



Università Ca' Foscari – Venezia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso in Scienze Filosofiche

tesi di laurea

La figura di Cristo in Dostoevskij

Relatore: Prof.ssa Isabella Adinolfi

Candidata: Luigina Fassari matr. 830127

a.a. 2011-2012

Introduzione

“L’uomo è un mistero. Un mistero che bisogna risolvere, e se trascorrerai tutta la vita cercando di risolverlo, non dire che hai perso tempo; io studio questo mistero perché voglio essere un uomo”¹.

Cristo è l’icona che Dostoevskij contempla sapendo che Egli è l’evento che mette in crisi l’uomo separandolo dal mondo e rendendolo unico. Egli divide la storia dell’Occidente attraverso il prima e il dopo: è colui che fa dell’uomo occidentale un credente o un ateo.

Dostoevskij pensa l’uomo a immagine e somiglianza di Cristo, lo pensa cioè a partire dalla relazione che ha nei confronti di Dio. La sua immagine è conseguentemente sempre presente in tutti i romanzi, ne è il presupposto, anche se l’autore non fa di Cristo un personaggio. Dostoevskij cerca di dirci qualcosa dell’uomo. Da ortodosso l’autore esalta la divinità di Cristo, ma allo stesso tempo intuisce che Cristo, come l’uomo, è un enigma. Se l’enigma dell’uomo sta nella sua finitezza, Cristo è un mistero ancora più grande per la sua doppia natura finita e infinita di uomo e Dio. Il Figlio di Dio e l’uomo non sono due enigmi distinti, fanno parte dello stesso mistero ed è proprio per questo motivo che il dogma della natura di Cristo non si riduce a un mistero innanzi al quale avviene l’accettazione incondizionata di un limite, ma è il punto di partenza per ripensare la natura dell’uomo. Pur non essendo un teologo, l’autore enfatizza la natura enigmatica di Cristo. Egli è la domanda esistenziale di Dostoevskij, che a sua volta lo pensa come l’enigma cui ogni uomo deve rispondere personalmente, a partire dal fatto di credere o meno nella sua presenza, nella sua parola e nel suo silenzio. Chi è Cristo per l’uomo? È a questa domanda cui risponde l’autore russo e lo fa sia personalmente sia attraverso il suo lavoro di scrittore. L’autore infatti conduce una vera e propria indagine sulla natura umana a partire dal credo che ha molte forme nella stessa vita di Dostoevskij. Scrive Brianese:

C’è dunque una connessione stretta, una reciprocità tra il problema dell’uomo e il problema di Dio: porre il problema

¹ F.M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, A Michail Michajlovič Dostoevskij, Pietroburgo, 16 agosto 1839, pag. 26

dell'uomo significa porre il problema di Dio, ma è nell'uomo prima che altrove, che riusciamo a trovare Dio stesso, e il Dio che troviamo ha le fattezze fanciullesche di un Cristo che è anzitutto maestro di libertà.²

La vita e il credo sono così legati tra loro da influenzarsi a vicenda: questa caratteristica fa in modo che il credo di Dostoevskij non sia riassumibile in un'unica formula. In Cristo Dostoevskij non ripone una fede cieca alla ragione, la sua esistenza non è una credenza ipostatizzata, ma si sviluppa nell'arco dell'intera vita e si riflette nell'opera. Questa continua meditazione infatti fa in modo che nei romanzi i diversi personaggi si misurino sia con la presenza che con l'assenza di Cristo. Dostoevskij non si limita a osservare Cristo dalle diverse prospettive di ateo e di credente, ma pensa in tanti modi la relazione tra l'uomo e Dio. Questa tesi ha lo scopo di mostrare che ogni personaggio è la descrizione di un modo di legarsi a Cristo, nella consapevolezza che l'autore russo pensa l'uomo sia con Cristo che senza di lui. Dostoevskij non riesce a intendere l'uomo in maniera assoluta, l'umanità non si dà se non a partire dalla divinità di Cristo.

Dalla lettera alla Fonvizina, in cui esaspera la sua scelta di credere disperatamente in Cristo, alla lettura del Vangelo di Giovanni prima della morte in cui serenamente e pacatamente si affida a Dio nell'attimo estremo, la meditazione su Cristo accompagnerà per tutta la vita lo scrittore russo, che da uomo moderno maturerà in credente consapevole, in grado sia di rispettare la tradizione ortodossa, sia di seguire le correnti più attuali: lo scrittore sviluppa una fede interiore forte e critica che resiste alla potenza del dubbio. La sua fede pur rispettando l'ortodossia della Chiesa russa, riesce a essere personale attraverso la forte meditazione che Dostoevskij esercita su di essa.

“Non al modo di un bambino credo al Cristo e lo confesso. Il mio Osanna è passato tramite il crogiolo del dubbio”³.

Il dubbio che aveva operato nel mondo la rivoluzione di cui è protagonista Cartesio, diventa lo strumento per la fede autentica. Esso è il mezzo che ha come

² G. Brianese, *Due più due fa quattro? Pensieri su Dostoevskij, Nietzsche, Severino*, in *Le parole dell'Essere*, Mondadori, Milano 2005, pag. 103

³ F.M. Dostoevskij, *Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini, 1860-1881*, Vallecchi, Firenze 1980, pag.424

legittimo esito la sospensione di ogni credenza tramite cui l'uomo arriva a uscire dallo stato di minorità. Tuttavia il dubbio cartesiano che può essere applicato alla logica e alla matematica non può essere riferito a Cristo. Dio infatti non è riducibile alla logica "del due più due fa quattro": quella logica che tormenta l'uomo del sottosuolo non spiega la realtà, al contrario la riduce. L'atteggiamento cartesiano ha come esito il trionfo del dubbio, al contrario la complessità della meditazione con cui Dostoevskij riflette sull'uomo ha un esito completamente diverso: Cristo infatti è il disvelamento capace annientare il dubbio. Non si tratta di calcolare, né di dimostrare, e nemmeno di avere un atteggiamento deduttivo o speculativo: Dio deve essere oggetto della venerazione del credente, che deve avere l'atteggiamento spirituale di avvicinarsi alla sua presenza attraverso la contemplazione. L'epifania di Dio deve quindi avvenire nella visione mistica cui il credente non può avvicinarsi attraverso la ragione. Questo atteggiamento è ispirato dalla venerazione delle icone tipico del cristianesimo ortodosso. Nella contemplazione le parole dell'uomo sono vane e devono lasciare spazio al silenzio di Dio.

L'ortodossia dell'autore russo viene dunque rinforzata dalla modernità, politicamente egli è uno slavofilo che sceglie di essere tale avendo conosciuto approfonditamente l'Europa sia attraverso numerosi viaggi che attraverso lo studio della lingua francese e di quella tedesca, studi che lo accompagnarono dall'infanzia.

Il Cristo di Dostoevskij è simbolo dell'alterità con cui l'uomo deve confrontarsi. La libertà è certamente la caratteristica che contraddistingue l'esistenza umana e costituisce il presupposto su cui si fonda la capacità di volere. La libertà e il libero arbitrio sono caratteristiche che da sole rendono tragica l'esistenza umana. Nonostante la capacità di volere sia certamente la facoltà che ogni uomo possiede, è la possibilità di amare gli altri secondo il comandamento di Cristo che apre l'uomo a un orizzonte universale. La volontà fa dell'uomo un soggetto per il quale il mondo si dà come insieme di oggetti. L'indiscusso diritto di volontà è effettivamente di ogni uomo, ma la possibilità di amare è solo di chi riconosce un'alterità in grado di non essere oggettivata. Cristo è appunto il simbolo dell'alterità non oggettivabile, un'alterità che quindi non può essere oggetto di possesso e di dominio. L'alterità è ciò che rende possibile la relazione tra soggetti e questa relazione avviene attraverso l'amore che per essere autentico dev'essere esaltato dalla condizione di libertà. Il

solipsismo del soggetto assoluto che impone la propria volontà è quella condizione che allontana l'uomo dagli altri e da Dio. Cristo col suo comandamento d'amore e con il dono della propria vita è la creatura più bella in grado di innalzare l'uomo al cielo e di renderlo partecipe della comunità. Senza Cristo la condizione umana sarebbe quella del *homo homini lupus*. Scegliendo e amando Cristo infatti l'uomo non è più il soggetto che riduce gli eventi a oggetti. Tramite l'amore egli passa dal rapporto soggetto- oggetto alla relazione di un singolo con la società. Scrive Dell'Asta:

Ora il punto di forza di questa contestazione di un mondo in cui resta solo l'organizzazione della totalità, là dove si esigerebbe l'apertura del rapporto tra le persone e il loro infinito, è il Cristo come Persona: non il Cristo come idea nuova o più completa rispetto alle povere idee umane, ma come fine delle idee su Dio. Se, come ricorda lo stesso Dostoevskij, il suo ateismo è più radicale, esso è tale appunto perché si esercita non sulle idee di Dio, [...] ma perché si esercita su quella realtà di Dio che è la sua Persona rivelata. Prima del cristianesimo, o a prescindere da esso, infatti, la divinità non può essere altro se non l'oggetto che si desidera (un ideale) come l'incognita che è cercata e agisce idealmente nell'uomo; dopo il cristianesimo nel Cristo ci viene dato l'oggetto cercato, l'idea divenne fatto: l'inaccessibile divenne un avvenimento reale e l'ineffabile si compì.⁴

Alla luce di questa tesi abbiamo interpretato i personaggi dostoevskijani che si misurano con la presenza e con l'assenza di Cristo. È stato necessario innanzitutto ripercorrere la vita dell'autore attraverso le lettere e i taccuini per capire l'evoluzione del credo: solo in questo modo è stato possibile procedere gradualmente con l'analisi dei quattro maggiori romanzi.

Analizzando i personaggi delle opere, abbiamo individuato un percorso che non rispetta la cronologia delle pubblicazioni. Esso prende avvio dall'assenza di Cristo ne *I demoni*: qui l'autore ritrae in modo apofatico Kirillov e Stavrogin. Il primo pensa a Cristo come all'assenza di una presenza: Kirillov infatti non mette in discussione l'esistenza storica di Cristo, ma pensa a Cristo come un impostore che non ha veramente liberato l'uomo dal male e dal peccato, ma che lo ha illuso. È possibile salvare l'uomo e renderlo felice ma è necessario un sacrificio autentico:

⁴ Dell'Asta, *Dostoevskij e l'iconicità*, in *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990, pag. 18

Kirillov non imita Cristo, lo sostituisce. Cristo era un Dio che si credeva uomo: questo il suo errore per Kirillov che al contrario è un uomo che si crede Dio e che quindi, essendo sicuro della sua onnipotenza, non ha paura di uccidersi per dimostrare a sé stesso e agli altri l'impossibilità di morire. Cristo ha paura della morte, affronta il calvario e prega nell'orto degli ulivi. Al contrario Kirillov non capisce l'importanza della sofferenza e del calvario perché ha bisogno di dimostrare solo l'inesistenza della morte, senza capire che il peccato non è conseguenza della morte, ma della libertà (cosa che al contrario capirà molto bene il Grande Inquisitore). Per Stavrogin invece Cristo è assenza totale: né caldo né freddo, egli oscilla tra due condizioni, quella di chi crede di non credere e la condizione di chi invece non crede di credere. Lo scetticismo di Stavrogin è come il suo credo: entrambi sono talmente insufficienti da creare un vuoto che fa di lui un indemoniato cui è negata la possibilità di prendere una posizione e avere un'identità ben definita. In una situazione così complessa Stavrogin dimostra di incarnare l'essenza del nichilismo. Egli, nel mettere in dubbio la questione di Dio, fa del dubbio una presenza schiacciante e in questo modo il mezzo diventa fine.

In *Delitto e castigo* la presenza di Cristo è piena e si trasmette in tre personaggi molto diversi tra loro. Il primo è Raskol'nikov, in assoluto il personaggio più dialettico di Dostoevskij, affronta una vera e propria catarsi che lo trasforma da soggetto assoluto in persona che entra a far parte di un progetto di salvezza. Ciò avviene attraverso Sonja, chiara figura cristica, ella non converte Raskol'nikov con la sua volontà: l'intenzionalità di Sonja non è fatta di calcoli e scopi, ma di amore come donazione di sé. La sua non è volontà di potenza, Sonja non esprime il desiderio di salvare Raskol'nikov, lo ama e basta e sa che il suo amore è necessario ma non sufficiente alla redenzione di Raskol'nikov. Si tratta di quell'amore così forte e pieno da non chiedere di essere ricambiato. Tra il mutamento di Raskol'nikov e l'evangelizzazione miracolosa che avviene per opera di Sonja, si pone la figura di Marmeladov, ovvero la figura del peccatore che, pur non riuscendo a non peccare, chiede il perdono e la misericordia di Dio. Marmeladov incarna il mistero della presenza del male nella natura umana. Cristo non è il responsabile dell'esistenza del peccato. Il male è un mistero che Egli non può spiegare: la sua stessa venuta non ha lo scopo di porre fine al male ma di accogliere tutti i peccatori. I peccatori che, come

Marmeladov, non sono degni del suo amore possono essere accolti purché abbiano fede in Lui. Marmeladov si rende conto di non poter cambiare la sua natura di peccatore: la sua è una condizione ineluttabile. Proprio per questa ragione crede in Cristo, non banalmente come in colui che gli toglierà il senso di colpa e la responsabilità del peccato, ma come colui che lo accoglierà nonostante la tragicità della propria condizione, cioè nonostante la condanna alla colpa e alla frustrazione.

Ne *L'idiota* l'autore vuole creare un protagonista a immagine e somiglianza di Cristo, ma il protagonista essendo uomo, non può avere la natura divina di Cristo. Tuttavia Myškin riesce a essere enigmatico come Cristo, anche lui costituisce una figura cristica tutta tesa alla pietà e alla salvezza. Myškin non riesce però a salvare Nastas'ja, anche lei crede in Cristo e lo vede addirittura talmente bene da descriverlo in una lettera ad Aglaja. La posizione di Nastas'ja è opposta rispetto a quella di Marmeladov, ella infatti non credendo di essere degna di amore e di pietà, non si salva: al contrario di Marmeladov che muore credendo in Dio, Nastas'ja, non potendo accettare l'amore celeste del principe, muore per mano di Rogožin a causa di un amore passionale, terreno e fatto di odio. L'esito della vicenda è autenticamente tragico e proprio per questo risalta la natura enigmatica della bellezza come domanda che non ha un'unica soluzione. Imitare Cristo nel mondo non rende l'uomo felice: Myškin è stato felice in Svizzera, là la sua condizione era la stessa che Alëša vive tra le mura del monastero. La serenità del ritiro dal mondo rende beati questi due personaggi che per diventare come Cristo devono andare incontro al mondo e donarsi. Solo così possono imitare autenticamente Cristo che è colui che si sacrifica per l'alterità.

Con I fratelli Karamazov la presenza di Cristo è messa in relazione alla comunità. Ivan e Zosima sono i due personaggi in cui si manifestano rispettivamente L'Anticristo e Cristo. La vita dello *starec* ha una struttura speculare alla Leggenda del Grande Inquisitore. Ivàn vorrebbe restituire il biglietto al creatore, la sua rivolta contro Dio e contro Cristo nasce dal risentimento di una libertà che l'uomo non può sopportare. Cristo è colpevole in quanto è suo il dono della libertà fatto agli uomini. Al contrario Zosima non vede in Cristo un colpevole, ma colui che da innocente raccoglie su di sé tutte le colpe degli uomini. Il male non è altro che un mistero di cui non conosciamo il senso, ma bisogna accettarlo nella consapevolezza che la libertà

non costituisce (come pensa Ivàn) solo il presupposto del male, ma proprio perché rende possibile il male, rende possibile anche il bene. In altri termini, la virtù dell'uomo ha bisogno di essere libera per essere autentica. Il romanzo significativamente si chiude con il funerale di Iljuša. Nella comunità tutti sono colpevoli per tutti, come spiega all'inizio del romanzo Zosima, attraverso Cristo, però, la colpa può essere perdonata e proprio tramite il perdono l'uomo si apre al suo prossimo con cui costituisce la comunità.

Capitolo 1: Cristo nella vita di Dostoevskij

La figura di Cristo è oggetto di contemplazione costante per Dostoevskij nel corso di tutta la sua vita. Questa figura però diventa particolarmente importante a partire dalla condanna a morte, poi commutata in quattro anni in Siberia. L'esperienza siberiana sarà per Dostoevskij un vero e proprio spartiacque: c'è un Dostoevskij prima della Siberia e c'è un altro Dostoevskij dopo la Siberia, certo in Siberia sconta una pena, ma questa vicenda si trasforma in esperienza emotivamente intensa, da pensare addirittura come un vero e proprio ritiro spirituale. Yarmolinsky scrive nella biografia di Dostoevskij:

“L'essenza del suo stato erano le sofferenze del corpo e della mente. Nulla di più naturale, quindi, che egli dal profondo della sua anima si rivolgesse al Cristo della sua fanciullezza. La sua unica lettura era il Nuovo Testamento e vi ritornava su continuamente per trovarvi una nuova parola di consolazione”⁵.

E' un'esperienza tremenda, lui stesso la racconta in toni drammatici al fratello Andrej:

“Quei quattro anni li considero come un periodo in cui fui seppellito vivo, chiuso in una bara. Che orribile periodo sia stato quello, non ho la forza di descriverti, amico mio. Fu una sofferenza indicibile, infinita, perché ogni ora, ogni minuto mi pesava sull'anima come una pietra. In tutti i quattro anni non ci fu un istante in cui non sentissi che ero ai lavori forzati.”⁶

In ognuno dei grandi romanzi della maturità uno dei personaggi principali finisce in Siberia: Dmitrij Karamazov viene condannato alla Siberia⁷ come Rogožin ne *L'Idiota*, Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*, alcuni membri del quintetto nei *Demoni*. Si può dire che per Dostoevskij la Siberia sia in qualche modo collegata all'idea di destino, un luogo non solo fisico ma anche metafisico, una sorta di purgatorio terreno, ancor più perché il concetto di purgatorio *post mortem* è un concetto presente nel solo cristianesimo cattolico laddove per la teologia ortodossa si

⁵ A. Yarmolinsky, *La vita e l'arte di Dostoevskij*, Mursia, Milano 1959, pag. 132.

⁶ Dostoevskij in una lettera al fratello Andrej, *I grandi della cultura rivisitati*, Litterae Communionis - Aprile 1981, pag. IV.

⁷ Il romanzo incompiuto ci dice che Mitjia viene giudicato colpevole, ma in una delle ultime scene il condannato pensa con il fratello Alëša ad un piano per scappare in America con Grusenka, non sappiamo quindi cosa ne sia di Dimitrij Karamazov.

danno solo Paradiso e Inferno, il purgatorio dunque non può che essere un luogo dell'“al-di-qua”, un luogo di esistenza e resistenza. La Siberia è concretamente presente in questa terra e dunque è legata a un'idea di espiazione che a sua volta si lega, in maniera inevitabile, a un percorso che non solo è interiore, ma che è soprattutto spirituale⁸.

Intanto però dobbiamo indagare il periodo siberiano per capire come questa esperienza è innanzitutto contrassegnata da un pensiero, un'idea che in Dostoevskij è l'idea per eccellenza: questa idea è Cristo. Bisogna mettere subito in rilievo un dato di fatto: nel pensiero di Dostoevskij non c'è un'unica immagine di Cristo: ciò avviene per un duplice motivo, il primo riguarda la natura di Cristo, che non è concepito come immagine di un'idea ma come parola che si incarna; il secondo dal fatto che Dostoevskij si esprime tramite il romanzo e questo ha come effetto la plurivocità irriducibile dell'immagine cristica: Dostoevskij non è un filosofo e non plasma formule, nozioni e concetti, non elabora un sistema, anzi, è egli stesso che si lascia plasmare dalle idee che di volta in volta lo attraversano e questa mancanza di sistematicità non solo garantisce la sincerità del flusso di coscienza, ma fa addirittura in modo che ogni personaggio abbia un proprio flusso di coscienza. Dostoevskij non fa fede a un'unica figura di Cristo ma lascia che questa figura sia interpretata tramite le emozioni che di volta in volta prova nelle tante vicissitudini che si trova ad affrontare. Come vedremo, se in un periodo difficile come quello che passa in Siberia viene scosso dal dubbio e pensa Cristo “alla Tertulliano”, nel tragico momento in cui diventa vedovo vede Cristo più che mai come un ideale addirittura impossibile, mentre, scrivendo l'Idiota, matura ormai in lui una visione pienamente ortodossa basata sulla patristica e sulla tradizione monastica orientale. Cristo rimane ben radicato nel cuore di Dostoevskij, eppure, sulla sua idea di Cristo, influiscono gli eventi che rendono questa idea ricca di considerazioni che non si escludono tra loro ma che anzi si completano.

L'opera di Dostoevskij ha quindi il suo motore nella figura di Cristo, eppure Dostoevskij non si occupa direttamente di Cristo, il quale di fatto si incarna in un personaggio solo nel meta-racconto di Ivan Karamazov, ma piuttosto fa molti ritratti

⁸ Di questo aspetto torneremo a parlare a proposito di *Delitto e Castigo*.

di uomini che si misurano con Cristo: uomini che lo negano, che lo sostituiscono, uomini che lo seguono. Ogni protagonista dostoevskijano affronta la presenza-assenza di Cristo, ognuno in un modo diverso, in ogni romanzo, Cristo, pur essendo assente come personaggio, è pur tuttavia presente come immagine in maniera icastica, ed è presente soprattutto come parola: tante sono le citazioni dal Nuovo Testamento e ancora più numerosi sono i discorsi dei personaggi che hanno per soggetto Cristo. In altri termini Cristo per Dostoevskij è molto più che un punto di riferimento: il nostro autore non si occupa di mettere in discussione Cristo, il quale rimane – per lo più – il Cristo della tradizione ortodossa, ma si occupa di pensare l'uomo a partire da Cristo. Ogni personaggio di Dostoevskij è incarnazione di un'idea – come già osservato da Bachtin – ma Cristo è per Dostoevskij l'idea a partire dalla quale scaturiscono tutte le altre idee e con cui tutte le altre idee si confrontano. Per Dostoevskij infatti Cristo è il modello umano ineguagliabile, colui il cui messaggio di amore e di libertà è da sempre presente nel cuore dell'uomo. La figura di Cristo è simbolo, ovvero consustanzialità delle tre persone della trinità, eppure di Cristo c'è soprattutto il dubbio, e ancora Egli è ideale difficilmente raggiungibile.

Prima di vedere il modo con cui i singoli personaggi si confrontano con Cristo è necessario allora fare ordine - per quanto possibile - sull'idea che Dostoevskij si è fatto di Cristo. Ci è sembrato opportuno procedere cronologicamente: in un Autore le cui idee sono conseguenza degli accadimenti personali, la cosa più naturale è appunto vedere come egli stesso commenta gli eventi della propria vita tramite le lettere e i taccuini.

1. Il periodo in Siberia

È del 1850 il viaggio verso la Siberia, prima di arrivare a Omsk, il condannato fa tappa a Tobolsk, un piccolo centro nel quale i prigionieri vengono assegnati ai rispettivi luoghi di confino. È ormai metà gennaio e in questo piccolo centro sono attive le decabrisme, le quali si occupano coraggiosamente non solo di seguire i mariti, prigionieri politici, ma di assistere e curare tutti i prigionieri. Una di loro è Natalia Dmitrijevna Fonvizina, la quale gode di relazioni influenti essendo imparentata con il Governatore Generale della Siberia Occidentale, ella è

particolarmente colpita da Dostoevskij al punto tale da raccomandare quest'ultimo con una lettera a un influente amico di Omsk affinché ne abbia cura, ma ancora più importante di questo gesto è il regalo che Madame Fonvizina fa a Dostoevskij: si tratta del Nuovo Testamento, una copia del 1823 abbastanza costosa (due rubli e venticinque copeche). Si tratta dell'unica lettura lecita a un condannato e per Dostoevskij la lettura di questo libro si rivela un'attività fondamentale: scrive Anna Snitkina:

“Dostoevskij non si separò mai, durante quei quattro anni, dal Vangelo, unico libro che gli consentivano di tenere. In seguito quel libro fu sempre al suo tavolo ed egli, quando dubitava di qualche cosa, apriva il Vangelo e leggeva le righe che gli cadevano sotto gli occhi”⁹.

Il Nuovo Testamento che gli regala la Fonvizina è quello stesso che accompagna l'Autore fino alla morte, è ancora Anna Snitkina a raccontarci quell'ultimo momento, quando Dostoevskij sente di volersi affidare ancora una volta al Vangelo, lo apre casualmente al terzo capitolo di Matteo: “ma Giovanni lo trattenne e disse: io debbo essere battezzato da te, non tu da me. Ma Gesù gli rispose: non trattenermi” rivolto alla moglie allora le disse:

“Senti Anija, non trattenermi vuol dire che devo morire”, scrive la moglie: “l'espressione del suo viso dimostrava che il pensiero della morte non lo abbandonava e che il passaggio da questo all'altro mondo non gli faceva spavento”¹⁰.

L'edizione di questo Vangelo è senza note e Dostoevskij continuerà a preferirla alle numerose copie di cui verrà in possesso dopo l'esilio, continuerà a riferirsi a questa edizione nonostante le nuove versioni del Sinodo, che sono edite tra il 1860 e il 1876¹¹, edizioni nate proprio criticando questa edizione utilizzata da Dostoevskij che, essendo priva di note, rischiava l'avvilimento della parola divina. L'edizione regalata dalla Fonvizina è dunque quella che gli stessi personaggi citano

⁹ Anna Grigor'evna Dostoevskaja, *Dostoevskij, mio marito*, Bompiani, Milano 2006, pag.64

¹⁰ Anna Grigor'evna Dostoevskaja, *Dostoevskij, mio marito*, Bompiani, Milano 2006, pag.267

¹¹ Nel 1860 il Sinodo approva la nuova edizione dei Vangeli, nel 1863 il Nuovo Testamento e nel 1876 l'intera Bibbia. Chi legge la Bibbia in Russia prima di queste edizioni, cioè nei primi decenni del secolo XIX lo fa attraverso una cultura mondana e non seminariale attraverso traduzioni francesi, un esempio è lo zar Alessandro I. Lo stesso Dostoevskij già negli anni giovanili legge la Bibbia in francese, da bambino invece impara a leggere da una raccolta di racconti biblici tradotta dal tedesco.

nei romanzi: la resurrezione di Lazzaro che Sonia legge a Raskol'nikov, l'Apocalisse citata da Ippolit ne *L'idiota* e da Tichon ne *I Demoni* ma anche da Zosima nel colloquio con il visitatore misterioso, e ancor prima nelle *Memorie di una casa di morti* e in *Umiliati e offesi*. Al contrario Dostoevskij fa utilizzare la versione in slavo ecclesiastico ai personaggi che distorcono il significato dei testi per strumentalizzare le Scritture: Ivan nella Leggenda, Ferapont alla morte di Zosima, e l'avvocato di Dmitrij, durante la sua arringa. Ciò sottolinea che gli slavismi sono legati nell'opera di Dostoevskij all'atteggiamento spirituale di paralisi della Chiesa russa che a partire da Pietro il Grande è incapace di rispondere alle domande del popolo. A questo proposito Balašov:

“Se le citazioni bibliche nei romanzi di Dostoevskij diventano la parola del Dio vivente, che riguardano i racconti degli eroi – questa parola deve – certamente, essere pronunciata nella loro lingua”¹².

Il Vangelo siberiano è importante soprattutto per le sottolineature, ci dice infatti che il Vangelo di Giovanni è il più osservato dal nostro Autore, è il più sottolineato, questo per un motivo fondamentale e cioè per l'idea che Dostoevskij si fa di Cristo: Il Vangelo di Giovanni enfatizza la natura divina di Gesù. Non a caso a essere sottolineati sono soprattutto i brani che riguardano il tema della figliolanza di Gesù e la sua unità a Dio-Padre.

Qui Dostoevskij si mostra particolarmente in linea con la teologia ortodossa russa: è infatti questo accento sulla natura divina di Gesù che caratterizza la Chiesa ortodossa, che si incentra su una teologia della bellezza e della gloria. Come avremo modo di dire più avanti – e tuttavia già qua dobbiamo fare un veloce accenno – la teologia russa vede in Cristo colui che ha vinto la morte, il significato della sua venuta non è solo giuridico, aspetto quest'ultimo su cui invece punta l'accento la Chiesa occidentale. Quello della Chiesa russa è dunque un Cristo regale, particolarmente rivolto alla teologia dell'amore in cui il Cristo glorioso si dà attraverso la contemplazione: Cristo appare attraverso la luce tramite una dialettica iconica che si basa sullo sguardo. L'uomo è fatto a immagine di Dio, ed è proprio

¹² N. V. Balašov, *L'itinerario di Dostoevskij dai "Demoni" a "L'adolescente"*, pag 94, traduzione di Dino Bernardini, in *Dostoevskij e la sua opera*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985

guardando al Cristo Glorioso che l'uomo può essere degna creatura di Dio¹³. Questa però è una svolta che il pensiero di Dostoevskij raggiungerà nella sua pienezza molti anni dopo, elaborando l'Idiota. Avremo quindi modo di parlarne meglio e più diffusamente. Cerchiamo prima di capire il periodo siberiano.

2. "Preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità"¹⁴

E' del periodo trascorso in Siberia la lettera alla Fonvizina (Omsk, fine gennaio- 20 febbraio 1854). Dostoevskij ha appena finito di scontare la sua pena e si trova ora nella condizione di soldato semplice. Sono passati appena quattro anni dall'incontro con Natalija Dmitrievna Fonvizina, ma il ricordo di quell'amicizia è ancora presente nel cuore di Dostoevskij che le scrive una lettera in cui, come è noto, l'autore esprime quell'idea, che poi Šatov attribuirà a Stavrogin in una famosa pagina dei Demoni¹⁵, secondo cui Cristo sarebbe preferibile alla verità. Riportiamo la lettera per intero:

“Di me le dirò che io sono figlio del mio secolo, figlio della miscredenza e del dubbio, e non solo fino ad oggi, ma tale resterò (lo so con certezza) fino alla tomba. Quali terribili sofferenze mi è costata – e mi costa tuttora – questa sete di credere, che tanto più fortemente si fa sentire nella mia anima quanto più forti appaiono gli argomenti a essi contrari! Ciò nonostante Iddio mi manda sereno talora degli istanti in cui mi sento perfettamente sereno; in quegli istanti io scopro di amare e di essere amato dagli altri, e appunto in quegli istanti io ho concepito un simbolo della fede, un Credo, in cui tutto per me è chiaro e santo. Questo Credo è molto semplice e suona così: credere che non c'è nulla di più bello, di più profondo, di più simpatico, di più ragionevole, più virile e più perfetto di Cristo; anzi non soltanto non c'è, ma addirittura, con geloso amore mi dico che non ci può essere. Non solo, ma arrivo a dire che se qualcuno mi dimostrasse che Cristo è fuori dalla verità e se fosse effettivamente vero che la verità non è in Cristo, ebbene io preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità.”¹⁶

¹³ *Una Chiesa nella storia, mille anni di cristianesimo in Russia*, Gregoriana Libreria Editrice, Roma 1989

¹⁴ F.M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, Milano 2006, pag.48

¹⁵ *I demoni*, Mondadori, Milano 1995, pag 233 parte II, capitolo I. Šatov rivolto a Stavrogin: “Ma non siete voi che mi dicevate che, se vi avessero dimostrato matematicamente che la verità è fuori di Cristo, avreste preferito rimanere con Cristo piuttosto che con la verità? Siete voi che l'avete detto? L'avete detto?”.

¹⁶ Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, Milano 1991, pag 51

Al diavolo la ragione, essa è la caratteristica dell'uomo moderno. Tramite la ragione l'uomo è scisso in maniera tanto logica quanto ambivalente, Dostoevskij pur essendo figlio della miscredenza e del dubbio, vede in Cristo il simbolo della propria fede: il simbolo è un qualcosa di complesso eppure immediato, una sintesi che è insieme il luogo di trascendenza e immanenza, non ha niente di logico e niente di ragionevole e proprio per questo è ragione del cuore che la ragione non può comprendere¹⁷. Il simbolo¹⁸ è l'opposto del diavolo, a dircelo è la natura stessa delle due parole: se infatti il simbolo esprime in maniera forte e diretta l'idea dell'unità e il rinvio alla totalità, il diavolo è la scissione, la frattura di un'unità. Ma l'importanza di questa lettera non è solo nel Credo (avremo modo di vedere oltre in cosa consista il credo). Piuttosto è il modo di credere che dobbiamo analizzare appunto perché la ragione – intesa alla maniera illuministica dell'Occidente come divisione tra scienze naturali e scienze dello spirito – non è una facoltà in grado di giungere a una visione universale, la ragione crea differenze, ingrandisce le minuzie, si perde nella complessità, essa si oppone alla visione contemplativa della totalità, si oppone cioè al pensiero contemplativo che vede un'equazione tra verità e bellezza. La ragione non è altro che il muro di pietra dell'uomo del sottosuolo:

“L'ostacolo, cioè il muro di pietra? Quale muro di pietra? Beh, è ovvio, le leggi della natura, i dati delle scienze naturali, la matematica. Già quando ti dimostrano che tu discendi dalla scimmia non c'è niente da aggrattare la fronte, accetta le cose come stanno; e quando ti dimostrano che in sostanza una sola oncia del tuo grasso è per te centomila volte più preziosa di tutti i tuoi simili e che in questo sta la summa di tutte le cosiddette virtù e doveri e altre scempiaggini e pregiudizi, prendila per buona, niente da fare perché due per due è matematica. Provatevi a contraddire. “Abbate pazienza”

¹⁷ Blaise Pascal, *Pensieri*, traduzione di Gennaro Auletta, Mondadori, Milano 1994.

¹⁸ In greco antico, il termine “simbolo” (Σύμβολον) aveva il significato di “tessera di riconoscimento” o “tessera ospitale”, secondo l'usanza per cui due individui, due famiglie o anche due città, spezzavano una tessera, di solito di terracotta, e ne conservavano ognuno una delle due parti a conclusione di un accordo o di un'alleanza, da cui anche il significato di “patto” o di “accordo” che il termine greco assume per traslato. Il perfetto combaciare delle due parti della tessera provava l'esistenza dell'accordo. Il termine “diavolo” invece ci arriva dal termine greco Διάβολος “calunniatore”, “accusatore” composizione tra διά “attraverso” e βάλλω “getto, metto”, se accuso, metto due persone in contrasto tra loro e quindi le divido.

vi grideranno “non ci si può ribellare: due volte due fanno quattro! La natura non chiede mica il permesso a voi; non la riguardano proprio i vostri desideri e neanche se le sue leggi vi piacciono o non vi piacciono. Voi non potete che accettarla com'è, con tutte le sue conseguenze, ovviamente. Il muro dunque è un muro... eccetera eccetera”.¹⁹

In questo senso Dostoevskij si inserisce nel dibattito sulla visione scientifica che caratterizzerà la modernità occidentale per molti secoli, così non solo da ortodosso, ma anche da moderno ha da dire la sua: Dostoevskij non nega Cartesio, ma è più vicino a Pascal nella presa di coscienza che la verità delle scienze naturali non è l'unica verità e soprattutto non è la verità ultima: c'è un Libro della Vita che nessuno può aprire. Quello sul metodo scientifico e sulla verità intesa come ragione calcolante e come rifiuto della metafisica è un dibattito che attraversa l'Occidente, si tenga ad esempio in considerazione il Circolo di Vienna cui diede risposta la fenomenologia husserliana. Scrive Grossman:

“Nei romanzi egli combatte contro il materialismo e rifiuta un preciso sistema naturale e sociale. Condivide l'antipatia di Dmitrij Karamazov per il celebre fisiologo Claude Bernard che riduce la vita spirituale a un funzionamento del cervello e del sistema nervoso: com'è possibile definire l'anima immortale in base a “piccole virgole”! – si turba tutto Miten'ka. Per lui tanto il radicale Rakitin che il liberale Fetjukovič sono dei “Bernard spregevoli”, poiché non credono in Dio. Al biologo francese è contrapposto il mistico conventuale con l'esperienza intuitiva, che non si arrende al controllo microscopico né al bisturi.”²⁰

Per Dostoevskij la verità della ragione è costruzione logica intellettuale, si tratta di un'elaborazione razionale che per natura, forma e costituzione, nulla ha a che vedere con l'ideale che Cristo incarna: nel modo in cui pensa al soggetto, non considera la ragione come un'ancora per il pensiero non concepisce la ragione umana come un qualcosa di ordinato e in sé compiuto. A Dostoevskij manca quell'idea illuminista e romantica della ragione come luogo luminoso di chiarezza. Il reale non coincide con il razionale come avviene nella nota formula hegeliana, questi sono anzi due piani completamente diversi che non interagiscono dialetticamente. Alla ragione sembra idiota tutto ciò che le sfugge. Per la ragione i fenomeni e gli eventi possono

¹⁹Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, BUR, Milano, 2001, pag. 39

²⁰ Leonid.P. Grossman, *Dostoevskij artista*, Bompiani. Milano 1961, pag.121

essere solo di due tipi: o sono logici o non lo sono. E' la ragione che costringe l'uomo del sottosuolo alla solitudine o Stavrogin al suicidio, essa si oppone a quella dialettica con l'alterità che darà a Raskol'nikov la possibilità di risorgere e al Principe il potere di interagire in pienezza d'animo con Aglaja e Natas'ja Filippovna. Ma si pensi anche alla ragionevolezza del discorso del Grande Inquisitore, ebbene per Dostoevskij la ragione del soggetto assoluto è il luogo della solitudine. La *pura ragione è sola ragione*: esclude quell'alterità necessaria a una relazione vera con il mondo esterno. La ragione non è quindi solo un mezzo ma anche un limite nei confronti dell'alterità al punto da opporvisi. E' molto efficace Jacques Roland quando a proposito di Dostoevskij scrive:

“il pensiero di Dostoevskij si costituisce per intero non già nel dialogo dell'anima con se stessa in cui secondo Platone la ragione si parla, ma nella questione che, già preghiera, si rivolge a un Altro per apprendere da lui ciò che non sa e che non può trarre dalle sue stesse facoltà- qui appunto quell'Altro idealmente altro che è Cristo”.²¹

Cristo non può essere afferrato da quella ragione che si basa sulla realtà tangibile. Egli, proprio rispetto a quella realtà, è innanzitutto un ideale e questo ci mostra che nonostante l'idea di Cristo in Dostoevskij non sia un qualcosa di fisso, nonostante cioè questa idea subisca le conseguenze delle vicissitudini dell'Autore, tuttavia Dostoevskij pensa Cristo a partire dalla regalità e divinità, concezione che, come detto sopra, è caratteristica della fede ortodossa.

“Preferirei rimanere con Cristo piuttosto che con la verità” rievoca il “Credo quia absurdum est” attribuito a Tertulliano, ma è allo stesso tempo qualcosa di più: infatti Dostoevskij non crede perché è assurdo, ma crede nonostante l'assurdità, dimostrando, tramite la scelta di Cristo, che la ragione logica non è capace di rendere conto di un ambito superiore. Nella formula del “credo quia absurdum est”, il piano razionale e quello della fede vengono fatti collimare in modo poco convincente, in Dostoevskij invece i due piani vengono distinti e per di più viene posta tra i due una distanza verticale che pone Cristo ben al di sopra della razionalità scientifica. In questo passaggio non c'è solo la presenza del dubbio ma c'è addirittura l'accettazione totale del dubbio e il suo superamento, un superamento che avviene

²¹ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990, pag 161

attraverso l'affidamento del dubbio alla fede che si dimostra più disperata e forte del dubbio stesso. Se un dubbio logico può essere confutato, questo, che invece è un dubbio esistenziale, non si misura sulla logica ma è riversato, in tutta la sua pienezza, nella fede, una fede che quindi è a prova di dubbio ed è in grado di esistere nonostante il dubbio, che anzi lo contiene. Tramite esso la fede si fortifica attraverso una scelta che è desiderio di verità e bellezza.

A proposito è interessante leggere le parole di Cristaldi:

“Ma questa fede che è paradosso, anche se appare straniera alla ragione, presuntuosa e totalizzante, non è straniera alla struttura dell'esistenza, che ha il suo segreto nella libertà. Una nuova ragionevolezza, quella esistenziale appunto, si fa incontro alla fede, che, come decisione e dono di libertà, appare consonante con la struttura dell'esistenza, come struttura di libertà”²²

La lettera alla Fonvizina per quanto importante appare insufficiente nel risolvere la domanda teoretica tra Cristo è la verità (la verità non intesa come verità della ragione ma come la vera verità), come già detto dobbiamo aspettare la maturazione che avviene nel nostro Autore attraverso l'idiota affinché sia chiaro il legame tra bellezza e verità, come sottolinea Scarlato:

“il pensiero religioso di Dostoevskij nasce da una fede di marca irrazionalistica, per poi maturare in una posizione idealistico neoslavofila”²³.

Della lettera alla Fonvizina resta però la forza della scelta di un Dostoevskij che pur avendo esaurito i quattro anni di lavori forzati non è tuttavia ancora libero, egli infatti sta per iniziare il suo periodo di servizio militare come soldato semplice nella lontana Semipalatinsk, periodo che non sarà meno duro di quello trascorso a Omsk. Misurarsi col dubbio è il primo passo, l'atto fondante per la fede: chi non si misura col dubbio rimane in stato di minorità. Accettare il dubbio significa renderlo certo, e solo avendolo reso presente si può responsabilmente affrontarlo. Chi non accetta il dubbio infatti fa solo finta di non vederlo.

²² G. Cristaldi, *Dostoevskij o la scommessa della fede*, Vita e pensiero, Milano 1989, pag. 190

²³ Alessio Scarlato, *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo*, Mimesis, Milano 2006, pag. 18

3. “Amare il prossimo come sé stessi, secondo la legge di Cristo, è impossibile”²⁴

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come l'immagine di Cristo sia legata al dubbio, ma alla morte della prima moglie, proprio al cospetto del suo corpo disteso sulla tavola, l'immagine di Cristo ha un ulteriore sviluppo. Anche in questo caso è un'esperienza personale dell'autore a far nascere questa considerazione. Facciamo un passo indietro: è il 1854 quando Dostoevskij conosce Marija Dmitrijevna Isaeva a Semipalatinsk, è il periodo in cui il nostro Autore si trova lì per il servizio militare. Lei è la moglie di un amico, i due provano subito simpatia reciproca ma Maša è malata e suo marito è un alcolizzato. Inoltre ha anche un figlio cui Dostoevskij fa da precettore e di cui, si noti, anche dopo la morte della prima moglie, Dostoevskij non smetterà mai di occuparsi. Nel 1855 il marito di Marija Dmitrijevna viene trasferito a Kuzneck e la moglie deve seguirlo, da questo momento il rapporto si sviluppa a distanza ed effettivamente i due non si vedranno più fino all'inizio del giugno del 1856, ma in questa circostanza Maša gli rivela che si è innamorata di un uomo più giovane di lei che ricambia i suoi sentimenti. Si apre quindi un periodo di incertezza nella relazione dei due, periodo che termina nel novembre del 1856 quando Maša decide di sposare Dostoevskij, che qualche mese prima è diventato ufficiale. Questo rapporto che già durante il fidanzamento si era rivelato difficile e non privo di difficoltà e di incertezze, si complica nel momento in cui i due si sposano e la convivenza si rivela difficile, al punto tale che non è la moglie ad accompagnare Dostoevskij nel suo primo viaggio in Europa del 1862. Il rapporto tra i due non migliora l'anno successivo, così Dostoevskij il viaggio del 1863 lo affronta con Apollinarija Prokof'evna Suslova: Dostoevskij parte dopo aver accompagnato, su consiglio dei medici, la moglie a Vladimir, ormai gravemente malata. Tornerà dalla moglie, che ormai è in stato terminale, solo nel novembre del 1863. Marija muore il 15 aprile del 1864 mentre l'Autore cerca di ultimare le *Memorie dal sottosuolo*. In una lettera a Vrangeli', che lo aveva aiutato non solo affettivamente ma soprattutto economicamente con prestiti, Dostoevskij scrive:

²⁴ Dostoevskij, *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1986, III, pag 314

“essa mi amava sconfinatamente, anch’io l’amavo senza limiti, ma non siamo stati felici insieme... Tuttavia a dispetto del fatto che noi si sia stati positivamente infelici insieme (a causa del suo carattere strano, suscettibile, morbosamente fantastico), non abbiamo mai potuto però cessare di amarci”²⁵

Dostoevskij si trova dunque nella difficile esperienza emotiva di vegliare il cadavere della moglie con cui non ha provato solo le gioie ma anche i limiti della relazione con l’altro. Scrive in un taccuino:

Maša è sulla tavola. La rivedrò? Amare un essere umano come sé stessi, secondo il precetto di Cristo, è impossibile. Le leggi della persona umana, l’io ce lo impedisce. Solo Cristo ne è stato capace, ma dall’eternità Cristo è l’ideale cui l’uomo tende e per natura deve tendere. Del resto dopo la venuta di Cristo come ideale incarnato dell’uomo, è diventato chiaro come il giorno che la maturazione suprema della persona sta nell’annullare il proprio io, nel donarlo interamente a tutti e a ciascuno con abnegazione e senza riserve. E in questo sta la felicità suprema.²⁶

L’alterità è alterità concreta in carne ed ossa, non è l’alterità astratta della filosofia, ma l’alterità così crudelmente reale che trova il suo opposto in Cristo proprio perché Cristo è un ideale, un paragone che serve come punto di riferimento per essere approssimato ma che non può essere raggiunto. Amare gli altri come sé stessi non è difficile, è impossibile. La natura di Cristo ancora una volta è divina, Cristo è prima di tutto Dio che appare come uomo, cioè è l’esatto opposto dell’idolo, che è il non-umano che appare come divino. L’idolo infatti è un’immagine (statua o dipinto che sia) di natura non umana (marmo, argilla, pittura) che appare come divino, Cristo invece non appare materialmente, ma nell’apparire come ideale appare come immagine viva e divina. Egli è la bellezza che vince la morte ed è tale perché è vera, cioè perché è presenza innegabile che sconfigge anche la negazione di cui consiste la morte, ma questo tema sarà chiarito meglio più avanti. Davanti al cadavere della moglie cosa vede Dostoevskij veramente? Vede il suo fallimento: non è riuscito a essere fedele alla moglie, eppure non era riuscito neanche ad amare la

²⁵ Dostoevskij, 1864, Lettera a Vrangeli, citata da Anna Vicini, *Dostoevskij*, Electa, Milano 1997, pag. 56.

²⁶ Dostoevskij, *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1986, III, pag 314.

Suslova che gli rimproverava di non essere stato in grado di amarla abbastanza da lasciare la moglie per lei.

Amare gli altri come sé stessi: l'altro per natura è diverso da sé. Il mio io per natura è altro dall'alterità. L'indagine riguarda allora tre elementi: la natura dell'io, la natura dell'altro e la natura di Cristo. L'indagine è particolarmente complessa perché mentre i primi due elementi si definiscono in rapporto l'uno con l'altro - posso descrivere l'alterità solo dicendo che è altra da me e posso definire me solo dicendo che non sono altro che me stesso - il terzo elemento invece è indipendente dagli altri due, è altro sia dall'io che dall'alterità eppure li ricomprende: Cristo è uomo e insieme è qualcosa di più, è ideale. In tal modo non solo si accentua la natura di Cristo ma la si esaspera e viene esasperata proprio nella misura in cui essa è divina, cioè altra sia dal mio io che dall'alterità cui il mio io si rapporta nella quotidianità.

Questa considerazione racchiude anche un'idea sull'uomo che non lo abbandonerà mai. Riflettiamo su questa affermazione dell'individualità: da questa affermazione appare con grande chiarezza che Dostoevskij è un autore moderno. Con questo aggettivo intendiamo riferirci a quell'avvenuta rivoluzione cartesiana che rimette il soggetto a sé stesso. Nella modernità, infatti, l'uomo scopre la possibilità di diventare soggetto assoluto, e tale coscienza avviene perché il soggetto si rende conto che tutto quello che può dimostrare è la sua propria esistenza per mezzo della ragione. L'autocoscienza è la caratteristica con cui Dostoevskij pensa i propri personaggi. In questo senso la coscienza di ogni personaggio è icastica perché ogni personaggio è coscienza di se stesso in un mondo. Scrive Bachtin:

“Il personaggio interessa Dostoevskij non come un elemento della realtà che possiede determinanti e stabili segni socialmente tipici e individualmente caratterologici, non come figura determinata che nasce da tratti univoci e oggettivi che nel loro insieme rispondono alla domanda “chi è?” No, il personaggio interessa Dostoevskij come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso. Come posizione semantica e valutativa dell'uomo rispetto a se stesso e rispetto alla realtà che lo circonda. Per Dostoevskij è importante non quello che il suo personaggio è nel mondo, ma ciò che il mondo è per il personaggio e ciò che egli è per se stesso”.²⁷

²⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1979, pag 64

Ci sembra dunque che il miglior modo per capire le vicende dei romanzi di Dostoevskij sia quello di osservare la natura dei personaggi, nella coscienza che ognuno di loro non può essere inteso come oggetto ma come soggetto. Ogni coscienza è diversa dall'altra, ogni personaggio è autocoscienza quindi è partecipe al mondo in un proprio modo, cioè in un modo che rimane individuale. Potremmo dire che ogni personaggio è un individuo a sé, che è certamente partecipe dell'alterità, ma che ha il proprio sé come prerogativa principale. Bachtin continua scrivendo:

Dostoevskij cercava un personaggio che fosse in primo luogo cosciente, la cui vita fosse concentrata nella mera funzione di prendere coscienza di sé e del mondo.²⁸

L'autocoscienza, come dominante artistica nella costruzione del personaggio, è già di per sé sufficiente a disgregare l'unità fonologica del mondo artistico, a condizione però che il personaggio, come autocoscienza, sia effettivamente raffigurato, e non espresso, cioè non si confonda con l'autore, non divenga un suo portavoce, a condizione, quindi, che gli accenti dell'autocoscienza del personaggio siano effettivamente oggettivati e che nell'opera stessa sia data una distanza fra il personaggio e l'autore. Se invece il cordone ombelicale che unisce il personaggio con il suo creatore non è stato spezzato, ci troveremo di fronte non a un'opera, ma a un documento personale.²⁹

Dobbiamo allora occuparci adesso di capire come i singoli personaggi si confronteranno con l'immagine di Cristo. Proprio per questo i capitoli successivi si dedicavano ai personaggi principali dei maggiori romanzi scritti tra il 1864 e il 1879.

²⁸ Ivi, pag. 68

²⁹ Ivi, pag 70

Capitolo 2: *I demoni*, ovvero, dell'assenza di Cristo

È del 1871 il romanzo più intrigante di Dostoevskij. *I demoni* ha sicuramente una trama complessa, piena di piccoli dettagli, è un romanzo di azione e allo stesso tempo qualcosa di più per la natura delle personalità che animano il romanzo. Chi sono gli indemoniati? I personaggi di questo romanzo non sono posseduti dal demonio della tradizione cristiana; a renderli indemoniati non è una presenza, ma l'assenza di Cristo. È un romanzo politico in cui ogni personaggio è un individuo particolarissimo. Dostoevskij capisce che la società è il luogo primario e sostanziale dell'individuo e dunque la comunità è la sola possibilità che l'individuo ha per essere tale. Per Dostoevskij non l'individuo è per la società, ma la società è per l'individuo. Una degna indagine politica dunque non può limitarsi all'analisi del tessuto sociale e culturale appunto perché non può prescindere dall'analisi dell'individuo. Dostoevskij è un pensatore essenzialmente moderno: intuisce la rivoluzione cartesiana di un soggetto assoluto che rischia di rimanere invischiato nel solipsismo, eppure, allo stesso tempo, sente il rischio di una società che, se occidentalizzata, non avrà più l'individuo come fine ma come mezzo per se stessa.

Non è un caso che due tra i personaggi più ambigui e assoluti della produzione dostoevskijana, Kirillov e Stavrogin, si incontrino in quello che è il romanzo più politico nelle intenzioni dello stesso autore. Kirillov e Stavrogin, artefici, ognuno a suo modo, della propria natura solipsistica si suicideranno, invece, a essere ucciso non per mano di un singolo personaggio, ma di un intero gruppo, è quello studente che in ultimo capisce il mistero della vita e che più di tutti parla di popolo e comunità: Šatov è l'unico a non rimanere posseduto da un'idea e a maturare verso una visione mistica e ortodossa. È lui la vittima ideale per l'atto terroristico di Pëtr Stepanovič.

Se *I demoni* è un libro profetico, non è solo perché annuncia il nostro nichilismo, è anche perché mette in scena delle anime straziate a morte, incapaci di amare e sofferenti per non riuscire a farcela, che vogliono e non possono credere, che sono quelle stesse che popolano oggi la nostra società e il nostro mondo spirituale.³⁰

³⁰ Camus, *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, Sansoni, Firenze 1981, pag., 23

Procediamo con ordine: i primi capitoli del romanzo vengono pubblicati a partire dal numero del gennaio 1871 nel "Messaggero Russo", in questa epoca Dostoevskij è già il grande autore delle *Memorie dal sottosuolo* (1864), di *Delitto e castigo* (1866) e de *L'idiota* (1871). A turbare Dostoevskij è un fatto di cronaca: il 21 novembre 1869 lo studente universitario Ivanov viene ucciso da una cellula rivoluzionaria capeggiata da Sergej Gennadjevič Nečaev (questi è un seguace di Bakunin, in esilio ai tempi dei fatti, contro cui gli stessi Marx ed Engels condussero una lotta accanita proprio mentre venivano scritti *I demoni*). Il processo di Nečaev provoca scalpore in tutta la Russia e si conclude con la condanna a 20 anni di carcere. Ma il contesto storico- culturale russo è già stato scosso nel 1862 da un altro evento, stavolta di carattere letterario ovvero dal romanzo *Padri e figli* di Turgenev. Questo romanzo, dove per la prima volta leggiamo il termine "nichilismo", sensibilizza l'opinione pubblica russa e la prepara al fatto di cronaca del 1869. Si noti inoltre che notoriamente il dibattito tra slavofili e occidentalisti da secoli – almeno da Pietro I il grande – infiamma l'intera coscienza del popolo russo al punto da scinderlo in due fazioni, da una parte la forte consapevolezza del più antico popolo slavo e ortodosso così radicalmente diverso dall'Europa cattolica e protestante, ma dall'altra il potere assoluto dello Zar: una dinastia, quella dei Romanov, che si incentra sull'occidentalismo e che non vuole fare a meno di perpetuare la propria discendenza esclusivamente con la nobiltà tedesca.³¹ Questo dibattito che si trascina per secoli non può non corrompere la coscienza sociale russa che proprio nel XIX secolo ha una natura paradossale. Dostoevskij sente allora l'esigenza di partecipare attivamente in questo dibattito. Quando l'autore si accinge a scrivere il romanzo la

³¹ Nel XIX secolo a causa della frattura creata da Pietro – non ancora sanata – si sviluppano due correnti opposte. Gli slavofili aderiscono all'idea del ruolo messianico della Chiesa Russa interpretando Mosca come la Terza Roma. Secondo gli slavofili il popolo russo è il *portatore di Dio* e la Russia è stata plasmata nel cristianesimo: la fede ortodossa è profondamente e originalmente vissuta e assimilata. Gli occidentalisti invece vedono nell'Occidente un modello e mirano ad emularne il progresso scientifico e tecnologico. Per gli occidentalisti il ruolo della Russia è esclusivamente mondano ed è volto alla giustizia sociale e alla felicità terrena. Storicamente gli occidentalisti interpretano l'azione intrapresa da Pietro come vitale e positiva: per mezzo di essa la Russia raggiunge il livello delle nazioni europee e ottiene una nuova identità politica e sociale. Gli occidentalisti si affidano a un modello laico, a rendere possibile questa situazione è infatti il distacco tra Chiesa e cultura che prende avvio con Pietro e che matura con Caterina II. Per entrambe le correnti dunque la Russia ha un ruolo storico ma a dividerle è il ruolo della Chiesa. Su questo argomento si veda: N. V. Riasanovsky *Storia della Russia*, Bompiani, Milano 2010; G. Codevilla *Lo Zar e il Patriarca*, La casa di Matriona, Milano 2008.

critica alla società è duplice: da un lato infatti Dostoevskij vuole mostrare la degenerazione nichilista dei principi del socialismo, dall'altro colpisce duramente anche quelle élite russe aperte all'occidente cui appartengono la governatoressa Julia Michailovna von Lembke e il poeta Karmazinov. Scrive Milli Martinelli:

“Fëdor Michailovič non esprime nei Demoni una concezione politica, ma anzi, in quest'opera esprime il suo totale rifiuto per la politica come cinica strumentalizzazione delle idee. [...] Si tratta della critica a una determinata concezione di libertà, del liberalismo di marca occidentale che, da ideologia di moda nei salotti buoni di Mosca, penetra in un tessuto sociale così diverso da quello europeo, e si corrompe e corrompe la generazione dei figli e finisce col diventare sinonimo di ateismo e di nichilismo”.³²

La critica alla società e lo sguardo politico sono però un pretesto per indagare l'interiorità di diversi personaggi. C'è dunque più di una critica alla società e più di un'indagine sull'uomo, notiamo dunque il multiforme intelletto di Dostoevskij: anche in quest'opera appare in modo chiaro che il nostro autore è innanzitutto pneumatologo prima che opinionista politico al punto tale che Balašov può scrivere:

A causa della divergenza tra l'impulso e la realizzazione della stessa farsa può sembrare a volte che il romanzo abbia due autori. Uno è quello che consapevolmente si era proposto di creare un pamphlet contro I demoni come Nečaev e che, nonostante ricordasse le tragiche conseguenze della violenza scatenata, aveva riprodotto la meschinità e la nullità dei suoi falsi Nečaev, dei falsi Stepan Verchonsenskij e Karmazinov, raffigurando tutto questo nel carattere scandaloso di un Kartuzov Lebjadkin o di un Ljamšin. È questo il Dostoevskij quasi panflettista che si rivela anche in certe opere pubblicistiche e lettere scritte all'incirca nello stesso periodo. L'altro è quello che, magari in disaccordo con il progetto dell'inizio del 1870 cambia involontariamente ma sicuramente l'indirizzo della farsa rivolgendola contro le autorità come aveva fatto Gogol nel revisore, quello che mostra come gli ordinamenti della provincia e di Pietroburgo fossero il terreno di coltura e l'ambiente favorevole che necessariamente dovevano provocare i continui scandali e le esplosioni di violenza. È questo il Dostoevskij romanziere che per la seconda volta, in un nuovo giro a spirale che lo ha portato ben in alto, si avvicina in

³² M. Martinelli, *Leggere Dostoevskij, viaggio al centro dell'uomo*, Unicopoli, Milano 1999, pag. 146

modo diverso alla satira gogoliana e in particolare al *Revisore*. Persino nei demoni il romanzo supera di molto il pamphlet pur assumendo abbondantemente i tratti del pamphlet e del grottesco³³.

1. “Tutto è bello”: l’idea di Kirillov e il tempo

Era ancora un giovanotto, di circa ventisette anni, vestito decorosamente, un bruno ben fatto e asciutto, con un viso pallido, di colorito un po’ terreo e con degli occhi neri senza splendore. Sembrava alquanto pensieroso e distratto, parlava a scatti e in certo modo senza grammatica, trasponeva curiosamente le parole in un modo strano e s’imbrogliava se gli accadeva di formare una frase un po’ più lunga³⁴.

Kirillov è un personaggio metafisico, nel romanzo non appare molto, eppure, le pagine in cui interviene Kirillov, sono tra le più importanti non solo dei demoni ma di tutta la produzione dostoevskijana. Kirillov è disilluso dall’idea socialista, dopo un viaggio in America con Šatov, si isola e nel suo isolamento trova se stesso posseduto da un’idea che lo porterà alla morte. Scrive Cantoni:

“egli è inghiottito dall’idea. È l’uomo del monologo, l’uomo col quale si può parlare solo della “sua” idea, del “suo” problema”.³⁵

Potremmo perciò definirlo un idealista appunto per la capacità con cui fino in fondo vuole attuare l’idea, egli fa in modo che la propria realtà sia modellata da un’idea e non al contrario che l’idea possa essere rimodellata dalla realtà in cui vive, al punto tale che spingerà alle estreme conseguenze l’idea a detrimento della stessa realtà. Al narratore del romanzo che commenta la sua bislacca abitudine di passare sveglio le notti bevendo il tè e meditando, Kirillov risponde:

“No, io ... io non so, - fece, turbandosi tutt’a un tratto - non so come succeda agli altri, e sento che non posso essere come tutti. Tutti ci pensano e subito dopo pensano ad altro. Io non posso pensare ad altro, è tutta la vita che penso a una cosa sola. Dio mi ha tormentato tutta la vita³⁶”.

³³ N.I. Balašov, *L’itinerario di Dostoevskij da “I demoni” a “L’adolescente”*, in *Atti dei convegni dei Lincei, Dostoevskij e la sua opera*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pag.107, traduzione di Dino Bernardini

³⁴ *I demoni*, pag. 84

³⁵ Cantoni, *Crisi dell’uomo*, Il Saggiatore, Milano 1975, pag. 207

³⁶ *I demoni*, pag. 107

Kirillov non idealizza la realtà, ma solo la propria idea creando una frattura enorme tra idea e realtà, al punto tale che tutti i personaggi si accorgono della sua estraneità al reale: ad esempio parlando a Varvara Petrovna di Kirillov, Pëtr Verchovenskij lo definisce “un uomo terribilmente caotico”³⁷; Šatov vede nei cinque secondi di armonia eterna i sintomi dell’epilessia (malattia che l’autore aveva già destinato non a caso al principe Myskin).

I due elementi che caratterizzano Kirillov sono la forte volontà da una parte e dall’altra l’incapacità di confrontarsi con una qualsiasi forma di alterità. Egli è un idealista senza dialettica, infatti c’è solo la sua idea e niente altro, la sua idea è fatta di totalità al punto da essere unica.

Kirillov è un personaggio isolato: non appartiene veramente al gruppo, ha pochi contatti con pochi personaggi. Non si nega, è vero, agli altri personaggi, ma non è lui a cercare loro, interagisce con loro solo nel momento in cui qualcuno lo va a cercare, potrebbe quasi sembrare un personaggio senza personalità dal momento che non partecipa alle azioni degli altri personaggi al punto tale da non commentarle quasi. È così lontano dal partecipare a una comunità che fa qualsiasi cosa gli venga chiesta in una maniera che non esitiamo a definire meccanica: pur comprendendo la natura malvagia di Pëtr Stepanovič, firmerà la lettera in cui si assumerà la responsabilità dell’omicidio di Šatov; presterà le armi a Stavrogin per il duello contro Gaganov e gli farà da padrino; con generosità metterà a disposizione di Šatov tutto ciò che ha nel momento in cui Marie partorisce il figlio di Stavrogin. La stessa abitudine per la quale Kirillov trascorre da solo molte notti in meditazione, fa di lui un personaggio disilluso dalle idee degli altri uomini, egli non crede agli ideali umani di fratellanza ma non crede neanche agli ideali cristiani, si può dire che egli non crede alla stessa idea di comunità, tant’è che sente la necessità dell’arrivo di un uomo in grado di trasformare gli altri uomini. Kirillov non avendo fede né in Dio né negli uomini, ha fede nella trasformazione dell’uomo che però è lui stesso a dover attuare.

Insomma questo personaggio introverso si sforza di non appartenere al consorzio umano, ma è proprio attraverso la sua volontà che ha il potere di rimanere

³⁷ *I demoni*, pag. 97

solo. Egli è quel soggetto assoluto che constata solo la sua stessa esistenza. Scrive Cantoni:

“Kirillov è un ingegnere e il fatto non è casuale. L’ingegnere è l’uomo che progetta e costruisce basandosi su calcoli, su teorie. E il destino di Kirillov è proprio quello di affrontare la sua vita e la sua sorte su di un calcolo, su di una teoria che deve servire a costruire l’umanità futura. È un uomo giovane, sui ventisette anni, dal viso pallido e dagli occhi neri senza splendore, che è però ogni tanto si accendono, quando l’idea li attraversa. Il suo atteggiamento è sempre pensoso e distratto; parla a scatti e usa in modo curioso e personale la grammatica, trasponendo stranamente le parole e imbrogliandosi se deve comporre una frase piuttosto lunga. Da tutto ciò dobbiamo arguire che i legami tra lui e il mondo sociale e logico degli altri sono alterati. La grammatica è una struttura obiettiva e collettiva. Kirillov, l’uomo che si pone contro le strutture che hanno dominato finora la vita dell’uomo – birillo, la logica nuova che spezza l’antica, non può travasare il suo nuovo vino nel vecchio otre, e per questo sconvolge anche la forma del linguaggio. Il vento della follia gli alita intorno al capo, ma la sua è la follia del profeta di una nuova religione, del messia di un nuovo e paradossale vangelo. Kirillov è il martire dell’idea, l’uomo inghiottito dal pensiero, concentrato in sé stesso e divenuto quasi estraneo al mondo degli interessi secondari, orientato com’è verso un interesse primario, di natura filosofica e metafisica. Se ne sta sempre chiuso nella sua camera, passeggiando. Non dorme quasi mai, mangia pochissimo e beve sempre il tè. Il suo mondo è il suo cervello. Per quattro anni non ha visto quasi nessuno, è poco incline a incontrarsi col prossimo e parla di rado e in modo strambo. È un uomo che si è nutrito delle proprie idee”³⁸.

Ma allora da cosa è veramente animato questo personaggio così indifferente alla realtà degli altri al punto tale da non dividerla e da estraniarsi? Bisogna aver presente la discussione che Kirillov ha con Stavrogin:

– A quanto pare, siete molto felice, Kirillov.

– Sì, molto felice, - rispose questi come se desse la più comune delle risposte.

– Ma ancora così recentemente eravate afflitto; ce l’avevate con Liputin?

– Uhm, adesso non insolentisco più. Allora non sapevo ancora di essere felice. Non avete mai veduto una foglia, una foglia d’albero?

³⁸ Cantoni, *Crisi dell’uomo*, Il Saggiatore, Milano 1948, pag.205-206

– Sì.

– Io ne ho veduto poco tempo fa una gialla, con un po' di verde marcita agli orli. La portava il vento. Quando avevo dieci anni d'inverno chiudevo apposta gli occhi e mi figuravo una foglia verde, lucente, con le sue venature, e il sole che splendeva. Aprivo gli occhi e non credevo a nulla, perché quello era molto bello e li chiudevo di nuovo

Cos'è questo: un'allegoria?

– N- no... perché? Non è un'allegoria ma una semplice foglia, solo una foglia. La foglia è bella. Tutto è bello.

– Tutto?

– Tutto. L'uomo è infelice perché non sa di essere felice, solo per questo. Tutto sta qui, tutto! Chi lo capisce è subito felice, nello stesso momento. Questa suocera morirà, ma la bambina rimarrà: tutto è bene. L'ho scoperto improvvisamente.³⁹

L'idea di Kirillov è al presente, essa non ha un prima e un dopo perché “è”, e dunque l'esistenza di questa idea fagocita l'idea stessa del tempo: “tutto è bello” significa che la totalità è nella presenza e nella presenza è tutta sé stessa e non lascia nulla al di fuori di sé. Siamo dinanzi ad un'idea apocalittica di presenza, quindi, di rivelazione. A Kirillov, l'essere, inteso come la pienezza della vita, si manifesta nella sua totalità, non si manifesta cioè secondo un prima e un dopo, ma si dà tutto in una volta. La totale presenza esclude quindi il prima e il dopo: se l'essere è rivelazione, il tempo è illusione e il nulla non è. “Non c'è più tempo”⁴⁰ indica che la mancanza di tempo non coincide con la morte, ma con la totale presenza d'essere, il nulla e la morte corrispondono alla presenza del tempo. Il tempo infatti corrompe l'uomo, ed è nel tempo e a causa del tempo che esistono il male e il peccato: il tempo è divenire, il divenire è oscillazione tra bene e male, e dunque nel momento in cui non c'è più tempo, non ci sono più neanche il male e il peccato, quindi non c'è più la morte e tutto è bello e buono nella piena presenza d'essere. Il male, il peccato e la morte sono strettamente collegati al tempo al punto tale che trovano nel tempo la loro ragion

³⁹ *I demoni*, pag. 221

⁴⁰ La frase di Kirillov “Non c'è più tempo” ricorda quella di Giovanni “Non ci sarà più tempo” (Ap 10.6): mentre quella di Giovanni è una previsione, Kirillov sente invece che la sua apocalisse sta per compiersi, è lui stesso che la deve attuare.

d'essere. Kirillov ama la vita al punto tale da voler renderla eterna. È per questo motivo che deve sconfiggere la morte. Se, come dicevamo prima, la morte è strettamente legata al tempo, allora Kirillov per raggiungere il suo intento dovrà dissolvere il tempo: vivere il tempo non è altro che un lungo morire.

Vivere secondo il prima e il dopo significa assoggettarsi al tempo e in questo modo la morte stessa non porta alla distruzione del mondo, ma solo alla distruzione di se stessi, infatti il tempo continua a perpetrare la propria illusione in chi rimane vivo. Insomma, per Kirillov, la scomparsa che avviene nella morte non è che illusione, essa non implica né la scomparsa del tempo né la scomparsa del mondo. E appunto per questo la morte non esiste, o meglio, esiste nella misura in cui è creduta, esiste cioè come illusione esattamente come di illusione consiste il tempo. Stavrogin è confuso e chiede a Kirillov:

– Amate i bambini?

– Sì, rispose Kirillov, con un tono, del resto, abbastanza indifferente

– Sicché amate anche la vita?

– Sì amo la vita

– Ma se avete deciso di spararvi!

– Ebbene? Perché le due cose insieme? La vita è una cosa e quello è un'altra. La vita esiste, ma la morte non esiste affatto.

– Vi siete messo a credere nell'eternità della vita futura?

– No, non nell'eternità della vita futura, ma di questa vita. Ci sono dei momenti, voi arrivate a certi momenti in cui il tempo tutt'a un tratto si ferma e diventa eternità.⁴¹

L'idea di Kirillov implica che “la vita esiste, la morte non esiste affatto”⁴²: la morte essendo figlia del tempo ne condivide la natura, la morte è illusione, esattamente come sono illusioni anche il male e il peccato. Esiste la vita ed esiste l'eternità che non appartiene alla vita futura ma a questa vita e dunque se il tempo è

⁴¹ *I demoni*, pag. 220

⁴² *I demoni*, pag. 220

illusione la vita eterna è disvelamento, apocalissi di ciò che è. Il tempo per Kirillov si ferma nella notte di un mercoledì, esattamente alle due e trentasette, e siccome il tempo è un'illusione si ferma improvvisamente, in un solo istante, d'un botto, potremmo dire. In quale occasione avvenga questa apocalisse Kirillov non lo ricorda, o meglio, non lo sa: mentre camminava per la stanza, cioè mentre lui stesso si spostava da un punto all'altro dello spazio facendo ciò che è proprio del tempo ovvero muoversi (non c'è tempo senza spazio, ma lo spazio non è il tempo, lo spazio è un insieme di punti, questo insieme sarebbe incomprensibile se al suo interno non ci fosse movimento, il tempo è infatti movimento, ma esattamente come non c'è spazio senza tempo così non c'è tempo senza che ci sia uno spazio), scopre istantaneamente che il tempo non è, in un istante che non è istante temporale ma che è istante fatto di eternità. Proprio per questo motivo, non importa quale sia l'occasione in cui Kirillov era sveglio, perché quell'occasione non ha nulla a che fare con l'evento: se l'occasione è temporale, l'evento, ovvero l'istante, irrompe nell'esistenza di Kirillov come eterno cioè come assolutamente altro dal tempo e quindi come un qualcosa che non ha nulla a che vedere con l'occasione. L'occasione è legata al tempo e al mondo perché accade in sequenza con altre occasioni, al contrario l'evento accade da solo in modo puntuale, è una rivelazione che quindi non ha nulla a che fare con l'illusione cui appartengono le occasioni.

L'idea di bellezza è legata al concetto di bontà così per Kirillov la bellezza è essere, è mancanza di corruzione, è presenza, la bellezza è l'istante tanto potente da essere eternità che sconfigge il tempo.

Questa idea assorbe così tanto la totalità da escludere totalmente l'alterità e quindi da negare ogni mediazione con essa. Dal momento che l'alterità (proprio come il tempo, la morte e il peccato) non è che illusione, a ben vedere l'alterità è Dio, un Dio che però è illusione. E' fondamentale infatti notare che Kirillov pensa all'alterità come Dio e non all'alterità come esistenza di un altro uomo, appunto per questo egli non si sente appartenente ad una comunità ma concepisce l'alterità come l'assenza astratta e vuota di Dio. Per Kirillov dunque all'alterità manca sostanza, l'alterità è un'idea nel cervello, non un oggetto ed essa è destinata a dissolversi per mezzo di un solo atto di volontà. L'alterità dunque è solo illusione da sconfiggere con il forte atto di volontà che consiste nell'affermare la propria vita suicidandosi:

Kirillov non cerca con il suicidio la negazione della propria esistenza, ma la negazione dell'esistenza della morte, proprio perché crede che questa vita sia eterna, la morte è solo un'idea. La morte dunque per lui non è rinuncia alla vita ma rinuncia al tempo, se infatti l'avanzare del tempo coincide con l'andare incontro alla morte, come rispondere a questo scacco? Ebbene per Kirillov andare incontro alla morte vuol dire anticipare il tempo: il tempo infatti per propria natura ha un preciso modo di scorrere, non è troppo lento, né troppo veloce, il tempo è primitivo rispetto al prima e al dopo e quindi esso è ritmo, esso scandisce il prima e il dopo con un preciso ritmo che è sempre uguale a sé stesso e che non varia mai. Per anticipare il tempo bisogna dunque sorprenderlo andando incontro alla morte. La morte non è altro che quel fenomeno cui si va incontro quando si segue il ritmo scandito dal tempo. Rompere il ritmo significa allora dare scacco matto al tempo e alla morte, rompere l'illusione. La morte e il tempo sono alterità ma Kirillov non vuole misurarsi con tale alterità, ma assorbirla, appunto per questo, l'anticipazione della morte è un guadagno dell'alterità. Scrive Vitiello:

“Il paradosso di Kirillov è appunto questo: si può dimostrare la “bellezza” del tutto, la sua felicità, la sua bontà, solo mostrando che anche l'atto che nega la Vita è per la Vita. L'atto che nega la Vita propria – ovviamente – non l'altrui. L'umanità sa da troppo tempo che la felicità propria è per l'altrui. L'umanità sa che si può che giungere a negare anche la propria vita perché è impossibile sopportarne la felicità. Pertanto solo allora la negazione della Vita sarà un inno alla Vita, quando verrà compiuta senza scopo, in modo affatto gratuito. Solo allora sarà evidente che tutto è bene, anche la negazione di sé. Che tutto è felicità, anche la morte. La morte come elogio alla vita. Come l'ultima preghiera di ringraziamento⁴³”.

2. “Chi insegnerà che tutti sono buoni, farà finire il mondo”⁴⁴: l'idea di Kirillov e la comunità

Kirillov è colui che ha una rivelazione: “tutto è bello, tutto è buono”. Questa rivelazione deve essere comunicata a tutti gli uomini, affinché essi possano diventare nuovi uomini.

⁴³ V. Vitiello, *Cristianesimo e nichilismo, Dostoevskij- Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2005, pag. 30.

⁴⁴ *I demoni*, pag. 222

Ancora una volta è il dialogo con Stavrogin che dobbiamo citare, la prima battuta è di Kirillov:

– Sono cattivi – ricominciò a un tratto, - perché non sanno di essere buoni. Quando lo sapranno, non violenteranno più una bambina. Bisogna che sappiano che sono buoni, e tutti diventeranno subito buoni, dal primo all'ultimo.

– Voi lo sapete: sicché, siete buono?

– Sì.

– In ciò del resto sono d'accordo, – mormorò Stavrogin, accigliato.

– Chi insegnerà che tutti sono buoni, farà finire il mondo.

– Chi lo insegnava fu crocifisso.

– Verrà un uomo-dio.

– Dio-uomo?

– No, uomo-dio, c'è una bella differenza.

– Sareste per caso voi che accendete la lampadetta?

– Sì, l'ho accesa io,

– Siete diventato credente?

– La vecchia ama che la lampadetta... e oggi non ha avuto tempo, - mormorò Kirillov

– E voi non pregate ancora?

– Io rivolgo le mie preghiere a tutto. Vedete, un ragno si arrampica sul muro, io lo guardo e gli sono riconoscente perché si arrampica⁴⁵.

L'idea porta Kirillov a pensare Dio come potenza negativa e a contrapporvisi: Kirillov sente la missione di diventare l'uomo Dio che si contrappone al Dio- uomo cioè a Cristo. Quella Di Kirillov infatti è l'apocalisse dell'ultimo uomo dopo la quale tutti saranno come Dio. Importante notare questo particolare: come detto prima Kirillov è un soggetto assoluto che, in quanto tale, pare non abbia cognizione della

⁴⁵ *I demoni*, pag. 222

comunità, eppure il suicidio di Kirillov avviene affinché tutti possano diventare Dio. Ebbene, non vi è contraddizione in questo atteggiamento: nella sua assolutezza, Kirillov vede Dio come potenza negativa che assorbe l'alterità, quindi ci sarà la possibilità di donarsi agli altri solo nel momento in cui l'idea di Dio verrà sottratta all'esistenza umana: solo togliendo l'illusione di Dio, solo facendo in modo che ogni uomo possa diventare Dio ci sarà una comunità. Ed è per questo che a Kirillov non interessa prendersi – in questa vita – la colpevolezza dell'omicidio di Šatov, perché è convinto che diventando uomo-dio, l'esistenza di tutti sarà trasformata, la vita precedente non avrà più senso perché, non avendo più senso il tempo, non avrà più senso neanche il passato. Quel Pëtr Stepanovič non sarà più lui, così come Erkel ed ogni elemento del quintetto, nessuno sarà più indemoniato perché a tutti apparirà l'apocalisse. Ci sarà dunque una comunità solo nel momento in cui ci saranno gli uomini-dio, perché solo gli uomini-dio saranno in grado di costituire una collettività mostrandosi l'un l'altro in una nuova epifania.

Per Kirillov Dio c'è e non c'è. Dio esiste come realtà psicologica, la sua origine sta nel dolore della paura della morte. Dio non è che una rappresentazione paurosa, eppure questa rappresentazione paurosa è un qualcosa, esiste, è dunque c'è. Questa rappresentazione paurosa ha degli effetti: la paura, il dolore, la morte, in una sola parola: il male. Dio è l'al di là dell'uomo ovvero è il limite: vedendo la morte, l'uomo crede in lui e si sminuisce, si rimpicciolisce. Dio è colui che rende l'angoscia per la morte l'unica realtà dell'esistenza umana in una maniera talmente efficace da confondere l'uomo e da non fargli capire che tutto è bello, al contrario, Dio fa dell'uomo un ignorante, che non sapendo della bontà e bellezza della propria natura, non si rende conto della propria felicità e si ostina a vivere nella paura della morte: "L'uomo è infelice perché non sa di essere felice" ha da dire Kirillov a Stavrogin. Tutto è bello, tutto è buono: Kirillov è in contemplazione come San Francesco. Nella contemplazione della creazione tutti e due trovano serenità e riempiono di senso l'esistenza. San Francesco loda il suo Signore anche per la morte, che difatti è morte corporale e non esistenziale⁴⁶, invece Kirillov nella contemplazione della creazione

⁴⁶ *Laudato si' mi Signore, per sora nostra Morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;*

non può ammettere proprio la morte, l'annullamento: chiude gli occhi per vedere la foglia verde e lucente Kirillov e non accetta che quella foglia sia diventata gialla e questo perché "la foglia è bella". La terza persona del verbo essere al presente esprime appunto l'idea secondo cui anche il divenire di una semplice foglia non è accettabile. A Stavrogin suona enigmatica la sensibilità per una foglia, lui che essendo tiepido non può distinguere il buono dal cattivo, come può capire la bellezza di una foglia. Immagina allora che il concetto espresso da Kirillov sia più complesso di quello che è: "Cos'è questo: un'allegoria" chiede a Kirillov che si è appena espresso, ma Kirillov vuole dire esattamente quello che ha detto. Nella creazione e nella totalità dell'essere tutto è così bello che non si può assolutamente accettare che la più piccola cosa venga dispersa. Dio per Kirillov è un de-creatore. Dio è il padrone di tutto ciò che all'uomo viene negato e che l'uomo deve subire cioè la potenza del negativo. Ma allora se Kirillov non si confonde e intuisce che Dio è potenza del negativo ne consegue che solo negando il negativo Kirillov darà all'uomo la possibilità di riscattare il suo essere. Dio infatti è anche possibilità: l'uomo può diventare l'uomo-dio, è possibile realizzare Dio ribaltandolo, è possibile incarnarlo, l'uomo ha cioè la possibilità di avvalersi della potenza del negativo per rivolgerla contro lo stesso Dio da cui è tenuto in ostaggio.

Ma Kirillov non parla solo di Dio, parla anche di Cristo senza mai nominarlo ma rivolgendosi a lui chiamandolo "quello": finché Kirillov parla di Dio nei termini di una realtà psicologica e di un'illusione, lascia aperta la possibilità per l'uomo di squarciare questa illusione, di penetrarla. Cristo invece è più di Dio, è quel Dio-uomo che va combattuto più aspramente di Dio. Kirillov mette in dubbio l'esistenza di Dio intendendo per Dio un'idea che non è aderente alla realtà, al contrario per Kirillov l'esistenza di Cristo è storica. Ma storica è soprattutto la sua morte che tale rimane. Cristo è morto e nel morire non ha vinto la morte, anzi illude i suoi credenti di averla vinta, infatti il modo in cui muore Cristo è diverso da quello in cui muore Kirillov. Cristo muore accettando una morte a cui lo aveva condannato una comunità ignorante che gli preferisce Barabba, ai suoi occhi la morte di Cristo è un atto

*beati quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.
San Francesco, Cantico delle creature.*

passivo che avviene appunto dopo una lunga e intensa passione. Kirillov invece considera il suo suicidio un gesto attivo, egli non viene condannato, ma vedendo il suicidio come una scelta gli va incontro, è un atto di arbitrio assoluto che non si piega alla volontà di una folla, ed è questa la grande differenza tra Cristo e Kirillov: tutti e due muoiono in una comunità, tutti e due muoiono con la stessa missione, che consiste nella salvezza di uomini ignoranti che non vedono neanche l'esistenza stessa di questi salvatori, ma Kirillov ritiene che la sua scelta sia veramente autentica e al contrario gli pare che quella di Cristo sia subita.

Non bisogna allora accettare Cristo, al contrario è necessario respingerlo, perché solo negandolo si potrà ribaltare la condizione umana, non è Dio a dover diventare uomo ma è l'uomo che da sé deve diventare Dio, non più una discesa dall'alto verso il basso e poi una risalita dal basso verso l'alto ma un rimanere fedeli alla terra, un'evoluzione immanente tutta terrena che porta l'uomo al di là di quel limite costituito da Dio, una penetrazione orizzontale che squarcia l'illusione. Secondo Kirillov non si può diventar Dio in maniera positiva affermando la sua presenza, al contrario per diventare Dio bisogna negarlo, cioè credere nell'assenza della sua presenza. Nel momento in cui Dio è assente non lo si dovrà più imitare ma si avrà la capacità di sostituirlo. Scrive Girard su Kirillov:

“Egli (Kirillov) non imita il Cristo, lo parodizza; non cerca di collaborare all'opera di redenzione, ma di correggerla. L'ambivalenza sotterranea è qui portata al grado supremo dell'intensità e del significato spirituale; il rivale contemporaneamente venerato e odiato è il Redentore stesso. All'umile imitazione di Gesù Cristo si oppone l'imitazione orgogliosa e satanica dei demoni⁴⁷”.

Non più Cristo, non più il Dio-uomo, ma l'uomo-Dio. Ma come fa a credere Kirillov un'idea così semplice e lontana dalla realtà? Ebbene Kirillov vive effettivamente cinque secondi di armonia terrena ed è appunto questo stato a diventare la sua personale realtà, uno stato tanto reale quanto personale, quella di Kirillov è una vera e propria esperienza in cui nessun altro è coinvolto perché in realtà è tutta l'alterità ad essere coinvolta. La realtà di Kirillov è dunque una realtà totalmente mistica che pur partendo dalla contemplazione della creazione – di cui

⁴⁷ R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, SE, Milano 1987, pag. 81-82

sono simboli sia la bambina con cui gioca a palla Kirillov al momento dell'arrivo di Stavrogin, sia la foglia verde e lucente – trascende la realtà condivisa da chi non mette in discussione il divenire per arrivare a contemplare la realtà dell'essere. Insomma per Kirillov la realtà mistica è più reale della realtà condivisa con gli altri personaggi. “Ombra di sogno è l'uomo” secondo Pindaro ed è appunto la realtà umana di cui parla Pindaro che Kirillov si sforza di trascendere.

Quali sono allora le cause del malessere di ogni uomo? Ebbene, sono l'ignoranza e la paura del dolore, quel calvario percorso da Cristo prima di morire di una morte ingiusta, tutti lo vogliono evitare. Kirillov più di tutti non riesce ad accettare il male e il peccato. Anche per Kirillov la Croce è dunque nient'altro che scandalo, gli è necessario allora negare il dolore e la paura e considerarli fenomeni irreali frutto dell'umanità dell'uomo: solo superando la propria umanità, l'uomo potrà vincere la paura.

Kirillov è un nichilista affamato di Dio ed è questa duplice e paradossale natura a dettare il suo destino: morirà credendo di non credere, sul suo conto ha ragione Pëtr Verchovenskiĭ che, dubitando delle intenzioni di Kirillov in quelli che invece saranno proprio gli ultimi momenti della sua vita, dice «Lui ci crede in Dio più di un prete!»⁴⁸. Per Kirillov dunque Dio è assenza di una presenza, Dio si pone e Kirillov non riesce fino in fondo a destituirlo e si inganna, vogliamo concludere con le parole di Berardini che meglio di tutti ha spiegato questo inganno:

Una grandiosa persuasione che è simile alla menzogna che egli vuole demolire e che gli ha dato una ragione per poter morire – e per poter vivere. Dopo la morte di Kirillov nulla accadrà: nessuno sarà trasformato – anche lui, come il suo Cristo, scoprirà l'inganno. Il quale non sta nel contenuto, ma nel suo *darsi* – ossia, inganno come affermazione del senso. Infatti l'inganno svelato da Kirillov è l'inganno della distrazione del tragico – esagono si cela dietro un senso in particolare (quale senso inganna?), bensì nello stesso atto che afferma il senso. La sua fede è la fede di *Quello*, pur essendo opposte, hanno un potere di persuasione pressoché identico: entrambi sono morti per la *loro* verità. *Quello* ha creduto così tanto che l'altro crocefisso «disse a un tratto: “Oggi sarai con me in paradiso”»; il nostro

⁴⁸ *I demoni*, pag. 609

superuomo ha creduto con altrettanta forza al punto da affermare: “diventerò un dio” e “salverò gli altri”. Anche Kirillov promette il paradiso: non quello che sta oltre il mondo – egli non crede nell’eternità della vita futura, ma nell’eternità di questa vita.⁴⁹

Kirillov vuole togliere Dio per sradicare con esso anche il male, il male appunto è una prova dell’esistenza di Dio e bisogna dunque negarlo. In realtà, Kirillov con la sua disperazione non riesce a togliere altri che sé stesso.

3. Stavrogin: “Non s’incolpi nessuno, sono io”⁵⁰

Nei *Demoni* Stavrogin è il personaggio che ha il ruolo centrale: è come al centro di una ragnatela intessutagli attorno da Pëtr Verchovenskij. Ogni personaggio ha a che fare con Stavrogin. Descritto come carismatico, egli ha una doppia natura: pur essendo in grado di attrarre a sé con la sua sola immagine tutti coloro che gli stanno attorno, soffre di solipsismo. Stavrogin è l’unico figlio della generalessa Varvara Petrovna, e rimane in uno stato di solitudine nonostante sia costantemente al centro dell’attenzione. È un signorino ozioso e bighellone, a darne la descrizione migliore è Šatov quando rivolgendosi a lui gli dice:

“Voi siete ateo perché siete un rampollo di signori, l’ultimo rampollo di signori. Avete perduto la nozione del bene e del male, perché avete cessato di conoscere il vostro popolo ... Sta venendo su una nuova generazione, uscita direttamente dal cuore del popolo, e non la riconoscerete affatto, né voi né i Verchovenskij, padre e figlio, e nemmeno io, perché anche io sono un rampollo di signori, io figlio del vostro domestico e servo della gleba Paška... ascoltate, conquistatevi Dio col lavoro: tutta la sostanza sta qui, se no sparite come un ignobile muffa; conquistatevelo col lavoro⁵¹”.

La doppia natura di Stavrogin è infatti costituita da un lato da una *grande volontà*, di cui è conseguenza la capacità di affascinare chiunque tramite essa, ma a rendere oscura questa natura è *l’incapacità di amare*. Stavrogin è un personaggio estremamente complesso, paragonabile al Faust di Goethe per il desiderio che mai trova soddisfazione. È vero infatti che Stavrogin, come Faust, è spinto a provare

⁴⁹ S. F. Berardini, *Nichilismo e rivolta*, Il Poligrafo, Padova 2008, pag. 116

⁵⁰ *I demoni*, pag. 658

⁵¹ *I demoni*, pag. 239

esperienze sempre nuove senza mai sentirsi appagato, eppure Stavrogin è anche il Mefistofele di sé stesso. Ci svela Stavrogin nella sua confessione:

“Ogni situazione estremamente vergognosa, oltremodo umiliante, ignobile e, e soprattutto, ridicola, in cui mi è accaduto di trovarmi nella mia vita, ha sempre suscitato in me, insieme a una collera smisurata, una voluttà incredibile. Era esattamente lo stesso nei momenti in cui commettevo qualche delitto e nei momenti di pericolo per la mia vita. Se avessi rubato qualcosa, avrei sentito nel commettere il furto un’ebbrezza per la coscienza della profondità della mia infamia. Non era l’infamia che amavo (qui la mia ragione rimaneva perfettamente integra), ma mi piaceva l’ebbrezza derivante dalla tormentosa coscienza della mia bassezza⁵²”.

Una potenza più forte di sé stesso lo domina, una forza che è effettivamente la volontà di Stavrogin ma che allo stesso tempo non è identificabile con Stavrogin stesso: il suo demone è costituito dal vuoto, dall’assenza.

Stavrogin è libertà assoluta, la sua volontà è totalmente fatta di arbitrio. Egli è amato, ma non è in grado di ricambiare l’amore, è un “buco nero” che assorbe i sentimenti degli altri ed è incapace di ricambiarli. Lo amano Daša, Mar’ja Timoféevna, Liza, Varvara Petrovna, La generalessa Julia, Stepan Trofimovič e Pëtr Stepanovič : tutti lo amano in modo diverso, ognuno di questi personaggi lo ama con tutto l’amore di cui è capace nella forma di cui è capace: Liza in modo passionale, Daša lo ama con la stessa pietà con cui Myskin ama Natas’ja Filippovna⁵³, Mar’ja lo ama da folle, al punto che il modo in cui ogni personaggio ama Stavrogin rivela la personalità del personaggio stesso, la sua più intima natura e ciò avviene anche per lo stesso Stavrogin. Non solo è amato dalle donne, ma è fonte di ispirazione per gli uomini: Šatov parla di lui come di un “maestro”; Kirillov viene ispirato da lui per la sua dottrina; per Pëtr Verchovenskij Stavrogin rappresenta l’unica figura carismatica in grado di sovvertire l’ordine sociale. Lui che è un demone in cui non è presente nessuna idea è ispiratore delle idee altrui. Così scrive a proposito di Stavrogin Cantoni:

⁵² *I demoni*, pag. 406

⁵³ Possiamo notare fin da adesso che la pietà in Dostoevskij non è un sentimento in grado di salvare la persona verso cui si ha pietà: Natas’ja Filippovna perirà nonostante l’amore pietoso di Myskin esattamente come perirà Stavrogin nonostante la pietà che per lui prova Dar’ja. La pietà è un amore che accompagna alla morte. Torneremo su questo tema nel quarto capitolo.

“Alle idee egli non dà mai una parte viva ed essenziale di se stesso, perché nessuna lo assorbe, nessuna lo impegna. Questa è la sua tragicità che gli impedisce di legarsi sinceramente a un’ideologia o a una persona. Tutti vorrebbero fare di Stavrogin la loro bandiera, ma egli non può essere se non per un breve gioco, per un fugace esperimento, la bandiera di qualcosa⁵⁴”.

Chiediamoci allora come ama Stavrogin e capiremo il mistero della sua natura: egli non è capace di amare nessuno, tantomeno sé stesso: non è capace della passione di Liza, né della follia di Mar’ja, né della pietà di Daša. Ognuno di noi non può esprimere niente altro che sé stesso, e Stavrogin è arbitrio, come già detto, che però non trova oggetto, arbitrio così assoluto da escludere tutto il resto: egli non può amare. Ma cosa ne è della volontà e della libertà se non si ha la capacità d’amare? Ecco che allora Stavrogin è il più grande nichilista: se anche Kirillov aveva un oggetto, certo un oggetto da negare - del resto per negare un oggetto bisogna prima porlo e in Kirillov, come abbiamo visto c’è *l’assenza di una presenza* - Stavrogin non ha oggetto, egli è assenza assoluta, al contrario di Kirillov, è *presenza di assenza*: la potenza del negativo, che per Kirillov era incarnata da Dio, in Stavrogin è incarnata da Stavrogin stesso, sicché il nichilismo di Nikolaj è assoluto. Riguardo la sua incapacità di amare è emblematico il dialogo con Šatov, quando quest’ultimo gli dice:

– Non bacerò forse le orme dei vostri piedi quando sarete uscito? Non posso strapparvi dal mio cuore Nikolaj Stavrogin!

– Mi rincresce non potervi amare Šatov – disse freddamente Nikolaj Vsévolodovič

– So che non potete e so che non mentite.⁵⁵

È dunque chiaro che la volontà non può trovare oggetto se non è volontà d’amore: Stavrogin invano alimenterà la propria volontà fino a spingerla agli atti più abietti. Come un assetato che beve acqua salata, la sua ansia si alimenta spontaneamente senza mai potersi placare, fino al paradosso, per cui è la volontà di Stavrogin si rivela inautentica: l’assenza di amore nel suo volere fa in modo che la

⁵⁴ R. Cantoni, *Crisi dell’uomo*, il Saggiatore, Milano 1975, pag.203

⁵⁵ *I demoni*, pag. 238

volontà stessa lo renda un demone. Stavrogin è paradossalmente posseduto da una volontà che egli stesso non riesce a dominare: la volontà persegue desideri capricciosi cui Stavrogin non sa opporsi. Egli non si oppone al suo volere perché non ama: l'amore per gli altri porrebbe infatti porre un limite al proprio volere, la libertà di Stavrogin dovrebbe essere limitata dal riconoscimento dell'altrui libertà e invece, se Kirillov non conosceva la presenza dell'alterità se non nella forma di Dio, Stavrogin non conosce la presenza d'altri. L'unica presenza che è davvero disposto a riconoscere è quella di sé stesso. Il prossimo di Kirillov è Dio, il prossimo di Stavrogin non è nessuno. Di quell'amore di cui ognuno a suo modo lo rende oggetto, Stavrogin non sa che farsene. Il suo suicidio non è solo l'atto definitivo ma è l'unico atto possibile a Stavrogin stesso, è il suo gesto più autentico. Sono due i gesti autentici di Stavrogin, e sono l'uno il proseguimento dell'altro: la confessione e il suicidio. Tutte le conversazioni di Stavrogin sono sincere: egli è chiaro nei dialoghi, non è ermetico come Kirillov, non si nega alla comunicazione. Ma non riconoscendo gli altri, Stavrogin non riconosce neanche sé stesso: se la volontà non riconosce la libertà altrui, tutto l'agire sarà vuoto. Anche per Stavrogin, dunque, vale quello che abbiamo detto per Kirillov: questi due indemoniati non sono personaggi dialettici, non solo non si incontrano con l'alterità ma non riescono neppure a scontrarsi con essa. Sono personaggi impermeabili all'alterità. Stavrogin non rifiuta l'altro, semplicemente non ha i mezzi per poterlo accettare, l'accoglienza dell'altro è una conseguenza della sua impetuosa volontà. Egli non rifiuta l'altro volontariamente ma involontariamente dal momento che non ha le categorie per poterlo interpretare. Un cane che si morde la coda, di fatto il peccato originale è che Stavrogin nel suo volere vuole affermare la propria volontà e quindi non ama, ma al contempo, non amando, non sente altro che la spinta della propria volontà e dunque Stavrogin finirà nel vortice di quel circolo vizioso per cui più vuole, più non può amare e più non ama, più può solo volere. Scrive Chiantese:

“La sua grandezza è tutta nella sincerità di aver saputo riconoscere, a differenza di altri, di essere un nato morto, nato da genitori che non sono più vivi. Egli non può appartenere a nulla, non può avere né padre (il padre lo ha abbandonato e la sua educazione è affidata al romantico Stepàn Trofimovič), né madre, della quale già da piccolo “sentiva sempre su di sé con un certo disagio lo sguardo”. Sembra essere stato partorito dal

nulla. Questa identità che non ha nessun fondamento, che sull'assenza crea il proprio sé, che non ha la propria patria nell'altro, fa sì che egli possa assurgere a modello di riferimento di tanti personaggi del romanzo, a vero e proprio prototipo del nulla⁵⁶”

Sulla stessa lunghezza d'onda Cantoni annota:

“L'enigmaticità di Stavrogin deriva appunto dal non sapere perché è al mondo, che cosa vuole e che cosa avverrà di lui. Egli è l'esasperazione della falsa personalità, ovvero di una potente individualità capace di farsi persona, di darsi un centro etico, di raccogliersi in unità. Anch'egli è legato al mondo liberale attraverso l'educazione che ha ricevuto dal suo precettore Stepàn Trofimovič. Per sangue è gentiluomo, e in lui si riflette il destino di questa classe staccatasi dalle fonti vitali del popolo, della terra, di Dio, e divenuta, secondo Dostoevskij, libera di un'assurda libertà senza direzione e senza anima⁵⁷”.

La contraddittorietà della natura di Stavrogin sta in questa caratteristica. Egli ha effettivamente la possibilità di poter diventare tutto, ma di fatto non diventa nulla. In questo senso, la sua stessa volontà fa in modo da disperdere la sua individualità, egli non è tutto d'un pezzo, è potenza che non è in grado di farsi unità. Ma allora chi è Stavrogin se non l'Anticristo? L'atteggiamento con cui Cristo ha amato così tanto gli uomini da rinnegare la propria stessa volontà dicendo: “Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia, ma la tua volontà” (Lc 22,42) è diametralmente opposto all'atteggiamento di Stavrogin che, pur di realizzare nient'altro che la propria volontà, e pur di restar fedele a sé stesso rifiuta in maniera aprioristica qualsiasi forma di apertura all'alterità. Scrive Gasparini:

“In Dostoevskij c'è l'intenzione di presentarci con la figura di Stavrogin l'errore e l'impostura religiosa: egli è l'imitazione sacrilega e scimmiesca del Cristo ortodosso. Per fare proseliti, il falso profeta ricorre ai mezzi dell'eletto”.⁵⁸

Con questa interpretazione è d'accordo anche Girard quando scrive:

“La vita del sottosuolo è un'imitazione odiosa di Stavrogin. Quest'ultimo, il cui nome significa portatore di Croce, usurpa il posto del Cristo. Egli forma con Pëtr Stepanovič Vechovenskij, lo spirito di sovversione, e con il vecchio Verchovenskij, padre del primo e padre spirituale di

⁵⁶ M. Chiantese, *Dostoevskij, Filosofia e Religione*, Firenze Atheneum, Firenze 1999, pag. 92

⁵⁷ R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, il Saggiatore, Milano 1975, pag.199

⁵⁸ E. Gasparini, *il dramma dell'Intelligencija*, pag. 169

Stavrogin, perché fu suo precettore, una specie di contro trinità demoniaca. L'universo dell'odio parodizza, fin nei minimi dettagli, l'universo dell'amore divino. Stavrogin e i demoni che egli trascina con sé sono alla ricerca di una redenzione al rovescio, il cui nome teologico è "dannazione". Le strutture spirituali sono doppie. Tutte le immagini, metafore e simboli che le descrivono, hanno un senso doppio e bisogna interpretarli in modo opposto a seconda che le strutture siano orientate verso l'alto, verso l'unità, verso Dio, come nella vita cristiana, o verso il basso, come nei demoni, cioè verso la qualità che conduce alla frammentazione e infine alla distruzione totale dell'essere⁵⁹,

La capacità di volere priva della capacità d'amare non è autentica capacità di volere: solo chi ama e riconosce l'alterità può veramente volere, per questo la volontà domina Stavrogin, non è Stavrogin a poter dominare la propria volontà. In Stavrogin la volontà non viene mai, neanche per un momento, soddisfatta, proprio perché un reale desiderio non viene mai esplicitamente espresso, la stessa volontà di Stavrogin ci appare allora come un qualcosa di oscuro, di inconsapevole, di inconscio. Non si tratta di una volontà autentica, ma di una volontà enigmatica in cui l'io non è padrone in casa propria.

Atto gratuito, scandalo per lo scandalo, semplice capriccio che Dostoevskij si fa premura di spiegare con la malattia di chi si annoia nelle strette frontiere della propria solitudine (tutto il personaggio di Stavrogin deve d'altronde essere letto proprio a partire da questa noia che consuma e rovina questa "grande forza senza impiego", per riprendere l'espressione usata da Dostoevskij); atto, ancora, che trova la sua origine in una pura volontà di provocazione: per quel che ne sappiamo, infatti, non se ne hanno altri esempi in tutta l'opera. (Gli scandali provocati Nastas'ja Phillipovna a Pavlovsk hanno in realtà una natura e un significato completamente diversi).⁶⁰

L'unica volta che ciò avviene è con il suicidio, l'unico atto veramente volontario di Stavrogin che solo allora trionfalmente si oppone a questa volontà vuota. La vita di Stavrogin non è che dispersione e il suicidio non è l'ultimo atto della sua dissoluzione, ma l'ultimo tentativo di opporsi alla dissoluzione.

⁵⁹ R. Girard, Dostoevskij, dal doppio all'unità, SE, Milano 1987, pag.69

⁶⁰ J. Rolland, Dostoevskij e la questione dell'altro, Jaka Book, Milano 1990, pag. 54

Dostoevskij con Stavrogin ci propone un personaggio non solo moderno, ma addirittura contemporaneo: è infatti ormai compiuta quella rivoluzione cartesiana che fa degli uomini individui autonomi. In questo senso Kirillov e Stavrogin condividono certamente la genesi post cartesiana: essi sono soggetti assoluti.

Ma da quanto detto, ormai capiamo che, con Kirillov, Stavrogin condivide anche un'altra caratteristica: anche egli è condannato al solipsismo; nella sua infinita volontà anche Stavrogin non ha nessun contatto sociale, nonostante lo troviamo spesso in dialogo con tutti i personaggi del romanzo. Stavrogin come Kirillov è profondamente asociale e quindi è anche profondamente apolitico. Non a caso, nella citazione sopra⁶¹, Šatov gli fa notare con rammarico di non appartenere al Popolo russo: come noi lettori anche Stavrogin ignora del tutto chi sia il suo padre naturale e non si forma a contatto del vero ambiente russo, ma “artificialmente” nello studio dello slavofilo Stepan Trofimovič. Ebbene, è già in quello studio il seme del nichilismo: la mancanza d'origine lo condanna non solo a non avere identità ma anche a non poterla ricavare dal Popolo con cui non è in contatto. Quello che agli occhi Pëtr Verchovenskij ha le caratteristiche per essere il nuovo Sten'ka Razin⁶², non ha nessun contatto con la comunità, non conosce il popolo, non è uno di loro. Egli non è un animale politico e la sua condizione è simile a quella che è propria di una bestia o di un dio e infatti è l'idolo di Pëtr Verchovenskij, un idolo che però rivelerà la propria natura bestiale nel momento in cui per noia si renderà capace di sedurre una bambina. Stavrogin, infatti, non crede nel messianismo del popolo russo, per lui la politica è una teoria astratta, è un'attività che gli è servita per rendersi affascinante, per lui importanti sono solo le proprie esperienze, Scrive Grossman:

“Stavrogin è l'incarnazione di una forza esclusivamente intellettuale, cerebrale. L'intelletto assorbe in lui tutte le altre espressioni dello spirito, paralizzando e rendendo sterile tutta la sua vita psichica. Il pensiero, giunto a livello di forza mostruosa, che divora tutto è una specie di colossale Ragione-Vaal, in sacrificio alla quale sono portati il sentimento, la fantasia, e le emozioni liriche. È questa la formula della personalità di Stavrogin. “Vi sopraffà un nuovo terribile pensiero”, “vi agita un grande pensiero” dicono coloro che lo circondano, percependo qualcosa di tragico e di terribile in

⁶¹ Vedi citazione a pag. 10 che fa riferimento alla nota 19

⁶² Sten'ka Razin fu il capo di quella formidabile sollevazione ad opera dei cosacchi durata dal 1667 al 1671 sotto lo zar Aleksèj Romanov.

questo uomo, corroso continuamente dall'idea. Questo puro cervello che ha raggiunto un'inconsueta ipertrofia, sbalordisce per l'intensità delle sue grandiose concezioni, votate alla rovina dalla loro natura esclusivamente cerebrale. Abbiamo di fronte un genio dell'astrattezza un gigante delle astrazioni logiche, tutto assorbito nelle prospettive sconfiniate delle sue ampie ma infruttuose teorie. E il pathos è nella loro capacità di uccidere tutto ciò a cui si accosta Stavrogin; la tragicità nella loro impotenza di diventare produttive, di trasformare la distruzione in attività creatrice. Il pallore di morte di Stavrogin è la pietrificazione di un geniale teorico davanti all'impossibilità latente di elevare l'idea di rottura alla categoria di creazione, di identificare la volontà di distruzione con la passione creativa⁶³.”

Stavrogin è alla ricerca solo di esperienze forti, ma è incapace di distinguere tra bene e male. A riempire le sue esperienze non è il contenuto ma la modalità con cui il contenuto viene posto, ciò vuol dire che non ha importanza tanto il fenomeno in sé, che può essere indifferentemente buono o cattivo, ma l'intensità con cui tale fenomeno si manifesta. Quello che egli cerca non è altro che un'emozione forte capace di distrarlo dalla noia, dal vuoto esistenziale. Quando Šatov riporta il pensiero di Stavrogin dice:

“La ragione non è mai stata in grado di distinguere il bene dal male sia pure approssimativamente; al contrario li ha sempre confusi in modo vergognoso e miserevole⁶⁴”.

Quindi non il bene e il male ma le sensazioni forti sono il vero obiettivo di Stavrogin tant'è che ancora una volta ha ragione Šatov quando lo incalza chiedendogli:

“È vero che avete affermato di non vedere differenza di bellezza tra una qualunque prova di bestiale lussuria e qualsivoglia atto eroico, fosse anche quello di sacrificar la vita per l'umanità? È vero che ai due poli avete trovato coincidenza di bellezza, identità di godimento?⁶⁵”

Il vero problema di Stavrogin consiste nel non poter distinguere il bene dal male. La forza infatti è sempre forza del bene o forza del male. La forza è una modalità, non un contenuto. Questo personaggio dostoevskijano confonde la

⁶³ L. P. Grossman, *Dostoevskij*, Samonà e Savelli, Roma 1968, pag. 533

⁶⁴ *I demoni*, pag. 234

⁶⁵ *I demoni*, pag. 237

modalità con il contenuto: ne consegue che egli, pur essendo potente, pur essendo artefice della forza per propria volontà, ne viene travolto. Scrive infatti Cantoni:

“E tutto è compiuto a freddo, coscientemente, analizzando mostruosamente le proprie sensazioni e compiendo esperimenti su se stesso per provare fin dove arriva la propria lucidità, la propria facoltà di dominio. [...] Lo scopo che persegue Stavrogin è la ricerca di un piacere intenso e freddo nello stesso tempo, e gli è del tutto indifferente la sostanza morale di questo piacere. Se per Kant, nella morale, non ha importanza il contenuto dell'azione ma solo la sua obbedienza al principio formale del dovere, per Stavrogin, nella sua immoralità, non ha importanza il contenuto dell'azione, ma solo ma solo il fatto che l'azione adempia alla funzione di stimolare il suo piacere, obbedisca cioè al principio del libito, per quanto equivoco sia tale principio⁶⁶.”

Sono almeno due le esperienze tragicamente forti nella vita di Stavrogin, il primo è il matrimonio con Mar'ja Timoféevna, l'altro è l'episodio della piccola Matrěša. Si tratta di due episodi che avvengono in momenti diversi: L'episodio di Matrěša avviene a Pietroburgo prima dell'episodio che riguarda la zoppa, che avviene invece quando Stavrogin è a Ginevra. E' necessario però parlare prima del matrimonio. Maria Timoféevna Lebjadkina è una zoppa demente di umili origini, ella è la sorella di Lebjadkin, personaggio sinistro, un farabutto perennemente ubriaco che maltratta la sorella. Mar'ja è uno dei personaggi più struggenti della produzione dostoevskijana: quando leggiamo i passi che la riguardano siamo mossi da un'estrema compassione per questa creatura. È affetta da attacchi nervosi che quasi ogni giorno le tolgono la memoria al punto che, dopo di essi, non riesce a ricordare nulla e confonde continuamente il tempo. Ella vive in un mondo privato, passa le giornate immobile seduta a un tavolo, è ancora Šatov a descriverci la natura più intima di Mar'ja - con la stessa lungimiranza con cui intuisce la natura di Stavrogin – “una sognatrice straordinaria; per otto ore di fila, per una giornata intera sta seduta allo stesso posto”⁶⁷. Ecco come ce la descrive il cronista del romanzo:

“Alla luce torbida di una candeletta sottile, piantata in un candeliere di ferro, io distinsi una donna di forse trent'anni, di una magrezza malaticcia, vestita di un abito di percallo scuro, con un lungo collo che nulla ricopriva e con dei radi capelli

⁶⁶ R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1975, pag. 201

⁶⁷ *I demoni*, pag. 132

scuri attorti sulla nuca in un nodo grande come il pugno di un bambino di due anni. Ella ci guardò con aria abbastanza allegra; oltre il candeliere, si trovavano davanti a lei sulla tavola un piccolo specchietto rustico, un vecchio mazzo di carte, il libretto squinternato di una raccolta di canzoni e un panino bianco alla tedesca che era già stato addentato una volta o due. Si vedeva che la signoria Lebjadkina si dava in bianchetto e il rossetto e si spalmava le labbra con qualche cosa. Si dava anche il nero alle sopracciglia, già di per sé lunghe fini e scure. Sulla sua fronte stretta e alta si delineavano abbastanza nettamente, nonostante il bianchetto, tre lunghe rughe. Sapevo che era zoppa, ma in nostra presenza quella volta non si alzò e non camminò. Un tempo nella prima giovinezza, quel viso dimagrito poteva anche essere stato carino ma i suoi occhi grigi dolci e affettuosi erano notevoli ancora adesso; un che di sognante e di franco luceva nel suo sguardo tranquillo quasi gioioso. Questa gioia dolce, tranquilla, che si esprimeva anche nel suo sorriso, mi meravigliò, dopo tutto quello che avevo sentito dello staffile cosacco e di tutte le enormità del fratello. È strano che invece della greve e per fin timorosa repulsione che si prova di solito in presenza di tutti gli esseri, come quello, castigati da Dio, mi fu quasi piacevole guardarla fin dal primo momento, e soltanto la pietà, forse, ma niente affatto il disgusto, si impadronì più tardi di me.⁶⁸

Mar'ja si ritrova in un mondo tutto suo, un mondo che tuttavia, non è popolato da stupidità e fantasie sciocche. Si tratta, al contrario, di una realtà parallela capace di rendere significativo il dolore, una realtà certo ingenua ma non rozza, il suo modo di astrarsi dal mondo non è né stolto né banale, la sua è un'interpretazione del tutto priva di logica ma allo stesso tempo piena di senso. Anche lei è un personaggio mistico: il suo non è un misticismo complesso e metafisico come quello di Kirillov, bensì emotivo. Eppure, è proprio in virtù di esso che intuisce la vera natura di Stavrogin:

“Per somigliargli, tu gli somigli molto, e forse sarai anche suo parente, - che gente furba! Solo che il mio è un gentil falco e un principe mentre tu sei un gufo e un mercantuzzo! Il mio si prosterna anche davanti a Dio, se vuole, e se non vuole non lo fa; ma a te Šatuška (il mio buono, caro, gentile Šatuška!) ti ha picchiato sulle gote, il mio Lebjadkin me l'ha raccontato. E di che cosa avresti paura allora, perché venisti dentro? Chi ti aveva spaventato allora? Quando vidi la tua abietta faccia, quando caddi e tu mi sostenesti, fu come se un verme mi fosse entrato strisciando nel cuore: non è *lui*, pensai, non è *lui*! Il mio falco non si sarebbe mai vergognato di me davanti ad una

⁶⁸ *I demoni*, pag. 130-131

signorina del gran mondo! Oh, Signore! E io che durante questi cinque anni ero stata felice solo al pensiero che il mio falco viveva e volava da qualche parte laggiù, dietro i monti, e fissava il sole ... Parla, impostore, quanto hai ricevuto? È per una forte somma che hai acconsentito? Io non ti avrei dato neanche un soldo. Ah- ah- ah! Ah- ah- ah! ...⁶⁹

Per quanto demente e per quanto folle, Mar'ja, insieme a Liza e a Šatov, è uno dei personaggi che non si ingannano sulla natura di Stavrogin: egli è un barbogianni che ha creduto di poter volare come un falco. È un impostore. Ella non è posseduta da un demone ma è presso lo “spirito”: il suo è un Dio immanente, un Dio presente che la circonda, è la presenza di questo dio a fare in modo che gioia e dolore siano misteriosamente legate: questo legame tra gioia e dolore non si può spiegare logicamente perché, secondo la ragione, gioia e dolore sono l'una il contrario dell'altra, infatti si arriva alla definizione dell'uno tramite l'altro. Come può allora Mar'ja spiegare, a chi ragiona invece come l'uomo del sottosuolo, che la gioia e il dolore sono intimamente connessi e condividono il mistero della stessa natura? Come spiegare che «Dio e la natura sono la stessa cosa»⁷⁰? Quali sono le parole per esprimere un vero mistero? Può un enigma essere espresso chiaramente? A lei a cui appare così evidente questa intuizione, mancano i concetti per spiegarsi e il suo folle dire non può essere significativo alle orecchie di chi non può prescindere dalle categorie logiche. La zoppa Mar'ja è aliena dalla logica del sottosuolo, perciò scrive Berardini:

“La Timoféevna ha rotto un prezioso equilibrio- ha distrutto il “muro” e ora si ripara presso macerie che non danno protezione, ma di cui essa comunque si fida. Diversamente dall'uomo del sottosuolo, la “zoppa” non percepisce il dramma che segue al momento distruttivo, essa non conosce differenza. Così, se il primo riesce sempre a costruirsi un cantuccio per quanto fetido e ripugnante possa essere la seconda semplicemente siede, sentendosi a casa, all'aperto. Il misticismo di lei si presenta in duplice forma: da una parte è fonte del sacro, dall'altra è pozzo senza fondo. Cogliendo il legame che tutte le cose unisce – potendo immergere le mani e i sensi in mezzo alle trame di questa unità Mar'ja scioglie quella individualità che le permette di situarsi nello spazio e nel tempo comune. Tornando a sé, immemore del proprio errare, porta le mani alle tasche trovandole vuote. La sua spiritualità è divisa e

⁶⁹ *I demoni*, pag.259

⁷⁰ *I demoni*, pag.133

autonoma rispetto alla sua mondanità: attingendo alla propria spiritualità ella si consegna agli altri secondo la modalità dell'inaudito; facendo ritorno agli altri ella si relaziona con essi unicamente sul piano della "chiacchiera". Il passaggio dall'una all'altra situazione non si annuncia attraverso alcun segno di preavviso- il razionale come i motivi che lo sostengono, il suo entusiasmo la riempie del divino, ma la lascia anche ben presto in preda a una malinconia che denuncia una dolorosa assenza. Il lutto che fa seguito alla perdita di un bimbo forse visto in sogno, forse avuto per davvero, le brucia nel ventre e nell'anima- la sensazione di aver smarrito il legame che la univa a una pienezza umida e pregna di vita, irrorata di lacrime svestite del quotidiano affanno, è disorientante: lo sguardo smarrisce l'oriente e si volge indietro verso il tramonto. Ritornando alla memoria e alla paura dell'oscurità, anche le lacrime tornano a essere segno di cordoglio.⁷¹"

È questa la donna che Stavrogin decide di sposare in segreto. Una donna che è l'esatto contrario di lui: mentre lei è buona e isolata, non amata da una società che la considera niente più che un rifiuto, Stavrogin è il bel principe, il signore di una società che lo considera un punto di riferimento nonostante il suo nichilismo che, essendo interiore, resta occulto a quella società che non ha i mezzi per capire il misticismo della zoppa. Se Mar'ja è paragonabile all'uomo del sottosuolo, come Berardini ci faceva notare sopra, anche Stavrogin è paragonabile all'uomo del sottosuolo e infatti scrive Girard:

"Stavrogin è per i demoni ciò che l'ufficiale insolente è per il personaggio del sottosuolo: l'ostacolo insuperabile di cui si finisce sempre per fare un assoluto quando si reputa sé stessi un assoluto. Stavrogin accetta di battersi a duello, o piuttosto di servire da bersaglio a un uomo di cui ha insultato gravemente il padre. Egli mostra una tale indifferenza di fronte ai proiettili che l'avversario, fuori di sé, non è neppure capace di mirare. È come sempre la padronanza di sé che permette di dominare il sottosuolo. Il desiderio di fusione con il rivale aborrito rivela qui il suo significato fondamentale. L'orgoglioso non rinuncia a essere Dio; proprio per questo si inchina con atteggiamento di odio davanti a Stavrogin; egli ritorna costantemente a ferirsi contro l'ostacolo perché non crede che in esso e vuole diventare esso. La straordinaria bassezza del personaggio del sottosuolo, la sua paralisi in presenza del rivale, la sua costernazione all'idea del conflitto che lui stesso ha provocato, tutto questo alla luce dei demoni diventa non razionale, certamente ma perfettamente intellegibile e coerente. Stavrogin è per i demoni ciò che la donna è per l'amante, ciò che il rivale è per il geloso,

⁷¹ S. F. Berardini, *Nichilismo e rivolta*, il Poligrafo, Padova 2008, pag. 167

ciò che la roulette è per il giocatore, e ciò che per Raskol'nikov è quel Napoleone in cui Hegel vedeva già l'incarnazione vivente della divinità. Stavrogin è la sintesi di tutte le relazioni sotterranee anteriori.”⁷²

Ma allora perché si sposa? Abbiamo detto che il cuore di Stavrogin è incapace ad amare, quindi non è verosimile che abbia sposato per pietà Mar'ja. A illuminarci in tale questione è ancora una volta Šatov. È infatti Šatov a dire a Stavrogin:

“Sapete perché vi sposate allora in modo così vergognoso e vile appunto perché qui la vergogna e l'assurdo arrivano alla genialità! O voi non vi aggirate sull'orlo dell'abisso ma vi buttate giù arditamente a capofitto. Vi siete sposato per passione del martirio, per bramosia di rimorsi, per voluttà morali. Qui c'è stato uno schianto dei nervi ... la sfida al buon senso era troppo seducente! Stavrogin e la zoppa debole, povera di spirito e senza un soldo! Quando mordeste l'orecchio al governatore provaste una voluttà? La provaste? La provaste, signorino ozioso e bighellone?”⁷³

Sono due le contraddittorie ragioni di questo matrimonio: la prima è che Stavrogin non sposa la zoppa per pietà ma per cercare di indurre il suo cuore alla pietà. Stavrogin vorrebbe provare pietà, ma neanche un gesto così estremo può qualcosa contro la sterilità del suo cuore. C'è anche un'altra ragione: Stavrogin ha con Mar'ja un motivo per suscitare una grande vergogna, quindi, quanto più il matrimonio viene nascosto, tanto più fa scandalo e la vergogna è maggiore. In seguito, come vedremo, Nikolaj Vsévolodovič avrà dal matrimonio con Mar'ja un ulteriore motivo per vergognarsi: al momento del suo ritorno con Pëtr Stepanovič, gli verrà esplicitamente chiesto da Varvara Petrovna, nel salotto in cui sono presenti anche Liza, Dar'ja e Mar'ja, se è vero che ha sposato la zoppa. Ebbene, in quel momento Nikolaj non riuscirà a dare una risposta chiara e Mar'ja capisce che Stavrogin si vergogna di lei.

Ma è Stavrogin stesso a dirci perché ha sposato la zoppa e lo fa dopo averci parlato di Matrëša:

“Più che altro la vita mi annoiava fino all'inebetimento. Il fatto di via Goročovaja, passato il pericolo, lo avrei del tutto

⁷² R. Girard, Dostoevskij, dal doppio all'unità, SE, Milano 1987, pag. 67

⁷³ *I demoni*, pag.237-238

dimenticato, come ogni altra circostanza allora, se per qualche tempo non avessi ricordato con rabbia come ero spaventato»⁷⁴.

Sfogavo la mia rabbia su chi potevo. A quel tempo, ma senza motivo di sorta, mi venne appunto l'idea di rovinare la mia vita in un modo qualunque, purché fosse il più disgustoso possibile. Circa un anno prima avevo già pensato di spararmi; mi si presentò qualcosa di meglio.

Una volta, guardando la zoppa Mar'ja Timoféevna Lebiàdkina, che faceva qualche servizio nelle stanze mobiliate, e allora non era ancora pazza, ma era semplicemente un'idiota entusiasta, follemente innamorata di me in segreto (come avevano scoperto i nostri), decisi tutt'a un tratto di sposarla. L'idea del matrimonio di Stavrogin con un così infimo essere vellicava i miei nervi. Non si poteva immaginare nulla di più mostruoso. Ma in ogni caso non mi sposai soltanto per aver semplicemente «scommesso del vino dopo un pranzo e una sbornia».⁷⁵

Mar'ja capisce d'essere stata rinnegata: «il mio falco non si vergogna di me!»⁷⁶ ma è questo il peggiore peccato che commette Stavrogin: solo Šatov è in grado di andare in soccorso di Mar'ja perché il male fatto a questa creatura è ingiustizia gratuita, è vero male che non può non sfociare in rabbia. Invano Šatov invocherà l'aiuto di Tichon: questo gesto di Stavrogin, proprio questa sua offesa, determinerà la morte di Mar'ja, di Lebjadkin, di Liza e di Stavrogin stesso, ognuna delle quali avverrà in modo tremendo. Da questa mancanza di misericordia di Stavrogin nei confronti di una zoppa esposta a pubblico ludibrio avverrà la messa in atto del piano diabolico: Pëtr Stepanovič, infatti, vedrà in Mar'ja un ostacolo alla relazione tra Stavrogin e Liza e riterrà di fare un favore a Nikolaj rendendolo vedovo. Del resto a Pëtr Stepanovič non interessa poi così tanto capire cosa aggrada a Stavrogin e crede di poterlo legare a sé appunto con questo delitto, che infatti avviene nel momento in cui Pëtr Stepanovič capisce che Stavrogin non è affatto legato al quintetto terroristico. Ma per Pëtr Stepanovič Stavrogin è una figura necessaria, assolutamente irrinunciabile per il suo piano politico, dunque deve, a tutti i costi, legare a sé Stavrogin.

⁷⁴ *I demoni*, pag. 405

⁷⁵ *I demoni*, pag. 412

⁷⁶ *I demoni*, pag. 258

La morte di Mar'ja è simile a quella di Šatov: questi sono gli unici due personaggi in grado di sentire l'alterità del divino, ognuno a suo modo, e di esserne ispirati. Non a caso condideranno la stessa fine: perire a causa della cellula terroristica. Saranno uccisi, non per mano di una sola persona, ma per responsabilità di un'intera collettività: la generale Julia von Lembke si fa ingannare da Pëtr Stepanovič, esattamente come suo marito. Ma ancora una volta è Stavrogin che si distingue: chi è infatti il vero boia di Mar'ja, Pëtr Stepanovič che organizza il delitto o Stavrogin che lo rende possibile senza nemmeno accorgersene? Lo stesso Stavrogin informa Šatov delle intenzioni di Pëtr Stepanovič, ma non fa nulla di più.

L'indifferenza è la bruttezza di Stavrogin: questa indifferenza, che è assenza di pietà, fa di Stavrogin un mostro, una bestia non più in grado di vivere nel consorzio umano. È infatti frequente che l'autore parli metaforicamente di Stavrogin come di un ragno, e allo stesso modo, del resto, in cui lo stesso Pëtr Verchovenskij è paragonato a un serpente. È a questo ragno che si rivolge Tichon mettendolo in guardia quando gli dice: “la bruttezza vi ucciderà”⁷⁷. Stavrogin si rende conto di questa sua bruttezza e vorrebbe salvarsi, il suo dramma non è solo la bruttezza ma soprattutto la solitudine:

– Ascoltate, padre Tichon: io mi voglio perdonare da me, ed ecco il mio scopo principale, tutto il mio scopo – disse a un tratto Stavrogin con un cupo entusiasmo negli occhi. – So che solo allora sparirà la visione. Ecco perché cerco una sofferenza infinita, perché la cerco io stesso. Non spaventatemi dunque, se no perirò nel rancore.⁷⁸

Il dramma è proprio questa potenza, la quale, pur essendo potenza del soggetto assoluto, è, contemporaneamente, impotenza d'alterità: quanto più Stavrogin è capace di reggere la propria noia, tanto più non ha la forza di aprirsi verso gli altri; quanto più non ha la forza di vivere, tanto meno ha la forza di non morire. Stavrogin è potente perché è assolutamente libero – e questo lo capiscono tutti quei personaggi su cui esercita fascino – ma la sua assoluta libertà lo rende solo e incapace di confrontarsi con gli altri. Scrive Chiantese:

⁷⁷ *I demoni*, pag.419

⁷⁸ Ivi

Si capisce così la paura del pentimento. Esso consisterebbe in un'adesione incondizionata all'Altro. Possiamo notare che per una coscienza che è qualcosa esclusivamente nel proprio nulla, l'essere rappresenta, per una specie di controsenso, la propria nullificazione. Salvezza si darebbe qualora essa rinunci al proprio nulla, abdichi di fronte a se stessa, per divenire ancora più profondamente qualcosa di insostanziale: il segno di un Altro.[...] Stavrogin, per salvarsi, dovrebbe sacrificare in sé ogni autocompiacimento, attuare dentro di sé un'assunzione infinita di ciò che letteralmente lo eccede, di un'alterità che, quasi inevitabilmente, assume le fattezze dell'assurdo. Per questo Tichon gli dichiara che ciò che maggiormente dovrà essere capace di sopportare sarà il riso. Offrirsi alla derisione, prendere su di sé questo assurdo, e dichiarare la propria colpevolezza nell'unico istante in cui potrebbe dichiararsi innocente, secondo il famoso detto del Vangelo: "Chi avrà trovato la sua vita, la perderà e chi avrà perduto la sua vita a causa mia, La ritroverà" (Matteo 10,39), è l'unica via d'uscita. Essa consiste nel concedersi all'incomprensione, attuando di fronte a questa un'assunzione di responsabilità, il perdono, che si infinitezza in quella medesima particella di tempo, che sollevando un altro sul piano dell'eternità trasfigura se stesso, offrendosi alla passività della morte, avvolta prima di questo gesto nelle nubi dell'ora⁷⁹.

Nell'alterità non vede misericordia ma proprio il contrario, lui che non conosce la pietà pensa che neanche gli altri possano conoscerla. È proprio questo che teme Stavrogin: il riso. Teme di diventare ridicolo: infatti nel momento in cui avviene il pentimento, si ha bisogno del perdono, che però è un'azione che compete ad altri, cioè alla comunità cui partecipa, nella quale si ripercuotono le azioni. Il perdono, così come la condanna, sono quegli eventi in cui il soggetto è del tutto in balia d'altri, sono eventi passivi che il soggetto si trova a subire. Stavrogin dovrebbe affidarsi agli altri con misericordia, ma come può egli, non conoscendo pietà, avere fiducia nella pietà degli altri? Il riso è presenza di significato, il senso del riso è estremamente crudele. nel riso non c'è nessuna accoglienza, al contrario il riso è umiliazione, l'altro mi possiede e si fa beffa di me, il riso è violenza.

Egli fa di tutto – anche diventare schizofrenico – piuttosto che confrontarsi con gli altri, allora si divide, diventa un diavolo, si scinde al punto da diventare il sosia di sé stesso. Scrive Pareyson:

⁷⁹ M. Chiantese, Dostoevskij, Filosofia e Religione, Firenze Atheneum, Firenze 1999, pag. 92

La falsità fondamentale consiste nell'impossibilità di agire se non come spettatore di sé: intimamente sdoppiato, attore e spettatore insieme, egli vede e studia il suo sosia mentre commette gli atti più ignobili e così si illude di non prendervi parte, mentre invece il suo sosia è la sua stessa malvagità personificata e oggettivata, il suo sé stesso cattivo, quanto c'è di demoniaco e satanico in lui, tant'è vero che, come si vedrà, si personificherà nel demonio⁸⁰.

Stavrogin infatti diventa effettivamente un vero e proprio demonio per chi gli sta attorno: non solo la zoppa Mar'ja vede in lui un barbagianni, ma lo stesso Kirillov arriva a sviluppare la propria personale dottrina a seguito dell'influenza di Stavrogin. Ma che Nikolaj Vsévolodovič sia un demone è evidente nel caso di Matrëša, la bambina di Pietroburgo che a causa di Stavrogin arriverà a uccidere Dio. Matrëša è innocente pura, e umile. Per farci capire quanto sia vulnerabile, Stavrogin nella sua confessione ci dice che la piccola ha una madre severa che di tanto in tanto la picchia. L'innocenza e la vulnerabilità fanno di Matrëša la vittima ideale per Stavrogin e lui non se la fa sfuggire. Egli non si limita a sedurla ma ne causa addirittura la morte: questo male gratuito è incancellabile ed è proprio per questa sua purezza che Stavrogin lo compie a sangue freddo, consapevolmente, lo compie in maniera meticolosa. Quello di Stavrogin non è un raptus, non è l'azione di un momento in cui si agisce d'impulso. Si tratta proprio di male per il male, cattiveria gratuita. Dov'era Dio mentre Matrëša veniva sedotta? Dio non c'era in quello sgabuzzino nel quale Matrëša veniva lasciata morire, impiccata come, proprio nella Russia di quell'epoca, si faceva con i condannati a morte. In questo senso Matrëša ha ucciso Dio: nonostante la piccola bambina venga oltraggiata, nessun Dio viene a salvarla, la vita di Matrëša riprende come se nulla fosse successo ed è per questo che ella non può più avere fede. Dio non può concedere un simile oltraggio. Neanche Dio è in grado di difendere Matrëša: la speranza, la fede, la carità vengono meno. Dio muore per mano di una bambina, condotta a quel punto estremo da un demone solo. Ammazza Dio significa non avere più speranza, ammazzare sé stessi, non avere più futuro, non poter avere più vita. Non ha più senso credere in Dio quando ci si trova dinnanzi all'orrore e si sopravvive a esso. Non è più possibile credere al martirio di

⁸⁰ Luigi Pareyson, *Dostoevskij, filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, pag.47

Cristo che non toglie il male. C'è solo il male e niente altro che il male. In questo male non c'è spazio per l'esistenza che è costretta a negarsi. Quello stesso Cristo muore ammazzato da tutto questo male.

Ma cosa né è del male quando la sua natura è tale? Stavrogin non ha paura di confessare a Tichon le sue colpe, mette la sua confessione nero su bianco senza risparmiarsi alcun particolare. È Tichon che dopo aver ascoltato la confessione gli dice:

– Questo documento scaturisce direttamente dal bisogno di un cuore mortalmente ulcerato; ho capito bene? – egli proferì con insistenza e con straordinario calore. - Sì, questo è pentimento e naturale bisogno di pentimento che vi ha vinto, e vi siete messo su un grande cammino, un cammino di quelli inauditi. Ma sembra che voi odiate e disprezzate già, anticipatamente, tutti quelli che leggeranno ciò che è scritto qui e li sfidiate a una lotta. Giacché non vi vergognate di confessare il delitto, perché vi vergognate del pentimento?⁸¹

Il male compiuto da Stavrogin è puro, gratuito, assoluto: esso è slegato da qualsiasi logica e da qualsiasi motivo. Proprio per questo si fa ridicolo il pentimento: la banalità del male è tale non solo da non poter essere giustificata ma soprattutto da non poter trovare alcuna forma di perdono. Nulla può riscattare il male e quindi che pentimento si può dare? Qualsiasi forma di pentimento sarebbe meschina. Il male è così tragico che lo stesso tentativo di pensare anche solo alla possibilità del pentimento è ridicola. Tanto più il male è senza ragione, quanto più è pieno di sé stesso. Opporre il pentimento al male compiuto significa banalizzarlo, rimpicciolirlo, alterarne la natura. Se ciò avviene non è che per un motivo: Stavrogin non ha un Cristo a cui rimettere le proprie colpe ed è proprio questo il motivo per cui il proprio pentimento rimane confinato dentro di lui. Stavrogin non riuscendo a estrinsecare il male, non è capace del pentimento di cui non prova altro che vergogna. Egli nella confessione e nel colloquio che ha con il vescovo Tichon ammette di provare vergogna: anche la vergogna rimane dentro di lui e ciò fa in modo da penalizzare il pentimento che viene ridicolizzato.

Stavrogin conosce solo due realtà ovvero la propria esistenza e la responsabilità del male compiuto. È per questo che Stavrogin, non conoscendo altri

⁸¹ *I demoni*, pag. 415

che se stesso, non può riconoscere il Cristo, e di conseguenza l'alterità non gli si rivela come misericordia, ma al contrario gli si concede solo come riso, vergogna e dileggio. La potenza dell'alterità non sarà dunque un qualcosa che lo possa salvare, ma al contrario sarà potenza del negativo che costringerà Stavrogin a sopprimersi da sé. Essendo sicuro solo di sé e del proprio male, egli ha ragione nel credere al diavolo. Crede nel diavolo appunto perché non crede in Dio⁸².

C'è ancora un aspetto della personalità di Stavrogin che rimane misterioso: è totalmente cattivo? Non c'è in lui proprio nulla di buono? Ebbene fino alla fine del secondo capitolo della seconda parte del romanzo, Stavrogin non è ancora perduto: è solo dopo le morti di Mar'ja e di Liza, morti che avvengono a poche ore di distanza l'una dall'altra, che Stavrogin precipita in maniera disperata verso la fine. Il matrimonio con Mar'ja, quando questa non è ancora folle, ma solo un'idiota entusiasta, è allora interpretabile non solo come uno scandalo, ma anche, come ci dice lo stesso Kirillov, come "l'esperimento di un uomo troppo sazio"⁸³, ovvero come la ricerca di una croce da sopportare. A far innamorare Mar'ja di Stavrogin è un gesto di quest'ultimo, il quale, in una serata di eccessi, la difende da un militare che si prende gioco di lei. Qual è dunque il vero motivo del matrimonio tra Stavrogin e Mar'ja? È solo uno scandalo, o è anche la ricerca di un fardello⁸⁴? Ebbene la

⁸² Nel terzo capitolo della seconda parte Stavrogin confida a Dar'ja Pàvlovna di ricevere le visite del diavolo, visite simili a quella che avrà Ivàn ne *I fratelli Karamazov*. Si veda pag. 273-274 de *I demoni*.

⁸³ *I demoni*, pag. 623

⁸⁴ È appena dopo il duello che Stavrogin ha questo dialogo con Kirillov, il quale gli ha fatto da padrino e gli ha prestato le armi:

Comincio a non capire più nulla! – disse rabbiosamente Stavrogin: - Tutti si aspettano da me quello che non si aspettano dagli altri? A che scopo devo tollerare quello che nessuno tollera e caricarmi apposta di fardelli che nessuno può portare?

-lo credevo che voi stesso cercaste un fardello.

-lo cerco un fardello?

-Sì.

-Voi ... vene siete accorto?

-Sì.

-è una cosa così visibile?

-Sì.

Tacquero per un mito. Stavrogin aveva un aspetto molto impensierito, era quasi stupefatto.

-Non ho sparato perché non volevo ucciderlo e non c'è stato niente altro, ve lo assicuro, - disse frettoloso e inquieto, come se si giustificasse.

-Non bisognava offenderlo.

doppia natura di Stavrogin non esclude la presenza simultanea di queste due intenzioni, a maggior ragione è possibile credere a questa ipotesi considerando quanto detto sopra, e cioè che, se è vero che Stavrogin fino al secondo capitolo della seconda parte non è ancora perduto, il suo destino non è ancora volto al suicidio. La stessa Liza muore dopo uno strano dialogo con Stavrogin. Il momento centrale del romanzo è in questa conversazione. E' di Liza la prima battuta:

– Ma ricordate che ieri, entrando, dissi di me stessa che ero una morta? Ecco quello che avete creduto necessario di dimenticare. Dimenticare o non rilevare.

– Non ricordo, Liza. Perché una morta? Bisogna vivere ...

– E tacete? La vostra eloquenza è scomparsa del tutto. Ho vissuto la mia ora in questo mondo e basta. [...]

– Liza, - esclamò, - ti giuro, ora ti amo più di ieri quando entraste da me.

– Che strana confessione! Che c'entrano ieri e oggi e le due misure?

– Tu non mi lascerai, - egli continuò quasi con disperazione,- partiremo insieme oggi stesso, non è vero? Non è vero?

– Ah, non mi stringete la mano così forte! Dove dovremmo andare insieme oggi stesso?

– Di nuovo a “resuscitare” in qualche posto?

– No, ormai basta prove... e poi per me è una cosa troppo lenta; e poi ne sono incapace; è troppo sublime per me. Se si ha da partire è per andare a Mosca e là far delle visite e ricevere: ecco il mio ideale, lo sapete; non vi ho nascosto come sono io, fin da quando eravamo in Svizzera. Poiché ci è impossibile andare a Mosca e fare delle visite, perché siete ammogliato, non mette nemmeno conto di parlarne.

– Liza! E allora che cosa è avvenuto ieri?

-E come si doveva fare?

-Bisognava ucciderlo.

-Vi dispiace che non l'abbia ucciso?

-Non mi dispiace di nulla. Credevo che davvero voleste ucciderlo.

-Non sapete quel che cercate.

-Cerco un fardello, - disse Stavrogin ridendo. (*I demoni*, pag. 270)

– È avvenuto quello che è avvenuto.

– È impossibile! È crudele!

– E anche se è crudele? Sopportatelo, se è crudele.

– Voi vi vendicate con me della fantasia di ieri ... - egli mormorò, sorridendo malignamente. Liza avvampò.

– Che pensiero basso! Allora perché mi avete donato ... “tanta felicità”? Ho diritto di saperlo.

– No, cercate invece di fare a meno dei diritti; non coronate la bassezza della vostra supposizione con una sciocchezza. Oggi non ve ne riesce una. A proposito, non temete anche l’opinione pubblica e che per “tanta felicità” vi condannino? Oh, se è così, per amor di Dio, non agitatevi, voi qui non siete la causa di nulla e non avete da rispondere a nessuno. Ieri, quando aprivo la vostra porta non sapevate nemmeno chi entrasse. Qui non c’è stata appunto, che una mia fantasia, come vi siete espresso or ora e nulla più. Potete guardar tutti in faccia arditamente da vincitore!

– Le tue parole, questo riso già da un’ora mi mettono attorno brividi di terrore. Questa “felicità” di cui tu parli in modo così rabbioso mi costa tutto. Posso forse perderti ora? Ti giuro che ieri ti amavo meno. Perché oggi mi togli tutto? Sai che cosa mi è costata, questa nuova speranza? L’ho pagata con la vita.

– Con la vostra o con l’altrui?

Egli si levò rapidamente.

– Che vuol dire questo?- proferì, guardandola con uno sguardo immobile.

– Con la vostra vita o con la mia l’avete pagata? Ecco quello che volevo domandare. O adesso avete cessato del tutto di capire? – fece Liza avvampando. – perché siete balzato su così d’un tratto? Perché mi guardate con quell’aria? Mi spaventate. Di che cosa avete sempre paura? è un pezzo che ho notato che avete paura, e proprio adesso, proprio in questo momento ... Dio come impallidite.⁸⁵

La stessa Mar’ja quando avviene questo dialogo è già morta e dunque il dialogo tra Nikolaj e Liza non è solo un dialogo d’amore ma soprattutto di morte. La potenza della morte è già un’ombra nella stanza in cui passano la notte Stavrogin e

⁸⁵ *I demoni*, pag. 512-513

Liza, ma è anche molto di più, essa è già realtà nell'incendio in cui muoiono Mar'ja e suo fratello. La morte dunque è reale al contrario di quell'amore di cui parlano Stavrogin e Liza, quell'amore enigmatico e non ben definito. È proprio quello il dialogo in cui muoiono sia Liza che Stavrogin, in quel dialogo i due si lasciano morire del tutto. Il colpo di grazia avviene con l'irruzione improvvisa di Pëtr Stepanovič che informa Stavrogin della morte di Mar'ja a opera del forzato Fed'ka. In un ultimo ed estremo tentativo, Nikolaj cerca di risparmiare a Liza questa notizia mandandola fuori al momento della comparsa di Pëtr Stepanovič, ma ella origlia e quando sente quello che è successo irrompe nella camera e vuole la verità. A quel punto Stavrogin le confessa la verità ammettendo le proprie colpe:

– “Io non li ho uccisi ed ero contrario, ma sapevo che sarebbero stati uccisi e non ho fermato gli assassini. Lasciatemi, Liza”⁸⁶.

E infatti, Liza, che già aveva detto che lo avrebbe lasciato, lascia definitivamente Stavrogin: negandogli la resurrezione condanna a morte non solo lui ma anche se stessa. Ha l'esigenza di non negarsi all'orrore e va sul luogo dell'incendio con l'abito di gala del giorno prima, tutto trine, verde chiaro, sfarzoso. Là verrà uccisa dai contadini: «E' quella di Stavrogin!», «Non solo uccidono, vengono anche a vedere!»⁸⁷. Liza non ha la forza di negarsi alla furia dei contadini, ormai la sua è una vita solo fisica, era già morta qualche ora prima in quella camera con Stavrogin.

L'amore che potrebbe salvare Stavrogin dovrebbe essere fatto sia di passione che di pietà: non gli basta l'amore di Liza perché Liza ha paura di lui; non gli basta l'amore di Dar'ja Pàvlovna perché ella, pur non provando per lui paura, prova anche una pietà che non ha la bellezza della passionalità dell'amore che invece prova Liza. Dar'ja è quella infermiera che Liza non vuole diventare: “io non voglio essere la vostra suora di carità” e parlando di Dar'ja, Liza esclama “Povera cagnetta! Salutatemela. Lo sa che già in Svizzera ve l'eravate riservata per la vecchiaia? Che premura! Che previdenza!” dice in tono ironico Liza, che però amaramente dice il vero. Il dramma di Nikolaj Vsévolodovič è appunto questo: egli vuole essere amato

⁸⁶ *I demoni*, pag. 517

⁸⁷ *I demoni*, pag. 530

come un grande uomo, vorrebbe essere degno dell'amore più alto, invece è proprio Liza in quel dialogo a fargli capire che egli è degno soltanto della pietà che si prova per l'ultimo dei reietti.

Stavrogin ne prende coscienza e a quel punto si rende conto di essere ridicolo, si rende conto che l'amore pietoso che Dar'ja può provare per lui è solo una misera consolazione, è un ridicolo palliativo, ma soprattutto è quasi un'offesa, sicuramente è un'umiliazione che Stavrogin non può accettare: Il cittadino del cantone di Uri è spacciato, non gli resta che la morte. È proprio Liza che capisce la vera natura di Stavrogin:

Mi è sempre parso che mi avreste condotta in qualche luogo dove vive un enorme ragno cattivo, grande come un uomo, e che saremmo stati lì tutta la vita a guardarlo e a temerlo. E nel far così sarebbe trascorso il nostro reciproco amore.⁸⁸

⁸⁸ *I demoni*, pag.516

Capitolo 3: *Delitto e castigo*, ovvero, della resurrezione tramite Cristo

1. “Una sola morte e cento vite in cambio. È aritmetica questa!”⁸⁹

Non tutti i nomi dei protagonisti dostoevskijani sono casuali, alcuni ci dicono qualcosa sulla natura dei personaggi. Questo è particolarmente evidente in due casi: il primo è il nome del protagonista de *I Demoni*, Stavrogin, che ha il significato di “portatore di Croce”, in lui l’assenza di Cristo si traduce nel peso di chi conduce l’intera esistenza come un calvario. Ancora più emblematico è il nome del protagonista di *Delitto e castigo*, Raskol’nikov, che ha appunto il significato di “scismatico”, “diviso”: questa è la strana natura del protagonista che oscilla tra la bontà più pura che lo fa commuovere per una cavallina picchiata per il divertimento di uomini ubriachi che provano gusto in questa violenza, e la crudeltà della logica secondo la quale una sola morte può valere cento vite. C’è in Raskol’nikov una potente oscillazione tra l’impulso ad essere caritatevole e l’esigenza dell’utilitarismo. Egli va incontro alla ragazza sedotta e oltraggiata con lo stesso spirito di carità con cui dona i suoi risparmi alla famiglia di Marmeladov ma, solo dopo qualche minuto, si pente: “Ma che razza di sciocchezza ho fatto” pensò “quelli lì hanno Sonja, mentre io ne ho bisogno per me”⁹⁰. In questo episodio posto all’inizio del romanzo, è tentato di tornare indietro a riprendere i soldi, che non sono stati dati nelle mani di nessuno, ma, discretamente e anonimamente, deposti sulla finestrella. Pur indeciso, Raskol’nikov lascia i soldi alla famiglia.

Raskol’nikov è simile a Kirillov: c’è già in questo personaggio, concepito nel 1866, la natura idealistica degli indemoniati. La differenza sostanziale è che mentre Kirillov rimane fedele alla sua idea, Raskol’nikov è diviso tra due grandi idee. Come Kirillov, anch’egli sente l’esigenza di realizzare il proprio ideale: ma qual è l’ideale di Raskol’nikov? Ebbene, egli inizialmente non è in grado di decidersi.

“Oh, Dio! Come è ripugnante tutto ciò! È possibile, possibile che io... no, è una sciocchezza, un’assurdità”

⁸⁹ *Delitto e castigo*, pag. 84

⁹⁰ Ivi, pag. 35

soggiunse con decisione. “È possibile che mi sia potuto venire in mente un simile orrore? Di che sudiciume tuttavia capace il mio cuore! È tutto così sudicio, abominevole, abietto, abietto!”⁹¹

Mentre l’idea di Kirillov è una sola e ipostatizzata, Raskol’nikov ha due idee che si contraddicono: non ci può essere mediazione tra queste due idee assolute. La prima è quella che lo vede aiutare con misericordia gli indifesi: è il caso della ragazza che viene oltraggiata e cui Raskol’nikov presta soccorso. Egli sente l’esigenza morale di andare incontro alle creature deboli, ma questa esigenza è grande almeno quanto la consapevolezza non solo di essere impotente dinnanzi a tutte le ingiustizie del mondo, ma addirittura di non poter essere risolutivo, se non per un momento, nei confronti delle persone che aiuta. La ragazza oltraggiata, cui va incontro Raskol’nikov, sarà risparmiata per qualche giorno, forse per qualche settimana; allo stesso modo i soldi, che egli lascia sulla finestrella di Marmeladov, sfameranno un’intera famiglia solo per qualche pranzo, ma dopo?

Lo iato tra ingiustizia e impossibilità di fare qualcosa per far fronte all’ingiustizia è intollerabile. È proprio l’incapacità di ovviare all’ingiustizia con una prassi, a obbligare Raskol’nikov a ricorrere a una grande idea. Dal momento che è impossibile cambiare le condizioni reali del mondo, che rimane un luogo ingiusto nonostante lo sgomento e nonostante gli sforzi, Raskol’nikov è costretto allora a cambiare le proprie idee. A quale nuova idea essere fedele? Il giustizialismo è la deriva logica dell’impossibilità di accettare il fatto che non ci sia una giustizia universale: se, cioè, non si può fare in modo che la giustizia sia giusta per tutti, bisogna allora per lo meno fare in modo che ci sia giustizia per “i migliori”. Il giustizialismo rende Raskol’nikov giudice e boia: è lui che decide chi merita la vita e chi invece non ne è degno. La giustizia, quindi, non è più un universale cui riferirsi, ma un qualcosa da realizzare a ogni costo, essa è viziata da un difetto che la rende contraddittoria: o la giustizia è universale e vale per tutti o non è giusta. La giustizia è un’idea irrealizzabile, ma è proprio per la sua natura ideale – e non reale – che essa ci serve da punto di riferimento. Tutto questo Raskol’nikov non riesce a sopportarlo. Egli decide che pur di essere reale, la giustizia può rinunciare a essere piena. Chi

⁹¹ Ivi, pag.12

sarebbero stati Solone, Maometto o Napoleone se tra loro e la storia ci fosse stata solo una vecchia usuraia? Una vecchia avara, che pratica l'usura per l'usura, senza alcuna finalità positiva, deve essere uccisa. Non c'è solo la banalità del male: prima ancora c'è la banalità del bene che non fa accettare a Raskol'nikov che la giustizia non è sempre realizzabile, ma che essa è tale soprattutto perché è ideale. Essa deve essere ideale per poter poi diventare reale, ma non solo: deve dimostrare di essere ideale al punto da non poter essere sempre realizzata.

Raskol'nikov crederà dunque nella natura giusta del delitto. Ma al delitto seguirà il paradosso: voler essere giusti non basta per diventare effettivamente tali, con la conseguenza che l'intenzionalità del protagonista contraddice la sua stessa volontà di giustizia. Per essere giusti bisogna innanzitutto riconoscere – come sacra – la libertà altrui. Da questo momento in poi, infatti, Raskol'nikov continuerà a oscillare come prima tra l'idea della pietà e quella del giustizialismo, ma la situazione sarà aggravata dal fatto che egli abiterà il paradosso della propria volontà. Il delitto ridimensiona il protagonista nella propria interiorità. Al delitto segue infatti il delirio: quello che voleva essere un atto eroico si trasforma in un gesto atroce. Questo atto, che doveva fortificare Raskol'nikov, trasformandolo in qualcosa di più di un uomo, ha l'effetto contrario: svela infatti tutta la debolezza e tutta la disperazione di Raskol'nikov. La sua è una disperazione catalizzata verso il male. Egli ha in comune con gli indemoniati del capitolo precedente di “perdersi” appresso a un'idea. Scrive Givone:

Qui l'idea supera sé stessa: infatti assorbe e fa suo il principio della morale utilitaria per liquidare senz'altro la morale, e nello stesso tempo per cavare fuori dall'uomo del sottosuolo l'«uomo superiore», quasi come – ma in un senso decisamente rovesciato e anzi demonizzato – l'uomo nascosto. Insomma, è la morale che supera sé stessa. Attraverso una sua «decisione», una decisione che le appartiene e la sopprime⁹².

A intuire cosa sia veramente successo è Porfirij Petrovič che aveva già provato interesse per il protagonista a causa di un articolo, scritto da Raskol'nikov, ma pubblicato anonimo, che non viene riportato da Dostoevskij, ma che viene esposto dallo stesso Porfirij. In questo articolo Raskol'nikov aveva espresso la sua

⁹² S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Bari 2006, pag. 109

personale opinione riguardo alla possibilità che, in occasioni straordinarie, possano esserci uomini straordinari autorizzati, per il bene comune, a compiere delitti. Già quell'articolo attira l'attenzione di Porfirij Petrovič cui non mancano i mezzi per scoprire chi sia l'autore. Il giudice che indaga, si rende quindi conto immediatamente che non è dinnanzi al criminale comune, ma a un uomo con una coscienza assai complessa; Razumichin, amico del protagonista, lo descrive come un uomo eccezionale. Per dare prova a Porfirij della grande magnanimità dell'amico, non esita a raccontare che Raskol'nikov ha appena donato i soldi avuti dal prestito dell'usuraia per il funerale di un ubriacone quasi sconosciuto. Nonostante le buone intenzioni di Razumichin, questo racconto conferma i sospetti: Raskol'nikov è "diviso" e quindi è capace di gesti straordinariamente grandi come di gesti straordinariamente bassi, egli è eccezionale in ogni senso.

Ma come si forma esattamente questa l'idea del delitto? Per Dostoevskij, la colpa di un delitto non è mai da addebitare alla società; in questo caso nasce da un individuo asociale. Dostoevskij ci descrive minuziosamente le dinamiche sociali di una grande città come Pietroburgo: lo fa, sia dicendoci cosa osserva Raskol'nikov nelle sue lunghe passeggiate, sia parlandoci della vita della sorella e della madre di Raskol'nikov. Il narratore di *Delitto e castigo* è onnisciente: sappiamo non solo tutto quello che gli sta attorno, ma sappiamo addirittura tutto quello che pensa, conosciamo i suoi sogni così come i suoi incubi e le sue allucinazioni. Tutto ciò fa in modo che la dimensione emotiva prevalga su quella sociale al punto tale che la dimensione sociale venga assorbita da quella emotiva. Per Raskol'nikov, più che per gli altri protagonisti dei romanzi dostoevskijani, è evidente che, nonostante la società sia l'ambiente naturale dell'individuo, essa è qualcosa di contemporaneamente altro dall'individuo. L'individuo in Dostoevskij è sempre un personaggio che non viene mai del tutto assorbito dalla società, ma che è responsabile della società stessa. Le cause del delitto non sono sociali, bensì di diversa natura. C'è una causa ideologica, che è quella che abbiamo visto, e poi ci sono altre due cause, una fisiologica, costituita dalla fame concreta e vera, e una morale, pertinente alla situazione familiare del protagonista. In *Delitto e castigo* c'è un elemento fisiologico che non troviamo negli altri romanzi di Dostoevskij: Myskin è affetto da epilessia, come del resto lo è Kirillov; i quattro fratelli Karamazov hanno di che sfamarsi. I personaggi di

Dostoevskij hanno una loro fisiologia, sono personaggi in carne ed ossa. Ma questo è vero soprattutto per Raskol'nikov, che è più ossa che carne. Nessuno ha fame come il protagonista di *Delitto e castigo*. Una delle prime informazioni che ci dà il narratore è che la padrona di casa, verso cui Raskol'nikov è in debito, non gli concede più il vitto; sappiamo poi che, nei tre giorni che precedono il delitto, il protagonista mangia solo qualche cucchiata di minestra di cavolo, beve qualche sorso di tè; successivamente assume qualche sorso di birra, quindi un piròg salato accompagnato da della vodka. Ma è dopo il delitto che Raskol'nikov, a causa del delirio, rimane a digiuno per tre giorni. La privazione del cibo è sofferenza fisica che ha ripercussioni sulle idee di Raskol'nikov: quella realtà che non si lascia idealizzare riesce, tramite la natura, a influenzarne le idee.

Ancora un motivo è quello familiare: la sorella, Dunja, si sacrifica per il fratello. La sfortunata è vittima delle attenzioni del padrone della casa presso cui lavora come governante. Pur essendo innocente, viene diffamata dalla moglie dell'uomo, che solo in un secondo momento si rende conto dell'effettiva innocenza della giovane. La padrona si propone dunque di fare qualcosa per Dunja: quasi come risarcimento, le viene proposto un matrimonio. L'occasione è data dal ricco cugino della padrona di casa, il quale vuole ammogliarsi con una donna povera, esclusivamente perché ella gli sia riconoscente, ovvero per fondare il potere psicologico sul potere materiale. Si organizza dunque un vero e proprio matrimonio di interesse, di cui Raskol'nikov verrà a conoscenza solo a cose fatte. Raskol'nikov, essendo onesto e intelligente, non può non trovare la situazione della sorella, Dunja, del tutto simile alla situazione di Sonja, la figlia prostituta di Marmeladov. Il senso di colpa che Marmeladov prova per la figlia è lo stesso che Raskol'nikov prova nei confronti della sorella.

In *Delitto e castigo* c'è un complesso insieme di fattori che causano l'atto delittuoso di Raskol'nikov, che però rimane una scelta, cioè un atto di libertà: per quanto la condizione familiare e la fame abbiano un preciso peso specifico, a decidere è proprio Raskol'nikov. È una scelta cioè dettata non solo dalle condizioni, ma soprattutto da un'idea che Raskol'nikov decide di fare sua. Allo stesso tempo, però, l'oscillazione di Raskol'nikov non si conclude con la scelta di uccidere: egli è sicuramente il personaggio più dialettico di Dostoevskij, il suo cuore è un campo

dove si combatte un conflitto. Infatti, la vicenda, a partire dal delitto, assume una dimensione icastica: non c'è più l'eventualità del delitto, ma un delitto compiuto e tuttavia l'oscillazione emotiva dell'assassino continua. Egli non si nega al dialogo, al contrario, lui stesso va incontro a Porfirij Petrovič e a Sonja: tenta di spiegare loro le ragioni del suo gesto, cerca la loro approvazione, e, infatti, avvenuto il delitto, il romanzo si svolgerà non più sul piano delle esigenze materiali di Raskol'nikov, a essere protagonista sarà piuttosto l'idea e il modo in cui Sonja e Porfirij Petrovič mostrano a Raskol'nikov l'inautenticità di quell'idea e la sua incapacità di aderire alla morale. Non a caso, avvenuto il delitto, le pagine, più che da avvenimenti, sono occupate dai dialoghi che il nostro protagonista ha con Sonja e con Porfirij Petrovič.

Torniamo alla scelta di Raskol'nikov. La scelta è un atto di libertà: i motivi fisiologici non ci devono ingannare. È vero, infatti, che Raskol'nikov non agisce sotto effetto di sostanze stupefacenti, ma agisce proprio per mancanza di sostanze vitali, tuttavia c'è più di un motivo per definire l'atto estremo di Raskol'nikov un gesto di libero arbitrio.

Innanzitutto il fatto che è proprio della bestia, e non dell'uomo, aggredire per fame: questo ci deve far riflettere sul fatto che il libero arbitrio dell'essere umano è così sconfinato che egli ha la possibilità di rinunciare al libero arbitrio stesso; ma, in questo caso, se non c'è un dio, l'uomo, nel rifiutare l'arbitrio, diventa bestia. È anche vero che Raskol'nikov agisce non con l'istinto e l'impulso di una bestia, ma, appunto, con la progettualità che è tipica solo dell'essere umano, ma è pur vero anche che la fame è comunque un fattore che concretamente pesa sulla scelta di Raskol'nikov. Infatti lo stesso Raskol'nikov tenterà di nascondere a sé stesso il suo essere diventato bestia, presumendo, al contrario, di essere diventato un uomo superiore, pensando cioè di aver oltrepassato la condizione e di essere diventato un uomo straordinario: in questo modo egli si ostina a ignorare che, oltrepassando la condizione umana, egli è in realtà precipitato nella bestialità.

Un secondo fattore è l'intenzionalità: l'episodio onirico della cavallina, l'episodio della ragazza oltraggiata, la carità a Marmeladov – episodi non a caso posti nei primi capitoli, quelli che ci descrivono un Raskol'nikov che non ha ancora ucciso – ci raccontano di un'originaria misericordia di Raskol'nikov, ma questo non ha altro effetto che amplificare il suo gesto come volontario. Quello di Raskol'nikov

non è un raptus, non è nemmeno generato dall'occasione del momento: è decisione consapevole, volontà totale, assoluta. Lo dimostra il fatto che Raskol'nikov non capita per caso in un momento in cui può uccidere o non uccidere la vecchia, ma fa accadere quella situazione lui stesso. C'è un'intenzionalità totale e tuttavia questa intenzionalità è compromessa da un evento inaspettato: l'imprevisto ritorno a casa della buona Lizavetta, la sorellastra della vecchia usuraia. Nella pratica l'intenzionalità di Raskol'nikov non riesce a mantenersi fedele al suo proposito di essere giusto. Lizavetta non sarebbe dovuta essere là, il giorno precedente Raskol'nikov aveva appreso che tra le sette e le otto ella sarebbe andata in visita da certe persone. Ma ora lei è là, ha visto l'assassino della sorellastra, lo conosce. Ingiustamente Raskol'nikov abbatte l'ascia anche su di lei. È proprio questo il delitto che Raskol'nikov non riuscirà a sopportare: si era preparato a uccidere un solo pidocchio, la sua teoria non contemplava il sacrificio di un essere umano buono e mite. La teoria di Raskol'nikov prevedeva di scambiare una vita da parassita con cento vite, ma nella realtà, a morire non è solo un pidocchio ma anche una donna buona, probabilmente incinta (questa creatura portata in grembo enfatizza l'innocenza della madre che sappiamo essere ingenua oltre che buona e mite). Dunque, non solo non avviene lo scambio, avviene addirittura una strage.

La teoria che giustifica il delitto è scorretta. Il presupposto che sta alla base della teoria è falso dal momento non è possibile effettivamente scambiare una vita con altre cento, non si può pensare di risolvere un problema etico quantitativamente: le soluzioni aritmetiche sono proprie della ragione e della scienza e dunque non sono applicabili a un campo come quello etico e metafisico. Non essendo infatti l'uomo solo un organismo, non si può applicare una ragione matematica per risolverlo. E' lecito valutare che l'assenza della vecchia possa essere un vantaggio per tutte quelle persone che sono vittima della sua usura, ma questo è ancora un modo matematico di risolvere la questione.

L'atto di Raskol'nikov è cruento: si imbratta di sangue vero, vede il corpo, ha un coinvolgimento sensoriale. L'obbedienza a quella che sembra l'unica via costituisce invece solo l'unica idea, ossia l'eliminazione fisica di un essere già ucciso psicologicamente. Per togliere l'esistenza fisica bisogna negare l'esistenza metafisica: la mancanza di riconoscimento dell'altro fa in modo da privarlo della sua

totalità e quindi lo priva innanzitutto della presenza. Negato, il prossimo non è più “un qualcuno”, egli, anzi, non è più neppure “un qualcosa”, quindi non è solo possibile, ma addirittura doveroso, togliere la presenza fisica nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui vive chi, invece, ha il potere di decidere della propria esistenza. Il prossimo diventa vittima, il soggetto assoluto – che non si ritiene legato alla totalità della comunità cui dovrebbe appartenere anche quel prossimo che viene invece offeso – diventa carnefice. Questo arbitrio è il nucleo di chi ha il potere di decidere della propria esistenza. Chi si ritiene in possesso di questo potere si ritiene in possesso non solo della propria esistenza, ma anche di quella altrui, al punto tale che è “assoluto”, cioè slegato, da quell’alterità che deve negare per potersi porre in pienezza d’essere.

Come in seguito farà Ivàn Karamazov, Raskol’nikov concepisce un’antropologia politica dualista: gli uomini si dividono in due classi, quella degli uomini straordinari e superiori, i protettori illuminati, come Napoleone, e quella degli inferiori che devono essere protetti e rimanere ignoranti. Dice Porfirij Petrovič:

Il fatto è che nel suo articolo gli uomini si dividono in “ordinari e straordinari”. Gli ordinari devono vivere nell’obbedienza e non hanno il diritto di violare la legge, perché loro, dovete sapere, sono ordinari. Mentre gli uomini straordinari hanno il diritto di commettere qualsiasi delitto e di violare in tutti i modi la legge, proprio in quanto sono straordinari⁹³.

Precisa Raskol’nikov:

L’uomo straordinario ha il diritto... ovvero, non un diritto ufficiale, ma lui stesso è in possesso del diritto di permettere alla sua coscienza di superare... certi ostacoli, e unicamente nel caso che la realizzazione della sua idea (che alle volte può essere salvifica per l’intera umanità) lo esiga⁹⁴.

La potenza di imporre la propria presenza deve dunque necessariamente manifestarsi attraverso la negazione dell’altro, negazione che, a questo punto, non può limitarsi a essere solo morale e psicologica, ma che deve invece necessariamente essere fisica e tradursi in eliminazione totale. In Raskol’nikov è presente l’idea di

⁹³ *Delitto e castigo*, pag. 320

⁹⁴ *Ivi*.

una soluzione risolutiva e definitiva, appunto un'idea estrema, che in quanto tale non può che consistere in ciò che di più estremo c'è, ovvero la morte. Scrive Rolland:

Il delitto raskolnikoviano è commesso in nome dell'ordine ed è volto a instaurare un (nuovo) ordine del mondo, nel quale e con il quale l'altro uomo è assimilato, ridotto a essere solo il mio altro; dove l'ordine non ha altro fine ultimo se non quello di ridurre e svuotare l'alterità d'Altri.⁹⁵

Quella che dovrebbe essere una soluzione, rivelerà presto la sua natura malvagia. Notiamo ancora una volta una grande differenza rispetto a Kirillov⁹⁶: per Pëtr Stepanovič l'atto di arbitrio consisterebbe nell'uccidere qualcun altro, non sé stesso. Per Kirillov invece l'atto di arbitrio corrisponde alla distruzione di sé stesso, non di altri. La teoria di Kirillov, sebbene assurda e vana, si basa sull'amore che egli prova per gli altri uomini. È infatti egli stesso a paragonarsi a Cristo: quest'ultimo, per quanto negato, è l'esempio cui Kirillov si rifà. Potremmo dire che il modo in cui Kirillov si ispira a Cristo è apofatico. Al contrario Raskol'nikov è simile a Pëtr Stepanovič: egli è solo, senza un dio, senza un'alterità da riconoscere, ma, semmai, da negare.

Raskol'nikov crede di essere giusto e uccide la vecchia, ma proprio a partire da questo momento la sua oscillazione si complica diventando una catabasi: a morire è la vecchia, ma è Raskol'nikov ad andare all'inferno, non più sogni ma incubi e allucinazioni si susseguono dopo il delitto e affollano la mente di Raskol'nikov. Raskol'nikov uccide sé stesso commettendo il delitto e gli tocca rimanere in vita, una vita che però da questo momento è dominata dalla morte. Non a caso egli interiorizzerà il delitto al punto da riviverlo in sogno. Sulla sua esperienza onirica dopo il delitto Giulia Gigante scrive:

Raskol'nikov è spinto a fare questo sogno dalla consapevolezza di aver fallito il suo scopo primario. Con il proprio delitto ha commesso una violenza gratuita e non è riuscito a estirpare il male dalla terra. Dalla coscienza del suo fallimento scaturisce l'immagine della vecchia che, nonostante i colpi, non muore ma anzi si prende gioco di lui. Attraverso l'incubo di Raskol'nikov ammette inconsapevolmente la propria sconfitta. Il delitto commesso o no, è privo di significato ed egli stesso è una nullità, ridicola persino per le

⁹⁵ J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaka Book, Milano 1990, pag. 99.

⁹⁶ *I demoni*, pag. 546.

sue vittime. La vecchia è un fantasma che è impossibile scacciare: uccisa una volta, continua a vivere nei suoi sogni e invano egli riprova a ucciderla⁹⁷.

C'è ancora una cosa da dire sulla teoria con cui Raskol'nikov si fa coraggio per uccidere la vecchia usuraia: la citazione che dà il titolo a questo paragrafo infatti non è una frase di Raskol'nikov, ma viene detta da uno sconosciuto personaggio secondario: Raskol'nikov siede al tavolo di una bettola, in quello accanto uno studente e un ufficiale discutono. Il protagonista fa attenzione al dialogo in uno stato di «tremenda agitazione»⁹⁸. Insomma la cosa più tragica dell'eziologia con cui avviene il delitto è che l'idea cui dà effettiva esecuzione Raskol'nikov non sorge dalla mente di questo personaggio, ma è l'idea di qualcun altro che Raskol'nikov fa propria. In questo modo, Raskol'nikov tradisce sé stesso, tradisce quel bambino che con il padre vede un gruppo di ubriachi che godono della tortura di una cavallina. Già ponendo fede a questa idea Raskol'nikov uccide sé stesso appunto perché non è fedele al suo autentico modo d'essere.

Nel saggio dedicato a *Delitto e castigo* scrive Pier Paolo Pasolini:

Il nostro eroe è così guidato dal suo inconscio, e si appresta, come in un incubo kafkiano, a giocare il ruolo che gli è assegnato; a esso non può sottrarsi, come un automa, ma può, su esso, cercare tuttavia delle giustificazioni pretestuali, dei (aberranti, come vedremo) fondamenti moralistici e teorici. Un giorno gli “viene un'idea” – proprio come se gli venisse dal di fuori, dall'alto – ed egli come in incubo, appunto, si chiede come mai gli sia venuta una simile idea “non sua”: non può sapere infatti che gli viene dal basso. E così si appresta a elaborarla, a impossessarsene (attraverso la teorizzazione).⁹⁹

Tutto questo avviene prima dei dialoghi che Raskol'nikov avrà con Sonja. Nei dialoghi con Porfirij Petrovič, Raskol'nikov è certamente teso e più di una volta non riesce a reggere la tensione e a mantenere il controllo su di sé, ma non si tradisce mai al punto di crollare del tutto, riesce a mantenere il suo proposito di tacere la verità. Dinnanzi a Sonja invece Raskol'nikov è impotente. Prima di analizzare il rapporto tra Raskol'nikov e Sonja, è interessante dedicare qualche considerazione a Marmeladov, il padre di Sonja, non solo per indagare le origini di Sonja, ma

⁹⁷ G. Gigante, *Dostoevskij onirico*, La città del Sole, Napoli 2001, pag. 102

⁹⁸ *Delitto e castigo*, pag.84

⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di Descrizioni*, Garzanti, Milano 1996, pag. 79

soprattutto perché, in modo diverso dalla figlia, Marmeladov è un personaggio che ha a che fare con Cristo.

2. Marmeladov: “Signore, venga il tuo regno”¹⁰⁰

Chi dice queste parole è Marmeladov. Il romanzo è appena iniziato, abbiamo appena conosciuto Raskol'nikov, non siamo ancora riusciti a comprenderlo pienamente che già un nuovo personaggio è protagonista del secondo capitolo di *Delitto e castigo*. Che stranezza è mai questa? Ancora non è avvenuto il delitto, eppure in questo capitolo un ubriaccone parla già di perdono e di pietà, ma soprattutto, lui, l'ultimo dei reietti, parla di Cristo. Il funzionario a riposo Marmeladov, posto proprio all'inizio della narrazione, ci dà la chiave di lettura per capire *Delitto e castigo*. In preda all'alcool, egli farnetica. Il suo stato di ubriaco è simile a quello della zoppa Mar'ja: l'alcool infatti non lo distrae dalla sua miseria ma anzi fa in modo che Marmeladov non contempi altro che la propria impotenza e questa contemplazione lo fa diventare quasi mistico. Ecco come lo descrive Luigi Pareyson:

“l'impiegato infingardo e ubriaccone, non incapace di slanci generosi e di pentimenti sinceri ma sterili e inutili sia gli uni che gli altri, il quale trae, dall'impudenza senza ritegno delle sue confessioni e dalla volonterosa accettazione delle percosse inflittele dalla moglie, una specie di alibi o di riscatto alla sua completa arrendevolezza al vizio, cui tollera siano sacrificati la virtù della figlia, il cibo dei bambini e la salute della moglie”¹⁰¹.

Marmeladov ha in comune con l'uomo del sottosuolo l'esibizionismo della propria abiezione, questi due personaggi si contraddistinguono per la sincerità con cui non risparmiano al lettore i dettagli più scabrosi; però c'è anche una differenza tra i due: Marmeladov è un personaggio ancora più tragico dell'uomo del sottosuolo, innanzitutto perché ha una famiglia, mentre l'uomo del sottosuolo è solo, ma soprattutto perché ci sono in lui sensi di colpa profondissimi rivolti appunto alla famiglia che non è in grado di curare. I sensi di colpa di Marmeladov sono fortissimi, gli stanno tutti davanti e li descrive a Raskol'nikov uno per uno, eppure, nonostante la sua disamina e il suo pentimento, egli non riesce a venire a capo della situazione in

¹⁰⁰ *Delitto e castigo*, pag. 30

¹⁰¹ L. Pareyson, *L'ambiguità dell'uomo in Dostoevskij*, *Giornale di Metafisica* 2 (1980) n. 1 pag. 79.

cui si trova. Per Marmeladov è impossibile ormai tornare indietro, la sua esistenza è spacciata. Proprio per questo non può non bere, lui stesso è consapevole di bere non per dimenticare, bensì per aumentare il dolore e contemplare la tragicità della sua impotenza. C'è un gioco di specchi tra gli opposti sentimenti che prova Marmeladov: nella desolazione c'è consolazione e nell'esibizionismo di ciò che è più intimo e che dovrebbe rimanere nascosto c'è la necessità di mostrarsi in tutto la propria bassezza. Marmeladov, come l'uomo del sottosuolo, vuole dare al proprio squallore un pubblico. In lui la desolazione si confonde con la consolazione, la colpa si fonde con il perdono, la miseria è un vizio: c'è una tale confusione nel modo di fare di Marmeladov che difficilmente a una prima lettura possiamo capire il suo stato d'animo. Egli è in una situazione paradossale come l'uomo di cui parla Paolo nell'epistola ai Romani:

Io so infatti che in me, cioè nella mia carne, non abita il bene; c'è in me il desiderio del bene, ma non la capacità di attuarlo, infatti io non compio il bene che voglio, ma il male che non voglio. Ora, se faccio quello che non voglio, non sono più io a farlo, ma il peccato che abita in me. (Rm, 7, 18- 20)

Marmeladov beve per accrescere il suo dolore dal momento che non può non fare a meno di punirsi: non potendo più correre ai ripari, dato che Sonja è stata venduta eoltraggiata, e che Katerina Ivanovna gravemente malata di tisi, non può non punirsi contemplando tutto lo squallore di cui è causa. Scrive Givone:

Come Marmeladov dimostra a Raskol'nikov - persino facendo inconsapevolmente il verso, con quel richiamo al giudizio finale, alla stravolta escatologia raskolnikoviana - , il bisogno di sofferenza e di dolore, di per sé, non espia che sé stesso, semmai eternizzandosi, ostinatamente, nel teatro senza memoria del carnevale.¹⁰²

Eppure, questo disgraziato che non ha altro da fare se non contemplare il suo stesso squallore, parla di pietà e invoca il regno dei cieli. A Marmeladov infatti non rimane che sperare nella pietà. Egli si rimette totalmente al prossimo, dà a Raskol'nikov la capacità di giudicarlo, addirittura di crocefiggerlo. L'ingiustizia e la tragicità dell'esistenza di Marmeladov sono così profonde che effettivamente non si

¹⁰² S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Bari 2006, pag. 115

può non provare pietà per lui. Ma più che al prossimo e a Raskol'nikov, Marmeladov si rimette a Cristo: egli è il vero credente. Come la figlia Sonja, Marmeladov spera in Cristo nonostante il male che egli stesso compie, egli ha fiducia nell'alterità di Cristo nonostante il suo stesso peccare e riconosce che il male e il peccato sono in lui. Egli crede in Cristo nonostante il male: ha la capacità di credere in Cristo nonostante sé stesso. È un uomo in croce che assomiglia al buon ladrone crocifisso insieme a Cristo¹⁰³ ed effettivamente Cristo per Marmeladov è la speranza, è lui che proverà pietà e che lo porterà con sé nel regno dei cieli, Cristo sazierà la sete di giustizia di Katerina Ivànovna che tornerà ad amarlo. Marmeladov confida in Cristo e solo con questa speranza riesce a sopportare la sua misera esistenza che cesserà da lì a poco: una carrozza lo travolgerà – inutile dirlo – in stato di ubriachezza.

Non c'è motivo d'aver pietà di me! Bisognerebbe crocifiggermi, mettermi in croce, invece di avere pietà! Ma crocifiggimi, giudice, crocifiggimi pure, e, dopo avermi crocifisso, abbi pietà di me! E allora io stesso verrò da te per essere crocifisso, poiché non è l'allegria che bramo, ma il dolore, e le lacrime!... Pensi forse, oste, che questo tuo mezzo fiasco mi abbia dato dolcezza? Il dolore, il dolore io cercavo in fondo a esso, il dolore e le lacrime, e l'ho assaporato, l'ho fatto mio; e avrà pietà di noi Colui che di tutti ha avuto pietà e che tutti ha compreso, Egli è l'unico, ed Egli è anche il giudice. Verrà quel giorno e domanderà: "e dove è quella figlia che si è immolata per una matrigna tistica e malvagia, e per dei bimbi piccoli che non le erano fratelli? Dove è quella figlia che ebbe pietà del padre suo terreno, un ubriacone impenitente, senza provare orrore per la sua bestialità?". E dirà: "Vieni! Io ti ho già perdonato una volta... Ti ho perdonato una volta... siano perdonati anche adesso i tuoi molti peccati, per il fatto che tu molto hai amato..." e perdonerà la mia Sonja, la perdonerà, io so bene che la perdonerà... Poco fa, quando sono stato da lei l'ho sentito nel mio cuore!... E tutti giudicherà e perdonerà, e i buoni e i cattivi, e i saggi e i mansueti...E quando avrà finito con tutti gli altri, allora apostroferà anche noi: "Uscite" dirà "Anche voi! Uscite, ubriaconi, uscite, deboli, uscite, uomini senza onore!" e noi usciremo tutti senza vergogna, e ci metteremo ritti dinnanzi a Lui. E dirà: "Porci siete! Con l'effigie della bestia e la sua impronta; ma venite anche voi!" E

¹⁰³ Marmeladov è simile al buon ladrone: «Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: "Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!" Ma l'altro lo rimproverava: "Neanche tu hai timore di Dio benché condannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male". E aggiunse: "Gesù, ricordati di me quando sarai nel tuo regno". Gli rispose: "In verità ti dico: oggi sarai con me nel paradiso".» *Vangelo secondo Luca* 23, 39-43.

l'apostroferanno i saggi, l'apostroferanno coloro che hanno giudizio: "Signore! Perché mai accogli anche costoro?". E dirà: "Li accolgo, saggi, li accolgo, voi che avete giudizio, perché non uno di loro s'è ritenuto degno di ciò..." E tenderà verso di noi le braccia Sue, e noi cadremo in ginocchio... e scoppiemo in pianto... e tutto capiremo! In quel momento tutto capiremo! ... e tutti capiranno... anche Katerina Ivànovna ... anche lei capirà... Signore, venga il regno Tuo!"¹⁰⁴

Il credo di Marmeladov è un credo estremo, abissale. Credere non alleggerisce il peso della sua disperazione ma fa in modo che la disperazione non lo schiacci; credere fa in modo da garantirgli la capacità di esistere seppure la sua sia un'esistenza disperata. In Marmeladov c'è dunque tutta la profondità e la tragicità della disperazione eppure è presente anche la consolazione che gli dà la forza di invocare il regno dei cieli. Credendo in Cristo, egli fa in modo da sopportare l'inaccettabile scandalo che si pone nell'esistenza di ogni uomo, ovvero lo scandalo costituito dal peccato. Egli sa che il male esiste e basta, come lo stesso Dio, senza perché come la rosa¹⁰⁵: Marmeladov non si chiede, come Ippolit ne *L'Idiota* o Ivan ne *I fratelli Karamazov*, le ragioni del male, non fa nessuna eziologia del peccato, infatti non pone tutta la sua pena su un piano di giustizia morale. Proprio perché non pone il discorso in termini di giustizia, è la pietà la sua ultima consolazione. Il padre di Sonja è radicalmente diverso da Raskol'nikov: pur essendo davanti allo stesso limite, cioè, all'impossibilità della giustizia, Marmeladov non oppone il giustizialismo, ma la pietà. Contro i calcoli di Raskol'nikov riguardo chi merita la vita e chi la morte, Marmeladov oppone un atteggiamento di misericordia e di pietà universale. Da questo punto di vista egli è un uomo senza ragione, senza un sottosuolo in cui rifugiarsi. Marmeladov muore investito da una carrozza, ma muore da credente, e la cosa straordinaria, che ci mostra l'autenticità della fede di Marmeladov, è che egli non crede per un secondo fine, non ha preghiere da esaudire, egli crede e basta, crede nonostante il mistero del male e della libertà umana e sa che verrà il regno di Dio. Non il credente che crede al fine di salvarsi, Marmeladov è il credente che crede perché è già stato salvato dal suo stesso male e nonostante tutti i suoi peccati.

¹⁰⁴ *Delitto e castigo*, pag. 30

¹⁰⁵ Angelo Silesio: «*La rosa è senza perché, fiorisce perché fiorisce; non pensa a sé, non si chiede se la si veda oppure no*».

3. Sonja: “Ma come può una creatura umana essere un pidocchio?”¹⁰⁶

Sonja crede in Dio come Marmeladov. Il modo di credere di Marmeladov prende forma nella vita di Sonja e si incarna in lei. Il legame tra padre e figlia è particolarmente stretto: la figlia è in grado di sostenere tutta l'impotenza paterna. Sonja ama suo padre al di là di ogni ragione, lo ama smisuratamente nonostante tutto, così come ama Katerina Ivànovna e i suoi figli. Questa smisurata capacità di amare – che diventa tanto più grande quanto più è messa alla prova – fa di lei una creatura straordinaria: ella incarna la pietà che accoglie i peccatori. Sonja non nega il proprio aiuto a nessuno: si fa prostituta per i figli della seconda moglie del padre, figli di un precedente matrimonio di Katerina Ivànovna, bambini con cui non ha legami di sangue. Allo stesso modo accoglie anche Raskol'nikov. La sua accoglienza non è forzata, Sonja non è affatto rassegnata, al contrario, ella partecipa attivamente alle relazioni con gli altri con affetto. Possiamo vederlo nel primo dialogo con Raskol'nikov, la sera in cui quest'ultimo va a trovarla:

«Ma Katerina Ivànovna non arrivava quasi a picchiarvi quando stavate da vostro padre?»

«Ah, no, che dite, che state dicendo, no!» e Sonja lo guardò persino con una sorta di spavento.

«Dunque le volete bene?»

«A lei? Sì, co-o-me no!» Sonja protrasse la frase penosamente e con sofferenza, incrociando improvvisamente le braccia. «Ah! Voi non la... Se solo la conosceste. È proprio come una bambina... Ma è come se avesse la mente sconvolta... dal dolore. Sapete però come era intelligente... come era magnanima... come era buona! Voi non sapete nulla, nulla... ah!».

Sonja proferì queste parole in preda alla disperazione, agitandosi, e soffrendo, e torcendosi le mani. Le sue guance pallide si accesero di colore, negli occhi si espresse il tormento. Si vedeva che in lei erano state offese tante, tante cose, che aveva una terribile voglia di esprimere qualcosa, di dire, d'intercedere. Una sorta di compassione insaziabile, se così si può esprimere, si dipinse improvvisamente su tutti i tratti del suo volto. «Mi picchiava? Ma cosa dite! Dio santo, mi chiedete

¹⁰⁶ *Delitto e castigo*, pag. 514

se mi picchiava! E anche se mi avesse picchiata, che male ci sarebbe stato? Che male, dite un po'? Voi non sapete nulla, nulla... È così infelice, così infelice! È malata... Lei cerca la giustizia... Lei è pura. Lei crede che sia così, che in tutte le cose ci debba essere giustizia, ed esige... Ma per quanto voi la possiate tormentare, non commetterà mai qualcosa d'ingiusto. Lei stessa non si rende conto di come sia impossibile che ci sia giustizia tra gli uomini e si irrita... È come una bambina, una bambina! Lei è giusta, è giusta!»¹⁰⁷

Sonja è una figura cristica: ella è fatta di amore e di pietà. La sua fede è tutta per Cristo: ella ripone tutta la propria speranza in Lui, come aveva fatto suo padre. È una creatura straordinariamente forte: nonostante la miseria da cui è circondata, le debolezze del padre le sono estranee, al contrario, decide fermamente di non piegarsi al peccato. Il suo credo, fatto di una pietà che accoglie, è un credo semplice: non è una mistica Sonja, eppure, accoglie tutto il male del mondo senza lasciarsene attraversare. Come suo padre, ella non condanna nessuno, anzi, dimostra per i peccati una comprensione smisurata. Ma non solo: è lei che si fa carico dei peccati di tutti. Se ne fa carico concretamente: non vive nell'isolamento di un monastero, ma fa esperienza di tutto lo squallore della vita di questo mondo. L'ambiente e la società in cui vive Sonja sono gli stessi cui Raskol'nikov si ribella. Eppure, Sonja non sente la necessità di una rivolta in grado di rivoluzionare radicalmente la società, al contrario, attraverso la fede, la pietà e la comprensione, riesce a sublimare il male e la tragicità dell'esistenza. Come il padre, neppure lei chiede conto dell'esistenza del male e della libertà. Tuttavia è consapevole della sua libertà. Sonja, liberamente, sceglie di non giudicare e di non condannare ma, al contrario, di accogliere tutti e comprenderli teneramente. Solo avendo come modello Cristo, è possibile giungere a tanto. Scrive Barsotti:

Con Sonja si fa presente e operante quel Dio cui Raskol'nikov non vuol credere e tuttavia aveva invocato all'inizio; che era rimasto nascosto, ma gli era stato vicino nell'umile fanciulla, testimone e strumento del suo amore invincibile. Sonja non è senza Raskol'nikov, ma Sonja nella sua trasparenza introduce Dio. Dio è il vero protagonista del romanzo. Proprio in questa presenza è la grandezza singolare del romanzo. Nel rapporto di Sonja con Raskol'nikov traspare il rapporto di Dio con l'uomo, un rapporto che è fondamento dell'essere e della vita dell'uomo. Sonja è come il sacramento

¹⁰⁷ *Delitto e castigo*, pag. 391

di Dio e Dio si rivela in lei come sollecitudine per l'uomo, pazienza e assistenza continua, come infinita pietà.¹⁰⁸

L'atteggiamento remissivo e comprensivo di Sonja fa in modo che ella sia in grado di cambiare silenziosamente il mondo attorno a sé e lo fa proprio a partire da sé stessa, al contrario di Raskol'nikov che invece aveva cercato di cambiare il mondo anziché sé stesso. A differenza di Raskol'nikov, Sonja è consapevole che non è tramite sé stessa, quanto piuttosto tramite la propria fede, che riesce a operare il cambiamento, il quale non è rivolta, ma rinnovamento. È dunque lei il personaggio ideale per interagire con Raskol'nikov. Infatti sarà lei, con la sua muta ostinazione, a rimanergli accanto. Certo Sonja prova per Raskol'nikov una grande pena e una grande pietà, ma non solo: ella prova anche speranza per Raskol'nikov. La speranza che Raskol'nikov non può sperare per sé stesso, la prova Sonja. La fede di lei, come l'idea che si impossessa di Raskol'nikov, è un qualcosa che non viene dalla propria interiorità, ma che è antecedente la propria esistenza. La fede di Sonja è grande e antica, è una fede radicata nella Storia quella che Sonja accoglie disperatamente perché in essa vede l'unica forma di salvezza e di felicità. Scrive Barsotti:

Certo, Sonja è la figura più nobile del romanzo, ma rivela pienamente la sua grandezza e la sua funzione nella scena centrale del romanzo, quando osa difendere Dio contro Raskol'nikov e legge poi il Vangelo della resurrezione di Lazzaro. Il romanzo è l'esegesi di questa pagina del Vangelo, è più ancora l'annuncio di quanto compirà la fede di colei che, quasi atto liturgico, aveva proclamato solennemente il Vangelo. Nell'umile timidezza di Sonja si fa presente Dio e Raskol'nikov lotta contro la forza della sua fede. Non lo vince la psicologia tremenda di Porfirio, ma lo vince l'umiltà e la pietà di Sonja. Raskol'nikov si costituirà accettando la croce e prima che ai giudici si vorrà accusare al popolo, baciando la terra nella pubblica piazza. In Sonja, più che nel testo di tanti teologici russi, si fa conoscere la Sapienza che giudica l'uomo nella sua vita. Essa è l'immagine pura della Sapienza divina che non si accontenta di accompagnare l'uomo, ma discende con infinita pietà nel più fondo abisso della sua miseria per ridonargli la vita.¹⁰⁹

Quella sera in cui Raskol'nikov raggiunge Sonja, il protagonista è particolarmente agitato e aggressivo. Nel dialogo tra i due Sonja sembra debole, ma è

¹⁰⁸ D. Barsotti, *Dostoevskij, la passione per Cristo*, Messaggero, Padova 1996, pag. 37

¹⁰⁹ D. Barsotti, *Dostoevskij. La passione per Cristo*, EMP, Padova 1996, pag. 42

solo un'illusione. Si tratta sicuramente del momento centrale del romanzo: Raskol'nikov attacca duramente Sonja facendole pesare l'incapacità di sollevarsi dalla miseria nonostante i suoi sforzi, spietatamente le fa notare che Katerina Ivànovna sta per morire: che ne sarà dei bambini se non li curerà lei? Il colpo di grazia è l'osservazione che riguarda la maggiore dei tre figli di Katerina Ivànovna: «Con Pòlečka andrà probabilmente a finire allo stesso modo»¹¹⁰.

È ricorrente in Dostoevskij il tema della sofferenza dei bambini. La sofferenza degli innocenti è uno scandalo che grida giustizia al Cielo. L'ateo Raskol'nikov si pone apertamente contro Sonja che gli grida:

«Dio non permetterà un simile orrore! ...»

«Agli altri lo permette, però.»

«No, no! Dio la difenderà, Dio!» ripeteva lei senza più controllarsi.

«Sì, ma può anche darsi che Dio non esista affatto» rispose Raskol'nikov persino con una punta di gioia maligna, quindi si mise a ridere e la guardò.¹¹¹

In questa disputa sembra che l'ultima parola sia quella di Raskol'nikov, eppure Sonja lo fissa con «aria di indicibile rimprovero». Ella è sicura della sua fede che la rende così forte da poter incarnare tutta la sofferenza umana. Mentre Marmeladov poteva solo contemplare il dolore, Sonja riesce a dare senso al dolore: Marmeladov stava in croce, Sonja invece riesce a prendere su di sé quella croce. È chiaro allora il ruolo che hanno questi due personaggi in questo romanzo: Marmeladov con la sua esistenza tragica, è l'uomo in croce; Sonja è colei che rappresenta la figura di Cristo e conduce Raskol'nikov alla redenzione. Ma Sonja può fare tutto questo appunto perché ha avuto quel padre così misero ed è stata in grado di amarlo nonostante tutto. Non a caso Marmeladov, da peccatore pentito, invoca il Regno dei Cieli, invece Sonja legge al protagonista la parola vivente del Vangelo, parola avviene nel mondo. Il passo è quello della resurrezione di Lazzaro. Forte della consapevolezza della sua fede, Sonja si oppone pacatamente ma fermamente a Raskol'nikov. Il vivace dibattito che divide Sonja e Raskol'nikov

¹¹⁰ *Delitto e castigo*, pag.395

¹¹¹ Ivi

cessa, i due trascorrono cinque minuti in silenzio, Raskol'nikov andava avanti e indietro per la stanza, ma

“All'improvviso si chinò con gesto rapido e, inginocchiatosi sul pavimento, le baciò un piede. Sonja si ritrasse terrorizzata, come ci si sottrae a un folle. Ed effettivamente egli aveva davvero l'aria di un folle¹¹².”

In quel momento Raskol'nikov non è più l'assassino della vecchia, egli si commuove dinnanzi a tutta la sofferenza di cui Sonja è il simbolo. È in quel momento che in lui si smuove qualcosa, infatti è lui stesso a chiederle di leggerle il Vangelo. La parola della Bibbia è certamente evocativa, ma sarebbe una semplice lettura se non fosse Sonja a evocarla: nel dialogo che ha poco prima con Raskol'nikov, ella dimostra di essere l'incarnazione della parola divina. Come può non esistere Dio se Sonja porta in maniera così potente ed efficace la croce? Il male, allora, che Sonja subisce è prova dell'esistenza di Dio. È vero che quel dialogo finisce con la mordace battuta di Raskol'nikov, ma Sonja ha già dimostrato tutto quello che c'era da dimostrare, e lo ha fatto tramite parole pesanti, piene di tutta la sua sofferenza. È dunque vero che la miseria circonda Sonja in maniera inesorabile, ma è anche vero che Sonja non è sconfitta da tale miseria, anzi, la miseria esalta la sua fede. La miseria si pone come la condizione grazie cui la fede di Sonja si dimostra autentica: come quella di suo padre, infatti, anche la fede di Sonja non ha uno scopo, ma è la risposta esistenziale con cui ella rende significativo il suo dolore.

Raskol'nikov ordina a Sonja di leggergli il passo della resurrezione di Lazzaro, poco prima era stato Porfirij Petrovič a rammentargli quel passo: gli aveva chiesto se credesse in Dio, nella Nuova Gerusalemme e nella resurrezione di Lazzaro. Raskol'nikov si vede costretto a mentire, ma queste domande e la necessità di dover mentire lo scuotano. Per questo motivo, proprio quando vede Sonja, non può fare a meno di tornare sull'inquietudine provocata dalle domande di Porfirij Petrovič. L'evocazione di quel passo per bocca di Sonja compie il miracolo: si fa strada un senso di smarrimento rispetto ai punti di riferimento che Raskol'nikov aveva rintracciato attraverso la ragione. Quell'idea che aveva fatto sua, comincia a vacillare, a questo punto il cuore del protagonista è pronto a iniziare una nuova

¹¹² Ivi, pag.396

rivoluzione. L'uomo che voleva cambiare il mondo con un atto straordinario, è trasformato dalla figura di Cristo che Sonja conserva in sé stessa. Nonostante sia un romanzo tragico, la vicenda di Raskol'nikov si conclude con un lieto fine. Per lo pneumatologo Dostoevskij, la coscienza dell'uomo è un qualcosa di estremamente complesso: la lettura del passo di Lazzaro mette in funzione nel cuore di Raskol'nikov un processo lento. Raskol'nikov non è preda di facile entusiasmo, non si fa travolgere dall'illuminazione. A partire da questo evento deve rivalutare il suo rapporto con la giustizia; deve misurarsi con ciò che è veramente successo. Prima della lettura del Vangelo, Raskol'nikov si era misurato con il delitto solo in sogno e nel delirio. Lo straordinario potere di Sonja è quello di rimetterlo al mondo: cosa rappresenta la resurrezione se non il tornare alla vita nel mondo? Ella, con quel passo biblico, apre Raskol'nikov all'alterità in tutta la sua complessità. A lei non spetta giudicare Raskol'nikov, come già abbiamo detto, lei può solo provare pietà per lui. Sonja fa di Raskol'nikov un uomo aperto al mondo, scrive Rolland:

Ella [Sonja] è ormai colei che deve dare a Raskol'nikov quell'amore che gli permetterà di ritornare in seno alla comunità. È colei che, silenziosamente, nell'inapparenza, con la sua sola presenza muta, con la discreta insistenza del suo amore, deve volgere a Raskol'nikov verso la Parola del Cristo che comanda di amare l'altro come se stessi, è colei che deve volgerlo verso questa buona parola, questa Buona novella o questo Vangelo e così permettergli di ritornare alla comunità nazionale russa – là dove russo e ortodosso suonano finalmente per Dostoevskij come sinonimi e costituiscono insieme il «modo russo» di appartenere all'umanità¹¹³.

Restituendo Raskol'nikov al mondo, lo costringe a misurarsi con la giustizia. L'evidenza di Sonja gli mostra che l'assunto "se Dio non esiste allora tutto è permesso" è errato. Dio esiste, con la conseguenza che l'uomo non può offendere la legge morale senza precipitare nella pazzia. Un uomo che non rispetta la legge, distrugge sé stesso. La fede rende possibile la legge, al punto tale che avere fede significa piegarsi alla legge. La fede non è solo il credo dell'esistenza di Dio, ma è soprattutto rispettare il comandamento di Cristo: "Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amati, così amatevi anche voi gli uni gli altri" (Gv 13, 42).

¹¹³ J.Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990, pag. 142

Lo scacco di Raskol'nikov è doppio: al rimorso per il delitto, si aggiunge il fallimento di aver seguito una teoria mendace. Scrive Cantoni:

Il fallimento di Raskol'nikov è l'esperienza esistenziale che attesta come l'uomo non sia Dio. Non tutto gli è lecito e le norme etiche non si lasciano inventare da un arbitrario decreto dell'uomo.¹¹⁴

Raskol'nikov davanti a Sonja si pente, ma questo pentimento, pur essendo fondamentale per la sua conversione, non la causa. La pietà che Sonja prova per il protagonista è condizione necessaria, ma non sufficiente, della resurrezione. Sonja è quell'alterità che Rolland descrive così:

L'alterità d'altri diventa altezza capace di piegare chi voglia, in un modo o nell'altro, prendere possesso. Ormai il cammino di Raskol'nikov, percorso in compagnia di Sonja, sarà cammino verso il riconoscimento e la confessione della propria colpevolezza. In questo senso, è molto significativo che Dostoevskij presenti la "risurrezione" di Raskol'nikov come immediatamente successiva a una nuova genuflessione dell'omicida davanti a Sonja.¹¹⁵

Con il pentimento si apre un momento buio dell'esistenza di Raskol'nikov. Egli si pente nel momento in cui sente la pietà che Sonja prova per lui: in quella pietà avviene un vero e proprio disvelamento, attraverso il quale Raskol'nikov si guarda allo specchio per quello che veramente è. Il pentimento è riconoscimento che il soggetto ha di sé stesso quando è davanti all'altro e Sonja è quell'alterità potente davanti cui il protagonista non può non riconoscersi come tale, al punto che Jacques Rolland la definisce un «puro volto»¹¹⁶. La conversione avviene, invece, quando egli riesce finalmente a innamorarsi di Sonja. Il pentimento è la morte di Raskol'nikov, mentre la conversione è la sua resurrezione. La vita si realizza man mano che accresce l'amore che queste due creature si scambiano giorno dopo giorno. Raskol'nikov era stato in grado di uccidere perché non era più stato capace d'amare. Ma Sonja è una creatura straordinaria: gli uomini straordinari non sono quelli che escono dalla norma, non sono quelli che dicono qualcosa di nuovo; al contrario straordinarie sono quelle creature, come Sonja, in grado di trasmettere l'antica parola

¹¹⁴ R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, il Saggiatore, Milano 1975, pag.327

¹¹⁵ J.Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano 1990, pag. 107

¹¹⁶ Ivi, pag.56

del Vangelo come fosse nuova, che rendono attuale il Vangelo riuscendo in un'evocazione performativa che rendere nuovo l'uomo che la sente. Chi, come Raskol'nikov, è stato in grado di amare, non può non amare Sonja: ella è straordinaria appunto perché è capace di farsi amare, ed è proprio questa capacità a ridargli vita. L'esistenza di Raskol'nikov è stata trasformata dall'esistenza di Sonja, senza di lei forse Raskol'nikov sarebbe arrivato a pentirsi, ma non sarebbe riuscito a risorgere.

Ma a questo punto ha ormai inizio una nuova storia, la storia del graduale rinnovamento dell'uomo, la storia della sua graduale rigenerazione, del graduale passaggio da un mondo all'altro, dell'incontro con una realtà nuova, fino a quel momento completamente sconosciuta. Questo potrebbe costituire l'argomento di un nuovo racconto, ma intanto il nostro è finito¹¹⁷.

¹¹⁷ *Delitto e castigo*, pag. 677

Capitolo 4: *L'idiota*, ovvero, l'imitazione di Cristo

1. «Perché non possiamo sapere tutto dell'atro quando commette una colpa?»¹¹⁸

La potente figura di Sonja rimane un archetipo per la produzione dostoevskijana. A partire da *Delitto e castigo*, non sarà più solo l'uomo del sottosuolo a essere declinato in diverse versioni, ma saranno sempre presenti figure cristiche, di cui Sonja costituisce, a tutti gli effetti, il primo modello. Non è un caso, infatti, che *Delitto e castigo* venga alla luce due anni prima delle *Memorie dal sottosuolo* e che preceda di solo due anni *L'idiota*. Ne *L'idiota* l'esigenza è quella di indagare più approfonditamente e consapevolmente quel tipo di figura che si era già manifestata in Sonja. Se, infatti, il protagonista di *Delitto e castigo* è l'uomo del sottosuolo, il protagonista de *L'idiota* è invece un personaggio ispirato a Cristo. In questo caso, però, il tema che affronta Dostoevskij non riguarda la redenzione e il processo dialettico che dal pentimento muove alla resurrezione, bensì la pietà di Cristo. In *Delitto e castigo* veniva descritto il dramma di un uomo che, nonostante il peccato, riusciva a salvarsi attraverso la pietà. La pietà era un mezzo che rende possibile la grazia. Ma cosa ne è della pietà di Cristo se a essa non corrisponde la salvezza? La pietà, come condizione necessaria ma non sufficiente per la salvezza, diventa il grande tema di questo romanzo. Nonostante la pietà di un uomo simile a Cristo, nessuno si salverà. Non solo gli indemoniati, anche gli entusiasti, intesi nel vero senso della parola come coloro che sono presso Dio¹¹⁹, incarnano i personaggi dostoevskijani, come *jurodivye*¹²⁰. Mancano nell'opera di Dostoevskij i tipi umani del genere della balzachiana *Comédie humaine*, mancano gli eroi.

Rispetto a Sonja, Myškin ha una particolarità: egli è un personaggio enigmatico. Mentre, infatti, Sonja porta in sé Cristo con semplicità e chiarezza, al

¹¹⁸ *L'Idiota*, pag.797

¹¹⁹ Da ἐν θεός

¹²⁰ Si tratta di una forma tipicamente russa di santità popolare. *U-rod* significa *fuori genere, anormale*, i pazzi per Cristo si ispirano alla *Lettera ai Corinzi* (1,18-19): «La parola della Croce infatti è stoltezza per quelli che vanno in perdizione, ma per quelli che si salvano, per noi, è potenza di Dio. Sta scritto infatti “Distruggerò la sapienza dei spinti e annullerò l'intelligenza degli intelligenti». Essi praticano la povertà e l'umiltà, al punto da accettare ogni genere di offese, ma rivendicano il diritto di dire la verità senza alcun timore. Il più noto è Vasilij il Beato a cui è dedicata la cattedrale dalle cupole policrome che si trova nella Piazza Rossa a Mosca.

punto da rendere Dio un evento innegabile anche agli occhi di un ateo come Raskol'nikov, Myškin porta in sé il mistero di un uomo che, pur non essendo Cristo, è tutto teso verso Lui: se Cristo è Dio che si è fatto uomo, Myškin incarna l'enigma di un uomo che assomiglia a Dio. Ma come può il principe, che non è Dio, essere così simile a Cristo? Egli, infatti, ha di divino solo ciò che c'è nella natura umana, è un uomo ispirato da Cristo. Scrive giustamente Guardini:

«L'immagine dell'esistenza di Cristo è qui tradotta nell'esistenza di quest'uomo, il che è forse possibile solo se, da un punto di vista puramente umano, rimanga un'"impossibilità"; non un'impossibilità pura e semplice, come conseguenza di una psicologia errata, di un eccesso di fantasia o di una idealizzazione di super-uomini, ma un'impossibilità dotata di significato. Proprio essa sarebbe allora il simbolo decisivo. L'apparizione di un'impossibilità umana suggellerebbe la validità di questo simbolo di Cristo. Ciò che in Cristo oltrepassa i limiti dell'umanità, questo mistero che invita ad adorare, sarebbe qui tradotto in una impossibilità umana, che in tal caso sarebbe davvero un'eloquente impossibilità»¹²¹.

È una figura irripetibile nella produzione dostoevskijana, che incarna l'uomo in grado di amare gli altri secondo il comandamento di Cristo, un uomo, cioè, capace dell'impossibile¹²². Proprio in questa capacità sta la natura della sua enigmaticità. Si chiede Thurneysen:

Che punto di vista è quello dal quale egli sembra mettersi al di fuori di tutti gli altri punti di vista? Donde viene ciò che questo uomo enigmatico pensa, parla e guarda e quale può essere l'obiettivo di tutto, presso di lui? Che posizione sconosciuta è questa che non si lascia caratterizzare se non come contrasto reciso a tutte le posizioni conosciute? Che senso è ciò che si manifesta soltanto come il non senso? Che conoscenza della vita è questa che scaturisce da un momento di morte?¹²³

Dostoevskij è ortodosso, pertanto coglie di Cristo innanzitutto la natura divina, più che l'umana. In particolare, la figura di Cristo da cui trae ispirazione Dostoevskij è quella del Vangelo di Giovanni. Nei Vangeli Sinottici la

¹²¹ R. Guardini, *Dostoevskij, Il mondo religioso*, Morcelliana, Brescia 1951; pag.313

¹²² «Amare il prossimo come sé stessi secondo il comandamento di Cristo, è impossibile. Su questa terra siamo legati alla legge dell'individualità. Il nostro io ci è di ostacolo» - F. Dostoevskij, *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1986, III, pag 314. Si veda a proposito il Capitolo I

¹²³ E. Thurneysen, *Dostoevskij*, Roma 1929, pag. 39

manifestazione di Cristo è legata al suo ritorno escatologico¹²⁴. Anche in Giovanni è ben presente l'escatologia, ma l'incarnazione del Verbo¹²⁵ costituisce già l'evento della venuta del Regno. Già sulla terra, secondo Giovanni, ha inizio la gloria di Cristo, così come il giudizio avviene già ora nell'interiorità dei cuori e la vita eterna viene già esperita tramite la fede. La risurrezione di Cristo è, dunque, la conferma della definitiva vittoria sul peccato e sulla morte, ma il Cristo glorioso è quello che è venuto sulla terra.

Come sarebbe Cristo se fosse solo un uomo? È con questo spirito che Dostoevskij pensa al principe Myškin. Nella lettera ad Apollon Nikolaevič Majkov, scritta a Ginevra il 31 dicembre del 1867, Dostoevskij scrive:

Da un pezzo ormai ero tormentato da una certa idea, ma avevo paura di farne un romanzo perché si tratta di un'idea troppo difficile e io non mi sentivo pronto per esprimerla, sebbene essa mi appaia straordinariamente seducente tanto che ne sono addirittura innamorato. Questa idea è di rappresentare una natura umana pienamente bella. Secondo me, non c'è nulla di più difficile di questo, specialmente al nostro tempo. Lei naturalmente, si troverà pienamente d'accordo con me. Questa idea mi era balenata già in precedenza in una certa immagine approssimativa, ma appunto soltanto approssimativa, mentre essa deve essere piena e completa.¹²⁶

Dello stesso tenore è la lettera alla nipote Sof'ja Ivànovna scritta il 13 gennaio del 1868:

L'idea del romanzo è una mia antica e prediletta idea, ma è talmente difficile che per un pezzo non me la son sentita di affrontarla, e se mi ci son risolto adesso ciò è dovuto senz'altro al fatto che mi son trovato in una situazione quasi disperata. L'idea principale del romanzo è quella di rappresentare una natura pienamente bella. Non c'è nulla di più difficile al mondo, e specialmente oggi. Tutti gli scrittori, non soltanto russi, ma anche tutti gli europei, che si sono accinti alla rappresentazione di un carattere bello e allo stesso tempo positivo, hanno sempre dovuto rinunciare. Giacché si tratta di un compito smisurato. Il bello è un ideale, e l'ideale – sia il nostro sia quello dell'Europa civilizzata – è ben lontano dall'esser stato elaborato. Al mondo c'è stato soltanto un personaggio bello e positivo, Cristo,

¹²⁴ Si veda ad esempio Matteo 16,27: «Poiché il Figlio dell'uomo verrà nella gloria del Padre suo, con i suoi angeli, e renderà a ciascuno secondo le sue azioni»

¹²⁵ Non a caso l'inizio del Vangelo di Giovanni: «In principio era il Verbo/ e il Verbo era presso Dio». Gv. 1.1

¹²⁶ F.M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, Milano 2006, pag. 82

tantoché l'apparizione di questo personaggio smisuratamente, incommensurabilmente bello costituisce naturalmente un miracolo senza fine. (Tutto il Vangelo di Giovanni è concepito in questo senso: egli trova tutto il miracolo nella sola incarnazione, nella sola apparizione del bello)¹²⁷.

Il Cristo, dunque, è talmente glorioso da essere estremamente misericordioso. Un uomo che si ispiri a Lui e che desideri imitarlo, risulta stonato nel mondo: tra umani troppo umani, un uomo così ispirato è fuori luogo. Scrive Hesse:

Che questo nemico di ogni ordinamento, questo terribile distruttore non si presenti come un criminale, ma come un uomo timido e amabile, pieno di grazia infantile, di commovente candore e di bonario altruismo, ecco qual è il segreto di questo libro terrificante.¹²⁸

Dal greco ἰδιώτης (privato, particolare), l'idiota anticamente era l'uomo che non si occupava della cosa pubblica, veniva definito tale colui che non era in grado di partecipare alla vita democratica della polis. L'antica eco dell'etimologia si riscontra anche in Myškin. Morti i genitori, vissuto per anni in Svizzera, il principe è idiota per due motivi: innanzitutto perché ha ormai ventisei anni quando ritorna in Russia e per la prima volta deve comportarsi da uomo in società, ed egli è idiota perché, nonostante le migliori cure ricevute in Svizzera non è del tutto guarito, conosciamo dal racconto, infatti, il responso del medico svizzero Schneider secondo cui Myškin rimarrà sempre un bambino dentro un corpo adulto. Il principe è un individuo particolarissimo per la sua storia e per la sua formazione: è impacciato e goffo perché non rientra in alcuna norma del costume di una società in cui non è cresciuto e cui mai apparterrà. Inoltre nel primo capitolo svela a Rogožin che, a causa della sua malattia, non può interessarsi alle donne: come un bambino, egli è libero dall'elemento oscuro della sensualità. Myškin è caratterizzato da uno spirito talmente forte e puro da astrarsi dal corpo. La pienezza di questo spirito è tale da invadere il corpo con il mal caduco, sicché, come in Kirillov, anche in Myškin l'epilessia non è causa ma effetto di una spiritualità così grande da traboccare, da superare l'individuo che se ne lascia travolgere. L'epilessia di Kirillov e di Myškin è per Dostoevskij la stessa che colpì Maometto, quell'epilessia in cui l'uomo

¹²⁷ F.M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, pag.86

¹²⁸ H. Hesse, *Pensieri sull'Idiota*, in *Saggi e poesie*, Mondadori, Milano 1965, pag. 66

illuminato dalla grazia viene preservato innocente dalla malattia. Lo stato epilettico allora è l'entusiasmante momento apocalittico del disvelamento. Della stessa natura dei cinque secondi di armonia eterna di Kirillov¹²⁹, anche per Myškin il mal caduco è un momento mistico:

«Pensò, fra le altre cose, che nei suoi stati epilettici c'era una fase che precedeva quasi immediatamente l'accesso (se l'accesso lo coglieva nella veglia) e in cui, frammezzo alla tristezza, al buio dell'anima, all'oppressione, il suo cervello pareva a tratti infiammarsi e tutte le sue forze vitali si tendevano di colpo con impeto eccezionale. Il senso della vita, dell'autocoscienza si decuplicava quasi in quegli istanti, rapidi come lampi. La mente e il cuore s'illuminavano di una luce straordinaria: tutte le ansie, tutte le inquietudini, tutti i dubbi sembravano placarsi all'improvviso e risolversi in una calma suprema, piena di limpida, armoniosa gioia e speranza, piena d'intelligenza e piena di finalità. Ma questi momenti, questi sprazzi di luce non erano che il preannuncio di quel definitivo secondo (mai più di un secondo) con cui s'iniziava l'accesso. E questo secondo, naturalmente era intollerabile. Ripensando a quest'attimo in seguito, dopo il ritorno allo stato normale, spesso diceva a sé medesimo che tutti quei lampi e quegli sprazzi di più alta sensazione e autocoscienza, e perciò anche di "esistenza superiore", altro non erano che malattia, perturbamento dello stato normale, e se era così, non era già quella un'esistenza superiore, ma al contrario andava posta accanto alla più bassa».¹³⁰

Il principe pur essendo idiota, pur essendo cioè un uomo che sta a sé e che appartiene a una sfera radicalmente diversa da quella degli altri personaggi del romanzo, è estremamente altruista. Scrive Strada:

Ma dobbiamo rivelare un paradosso: questo «estraneo» «che sta a sé» non è, come la definizione induce a credere, un «egoista», chiuso nella propria sfera psichica, anzi è più che un «altruista»: egli è così universalmente «aperto» alla realtà di tutti, che fa addirittura sospettare di essere un'«astrazione», il simulacro terreno di un'entità puramente spirituale. Ma, secondo paradosso, questa astrazione come momentaneamente ho chiamato Myškin, è così concreta da costituire non solo il centro dinamico del romanzo, cui dà il titolo, bensì anche da lasciare nel lettore, dopo i due finali, un'impronta e un appello, la traccia di una presenza interrogativa, quasi Myškin fosse

¹²⁹ *I demoni*, pag.578

¹³⁰ *L'idiota*, pag. 433

qualcosa di più di una figura romanzesca e in sé portasse un significato problematico insieme sfuggente e inevitabile.¹³¹

Egli accetta e comprende tutti i peccati degli altri perché nella sua interiorità, come in quella di Cristo, non è presente il male. La sua ostinazione nell'amare incondizionatamente tutti è così forte che supera l'amore per sé stesso, in questo modo si rende ridicolo e chi lo osserva dubita della sua intelligenza. Ed egli è effettivamente un uomo ridicolo che con tutta la sua purezza e ingenuità, con tutta la sua innocenza, stona nel mondo. Quanto più l'idiota si sforza di essere comprensivo verso gli altri, tanto più il mondo non lo accetta e ne sottolinea la diversità; quanto più il principe comprende gli uomini e le donne che gli stanno accanto, tanto più non è in grado di entrare a far parte della società che loro costituiscono. Myškin ama chi soffre e chi lo fa soffrire. Accogliendo tutti, egli non rifiuta e non sceglie nessuno, semplicemente si lascia catturare da chi soffre di più. Egli è dunque idiota per due ragioni che si combinano, per la sua malattia e per la sua estraneità alla società russa. Scrive Cantoni:

L'«Idiota», questo uomo goffo, impacciato, che non conosce le abitudini del mondo, che veste male e compare sulla scena Pietroburghese munito solo di un piccolo fagottino in cui sono pochi indumenti personali e senza un soldo in tasca, proviene realmente da un mondo che è diverso da quello della nostra cronaca quotidiana. Nello spazio geografico questo mondo è un paesello della Svizzera, dove egli ha vissuto tra i bambini e i pastori, ma il piccolo villaggio, nel simbolismo dell'arte, diviene la raffigurazione concreta e storica di uno spazio di purezza, di vita non cittadina, non demoniaca, da cui il nostro eroe ha tratto quasi magicamente la sua libertà spirituale.¹³²

Ma non è solo a Cristo che si ispira Dostoevskij pensando al principe. Alla nipote, nella stessa lettera che abbiamo citato sopra, scriveva:

Tra tutti i personaggi umanamente belli della letteratura cristiana il più completo e perfetto è Don Chisciotte. Ma Don Chisciotte è bello unicamente perché allo stesso tempo è ridicolo [...]. Nel lettore si determina un sentimento di compassione nei confronti del personaggio umanamente bello che viene deriso e che non è cosciente del proprio valore, e con

¹³¹ V. Strada, *L'intreccio de L'idiota*, in *Dostoevskij e la sua opera*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pag 118

¹³² R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1975, pag.55

ciò stesso viene provocato anche un sentimento di simpatia verso di lui.¹³³

Myškin è un Don Chisciotte. Con l'allucinato difensore degli ideali cavallereschi nato dal genio di Cervantes, condivide la solitudine e la natura idealistica. Non importa quale sia la realtà effettiva del mondo, il principe, come il Don Chisciotte, è metafora di libertà spirituale e di purezza. Nelle storie di questi due personaggi la loro natura ideale è più forte della realtà che vivono, talmente forte che essi diventano ridicoli. La lotta contro i mulini a vento è disperata e dolorosa come le proposte di matrimonio del principe. Scrive Cantoni:

Entrambi i personaggi hanno diversi elementi in comune: essi vivono in una realtà che non li intende, che li deride; entrambi sono portatori di un regno di valori ideali che la realtà sociale non accoglie, ignora o trascura; entrambi si scontrano con la fissità del mondo pietrificato nella routine sociale, cristallizzato negli schemi dell'intelligenza secondaria.¹³⁴

Ci sono anche delle differenze profonde tra Don Chisciotte e Myškin. Il principe non lotta per riformare il mondo ma al contrario si lascia coinvolgere dal mondo al punto tale che la sua vicenda avrà come tragico esito il suo ritorno allo stato di completa idiozia; in secondo luogo il “cavaliere della trista figura” è un folle, e invece lo spirito di Myškin non è ottenebrato dalla follia (egli è l'epilettico che, in virtù della sacralità del suo male, accede a un mondo superiore di cui diviene il veggente). Myškin, al contrario di Don Chisciotte, non è un uomo fuori di senno. Infine, se Don Chisciotte è del tutto inconsapevole del proprio stato, Myškin è consapevole sia della sua condizione di idiota, sia di suscitare il riso. Parlando di sé in quel ricevimento a Pavlovsk, evento esplicitamente creato dagli Epanč'in per introdurlo in società, con tono esaltato e febbricitante dirà:

Io ho sempre paura di nuocere, col mio aspetto ridicolo, al pensiero e alla *Idea essenziale*. Non ho il gesto opportuno. I miei gesti sono sempre in contrasto con quello che dico, e ciò suscita il riso e abbassa l'idea¹³⁵.

¹³³ Dostoevskij, Lettere sulla creatività, Feltrinelli, Milano 2006, pag. 81

¹³⁴ R. Cantoni, pag 50

¹³⁵ *L'idiota*, p.544.

La sua stessa azione successiva conferma le sue parole. Aglaja lo aveva avvisato di non rompere il vaso cinese ma lui, senza volerlo e con un atto estremamente goffo, lo fa cadere confermando la sua natura ridicola. La figura del principe, per quanto Dostoevskij si sforzi di renderla comica, risulta tragica.

Dostoevskij si ispira sia a Cristo che al Don Chisciotte e crea un terzo personaggio che del primo ha la tragicità e la consapevolezza, del secondo ha il carattere ridicolo e ideale di chi è fuori posto. Scrive Strada:

Il “principe Cristo” non è Cristo perché è anche Don Chisciotte, non è Don Chisciotte perché è anche Cristo e non è né Cristo né Don Chisciotte perché è il Myškin di Dostoevskij, una figura complessa e concreta, punto di confluenza di un’intera ricerca etico-intellettuale e centro di formazione di altre due antitetiche figure del grande sistema mitopoietico dostoevskijano: lo Stavrogin dei Demoni e l’Alëša dei Fratelli Karamazov¹³⁶.

Questa doppia natura conferma che Myškin è effettivamente uno dei personaggi più complessi della produzione dostoevskijana. Innanzitutto per la natura enigmatica di chi è insieme comico e tragico. È una figura enigmatica soprattutto per la sua bellezza: egli è un uomo nuovo, è un’anticipazione di quella condizione umana di spiritualizzazione della carne che è il fine ultimo della redenzione annunciata da Cristo. In questo senso l’accento che il Vangelo di Giovanni pone sulla gloria di Cristo già in questo mondo e già prima della sua resurrezione si coniuga perfettamente a una concezione in cui l’uomo può già incarnare qui e ora l’ideale etico e renderlo possibile. Myškin è in linea con l’uomo del racconto *Il sogno di un uomo ridicolo*, in cui viene espressa l’esigenza di dover tornare a quell’età dell’oro, quell’epoca originaria dove non c’era né dolore né morte e che esprime il desiderio di una natura divina. Alla base di un personaggio come Myškin c’è la necessità di pensare e raccontare un uomo in grado di esprimere in un romanzo quello che difficilmente è realizzabile. Il principe è capace di incarnare l’ideale. Scrive Strada:

«se l’“ideale” risulta sconfitto nel romanzo, il romanzo è un trionfo dell’“ideale”. [...]Dostoevskij, che voleva creare una figura portatrice di salvezza spirituale, quasi un novello Cristo terreno in veste di moderno Don Chisciotte russo, sentì, e

¹³⁶ V. Strada, *Le veglie della ragione – Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Einaudi, Torino 1986, p.63.

noi lo sentiamo nella tensione di ogni pagina dell'Idiota, che il romanzo non consente alcuna salvezza all'interno della propria struttura, che l'ideologia, per così dire, del romanzo come "genere" esclude per principio ogni soteriologia. All'idea di salvezza, sia religiosa, sia atea, sia metafisica, sia sociale; sia individuale sia collettiva, possiamo attribuire il valore più alto nella vita, ma nel romanzo essa resta un'idea al pari di ogni altra e si sottomette a quel dialogo di ideale e di reale che costituisce la struttura del romanzo, a cominciare dal suo capostipite moderno, il Don Chisciotte»¹³⁷

Il principe è pur sempre un uomo. Egli conosce la colpa, sebbene la sua natura gli impedisca di peccare come un uomo qualunque. La pietà che prova per Nastas'ja e l'affetto per Aglaja e per Rogožin non impediscono al principe di sentirsi colpevole. Egli ama di un amore che diventa tanto più colpevole quanto più si accresce. È proprio quella intelligenza, che Aglaja aveva definito primaria, a denunciare la colpa. Amare due donne, seppure in modo diverso ma tanto da non poterne scegliere una, non equivale di fatto a non amarne nessuna? Anche l'esistenza del principe viene dunque corrotta e guastata dal senso di colpa: vivere in un mondo di uomini vuol dire vedere svanire l'ideale nel reale. Il suo amore è così ideale da rimanere tale, non si concretizza né verso Nastas'ja che viene uccisa, né verso Rogožin che uccide, né verso Aglaja, cui è non è riservata la morte, ma il destino più squallido che un ortodosso potesse immaginare, ovvero sposare un polacco e convertirsi al cattolicesimo. L'amore non è sempre salvifico nei confronti degli altri, la tragedia non potrebbe dimostrarsi più grande: bisognerebbe sapere tutto di tutti per capire che nessuno è colpevole e tutti sono responsabili anche della colpa del prossimo. Ma non è così, la finitezza ci impone limiti invalicabili. Di fatto l'altro è irraggiungibile nella sua pienezza ed è per questo che non possiamo sapere tutto. L'alterità ci sfugge e rimane incomprensibile. È questo di cui soffre il principe, che pur di provare pietà e di amare sceglie di prendersi la responsabilità delle proprie colpe. Scrive Lévinas:

essere io significa, al di là da ogni individuazione che si può ottenere da un sistema di riferimenti, avere l'identità come contenuto. L'io non è un essere che resta sempre lo stesso, ma l'essere il cui esistere consiste nell'identificarsi, nel ritrovare la

¹³⁷ V. Strada, *Le veglie della ragione – Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Einaudi, Torino 1986, pag.37.

propria identità attraverso tutto quello che gli succede: è identità per eccellenza, l'opera originaria dell'identificazione¹³⁸.

La pienezza dell'amore del principe non è riempimento ma dispersione: l'amore di due creature lo divide, egli perde la propria unità con il risultato che tutto questo amore non lo fa essere uomo, ne accentua la natura angelica e idealistica. Myškin rimane certo un angelo, eppure lo sdoppiamento del suo amore tra Nastas'ja e Aglaja rimarrà sospeso e, senza concretizzarsi, sarà la causa della dannazione per questa creatura angelica che non si salverà. Scrive Berdjaev:

Ma il suo amore è malato, sdoppiato, tragicamente privo di vie d'uscita. Anche per lui si sdoppia l'oggetto dell'amore. Questo sdoppiamento non è che l'urto di due principi in lui stesso. Myškin è impotente a unirsi ad Aglaja e a Nastas'ja Filippovna, per natura non ha attitudine per il matrimonio, per l'amore coniugale. L'immagine di Aglaja lo conquista ed egli è pronto a essere il suo cavaliere fedele. Ma se gli altri eroi di Dostoevskij soffrono per eccesso di sensualità, Myškin ne soffre per mancanza. Manca in lui anche la sensualità sana. Il suo amore è incorporeo ed esangue. Ma per questo con forza maggiore si manifesta in lui l'altro polo dell'amore e davanti a lui si apre l'altro abisso. Myškin ama Nastas'ja Filippovna con la pietà, la compassione, e la sua compassione è infinita. Vi è in questa un fuoco che incenerisce. Nella compassione Myškin afferma il suo arbitrio, oltrepassa i limiti del lecito. La compassione lo inghiotte nel suo abisso e lo perde. Egli vorrebbe trasferire in un'eterna vita divina quella compassione morbosa, che è un risultato della relativa vita terrestre. Vuole trasmettere a Dio la sua infinita compassione per Nastas'ja Filippovna. Così dimentica in nome di questa compassione i doveri verso la propria personalità. Nella sua compassione non si manifesta uno spirito integrale: Myškin è indebolito dallo sdoppiamento, poiché ama Aglaja di un altro amore. Dostoevskij mostra come in un essere puro, angelico si sviluppi un amore malato, che porta rovina, non salvezza. Nell'amore di Myškin non c'è impeto salutare verso un amore unico, integrale, e verso il suo oggetto, verso l'unione piena. Tale compassione infinita e funesta è possibile solo verso un essere cui mai si sarà uniti¹³⁹.

L'enigmaticità del principe è autentica, al punto tale che anche l'autenticità è caratteristica fondamentale del principe. Scrive Chiantese:

Non è possibile comprendere L'idiota se non si comprende, nel medesimo tempo, la difficoltà di Dostoevskij di

¹³⁸ E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Jaca Book, Milano 1980, pag. 37

¹³⁹ N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 2002, pag. 91

restituire al mondo una vita pienamente autentica. L'autenticità per definizione non si dà nel tempo e solo la sofferenza generata da questa impossibilità, al di là di un'apparente ingenuità, ci permette di comprendere la grandezza del principe Myškin.¹⁴⁰

2. «Quale bellezza salverà il mondo?»

Myškin riesce a comprendere ma non a spiegare: riesce a comprendere la sofferenza di Nastas'ja Filippovna, ma non riesce a spiegare, a dare ragioni logiche a Ippolit. Questi entra a far parte dell'entourage del principe tramite Kolja. Anche Ippolit andrà a Pavlovsk, e nel giorno del compleanno di Myškin riterrà opportuno leggere quella che lui stesso definisce la sua spiegazione. L'esistenza del giovane Ippolit è turbata dal suo stato di malato terminale: affetto da tisi, gli restano solo poche settimane di vita. Il tormento della sua morte imminente non gli lascia tregua. Il terrore della fine è espresso mediante il sogno di un mostro:

Era un rettile strisciante marrone provvisto di guscio, lungo circa quattro verški, di uno spessore di circa due dita all'altezza della testa che si assottigliava gradualmente verso la coda tanto da arrivare a mezzo centimetro di spessore alla punta [...]. La testa non riuscii a vederla, ma scorsi due antenne, non molto lunghe che sembravano due grossi aculei, marroni anch'essi. Due antenne simili le aveva anche alla punta della coda [...]. L'animale strisciava per la stanza molto velocemente facendo leva sulle zampe e sulla coda [...]. Guardare un simile spettacolo era oltremodo ripugnante. Avevo il terrore che mi mordesse, sapevo che era velenoso, ma quello che mi tormentava di più era scoprire chi l'avesse mandato nella mia stanza, che cosa volessero da me e quale fosse il mistero¹⁴¹.

La morte è dunque per Ippolit presenza: egli la ha innanzi a sé e la contempla. È la morte che costituisce il mistero incomprensibile del sogno. La creatura immonda è il male, quanto di più brutto c'è nel mondo è incarnato da questa bestia scura. Come la morte, anche il male è ineluttabile. La prossimità della morte lo porta non solo a valorizzare l'istante, ma anche a interrogarsi sull'umanità intera:

Non potevo sopportare le persone che mi passavano accanto sul marciapiede trafelate, affaccendate, eternamente preoccupate, accigliate, inquiete. A che pro la loro eterna sofferenza, a che pro tanti affanni e preoccupazioni, e infine a che pro la loro accigliata cattiveria (perché sono cattivi, cattivi,

¹⁴⁰ M. Chiantese, *Dostoevskij – Filosofia e Religione*, Firenze Atheum, Firenze 1999, pag.80

¹⁴¹ *L'idiota*, pag. 528

cattivi)? Di chi è la colpa della loro incapacità di vivere, della loro infelicità nonostante li attendano circa sessant'anni di vita ciascuno?¹⁴²

Ippolit si getta allora in considerazioni profonde: quale modo migliore di valorizzare l'istante se non facendo buone azioni? Questa possibilità lo attrae al punto di aiutare un medico caduto in disgrazia, incontrato casualmente per strada.

Come si fa a sapere quale significato potrà avere la comunione di un'anima con un'altra nei destini dell'umanità? [...] Gettando il vostro seme, gettando la vostra 'carità', la vostra buona azione in qualunque forma, voi date una parte di voi stesso e accogliete in voi parte di un altro essere umano, entrate in comunione l'uno con l'altro. Con un po' di attenzione sarete ricompensato dalla conoscenza e dalle scoperte più inaspettate. Incomincerete a considerare il vostro operato come una scienza che assorbirà tutta la vostra vita.¹⁴³

La bontà d'animo di Ippolit non è spontanea, essa è profondamente viziata dalla rabbia che il giovane prova per la sua condizione. Ciò fa in modo che l'autore della Spiegazione abbia l'animo lacerato da forti contraddizioni. Egli desidera sinceramente fare il bene ma questo desiderio si accompagna all'altrettanto forte bisogno di un'affermazione personale risvegliata dall'angoscia per la morte. Ippolit ritiene che soltanto «la conoscenza e una vita intera dedicata a fare il bene vi eleveranno al punto tale che sarete in grado di gettare un seme enorme e di lasciare al mondo in eredità un pensiero di portata eccezionale».¹⁴⁴ Ma Ippolit fa questa considerazione non da persona pienamente viva: arriva a queste conclusioni perché si trova nel limbo tra la vita e la morte, in quella condizione da condannato a morte che lo stesso autore aveva conosciuto personalmente¹⁴⁵. Dostoevskij nei quaderni preparatori del romanzo scrive: «Ippolit – vanità di un carattere debole»¹⁴⁶ proprio perché l'autoaffermazione personale è un atto di vanità. Egli pensa di dare un significato alla propria vita ormai al termine, compiendo un gesto di portata tale da essere riconosciuto grande da tutti. Il suo sforzo di fare il bene non è apprezzabile ed egli non riesce ad andare oltre il proprio egocentrismo. L'errore di Ippolit sta nel

¹⁴² L'idiota, pag. 523

¹⁴³ L'idiota, pag. 532

¹⁴⁴ L'idiota, pag. 523

¹⁴⁵ Si veda il Capitolo I a proposito della biografia di Dostoevskij.

¹⁴⁶ Dostoevskij, *Taccuini*, XXIV, pag 45

valutare la realizzazione di sé in base a quanto si riesce a fare, ne fa un problema di “quantità” la quale misura ciò che si conosce e ciò che si riesce ad ottenere con le proprie energie. Il giovane malato terminale ha un disperato desiderio di essere salvato, di trovare un senso alla propria esistenza. Ma Ippolit non capisce che il senso non è una quantità astratta, bensì dipende dalla relazione con l’alterità. Esso è la chiave di volta che rende l’uomo consapevole che quanto più si va in alto tanto più gli orizzonti si aprono senza mai esaurirsi. La relazione non può riguardare le cose, bensì i soggetti e gli eventi. Ippolit si relaziona erroneamente con gli altri, vuole che riconoscano la sua grandezza e non vuole la loro pietà, così facendo tratta gli altri come oggetti e non come soggetti. Il suo scopo infatti è di servirsi degli altri, mentre questi, come nel caso di Myškin, dovrebbero costituire il fine e non il mezzo. Se così fosse gli altri sarebbero presenti come eventi e Ippolit potrebbe davvero relazionarsi a loro. Egli invece si ostina a volere il riconoscimento tipico di chi non riesce a rapportarsi con gli altri. Rifiuta anche la stessa pietà del principe, capisce che è quella l’unica cosa che può avere da lui, ma non ne comprende il valore salvifico, non ne comprende il significato. Egli allora non prova solo l’angoscia della morte ma anche l’angoscia dell’esistenza: si tratta in realtà della stessa angoscia dettata dalla mancanza di rintracciare un senso che dia valore al proprio profondissimo dolore:

Che cosa m’importa della vostra natura, del vostro parco di Pavlovsk, delle vostre albe e dei vostri tramonti, del vostro cielo azzurro e dei vostri visi soddisfatti, quando l’eterno banchetto della vita ha cominciato a escludere me solo, come se fossi di troppo? Che cosa m’importa di tutta questa bellezza, quando ogni istante, ogni secondo sono costretto a ricordarmi che persino questo moschino minuscolo, che adesso mi ronza vicino, in un raggio di sole, prende parte a questo banchetto e al suo coro, sa qual è il suo posto e lo ama ed è felice, mentre io solo sono un aborto della natura, e non ho voluto capirlo fino a ora unicamente per viltà!¹⁴⁷

La natura è ormai assimilabile al male e alla morte, è un’enorme e ripugnante tarantola, un essere cupo, sordo e onnipotente che ride della sua indignazione. Non c’è il Dio di Myškin, nella concezione di Ippolit è la natura che ha preso quel posto, ella gestisce le esistenze decidendo arbitrariamente e insindacabilmente chi possa prendere parte al suo banchetto. La natura è potenza: non solo la vita ma anche la

¹⁴⁷ *L’idiota*, pag. 561

morte, il male e il tempo non sono altro che i diversi modi in cui tale potenza si manifesta.

Ippolit, come Kirillov¹⁴⁸, ammette l'esistenza storica di Cristo, ma mette in dubbio la divinità di Dio: che Dio è un dio che non è onnipotente? L'onnipotenza della natura, infatti, è superiore a Cristo stesso. Pur credendo quindi che Cristo sia effettivamente venuto al mondo, Ippolit non ha fede perché non riesce a credere a un Dio che si abbandona alla natura e alla morte. Egli è tra coloro su cui quel quadro di Holbein ha tanto potere "che ha più di uno può far perdere la fede"¹⁴⁹. Anche Ippolit vede il quadro a casa di Rogożyn, lo fissa per cinque minuti. Quel quadro, in questo romanzo, è molto più di un quadro, è l'icona non di Dio, bensì degli uomini che lo guardano: ognuno, come allo specchio, vede sé stesso e riflette ciò in cui crede. In questo quadro non trova espressione la bellezza, bensì la verità: l'uomo ritratto è un cadavere su cui già agisce la natura. Ippolit non ha dubbi: non si può più credere in Cristo.

Guardando questo quadro, la natura appare come una specie di belva enorme, implacabile e muta. Lo strano è che quando guardi quel corpo straziato, ti viene una domanda curiosa e particolare: se era quello il corpo (e doveva essere proprio così) che videro i suoi discepoli, soprattutto i suoi futuri apostoli, le donne che lo avevano seguito e assistito vicino alla croce, che credevano in lui e lo adoravano, come potevano essi credere, guardando un cadavere ridotto così, che quel martire sarebbe risorto? Viene spontaneo pensare che se la morte è così terribile e se sono potenti le leggi della natura, come è possibile sconfiggerle? Come fare a sconfiggerle se non ci è riuscito neanche colui che aveva superato le leggi della natura durante la sua vita¹⁵⁰.

Ma non è solo il quadro a casa di Rogożyn a farci capire che la natura di Ippolit è diametralmente opposta a quella di Myškin. Ne è prova l'interpretazione del versetto dell'Apocalisse «non esisterà più tempo»¹⁵¹. È questo il versetto con cui esordisce Ippolit davanti al pubblico che si accinge ad ascoltare la sua *spiegazione*, è lo stesso versetto citato da Myškin nella seconda parte del romanzo. La differenza

¹⁴⁸ Si veda il secondo paragrafo del Capitolo II

¹⁴⁹ Lo dice il principe a casa di Rogożyn. *L'idiota*, pag. 245

¹⁵⁰ *L'idiota*, pag. 524

¹⁵¹ Apocalisse, 10.6

interpretazione che i due personaggi propongono di questa frase esprime le diverse posizioni che essi assumono nei confronti della vita.

A Ippolit il versetto “non ci sarà più tempo” (Apocalisse 10, 6) suggerisce l’urgenza determinata dalla mancanza di tempo, dalla vita che gli sfugge. A Myškin, che ne parla al momento dell’aura epilettica, questo versetto richiama invece l’istante di estasi e di pienezza, in cui non c’è più passato e futuro perché tutto compresente.¹⁵²

Non riconoscendo un senso capace di spiegare la totalità del reale, Ippolit finisce per affermare la vanità del tutto. Come a Kirillov, anche a Ippolit non rimane che il libero arbitrio. Il suo risentimento nei confronti di questa onnipotenza che lo costringe a morire è tale da farlo ribellare. Crede infatti che il suicidio sia l’unico modo in cui può agire contro la natura, assomiglia a Ivan Karamazov che vorrebbe restituire il biglietto d’ingresso al Creatore:

E sia! Morirò guardando dritto la sorgente di forza e di vita, senza aver più voglia di questa vita! Se avessi potuto decidere di non nascere, non avrei di sicuro accettato di esistere a condizioni così beffarde. Ciò nonostante, ho ancora il potere di morire, sebbene abbia ben poco tempo da restituire. Non è un gran potere, non è neanche una grande rivoluzione.

Ultima spiegazione: muoio non tanto perché non sono in grado di sopportare le ultime tre settimane di vita; oh, avrei energie sufficienti, e se solo ne avessi voglia, sarei appagato dalla sola consapevolezza di aver subito un torto; ma non sono il poeta francese e non ambisco a simili consolazioni. Sono persino tentato: La natura ha limitato a tal punto la mia attività, condannandomi a sole tre settimane di vita, che forse il suicidio rimane l’unica azione che io farei ancora in tempo a cominciare e a portare a termine per mia unica volontà. Voglio forse perdere l’ultima possibilità che mi rimane di *agire*¹⁵³? La protesta talvolta non è poca cosa...¹⁵⁴

Come Kirillov, dunque, Ippolit ha la necessità di esprimere il libero arbitrio attraverso il suicidio, ma, mentre l’ingegnere de *I demoni* credeva di salvare l’umanità, Ippolit al contrario si suicida perché se ne sente escluso. Prova scandalo per la fine della propria esistenza, così come prova scandalo¹⁵⁵ per il Cristo morto.

¹⁵² S. Salvestroni, Dostoevskij e la Bibbia, Qiqajon, 2000, p. 116.

¹⁵³ In corsivo sul testo

¹⁵⁴ *L’idiota*, pag. 563

¹⁵⁵ Si ricorda che “σκάνδαλον” significa “ostacolo”, “pietra d’inciampo”.

Egli è come Pilato che impotente esclama “Ecce homo”¹⁵⁶ senza scorgere in Cristo quella forza vitale che vince la morte e che è fonte di salvezza. Scrive Givone:

Ippolit impugna uno dei due corni della contraddizione, e vi si ancora fanaticamente. Sicché il suo rifiuto della vita si stempera di conseguenza nel piacere dell'autodistruzione e nell'esaltazione dello scandalo: col che egli non solo trova un motivo per differire la morte, sia pure attraverso un circolo vizioso, e dunque toglie di mezzo ciò su cui fa leva il suo ragionamento, ma ribadisce anche, suo malgrado, quel primato della vita sulla morte ch'egli aveva ammesso in prima battuta per poterlo meglio confutare.¹⁵⁷

Del resto Kirillov e Ippolit hanno in comune l'idea di una libertà assoluta, una libertà che si risolve tutta nel soggetto. Manca il legame tra la propria libertà e l'alterità. Nel suicidio, così fortemente motivato dal libero arbitrio, manca la relazione con altri, ne consegue che nessuno può salvare Ippolit perché questi di fatto rifiuta la vera relazione con altri. Scrive Chiantese:

La morte, dunque, in quanto affermazione della libertà, se inizialmente sembra offrire al non- senso l'occasione di presentarsi come una totalità compiuta che esclude ogni appello all'altro, alla fine, come momento contraddittorio, che si risolve in una soltanto immaginata non- contraddizione, spezza questa sua apparente circolarità per accendere nell'anima la sete di una nuova esigenza. Circolarità che si stabilisce sulla contraddizione tra l'istante della morte e il momento pretenziosamente non contraddittorio della libertà che in essa cerca la propria affermazione; potremmo dire, tra la morte come anticipazione della libertà e la libertà come anticipazione della morte.¹⁵⁸

Nella natura da cui Ippolit viene escluso tutto è brutto. La natura stessa, come abbiamo visto, è definita da Ippolit una belva implacabile e muta, per questo la sua domanda al principe “Quale bellezza salverà il mondo?”¹⁵⁹ è una domanda beffarda e sarcastica. A questa domanda il principe non risponde: anche un idiota infatti capisce che per Ippolit la bellezza non esiste se non come inganno. Egli nel suo stato depressivo è lontano non solo dal senso ma anche dalla realtà stessa. Se niente ha senso, allora la bellezza non coincide con la verità.

¹⁵⁶ Gv 19. 5

¹⁵⁷ M.Chiantese, pag 88

¹⁵⁸ Chiantese pag. 99

¹⁵⁹ *L'idiota*, pag. 518

3. «La bellezza è un enigma»¹⁶⁰

Ippolit: «È vero, principe, che una volta avete detto che il mondo verrà salvato dalla bellezza? Signori» gridò a tutti ad alta voce: «Il principe sostiene che il mondo verrà salvato dalla bellezza»¹⁶¹

Facciamo subito presente che “la bellezza salverà il mondo” è probabilmente la citazione più abusata (e anche più fraintesa) di Dostoevskij. Spesso viene citata per creare un effetto suggestivo. Questa espressione nel romanzo stesso rimane ambigualmente sospesa, non solo non viene spiegata esplicitamente ma per i motivi che vedremo è oggetto di diverse interpretazioni. Non a caso l'autore usa il discorso indiretto per avvolgere la frase in un vero e proprio enigma dal momento che noi lettori non sentiamo questa frase direttamente dalla bocca di Myškin. C'è più di un passaggio: Ippolit, citandola, ci racconta che è venuto a conoscenza di questa sentenza detta da Myškin tramite Kolja¹⁶². Dostoevskij in questo modo ci stimola a ragionare filosoficamente e a farci interpreti non solo della sentenza del principe, ma anche della bellezza stessa. Opportunamente questa sentenza è posta nel cuore del romanzo e rimanda a un'altra espressione del principe, che invece troviamo nel settimo capitolo della prima parte. Quando la generalessa Lizaveta Prokof'evna lo esorta a giudicare la bellezza di Aglaja, egli dice: «La bellezza è difficile da giudicare; non sono ancora pronto. La bellezza è un enigma».

Procediamo con ordine. Dostoevskij è un vero russo al punto da essere uno dei membri più importanti tra gli slavofili¹⁶³. Egli segue dunque quell'antica ortodossia che discende dalla teologia Bizantina, la quale a sua volta si ispira a una frase che a torto e a lungo la tradizione¹⁶⁴ ha attribuito a Platone, secondo cui “la

¹⁶⁰ *L'idiota*, pag. 105

¹⁶¹ *L'idiota*, pag. 518

¹⁶² Lo stesso escamotage verrà usato ne I demoni quando con una domanda Šatov chiederà a Stavrogin: si veda il secondo paragrafo del secondo capitolo.

¹⁶³ Sulla polemica tra slavofili e occidentalisti si veda il primo paragrafo del secondo capitolo.

¹⁶⁴ Ci spiega Fumagalli : «Secondo la celebre definizione attribuita volgarmente a Platone, ma che certamente non è di lui e forse neppure di nessun platonico, poiché non solo non si appoggia a nessun testo, ma non è nemmeno l'espressione esatta della dottrina platonica. Infatti Platone benché accoppiasse il vero col bello come due idee assolutamente inseparabili, pure non considerava il vero come la bellezza per eccellenza, anzi in un luogo della *Repubblica* (508). E dice formalmente che il bene è superiore in bellezza alla scienza e alla verità: quindi più conforme allo spirito, se non alla lettera della dottrina platonica, sarebbe di dire che *il bello è lo splendore del bene*». G. Fumagalli, *Chi l'ha detto?*, Hoepli, Milano 2011, pag.36

bellezza è lo splendore del vero”¹⁶⁵. Sembrerebbe dunque che il messaggio di Dostoevskij consista in un’interpretazione escatologica e teleologica della bellezza. Eppure questo concetto viene espresso nel romanzo più tragico, per di più come dicevamo, viene espresso in maniera ambigua. Si consideri, inoltre, che la bellezza fisica e spirituale di cui sono dotati i quattro personaggi principali non riuscirà a salvarli. Questo ci porta a pensare che in Dostoevskij ci siano due forme di bellezza. Da un lato Dostoevskij è erede della tradizione che da Platone arriva fino a Tarkovskij: la bellezza è Cristo e «Cristo diventerà la bellezza del mondo»¹⁶⁶; dall’altro però Dostoevskij ci fa intuire che l’armonia e la verità non sono gli unici modi in cui è possibile declinare la bellezza. Per capirlo è necessario ricorrere all’ultimo romanzo, in cui Dmitrij Karamazov dice:

"La bellezza è una cosa spaventosa e terribile, spaventosa perché non è definita, ma essa è indefinibile perché Dio ha posto solo degli enigmi. Qui gli opposti si congiungono e tutte le contraddizioni convivono. Io, fratello, sono molto ignorante, ma ho riflettuto a lungo su questo. C’è una quantità spaventosa di misteri! Troppi enigmi opprimono l’uomo sulla terra. Dobbiamo cercare di risolvere gli enigmi meglio che possiamo, e cercare di uscire asciutti dall’acqua. La bellezza! Io non posso sopportare che un uomo superiore, con un gran cuore e con un’intelligenza elevata, incominci con l’ideale della Madonna e finisca con l’ideale di Sodoma. È ancora più spaventoso che un uomo, con l’ideale di Sodoma nell’anima, non rinunci all’ideale della Madonna e che il cuore ne arda, ne arda sinceramente come negli anni innocenti della giovinezza.[...] Ciò che fa paura è che la bellezza non sia soltanto spaventosa ma anche misteriosa”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ È poi lo Pseudo Dionigi Aeropagita a dire che “Dio ci concede di partecipare alla sua propria Bellezza”; nella tradizione russa il concetto bizantino continua ad essere tramandato con la nota raccolta ascetica conosciuta come "Filocalia". Si arriva così ad una ormai consolidata Teologia della Bellezza, per la quale penetrare l'essenza delle cose, vuol dire essenzialmente contemprarne la bellezza perfetta. Questa tradizione giunge fino a Tarkovskij che in un’intervista disse: «Essere artista non è una cosa importante: è un corollario. Ciò che più conta è trovare un solido terreno sul quale uno possa sentirsi uomo. Più importante dell’opera d’arte è la verità della vita», (Il Sabato, n.37, gennaio 1983, pag.16). Il poeta del cinema è particolarmente in linea con la stessa idea dostoevskijana di bellezza: « La bellezza è, in effetti, il simbolo di qualcos’altro. Di che cosa esattamente? La bellezza è il simbolo della verità»,(Il Sabato, n.37, gennaio 1983, pag.16).

¹⁶⁶ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočineij v 30 t.* (Opera omnia in 30 vol.), vol. XVIII, parte I, Leningrad 1985, pag.63

¹⁶⁷ *I fratelli Karamazov*, pag. 152

Si pensi poi a Stavrogin, alla sua bellezza che affascina tutti. Pëtr Stepànovič grida entusiasta al suo idolo: “Siete bello, Stavrogin”¹⁶⁸; al contrario Tichon lo avverte: “la bruttezza vi ucciderà”¹⁶⁹.

La bellezza in Dostoevskij non è, dunque, un qualcosa di univoco. Sebbene voglia mantenersi fedele alla tradizione ortodossa russa, l'autore comprende che la bellezza è innanzitutto potenza enigmatica. La bellezza infatti sfugge alla ragione e va oltre il dominio e la capacità di controllo del pensiero euclideo. Non solo potenza per chi crede: anche gli atei infatti amano la bellezza. Tali considerazioni portano Dostoevskij a vedere distinguere due tipologie di bellezza: la prima è la bellezza dell'armonia, quella bellezza cosmologica¹⁷⁰ di cui parlava Platone, in cui non c'è mancanza, non c'è assenza, tutto è realmente al proprio posto. Questa bellezza è il disvelamento, il darsi immediato dell'essere. È certamente questa la bellezza di Aglaja, che di cui il principe si innamora, bellezza che andrà sciupata.

C'è però anche un secondo tipo di bellezza di cui Nastas'ja Filippovna si fa archetipo. È un personaggio angelico e satanico. Ancora una volta a stimolare la fantasia dell'autore era stato un fatto di cronaca: Dostoevskij segue il processo nel quale è coinvolta la famiglia Umeckij, la cui figlia adolescente, avendo subito maltrattamenti, tenta di incendiare la casa dei genitori. Al centro dell'interesse dello scrittore è quindi una giovane che, in seguito alle violenze di cui è stata oggetto, cerca di vendicarsi. È questa la principale caratteristica della personalità di Nastas'ja Filippovna, che negli appunti viene inizialmente chiamata Umeckaja¹⁷¹. Ella è archetipo della tragicità della bellezza: il principe da sano piomba definitivamente nell'idiozia, al contrario di Rogožin, il quale riesce a placare la propria follia solo dopo averla uccisa. Nastas'ja non incanta con il fascino, la sua bellezza è vera come quella di Cristo. Ella è resa potente da questa bellezza che però è distruttiva, insana e insostenibile, è la bellezza di Sodoma, quella bellezza disordinata in cui l'uomo si perde. La bellezza di Nastas'ja è una potenza tale da rivelarsi più forte di lei. Non è la stessa bellezza del principe, eppure entrambe sono potenza dell'enigma. Nastas'ja

¹⁶⁸ *I demoni*, pag.390

¹⁶⁹ *I demoni*, pag.418

¹⁷⁰ Da κόσμος “ordine”, deriva appunto il cosmo come spazio ordinato, ma anche parole come “cosmesi” che alludono a quell'idea di bellezza che si rifà appunto all'ordine ideale.

¹⁷¹ Questo fatto è riportato nei taccuini preparatori a *L'Idiota*: cfr. F. M. Dostoevskij, *L'Idiota e i taccuini*, Sansoni, Firenze 1958, p. 755 e seg

è il simbolo che incarna la bellezza come potenza del negativo: orgogliosa, vendicativa, sensuale, “quella di Rogožin” è anche generosa, sensibile al bello e alla purezza, ha poche amiche e aspira a raffinarsi culturalmente. Nastas’ja è dunque una donna sola, la sua follia autodistruttiva nasce da un mondo che fa di lei una cosa da vendere e comprare. In questo mondo, l’unico vero uomo le appare il giorno del suo venticinquesimo compleanno: Myškin è l’uomo dei sogni di quando era una fanciulla non ancora oltraggiata con una grande anima, disposta a negarsi la gioia dell’amore puro per non infangare il principe.

Anche Dostoevskij sembra intuire a proposito della bellezza quello spirito dionisiaco e quello spirito apollineo che caratterizzeranno il pensiero di Nietzsche. A proposito è interessante citare Evdokimov:

Se anche Dostoevskij esordisce con una constatazione semplicistica: «Il Bello è ciò che è normale, ciò che è sano», ben presto si accorge che non è tutto così semplice. Egli pronuncia le celebri parole: «La Bellezza salverà il mondo» e subito chiede: «Ma quale?», perché «La Bellezza è un enigma»: sdoppiata, essa ammalia, affascina e fa perire. «Anche i nichilisti amano la bellezza», egli osserva; gli atei forse più degli altri provano il bisogno irresistibile di un idolo e subito lo fabbricano per adorarlo. Prima ancora di comprendere e di vivere la bellezza e l’amore, l’uomo li ha già profanati. Il problema adesso si pone diversamente: la Bellezza ha in sé stessa una potenza salvatrice, oppure anche la Bellezza, divenuta ambigua, ha bisogno di essere salvata e protetta? Dostoevskij pensa da filosofo. È indubbio per lui che l’unità iniziale della Verità, del Bene e della Bellezza si è scompagnata. I principi gnoseologici, etici ed estetici non si trovano più integrati nel principio religioso; divenuti autonomi, ciascuno manifesta fatalmente la più profonda ambiguità.¹⁷²

Far trionfare il protagonista sarebbe stata una conclusione ingenua. L’autore ha scelto una fine assai più problematica. Egli ha inteso così affermare la grandezza e la complessità della realtà. Un’autentica scelta del bene non gli appare possibile senza la coscienza critica capace di distinguere il male dal suo contrario. Finché è nel mondo, Myškin non farà altro che compatire i personaggi che stanno attorno a lui: lo fa con Aglaja che non ha bisogno di essere salvata, piuttosto che con Ippolit, ormai condannato a morte; lo fa con lo stesso Rogožin nonostante sappia che questi non può essere raggiunto dal suo compatimento. Ma la figura di Nastas’ja è centrale e

¹⁷² P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, San Paolo, 2002, pag.61

fondamentale perché è lei l'unica che il principe abbia davvero la possibilità di salvare. Tutto il romanzo si gioca su questa che rimane una possibilità. Raskol'nikov si salva perché, pur non amando Sonja, ne accetta la pietà¹⁷³, Nastas'ja, proprio perché ama il principe, non può accettarne la pietà e perisce.

La storia di Myškin e Nastas'ja pur essendo calcata sull'amore di Cristo, ricorda per tragicità il mito di Orfeo ed Euridice: Nastas'ja come Orfeo non riesce ad abbandonarsi all'amore di Euridice-Myškin.

Il principe non riesce a inseguire Aglaja perché sprofonda in uno stato tragico, così come Rogožin non verrà abbandonato dal principe che lo assisterà per tutta una notte. Myškin è al di là della ragione, non impone a chi gli sta accanto di ragionare, non si oppone egli stesso alla follia di Nastas'ja o a quella di Rogožin, né riesce a parlare con Aglaja per farle comprendere fino in fondo i motivi dell'impossibilità di scegliere tra lei e Nastas'ja, non è in grado di imporsi, e continua a esprimersi come il Cristo del Grande Inquisitore ovvero senza usare le parole, ma agendo amorevolmente. Rogožin finirà in Siberia ma prima c'è tutta una notte in cui Myškin può prendersi cura di lui:

Il principe sobbalzò sulla sedia in preda ad un nuovo terrore. Quando Rogožin tacque di nuovo e di colpo, il principe si chinò in silenzio verso di lui, gli si sedette accanto e col cuore in tumulto e il respiro affannoso prese a scrutarlo. Rogožin non si voltava, sembrava addirittura che si fosse dimenticato di lui. Il principe lo guardava in attesa. Il tempo passava, cominciava ad albeggiare. Rogožin di tanto in tanto si metteva a borbottare forte, bruscamente, gridava, rideva. Il principe allora tendeva la mano tremante verso di lui e gli accarezzava la testa, i capelli, le guance ... *più di quello non poteva fare!* Incominciò di nuovo a tremare forte e gli sembrò che la forza abbandonasse le sue gambe di nuovo. Una sensazione completamente nuova gli tormentava il cuore con angoscia infinita. Frattanto si era fatto giorno. Si allungò sul cuscino, privo di forze ormai, disperato, avvicinò il suo viso a quello pallido e immobile di Rogožin. Le lacrime sgorgavano dai suoi occhi e bagnavano le guance di Rogožin, ma forse allora non era più cosciente delle sue lacrime e non ne sapeva nulla¹⁷⁴.

¹⁷³ Come abbiamo avuto modo di vedere, Raskol'nikov si innamorerà di Sonja solo alla fine del romanzo, durante il bagno penale, a quel punto avverrà la sua resurrezione. Si veda il Capitolo 3.

¹⁷⁴ *L'idiota*, pag. 723, corsivo mio.

Del resto il senso della figura di Cristo non sta solo nella redenzione, ma anche in questo accompagnare e seguire chi non riesce a rientrare nel destino di salvezza. Cristo stesso parlando di sé dice :«εγώ ειμι ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς» [io sono il pastore bello] (Gv10.11). Egli è colui che offre la vita per le sue pecore e che va in cerca della pecora smarrita¹⁷⁵ e che si immola per ogni creatura umana.

La bellezza è allora la verità che rimane dopo la risoluzione dell'enigma: tutti siamo chiamati a rispondere a questo enigma cui non c'è un'unica risposta.

Nonostante gli sforzi di Dostoevskij per ritrarre Myškin come icona di Cristo, è di Nastas'ja Filippovna il Cristo più bello. Si tratta di un frammento, un'immagine mistica priva di parole. Ella osserva, come in estasi, un Cristo autentico, in un momento privato. Lo vede pieno di grazia. Egli esprime tenerezza e mistero. Anche questo Cristo, come quello di Ivàn Karamazov, non dice una parola ma comunica l'affetto con una carezza. Ecco come lo descrive ad Aglaja in una lettera:

Gli artisti dipingono Cristo, seguendo sempre quanto viene scritto nei testi evangelici; io invece lo dipingerei in tutt'altro modo: lo raffigurerei da solo, lascerei con lui soltanto un piccolo bimbo. Questi gioca accanto a lui: forse gli racconta qualcosa nel suo linguaggio infantile; Cristo lo ascolta, ma subito dopo si fa pensieroso; la sua mano, involontariamente, si posa, dimentica, sulla testa bionda del bimbo. Guarda lontano l'orizzonte; nel suo sguardo si può scorgere un pensiero, alto quanto tutto il mondo; il suo viso è triste. Il bimbo tace, si appoggia alle sue ginocchia e, posando la guancia sulla mano, alza la testolina e assorto, come lo sono talvolta i bambini, lo guarda fisso. Il sole tramonta. Ecco il mio quadro!¹⁷⁶

¹⁷⁵ Cfr. Sal 119, 176; Ez 34, 16; Mt 18, 12-13; Mc 14, 27; Lc 15, 4-7; Gv 10, 1-18.

¹⁷⁶ *L'idiota*, pag 618

Capitolo 5: *I fratelli Karamazov*, ovvero, Cristo e la comunità

La colpa è il tema dell'ultimo capolavoro di Dostoevskij in cui personaggi elevati e cupi, messi in relazione tra loro, formano una rete e come colonne e volte di una cattedrale gotica danno vita all'architettura di un romanzo monumentale. La storia dei quattro fratelli Karamazov è una storia sociale in cui ogni singolo personaggio è legato alla comunità tramite la colpa. Accade ancora una volta un delitto, ma stavolta avremo due uccisori e due vittime.

La storia è quella di una famiglia formata da cinque uomini: Dmitrij è il maggiore dei figli di Fëdor Pavlovič, unico figlio del primo matrimonio. Dal secondo matrimonio nascono prima Ivàn e poi Alëša. Ma è Smerdjakov il più giovane dei fratelli nato dalla passione di una notte in cui il padre ubriaco mette incinta la povera idiota del paese. Il figlio più giovane verrà ammesso alla casa paterna come servo, tuttavia neanche gli altri tre fratelli verranno trattati come figli da Fëdor Pavlovič, la natura del padre è bestiale: rozzo e beffardo, il suo cuore non conosce affetto, prova interesse solo per sé stesso, mira ad appagare i propri bisogni ed è un affarista senza scrupoli. I bambini vengono prima affidati alle cure del servo Grigorij, in seguito saranno alcuni benefattori a occuparsi di loro. Ogni fratello svilupperà un proprio carattere: Dmitrij è sensuale e impulsivo, Ivàn è intellettuale e freddo, Aleksej è semplice e puro, discepolo prediletto dello *starec* Zosima, Smerdjakov è un giovane freddo e impersonale che subisce il fascino intellettuale del razionalismo di Ivàn. I tre fratelli, di indole così differente, sono però accomunati dalla natura dei Karamazov la cui «essenza [...] si riassume così: sensualità, cupidigia e follia»¹⁷⁷. Ci sembra molto interessante l'interpretazione di Bazzarelli che a proposito delle diverse personalità scrive:

In sostanza si tratta di una tipologia dell'amore incarnato nei diversi personaggi. I cinque Karamazov, se si comprende anche Smerdjakov (il servo, il figlio illegittimo) rappresentano rispettivamente: Fëdor l'amore biologico degradato a puro istinto, Dmitrij l'amore-passione terrestre di tipo titanico romantico, Alëša l'amore cristiano sublimato con

¹⁷⁷ F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, pag. 112

elementi terrestri, Ivàn l'amore intellettuale per il potere, Smerdjakov la degenerazione dell'amore, la faccia "odiosa", il suo contrario non tanto nella lussuria, quanto nel demonismo volgare¹⁷⁸.

I Karamazov subiscono, in misura maggiore o minore, il fascino seducente dei vizi paterni. La vicenda raccontata dal romanzo è famosa: Dmitrij, il figlio maggiore, è in lotta con il padre per questioni di eredità. Ad aggravare la situazione tra i due sarà la Grùšen'ka. Questa bellissima donna farà appassionare di sé sia il padre che il figlio. La situazione di rivalità col figlio maggiore fa in modo che Fëdor Pavlovič non si accorga di essere odiato dal più temibile Smerdjakov, che spesso nel romanzo verrà paragonato a un serpente¹⁷⁹. Il servo prova risentimenti profondi sia per il padre che per i fratelli, approfitta della situazione per uccidere Fëdor Pavlovič e far ricadere la colpa su Dmitrij. Nell'atto di Smerdjakov ha un ruolo importante Ivàn Karamazov che egli ammira e di cui si sente discepolo. Ivàn senza accorgersene diventa per Smerdjakov ciò che Zosima è per Alëša.

Come per *L'idiota*, anche in questo caso ci sono delle lettere scritte da Dostoevskij che ci fanno capire come sia nato questo romanzo. Nella lettera a Nikolaj Aleksevič Ljubimov dell'11 giugno del 1079 leggiamo:

Se mi riuscirà, farò una cosa buona: farò riconoscere che il cristiano puro, ideale, non è un'astrazione, ma una creatura concretamente reale, possibile, presente e che il cristianesimo è per la Terra Russa l'unico rifugio da tutti i suoi mali. [...]. E il tema principale è tale, quale non è venuto in mente a nessuno degli attuali scrittori e poeti, vuol dire del tutto originale¹⁸⁰.

Già nel 1878, a proposito del nuovo romanzo, in un quaderno lo scrittore annota:

Vorrei mostrare che Cristo è la meraviglia della storia, e che l'apparizione nell'umanità di un ideale siffatto, in questa umanità miserabile e vile, è un miracolo ancora più grande. Poi vorrei provare che di questa figura morale di Cristo tutta

¹⁷⁸ E. Bazzarelli, *I fratelli Karamazov*, UTET, Torino 1969, pag. 98

¹⁷⁹ Si noti che precedentemente Dostoevskij aveva usato la metafora del serpente ne *I demoni*: Pëtr Stepanovič viene definito "il saggio serpente".

¹⁸⁰ F. M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, pag. 158

l'umanità è vissuta come un albero delle sue radici, e che ne vivrà ancora per centinaia di anni¹⁸¹.

Il successo dell'ultimo romanzo di Dostoevskij è immediato. La prima puntata dell'opera esce nel numero del gennaio 1879 sul *Messaggero russo*. Col passare del tempo *I fratelli Karamazov* è accolto da un pubblico sempre più entusiasta. La fama di Dostoevskij cresce progressivamente fino al momento culminante in cui, l'8 giugno 1880, lo scrittore pronuncia a Mosca il celebre *Discorso su Puškin* in occasione dell'inaugurazione del monumento dedicato al poeta. Al termine del 1880 il romanzo, pubblicato in volume unico, è venduto in 1500 copie in pochi giorni. Ma intanto le condizioni di salute dello scrittore peggiorano. L'intenzione del romanziere, secondo quanto egli stesso esprime nella premessa al romanzo, è quella di proseguire la storia di Aleksej Karamazov in un secondo romanzo che racconti le vicende attuali dell'"eroe". Questo romanzo non è mai stato scritto. Dostoevskij infatti muore il 28 gennaio 1881.

In apertura de *I fratelli Karamazov* è posta una citazione evangelica, proprio come ne *I demoni*. Si tratta della chiave di lettura del romanzo:

In verità, in verità vi dico: se il granello di frumento, caduto in terra, non muore, rimane infecondo; se invece muore produce molto frutto. (Gv 12.24).

Abbiamo quindi deciso di orientarci in questo romanzo scegliendo quelli che a nostro avviso sono i due personaggi estremi che si confrontano con la figura di Cristo: l'ateo Ivàn e il santo *starec* Zosima.

1. Ivàn Karamazov: "Tutti desiderano la morte del proprio padre"¹⁸².

Ivàn Karamazov è l'autore della *Leggenda del Grande Inquisitore*. Questo racconto è già di per sé un capolavoro al punto da avere un successo editoriale proprio. È possibile leggere la *Leggenda* indipendentemente dal romanzo, al contrario, è impossibile leggere il romanzo senza fare attenzione a questo racconto. Non a caso la scena successiva al dialogo che Ivàn ha con Alëša è importantissima per lo sviluppo della trama: si tratta della scena in cui avviene la conversazione di

¹⁸¹ cit. in P. Pascal, *Dostoevskij: l'uomo e l'opera*, op. cit., pp. 239-240

¹⁸² *I fratelli Karamazov*, pag.921

Ivàn con Smerdjakov, in seguito alla quale quest'ultimo si sente istigato a uccidere Fëdor Pavlovič. Nella leggenda viene esposta la teoria del “tutto è permesso” che si attuerà con due uccisioni, con ovvero l'omicidio di Fëdor Pavlovič e con il suicidio di Smerdjakov. Ivàn uccide il padre celeste, Smerdjakov quello terrestre.

Nella *Leggenda del Grande Inquisitore* Cristo si fa personaggio: si tratta di una metanarrazione che Ivàn rivolge ad Alëša. La fantasiosa intelligenza del fratello maggiore immagina il ritorno di Cristo in Terra: «Ecco, dunque, che egli volle mostrarsi almeno per un attimo al popolo dolorante e tormentato, marcio dai peccati, ma che lo ama con l'ingenuità di un bambino. L'azione del mio romanzo si svolge in Spagna, a Siviglia, nel periodo più terribile dell'Inquisizione, quando nel paese ogni giorno ardevano i roghi a gloria di Dio»¹⁸³. Cristo riappare nel mondo in silenzio, inavvertitamente e cammina in mezzo agli uomini con la stessa figura di quindici secoli prima. Viene subito riconosciuto. «Il popolo è attratto verso di Lui da una forza irresistibile, Lo circonda, la folla aumenta sempre di più intorno a Lui, Gli va dietro. Egli passa silenziosamente in mezzo a loro, con un dolce sorriso di pietà infinita. Nel Suo cuore arde il sole dell'Amore, dai suoi occhi fluiscono i raggi della Luce, del Sapere e della Forza, e riversandosi sugli uomini fanno tremare d'amore anche i loro cuori»¹⁸⁴. Scrive Evdokimov:

Il Cristo viene nel mondo per esprimere l'urgente desiderio divino di «amore spontaneo piuttosto che dell'affezione servile di uno schiavo terrorizzato». Dio ha amato l'uomo più di sé stesso e il Cristo, rimanendo fedele al suo amore, manifesta la vera immagine dell'uomo e della sua vocazione di «figlio della libertà, del libero amore e del sacrificio più alto»¹⁸⁵.

Cristo si dà subito da fare: benedice il popolo, fa riacquistare la vista a un cieco dalla nascita, resuscita una bambina di sette anni. Giusto il tempo di compiere questi miracoli ed ecco arrivare il Grande Inquisitore che lo arresta. Quel popolo che lo aveva accolto così devotamente, si fa da parte: è un popolo ingenuo, un popolo assoggettato alla Chiesa. Il Grande Inquisitore si affretta a riportare le cose al loro ordine «Il popolo è talmente abituato a sottomettersi – racconta Ivàn – e a ubbidirgli

¹⁸³ *I fratelli Karamazov*, pag.332

¹⁸⁴ *Ivi.*

¹⁸⁵ P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, Città Nuova, Roma 1995, pag.191

spaurito, che la folla subito si apre davanti alle guardie». Ecco che a questo punto del racconto abbiamo un secondo protagonista: parlerà solo lui, una vera e propria arringa contro Cristo, non desiderato. Gli rivela, infatti, che la Chiesa non segue più da tanto tempo il suo messaggio ed è schierata al contrario dalla parte di Satana, gli rivela anche che ha intenzione di farlo giustiziare il giorno seguente: all'alba verrà condannato al rogo come il peggiore degli eretici. Come mai questo comportamento da parte di una delle massime autorità della Chiesa? Ebbene, il motivo per cui il Grande Inquisitore non ha fiducia in Cristo è legato alla mancanza di fiducia che ha nell'uomo. «Anelavi alla fede libera», «Bramavi all'amore spontaneo»¹⁸⁶: per il Grande Inquisitore la libertà dell'uomo ha un prezzo troppo alto, ovvero, la croce. Se non c'è libertà senza croce, gli uomini vengono condannati all'inquietudine, alla confusione e all'infelicità. La libertà non è altro che un insostenibile peso, un tormento. Il miracolo, il mistero e l'autorità sono i mezzi fondamentali per tenere bada gli uomini, ribelli deboli che non reggono il peso della propria ribellione: «Tu mettevi gli uomini troppo in alto, perché essi sono certamente degli schiavi, benché siano stati creati ribelli»¹⁸⁷. Questi tre strumenti che Satana nel deserto offre a Cristo sono fondamentali per la società umana. Il potere del pane è il dominio spirituale sul cosmo e rappresenta il potere materiale ed economico, il secondo potere consiste nella propensione irrazionale verso Dio, infine l'autorità adduce al principio della spada, ovvero all'unificazione del genere umano per mezzo di un potere universale.

Il Grande Inquisitore ha le idee chiare: la Chiesa, per aver cura dell'uomo, non può rinunciare alle tre tentazioni come ha fatto Cristo. Scrive Zagrebelskiy:

Ma ciò che ci interroga particolarmente è che la figura del Grande Inquisitore non è, come si potrebbe pensare a prima vista, quella del tiranno. Al contrario: è quella di chi mosso da profonda pietà verso l'essere umano, assume su di sé tutta la fragilità, la sua debolezza, la sua mediocrità. Il Grande Inquisitore non è mosso dal desiderio di dominio, ma dal sentimento di pietà. È anche lui a suo modo una figura cristica. Egli assume i vizi dei suoi simili su di sé, specularmente al Cristo che assume su di sé i peccati degli uomini. Ma il primo per renderli schiavi, il secondo per renderli liberi¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *I fratelli Karamazov*, pag. 340

¹⁸⁷ *Ivi*, pag. 343

¹⁸⁸ G. Zagrebelskiy, *Il Grande Inquisitore*, editoriale scientifica, 2009, pag.8

Il dolore degli innocenti è inaccettabile, di fronte alla sofferenza Ivàn conserva quell'atteggiamento euclideo che si limita al fatto di per sé evidente che la sofferenza c'è ed è impossibile darle un senso. Si tratta di un problema antico, presente già nel libro di Giobbe, nel quale Dio risponde “quando io ponevo le fondamenta del mondo, tu dov'eri?” (Giobbe 38,4). Alla domanda esistenziale che non riesce a giustificare il male e il dolore, Dio risponde con un'altra domanda che non ammette replica, rivendicando la sua onnipotenza. L'uomo deve affidarsi a Dio rimanendo ignorante. In linea con questa impossibilità di dare conto del dolore umano ma con la necessità di salvare l'onnipotenza di Dio, Agostino userà la metafora dell'uomo come tessera di un mosaico che in quanto tale non può vedere dall'alto il disegno di Dio nella sua totalità, partecipare al disegno di Dio significa far parte di un mistero. Il problema della dottrina del libro di Giobbe e della teologia di Agostino si scontra però con l'inevitabilità della libertà come condizione umana (lo stesso Agostino si scontra infatti con il pelagianesimo¹⁸⁹). Ivàn Karamazov affronta il problema del dolore e del male tenendo ferma la libertà dell'uomo come fardello insopportabile. Ci spiega Berdjaev:

La libertà dello spirito umano non è compatibile con la felicità degli uomini. La libertà è aristocratica, esiste per pochi eletti. E il Grande Inquisitore accusa Cristo perché onerando gli uomini con una libertà superiore alle proprie forze, Egli ha agito come se non li amasse¹⁹⁰.

In un atto di amore è Cristo ad annullare la propria libertà pur di non negare quella del Grande inquisitore, si rimette alla volontà di un uomo che ha come facoltà – ma anche come limite – la ragione, la stessa ragione che in Agostino e in Giobbe era stata in grado di spiegare tutto fuorché la libertà. Ma il Grande Inquisitore è radicalmente diverso sia da Giobbe che da Agostino. Giobbe infatti, come Agostino, ama Dio. Ivàn invece non prova amore ma solo sofferenza, il suo Grande Inquisitore non può accettare la risposta che Dio dà a Giobbe e risponde a sua volta, non più chiedendo ma opponendosi all'ingiustizia: la libertà non vale il dolore. Cristo ha desiderato e imposto all'uomo di essere libero senza renderlo abbastanza forte da sopportare il peso della libertà. Scrive Chiantese:

¹⁸⁹ Il pelagianesimo è una dottrina condannata eretica nel Concilio di Efeso del 431 d. C.

¹⁹⁰ Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, pag. 150

Per Ivàn l'esigenza della fine del tempo coincide col controsenso che essa si dia a partire dalla morte o dal fatto della morte. Se dunque la morte c'è, se c'è il tempo della morte, esso deve escludere ogni rimando a un senso capace di risolvere la sua interna contraddittorietà. Contraddittorietà che si stabilisce dal momento in cui la sofferenza, per acquisire il suo valore di domanda senza risposta, ha bisogno proprio di un senso che ne renda possibile l'urgenza. Contraddittorietà che riconosce la sua aspirazione al senso, ma che nell'urgenza del suo domandare richiederebbe una risposta senza rimandi, nel qui e ora dove essa appare in tutta la sua esemplarità¹⁹¹.

Per il Grande inquisitore la libertà è legata al male. Il male è possibile appunto perché l'uomo è libero di compierlo. Ivàn non pensa alla libertà come forma di autenticità, essa è solo la fonte della sofferenza. La libertà è lo scandalo del male. Scrive Givone:

Il male in definitiva è veramente scandaloso, come di fatto è, solo se a essere chiamato in causa è Dio stesso, là dove in natura quell'armonia rifiutata a Dio è già sempre data, come sistema di forze che si compensano e si equilibrano. Si ipotizzi Dio, ragiona Ivàn, cosa che sul piano ipotetico e come mera concezione non compromette il pensiero euclideo, e allora la sofferenza, là dove non si lascia piegare ad altro e anzi proprio là dove lo è da Dio, apparirà talmente scandalosa da negare Dio¹⁹².

L'errore di Ivàn sta nel legare la libertà alla sofferenza, egli non capisce che la libertà non è causa ma effetto della sofferenza, e questo perché la libertà è la condizione dell'amore. L'amore infatti per essere autentico deve essere libero.

L'unica risposta che Cristo può dare è il bacio. Questo atto d'amore non risolve la tragicità dell'esistenza umana, né salva Cristo che anzi si rimette alla volontà del Grande Inquisitore. Il bacio semplicemente conferma che Cristo non rinuncia all'amore per l'uomo neanche davanti ad una nuova condanna. Il Grande Inquisitore avrebbe voluto non la libertà ma la capacità di non cadere in tentazione. Ivàn non si accorge che per vincere le tentazioni bisogna essere liberi e la libertà è fondata sulla possibilità di cadere in tentazione, di non essere abbastanza capaci. La libertà si fonda paradossalmente sulla possibilità di non essere degni della libertà stessa. Il mistero che lega le tentazioni alla libertà sfugge alla logica del Grande

¹⁹¹ Chiantese pag. 116

¹⁹² Givone, Dostoevskij e la filosofia, pag. 143

Inquisitore. Cristo rimane in silenzio, poi lo bacia, con un atto che sfugge alla logica delle parole. Scrive Dell'Asta:

è proprio ciò che si compie in questo silenzio, ciò che ne è preceduto e ne è nutrito, che costituisce la risposta di Cristo, del Verbo. Così, nella *Leggenda*, come visto, il Cristo non è mai la pura trascendenza (assenza- silenzio), ciò che lo ridurrebbe a una parvenza: Egli è pur sempre la Parola incarnata e persino il suo silenzio Lo porta a una immanenza. E ancora non è mai una pura immanenza (presenza- parola) perché il suo modo di essere presente e di significare è totalmente attraversato dal silenzio. Anche qui però, come si diceva, non si tratta di un equilibrio perché è proprio nella sua presenza, e appunto in quanto questa è definita dal silenzio, che il Cristo si annuncia trascendente¹⁹³.

La sua risposta non è una risposta linguistica come quella che Dio dà a Giobbe, non è una risposta sul piano della ragione in cui la domanda viene posta, ma è una risposta d'amore. Scrive Evdokimov:

“È l'umiltà che confuta radicalmente l'Inquisitore. Il Cristo della Leggenda tace”¹⁹⁴.

Quello che Ivàn non riesce a capire è che se non c'è libertà il mondo diventa il luogo del male assoluto, infatti è proprio l'esistenza di Dio che ci consente di parlare dell'esistenza del male. Ivàn a differenza di Alëša non sa che solo la fede in Dio consente all'uomo di scegliere se essere giusto o di essere ingiusto, cioè di essere libero. Se non c'è Dio “tutto è permesso”, secondo il Leitmotiv ricorrente nelle discussioni tra Ivàn e Smerdjakov, ma non perché mancherebbe il castigo per i dannati e il premio per i santi, bensì perché non ci sarebbe la distinzione tra il giusto e l'ingiusto e l'essere umano tornerebbe nella condizione di completa innocenza dell'infante che non ha ancora provato il sapore del frutto proibito.

Il Grande Inquisitore rappresenta il pensiero di Ivàn cui corrisponderà la prassi di Smerdjakov. Questi viene indemoniato dalle idee del fratello maggiore. Dopo il delitto, Smerdjakov si rivolge a Ivàn dicendogli: “L'assassino siete voi, il primo colpevole siete voi, io non sono stato che il vostro aiutante, il vostro fedele

¹⁹³ A. Dell'Asta, *Una parola all'estremità del silenzio. Il Cristo teologico di Dostoevskij*, in “Strumento internazionale per un lavoro teologico: Communio” n. 55, gennaio-febbraio 1981, pag. 81

¹⁹⁴ P. Evdokimov, *Gogol' e Dostoevskij*, Edizioni Paoline, Roma 1978, pag. 214.

Licarda, ho agito in base alle vostre parole”¹⁹⁵, “Allora eravate tanto coraggioso; «Tutto è permesso» dicevate, e adesso guarda un po’ come siete spaventato!”¹⁹⁶. Smerdjakov avrà tre colloqui con Ivàn dopo il delitto nel corso dei quali gli farà prendere coscienza dell’effettiva responsabilità dell’omicidio. Nell’ultimo colloquio Smerdjakov si congeda con un addio. La morte del più giovane dei fratelli Karamazov è uguale a quella Stavrogin: questi due personaggi così diversi si suicidano impiccandosi. Si congedano dal mondo con lo stesso messaggio¹⁹⁷. Nel biglietto scritto da Smerdjakov infatti leggiamo: “Distraggo la mia vita di mia propria volontà e per mio proprio desiderio: che nessuno sia accusato”¹⁹⁸. Con la morte di Smerdjakov la condizione di Ivàn si aggrava: se prima infatti aveva a che fare con un indemoniato in carne e ossa, da quel momento Ivàn dovrà misurarsi con un altro demone, il proprio diavolo che egli vede come fosse reale. Il suo diavolo è insignificante e meschino, va al bagno pubblico, è un parassita, vestito dignitosamente ma con vestiti logori, non appare in un rosso bagliore tra tuoni e lampi con ali infuocate. Ivàn, che non crede in Dio, si ritrova ad avere il dubbio che il diavolo esista. Sa che quel Diavolo è proprio dentro di lui, anzi, è parte di lui: al fratello Alëša che lo coglie durante l’allucinazione, dice: “io vorrei proprio che lui fosse davvero *lui* e non me stesso”¹⁹⁹. Questo diavolo è così modesto da ammettere di non conoscere la verità:

Quante anime fu necessario perdere, per esempio, e quante reputazioni onorate fu necessario macchiare per ottenere un solo giusto, Giobbe, grazie al quale fui così crudelmente gabbato al tempo dei tempi! No, finché non mi sarà rivelato il segreto, per me esistono due verità: quella di lassù, la loro, che non conosco affatto, e l’altra, la mia. E ancora non si sa quale sarà la migliore²⁰⁰.

Il diavolo tormenta Ivàn: “Vai a compiere un’azione virtuosa, però nella virtù non ci credi neanche, ecco cos’è che ti fa stizzire e soffrire, ecco perché sei così vendicativo!”²⁰¹. Il diavolo continua a ripetergli che “tutto è permesso”: ma questa

¹⁹⁵ *I fratelli Karamazov*, pag. 835

¹⁹⁶ *Ivi*, pag. 837

¹⁹⁷ Si veda a proposito il secondo paragrafo del secondo capitolo.

¹⁹⁸ *I fratelli Karamazov*, pag. 873

¹⁹⁹ *Ivi*, pag. 876, in corsivo nel testo.

²⁰⁰ *Ivi*, pag. 869

²⁰¹ *Ivi* pag. 877

teoria che pensava fosse sua e che esprimeva la libertà assoluta, acquista improvvisamente un altro significato dopo il delitto rivelandosi schiacciante, si svela come mediocre. Scrive Merezkovskij:

Nel diavolo di Ivàn e nell'Anticristo del Grande Inquisitore si è incarnato appunto questo spirito di tutto ciò che è mediocre, «medio- superiore», borghese, ibrido e ridicolo, spirito di non negazione, ma solo di «ironia», né freddo, né caldo, ma solo tiepido: lo spirito dello stesso Ivàn²⁰².

Anche il Grande Inquisitore, essendo libero, ha la possibilità di definire la propria idea di libertà. La sua, però non è la vera libertà che si dà un limite, che si definisce, alla presenza d'altri. Si tratta di una libertà svuotata dal senso che sopravvive ironicamente al proprio svuotamento. Contraddice quell'idea di libertà esposta da Pareyson quando scrive:

eppure la libertà o è illimitata o non è. Essa ignora ogni limite e legge se non quelli che ha volontariamente accettato. La constatazione è la prima forma del suo esercizio, come possibilità di consenso o rifiuto. Non s'arresta neppure di fronte a Dio, rivendicando il diritto di metterlo in discussione; e non sarebbe Dio quello che le contrastasse questo diritto e non ne sollecitasse l'uso. Egli stesso vuol mettersi nel pericolo ben consapevole del rischio che corre esigendo che la risposta umana alla sua domanda sia assolutamente libera²⁰³.

Ivàn si crede veramente libero, fino al punto da poter restituire il biglietto al creatore. Rifiuta l'estrema possibilità della presenza di senso. Scrive Camus: «Ivàn rifiuta esplicitamente il mistero e di conseguenza Dio in quanto principio d'amore²⁰⁴». Infatti egli soffre di una libertà in cui non è presente l'amore, egli sperimenta l'inferno nella sua incapacità di amare. Il giovane Karamazov vive nell'angoscia di rapporti formali e difficilmente viene allo scoperto. «Ivàn è un enigma», rivela Alëša. L'enigmaticità di Ivàn è proprio il suo isolamento. È nella sua solitudine che egli cova l'odio per il prossimo e per il mondo che sfocia in un indifferentismo etico e religioso. Confessa Ivàn ad Aleksej:

Non ho mai potuto capire come si possa amare il prossimo. Secondo me, è impossibile amare proprio quelli che ti

²⁰² Merezkovskij, D., *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, tr. it. A. Polledro, Giuseppe Laterza e figli Editori, Bari 1982, pag.430

²⁰³ L. Pareyson, *Filosofia della libertà*, in *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 1995, pag.467

²⁰⁴ A. Camus, *L'uomo in rivolta*, pag. 66

stanno vicino [...]. Perché si possa amare una persona, è necessario che essa si celi alla vista, perché non appena essa mostrerà il suo viso, l'amore verrà meno²⁰⁵.

2. Zosima: “ciascuno di noi è colpevole di tutto e per tutti sulla terra”²⁰⁶

Zosima è il padre spirituale di Alëša. La sua storia scritta da Aleksej Karamazov, costituisce un'altra metanarrazione che occupa il sesto libro del romanzo in cui vengono raccolti insegnamenti dello *starec* e le vicende biografiche. La figura di questo santo *starec* è diametralmente opposta a quella di Ivàn Karamazov. Il nucleo centrale dell'opera è costituito dagli ultimi due libri della seconda parte: «Pro e contra» e «Un monaco russo». Il quinto libro pone attraverso Ivàn il problema del male e della libertà dell'uomo. Nel sesto libro le memorie dello *starec* sono una risposta indiretta ai problemi aperti da Ivàn.

Ero giovane allora, un bambinetto, ma nel mio cuore ogni particolare si fissò indelebilmente; ne restò, celata, la sensazione. A suo tempo tutto si sarebbe risvegliato e avrebbe dato i suoi frutti. E così è stato²⁰⁷

A segnare l'infanzia di Zosima è la figura del fratello maggiore Markel. Questo ragazzo di diciassette anni, forte di carattere ma fisicamente cagionevole, si ammala gravemente. Inizialmente reagisce bestemmiando Dio e rifiutando le cure, successivamente, quando si rende conto che la tubercolosi gli lascia poche aspettative di vita, trova la forza per convertirsi. Questa conversione cambia il giovane radicalmente, egli si riconcilia con tutto e con tutti, vedendo in ogni cosa e in ogni persona il segno dell'amore di Dio. Questa coscienza della bellezza e della positività della realtà fa di Markel un segno di speranza per tutti coloro che lo incontrano. Addirittura per la madre addolorata il figlio moribondo diviene la più grande consolazione, dice Markel alla madre:

Ho ancora molto da vivere, molto da gioire qui con voi, e la vita, la vita è allegra, piena di gioia! [...] Non piangere, la vita è un paradiso, e noi siamo tutti in paradiso, solo che non lo vogliamo vedere [...]. Gocciolina mia cara, gioiosa, sappi in

²⁰⁵ *I fratelli Karamazov*, pag. 348

²⁰⁶ *I fratelli Karamazov*, pag. 220

²⁰⁷ *I fratelli Karamazov*, pag. 402

verità che ciascuno è colpevole davanti a tutti, per tutti e per tutto²⁰⁸.

Il fratello malato, guardandolo, si rivolge a Zosima dicendo:

«Be', adesso vai, va' a giocare, vivi anche per me!» Allora io uscii e andai a giocare²⁰⁹.

Affiora nuovamente la verità del versetto giovanneo, che talvolta nel romanzo resta latente e implicita. Lo *starec* da quel momento custodisce nel cuore il comandamento del fratello Markel «vivi anche per me»: egli guarda alla testimonianza del fratello come a una possibilità per una conoscenza più profonda del senso della propria esistenza. Il sacrificio del fratello maggiore pone le basi del futuro della vita di Zosima. Markel è il chicco di frumento. La sua morte non è stata vana dal momento che egli, riconciliato con se stesso e con tutto ciò che lo circonda, muore felice. È la sua esperienza a indicare a molti, fra i quali Zosima, il mistero della vita, che può essere edificante e felice anche quando in presenza del dolore e della morte. Markel è ricompensato per il suo grande amore «dalla conoscenza e dalle scoperte più inaspettate»²¹⁰. Egli a soli diciassette anni tocca il cuore della vita. La sua capacità di sacrificio diventa feconda, nella personalità dello *starec*. Questi che ora è in fin di vita, trasmetterà i semi del suo amore in Alëša e in tutti coloro che hanno tratto del bene dal suo esempio. L'ultimo capolavoro dostoevskijano è una ripresa continua al mistero dell'esistenza, che è sentito in prima persona dall'autore stesso, anch'egli ormai non lontano dalla morte.

Ma c'è anche un altro fatto che caratterizza l'infanzia di Zosima: è profondamente impressionato dall'ascolto del testo di Giobbe nel corso di una celebrazione, a quel tempo è ancora un bambino che non sa leggere²¹¹. Zosima rende propria la lezione di Giobbe:

L'antico dolore per il grande mistero della vita umana si trasforma gradualmente in una calma, commossa di gioia; la mite serenità della vecchiaia prende il posto del sangue ardente della giovinezza; benedico il sorgere del sole ogni giorno e il mio cuore, come sempre, canta in suo onore, ma adesso amo ancora di più il suo tramonto, i suoi lunghi raggi obliqui [...] e

²⁰⁸ Ivi, pag. 400.

²⁰⁹ Ivi, pag. 401

²¹⁰ Ivi.

²¹¹ Questo fatto è in realtà accaduto a Dostoevskij, vedi Yarmolinskiy.

su ogni cosa la verità divina, che tutto lenisce, concilia e perdona! La mia vita volge alla fine, lo so, lo sento, ma in ogni giorno che mi rimane sento come la mia vita terrena sia già in contatto con una vita infinita, ignota e incalzante, e questo presentimento fa trepidare di esultanza la mia anima, fa risplendere la mia mente e piangere di gioia il mio cuore²¹²

Un terzo momento fondamentale per la vita di Zosima, è quello della giovinezza a Pietroburgo in cui passa otto anni nel corpo dei Cadetti: un evento particolare lo scuote, l'amore per una fanciulla. Zosima scoprirà molto tempo dopo che la fanciulla è già fidanzata e prova una rabbia tale per l'umiliazione di averla desiderata che trova modo di offendere il fidanzato della giovane e arriva a sfidarlo a duello. A questo evento se ne intreccia un altro: ritornando a casa furioso e sconvolto, sfoga la sua rabbia su un servo picchiandolo ferocemente. Il cuore di Zosima prova così tanta vergogna e così forte dolore che d'improvviso si pente: chiede perdono al servo che è pronto ad accoglierlo. Questo evento fa in modo da aprire a Zosima un nuovo orizzonte spirituale e da convertirlo: al duello Zosima chiede perdono al rivale e si umilia confessando la propria colpa. Le scuse vengono accettate dalla comunità riunita al duello, Zosima si sente felice e commosso. A quel punto si fa avanti

un signore anziano che conoscevo già di nome, ma col quale non avevo mai fatto amicizia né avevo mai scambiato una parola prima di quella sera. Prestava servizio in quella città da parecchio tempo e occupava un posto eminente. Era un uomo stimato da tutti, ricco, rinomato per la sua beneficenza; aveva elargito un capitale notevole per l'ospizio e per l'orfanotrofio, e inoltre faceva molta carità di nascosto, senza pubblicità, come si scopri più tardi, dopo la sua morte. Aveva circa cinquant'anni, era poco loquace e di aspetto piuttosto severo; si era sposato non più di dieci anni prima, sua moglie era una donna ancora giovane, e avevano tre bambini piccoli²¹³.

Si tratta del *Visitatore misterioso*. Zosima riceve visite da quest'uomo misterioso che lo ascolta volentieri e gli fa domande, ma che non parla mai di sé. Arriva il giorno in cui il visitatore misterioso si confessa a Zosima e gli rivela di aver commesso un delitto e di aver trascorso anni di tormento, ma mai nessuno lo ha scoperto. Egli vorrebbe confessare pubblicamente il misfatto ma gli manca il

²¹² Ivi, pag. 405

²¹³ Ivi, pag. 407

coraggio di farlo. Svelare pubblicamente la colpa porrebbe fine ai suoi lunghi tormenti. Dopo un periodo di indecisione, nel quale il Visitatore misterioso è combattuto interiormente e non riesce a prendere una decisione. Sarà l'amicizia di Zosima a essere risolutiva, recitando il versetto giovanneo citato in apertura del romanzo, il futuro *starec* darà al Visitatore misterioso il coraggio di confessare. Zosima gli mostra che esiste un valore più grande rispetto al male commesso. Confessando il delitto, il Visitatore non rinuncia alla felicità, ma apre il suo cuore ad accoglierne una più grande e duratura. Si tratta infatti di una rinuncia solo apparente, un momento drammatico per giungere al possesso della pace dell'animo. Al Visitatore misterioso non resta molto da vivere. Muore riconciliato con se stesso e con gli altri.

Adesso – afferma il Visitatore – sento l'avvicinarsi di Dio, il mio cuore gioisce come se fossi in paradiso... ho compiuto il mio dovere²¹⁴

Il Visitatore misterioso definisce «isolamento umano» l'esaltazione dell'individuo teso a realizzare sé stesso attraverso l'accumulo dei propri averi. Ciò esclude l'uomo dalla partecipazione alla comunità. Secondo il Visitatore il periodo dell'«isolamento» è destinato a terminare: solo a quel punto gli uomini capiranno che realizzarsi autonomamente è una pretesa impossibile. Dice il visitatore:

Ora ognuno tende a separare la propria persona dagli altri più che può, ognuno vuol sentire in se stesso, da solo, la pienezza della vita, ma intanto, invece di questa pienezza, il risultato di tutti i suoi sforzi è un completo suicidio, perché, invece di arrivare a determinare la propria personalità in modo perfetto, si cade nell'isolamento assoluto. Nel nostro secolo, infatti, gli uomini si sono tutti divisi in tante singole unità, ognuno si ficca nel proprio buco da solo, si allontana dagli altri, si nasconde e nasconde quello che ha, e così va a finire che respinge lontano da sé gli altri uomini e viene a sua volta respinto, sempre per colpa sua. Accumula ricchezze in solitudine e pensa: 'Come sono forte ora, come sono al sicuro!' E non sa, questo sciocco, che quanto più accumula, tanto più affonda in una impotenza che è autodistruttiva. Perché si è abituato a sperare solo in se stesso, e si è staccato dal tutto isolandosi, ha abituato là sua anima a non credere nella

²¹⁴ Ivi, pag. 432

solidarietà umana, negli uomini e nell'umanità, e trema soltanto all'idea di perdere il suo denaro e i diritti acquistati con esso²¹⁵.

Ivàn è il personaggio che esprime questa concezione di vita. Il paradiso sulla terra si realizzerà quando gli uomini comprenderanno che la felicità è nella comunione e nell'amore tra le persone e non nella dilatazione del proprio egocentrismo. Ogni comprensione dell'altro è anche profonda comprensione di sé: l'uomo isolato è votato alla sconfitta. La solitudine è la morte spirituale di coloro che non vedono nessuno davanti a sé. La tentazione di autonomia del Visitatore, che arriva a pensare di uccidere il giovane Zosima, si rivela autodistruttiva in Ivàn.

L'amore è ciò cui l'uomo aspira con tutto se stesso, sebbene non ci sia parola più insozzata. Dmitrij, raccontando di sé, afferma: "Essere innamorati non vuol dire amare. Si può essere innamorati e odiare"²¹⁶. Zosima sembra riferirsi alle parole di Dmitrij quando dice:

Fratelli, l'amore è un gran maestro, ma dovete saperlo acquistare, giacché esso si acquista con difficoltà, si compra a caro prezzo, attraverso un lungo lavoro e in tempi molto lunghi, giacché non dobbiamo amare solo occasionalmente, ma per sempre²¹⁷

San Paolo, definendo l'amore, afferma in primo luogo che esso è «paziente»²¹⁸. Zosima insegna che esso si acquista con la lotta e sacrificio. Se si smarrisce questa coscienza quello che si chiama amore non è in realtà che l'anticamera della delusione, generata dal proprio egoismo. Questo è causa di mali incalcolabili poiché, secondo lo *starec*, tutto l'essere è profondamente unito:

"Tutto è come un oceano in cui tutto scorre e tutto confluisce, un contatto in un punto genera una ripercussione all'altro capo del mondo"²¹⁹.

L'amore è quella forza capace di unire l'uomo e di farlo partecipe della comunione con Dio e col mondo intero. Nasce da questa coscienza l'esortazione

²¹⁵ Ivi, pag. 419

²¹⁶ Ivi, pag. 147

²¹⁷ Ivi, pag. 443

²¹⁸ «La carità è paziente, è benigna la carità; non è invidiosa la carità, non si vanta, non si gonfia, non manca di rispetto, non cerca il suo interesse, non si adira, non tiene conto del male ricevuto, non gode dell'ingiustizia, ma si compiace della verità. Tutto copre, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta. La carità non avrà mai fine», (1Cor 13, 4-8).

²¹⁹ I fratelli Karamazov, pag. 444

dello *starec* ad amare tutti e tutto. Il paradiso e l'inferno sono dimensioni che l'uomo sperimenta già sulla terra e che egli è chiamato liberamente a scegliere. Si domanda lo *starec*:

Padri e maestri [...]: "Che cos'è l'inferno?" E do la seguente risposta: "La sofferenza di non essere più capaci di amare²²⁰".

In un altro punto Zosima dice:

Se davvero esistessero le fiamme in senso materiale, i peccatori se ne rallegrerebbero, giacché ritengo che, grazie ai tormenti fisici, essi potrebbero almeno per un momento dimenticare le ben più terribili pene dello spirito. E non è nemmeno possibile liberarli da quella pena spirituale, giacché quel tormento non è fuori bensì dentro di loro²²¹.

L'invito dello *starec* ad amare tutti e tutto è un'esortazione alla donazione totale di sé a Dio: soltanto in questo modo l'amore raggiunge la perfezione. Scrive Isacco di Ninive cui Dostoevskij si è ispirato per la stesura degli ultimi discorsi di Zosima:

Un cuore caritatevole è un cuore che brucia d'amore per tutta la creazione: l'uomo, gli uccelli, gli animali, i demoni e tutto ciò che esiste, così che al loro ricordo o alla vista di essi gli occhi si bagnano di lacrime per la forza dell'amore [...] [un cuore caritatevole] prega perfino per i nemici della verità e per quelli che fanno il male, anche per i rettili, per la forza di una compassione che si riversa nel cuore senza misura²²².

La vita del monaco è quella che tutti dovrebbero vivere. Egli con il suo esempio afferma la verità del reale- Dal momento che vive radicato nell'origine di tutto, egli anticipa su questa terra quel possesso proprio della vita dopo morte. Si tratta di un possesso teso alla trascendenza, a ciò che veramente permane nella fugacità dell'istante²²³. La sua felicità è interamente riposta nel suo rapporto con Dio: grazie a Lui gode di tutto.

²²⁰ Ivi, pag. 447

²²¹ Ivi, pag. 448

²²² Isacco di Ninive, cit. in S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, pag. 213

²²³ San Paolo ai primi cristiani scriveva: «Questo vi dico, fratelli: il tempo ormai si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; coloro che piangono, come se non piangessero e quelli che godono come se non godessero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano del mondo, come se non ne usassero appieno: perché passa la scena di questo mondo!», (1 Cor 7, 29-31)

Solo in questa consapevolezza – afferma lo *starec* – il nostro cuore si intenerirà di un amore sconfinato, universale, inesauribile. Allora ciascuno di voi avrà la forza di conquistare tutto il mondo con l'amore e di lavare con le proprie lacrime i peccati del mondo... Che ciascuno di voi abbia cura del proprio cuore.

Per lo *starec* la beatitudine è raggiungibile attuando pienamente la propria natura, ciò per cui l'uomo è stato creato. La povertà rende l'uomo veramente religioso, tramite essa all'uomo non manca nulla e con il suo amore conquista il mondo.

Pavel Evdokimov scrive: «Io sono e esisto soltanto quando raggiungo la somiglianza con Dio, cioè quando sono un amore libero, una libertà amante»²²⁴. Dio ha fatto l'uomo libero, perché la sua creatura possa corrispondere al suo amore non da schiavo. Se è vero che la libertà è la condizione dell'amore, per Dostoevskij è altrettanto vero che l'amore è il coronamento della libertà. L'amore rivela la sua forza proprio nell'affermare ciò che c'è. A proposito del monaco russo e del suo discepolo scrive Berdjaev:

Non si possono considerare le figure di Zosima e di Alëša, cui Dostoevskij ricollega le sue idee religiose positive, come artisticamente riuscitissime. La figura di Ivàn Karamazov è più forte e convincente, e dalle sue tenebre risplende una gran luce. Non a caso Dostoevskij elimina Zosima sin dall'inizio: non avrebbe potuto tenerlo dinnanzi per tutta la durata del romanzo. Eppure in Zosima egli è riuscito a tracciare i lineamenti del suo nuovo cristianesimo. Zosima non è una figura del monachesimo tradizionale. Non somiglia al monaco di Optino, Amvrossij. Non lo riconobbero come loro i monaci di Optino. Zosima ha percorso ormai quella vita tragica, per la quale Dostoevskij conduce l'uomo. Egli comprendeva troppo bene l'elemento karamazoviano nell'uomo. Ormai poteva capire il nuovo tormento dell'uomo, che invece non potevano comprendere i monaci dello stampo tradizionale. Zosima è rivolto ormai alle gioie della resurrezione²²⁵.

²²⁴ P. N. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, Città Nuova, Roma 1995, p. 99

²²⁵ Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, pag.161

3. Alëša: “Su andiamo! Ecco e camminiamo così, tenendoci per mano”²²⁶.

La vicenda di Dmitrij si intreccia con quella di Iljuša, figlio di Snegirëv, un capitano a riposo. Il padre di Iljuša è in stato di indigenza, in una bettola dove sta per concludere un affare, offende la Grùšen’ka, Dmitrij lo sente e lo sfida a duello, ma in questo momento sopraggiunge il ragazzo con i propri compagni di scuola. Vedendo il padre umiliato, Iljuša si sente impotente. I compagni stessi lo deridono e il bambino sviluppa una tale forma di odio tale da isolarsi dai compagni. Solo e umiliato, Iljuša è innocente ma paga le colpe di tutti. Nei confronti di Iljuša tutti sono colpevoli: i compagni che non hanno la misericordia di evitare un’umiliazione gratuita pretendono di essere sinceri, Dmitrij è colpevole per offendere il capitano Snegirëv davanti al figlio (del resto come può immaginare Dmitrij, che non conosce l’affetto paterno, quali siano i sentimenti che Iljuša prova per suo padre?) sono colpevoli anche Katerina Ivànovna e Alëša Karamazov che cercano, in buona fede, di offrire duecento rubli a Snegirëv, che però ha l’orgoglio di non volersi vendere.

Molti sono anche i colpevoli del delitto: chi è il vero assassino di Fëdor Pavlovič? La stessa Grùšen’ka si sentirà colpevole di questo delitto, alle guardie che vengono a prendere Dmitrij ella griderà: “sono io la colpevole, maledetta me!”²²⁷. Ivàn non è forse colpevole della morte di Smerdjakov oltre che di quella del padre?

Consumato dalla malattia, Iljuša muore, ma al suo capezzale si riconcilia con i compagni. È una scena commovente in cui i bambini- uomini si sforzano di recuperare il rapporto con lo sfortunato compagno parlando della fondazione di Troia e del nuovo cagnolino di Iljuša. Giunge il dottore e rivela che per il piccolo malato non ci sono più speranze. Riconciliato col mondo, Iljuša dice a suo padre:

Babbo non piangere... E quando sarò morto, prenditi un bravo ragazzo, un altro ragazzo... scegliilo fra tutti loro, uno bravo, lo chiamerai Iljuša e vorrai bene a lui al posto mio [...] E a me babbo, non dimenticarmi mai – continuò Iljuša – vieni sulla mia tomba... Senti, babbo, sotterrami accanto a quella grossa pietra, dove andavamo sempre a passeggiare noi due, e

²²⁶ *I fratelli Karamazov*, pag. 1042

²²⁷ *Ivi*, pag.611

porta con te anche Krasotkin, la sera ... E Perezvòn ... Io vi aspetterò ... Babbo, babbo!²²⁸.

La colpa rende l'uomo un soggetto in grado di sentire il peso della propria responsabilità, ma con il perdono che viene dagli altri l'uomo ha la possibilità di superare la colpa e di costituire la società, appunto rimettendosi alla libertà. La libertà assoluta del Grande Inquisitore è resa senza senso dalla solitudine, solo quella libertà che riconosce l'alterità e se ne fa carico attraverso l'amore è in grado di essere significativa per la vita dell'uomo nella comunità. Iljuša è per i suoi compagni il granello di frumento che muore per produrre frutto. Dostoevskij scrive nella lettera a Nikolaj Aleksevič Ljubimov del 29 aprile 1880 che nei «funerali di Iljuša [...] si rifletterà il senso di tutto il romanzo»²²⁹. Il giorno del funerale il padre, Snegirëv, è accompagnato da Alëša e da tutti i giovani amici di Iljuša. Dal cuore della tristezza di questa situazione la speranza risorge grazie agli amici di Iljuša che, guidati da Alëša, possono iniziare a scoprire il senso della vita e della morte, ma soprattutto il valore del ricordo dei compagni. Dice Alëša:

Signori, presto ci separeremo. Stringiamo un patto qui, presso il macigno di Iljuša: che non ci dimenticheremo prima di tutto di Iljušecka, e poi l'uno dell'altro [...]. In nessun caso dobbiamo dimenticare di come siamo stati bene un tempo qui, tutti insieme, uniti da un sentimento così nobile e buono, che ha reso anche noi, per il periodo in cui abbiamo amato il povero ragazzo, migliori forse di quello che siamo in realtà²³⁰.

I ragazzi accolgono con entusiasmo il discorso di Aleksej e la sua esortazione all'amore. Simonetta Salvestroni paragona il discorso di Alëša al commiato di Cristo del Vangelo di Giovanni²³¹: «Questo è il mio comandamento: che vi amiate gli uni gli altri, come io vi ho amati» (Gv 15.12). L'amore ha come esito essenziale l'unità. Alëša richiama i suoi amici a restare saldi nell'unità, nonostante li separi la lontananza fisica. L'ultima parola di Cristo è proprio l'unità, per la quale Egli ha pregato e sofferto:

Come tu, Padre, sei in me e io in te, siano anch'essi in noi una cosa sola, perché il mondo creda che tu mi hai mandato.

²²⁸ I fratelli Karamazov, pag. 752

²²⁹ F.M. Dostoevskij, lettere sulla creatività, pag. 159

²³⁰ I fratelli Karamazov, pag. 1040

²³¹ S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, pag. 255

E la gloria che tu hai dato a me, io l'ho data a loro, perché siano come noi una cosa sola. Io in loro e tu in me, perché siano perfetti nell'unità e il mondo sappia che tu mi hai mandato e li hai amati come hai amato me [...] perché l'amore con il quale mi hai amato sia in essi e io in loro. (Gv. 17.21- 26)

L'esortazione di Cristo è il messaggio essenziale che Alëša lascia ai suoi giovani amici: «voi, ora, siete nella tristezza; ma vi vedrò di nuovo e il vostro cuore si rallegrerà e nessuno vi potrà togliere la vostra gioia»³⁴². L'ultima parola non è la morte ma la risurrezione, anche ne I fratelli Karamazov. Kolja, il più legato ad Alëša, chiede a quest'ultimo:

«È vero che la religione dice che noi tutti risorgeremo dai morti e torneremo a vivere e ci rivedremo l'un l'altro, tutti, anche Iljušcka?»

«Senza dubbio risorgeremo, senza dubbio ci rivedremo e in gioia e letizia ci racconteremo l'un l'altro tutto il nostro passato», rispose Alëša sorridente ed estasiato.

«Ah, come sarà bello!», sfuggì a Kolja²³².

Così si ricongiunge l'epigrafe al romanzo e alla conclusione. L'amore e la bellezza raggiungono la loro stabilità nella dimensione dell'eterno, ma già in questa vita l'uomo può iniziare a sperimentarle. La gioia e l'amore sono realtà di questa terra, benché l'uomo le viva in maniera limitata. Nell'eternità l'uomo si compie in maniera stabile e definitiva «Se Dio esiste, allora anch'io sono immortale!»²³³, afferma Stepan Trofimovič ne I demoni. L'epilogo dell'opera apre a un'esistenza nella quale tutto può essere salvato e gli amici potranno incontrare nuovamente Iljuša e fare festa con lui.

²³² Ivi, pag. 1041

²³³ *I demoni*, pag.708

Bibliografia

1. Opere

Djaduškjin son (Il sogno dello zio), 1859, (tr. it. C. Moroni), in *Racconti*, a cura e con un saggio di Giovanna Spendel, Mondadori, Milano 1991

Zapiski iz podpol'ja (Memorie dal sottosuolo), 1864, (tr. it. Igor Sibaldi), a cura di Milli Martinelli, BUR, Milano 1995

Prestuplenie i nakazanie (Delitto e castigo), 1866, (tr. it. A. Polledro), a cura di Serena Prina, Mondadori, Milano 1996

Idiot (L'idiota), 1868, (tr. it. Igor Sibaldi), Mondadori, Milano 1995

Besy (I Demoni), 1871, (tr. it. A. Polledro), Einaudi, Milano 1942

Brat'ja Karamazovy (I fratelli Karamazov), 1879, (tr. it. Pina Maiani e Laura Satta Boschian) a cura di Ettore Lo Gatto, BUR, Milano 1998

Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini, 1860- 1881, Vallecchi, Firenze 1980

Saggi critici, Mondadori, Milano 1986.

Lettere sulla creatività, Feltrinelli, Milano 2006

2. Letteratura critica

S. F. Berardini, *Nichilismo e rivolta*, Il Poligrafo, Padova 2008

N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 2002

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. G. Garritano, Einaudi, Torino 1968

N. I. Balašov, *L'itinerario di Dostoevskij dai "Demoni" a "L'adolescente"*, in *Dostoevskij e la sua opera*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985

Camus, *L'uomo in rivolta*, tr. it. L. Magrini, Bompiani, Milano 1981

M. Chiantese, *Dostoevskij – Filosofia e Religione*, Firenze Atheum, Firenze 1999

R. Cantoni, *Crisi dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1975

- Dell'Asta, *Una parola all'estremità del silenzio. Il Cristo teologico di Dostoevskij*, in *Strumento internazionale per un lavoro teologico: Communio* n. 55, gennaio- febbraio 1981
- A. Dostoevskaja, *Dostoevskij mio marito*, tr. it. A. M. Lipschutz Bompiani, Milano 1977
- P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, San Paolo, 2002
- P. N. Evdokimov, *Gogol' e Dostoevskij*, Edizioni Paoline, Roma 1978
- P. N. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, Città Nuova, Roma 1995
- G. Gigante, *Dostoevskij onirico*, La città del Sole, Napoli 2001
- S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari 1984
- L. P. Grossman, *Dostoevskij artista*, tr. it. A. Pescetto, Bompiani, Milano 1961
- R. Guardini, *Dostoevskij, Il mondo religioso*, Morcelliana, Brescia 1951
- H. Hesse, *Pensieri sull'Idiota*, in *Saggi e poesie*, Mondadori, Milano 1965
- E. Lévinas, *Totalità e Infinito*, Jaca Book, Milano 1980
- G. Y. Lukács, *Dostoevskij*, tr. it. M. Cometa, SE, Milano 2000
- D. Merezkovskij, *Tolstoj e Dostoevskij. Vita, creazione, religione*, tr. it. A. Polledro, Giuseppe
- M. Martinelli, *Leggere Dostoevskij, viaggio al centro dell'uomo*, Edizioni Unicopli, Milano 1999
- Laterza e figli Editori, Bari 1982;
- L. Pareyson, *Dostoevskij e l'idea del Dio sofferente*, in *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995
- J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell' altro*, Jaca Book, Milano 1990
- S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, Qiqajon, 2000
- A. Scarlato, *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo*, Mimesis, Milano 2006
- V. Strada, *L'intreccio de L'idiota*, in *Dostoevskij e la sua opera*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985

- V. Strada, *Le veglie della ragione – Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Einaudi, Torino 1986
- E. Thurneysen, *Dostoevskij*, Roma 1929
- V. Vitiello, *Cristianesimo e nichilismo, Dostoevskij – Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2005
- A. Yarmolinnsky, *La vita e l'arte di Dostoevskij*, Mursia, Milano 1959
- G. Zagrebelsky, *Il Grande Inquisitore*, Editoriale scientifica, 2009

| | |
|--|------------|
| Introduzione | 2 |
| Capitolo 1: Cristo nella vita di Dostoevskij | 9 |
| 1. Il periodo in Siberia | 11 |
| 2. “Preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità” | 14 |
| 3. “Amare il prossimo come sé stessi, secondo la legge di Cristo, è impossibile” | 19 |
| Capitolo 2: <i>I demoni</i>, ovvero, dell’assenza di Cristo | 23 |
| 1. “Tutto è bello”: l’idea di Kirillov e il tempo | 26 |
| 2. “Chi insegnerà che tutti sono buoni, farà finire il mondo”: l’idea di Kirillov e la comunità..... | 32 |
| 3. Stavrogin: “Non s’incolpi nessuno, sono io” | 38 |
| Capitolo 3: <i>Delitto e castigo</i>, ovvero, della resurrezione tramite Cristo | 61 |
| 1. “Una sola morte e cento vite in cambio. È aritmetica questa!” | 61 |
| 2. Marmeladov: “Signore, venga il tuo regno” | 71 |
| 3. Sonja: “Ma come può una creatura umana essere un pidocchio?” | 75 |
| Capitolo 4: <i>L’idiota</i>, ovvero, l’imitazione di Cristo | 83 |
| 1. «Perché non possiamo sapere tutto dell’atro quando commette una colpa?» | 83 |
| 2. «Quale bellezza salverà il mondo?» | 93 |
| 3. «La bellezza è un enigma» | 99 |
| Capitolo 5: <i>I fratelli Karamazov</i>, ovvero, Cristo e la comunità | 105 |
| 1. Ivàn Karamazov: “Tutti desiderano la morte del proprio padre” | 107 |
| 2. Zosima: “ciascuno di noi è colpevole di tutto e per tutti sulla terra” ... | 115 |
| 3. Alëša: “Su andiamo! Ecco e camminiamo così, tenendoci per mano”. | 122 |
| Bibliografia | 125 |
| 1. Opere | 125 |
| 2. Letteratura critica | 125 |