Il mondo artistico del treno in Tolstoj e Dickens

shalom.it@libero.it

La nozione di mondo artistico è abitualmente applicata allo spazio artistico di un singolo testo oppure di un gruppo di testi che circoscrive la poetica di un certo autore. Nel presente articolo se ne farà un uso alquanto insolito, ma altrettanto possibile, nel tentativo di ricostruire il mondo artistico del treno, l'immagine che entrò nella poetica di molti autori dall'Ottocento in poi in quanto spazio artistico *sui generis*.

La base teorica della ricerca sarà costituita dalle opere scientifiche di M. Gasparov, Ju. Lotman, A. Žolkovskij e Ju. Ščeglov i quali hanno conferito all'argomento in questione la maggiore formalizzazione. Il loro metodo, a prescindere da alcuni dettagli secondari, consiste nella costruzione del mondo artistico mediante il calcolo delle invarianti semantiche. Questo approccio diventa possibile in virtù della concezione stessa del significato, definito da K. Shannon come “инвариант при обратимых операциях перевода” (Lotman 1998:45¹). Tale concezione trova la sua massima espressione nel principio metodologico di M. Gasparov che considera il mondo artistico un insieme di immagini e motivi dove ogni sostantivo è potenzialmente un'immagine e ogni verbo è potenzialmente un motivo, mentre gli aggettivi e gli avverbi sono attributi rispettivamente di immagini e motivi. Dato che il contenuto del mondo artistico altro non è che l'inventario completo delle parti significative del discorso, la sua descrizione si svolge secondo il principio di *thesaurus* funzionale (cfr. Gasparov 1997, voll. II:417-33). A differenza del *thesaurus* formale che si basa sulla somiglianza tematica, prendendo in considerazione i rapporti fra le nozioni esistenti nella realtà empirica, il *thesaurus* funzionale si basa sulla contiguità tematica, rispettando in questo modo le relazioni semantiche sorte nell'ambito del testo. Per conseguenza, si ottiene un'ampia libertà di classificazione che permette di con-

¹ “Invariante delle operazioni reversibili di traduzione” (questa e altre traduzioni dal russo sono mie).

giungere le parole dei campi semantici più diversi. Žolkovskij e Ščeglov, comunque, hanno voluto limitarla, sistematizzando la classificazione semantica secondo una serie di determinati criteri. Dato che quest'ultimi, a nostro avviso, rispecchiano alla meglio la concezione stessa del mondo artistico, ci se ne avvarrà anche nella sede presente. Secondo il loro modello nella costruzione del mondo artistico partecipano sia la sfera oggettuale (ossia ciò di cui si parla nel testo) che quella strumentale (come se ne parla) e, sebbene l'ultima abbia un ruolo subalterno, la sua importanza non deve essere sottovalutata, poiché essa può contribuire, come il lessico, allo sviluppo di determinati temi. La sfera oggettuale si scompone ulteriormente nelle seguenti aree semantiche: area fisica (movimento, spazio, temperatura, peso), area psicologica (emozioni, percezioni sensoriali), area sociale (contatto, comunicazione), area biologica (uomini, esistenza, salute) ecc. (altre divisioni si riveleranno nel corso dell'analisi).

Basandoci sui metodi esposti, sono stati sottoposti all'analisi i brani che concernono il tema prettamente ferroviario nel tentativo di scoprire la funzione strutturale del treno sia nell'ambito del singolo testo che attraverso il confronto con altri testi e il suo ruolo nella poetica di alcuni scrittori. Per ora possiamo constatare che solo certi autori inseriscono il treno nello spazio artistico del testo dotandolo di un'identità singolare e irripetibile, quali Lev Tolstoj, Charles Dickens e Boris Pasternak. Altri, invece, non fanno alcuna distinzione fra il treno e altri mezzi di locomozione o ambienti. Per esempio, l'analisi delle opere di Dostoevskij *L'idiota*, *Il giocatore*, "L'eterno marito" non ha prodotto un esito positivo, dimostrando che per l'autore il treno può essere oggetto di un'accesa discussione, come accade nel romanzo *L'idiota*, ma al livello della struttura artistica ha poca rilevanza. Le sue particolarità rispetto ad altri elementi della trama si devono esclusivamente alla natura fisica del mezzo. Per quanto riguarda l'opera di Tolstoj la situazione cambia: il treno assume una tale importanza che si può parlare di un vero mondo ferroviario. La ricostruzione di tale mondo è giusto iniziare col romanzo *Anna Karenina*, che fu il primo sul terreno russo a dare una veste linguistica alla nuova realtà del secolo.

Per la prima volta si incontra il treno nel capitolo XVII della prima parte dell'opera. La sua apparizione è veramente minima, tuttavia essa racchiude alcuni tratti fondamentali che determineranno la funzione particolare riservata al mezzo nell'ambito dell'intero romanzo. L'avvicinamento della locomotiva si avverte ancora a distanza ed è descritto in modo indiretto, ossia attraverso i suoi effetti sull'uomo: "Приближение поезда все более и более обозначалось движением приготовлений на станции" (Tolstoj 1999:63²), nonché sull'ambiente circostante:

² "L'avvicinamento del treno era reso sempre più manifesto dal movimento dei preparativi nella stazione".

“платформа задрожала” (*ibid.*:64³). Tale rappresentazione esalta la forza con cui il treno impone il proprio potere sul mondo immaginario del testo. Infatti, nell'**area fisica** vi è un dominio assoluto del motivo di **movimento**: приближение [avvicinamento], движение [movimento], приготовления [preparativi], бегание [il correre], появление [il comparire], подъезд [l'arrivo], переходить [attraversare], передвижение [spostamento], прокатиться [rotolare], пройти [passare], подойти [avvicinarsi]. I sostantivi che si collocano all'inizio e alla fine di questa lista si riferiscono al treno, confermando in questo modo la sua capacità di coinvolgere nel movimento tutto ciò che vi si trova attorno. Inoltre, **la sfera strumentale** partecipa ad intensificare la portata di questa forza trasformatrice per mezzo dell'enumerazione sintattica con cinque soggetti diversi: артельщики [facchini], жандармы [gendarmi], служащие [ferrovieri], встречающие [coloro che aspettano], рабочие [operai]. La rappresentazione indiretta del treno culmina con il suo straniamento assoluto, espresso mediante una combinazione parafrastica: “что-то тяжелое” (Golstoj 1999:63⁴) composta dal pronome indefinito e dall'aggettivo sostantivato. In questo modo il treno acquista un carattere pressoché enigmatico che, come si vedrà, non viene svelato nel corso della narrazione.

Nel capitolo XXIX la funzione testé delineata prende forma sempre di più definitiva. L'analisi del brano rende manifesto un ostentato carattere antitetico del mondo artistico del treno. Nell'**area fisica** si distinguono le seguenti opposizioni: **movimento/staticità**: ходьба [l'andirivieni], тронуться [mettersi in moto], прошедший [che passa], рваться [scatenarsi], бегать [correre], проскользнуть [scivolare], пробежать [passare di corsa], пройти мимо [passare accanto], подходить [avvicinarsi] /// сесть [sedersi] (3)⁵, устроиться [sistemarsi], усесться [accomodarsi], укладываться [cogicarsi], откинуться на спинку [abbandonarsi sulla spalliera], пересаживаться в кресле [cambiare posizione nella poltrona]; **caldo/freddo**: топка [riscaldamento], жар [calore] (2), тепло [caldo] (2), горячо [fuoco], огонь [fuoco], жарко [troppo caldo] /// холод [il freddo], холодный [freddo] (3), морозный [gelido]; **ordine/disordine**: с отчетливостью [con precisione], ловкие руки [mani agili], аккуратно [accuratamente], спокойно [tranquillamente] /// возня [chiasso], метель [tormenta], буря [bufera], занесенный снегом [ricoperto di neve] (3), нервно [nervosamente], смешаться [confondersi]; **rosso/nero**: красный мешочек [sacchetto rosso] (2), красный огонь [fuoco rosso] /// черное облако [nuvola nera]. Nell'**area biologica** si ha l'unica opposizione: **femminile/maschile**: Анна [Anna], Аннушка [Annuska], больная дама [una signora malata], две дамы

³ “la banchina cominciò a tremare”.

⁴ “qualcosa di pesante”.

⁵ La cifra fra parentesi tonde indica il numero delle occorrenze del presente semantema nel testo.

[due signore], толстая старуха [una vecchia obesa] /// брат [il fratello], кондуктор [il controllore del treno], истопник [il fochista], тень человека [l'ombra dell'uomo], два господина [due signori], Вронский [Vronskij].

I singoli membri della classificazione appena redatta sono correlati ulteriormente in rapporto alla dicotomia interno/esterno. Così il mondo interno è sempre statico, ordinato, caldo e femminile. Il colore rosso domina la sua percezione cromatica. Mentre il mondo esterno è rappresentato come dinamico, disordinato, freddo e maschile. Gradualmente la dicotomia interno/esterno si elimina a causa dell'introduzione di elementi di congiunzione. Questi elementi sono, nell'ordine di apparizione, i seguenti: il freddo in contatto con cui viene Anna toccando il finestrino con il tagliacarte e accostandolo alla guancia, poi il mondo femminile viene invaso da un fochista seguito dall'irruzione di altri elementi esterni quali neve e vento. Il colore nero del “бурного мрака” (Tolstoj 1999:105 ⁶) si propaga all'interno dello scompartimento prendendo la forma definitiva di una nuvola nera. Il progressivo contatto fra il mondo interno e quello esterno è rintracciabile anche in altre aree semantiche le quali riguardano più direttamente la protagonista. All'inizio è evidente il suo desiderio di affermare chiaramente sia la sua posizione interiore che quella esteriore. Oltre al lessico che denota la staticità, la sfera strumentale crea la certezza nel mondo di Anna con la frase esclamativa: “Ну, все кончено, и слава богу!” (Tolstoj 1999:102 ⁷) e i verbi perfettivi che proiettano il suo pensiero nel futuro: “завтра увижу Сerezу и Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь, хорошая и привычная, по-старому” (*ibid.* ⁸). La precisione delle sue azioni mirate alla sistemazione nello scompartimento è enfatizzata dalla indicazione dei minimi dettagli: “Анна с удовольствием и отчетливостью устроилась в дорогу; своими маленькими ловкими руками она отперла и заперла красный мешочек, достала подушечку, положила себе на колени и, аккуратно закутав ноги, спокойно уселась” (*ibid.* ⁹). Con il progredire del treno e della narrazione, la concentrazione della protagonista diminuisce, il che è illustrato nell'**area psicologica** tramite il motivo della **distrazione**: не читаться [non riuscire a leggere], развлекать внимание [distrarre l'attenzione], не мочь понимать [non poter capire], минуты сомнения [momenti di dubbio], смешаться [confondersi], провалиться [sprofondare]. Nello stesso modo diminuisce il suo ruolo attivo e nella **sfera strumentale** si

⁶ “buio tempestoso”.

⁷ “Finalmente, tutto è finito, sia lodato Dio!”

⁸ “domani vedrò Serezа ed Aleksej Aleksandrovič, e la mia buona vita d'ogni giorno scorrerà come prima”.

⁹ “Anna si preparò con cura e piacere per il viaggio; con le piccole mani agili aprì e richiuse il sacchetto rosso, tirò fuori un piccolo guancialetto, se lo pose sulle ginocchia e, avvoltasi accuratamente le gambe, sedette tranquilla”.

crea l'opposizione **attività/passività**: Anna è il soggetto grammaticale delle costruzioni attive, l'uso dei verbi modali all'affermativo хотеть [volere], желать [desiderare], мочь [potere] /// essa è il soggetto logico delle costruzioni passive, l'uso del verbo modale al negativo не мочь [non potere]. Di conseguenza, Anna non riesce più ad essere padrona neanche del proprio corpo: “Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся” (*ibid.*: 104¹⁰). Aumentano i dubbi sulla propria situazione e identità annunciati per mezzo di domande indirette: “Я сама или другая?” (*ibid.*¹¹). La perdita dell'autocontrollo raggiunge il culmine con l'abbandono assoluto: “Анна почувствовала, что она провалилась” (*ibid.*¹²).

Secondo l'osservazione acuta di Viktor Šklovskij, la ferrovia per Tolstoj era “un segno di ciò che irrompe nella vita e libera le passioni segrete” (Šklovskij 1978:377). La presente analisi ne fornisce le prove tangibili dimostrando come il treno annienti le certezze del mondo della protagonista spingendola a uscire fuori sia in senso diretto che figurato. La sua uscita conclude l'eliminazione del contrasto fra interno e esterno: “Ветер как будто только ждал ее, радостно засвистал и хотел подхватить и унести ее” (Tolstoj 1999:104¹³). La loro unione anticipa un avvicinamento fra il principio maschile e quello femminile, descritto da Anna nei termini seguenti: “она чувством поняла, что этот минутный разговор страшно сблизил их” (*ibid.*:106¹⁴) Tale unione, comunque, è letta attraverso il filtro della negatività, poiché l'uscita da uno spazio e l'ingresso nell'altro sono accompagnati dalla perdita di luce esemplificata nell'area **luce/buio**: полусвет [luce fioca], фонарик [lanterna], полумрак [penombra] (2), /// освещенная станция [stazione illuminata], тень [ombra] (2), мрак [buio], заслонить свет фонаря [coprire la luce del fanale]. S'impone il paragone con la perdita della ragione a causa dell'abbandono assoluto in balia dell'animo. Infatti, la lotta implicita fra questi due poli della natura umana percorre tutto il brano sotto esame, il che è rispecchiato nell'oscillare continuo delle emozioni a seconda della connotazione **negativo/positivo**: страшная метель/буря [tormenta/bufera paurosa] /// радость [gioia] (2), страшно [aver paura] (2) /// не страшно [non aver paura], весело [ilare], ужас [orrore] /// прекрасен [bellissimo], испугана [spaventata] /// счастлива [felice]; finché finalmente l'incontrollabile orrore della tempesta non viene superato trasformandosi nel

¹⁰ “Essa sentiva che i suoi occhi si aprivano sempre di più, che le dita delle mani e dei piedi si muovevano nervosamente”.

¹¹ “Sono proprio io, o un'altra?”

¹² “Ad Anna parve di essere sprofondata”.

¹³ “Fu come se il vento avesse atteso proprio lei; prese a fischiarle con gioia e voleva afferrarla e portarla via”.

¹⁴ “ebbe la sensazione che quella conversazione di pochi istanti li avesse terribilmente avvicinati”.

suo opposto: l'ammirazione.

Occorre precisare che la dicotomia fra l'esterno e l'interno testé descritta è attenuata in relazione al treno stesso. Così il suo movimento, individuato dai sobbalzi, rappresenta una via di mezzo fra la furia della tempesta e la sedentarietà dei passeggeri, la sua penombra vacillante è una via di mezzo fra il buio della notte e la luce della lanterna di Anna, il freddo della finestra si contrappone al gelo fuori e al fuoco dentro. Pertanto il treno unisce le proprietà di due mondi assumendo il ruolo di mediazione fra loro. Sotto questa prospettiva si può supporre che esso svolga la funzione della frontiera semantica. Il concetto fu utilizzato da Ju. Lotman per descrivere l'elemento principale dell'intreccio, ossia l'avvenimento, il quale è "перемещение персонажа через границу семантического поля" (Lotman 1998:224¹⁵). Così un intreccio costituisce sempre un percorso, ma gli spostamenti del personaggio all'interno del proprio spazio non sono considerati movimento. In altre parole lo studioso affronta il movimento dal punto di vista dialettico, secondo il quale uno spostamento nello spazio è considerato movimento solo quando comporta la trasformazione, cioè quando esso è un divenire. In questo senso si possono distinguere due tipi d'intreccio: dinamico e statico. A differenza dell'intreccio dinamico il quale è in lotta con "la costruzione del mondo" (Lotman, Uspenskij 2001:168), l'intreccio statico tende a consolidare le proprie frontiere. Secondo Lotman la frontiera fa sempre parte di uno dei due spazi: "Poiché nei modelli della cultura la continuità dello spazio è violata in corrispondenza della frontiera, questa appartiene sempre e soltanto a un unico spazio – l'interno o esterno – e mai a entrambi" (*ibid.*:165). Eppure, a nostro avviso, la frontiera è una zona di fusione fra l'interno e l'esterno. La sua funzione è doppia: da un lato delimita una realtà dall'altra assicurando la reciproca impenetrabilità, dall'altro essa è anche un punto di correlazione, un filtro che traduce ciò che è esterno in interno. Da questo punto di vista, essa partecipa della natura sia dell'un mondo che dell'altro, diventando una realtà a sé. Tale concezione di frontiera è affine alla biosfera di Vernadskij, la quale esiste in quanto prodotto della Terra e del Cosmo. In questo senso si può dire che lo spazio esterno e quello interno ne delimitano un terzo che è, appunto, la frontiera.

L'applicazione del metalinguaggio spaziale al testo artistico è sempre una metafora. Nell'ambito della fiaba o del mito essa è più efficace che nell'ambito della narrativa moderna, dove il concetto di spazio si è relativizzato. Per questa ragione per lo spazio di partenza intenderemo il mondo artistico formatosi fino a questo momento, mentre lo spazio d'arrivo è il nuovo mondo che il personaggio raggiunge attraverso il ponte, nel nostro caso il treno. Schematicamente, quindi, abbiamo Anna 1 (-Vronskij) → (treno) → Anna 2 (+ Vronskij). Lo schema può essere anche in-

¹⁵ "l'attraversamento, da parte del personaggio, della frontiera del campo semantico".

vertito come succede nel romanzo *Resurrezione*, dove il mondo artistico di partenza rappresenta l'insieme di maschile e femminile: Katjuša 1 (+Nechljudov) e attraverso il contatto con il treno esso diventa: Katjuša 2 (–Nechljudov).

In *Resurrezione* il treno delimita uno spazio rigidamente maschile, mentre le donne si collocano al suo esterno. Pertanto nell'**area biologica** si ha l'opposizione **maschile/femminile**: Нехлюдов [Nechljudov], два офицера [due ufficiali], кондуктор [controllore] /// Катюша [Katjuša], кухаркина дочь Машка [la figlia della cuoca Maška]. Il mondo interno rappresenta un ambiente di lusso, caldo, pulito, illuminato che si contrappone al buio, al freddo e alla miseria fuori. Tale contrasto viene esemplificato nell'**area fisica** dalle seguenti opposizioni: **lusso/miseria**: вагон первого класса [il vagone di prima classe], бархатные кресла [poltrone di velluto] (2), столик [tavolino] /// вне защиты [allo scoperto d'ogni riparo], мокрые доски [umide assi], платформа [banchina] (2), водокачка [pompa d'acqua]; **luce/buio**: особенно яркий свет [illuminazione particolarmente viva], освещенный вагон [vagone illuminato], свечи [candele], фонарь [fanale] /// темнота [buio] (2), ночь [notte], черно [nero]; **caldo/freddo**: свечи [candele], гореть [ardere], без стюпуков [senza giubbe] /// зябкая рука [mano infreddolita], осенний [autunnale], ветер [vento] (4), дождь [pioggia] (3), мокрое платье [vestito zuppo]; **pulito/sporcato**: белая рубашка [camicia candida] /// грязь [fango]. Il carattere antitetico dell'area fisica si ripercuote altresì sull'**area psicologica**, sfociando nell'opposizione **felicità/disgrazia**: смеяться [ridere], играть в карты [giocare a carte] (2), шутить [scherzare], пить [bere] /// плакать [piangere], зарыдать [scorpiare in pianto]. All'inizio sia il mondo interno che quello esterno sono **statici**: сидеть [essere seduto] (3), стоять [fermarsi] /// стоять [stare ritto], ma la partenza del treno infrange la staticità di Katjuša, la quale si mette a correre per raggiungere Nechljudov. È interessante osservare che il motivo del **movimento** del mezzo e della donna viene sviluppato con gli stessi lessemi che, rispettivamente, sono: пойти [avviarsi], прибавить хода [accelerare l'andatura] (2), бежать [correre] (3). /// пойти [avviarsi], идти быстрым шагом [camminare a passo svelto], бежать [correre] (5). Il mancato tentativo di contatto dà vita a una metanoia nella donna espressa in modo seguente: “все это вдруг отдалилось. [...] и с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь” (Tolstoj 1962, voll.XIII:151¹⁶). Nell'esempio analizzato precedentemente, il contatto, all'opposto, è avvenuto. Tuttavia le differenze che si osservano a livello della trama sono irrilevanti, giacché l'incontro e la separazione da soli non sono sufficienti per produrre un avvenimento, ossia il passaggio da un campo seman-

¹⁶ “tutto ciò, di colpo, si fece lontano. [...] e, da quel giorno, in lei era cominciato quel rivolgimento spirituale, che l'aveva condotta a diventare quella che oramai era”.

tico all'altro. Ad esempio, l'incontro fra Anna e Vronskij è avvenuto molto tempo prima del viaggio in treno, così come la separazione fra Katjuša e Nechljudov, ma questi due eventi acquistano importanza solo all'interno del campo semantico della ferrovia, la quale funge appunto da frontiera. Essa può essere considerata, per analogia con la grammatica generativa, una struttura profonda, la quale si codifica con diversi mezzi superficiali. Nel nostro caso la funzione di struttura superficiale è svolta dagli elementi della trama: motivi e immagini. Il motivo che unisce i due testi analizzati è il movimento nel quale il treno coinvolge ambedue le donne, diventando metafora spaziale del divenire interiore.

In conclusione di questa breve rassegna si può affermare che il campo semantico ferroviario rappresenta un interstizio fra due spazi artistici diversi. La sua posizione intermedia è rispecchiata nella particolare struttura linguistica costruita sul principio binario. A prescindere dai rapporti che possono intercorrere fra i membri delle opposizioni semantiche, quest'ultime conferiscono al testo uno spiccato carattere dinamico indispensabile per l'evoluzione narrativa.

Finora abbiamo esaminato due brani simili dal punto di vista della loro posizione centrale nell'intreccio di due romanzi. Il treno, comunque, svolge un ruolo fondamentale anche nella fase conclusiva dell'intreccio. Al livello della struttura superficiale si tratta del suicidio di Anna e della resurrezione di Katjuša, mentre, al livello della struttura profonda, dell'attraversamento della frontiera semantica. La struttura artistica del frammento connesso con il suicidio si complica rispetto agli esempi presi in esame. A differenza dello schema tracciato in precedenza, quale Spazio1→treno→Spazio2, qui abbiamo Spazio1→treno→Spazio1→treno. Nel primo caso il rapporto fra due spazi è definito nei termini vecchio *versus* nuovo, mentre nel secondo vecchio *versus* vecchio. Così la descrizione della stazione ferroviaria nel momento dell'arrivo riecheggia i motivi presenti nella descrizione della stazione al momento di partenza. Nell'**area fisica** vi sono: il motivo della **deformità**: уродливый [deforme] (5), безобразный [sfigurato] (3) e прокаженный [lebbroso]; il motivo della **confusione**: шум [rumore] (3), крик [grida] (2), смех [risate] (6), спутанный [arruffato], толпа [folla] (2); della **falsità**: ненатурально [falso] (2). Come si evince dalla classificazione l'atmosfera movimentata della stazione è carica di connotazioni negative. Il grado di negatività aumenta in seguito dell'accostamento degli attributi negativi ai sostantivi con l'abituale valore positivo, per esempio уродливые молодые люди [giovani deformi], уродливая дама [dama deforme], девочка изуродована [bambina sfigurata]. Il treno, dove si rifugia Anna, costituisce il confine fra essa e questa folla falsamente viva. Nell'**area sociale** si forma l'opposizione **compagnia/solitudine**: какие-то молодые мужчины [alcuni giovani], шумные мужчины [gli uomini rumorosi], дама и девочка [signora con la bambina], две горничные [due cameriere] /// одна в купе [sola nello scompartimento],

пустой вагон [vagone vuoto], свой угол [il suo angolo], муж с женой [marito e moglie]. L'antitesi fra l'esterno affollato e l'interno deserto non è mantenuta: l'isolamento nello scompartimento è infranto da una coppia la quale fa parte di quel mondo caotico. Abbiamo notato prima che il treno stesso, come l'elemento di disgiunzione e congiunzione di due realtà diverse, potrebbe possedere dei tratti misti. Infatti, un altro segno lasciato dal mondo esterno nel vagone è il bianco imbrattato del divano. Tuttavia la presenza della coppia non fa che aumentare la scissione interiore della protagonista: come essa osserva, la loro unione è palesemente falsa, vi sono solo l'odio e la noia nella loro relazione. Inoltre l'opposizione **salute/malattia** da spazio all'antitesi **maschile/femminile**, altrimenti non marcata: краснощекий муж [marito dalle guance rosse], румяный и веселый кучер [cocchiere (di Vronskij) rosso e allegro] /// худая и болезненная жена [moglie magra e malaticcia]. Questa opposizione circoscrive l'ambito ristretto pertinente alla famiglia di Vronskij e alla famiglia in quanto tale ed è la causa del conflitto più ampio fra la protagonista e l'ambiente circostante. Lo spostamento nel treno, come abbiamo anticipato, non elimina questo contrasto, per cui all'arrivo Anna si ritrova nello stesso mondo di prima. La impossibilità di integrarsi è resa mediante il motivo del **fastidio** da un lato e il motivo della **liberazione** dall'altro: не оставлять в покое [non lasciare in pace] (2), подбегать [accorrere], предлагать [offrire], глядеть [guardare] (2), оглядывать [esaminare] (2), не спускать глаз [non togliere gli occhi di dosso] /// сторониться [mettersi da parte], уходить все дальше [andarsene sempre più lontano], отойти [allontanarsi]. Il cambiamento mancato rende priva di senso la continuazione del viaggio: ormai tutto lo spazio artistico è diventato estraneo per la protagonista. A questo punto, l'unica evoluzione narrativa che può appianare il conflitto maturato nel testo è varcarne i confini uscendo per sempre dal suo spazio. Questo percorso passa di nuovo lungo le linee ferroviarie e il treno, nel riparare il precedente fallo, porta la donna in un viaggio metaforico: "Платформа затряслась и ей показалось, что она едет опять" (Tolstoj 1999:752¹⁷). La collocazione *in limine* fra la vita e morte è rispecchiata nel sottile giuoco delle opposizioni semantiche che mette a fuoco l'impotenza dell'uomo di fronte alla forza distruttiva del destino. Per esempio, nell'**area fisica** vi sono: **luce/buio**: светлые прошедшие радости [luminoze gioie del passato], свеча [candela], вспыхнуть [avvampare], яркий свет [luce viva], осветить [illuminare] /// мрак [le tenebre] (3), тень вагона [l'ombra del carro], потухнуть [spegnersi]; **veloce/lento**: быстрый шаг [passo veloce] /// медленно катиться [rotolare lentamente]; **leggero/pesante**: легкий шаг [passo leggero], легкое движение [movimento leggero] /// чугунные колеса [ruote di ghisa]; **piccolo/grande**: девичьи и детские воспоминания [ricordi infantili da ra-

¹⁷ "La banchina si mise a tremare e a lei parve di essere di nuovo in viaggio".

gazzina] /// огромный [enorme].

Il paragone del treno con il destino contraddice l'emblematicità del mezzo affermatasi in molti testi critici come il simbolo di progresso (Bonadei 1988, Ceserani 1993, Mengel 1983, Nelson 1974, Sato, Sorokina 1998). Nell'analisi attenta del romanzo gli elementi che esplicitamente formerebbero il campo semantico di modernità mancano. Anzi, gli addetti della ferrovia sono spesso chiamati *музык*. Lo stesso termine è usato nell'ambiente contadino, patriarcale e arcaico, per denotare un uomo in quanto tale e, in particolare, un contadino che lavora la terra. L'unico riferimento probabile sono le alte ruote di ghisa, un simbolo che, secondo noi, si presta meglio ad un'interpretazione antropologica. Citiamo per esteso l'opinione di Gilbert Durand a questo proposito: "Dovunque traspare il suo emblema [...] essa [la ruota] si rivela come archetipo fondamentale della vittoria ciclica e ordinata, della legge trionfante sull'apparenza aberrante e mossa del divenire" (Durand 1972:329). Questa lettura ci sembra più consona al contesto immediato del simbolo in questione. Anna trasgredisce l'ordine, percepito da Tolstoj come divino e naturale, e si vede annientata dall'inesorabile corso delle forze primordiali: "но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину" (Tolstoj 1999:753¹⁸). Nel riecheggiare la sua prima apparizione, il treno di nuovo si sottrae alla definizione, segnando con trionfo la vittoria di un potere ignoto e implacabile. Non a caso, infatti, il treno qui è strettamente connesso con l'immagine dell'acqua, uno degli elementi naturali: "Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась" (*ibid.*¹⁹). Secondo Durand "l'acqua diviene anche un diretto invito a morire. [...] L'acqua che scorre è amaro invito del viaggio senza ritorno [...] è la figura dell'irrevocabile. L'acqua è epifania dell'infelicità del tempo, è clessidra definitiva. Questo divenire è carico di spavento, è l'espressione stessa dello spavento" (Durand 1972:89). Bisogna notare che il motivo dello **spavento** attraversa tutto il brano sotto esame contrastando l'allegria innaturale della folla: дрожать от страха [tremare di paura], ужас на лице [terrore sul viso], ужаснуться [inorridire]. L'accostamento del treno e dell'acqua si osserva anche nel romanzo *Doktor Živago*, dove il padre di Živago: "бросился на всем ходу со скорого вниз головой на насыпь, как бросаются с мостков купальни под воду, когда ныряют" (Pasternak 1990:27²⁰). In questa luce il treno può essere considerato un simbolo di trapasso. Tale interpretazione è coerente con la sua funzione di

¹⁸ "ma qualcosa di enorme, di inesorabile le dette un urto nel capo e la trascinò per la schiena".

¹⁹ "Un sentimento simile a quello che provava quando, facendo il bagno, si preparava a entrare nell'acqua, la prese, ed ella si fece il segno della croce".

²⁰ "si gettò a capofitto giù dal treno a velocità massima sul terrapieno, come si butta dal pontile tuffandosi nell'acqua".

frontiera semantica ipotizzata dall'inizio.

Il treno appare anche nel racconto di Tolstoj "La morte di Ivan Il'ic": sebbene tale apparizione sia veramente minima, essa contrassegna due punti cruciali del testo. Il primo riguarda il viaggio di Ivan Il'ic allo scopo di ottenere un nuovo posto di lavoro. Il percorso stesso non è descritto, ma è significativo che proprio nel treno gli viene comunicata una notizia che cambia improvvisamente la sua vita. Il suo amico ottiene un incarico importante e gli procura il posto bramato. Il secondo momento è appunto la morte del protagonista, descritta come una terribile agonia alla fine della quale: "С НИМ СДЕЛАЛОСЬ ТО, ЧТО БЫВАЛО С НИМ В ВАГОНЕ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ, КОГДА ДУМАЕШЬ, ЧТО ЕДЕШЬ ВПЕРЕД, А ЕДЕШЬ НАЗАД, И ВДУРГ УЗНАЕШЬ НАСТОЯЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ" (Tolstoj 1962, voll. XII:114²¹). Questo breve racconto consolida la nostra tesi poiché rende evidente come le situazioni di svolta di per se evocino l'immagine del treno.

In tutti gli esempi presi in considerazione il campo semantico di ferrovia fa parte di una struttura più ampia. Ma i suoi confini possono estendersi in modo tale da coincidere con l'intero testo. Ne è esempio il racconto di Charles Dickens "The Signalman" ambientato in una ripida fossa scavata per la linea ferroviaria. L'ambiente circostante è tirato in causa poche volte, e solo per focalizzare il suo contrasto con quel luogo lugubre dove si colloca la cabina del segnalatore. Per esempio nell'**area fisica** è possibile individuare le seguenti opposizioni semantiche **sopra/sotto**: "high", "above" (4), "up" (4), "top" (2) /// "below" (8), "down" (15), "low" (2), "bottom", "deep" (2), "precipitate"; **luce/buio**: "glow of an angry sunset", "sunshine", "sun" /// "shadow" (2), "gloomy" (2), "black" (2), "little sunlight", "stars", "moonlight". Tale antitesi prende forma definitiva grazie al motivo dell'**isolamento** il quale esalta il divario fra lo spazio ferroviario e il resto del mondo: "solitary", "lonesome", "alone", "to exclude all view", "a visitor was a rarity. Non è sorprendente, quindi, che quel luogo solitario, intriso di un'atmosfera deprimente e minacciosa, è stato paragonato al mondo ctonio (cfr. Mengel 1983:272). Del resto, il confronto è suggerito dal narratore stesso che, nel visitare il posto, afferma di aver abbandonato "the natural world" (Dickens 1975:526). Tuttavia il modo di essere sovranaturale schiude solo un lato dello spazio ferroviario sotto esame, la cui struttura artistica è assai più complessa. In effetti, anche al suo interno vi sono delle contraddizioni. Così la cabina del segnalatore, nonostante la sua posizione all'interno della fossa, vi appartiene solo in parte: la sua porta viene chiusa sempre con cura per non far penetrare "unhealthy damp" (Dickens 1975:528) dall'esterno. Il contrasto fra l'interno e l'esterno è racchiuso nell'opposizione **caldo/freddo**: "fire" (4) ///

²¹ "Gli accade ciò che tante volte aveva provato in treno, quando si ha l'impressione di andare avanti, e invece si va indietro, e poi d'improvviso ci si rende conto della vera direzione".

“wind” (4), “damp” (2), “cold” (2), “wet”. Lo scontro di diverse realtà si ha anche nell'**area biologica** composta di vivi, di morti e, per giunta, di uno spettro. L'ultimo funge da portavoce al treno: sia qui che in *Anna Karenina* esso svolge il ruolo dell'elemento prolettico che anticipa la morte dei personaggi. Collocandosi al confine del mondo dei vivi e quello dei morti, lo spettro non fa che rafforzare il coinvolgimento del treno nell'origine antitetica dello spazio ferroviario il quale, a ragione, può chiamarsi frontiera semantica. Tanto più che la visita da parte del narratore è percepita come la conseguenza della liberazione dell'uomo che “had been shut up within narrow limits all his life” (*ibid.*: 526). Inoltre, l'aspetto transitorio del posto è ancor più manifesto che nei testi analizzati in precedenza. In effetti, al suo interno tutto è incerto: lo stesso segnalatore assomiglia a uno spettro così come il narratore. Spetta al treno, essendo il mediatore fra due mondi, di decidere i destini di coloro che, come il segnalatore, hanno varcato il suo spazio. Persino il narratore rischia di esserne la vittima: “Just then there came a vague vibration in the earth and air, quickly changing into violent pulsation, and an oncoming rush that caused me to start back, as though it had force to draw me down” (Dickens 1975:525). L'arrivo del treno, come in *Anna Karenina*, è raffigurato attraverso il suo impatto sull'ambiente e sull'uomo. A seguito della simile rappresentazione del mezzo, i testi in questione si avvicinano e conferiscono una maggiore consistenza a questo nuovo simbolo di trapasso.

Una struttura apparentemente simile a quella dickensiana ha il racconto di Tolstoj “La sonata a Kreutzer”, poiché anche in quest'ultimo l'unico spazio artistico è quello ferroviario, ma le somiglianze terminano qui. A differenza del modo statico de “Il Segnalatore”, quello di Tolstoj è estremamente dinamico: la trama si sviluppa nel treno in movimento. Inoltre, alla stregua del testo nel testo, la struttura del racconto può essere denominata “treno nel treno”, dato che il protagonista durante il viaggio racconta la storia della sua vita, il momento cruciale della quale coincide con il viaggio in treno. Ad un certo punto della sua rivelazione i piani del passato e del presente collidono: “но вагон со всеми лавками и стеклами все точно так же подрагивал, вот как наш” (Tolstoj 1962, voll. XII:199²²). In questo modo il treno scatena il meccanismo mnestico rievocando dal passato un'esperienza negativa. Vorrei soffermarmi su questo momento centrale del testo. A differenza dei brani presi in esame, qui l'interstizio fra due spazi è percorso sia in carrozza che in treno. Pertanto la struttura binaria di questo spazio ferroviario nasce dal confronto proprio di queste due realtà. La maggioranza delle opposizioni semantiche dedotte nel corso dell'analisi appartiene all'**area psicologica: serenità/inquietudine: статья легче**

²² “ma il vagone, con tutte le sue panche e i suoi vetri, continuava a sussultare nello stesso modo, esattamente come il nostro”.

[sentirsi alleggerire], забывать [scordare], забываться [obliarsi], спокойное состояние [tranquillità d'animo], не думать [non pensare] (2) /// действовать возбуждающе [agire in modo eccitante], сгорать [struggersi], бояться [avere paura], волнение [agitazione]. Il rapporto con la ferrovia si carica esplicitamente di **negatività**, mentre il viaggio in carrozza evoca associazioni **positive**: прекрасно [magnifico] (2), хорошо [bello], радостно [gioioso], лучше [più bello], наслаждаться [godere] (2) /// ужасный [orribile] (7), злость [rabbia], раздирать сердце [lacerare il cuore], страдать [soffrire] (3). Inoltre vi è l'opposizione **potenza/impotenza**: возможность подавлять свои чувства [capacità di soffocare i propri sentimenti] /// не мочь [non potere] (6), che rende manifesto come il treno, all'opposto della carrozza, prenda sopravvento sull'uomo in seguito alla distruzione delle sue certezze e, di conseguenza, della sua identità. In effetti, sia lo stato psicologico di Pozdnyšev che quello di Anna Karenina è caratterizzato da una scissione interiore vincolata all'attraversamento di una soglia morale: "Страдание главное было [...] в сомнениях, в раздвоении" (Tolstoj 1962, voll. XII:199²³). Ne consegue che il treno divide il personaggio in due: colui che era prima della uccisione di propria moglie e colui che ne emerge dopo. Quindi, il treno da un lato scatena il movimento interiore illudendo sulla libertà di agire, dall'altro punisce coloro che cadono nella sua trappola: Anna è uccisa, mentre Pozdnyšev è costretto a viaggiare come l'ebreo errante e a rivivere all'infinito la sua esperienza dolorosa.

Abbiamo tralasciato un dettaglio molto importante strettamente connesso con la funzione principale dei mezzi di locomozione, ossia la percezione della natura. Tale deficienza si deve semplicemente al fatto che nei brani sovracitati il paesaggio è completamente assente. Nel presente racconto, come da nessun'altra parte, vengono in primo piano le differenze dovute ai punti di vista diversi. Così la carrozza offre sempre un quadro paesaggistico, per esempio: была морозная осенняя пора с ярким солнцем. [...] Дороги гладкие, свет яркий и воздух бодрящий. [...] Глядя на лошадей, на поля, на встречных, забывал куда я еду" (*ibid.*:197²⁴). All'opposto nel treno si osserva un completo isolamento del protagonista: "Я был как зверь в клетке" (*ibid.*:199²⁵). L'assenza del paesaggio non si deve al semplice cambiamento d'orario, perché la seconda parte del viaggio in carrozza si svolge durante la notte: "и ночью еще лучше было ехать, чем днем. Был молодой месяц, маленький мороз, еще прекрасная

²³ "La sofferenza più grande era [...] nel dubbio, nello sdoppiamento dell'animo".

²⁴ "Era uno di quei geli autunnali, col sole sfavillante. [...] Strade lisce, sflogorio di luce, aria che rinvigorisce. [...] Guardando ai cavalli, ai campi, a coloro che incontro, scordavo dove ero diretto".

²⁵ "Ero come una belva in gabbia".

дорога, лошади, веселый ямщик” (*ibid.*:198²⁶).

Questa antitesi abbraccia la maggior parte delle opere di Tolstoj. L’analisi dei brani che riguardano lo spostamento in carrozza svolta sui testi “L’infanzia”, “L’adolescenza”, “La Gioventù”, “I Cosacchi” e “L’incursione” (oltre alle opere già menzionate) mette in risalto il carattere anomalo del treno rispetto ad altri mezzi di locomozione. La carrozza è profondamente integrata nello spazio del testo, mentre il treno lo contrasta. Pertanto, quando lo spostamento in carrozza diviene uno spostamento sulla scala verticale dei valori etico-religiosi, la svolta interiore si rivela gradualmente e non è vissuta con la stessa intensità manifestata in rapporto al treno.

Qui occorre fare una digressione e notare che gli esempi presi in considerazione si limitano a descrivere un cambiamento assiologico con segno meno, ossia la caduta morale, la morte sia vera che simbolica. Tuttavia, per gli stessi autori, il treno è anche il simbolo della vita. La sua doppia funzione può manifestarsi nell’ambito del singolo testo, come accade in *Resurrezione*. Oltre a segnalare la caduta di Katjuša, il treno costituisce la prima tappa dell’itinerario verso i lavori forzati che terminerà con la definitiva rinascita della donna: “После двух месяцев похода по этапу происшедшая с ней перемена проявилась и в ее наружности” (Tolstoj 1962, voll. XIII:415²⁷), in più da Maslova essa diventa Katerina. A differenza degli spazi ferroviari precedenti, qui per la prima volta in Tolstoj il treno si anima, esso è letteralmente stracolmo, mancano i posti. Il percorso della protagonista è parallelo a quello di Nechljudov. Due treni diversi sono le due diverse direzioni che prenderanno i loro destini uniti - comunque - dal tema della resurrezione. Infatti, anche Nechljudov nel corso del viaggio entrerà a far parte di un mondo tutto nuovo: “он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир” (*ibid.*:403²⁸). Accomunati dalla funzione artistica ambedue i treni sviluppano il motivo di **pienezza**. Al loro interno brulica la vita con i suoi volti variegati: “Были тут прислуга, мастеровые, фабричные, мясники, евреи, приказчики, женщины, жены рабочих, был солдат, были две барыни: одна молодая, другая пожилая [...] и строгого вида господин” (*ibid.*:394²⁹). Qui per la prima volta incontriamo una descrizione del paesaggio simile a quelle viste dalla carrozza, quasi identica a quella osservata da Vronskij (cfr. Tolstoj 1999:314).

²⁶ “così di notte, viaggiare fu anche più bello che di giorno. C’era la luna nuova, un gelo moderato, una strada magnifica, cavalli, il vetturale allegro”.

²⁷ “Dopo due mesi di cammino il cambiamento avvenuto in lei si rivelò anche nel suo aspetto fisico”.

²⁸ “Ed egli provava il sentimento di gioia del viaggiatore che ha scoperto un nuovo, ignoto e meraviglioso mondo”.

²⁹ “C’erano qui servitori, artigiani, operai di fabbrica, macellai, ebrei, commessi di negozio, donne, mogli di operai; c’era un soldato, c’erano due signore: una giovane, un’altra in età [...] e un signore d’aspetto severo”.

Come si è già accennato, questo spazio ferroviario costituisce solo la prima tappa del percorso, ma la sua struttura si differenzia completamente da quella esaminata in precedenza. Essa anticipa per molti aspetti la struttura dei testi nei quali una buona parte dell'intreccio si svilupperà sul treno, come nel caso di *Doktor Živago* di Pasternak e "Mugby Junction" di Dickens. In questi testi la frontiera semantica non può più considerarsi un interstizio, dato che essa stessa acquisisce dinamismo, spostandosi continuamente e ampliando l'universo artistico del personaggio. Schematicamente essa può essere immaginata come il ponte che si costruisce sotto i piedi mentre uno vi cammina sopra³⁰, oppure un cerchio in espansione. In questa luce ogni tappa del percorso costituisce una "conquista dello spazio" (cfr. Flaker 2000:219-25). A riprova della ipotesi avanzata si può citare il brano tratto dal romanzo *Doktor Živago* (si tratta del momento in cui il treno si ferma a causa del suicidio di padre di Živago): "Когда они спрыгивали на полотно, разминались, рвали цветы и делали легкую пробежку, у всех было такое чувство, будто местность возникла только что благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случилось несчастья" (Pasternak 1990:29³¹).

Essendo questa una ricerca in corso, qui il 'viaggio' si ferma, nella speranza che si riesca a gettare ulteriore luce sulle particolarità anche di questa struttura artistica e ad ampliare altresì i confini del presente lavoro per mezzo di quella guida instancabile che è il treno.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Dickens, Charles, *Christmas Stories*, London, Oxford University Press, 1975
Pasternak Boris L. (1957), *Doktor Živago*, Minsk, Uradžaj, 1990.
Tolstoj, Lev N., *Sobranie sočinej v dvadcati tomach*, 20 voll., Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1962
Tolstoj, Lev N. (1877), *Anna Karenina*, Moskva, Izdatel'stvo AST, 1999.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

³⁰ Ringrazio il professor G. Ghini per il suggerimento dell'immagine estremamente calzante.

³¹ "Quando loro saltavano giù sul terrapieno, si sgranchivano, coglievano i fiori e facevano una leggera corsa, tutti avevano la sensazione che il luogo fosse appena spuntato grazie alla fermata, e il prato paludoso con dei monticelli, il largo fiume e la bella casa con la chiesa sull'alta riva opposta non sarebbero esistiti al mondo se non fosse accaduta la disgrazia".

- Baehr, S.L. (1998), "The Troika and the Train: Dialogues Between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature", in *Issues in Russian Literature before 1917. Selected Papers of the Third World Conference for Soviet and East European Studies*, a cura di J.D. Clayton, Columbus (Ohio): 85-106.
- Bonadei, R. (1988), "Mugby Junction": sui treni vittoriani, incontro al moderno", in *La città e il teatro. Dickens e l'immaginario vittoriano*, Roma, Bulzoni, a cura di M.T. Chialant, C.Pagetti: 255-83.
- Ceserani, R. (1993), *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti.
- Durant, G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, edizioni Dedalo.
- Flaker, A. (2000), "Osvoenie prostranstva poezdom", in *Slavica tergestina*, VIII: 219-25.
- Flaker, A. (1982), "Railway lyrics: The Slavic Forms", in *Canadian Review of Comparative Literature*, IX : 172-87.
- Gasparov, M.L. (1997), *Izbrannye trudy*, 3 voll., Moskva, Jazyki russkoj Kul'tury.
- Žolkovskij, A.K., Ščeglov, Ju.K. (1972), *K opisaniju smysla sviaznogo teksta II*, Moskva, Institut russkogo jazyka AN SSSR.
- Žolkovskij, A.K., Ščeglov, Ju.K. (1976), *Matematika i iskusstvo. Poetica vyrazitel'nosti*, Moskva, Znanie.
- Žolkovskij, A.K., Ščeglov, Ju.K. (1976), *K opisaniju smysla sviaznogo teksta VI*, Moskva, Institut russkogo jazyka AN SSSR.
- Lotman, Ju. (1998), *Struktura chudožestvennogo teksta*, in *Ob iskusstve*, a cura di R.G. Grigor'ev e M. Ju. Lotman, Sankt-Peterburg, Iskusstvo – SPB.
- Lotman, Ju. (1992), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Lotman, Ju., Uspenskij, B. (2001), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, (1973).
- Mengel, E. (1983), "The Structure and Meaning of Dickens's "The Signalman"", in *Studies in short fiction*, XX,4: 271-81.
- Nelson, H.S. (1974), "Staggs's Gardens. The Railway Through Dickens' World", in *Dickens Studies Annual*, III: 41-53.
- Sato Ju., Sorokina V.V. (1998), "Malen'kij mužik s vz'erošennoju borodoj", in *Philologica* V, 12/13, [www.rvb.ru/phil./](http://www.rvb.ru/phil/).
- Šklovskij, V. (1978), *Tolstoj*, Milano, il Saggiatore.