

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI
CLASSE DI SCIENZE MORALI, STORICHE E FILOLOGICHE



CONVEGNO

FËDOR M. DOSTOEVSKIJ

SCRITTORE CHE “CRESCERE CON I SUOI LETTORI”

15-16 DICEMBRE 2021

Comitato ordinatore:

MARIO CAPALDO, SANTE GRACIOTTI †, TULLIO PADOVANI, ORONZO PECERE

Abstracts

1) STEFANO ALOE

Pamphlet o profezia? Il fascino militante dei *Demoni*

Per una cultura polarizzata e appassionatamente politica (“politicocentrica”) come è stata quella italiana del XX secolo, la capacità della letteratura russa di sperimentare le ideologie, calandole nella realtà con sincerità brutale e disarmante, senza le tutele della distanza storica, fu uno dei motivi di un’attrazione fertilissima: non è esagerato affermare che l’influsso dei russi sia penetrato fino alle radici della cultura e della letteratura italiana della contemporaneità. Soprattutto Tolstoj e Dostoevskij, con le sfide etiche, i paradossi “scandalosi” e le provocazioni di cui sono disseminate le loro opere, venivano a scardinare l’impianto classico e le fatue sicurezze del pensiero italico post-unitario. Del resto, la Russia fu a lungo il laboratorio sperimentale delle nuove idee politiche destinate a travolgere anche l’Italia: nichilismo, anarchismo, terrorismo, tolstojanesimo, e successivamente il comunismo assai poco marxista della rivoluzione leniniana trovarono nel nostro Paese sia ferventi adepti che strenui antagonisti. Non meno decisivo era il richiamo esercitato dalla spiritualità russa su di una cultura italiana ancora lacerata dall’idiosincrasia tra Patria risorgimentale e Chiesa: nei romanzi russi non si leggeva una mera contrapposizione tra spiritualità e rivoluzione, tra religione ed utopia, perché esse si compenetravano pur restando in conflitto, aprendo così a prospettive inedite.

In questo contesto, ha goduto di un interesse particolare il terzultimo romanzo di Fedor Dostoevskij, *Besy* (1871-72), l’opera più militante e politicizzata dello scrittore. *Besy* è forse il romanzo di Dostoevskij che ha sollevato maggiori discussioni. Si tratta infatti di un’opera anti-nichilista e anti-socialista, violentemente polemica e persino biliosa. È stato letto come profezia dei totalitarismi del Novecento, ma anche come *pamphlet* capzioso, ma è un capolavoro aperto, provocatorio non solo sul piano politico, ma anche su quello etico-filosofico. Affascina ancora la sua violenza. In *Besy* Dostoevskij presenta la seduzione nichilista nella forma più radicalmente provocatoria e discutibile, assimilandola senza mezzi termini al fascino diabolico: ne sanno qualcosa i traduttori, dibattuti già di fronte al titolo fra le varianti *I démoni*, *I demonî*, *Gli ossessi* o *Gli indemoniati*. Come sua prassi, anche in questo romanzo Dostoevskij toglie al lettore ogni possibilità di comoda e passiva adesione alla posizione ideologica dell’autore, e questo nonostante le intenzioni autoriali siano qui esplicite e nette fino al manicheismo. Ciò è possibile proprio grazie al paradosso a cui Dostoevskij fa ricorso: presentare il diabolico e il Male dall’interno, lasciare che adeschi il lettore, che dipani le sue armi seduttive, la sua nobiltà e bellezza devianti, al fine di smascherarlo. Nell’idea dostoevskiana, solo affrontando il fascino irresistibile del diabolico lo si può distinguere, e ne disarma la lusinga solo un rifiuto consapevole.

Tale strategia narrativa rende il lettore parte in causa. Non stupisce perciò che attorno al romanzo sia fiorito un ventaglio assai ampio di interpretazioni di tipo ideologico, alcune delle quali estremamente influenti (Merežkovskij, Gide, Mann, Camus, e molto più tardi Karjakin), volte a spiegare la natura politico-filosofica di quest’opera. È soprattutto da *Besy* che trae spunto l’idea di un Dostoevskij profeta dei totalitarismi, capace di preconizzare gli orrori ideologici del Novecento.

2) PIERO BOITANI

Dostoevskij in cammino da Steiner a Williams: percorsi critici

L'intervento mira ad accennare alcuni percorsi della critica su Dostoevskij tra il *Tolstoj o Dostoevskij* di George Steiner (1959, poi 1995) e il *Dostoevskij. Linguaggio, fede e narrativa* di Rowan Williams (2008).

Possiamo ancora accettare la dicotomia steineriana Tolstoj=epica=Omero vs. Dostoevskij = tragedia = Shakespeare? Cosa ci fa invece percepire la loro unità?

Nel fare questo esame, non mi soffermerò sulla critica strettamente accademica, ma su quella diffusa presso l'opinione pubblica, cercando di capire se ci siano differenze tra la critica anglo-americana e quella europea/italiana. Punto fermo in entrambe, l'ingresso dell'opera di Bachtin a partire dal 1968.

La 'freschezza' e la complessità di Williams: il suo percorso dentro Dostoevskij: punti principali e insegnamento.

3) MASSIMO CACCIARI

Dostoevskij o dell'Impossibile

La "filosofia" di Dostoevskij in stretto rapporto alla teoria solov'ëviana della "divinoumanità" si caratterizza per il modo in cui è trattato il rapporto tra *possibile e impossibile*. Esso è svolto tutto come critica del razionalismo e dell'idealismo, considerato quest'ultimo come necessario esito del pensiero europeo. Qui il possibile è soltanto inteso come possibile *finito*, ovvero *possibilità reale*. Ciò condanna, per Dostoevskij, all'immanentismo radicale e alla perdita della dimensione di trascendenza propria dell'esserci stesso. A questa idea egli contrappone quella dell'Impossibile come orizzonte ultimo, escatologico dello stesso possibile.

4) MARIO CAPALDO

«Sete di vera vita nuova» e «ricerca della felicità nel dolore» – due colpi d'ala (forse connessi tra loro) dell'ultimo Dostoevskij

1. «Sete di vera vita nuova»

1.1 Solo il "popolo autenticamente russo" conosce questa "sete", non l'intelligencija!

Negli anni 1876-77, sullo sfondo dello scontro frontale tra le **2 élites contrapposte** dei conservatori (nostalgici dell'antico ordine) e dei *democratici rivoluzionari* (ipnotizzati dal darwinismo e dall'emancipazione dalla religione e dalla morale), Dostoevskij dà voce – nel blocco centrale del *Diario di uno scrittore (1876-77)* – ad una **terza forza**: il *popolo autenticamente russo*, dalle cui fila proveniva la stragrande maggioranza degli abbonati al *Diario*, col risultato che questi (simpatizzanti per l'*intelligencija*, ma non rivoluzionari come questa), negli ultimi mesi del '77, finiscono col chiedergli di dire la sua **parola decisiva sulla possibile "riconciliazione" del popolo con l'intelligencija**

Come si sa, Dost. non si faceva molte illusioni sull'*intelligencija*, la cui lotta senza quartiere in nome della *giustizia sociale* era fondata (secondo lui) sul principio anti-cristiano del "*tutto è permes-*

so”, ma evitò sempre di dichiarare in modo *tranchant* l'impossibilità, a suo avviso, di una sua “ri-conciliazione” col “popolo autenticamente russo”. Un esempio chiaro di questa sua marcata apologetica è nella lettera (17 dic. '77) a S.D. Janovskij (suo intimo amico degli anni '40), in cui riconosce che il popolo “crede profondamente” che l'*intelligencija* “cambierà il suo modo di pensare”, ma per conto suo si limita a sottolineare l'enorme distanza che c'è tra “coloro che rappresentano l'*intelligencija*” e i tanti veri “cittadini” (*graždane*, ovvero persone che amano la patria e il popolo e antepongono il bene pubblico a quello privato) che sono nelle fila del “popolo autenticamente russo”, dei quali esalta – con un suo tipico *colpo d'ala* – l'anelito ad una “*vita nuova nella verità*”:

«Molte cose testimoniano che questo [= il popolo autenticamente russo] è assetato di “vera vita nuova” e crede profondamente che l'intelligencija, che si era staccata dal suo seno e che ormai non lo comprendeva più, cambierà il suo modo di pensare. (...) Nelle centinaia di lettere che ho ricevuto in questi due anni mi hanno soprattutto lodato per la sincerità e l'onestà di pensiero, quindi questo è ciò che più manca da noi e che più si desidera e non si trova. Sono pochi i veri cittadini (graždane) fra coloro che rappresentano l'intelligencija». [Lettera di Dost. a S.D. Janovskij del 17 dic. 1877 [= **29/2**, p. 179^{20-23, 39-43}]].

1.2 Per mettere a fuoco il tema della “vera vita nuova”, Dost. passa dalla scrittura “pragmatica” (1876-77) a quella “romanzesca” (1878-79)

Interrotto il «Diario» (dic. '77), Dost. si concentra su «*I fratelli Karamazov*» (**F.K.**) – romanzo centrato sulla *famiglia casuale* (percepita come il primo gradino che si spezza, quando quella scala malfatta che è il mondo umano reale inizia a cedere) –, convinto che solo nel *linguaggio “del romanzo”* poteva dire la “parola” che ci si aspettava da lui. E così finisce con lo scrivere egli stesso quel romanzo sulla *restaurazione dell'uomo caduto* (*vosstanovlenie pogybšego čeloveka*) che, alla fine del XIX sec., avrebbe dovuto concludere – secondo le sue previsioni (formulate già 15 anni prima) – un *secolo di lavoro preparatorio* dei romanzieri europei, proprio come, cinque secoli prima, sullo stesso tema, Dante con la *Divina Commedia* aveva coronato il lavoro di tanti predecessori:

«Indagate tutte le letterature europee di questo secolo e vi troverete tracce di questa idea [della restaurazione dell'uomo caduto], e forse, chi sa, alla fine del secolo essa si incarna tutta, in modo pieno, chiaro e possente in una qualche grande opera d'arte che esprimerà le aspirazioni e i tratti tipici del proprio tempo in modo così pieno ed eternamente duraturo, come, per es., la Divina Commedia ha espresso un'epoca che incarnava gli ideali cattolici del Medioevo» (Dostoevskij, Introduzione alla trad. russa del romanzo di Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1862) [= **20**, p. 29¹³⁻²⁰]).

Un passo, questo, su cui dovrebbero riflettere quanti considerano Dost. un russofilo anti-europeo!

2. «Ricerca della felicità nel dolore»

2.1 Il dittico dell'ultimo Dostoevskij sull'opposizione bipolare “felicità/dolore”: 1° romanzo “preparatorio” («*I Fratelli Karamazov*»); 2° romanzo “più importante” (mai scritto)

A partire dal gennaio del '78 il suo lavoro al nuovo romanzo procede secondo lo schema già collaudato con gli altri romanzi (cf. la sua lettera dell'11 luglio del '78 a S.A. Jur'ev): **(A)** mette a punto il piano del romanzo; **(B)** con l'arrivo dell'estate comincia a scrivere, **(C)** s'accorda con l'editore (da cui ottiene anche un anticipo); **(D)** arriva a fine anno con metà romanzo scritto; **(E)** lo pubblica “a puntate” a partire dal genn. dell'anno successivo, scrivendo man mano le parti mancanti; **(F)** stampa l'ultima “puntata” entro la fine dell'anno.

Solo che questa volta, sul punto **(F)**, le cose vanno in modo diverso dal solito, perché la stampa dei **F.K.** non si conclude a dic. del 1879, ma a nov. del 1880. E in effetti, in corso d'opera (tra agosto ed

ottobre del '78), egli si era reso conto che la biografia del suo nuovo eroe (Alëša Karamazov) avrebbe richiesto “*non uno ma due romanzi*” (“*žizneopisanie u menja odno, a romanov dva*”), come dice nella prefazione [L'autore al lettore] ai **F.K.** (la cui stesura risale ad ott./nov. del '78), e precisamente: (1) quello a cui stava lavorando (e cioè **F.K.**), ambientato in provincia, a metà degli anni '60, del quale egli stesso dice che “*non è quasi neppure un romanzo*” (“*počti daže i ne roman*”), e (2) quello davvero “importante” (“*glavnyj*”), ambientato “ai nostri giorni”, che non ebbe il tempo di scrivere, ma al quale si riferisce (nella prefazione ai **F.K.**) come se fosse già bell'e pronto (“*molto di quanto c'è nel 2° rom. non si comprenderebbe senza il 1°*”). Un segnale, questo, destinato ai lettori perché ricordassero che i fili del suo discorso lasciati sospesi in **F.K.** avrebbero trovato un loro esito nel secondo romanzo.

2.2 L'idea fondamentale del dittico: «Cerca la felicità nel dolore!»

L'idea fondamentale del dittico è condensata bene – ai miei occhi, se non mi ingannano [e, se mi ingannassero, si tratterebbe comunque, se non dell'idea fondamentale, certamente di un **pilastrone centrale** dell'intera costruzione bipartita] – in quella specie di *testamento* (*zavet*) che sono le ultime parole di Zosima all'amato discepolo (Aleša), quasi all'inizio dei **F.K.**:

“lascia il monastero... ti consacro ad un altissimo servizio divino nel mondo,... dovrai anche ammogliarti, dovrai sperimentare tutto, finché tornerai qui,... questo è il mio lascito per te: [impara a] trova[re] nel dolore la felicità (v gore sčast'ja išči). (Parte I, libro 2, cap. 7 [= 14, p. 71⁴⁰-72³]).

Qui, come è evidente, con un altro straordinario **colpo d'ala**, il contrasto “dolore vs. felicità”, che nella vita umana viene di solito vissuto come contraddizione insanabile, radicale *Widerspruch*, si trasforma in sinergia vitale, costruttivo *Gegensatz* (Cf. R. Guardini, *Der Gegensatz. Versuche einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*. Matthias-Grünwald-Verlag, 1955)

3. Due “colpi d'ala” strettamente imparentati, se davvero (come credo) fanno sinergia già in **F.K.**, come segnali del destino futuro di Dmitrij (messo a tema, insieme a quello degli altri due fratelli, nel 2° romanzo)

A questo proposito basterà, per rendere plausibile l'ipotesi, richiamare alla memoria l'incontro di Alëša e Dmitrij, prima del processo, e le parole che Dmitrij dice al fratello, dopo averlo baciato:

«(,,): Fratello mio, dentro di me, in questi ultimi due mesi, ho sentito **la presenza di un uomo nuovo**: un **uomo nuovo è risuscitato in me!** Era rinchiuso nel mio intimo, ma non si sarebbe mai manifestato, se non ci fosse stato questo colpo di fulmine (...) un'altra cosa adesso mi riesce tremenda: che avesse a lasciarmi **l'uomo ch'è risuscitato in me. (...)** Io non ho ucciso mio padre, ma bisogna che vada (...) staremo in catene, e non avremo la libertà, ma allora, **nel profondo dolore nostro, di nuovo risusciteremo alla gioia**, senza la quale l'uomo non può vivere, e Dio non può esistere, **perché è Dio che dà la gioia (...)**» [15, Parte IV, libro 11, cap. 4, pp. 30⁴⁴⁻⁴⁶ – 31^{1-2, 14-15, 17-20}]

5) GIULIA DE FLORIO

La confessione impossibile: l'epistolario di F.M. Dostoevskij

Письма больше, чем воспоминания, на них закрепилась кровь событий, это самое прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное. (А. Герцен, Былое и думы)

Письмо вздор. Письма пишут аптекари. (Н. Гоголь, Записки сумасшедшего)

Ne relisez jamais vos vieilles lettres. (Guy de Maupassant, *Suicides*)

A duecento anni dalla nascita di Dostoevskij (1821-1881) gli sforzi ermeneutici degli studiosi di tutto il mondo non sembrano aver tralasciato alcun aspetto della vita e dell'opera dello scrittore russo. Tuttavia, è innegabile che alcuni testi, così come precisi momenti della sua vita, abbiano ricevuto un'attenzione maggiore rispetto ad altri. Degli scritti lasciati da Dostoevskij e giunti fino a noi il corpus di lettere rappresenta una delle produzioni meno note e commentate.

Le ragioni sono molteplici, a partire dalla difficoltà degli strumenti di critica e analisi da predisporre nell'affrontare un oggetto di studio così composito, difforme e non creato *ad hoc* dal suo autore. Le lettere di Dostoevskij, infatti, non erano state pensate per una pubblicazione e sono il frutto del lavoro di raccolta, selezione e sistematizzazione della seconda moglie, Anna Grigor'evna Dostoevskaja. Il quadro complessivo che ne emerge è perciò viziato da parzialità e incompletezza; cionondimeno l'epistolario resta un documento storico fondamentale che accompagna la quasi totalità della vita dello scrittore, e come ogni epistolario rappresenta un vasto campo che oscilla tra banalità insignificanti e profonde elaborazioni concettuali: tra le comunicazioni di Dostoevskij, infatti, si trovano intrecciate la quotidianità e l'arte, la cronaca e la poesia, i dettagli del suo presente e le riflessioni eterne – il tutto fissato di volta in volta dall'autore in un preciso spazio-tempo. A una lettura profonda, pertanto, le lettere si configurano come uno spazio "proprio" che si fa "altro", ma in due momenti distinti: quello sincronico, della ricezione del testo da parte del destinatario, e quello diacronico, di chi lo interpreta in prospettiva storica, alla luce di tutti gli altri testi precedenti e successivi.

Osservando questo spazio, al contempo privato e pubblico, due riflessioni si impongono: da un lato la lettura dell'epistolario dostoevskiano si proietta sullo sfondo delle opere letterarie e degli interventi di carattere pubblicistico dello scrittore, con cui le lettere si mettono in relazione su un piano sia tematico sia linguistico. Dall'altro, la comunicazione epistolare porta in primo piano la questione del rapporto tra soggettività e oggettività, la possibilità dell'Io di aprirsi a ciò che è diverso da sé. Se, come sostiene Foucault (1983, 17), «il lavoro che la lettera fa sul destinatario, ma che è fatto anche sullo scrittore dalla lettera stessa che invia, implica una "introspezione"», nel caso di Dostoevskij l'autobiografismo sollecitato dalla *fictio* epistolare si stratifica ulteriormente, inserendosi in una cornice più ampia in cui lo scrittore indaga costantemente i nodi concettuali della *confessione* e della *sincerità*. La comunicazione «opaca» che connota la maggior parte delle relazioni tra i personaggi dei suoi romanzi, pertanto, non sembra appartenere soltanto al mondo dell'arte, ma si ritrova con medesima forza anche nella realtà delle cose, anzi, è partendo da questa attenta osservazione del mondo che lo scrittore matura la propria convinzione di un'impossibilità comunicativa a cui, tuttavia, l'uomo aspira e pone a suo orizzonte di senso.

6) CESARE G. DE MICHELIS Dostoevskij e Dante

La questione di Dostoevskij e Dante va vista alla luce del significato della congiunzione “e” nei titoli di ricerche e saggi: può significare presenza di un archetipo comune, simiglianza o dissimiglianza, affinità occasionale o derivazione (e in questo caso andrebbe distinta quella diretta da quella poligenetica, da testi o soggetti intermedi). Per muoversi con chiarezza in tale pelago, il problema dostoevskiano che ci interessa va colto sullo sfondo della cultura russa del suo tempo: come afferma uno studioso, la fonte principale delle riflessioni di Dostoevskij non è l’opera di filosofi ma quella degli scrittori da lui ritenuti i grandi classici, e accanto a Shakespeare e a Cervantes, a Schiller, Hoffmann e Balzac, a Puškin e a Gogol’, troveremo di sicuro anche Dante. Ma in quale veste? Qui occorre rifarsi ad un’altra considerazione, cioè che a far tempo dal XVIII secolo (quando il nome e l’opera di Dante cominciarono a farsi strada nella cultura russa), si rileva l’alternanza di momenti in cui prevale l’acquisizione estensiva (*všir’*) e quelli in cui prevale l’approfondimento (*vglub’*): nei momenti di ampliamento (*rasširenje*) culturale, a interessarsi di Dante risultano soprattutto gli studiosi e i traduttori, nei momenti di approfondimento (*uglublenie*) ne sono attratti specialmente i poeti. Ora una prima fase di “assimilazione creativa” è anteriore a Dostoevskij, l’era puškiniana, e gli anni della attività di Fedor Michajlovič – prima e dopo il bagno penale e l’esilio – sono quelli dell’“ampliamento”, culminato nella traduzione completa della *Commedia* di D. Min; l’assimilazione creativa verrà dopo, col simbolismo. I riferimenti, espliciti, impliciti o presunti, a temi danteschi nell’opera dostoevskiana andranno visti in base alla tassonomia qui sommariamente avanzata: in alcuni casi (dalla somiglianza tra la guida di Rodion Romanovič da parte di Sonja al termine di *Delitto e castigo* e quella di Beatrice alla fine del *Purgatorio*, al parallelismo tra la *Choždenie bogorodicy po mukam* e l’*Inferno* dantesco esplicitamente sottolineato ne *I fratelli Karamazov*) si tratta a parer mio di consonanze artificiali o rapportabili a “grandi modelli” comuni. In altri casi può trattarsi di concrete derivazioni testuali. In realtà, il caso è uno solo, quello degli *Zapiski iz mertvogo doma* come un dantesco *Inferno* russo, già oggetto di analisi specifica; ma forse due. Si tratta del piano generale dell’ultima opera dostoevskiana, ideata dal 1869 e realizzata – in parte – dieci anni dopo, un romanzo-epopea inteso a “esprimere le aspirazioni e il profilo del tempo”, in una sorta di balzachiana *Commedia umana* russa che fosse per il XIX secolo quello che la *Divina Commedia* era stata per il suo. Con tali ambizioni, il progetto elaborato dallo scrittore era di un ciclo romanzesco (come risulta dal primo anello, *I fratelli Karamazov*, ambientato “13 anni prima”) che prese il titolo di *Ateismo* e poi di *Vita d’un grande peccatore*. Il “grande peccatore” proietta la sua immagine su diversi personaggi dell’ultimo Dostoevskij; una serie di appunti aritmetici indicano nel 1835 l’anno della sua nascita e nel 1870 il momento cruciale, la metà “di sua vita”. Insomma, l’unica opera veramente dantesca di Dostoevskij è stata pensata, ma non scritta.

7) CRISTIANO DIDI

“Saremo volti senza smettere di fonderci con tutto”: modernità e tensione utopica dell’uomo del sottosuolo

Gli *Scritti dal sottosuolo* (1864) si pongono all’origine del ciclo dei grandi romanzi di Dostoevskij, da *Delitto e castigo* ai *Karamazov*, e già ne delineano in forma concentrata e implicita i principali nuclei tematici. Confessione allucinata di un eroe sofferente e senza nome, chiuso nel suo guscio di solitudine (“Io sono un uomo malato... Io sono un uomo malvagio [...] insediato nel mio angolo”), gli *Scritti* vanno letti sullo sfondo del dibattito in corso nella Russia dell’epoca (lo stesso procedere dell’io monologante, contraddittorio e paradossale, ricorda lo stile argomentativo della pubblicistica coeva), ma rivestono al tempo stesso un significato universale, con la loro tensione alle grandi questioni che occuperanno Dostoevskij nella successiva produzione romanzesca e nel *Diario di uno scrittore*.

La polemica dell’uomo del sottosuolo è tutta rivolta contro lo spirito del razionalismo, da cui derivano implicazioni politiche, sociali, filosofiche e morali che secondo Dostoevskij sfuggono a molti intellettuali russi suoi contemporanei, militanti nel campo socialista e liberale di orientamento occidentalista. È una critica radicale e irriducibile la sua, che investe alla radice la questione del rapporto Russia vs. Europa, “popolo autenticamente russo” vs. intelligencija, quest’ultima irretita da un modello di vita tutto importato da fuori e asservito a una logica razionale e utilitaristica che è ben riassunta nell’immagine del formicaio, metafora di un’umanità ridotta a folla indistinta, proiettata verso un mondo utopico dominato dalla tecnica e artificiosamente felice: mondo utopico che trova a sua volta il proprio simbolo nella dimora ultima dell’umanità futura, il palazzo di cristallo, il quale se da un lato richiama i progetti di ingegneria sociale di Proudhon e Černyševskij, dall’altro già preannuncia l’incubo distopico di Zamjatin, che non a caso nel romanzo *My* metterà in scena un io parlante per molti versi affine all’uomo del sottosuolo. Contro l’ideale di una felicità predeterminata e falsa, contro il trionfo del “tutto già pronto” e del “due più due quattro”, con un supremo e disperato atto di volontà l’eroe del sottosuolo rivendica il diritto ad agire nella libertà, contro ogni evidenza e ragionevolezza (“due più due cinque”), e persino ad andare contro il proprio stesso interesse, scegliendo l’infelicità.

Il razionalismo, insiste Dostoevskij, è un limite alla realizzazione della personalità umana, che per sua natura è mossa da un principio irrazionale e oscuro (il sottosuolo). La rivolta dell’eroe segna quindi il rifiuto di qualunque tipo di riduzionismo che trasformi l’essere umano in automa: di qui l’aspra polemica dell’autore anche contro le teorie psicologiche su base fisiologica, molto in voga all’epoca grazie alle ricerche sull’atto riflesso del grande fisiologo I. M. Sečenov, le quali esauriscono l’attività psichica a mera risposta automatica agli stimoli ambientali, di fatto negando la possibilità di scelte etiche individuali, libere e responsabili. Dostoevskij rivendica invece una autonomia alla dimensione psicologica e al mondo dell’interiorità: alle radici della coscienza esiste una dimensione nascosta e informe (il sottosuolo), di cui il soggetto non ha consapevolezza ma che, con il suo perpetuo lavoro sottotraccia, è all’origine di inopinati cambiamenti e rinascite (come accadrà a Raskol’nikov nel finale di *Delitto e castigo*). Il sottosuolo, di cui Dostoevskij offre in questi *Scritti* una rappresentazione di rara potenza artistica e di straordinaria modernità, costituisce per ogni essere umano il punto di avvio nella costruzione della personalità. Per uscire dal sotterraneo e abbattere il “muro dell’io”, che ci condanna a vivere nell’isolamento e, come in uno specchio, a vedere negli altri solo se stessi, ognuno deve intraprendere un cammino solitario, doloroso e incerto negli esiti, che potrà infine condurlo a una rinascita, ovvero a una scoperta autentica del prossimo:

l'approdo ultimo di questo itinerario è l'"uomo autenticamente buono", puro ideale al quale ogni individuo deve aspirare e in cui si rispecchia il volto della santità, il *lik* (vd. il Myškin dell'*Idiota*). "Cercare la felicità nel dolore" – questa la risposta, non solo religiosa ma profondamente umanistica, di Dostoevskij: tendere all'impossibile, andare oltre l'umanità, per stabilire una comunione universale con i propri simili.

8) MARIA CANDIDA GHIDINI

Morte e resurrezione: l'estrema polarità nell'*Adolescente* di F.M. Dostoevskij

«A parte la sempre ricorrente indistinguibilità di esposizione e interpretazione, che riguarda ogni discorso su qualsiasi autore: è forse possibile esporre e interpretare Dostoevskij senza interloquire continuamente nel discorso? Parlare di lui senza parlare con lui?»
(Pareyson).

L'instancabile esercizio ermeneutico che ha generato l'opera di Dostoevskij ha dato origine a una miriade di letture polarizzate. Per usare la riflessione filosofica italiana novecentesca come metonimia di questo *corpus* immenso, si potrebbe dire che esse oscillino tra il nichilismo assoluto e conseguente (Severino) e "un trepido presagio di trascendenza" (Pareyson).

In questo flusso interpretativo, il penultimo grande romanzo dostoevskijano, *L'Adolescente*, è rimasto spesso un po' in disparte, eppure proprio in esso la polarità emerge in modo particolarmente netto ed è un filo che lega i motivi conduttori del romanzo, in particolare quelli della paternità e della terra. Paternità e orfanità; terra come viatico (disperato e incerto) per il cielo e desolata terra gelata sola a vagare nello spazio.

Tuttavia, la legge dell'opera di Dostoevskij non è quella del pendolo. L'oscillazione è funzionale all'intenzione artistica da un lato ("il quadro artistico", definisce in una lettera "l'assurdità" di certe sue descrizioni della religiosità di Zosima) e, dall'altro, a una concezione massimamente cauta nei confronti del Vero (espresso, esprimibile, *exprimendum?*), che fa dell'apofatismo una funzione della libertà e l'unica lieve via di pensiero per la coscienza moderna.

Dostoevskij, dunque, vive sulla soglia di infinite polarità, perché è spinto da una forte tensione a una verità ontologicamente fondante, ma aderisce al proprio (nostro?) tempo frammentato e sospeso. A suo modo, lo aveva già ben notato Lukács, definendo il romanzo, partendo proprio da Dostoevskij, un'"epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla totalità." (G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2015, p. 86). Stranamente coincidenti sono queste parole con la meditazione di H.U. von Balthasar che definisce il processo di scrittura come la condizione di chi, "in anticipo su se stesso", si trova "in un sogno di totalità nella quale si vorrebbero mettere al sicuro i propri frammenti".

In questo che è il più tolstojano tra i romanzi di Dostoevskij non a caso domina la morte e la disgregazione che della vita costituisce l'ultima polarità. Il riposo che essa può trovare nei limiti della parola romanzesca (nell'opera continuamente messa in questione) è certo precario e si avvera solo quando quest'ultima riesce in qualche modo a travalicare questi suoi limiti, grazie alla figuralità che la **informa**. Non a caso l'**OBRAZ** (immagine, icona, figura) nelle sue svariate declinazioni e derivazioni semantiche costituisce un cardine lessicale dell'opera, esso stesso datoci nella polarità della disgregazione e dell'informe demoniaco (**BEZOBRAZIE**) *versus* la forma armonica della bellezza e del bene (**BLAGOOBRAZIE**).

9) JANJA JERKOV

Quando si scrive, si può toccare il Reale, ma non il vero

(J. Lacan, *Le sinthome*, 10 febbraio 1976)

Nella sterminata bibliografia critica su Dostoevskij, un capitolo a sé è certamente costituito dall'interesse che le opere di questo autore rivestono per la psicanalisi – capitolo che annovera una serie oramai più che rispettabile di posizioni. Se, come osserva J. Catteau, “a trattare Dostoevskij sono generalmente dei letterati con una spolveratura di psicanalisi”, non va dimenticato che gli stessi psicanalisti, sin dai tempi di Freud (*Dostoevskij e il parricidio*, 1927), hanno sentito il bisogno di cimentarsi, giungendo talvolta a conclusioni interessanti. Come nel caso di Vl. Marinov (*Figures du crime chez Dostoïevski*. PUF, Paris 1990, pp. 224-5), per il quale il *romanzo tragico* di Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, “non è stato senza influenzare, in maniera più o meno cosciente, la costruzione della tragedia preistorica di Freud” (*Totem e Tabù* (1912-1913)).

Il più delle volte spiace, però, constatare che il risultato dell'incontro fra Dostoevskij e la psicanalisi non è propriamente incoraggiante in ragione, anche, delle insidie che il metodo della “psicanalisi applicata” tende al ricercatore. In primo luogo perché parlare di psicanalisi richiede, non solo competenze teoriche, ma anche cliniche, pena il ridurre il discorso psicanalitico a un sistema gnoseologico fra gli altri (il che in tal caso giustificherebbe il pre-giudizio dello stesso Catteau per il quale la psicanalisi si macchia della “pretesa di ogni sistema globalista (...) di essere maggiormente in grado di risolvere i numerosi problemi dell'opera di Dostoevskij di quanto non abbiano sin qui fatto i migliori teorici della letteratura”). In secondo luogo, perché gli stessi psicanalisti si muovono a fatica nel campo dell'analisi letteraria. E questo malgrado ciò che a suo tempo Freud ebbe modo di osservare a proposito della *Gradiva* di W. Jensen (1907): “i poeti (...) nelle conoscenze dello spirito sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza”. Osservazione che J. Lacan ha poi fatto propria: “l'unico vantaggio che un analista ha il diritto di trarre dalla sua posizione, è di ricordarsi con Freud che nella sua materia l'artista lo precede sempre e che dunque egli non ha da fare lo psicologo lì dove l'artista gli apre la via” (J. Lacan, *Autres écrits*. Éditions du Seuil, Paris 2001, pp. 192-193).

Come trattare dunque la materia dostoevskijana senza rinunciare alle aperture offerte dal discorso psicanalitico? Evitando di analizzare l'opera come un sintomo nevrotico o il personaggio letterario come un paziente: “Hamlet (...) è una creazione poetica (...) Non ha nevrosi, ci dimostra della nevrosi, ed è tutt'altra cosa dell'essere nevrotico”, ci mette in guardia J. Lacan (*Le formazioni dell'inconscio*, lezione del 23.04.1958). Né si tratta di portare alla luce un ipotetico significato “profondo” del testo o di un fatto in esso narrato. La psicanalisi, a differenza della psicoterapia, non si muove sul versante del senso perché il suo movimento gira attorno a un buco: quello scavato dall'esperienza fondamentale della scoperta della differenza sessuale. Che cosa, infatti, potremmo sapere di ciò che *realmente* significa per ognuno di noi essere maschio o femmina? Possiamo tutt'al più provare a dirne qualcosa: ma la parola non è la cosa!

Anziché cercare di mettere in relazione le opere di Dostoevskij con un qualche suo supposto sintomo (l'autore era o no un perverso?), svelandolo, l'interesse dello psicanalista per il testo sarà piuttosto quello di cercare di circoscrivere la mancanza da cui la scrittura di Dostoevskij si origina: un punto di impossibile a dirsi e a pensarsi, dal quale però muove la sua spinta di soggetto desiderante in direzione della vita e della creazione letteraria. Lo sforzo dell'analista sarà di preferenza teso a decifrare i significati che fanno da bordo a quel buco, a prendere il testo dostoevskijano *alla lettera*,

ossia a ricostruire il modo singolare in cui gli elementi linguistici e stilistici che lo caratterizzano esprimono la relazione del soggetto-autore con un punto ombelicale da cui scaturiscono tutte le grandi domande esistenziali poste dai suoi libri : dobbiamo necessariamente subire i limiti che la vita ci impone?, perché non possiamo prefiggerci di godere?, che cosa è il bene?, che cosa è il male?, qual è per noi il senso della vita e della morte?

Se l'analista-studioso sarà riuscito a cogliere effetti di reale in quella specifica scrittura, un contributo importante alla clinica, sempre sfuggente e mobile, della soggettività umana potrà essere fornito, al di là del determinato contesto storico in cui l'autore si è trovato a vivere

11) JULIA KRISTEVA

Nous sommes tous des nihilistes

Qu'est ce que l'internaute globalisé peut en avoir à faire de Dostoïevski ? La lecture est une expérience intérieure, c'est-à-dire « une appropriation de la vie jusque dans la mort ». Et la lecture de Dostoïevski nous permet de saisir, de comprendre, d'incorporer pour le dépasser le nihilisme de notre temps. « Saint Dosto » notre contemporain ? L'œuvre galvanisée par le langage, dans le roman polyphonique, du « maudit russe » entre en résonance avec ce monde où « tout est permis ».

12) FAUSTO MALCOVATI

L'odore della libertà. Dostoevskij e il problema carcerario

Dopo quattro anni di lavori forzati in mezzo ai criminali comuni nella fortezza siberiana di Omsk, in condizione disumane, senza poter leggere se non la Bibbia e scrivere, Dostoevskij viene liberato e racconta al fratello in una lettera la sua drammatica esperienza. Conclude dicendo: "Ci sono caratteri profondi, forti, bellissimi, ed era un piacere cercare l'oro sotto la scorza grossolana. E non uno o due, ma parecchi. Ho insegnato a un giovane circasso a leggere e a scrivere in russo. Di quale gratitudine egli mi circondava. Un altro forzato ha pianto, congedandosi da me. Quanti tipi e caratteri popolari ho portato con me dai lavori forzati! Quante storie di vagabondi e di briganti e in generale di questa esistenza oscura, dolorosa e disgraziata. Basterà per interi volumi. Che gente straordinaria. In generale non è stato tempo perso per me". Non a caso i grandi romanzi della maturità hanno al centro crimini e delitti. Alla sua esperienza di forzato dedica qualche anno dopo un romanzo-cronaca, *Memorie da una casa di morti*, che esce tra il 1860 e il 1862 sulla rivista diretta da lui e dal fratello, *Vremja*: non solo vi descrive le atroci condizioni di vita, ma affronta di petto la questione carceraria, di grande attualità anche ai nostri giorni. Dostoevskij sostenendo infatti che, tra umiliazioni, violenze, soprusi, il carcere peggiora la situazione morale del detenuto, non gli dà nessuna possibilità di riscatto.

13) CARLO OSSOLA

Šestov, Boris de Schloezer e l'eredità di Dostoevskij

La ricezione di Dostoevskij in Occidente passa anche attraverso la figura e l'opera di Boris de Schloezer, interprete di Šestov (Léon Šestov, *Les Révélations de la mort, Dostoïevsky, Tolstoï*, Préface et traduction du russe de Boris de Schloezer, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923 ; *La Philosophie de la tragédie. Dostoïewsky et Nietzsche*, Paris, éditions de la Pléiade, 1926 ; *Sur les confins de la vie: l'apothéose du dépaysement*, traduction de B. de Schloezer, Paris, J. Schiffrin, 1927; *Athènes et*

Jérusalem: un essai de philosophie religieuse; Paris, Vrin, 1938; *Sur la balance de Job: pérégrinations à travers les âmes*, Paris, Flammarion, 1971); e traduttore egli stesso di Dostoevskij (*L'Eternel Mari*, Traduction de B. de Schloezer, Paris, Éditions de la Pléiade, 1924 ; Fédor Dostoïevsky, *La Voix souterraine*. Traduit du russe par Boris de Schloezer Paris, Stock, 1926 ; *Les Carnets de l'Idiot*, Paris 1933 ; *Les frères Karamazov*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1949 ; *Les démons*, Paris, Le Club français du Livre, 1951); nonché di Leskov, di Lermontov, Gogol, Tolstoj, Bunin, etc. Autore di un romanzo retrospettivo : *Mon nom est personne*, Paris, Seghers, 1969, seppa riunire intorno a sé il fiore della critica francese contemporanea : Yves Bonnefoy, Georges Poulet, Gaëtan Picon, Jean Rousset, Jean Starobinski, insegnando a ciascuno e a tutti il senso dell'eredità di Dostoevskij e del pensiero russo del XIX secolo.

14) TULLIO PADOVANI

Delitto e Castigo letto da un penalista

«Delitto e castigo» richiama, per immediata assonanza, il titolo dell'opera di Beccaria «Dei delitti e delle pene». Non è dato sapere se Dostoevskij la conoscesse (anche se qualche indizio suggerirebbe una risposta almeno in parte positiva). Essa era stata tradotta in russo agli inizi dell'Ottocento, ma era nota negli ambienti intellettuali fin dal momento della sua prima pubblicazione nel 1764. Caterina II la conobbe, e si affrettò a utilizzarla largamente nell'«Istruzione» scritta che impartì alla Commissione consultiva insediata nel 1767 per discutere i problemi fondamentali della riforma legislativa. Ma perché «castigo», piuttosto che «pena», nel titolo dell'opera di Dostoevskij? La traduzione del termine «nakazànie» con «castigo» anziché con «pena», che – mi conferma Mario Capaldo – costituisce una traduzione senza dubbio ammissibile, deriva forse dal calco tralatizio dalla prima traduzione francese, ove, per l'appunto, si utilizza il termine «châtiment», e non «peine».

La scelta di un termine dal significato eticizzante proiettato in una dimensione religiosa («castigo», per l'appunto), in luogo di uno più propriamente giuridico, quale «pena», sembra peraltro corrispondere in modo più pertinente e compiuto al contenuto ed allo spirito del romanzo di Dostoevskij. Per quanto la vicenda narrata costituisca un tipico caso giudiziario: un duplice, efferato omicidio; un'indagine giudiziaria condotta con abilità ma senza successo; una condanna ottenuta grazie alla confessione del colpevole, il ruolo del diritto e della procedura penale restano, per così dire, sullo sfondo. Come emerge dai rilievi di Damiano Rebecchini, significative ragioni contingenti documentano la genesi del romanzo e chiariscono la sua struttura narrativa. Ma il ruolo del fenomeno giuridico nella vicenda corrisponde paradigmaticamente alla felice intuizione di Claudio Magris, secondo cui il diritto definisce e classifica «l'agire umano secondo una rigorosa consequenzialità razionale, ben sapendo che la coerenza di quel procedimento, con la quale l'intelligenza rende uno dei più grandi servizi alla vita, non esaurisce certo la spiegazione della vita e dell'agire, ma ne arriva alle soglie».

Il caso di Raskol'nikov costituisce una poderosa esemplificazione della massima. L'intero romanzo, nel mentre dipana una vicenda criminale in un contesto giudiziario, si colloca agli antipodi delle funzioni tipicamente proprie del sistema punitivo legale. Lo studente si determina all'omicidio con una ponderazione completamente avulsa dal modulo della prevenzione generale: la sua scelta non contempla il rischio penale. Per Dostoevskij, del resto, «la pena giuridica comminata per il delitto spaventa il criminale molto meno di quanto pensino i legislatori, in parte perché anche lui stesso, moralmente, la richiede». Una volta commesso il delitto, l'indagine, pur condotta sagacemente, non approda alla scoperta del colpevole, che permetterà al giudizio di compiersi solo confessando il crimine. È lui stesso, dunque, a richiedere «moralmente» la pena. La prospettiva di Dostoevskij si

salda, sorprendentemente, a taluni filoni del pensiero psicanalitico che al bisogno di pena riconnettono per l'appunto l'impulso a confessare.

La pena inflitta, infine, determina l'inizio di un percorso aspro rispetto al quale il diritto è del tutto insignificante: offre un'occasione, ma non determina una direzione, che è invece offerta dall'amore di Sonja, il vero 'agente' morale superiore dell'esecuzione. Il risultato, una vera e propria rinascita interiore, si sottrae così alla dimensione giuridica della pena per attingere un contenuto essenzialmente etico in una dimensione religiosa.

15) DAMIANO REBECCHINI

Delitto e castigo come tribunale della coscienza

Nel mio intervento partirò dall'analisi del contesto storico-giuridico in cui è comparso per la prima volta *Delitto e castigo* per capire meglio il significato dell'opera nel suo tempo, l'impatto che ebbe sulla società russa di allora e perché questo testo è importante per noi oggi. Prima della riforma giudiziaria del 1864, il pubblico russo non aveva mai avuto modo di partecipare alle vicende giudiziarie del tempo. Il coinvolgimento dei lettori russi in vicende criminali si limitava all'esperienza diretta o al racconto orale. Non vi erano altri media che trasmettessero al pubblico russo immagini realistiche di delitti; non si pubblicavano descrizioni degli assassini, della dinamica dei loro delitti, dei loro moventi superficiali, delle loro motivazioni profonde, delle conseguenze dei loro gesti. Il mondo del crimine restava inaccessibile, chiuso com'era nelle aule dei tribunali e nel segreto della confessione religiosa. A metà degli anni Sessanta dell'Ottocento gli omicidi per la prima volta sono al centro dell'attenzione del dibattito pubblico. La riforma giudiziaria, la più democratica fra tutte le riforme di Alessandro II, apre al pubblico le aule del tribunale, consente ai membri di tutte le classi sociali di far parte della giuria popolare, permette ai giornalisti di assistere ai dibattimenti, di scriverne sui quotidiani e sulle riviste specializzate. Cronache giudiziarie vengono pubblicate per la prima volta proprio a metà degli anni Sessanta, rivelando così in modo dettagliato il mondo del crimine: per la Russia la cronaca nera nasceva allora. E subito il criminale comune appare come un grande enigma: suscita curiosità, interesse, passioni.

Il romanzo di Dostoevskij va incontro a questa sete di cronaca nera, realizzando attraverso la propria forma narrativa una struttura che emula lo stato d'animo del pubblico: curiosità, incredulità, stupore, incomprensione, sospensione del giudizio. Esso replica, interiorizzandolo nella coscienza del protagonista, quel dibattito che avveniva per la prima volta nelle aule dei tribunali di tutto l'Impero russo, ciò che veniva pubblicato nelle colonne della cronaca sui quotidiani dell'epoca, ma lo approfondisce e lo indaga con sguardo innocente, come fosse il casuale giurato di una giuria popolare che assiste al primo processo della sua vita. Il romanzo di Dostoevskij ripristina quello sguardo perplesso e incredulo di fronte al grande enigma del crimine. Mi sembra che sia proprio questo stato di perplessità, di stupita incomprensione del pubblico e dello stesso imputato di fronte a ciò che ha commesso che rende il romanzo ancora oggi interessante, avvincente, capace di coinvolgerci e di farci ri-vivere l'incomprensibilità profonda del delitto. Fino alla fine del romanzo, non vi è spiegazione esaustiva, non vi è motivazione sufficiente, la sentenza è arrivata, l'ordine giuridico è ripristinato, ma l'enigma rimane. Anche per l'imputato.

16) SIMONETTA SALVESTRONI

I cercatori di Dio nelle opere di Dostoevskij

Scrivono il teologo svizzero Eduard Thurneysen: “Tutti i protagonisti di Dostoevskij tendono a Dio, da lui essi sono mossi e spinti fin da principio (anche se non sempre raggiungono la meta)... Mentre essi cercano, sono essi stessi i cercati che vengono trovati” (1921). È quello che, nei *Demoni*, succede a Kirillov e Šatov (che non a caso vivono in *Via dell'Epifania!*).

Nell'episodio *La notte* il protagonista, che li tiene in suo potere, va a verificare la loro fedeltà e si rende conto che essi sono saldi nell'idea ch'egli ha seminato in loro, facendo leva sui punti deboli del loro carattere. Poi però i due seguono un cammino diverso, che corrisponde alla loro indole e al loro cuore.

Kirillov (che di sé dice che “Dio lo ha tormentato tutta la vita”), giocando con la piccola che si è trovato in casa, riscopre le sensazioni di quando era bambino, l'amore per la vita e la felicità di quei tempi. È, per lui, la prima tappa della sua “discesa con la mente nel cuore”. Più avanti egli dice a Šatov: “Sono momenti di eterna armonia che provocano una gioia immensa... non perdonate nulla perché non c'è più niente da perdonare. In questi cinque secondi io vivo una vita e per essa darei tutto perché ne vale la pena”.

Šatov invece ha il suo momento quando la moglie Marie, rientrata in Russia, mette al mondo il figlio di Stavrogin. Nella sua estrema generosità e assenza di orgoglio il marito accoglie il bambino non suo con “lo stupore e la gioia di chi assiste al mistero grande e inspiegabile dell'apparizione di un nuovo essere”, e dopo la nascita del bambino parla alla moglie dell'esistenza di Dio in un modo che non ha più nulla a che fare con l'idea inculcatagli da Stavrogin (del „popolo russo“ che è portatore di Dio). È in questo stato d'animo quando viene chiamato da uno dei membri della cinquina che vogliono ucciderlo. Sono le sue ultime ore di vita.

Dal canto suo Stavrogin, che terminerà la sua vita col suicidio, si reca – su suggerimento di Šatov – dallo *starec* Tichon, che gli potrebbe essere di aiuto (e in effetti lo *starec* è con lui delicato e compassionevole). ma alla fine, pur vacillando, non accetta di rinunciare al suo smisurato orgoglio e al suo potere sugli altri.

Anche altri personaggi di Dostoevskij – come, nei *Fratelli Karamazov*, Markel, il fratello adolescente di Zosima, che muore di tisi fulminante, o Stepan Trofimovič nei *Demoni* – giungono a Dio, quando la vita li mette in ginocchio e li spoglia di tutto il superfluo. Un'esperienza, questa, che forse lo scrittore ha provato personalmente e che è descritta in uno dei libri da lui più amati, quello del Padre della Chiesa Isacco il Siro: “Afflizioni, preoccupazioni, tentazioni fanno parte dei doni che Dio manda per preparare il cammino... Fino a quando il cuore non è umiliato, non cessa di divagare, l'umiltà raccoglie il cuore e lo riempie di gioia e di stupore”.

Il mio percorso si conclude con le verità che l'adolescente Markel trova alla fine della sua breve vita: Ognuno è per tutti colpevole, solo che gli uomini non lo sanno; ma se lo sapessero, subito sarebbe il paradiso... noi siamo tutti in paradiso adesso... Miei cari, a che serve litigare, mettersi in mostra e serbare rancore l'uno contro l'altro? Andiamo in giardino a passeggiare, amiamoci e bendiciamoci l'un l'altro, bacciamo e benediciamo la nostra vita.

17) RAFFAELLA VASSENA

Il Diario di uno scrittore e la sua 'paradossale' attualità

Il *Diario di uno scrittore* resta ancora oggi una delle opere dostoevskiane più controverse e paradossali, capace di suscitare umori e interpretazioni diametralmente opposte: se, come dimostra la corrispondenza conservata negli archivi, molti lettori videro nel *Diario di uno scrittore* un'impenabile opportunità di dialogo con Dostoevskij, gran parte della critica rinfacciò all'autore del *Diario* una posizione monologica, incline a "fantasticherie" senza alcuna connessione con il mondo reale. E nondimeno, il progetto del *Diario di uno scrittore* nasce proprio da una passione di Dostoevskij per la realtà, ben documentata dal romanzo *I demoni* (1871). La decisione di Dostoevskij di tornare alla pubblicistica negli anni Settanta ha a che fare con l'insopprimibile esigenza di "dire l'ultima parola" e di indicare la possibile via di guarigione a una società "in bilico sull'abisso", piagata da una malattia che Dostoevskij definisce con un termine già utilizzato dall'ideologo dello slavofilismo K.S. Aksakov: *obosoblenie* (distacco, isolamento). Nel numero di marzo 1876 del *Diario di uno scrittore* Dostoevskij esemplifica il concetto di *obosoblenie* nella dilagante tendenza a dimenticare ciò che è stato prima, a spezzare i legami con il passato e ad allontanarsi dalla tradizione e dai valori morali in essa custoditi. Attraverso le pagine del *Diario di uno scrittore* del 1876 Dostoevskij pone davanti al lettore alcuni esempi concreti dell'isolamento che intacca le basi della società, a partire dal suo nucleo primario: la famiglia, affetta da una deleteria "casualità" che ne indebolisce i legami, portando i figli alla solitudine, alla disperazione e, in molti casi, al suicidio. Ed è proprio davanti a uno di questi suicidi che, nel numero di dicembre 1876, Dostoevskij ritorna al problema dell'*obosoblenie* e propone la sua soluzione paradossale: Cristo e la fede nell'immortalità dell'anima. Quanto più è radicata l'idea di una vita oltre la morte, tanto più si consolidano i legami con questa terra, con questa vita, che diventa così "vita viva". Prefiggendosi lo scopo di recuperare la memoria collettiva di una società che ha perduto il legame con l'origine (Cristo non come simulacro, ma come Presenza viva nel popolo russo), il *Diario di uno scrittore* suscita scandalo perché fa del paradosso dell'Incarnazione il suo principale metodo educativo. Esulando dai limiti della speculazione filosofica, della disquisizione teologica o dell'analisi storica, il discorso dostoevskiano si fonda essenzialmente sul paradigma dell'esperienza: esperienza dell' "io" dell'autore, che attraverso la scrittura diaristica e autobiografica 'si offre' al lettore, ed esperienza del lettore che, sollecitato a immedesimarsi con quanto legge, a sua volta scrive, 'donandosi' all'autore. Nel mio intervento proporrò una riflessione su come questo 'paradigma dell'esperienza' rappresenti l'essenza stessa del metodo educativo dostoevskiano, e ne costituisca, ancora oggi, l'aspetto più attuale.

18) GUSTAVO ZAGREBELSKI

Il «Grande Inquisitore», il segreto del potere

Il celeberrimo capitolo di I fratelli Karamazov che non cessa d'interrogarci, anche se non, forse, di darci risposte può essere considerato - e di solito è considerato così - come una sorta di vademecum del totalitarismo nella versione di controllo "dolce" delle coscienze. Nel mio contributo vorrei spostare un poco il punto di vista, per sottolineare invece la sua costruzione letteraria. Si dice di solito che Dostoevskij dettasse direttamente alla sua segretaria, poi moglie, i suoi romanzi,

passeggiando e di getto, per rispettare i ritmi iugulatori imposti dagli editori ai quali non poteva sottrarsi, essendo oberato dai debiti. Verità o leggenda?

La Leggenda del Grande Inquisitore sembra suggerire che ciò che potrebbe apparire un miracolo dell'improvvisazione geniale sia in realtà qualcosa di molto pensato e strutturato secondo una strategia narrativa molto precisa e, sebbene nascosta, molto efficace. Non, dunque, il frutto maturato in un momento d'ispirazione, ma una costruzione fondata su tre contrapposizioni: luce e ombra, loquacità e silenzio, folla e solitudine. L'Inquisitore sta dalla prima parte di ciascuna delle tre coppie; il Cristo, dalla seconda parte.

Forse, la Leggenda può trovare in questa dimensione nascosta del testo una interessante chiave interpretativa e, quasi, un suggerimento di strategie esistenziali da opporre alla forza travolgente degli argomenti dell'Inquisitore, di quello e di tutti gli Inquisitori.

19) CLAUDIA ZONGHETTI

I fratelli Karamazov, perché tradurli di nuovo e come farlo

Quel tale si crede Kant perché l'ha tradotto.
Delphine Gay de Girardin

La lettura in chiave polifonica dei romanzi di Dostoevskij ha quasi un secolo di vita (il saggio di Bachtin è del 1929), ma porta ancora egregiamente i suoi anni. E se è vero che la polifonia bachtiniana era da intendersi in chiave di contenuti, più che di "contenitore" linguistico e sintattico, i riflessi di una tale architettura narrativa sull'idioletto dell'autore e su quelli dei suoi personaggi sono innegabili.

«Sono procedimenti che non è difficile agguantare. Sono, diremo anzi, procedimenti che da agguantare non è che sono difficili; anche perché agguantarli, questi procedimenti, difficile non lo è manco per niente. Però mica è così che funziona, la cosa, signori miei, mica è così che si fa, questa cosa qui, e mica è così che ce la portiamo a casa, signori miei, questa cosa. Perché quella che servirebbe qui, invece, è una cosa diversa, è un'altra cosa, sissignori, quella che serve qui. E quest'altra cosa che serve, questa cosa diversa che serve qui, signori miei, sarebbe il talento, signori miei, quel talento poetico e letterario, pure letterario, sissignori, di cui qui manco l'ombra, si vede».

Così Konstantin Aksakov parodiava folcloricamente la lingua di Dostoevskij (riferendosi al *Sosia*). Tuttavia, se riportata alla giusta misura è esattamente questa la novità, la creatività, la sperimentazione linguistico-sintattica che riesce al grande scrittore, il gioco con la pasta sonora (e non solo) del russo, la violazione sacra e profana insieme della norma letteraria dell'epoca. L'armonia (o forse la melodia disarmonica) della pagina di Dostoevskij nasce dal caos profondamente orchestrato (*Io non riesco a scrivere di getto, io devo scrivere in modo letterario* – spiegava eloquentemente a Pelageja Guseva in una lettera del 1880) della lingua della strada, del burocratese degli uffici, dell'oralità, del gergo dei giornali, della parodia, di lapsus e sottintesi, di lessico e sintassi teologico-biblica e molto altro, spesso strutturato in una forma dialogica che aggiunge ulteriore immediatezza alla lingua o che fa stridere due registri lontani fra loro. Dostoevskij non temeva di dilungarsi, non temeva le ripetizioni, che anzi gli erano necessarie per lo sviluppo ritmico delle sue idee: 1166 *vdruk*, 1821 *-to* (suffisso ora enfatico, ora indefinito), quasi 500 fra *strašn-* e *užasn-* usati come rafforzativo dell'aggettivo fanno la gioia di molti formalisti e la disperazione di molti traduttori. E se non bastasse ancora, a volte nella pagina le parole si ammassano l'una sull'altra in una folla intenzionalmente disordinata, altre le frasi sono asciugate fino all'osso, sono brandelli, monosillabi, là dove la grammatica pretenderebbe un respiro più disteso.

Questa è la sfida per i traduttori attuali e futuri di Dostoevskij: abbandonare l'approccio inamidato alla traduzione dei classici, ripiegare il grembiolino ben stirato dell'italiano liturgico che si credeva l'unico adatto a onorarli e sporcarsi le mani con la lingua di partenza e di arrivo, per far risuonare quanto a volte è stato ignorato per timore reverenziale o per una diversa percezione del gesto traduttivo, per rendere al meglio l'impasto sonoro di questa lingua galvanizzata, coniugata nella sua più veemente plasticità in funzione del pensiero e dei pensieri che deve esprimere.

Mi sia concesso un P.S. *L'esordio letterario di Dostoevskij è da tutti ritenuto Povera gente. In realtà non è così. Il debutto fu con una traduzione: Eugenie Grandet di Balzac, che uscì anonima nel 1844 su Repertuar i panteon, ma di cui è certa la paternità da una lettera di Dostoevskij al fratello Michail. È anche noto che insieme a Michail volessero promuovere una campagna di traduzione dei migliori scrittori dell'epoca, e che per questo si fosse dato a tradurre Eugène Sue e George Sand. La lingua "prestata" ad altri potrebbe essere sicuramente l'oggetto di studi interessanti.*