



GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO
G.P. VIEUSSEUX

OttoNoveCento

Introduzione a Dostoevskij

Accostarsi a Dostoevskij e alla sua opera provoca come un senso di turbamento, addirittura di paura e, allo stesso tempo, spinge la mente a uno sforzo inaudito per afferrare e comprendere l'inafferrabile e l'immenso, la vastità e l'abisso (*prostor e bezdna*). Il carattere universale della sua figura spinge spesso a uscire dagli usuali concetti di tempo e di spazio, ad assolutizzarne l'immagine e il retaggio. Oggi, assoggettato da questo stesso senso di turbamento, proverò a individuare e proporre un mio percorso, scegliendo un punto di vista, una prospettiva, tra le innumerevoli che la grande tradizione di studi e ricezione dell'opera di Dostoevskij ha individuato in Russia e nel mondo nel corso di più di un secolo. Del Dostoevskij scrittore si è voluto sottolineare, da un lato, il carattere ideologico del romanzo (Boris Engelgardt), dall'altro, il metodo fondato sul concetto di *mnogogolosie*, la pluralità delle voci, il *romanzo polifonico* (Michail Bachtin). Idee e voci. A Dostoevskij ci si è accostati come a un filosofo, talvolta come a un pensatore politico, persino a un teologo e, allo stesso tempo, alla sua opera si è voluto riconoscere un sostrato profetico. Questa varietà di approcci, di prospettive, che ovviamente si fonda in primo luogo sulla lettura storico-letteraria della sua opera, del suo metodo artistico, ma che poi, anche attraverso la sua produzione pubblicistica e la corrispondenza, si estende al suo pensiero, alla sua interpretazione dell'uomo, della vita, della storia, rende Dostoevskij un autore che agisce ed è recepito sempre sul confine, sul limitare di realtà, mondi, spazi esistenziali e culturali diversi.

Dostoevskij, - l'ha notato di recente il filosofo Vladimir Kantor, - è scrittore della frontiera, che agisce sul limitare (*na grani, na pogranič'e*). E se ripercorriamo

le tappe della sua vita, le scelte artistiche, le linee del suo pensiero, vediamo come questo suo spirito di frontiera, questo suo agire e permanere sempre sul limite, sul confine, tra vita e morte, tra letteratura e verità, tra salvezza e abisso, tra bene e male, tra fede e ateismo, tra Russia ed Europa, sia una costante della sua testimonianza.

Lo spirito di frontiera è indubbiamente una componente della cultura russa, un dato storico-geografico e socio-culturale che individuiamo nella stessa biografia dello scrittore, prima nella cronaca stessa della sua famiglia (tra Russia e mondo ruteno, tra ortodossia e cattolicesimo), poi nella sua appassionata lettura di Fenimore Cooper, che Belinskij aveva paragonato a Shakespeare, e ancora nella sua esperienza siberiana, nella colonia penale di Omsk, prima, e a Semipalatinsk, poi. In America vivono per un certo periodo due eroi dei *Demoni*, Šatov e Kirillov. E ancora un curioso dettaglio: il toponimo Skotoprigon'evsk [Mandrianopoli], impiegato dallo scrittore nei *Fratelli Karamazov*, nel significato sembra riecheggiare località del Far West nord-americano.

Se nella letteratura erano già comparse le steppe di Orenburg, segnate dalle scorrerie dei cosacchi di Pugačëv e cantate da Puškin nella *Figlia del capitano* e poi da Aksakov padre nei suoi *Anni d'infanzia di Bagrov nipote* (1858), ora nell'opera di Dostoevskij la Siberia diveniva la nuova frontiera, un nuovo punto di vista, dal quale scrutare la Russia e l'anima del mondo, punto di vista che documenta del carattere sdoppiato della coscienza culturale russa tra occidente e oriente, tra Europa e Asia. Sdoppiamento che poi si materializza nel complesso mondo dei personaggi dostoevskiani anche come proiezioni della sua esperienza di vita e della sua biografia. Tutto il complesso di riferimenti al concetto di confine, limite, frontiera, si materializza poi e, allo stesso tempo, è evocato dal luogo di ambientazione della maggior parte delle opere dello scrittore: la città di Pietroburgo (altre ambientazioni dei romanzi saranno Tver' e Staraja Russa). Proprio questa città, costruita sulla palude con il sacrificio di migliaia di schiavi senza nome, al limitare della Russia e del mondo, città irreali, quasi spettrali, acquista nella cultura russa romantica e poi della scuola naturale, una valenza opprimente e demoniaca, che verrà poi esaltata dai

modernisti e, in primo luogo, da Andrej Belyj nel celebre romanzo *Pietroburgo*, così debitore dell'esempio dostoevskiano. L'opera di Dostoevskij è elemento determinante del cosiddetto "testo pietroburghese" della letteratura russa, ne trasforma radicalmente la prospettiva e le caratteristiche.

Il paradigma mitopoietico creato da Puskin nel suo *Cavaliere di bronzo*, che si fonda sull'opposizione tra caos e cosmo, tra forza brutta della natura e idea ordinatrice dello stato, tra Europa e Asia, ma anche tra libertà dell'individuo e suo asservimento burocratico, privilegia i tratti di Pietroburgo come città sul confine, al limitare. E su questo confine, su questo limite, si compie la lotta tra il bene e il male, lo scontro tra Dio e Satana nel cuore, nell'anima dell'uomo, anch'essa sospesa sul ciglio, il confine tra la salvezza e il baratro.

La percezione da parte di Dostoevskij di trovarsi al limitare, alla frontiera, non ha soltanto un significato culturale, ma è profondamente marcata in chiave autobiografica ed esistenziale. I minuti trascorsi in attesa della morte sul patibolo il 22 dicembre 1849, prima della notizia della commutazione della pena capitale nei lavori forzati e l'esilio, di fatto segnano la più significativa frattura nella vita dello scrittore, il limite, il confine più fortemente marcato nella sua esperienza spirituale e di vita.

Allo stesso tempo tutta la sua vita e tutta la sua opera sono come individuate da questa condizione, ancora ben prima della condanna del 1849 per aver fatto parte del circolo rivoluzionario di Petraševskij e, più concretamente, per aver letto in pubblico la celebre lettera di Vissarion Belinskij a Nikolaj Gogol'.

Tutta l'opera di Dostoevskij è profondamente legata alle esperienze di vita dello scrittore, non a caso nel rispetto dei dettami della 'scuola naturale' il tempo storico della sua narrazione è quasi esclusivamente quello della contemporaneità, del presente o di un passato prossimo, instabile condizione al confine tra passato e futuro, tra esperienza e aspirazione, tra speranza e delusione. Certo il sognante giovane scrittore, ancora intriso di fantasticherie romantiche, il lettore dei romanzi della Radcliffe e di Cooper, nelle prime prove di penna, ad esempio nelle perdute *Scene di*

vita veneziana, aveva sentito il richiamo dell'affabulazione storico-fantastica, ma ben presto si orientò verso il percorso inverso, quello di trasferire nell'attualità i grandi temi e miti dell'umanità, come nel caso della tragedia classica antica, che Vjačeslav Ivanov indicò essere una delle grandi fonti d'ispirazione che porteranno alla creazione di quello che Bachtin proporrà poi di chiamare *romanzo polifonico*. Così è anche nel caso ben più evidente del continuo riferimento, della costante presenza, del testo biblico attualizzato nella vita russa da lui descritta. E d'altra parte, il metodo letterario dostoevskiano, attento ai dettagli della realtà, della vita quotidiana, è costruito allo stesso tempo come un complesso intreccio di riferimenti intertestuali e citazioni letterarie e dalle scritture.

In una lettera al fratello Michail del 1839 il giovane Dostoevskij scriveva:

“L'uomo è un mistero. Noi dobbiamo svelarlo. Anche se impiegherai l'intera vita per svelarlo, non dire che hai perso tempo; io mi occupo di questo mistero, poiché voglio essere un uomo”.

Questa è la prospettiva che già traspare nelle prime opere di Dostoevskij, nel primo successo letterario, *Povera gente*, e poi nel più sofferto *Il sosia*, due opere nelle quali già forte è l'approccio di analisi psicologica dell'anima umana, sebbene in due ben diverse prospettive di scrittura: nella prima, quella propriamente del romanzo sociale, come a lungo è stato letto *Povera gente*, malgrado l'annotazione critica di Valer'jan Majkov, che aveva sottolineato fin da subito la complessa profondità psicologica dei caratteri descritti, realizzata nella dimensione dell'amore come donazione di sé; nella seconda, quella della prosa fantastica di origine romantica, cui si usa ricondurre *Il sosia*, dove già è evidente, e non solo nell'idea dello sdoppiamento, la poetica del confine, del limitare (il sosia è inoltre come sdoppiato in due diverse redazioni, 1846 e 1866, la prima precedente alla Siberia, la seconda successiva). E d'altra parte, pur confermando il valore assoluto della frattura psicologica e di vita provata in occasione dei frangenti vissuti sul patibolo, frattura che, di fatto, prelude al Dostoevskij della maturità, lo stesso periodo giovanile fa presagire le grandi tensioni morali e gli alti raggiungimenti letterari dei grandi

romanzi. La perdita della madre, il difficile rapporto con il padre fino alla sua tragica morte, la frenetica ricerca di certezze e consolazione nella vita, il contatto con ambienti difficili come l'ospedale dei poveri di Mosca, dove il padre era medico, le ristrettezze materiali e la solitudine degli anni pietroburghesi, il tragico rapporto dello scrittore e dei suoi personaggi con il denaro, la cupa atmosfera del castello Michajlovskij di Pietroburgo, dove si trovava l'istituto d'ingegneria militare (qui fu assassinato lo zar Paolo I), influirono fortemente sul suo carattere, e lo spinsero, fin da subito, verso una sofferta esperienza d'introspezione e ricerca spirituale.

La letteratura è lo strumento che il giovane Dostoevskij privilegia nella sua ricerca, immergendosi fin dalla tenera età nella lettura dei grandi autori europei, da Shakespeare a Cervantes, da Schiller a Balzac e George Sand. Il brulicante mondo delle opere del giovane Dostoevskij, quello del sognatore e *čudak* delle *Notti bianche*, quello del tenebroso vecchio della *Padrona*, quello del *Signor Procharcin* fino all'incompiuto *Netočka Nezvanova*, è già *in fieri* il mondo dei grandi romanzi, senza nulla togliere al prorompente taglio di cesura che opereranno nella sua opera le *Memorie dal sottosuolo*.

Certo i quasi dieci anni di esilio ci restituiscono un uomo assai mutato nelle convinzioni e nelle aspirazioni. Il giovane proselito del socialismo utopistico si era trasformato negli anni, attraverso il diretto contatto con il popolo russo, in un acceso sostenitore delle idee slavofile, pur nella moderata linea del cosiddetto *počvennicestvo*, il ritorno al suolo patrio e alla sua essenza più genuina. Eppure il primo Dostoevskij sopravvive nel nuovo, di lui si confermano indubbi tratti, lo scrittore rimarrà sempre al limite di ciò che era e di ciò che era divenuto. In questa prospettiva, mi pare, sia eloquente la struttura e l'essenza stessa del microcosmo che lo scrittore riproduce nelle sue opere: quello dei suoi personaggi, quello degli accadimenti, quello stesso del metodo letterario, sebbene, e lo dobbiamo sottolineare con forza, la nascita del progetto de *La vita di un grande peccatore* (dove il termine *žitie* ha una chiara valenza religiosa e ci rimanda al concetto di agiografia) di fatto apre una prospettiva che la produzione letteraria precedente, le stesse *Memorie da*

una casa di morti, Umiliati e offesi, le Memorie dal sottosuolo anche *Delitto e castigo*, avevano solamente fatto intravedere.

Lo abbiamo già ricordato, il romanzo di Dostoevskij è un romanzo ideologico. In esso agiscono diverse categorie di personaggi. Alcuni di loro sono portatori di idee. Sono questi gli eroi sospinti dalla teoria, cui si contrappongono i cosiddetti pratici. Gli eroi sospinti dalla teoria, dall'idea, sono quei *rusские mal'čiki*, quei fanciulli russi, in definitiva la generazione dei giovani degli anni sessanta (la stessa prospettiva la ritroveremo poi nel *Živago* di Pasternak), che popolano i romanzi maggiori.

Il primo grande eroe “teorizzante” è Rodion Raskol'nikov in *Delitto e castigo*, il quale ha il suo doppio demoniaco in Svidrigajlov. I due personaggi, in diversi intrecci, ripropongono gli elementi, ora del bizzarro sognatore pietroburghese delle *Notti bianche*, ora del cinico e rapace principe Volkonskij di *Umiliati offesi* e dell'antieroe delle *Memorie dal sottosuolo*. L'idea napoleonica: “Chi più osa, costui ha ragione più di tutti”, è un'evidente anticipazione del superomismo nicciano. Ed infatti, l'idea di Raskol'nikov è quella di contrapporre se stesso al gregge umano, liberando se stesso dalle pastoie della morale e sentendosi autorizzato in quanto anima dominatrice a qualsiasi azione, financo al delitto. *Uomo* nell'idea di Raskol'nikov è solo il dominatore, mentre tutti gli altri sono riconducibili alla categoria dei *pidocchi*. Il ricorso alla metafora entomologica ripropone ancora una volta l'idea del limite, del confine. Nei *Karamazov* Mitja cita un distico dell'*Inno alla gioia* di Schiller:

Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

che nella traduzione russa di Tjutčev utilizzata da Dostoevskij suona così: “Agli insetti la voluttà, / Mentre l'angelo di fronte a Dio sta!”. Non è questo il primo riferimento al mondo degli insetti e al mondo degli animali del sottosuolo: topi, ratti, ragni (proprio Raskol'nikov nella confessione a Sonja si paragona ad un ragno).

L'uomo nei romanzi di Dostoevskij fin da *Delitto e castigo* si trova sul confine tra l'essere un insetto ed essere un angelo, e Pietroburgo, città di canali, fogne, acqua grondante è nel suo ventre la tana di animali immondi.

Ippolit ne *L'idiota* è vittima di una visione, quella di una tarantola che lo terrorizza e nel contempo, nel delirio, egli stesso sembra evocare (peraltro questo episodio potrebbe aver ispirato Kafka per la sua celebre *Metaformosi*). Il riferimento agli insetti tende a sottolineare il limitare, la cesura tra il mondo del sottosuolo e quello della fede. Al bivio tra suicidio e redenzione, tra abietto superomismo e cristianesimo, Raskol'nikov con l'aiuto di Son'ja supera l'egoismo individualistico, la luciferina arroganza dell'idea e attraverso l'espiazione si redime, quello che non avverrà con Svidrigajlov, il cui viaggio in America o Svizzera altro non è che un colpo di pistola.

Il romanzo viene scritto febbrilmente, come subito dopo lo sarà *Il giocatore*, legato al celebre contratto capestro con l'editore Stellovskij (1866). E febbrili e complessi sono per Dostoevskij questi anni, certo allietati dal secondo matrimonio con Anna Snitkina (la prima moglie, Marija Dmitrevna Isaeva, l'aveva conosciuta nell'esilio siberiano e la visione del suo cadavere si rifletterà nelle celebri pagine dedicate al *Cristo morto* di Holbein nell'*Idiota*), ma segnati dal peregrinare all'estero e dalla diabolica passione del gioco. Il 16 agosto del 1867 Dostoevskij scrive ad A. Majkov:

“Dovunque e in tutto vado fino all'estremo limite, durante tutta la vita io ho oltrepassato i limiti”.

In questo quadro va inserito il nuovo personaggio, portatore dell'idea della bellezza e della bontà, il principe Myškin de l'*Idiota*, che s'ispira all'idea evangelica dell'incarnazione del buono e del bello, nel miracolo del Cristo. Cristo e Don Chisciotte, l'idiota e lo *jurodivj*, il folle in Cristo. Aglaja, che lo ama, lo paragona al “cavaliere povero” della celebre lirica di Puškin, il cavaliere che ha come oggetto del suo amore la Vergine, Madre di Dio. Legato fin dall'infanzia alla Svizzera, il principe che nei brogliacci è chiamato il “principe Cristo”, non è tuttavia l'uomo della natura e

della verità rousseauiano, contro il quale Dostoevskij aveva polemizzato nelle *Note invernali alle impressioni estive*. Il principe incarna l'idea della diversità rispetto al mondo terreno e alle sue regole: "Non sono di questo mondo". Anche per effetto dell'epilessia (malattia di cui soffrì lo stesso scrittore), egli vive come sospeso tra due realtà, teso nella preghiera verso l'armonia. Il suo antagonista è anche il suo doppio, Parfën Rogožin (lo scambio delle croci tra i due li rende fratelli), raffigurazione della "ampia natura russa", e la follia li unisce dopo che il delitto, l'uccisione della bellezza terrena (il tragico personaggio di Nastasja Filippovna), li porta alla contemplazione dell'unica vera bellezza, quella della perfezione spirituale, anche se nel romanzo tale bellezza rimane come sospesa, anelata, sul limite, ma non raggiunta, come l'eternità, di cui parla il principe nel racconto sugli ultimi minuti di un condannato a morte. Il cognome Myškin, da myš'[topo], rimanda al celebre passo del *Principe avaro* di Puškin: Tenermi come un figlio, non come un topo / generato nel sottosuolo (sono le parole di Al'ber, figlio del Barone).

Altri portatori di idee sono gli eroi dei *Demoni*. Nel romanzo, che ha anche i tratti del *pamphlet* e si concentra sul tema del nichilismo partendo da un fatto di cronaca, il personaggio di Kirillov è trascinato dall'idea al suicidio, un'idea di rivolta (*bunt*), analoga a quelle di Raskol'nikov e poi di Ivan Karamazov, Šatov è portatore dell'idea dell'indissolubilità del rapporto tra popolo e Dio, Šigalev dalla cupa e farneticante idea che la società debba essere livellata al gradino più basso della schiavitù combattendo l'istruzione e dominata da personalità forti e prive di freni morali.

Arkadij Dolgorukij, prodotto della cosiddetta "famiglia casuale", protagonista del romanzo successivo, l'*Adolescente*, è trascinato dall'idea della ricchezza, dalla convinzione di divenire un Rothschild. Idea che poi ha a suo fondamento il progetto di restituire la ricchezza alla società (analogamente a Raskol'nikov che vede nel delitto il gesto foriero di grandi imprese per l'umanità), ma che mostra chiaramente come sia centrale l'idea della ricchezza come fondamento della libertà.

Sospinto dall'idea è infine Ivan Karamazov, eroe sognatore e "teorizzante", che ha i suoi doppi nel diavolo che gli appare nelle allucinazioni, e in Smerdjakov, fratellastro che compie il delitto da lui teorizzato. Le idee di Ivan s'incarnano nella cosiddetta *Leggenda del grande inquisitore*. Ivan, in un celebre dialogo con il fratello Alëša, rifiuta il mondo creato da Dio, se in esso è permessa la sofferenza dei bambini. Rifiuta la promessa armonia, troppo cara, restituisce il biglietto a Dio. La negazione dell'esistenza di Dio, porta l'eroe alla celebre affermazione della *vsedozvolënnost'*, del "tutto è permesso".

Come abbiamo visto, l'idea è, in primo luogo, elemento di fuga nell'individualismo: "la mia idea è un angolo", afferma l'eroe dell'*Adolescente*. Ricchezza e individualismo nel romanzo di Dostoevskij paiono avere un rapporto di dipendenza da *Il principe avaro* di Puškin. Eppure in Dolgorukij non è presente l'idea dello strozzinaggio che troviamo invece nella *Mite*. Anche qui un'idea non su base pratica, bensì ideologica e psicologica. Il fatto che l'eroe della *Mite* decida di non sparare in duello e si ritiri lo ritroviamo in un episodio di tutt'altro livello ideologico nei *Fratelli Karamazov* (Zosima).

Molti eroi pensatori, già il sognatore in *Notti bianche*, e poi l'uomo del sottosuolo e, in definitiva, anche eroi della maturità, quali Zosima, il principe Myškin, Makar Dolgorukij, il padre naturale dell'adolescente, si distinguono per il loro rifiuto dell'azione.

Alle idee individualistiche e razionalistiche degli eroi e dei loro doppi Dostoevskij oppone l'ortodossia, la base popolare, la mitezza, il pentimento. Il contrasto si realizza spesso all'interno della stessa anima degli eroi portatori di idee: nel caso di Raskol'nikov con la redenzione, nel caso di Stavrogin, una sorta di profeta Anticristo, nel suicidio.

La pienezza psicologica interiore è caratteristica degli eroi assolutamente negativi e di quelli assolutamente positivi. Per gli altri, sulla base del sentimento (specie i personaggi femminili), si assiste a una lotta interiore che spesso si estrinseca nell'apparizione di eroi doppi. Il carattere doppio, contraddittorio, s'identifica con

l'idea della vastità della natura russa, la doppia natura, il doppio principio della coscienza culturale russa, tra occidente e oriente, tra cultura e natura ferina. Il limite, il confine, appunto.

L'azione dei romanzi di Dostoevskij ha un suo svolgimento interiore, dal quale dipende lo svolgimento esteriore degli accadimenti. In questa prospettiva s'inserisce l'idea contrapposta tra "ambiente sociale circostante che determina" e "libero arbitrio". Il tema della libertà è il tema centrale della poetica dostoevskiana e si collega al grande quesito cristiano del libero arbitrio.

Esempi di questa situazione li ritroviamo ne *Le memorie dal sottosuolo* e in Raskol'nikov. Lo stesso principe Myškin annota: "Con i doppi pensieri è difficilissimo combattere". L'anima di Stavrogin si sdoppia in falco e gufo. Uno degli eroi dell'*Adolescente*, Versilov, è intessuto di contraddizioni. Proprio quest'ultimo personaggio ci permette tutta una serie di annotazioni sull'idea di limite, confine. Egli a un certo punto afferma:

"Io posso provare senza fastidio alcuno due opposti sentimenti allo stesso tempo". Versilov, da un lato, è vendicativo, dall'altro generoso. E' appassionato sostenitore delle idee e poi afferma: "vivere con delle idee è noioso, e senza idee è sempre bello". Nei brogliacci s'indicavano per lui la natura del *pravednik* [il giusto] e del *prestupnik* [il criminale]. Da un lato, egli professa il cristianesimo, dall'altro, dopo la morte di Makar, spezza l'icona che questi gli aveva donato. In Versilov troviamo tratti del demonismo che Dostoevskij traccia in Stavrogin, anche se "in segreto egli opera il bene". Versilov ricorda il quadro di Claude Lorraine *Aci e Galatea* che raffigura l'età dell'oro, il paradiso terrestre degli uomini. Ed è proprio Versilov che esprime le idee sul carattere universale dello spirito russo che soffre per i destini dell'umanità ed è pronto a immolarsi. A queste linee del suo pensiero si affiancano altre che mostrano come lo stesso Versilov sia portatore di quell'idea di caos che tormenta Dostoevskij. E, infatti, a lui è contrapposto Makar Dolgorukij, il quale si fa pellegrino, "viaggiatore incantato". Se Versilov si fa pellegrino in Europa

e là cerca una fallace armonia, Makar si fa pellegrino in Russia per l'edificazione del tempio di Dio.

Dmitrij Karamazov parla di “ideale della Madonna” e di “ideale di Sodoma”. Rileva, come la causa del male sia l'eccessiva vastità del cuore umano. Il cuore che è come un campo di battaglia tra Dio e il demonio, e proprio questa lotta mette in crisi l'idea degli eroi teorizzanti.

I *Fratelli Karamazov* costituiscono una sorta di romanzo-bilancio di tutta l'attività letteraria di Dostoevskij. In esso ritroviamo tutto il complesso dei personaggi dei romanzi precedenti e l'intreccio delle idee di cui loro erano portatori. Il fulcro del romanzo è la denuncia del caos imperante in Russia che si materializza nella disgregazione della famiglia e nel parricidio. Al caos è contrapposta come centro del cosmo la chiesa e, ancora una volta, ribadito il confine, il limite tra Russia e non Russia. Fëdor Karamazov e poi Smerdjakov grideranno di odiare la Russia, quella Russia la cui contraddittoria vastità di comportamenti e sentimento è incarnata da Dmitrij e si riflette nella bellezza di Grušen'ka. Mentre Fëdor Karamazov è paragonato a un romano della decadenza dell'impero (l'idea di Roma è in Dostoevskij segnata negativamente dal suo coincidere con quella del cattolicesimo), Zosima esalta i tratti del popolo russo, portatore di Dio. I concetti di *narodnost'* [spirito popolare], di *russkost'* [russità], si fanno sempre più forti e profondi, accanto a quelli di *vera* [fede]. In questi concetti sta la salvezza, quell'armonia cui tende Alëša e che respinge Ivan. Nella pluralità delle voci e delle idee Dostoevskij-artista, a differenza di Dostoevskij-pubblicista, tende a rimanere al limitare, quasi a convivere con un dubbio interiore, inspiegabile e dilaniante.

Certo Dostoevskij è interessato agli aspetti sociali della vita, ma tende a trasferire la propria attenzione sugli effetti psicologici che la realtà sociale provoca. Il mondo interiore prevale su quello esteriore. L'interesse di Dostoevskij si concentra sul caos, contrapposto all'idea dell'Età dell'oro. Esempio, in questa prospettiva, sono i *Demoni*.

L'*Adolescente* in origine doveva intitolarsi *Besporjadok* [Disordine]. Centrale nei romanzi della maturità è l'idea della decomposizione. A essa si accompagna l'immagine della torre di Babele. Così si esplicita la lotta tra caos e cosmo, nell'anima di Arkadij, in quella di Dmitrij Karamazov.

Analogamente è possibile distinguere tra personaggi egoisti sofferenti (di solito legati alla classe dei *raznočincy*) ed egoisti annoiati (di solito appartenenti alla nobiltà, quali Stavrogin, Svidrigajlov, Versilov). Costoro sono contrapposti nei romanzi a creature miti e fortemente legate alla figura del Cristo. Costoro sono per lo più di estrazione popolare, come Sonja in *Delitto e castigo*, la Zoppa nei *Demoni*, Makar nell'*Adolescente*. E d'altra parte il rapporto di Dostoevskij con la cultura popolare è assai intenso. Specie dopo l'esperienza siberiana. Già nelle *Memorie da una casa di morti*, ma poi nei romanzi della maturità, nei quali l'esperienza culturale e spirituale del popolo russo, delle sue radici è analizzata in profondità in tutto il suo spirito contraddittorio, come nel racconto *Vlas*, fortemente radicato negli approfondimenti della *počva*, del suolo russo, che trovarono ampia trattazione anche nella pubblicistica. A parte si collocano i personaggi pratici (di solito di estrazione borghese) e i veri e propri mascalzoni. Tra i primi il meschino Lužin di *Delitto e castigo*, tra i secondi Verchovenskij nei *Demoni*.

Stavrogin è il simbolo della smisuratezza dell'individualità che provoca il caos. "Per la passione del martirio violenta una bambina. La passione per il rodimento della coscienza". Stavrogin passa da un'immagine di carattere epico-mitologico al suo smascheramento (dalla *bylina* ad Amleto e Pečorin fino a don Giovanni), egli è "animale predatore, corsaro byroniano" e allo stesso tempo: "Griška Otrep'ev!", il falso Demetrio.

Stavrogin s'impicca perché: "noi siamo senza *počva*". Stavrogin è l'antecedente degli eroi del decadentismo, non a caso Vladimir Sologub intollererà il suo capolavoro *Il demone meschino*. Verchovenskij è invece l'ombra dell'eroe (in senso junghiano), è il *trickster*. Vjač. Ivanov chiamò Stavrogin un "negativo Faust russo" e Pëtr Verchovenskij un "Mefistofele russo".

Tra i personaggi annoiati e, allo stesso tempo, “rapaci”, primeggia il Volkonskij di *Umiliati e offesi*.

La lotta tra Caos e Cosmo nell’individualità umana è al centro del progetto: “La vita di un grande peccatore”. Il processo di armonizzazione non riesce allo scrittore che giunge per così dire fino al limite, al confine ultimo, senza riuscire a trapassarlo. Le vite, costruite come anti-agiografie, terminano nei romanzi di Dostoevskij con il suicidio o la pazzia. Le vite dei suoi eroi s’ispirano a testi agiografici e apocrifi, le agiografie di Alessio, uomo di Dio, di Efrem Siriaco, di Maria Egizia, da un lato, gli apocrifi escatologici cristiani, cui è profondamente, collegata la *Leggenda del grande inquisitore*, dall’altro.

Accanto alla rivisitazione e trasformazione dei motivi agiografici l’opera di Dostoevskij, e dunque la grande folla dei suoi personaggi, è rapportabile ai modelli della letteratura patria e di quella mondiale, specie europea, in un vero e proprio trionfo dell’intertestualità, della citazione. E gli archetipi universali cui egli si rivolge fanno di Dostoevskij un autore che supera le barriere, i confini del tempo, come Omero, Dante, Shakespeare, Milton, Goethe, tra cosmo e universalità.

Non ho qui il tempo per soffermarmi nei dettagli, ma fin dalle sue opere giovanili susseguitesì alle traduzioni da Balzac e George Sand, Dostoevskij si confronta con i tipi e i personaggi della letteratura russa che lo precede (penso alla tipologia dell’uomo superfluo, da un lato, o del piccolo uomo, l’Akakij Akakievič gogoliano, dall’altro), con i tanti prototipi della letteratura europea, ad esempio, gli eroi della letteratura romantica, spesso rivisitati attraverso la ricezione dei classici russi, da Puškin a Lermontov (si pensi al rapporto tra Medardo e Raskol’nikov, tra Melmoth e Stavrogin, tra Ivan e Faust, la stessa contrapposizione tra la Madonna e Sodoma discende dagli *Elisir del diavolo di Hoffmann*).

Gli eroi schilleriani, specie *I masnadieri*, gli eroi balzacchiani quali Père Goriot, Vautrin, alcuni eroi stendhaliani, i personaggi di bambini dei romanzi dickensiani, cui sono riconducibili, ad esempio, le figure infelici di Netočka nel romanzo omonimo, di Nelli in *Umiliati e offesi*, di Matrëna nei *Demoni*, di Iljuša

Snegirëv nei *Karamazov*. Un romanzo come l'*Adolescente* esteriormente è riconducibile alla forma del *Bildungsroman*, e dunque allo stesso romanzo dickensiano, ma in quest'ultimo non è presente lo spirito contraddittorio, polifonico, dei personaggi dostoevskiani.

E ancora ricorderò gli eroi di Victor Hugo, dai *Miserabili* fino all'*Ultimo giorno di un condannato a morte*. Il riscatto e la redenzione in Dostoevskij si sviluppano poi in una dimensione universale anche in chiave dantesca.

Non continuerò oltre, ma credo che la tipologia storica dei personaggi dostoevskiani ci spinga adesso ad affrontare il problema centrale della sua esperienza artistica, vale a dire quello del suo metodo creativo.

In questa prospettiva di grande rilievo è una celebre dichiarazione dello scrittore oramai alla fine della sua esperienza di scrittore e di uomo.

“Mi chiamano psicologo, scrive Dostoevskij, non è vero, io sono soltanto un realista nel senso più alto, vale a dire raffiguro tutte le profondità dell'anima umana”.

Il concetto di “realismo nel senso più alto” si va così a confrontare e scontrare con le tante interpretazioni storico-letterarie del metodo creativo dostoevskiano offerte nel corso di quasi un secolo e mezzo di studi dostoevskiani. Se per il giovane Dostoevskij si sono spesso combinati i rimandi al romanticismo, al realismo e persino al sentimentalismo, per la sua opera, nel complesso, si è affermato poi il concetto di “realismo fantastico”, così caro ai pensatori del secolo d'argento. Certo il metodo dostoevskiano rientra nel variegato e complesso concetto di realismo per il quale si evincono poi gli stili individuali (penso qui a un confronto, ovviamente, con il realismo tolstoiano, ma anche con quello di altri contemporanei, da Turgenev a Gončarov fino a Saltykov-Ščedrin e perché no a Nikolaj Leskov). Certo, il primo riferimento è quello alla “scuola naturale”, i cui principi furono definiti da Belinskij che tanta parte ebbe nell'affermazione del giovane scrittore, mentre a cavaliere tra i due secoli si tese a definire il metodo creativo di Dostoevskij come “realismo simbolico” (Vjač. Ivanov, Sergej Bulgakov). Successivamente, il modernismo europeo ha fatto propri molti elementi del metodo dostoevskiano, reinterpretando

così la sua opera e facendone un punto di riferimento ineludibile per le nuove poetiche novecentesche. Ma torniamo alla succitata dichiarazione di Dostoevskij.

Come risultò evidente nel celebre discorso su Puškin del 1880, Dostoevskij considerava il grande poeta il proprio precursore, e proprio in relazione alla definizione di “realismo nel senso più alto”. In questo senso un’analisi contrastiva dei *Karamazov* con il *Boris Godunov* sarebbe di stringente attualità.

Ma il metodo di Dostoevskij è esso stesso segnato da un confine, da un limite. Nel periodo precedente alla *katorga*, il periodo pietroburghese, è segnato dall’assimilazione dell’insegnamento di Belinskij, dalla convinzione del predominio del male del mondo e dall’idea del suo superamento attraverso l’azione. Dirà, ripensando a ritroso, “all’epoca avevo perduto Cristo”. Il circolo Durov-Spešnev, cui fu all’epoca legato, segnò il momento più forte di questa convinzione nella sua dipendenza dal mefistofelico Spešnev. La riscoperta del Vangelo, l’unica lettura nel periodo della *katorga*, Vangelo donatogli dalle mogli dei decabristi, segna un evidente frattura nella visione del mondo dello scrittore e per conseguenza nel suo metodo artistico. Certo il dubbio rimarrà vivo a lungo. In una lettera a N.D. Fonvizina del 1854 lo scrittore d’improvviso afferma:

“Cristo può essere fuori della verità, o la verità fuori di Cristo”.

La crisi dello scrittore, segnata poi dalla morte dell’amato fratello e dalla fine dell’esperienza nelle riviste “Tempo” e “Epoca”, ha il suo culmine nelle *Memorie dal sottosuolo*, ultimo dilaniante strappo. Dopo la sofferta disamina dei meandri della psiche umana, e la derisione di tutte le forme espressive della tradizione letteraria in *Il sogno dello zietto*, con *Delitto e castigo* Dostoevskij giunge alla definizione del proprio “realismo nel senso più alto”. Il mondo reale è descritto come un mondo, nel quale centro e fonte di vita è Dio. La vicenda centrale della narrazione diviene la storia della salvezza dell’anima umana. Dostoevskij mostra l’uomo contemporaneamente nel tempo concreto e nella pienezza escatologica dei tempi.

In questo senso l’opera di Dostoevskij si sviluppa come una teodicea (ne ritroveremo *mutata mutandis* lo schema in opere così lontane tra loro come *Il*

Maestro e Margherita e il *Dottor Živago*, dove i protagonisti non trovano la luce, ma la pace). Secondo Vladimir Kantor, Dostoevskij è il primo in Russia a volgersi alla questione della teodicea a suo tempo sollevata da Sant'Agostino (le cui *Confessioni* erano presenti nella biblioteca di Dostoevskij). Eppure, Dostoevskij tende a comporre un Candido Russo, una sorta di polemica contro la teodicea. Dostoevskij accetta Dio, nonostante il male e l'imperfezione del mondo. Ma... Questo "ma" è il limite sul quale lo scrittore costruisce il suo "realismo nel senso più alto", che non è dunque semplicemente scrittura filosofico-religiosa e morale. Di sé Dostoevskij ebbe a dire di essere uno scrittore "prigioniero dell'angoscia della quotidianità, dello scorrere del tempo". Proprio lo scorrere del tempo è al centro della sua narrazione, come antitesi dell'armonia, e in questo Dostoevskij è il precursore di Heidegger e di Camus (il quale si occupò di Sant'Agostino e ne smantellò i principi ne *La peste*).

Cristo diviene il centro del creato nel monologo di Marmeladov, nella scena della lettura del Vangelo a Rodion da parte di Sonja. Raskol'nikov, uccidendo la vecchia e Lizaveta, uccide se stesso, ma poi risorge come un nuovo Lazzaro. Eppure come ebbe a notare Šestov: "Dio è fuori della storia e in questo sta il senso di tutte le opere di Dostoevskij" (di narrativa, aggiungerei io). Dostoevskij come Giobbe, libro amatissimo dallo scrittore, discute con Dio (Rozanov individuò nel Grande inquisitore una variante di Giobbe). Ecco il senso del "realismo nel senso più alto". Un testo il cui destinatario non è solo il lettore umano, ma anche Dio.

Dostoevskij rimane sempre sul limite tra la teodicea e la sua negazione, o meglio, si concentra sul tema della libertà dell'uomo e sulla sua lotta contro il male. Nell'*Idiota*, ispirandosi alla figura del Cristo di Renan, di Feuerbach e di altri pensatori, Dostoevskij prova a ipotizzare cosa sarebbe se Cristo fosse semplicemente un uomo. In definitiva nell'*Idiota* siamo di fronte ad una tragica trasposizione del racconto evangelico in un mondo senza Dio dominato dalla legge dell'antropofagia. Nei *Demoni* Stavrogin è addirittura una perfida parodia di Cristo, è il buco nero che lascia penetrare nel mondo i demoni, i porci della parabola evangelica. Stavrogin cerca la salvezza ai danni delle persone che lo circondano e dopo averli portati alla

rovina, egli stesso perisce come Giuda. La vera salvezza è invece raggiunta da Stepan Trofimovič, lui che è stato fonte primiera del male per l'educazione liberale e lontana dai principi dell'ortodossia con cui ha cresciuto il giovane Stavrogin. Il riconoscimento della centralità di Dio nella realtà lo salva. L'adolescente ritroverà il Cristo riscoprendo la figura del vero padre, Makar.

Nei Karamazov il quadro si complica ulteriormente, considerato anche che il romanzo pone la questione del carattere nazionale russo e di quella forza primigenia della natura russa che ancora oggi viene individuata nella *karamazovščina*.

Centrale nel romanzo è la figura dello *starec* Zosima e con lui la constatazione che tutti gli uomini, buoni e cattivi, siano figli di Dio. Proprio in questo romanzo la presenza di chiavi bibliche, di riferimenti al libro che per la sua sacralità costituisce l'ideale stesso del "realismo nel senso più alto" di Dostoevskij, complica ulteriormente il rapporto tra la realtà degli eventi e il piano della disquisizione sulla teodicea. Come in tutti i grandi romanzi di Dostoevskij i temi dell'attualità, della storia, del dibattito contemporaneo delle idee rivivono nella dimensione della realtà superiore, intorno alla quale si costruiscono il romanzo e il suo metodo artistico. Allo stesso tempo fino in fondo sopravvivono il dubbio e la condanna. Al limite, sul confine, si erge la minacciosa figura del Grande Inquisitore, Alësa, cui il progetto del *Grande peccatore* attribuiva altre avventure di vita, rimane sconvolto dalla constatazione che il cadavere di Zosima non è profumato della certezza della resurrezione, ma è maleodorante, come puzzava il cadavere di Nastas'ja Filippovna nell'epilogo dell'*Idiota*. La bellezza, la santità come strumenti per raggiungere l'armonia, ma... Ecco nuovamente in chiusa il "ma..." di Dostoevskij. Qui lo scrittore si ferma e al lettore rimane il compito di districarsi nell'intreccio delle voci e delle idee nella certezza che per Dostoevskij l'arte, come la vita, tratta dei perché l'uomo esista. Come parabole evangeliche i suoi romanzi sono guide che ci spingono a ricercare risposte. La sua arte non è mai fine a se stessa. Da qui la specifica valenza morale della bellezza nella concezione dello scrittore, da qui la sua interpretazione della letteratura che rifugge l'estetismo fine a se stesso. Del metodo di Dostoevskij

Vjač. Ivanov parlò utilizzando il termine di “realismo mistico”. Forse, è questa una definizione più propria del suo creatore che dell’oggetto da lui indagato. Eppure, e qui si traccia un parallelo proprio con Dante, (e Ivanov lo sottolinea), come Dante attraverso l’amore comprese la morte, così Dostoevskij attraverso la morte comprese l’amore, e il suo romanzo divenne in primo luogo tragedia dello spirito.