivente ch'era impossibile contrastare, e del quale, ad esempio, Suvorin scriveva nel suo diario: «Noi abbiamo due zar: Nicola II e Lev Tolstoj. Qual è il più forte? Nicola II è impotente contro Tolstoj, non può scuotere il suo trono, mentre Tolstoj è senza dubbio in grado di scuotere il trono di Nicola II e della sua dinastia.... Che qualcuno provi solo a toccare Tolstoj, il mondo intero urlerà...».¹⁴

Una decina d'anni dopo, quando ha ormai ufficialmente abbandonato l'arte, Tolstoj, quasi in risposta a chi un tempo lo aveva accusato di presunzione e iattanza intellettuale, annotava, 15 dicembre 1900: «Sono passato davanti a una bottega di libri e ho visto *La sonata*. E mi sono ricordato che *La sonata a Kreutzer*, *La potenza delle tenebre* e *Resurrezione* anche, li ho scritti senza affatto pensare a predicare agli uomini, ad essere loro utile...».¹⁵

E tuttavia, se nella vetrina di quella stessa bottega di libri fosse stata esposta la *Postfazione alla «Sonata a Kreutzer»*, quell'annotazione, forse, non sarebbe stata mai scritta.

Nella *Postfazione*, infatti, stilata da Tolstoj per «spiegare in semplici e chiare parole» la sostanza di quel ch'egli aveva voluto dire nel suo racconto, i cinque punti, su cui si fonda la teoria del

¹⁴ *Dnevnik A.S. Suvorina*, M.-P., 1923, p. 277.

¹⁵ L. TOLSTOJ, *Polnoe sobranie sočinenii*, Moskva 1935-1958, vol. 54, p. 72.

matrimonio e della castità, fuori della mente di Pozdnyšev, fuori della cornice e della tensione narrativa, privi del fine ch'essi devono giustificare, appaiono svuotati e snervati. Come flusso di pensiero di un folle omicida sono, se non convincenti, plausibili. Rivissuti a mente fredda, inclusi in un'organica dottrina filosofica, appaiono invece inerti e infruttuosi.

Che sia più nociva la continenza dell'incontinenza, che sia cosa turpe l'uso di mezzi anticoncezionali, che sia da condannare il rapporto sessuale durante gravidanza e allattamento, che sia la carne il fattore primario d'ogni innamoramento, che i sistemi educativi dei bambini siano tutti rivolti allo sviluppo della sensualità, che la musica debba essere «un affare di Stato», tutto ciò, interessando le libertà personali, non può essere deciso per decreto o stabilito per legge, neppure dallo «zar» Tolstoj.