

BENEDETTA CINQUE

## NIKOLAJ STAVROGIN COME INCARNAZIONE DEL PRINCIPIO TRAGICO DOSTOEVSKIJANO

I.

**N**onostante Dostoevskij non scrisse una pagina in forma drammatica, nei suoi romanzi riecheggia una forte componente tragica. In che modo classifichiamo un'opera come 'tragica'? È sufficiente che soddisfi i requisiti del canone letterario (per esempio, l'unità aristotelica di luogo, tempo e azione)? Che lo sviluppo dell'opera non si concentri esclusivamente su un singolo uomo col suo dramma personale, ma sia determinato da un *fatum* divino, che esercita una forza inevitabile, dando vita ad un romanzo con carattere edificante ed intimidatorio? Bachtin dice che l'analogia dei romanzi di Dostoevskij con la tragedia è riscontrabile in uno dei nodi caratteristici del romanzo dostoevskijano: l'assenza di un mutamento nella psicologia di ogni personaggio, di una crescita, come non la si trova nella tragedia. L'analisi dell'autore parte dalla considerazione che vede Dostoevskij come iniziatore del romanzo polifonico:

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. Nelle sue opere non si svolge una quantità di caratteri e destini per entro un unitario mondo oggettivo e alla luce di un'unitaria coscienza poetica, ma qui appunto una pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi<sup>1</sup>.

Sebbene Bachtin riveda in Shakespeare e Balzac i precursori di questo tipo di romanzo, solo in Dostoevskij il dramma diviene polifonico; la polifonia di Shakespeare è il risultato di un ambiente culturale simile a quello in cui vive Dostoevskij, ovvero un Rinascimento portato dall'insorgere dal capitalismo. Ma dalla polifonia dostoevskijana nascono doppi, personaggi che dialogano con il Diavolo o con il proprio *alter ego*, i quali costituiscono un'entità multicefala o una moltitudine di personalità, ognuna abitante il suo rispettivo universo.

Dalle parole dello stesso Bachtin, sappiamo che egli conosceva personalmente Vjačeslav Ivanov, poeta, drammaturgo e critico che si occupò anch'egli del legame tra opera dostoevskijana e tragedia. Ivanov collega l'ideologia di Dostoevskij alla tragedia attica, in particolare al tema della catarsi, che viene vista come un dono di

<sup>1</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, p. 12.

purificazione, una *medicina vitae* in grado di liberare l'animo dal caos, compito che parimenti l'operato di Dostoevskij pare voler realizzare:

Proprio in ossequio alla formula aristotelica, la musa «crudele» (perché tragica fino all'estrema acme) di Dostoevskij evoca in noi orrore e tormentosa compassione, ma essa ci conduce anche ad una commozione che eleva e libera, rivelando così la purezza e la sincerità della sua azione artistica quale che sia la nostra interpretazione della «purificazione» discutendo sul suo contenuto psicologico, metafisico o morale<sup>2</sup>.

Un altro importante tema che collega Dostoevskij alla tragedia è, in termini ivanoviani, la «morte della personalità» che l'autore sperimentò, condannato all'impiccagione (a causa della partecipazione ad una società segreta con scopi sovversivi); questa esperienza, che Ivanov definisce come «dionisiaca» (rivedendo nell'episodio una morte spirituale e una nuova nascita), portò Dostoevskij ad elaborare un realismo simbolico o ontologico, che si esprime tramite il «miracolo della penetrazione nell'io altrui»<sup>3</sup>.

Nonostante la reciproca stima e l'affetto, proprio sulla questione del *tu sei* («affermare l'io altrui non come oggetto ma come altro soggetto»<sup>4</sup>) si basa la discrepanza principale tra il pensiero dei due studiosi: per Bachtin, Ivanov parte da presupposti corretti ma monologizza il principio; inoltre riteneva che nell'analisi letteraria bisognasse escludere il Male e il dialogo esistenziale, prendendo in considerazione il solo principio estetico. Dal canto suo, Ivanov riteneva impossibile lo studio dell'ideologia dostoevskijana a prescindere dalla fonte religiosa. Ancora Ivanov:

Il romanzo di Dostoevskij è un romanzo catastrofico giacché in tutta la sua impostazione è rivolto ad una catastrofe tragica. Da quel che noi nell'arte poetica chiamiamo tragedia esso si distingue [...] soltanto per il fatto che invece delle poche semplici linee di un'azione abbiamo di fronte a noi, per così dire, una tragedia potenziata. Come se vedessimo la tragedia attraverso una lente di ingrandimento e trovassimo che nel suo tessuto cellulare si ripete e si imprime lo stesso principio antinomico, al quale è sottoposto tutto l'organismo. Ogni cellula porta in sé il seme di una evoluzione agnostica<sup>5</sup>.

Il nodo della catastrofe tragica è quindi il delitto, analizzato dal punto di vista ideologico e sociologico; il carattere tragico risiede proprio nell'indagine dell'animo umano oltre i dati empirici, collegando l'azione dell'uomo alla sfera del divino. La tragedia tutta umana rispecchia e riflette in realtà una tragedia

<sup>2</sup> V. IVANOV, *Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica*, trad. it. di E. Lo Gatto, Bologna, il Mulino, 1994, p. 41.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>4</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 17-18.

<sup>5</sup> V. IVANOV, *Dostoevskij*, cit., p. 40.

intesa come primitiva e non inserita nel tempo logico. Questa componente tragica a cui abbiamo accennato viene incarnata perfettamente ne *I demoni*.

Un'attenzione particolare viene posta da Bachtin sui personaggi che si muovono ne *I demoni*, considerati degli «uomini di idea», che pensano di possedere la Verità e che incarnano, in un certo senso, lo spirito russo dell'individuo che persegue instancabilmente il suo obiettivo. In merito al rapporto del personaggio dostoevskijano con l'idea, Bachtin parafrasa un saggio di Boris M. Engel'gardt<sup>6</sup>:

Engel'gardt parte dalla definizione sociologica e storico-culturale dell'eroe di Dostoevskij. L'eroe di Dostoevskij è l'intellettuale-*raznocinec* staccato dalla tradizione culturale, dall'humus e dalla terra, il rappresentante di una «stirpe fortuita». Quest'uomo stabilisce particolari rapporti con un'idea: egli è indifeso davanti ad essa e al suo potere poiché non è radicato nell'esistenza ed è privo di una tradizione culturale. Egli diventa «L'uomo dell'idea», l'uomo posseduto dall'idea. L'idea diventa in lui un'idea-forza che determina e deforma imperiosamente la sua coscienza e la sua vita. Il romanziere non narra la vita dell'eroe, bensì la vita dell'idea in lui. Il momento dominante della caratterizzazione artistica dell'eroe è quindi l'idea che lo possiede e non il solito momento biografico (come in Tolstoj e Turgenjev)<sup>7</sup>.

Per Engel'gardt l'idea è la protagonista del romanzo di Dostoevskij, in quanto il protagonista lascia spazio all'idea stessa e all'autocoscienza. Ma Bachtin reputa inseparabile l'immagine dell'idea dall'immagine dell'uomo che ne è portatore: Dostoevskij raffigura *l'idea altrui*, senza mai confonderla con la propria espressa ideologia. Il vero protagonista nell'ottica bachtiniana è l'«uomo di idea», che non è un tipo sociale o un carattere, ma «una figura interiormente compiuta ed esteriormente conclusa, l'uomo nell'uomo» che interagisce con l'altro nel «grande dialogo»<sup>8</sup>:

L'idea – come la vede l'artista Dostoevskij – non è una formazione soggettiva psicologico-individuale con domicilio permanente nella testa dell'uomo: è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica tra le coscienze<sup>9</sup>.

Ma il protagonista dostoevskijano non è solo un uomo posseduto dall'idea. Come nel vangelo di Marco, tutti i personaggi de *I demoni* costituiscono una legione che viene tormentata da Cristo, perché Cristo tormenta gli spiriti e coloro che sono posseduti da essi («Che vuoi da me, Gesù, Figlio del Dio altissimo? Ti scongiuro, in nome di Dio, non tormentarmi!»<sup>10</sup>). Tutti i personaggi dell'opera

<sup>6</sup> B.M. ENGEL'GARDT, *Ideologičeskij roman Dostoevskogo*, in *Fëdor M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. II, a cura di A.S. Dolinin, Leningrad-Moskva, Mysl', 1924.

<sup>7</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 12-13.

<sup>8</sup> Ivi, p. 113.

<sup>9</sup> Ivi, p. 116.

<sup>10</sup> Mc 5, 7.

patiscono questo tormento; il ruolo di Šatov, Fedka, Stavrogin e Kirillov è quello dei maiali di Gadara: destinati alla distruzione.

2.

Nonostante nella prima parte Stavrogin non si prefiguri come protagonista del romanzo, ruolo che doveva essere incarnato da Pëtr Verchovenskij, Nikolaj Vsevolodovič si afferma sulla scena come la rappresentazione del male morale assoluto. Stavrogin è sia un provocatore che uno strumento di provocazione: egli è in grado di influenzare ciò che è l'aspirazione individuale di una determinata persona, spingendola alla rovina, accendendo in questa un fuoco speciale, una fiamma malvagia. Si pensi che Stavrogin distrugge direttamente o indirettamente Lisa, Šatov, Kirillov, e persino Verchovenskij.

*I demoni* si apre con una parte dedicata a Stepan Trofimovič Verchovenskij, uno scrittore della vecchia generazione, vano e ridicolo, egoista, considerato un Don Chisciotte che ignora la realtà, nonostante il suo essere acuto<sup>11</sup>. È proprio con Stepan Trofimovič che il narratore-cronista<sup>12</sup> più si confronta, è il suo intimo confessore, per il quale però prova amore ed odio.

Ritornando al vero protagonista del romanzo, nel secondo capitolo viene evocato Stavrogin, pupillo di Verchovenskij fino ai sedici anni. Prima della sua vera apparizione in scena, a circa tre quarti del romanzo, la sua esistenza viene presentata tramite dicerie, ricordi, dichiarazioni di altri personaggi. Chiara è la rappresentazione fisica del personaggio dalle parole del suo tutore:

M'impressionò pure il suo viso: i suoi capelli erano anche troppo neri, i suoi occhi luminosi anche troppo tranquilli e limpidi, il colorito del viso anche troppo delicato e bianco, l'incarnato anche troppo vivo e puro, i denti come perle, le labbra come coralli; sembrava un quadro, ma nello stesso tempo si sarebbe detto anche repulsivo. Dicevano che il suo viso ricordava una maschera; del resto dicevano molte cose, fra l'altro anche della sua straordinaria forza fisica. Era di statura quasi alta (p. 31)<sup>13</sup>.

Del suo carattere però, sappiamo poco: il volto di Stavrogin non solo sembra una maschera, ma per l'appunto lo è. Manca nel personaggio la definizione della

<sup>11</sup> Cfr. P. CITATI, *Il male assoluto*, Milano, Adelphi, 2013, p. 290.

<sup>12</sup> Ripercorrendo le tappe dell'evoluzione della narrazione nelle opere di Dostoevskij, in *Povera gente* l'autore utilizza il romanzo epistolare per dare la sensazione di 'presa diretta', senza alcuna mediazione di un narratore; non c'è una voce affidabile, è il lettore testimone ed interprete dei fatti narrati. Ne *L'idiota* utilizza un narratore anonimo, mentre ne *I demoni* il narratore-cronista offre un punto di vista coinvolto e di parte. Il narratore non sa mai cosa accade e una parte di ciò che succede gli sfugge, dietro la sua ci sono le voci dei personaggi che si fanno narratori di calunnie, informazioni incomplete e scandali.

<sup>13</sup> Di qui in poi in forma abbreviata nel testo i riferimenti a F. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014.

sua personalità, in linea con l'idea di Bachtin, secondo la quale il romanzo di Dostoevskij ha parzialmente le proprie radici nel romanzo *d'avventure*, con cui ha una somiglianza formale: neppure in quest'ultimo si può dire chi il personaggio sia, perché manca di qualità tipico-sociali e caratterologico-individuali<sup>14</sup>. Stavrogin è un personaggio di una complessità rara, la cui caratteristica principale è quella di muoversi sulla linea del bene e del male senza neppure sapere il perché delle proprie azioni; una tendenza che avevamo già visto nella figura dell'uomo del sottosuolo, personaggio dedito alla denigrazione e alla degradazione. Stavrogin sembra capace di provare compassione, come nei confronti di Mar'ja, quando chiede a Šatov di prendersi cura di lei; oppure prova grande sofferenza quando si deve separare da Liza, dopo aver passato la notte insieme. Ma questi microbi di umanità sono certamente messi in ombra dalla sua malvagità: basti pensare alle «inconcepibili villanie» nei confronti di Gaganov.

Stavrogin viene definito come un personaggio sanguinario, straordinariamente incline al delitto e soprattutto alla perversione: proprio nella perversione c'è l'espressione massima del male assoluto di Stavrogin, specialmente nello stupro di Matrěša. Questo episodio tanto violento e raccontato nel capitolo *La confessione di Stavrogin*, venne eliminato dal direttore del «Messaggero russo» Michail Katkov, nonostante sia centrale nella comprensione del personaggio demiurgo di cui stiamo parlando. In questa parte del romanzo – conosciuta anche come *Da Tichon* –, la confessione al sacerdote avviene tramite la lettura di un testo che Stavrogin ha scritto per raccontare quell'episodio: riassumendo, in una casa che egli teneva in affitto in via Goročovaja, con la madre Stepanida Michailovna, viveva la piccola Matrěša. Proprio da quest'ultima Stavrogin è attratto, ed ogni situazione abietta che vive suscita in lui «una collera smisurata e un'incredibile voluttà». Prima della seduzione il suo cuore batteva forte, egli racconta che «d'un tratto mi chiesi un'altra volta se potevo fermarmi; subito risposi a me stesso che potevo» (p. 223), testimonianza di come Stavrogin sia consapevole del male che fa, ma decida comunque di cedere alla voluttà. Si avvicina quindi alla bambina ed inizia il contatto fisico, ma qualcosa sconvolge Stavrogin stesso: la bambina gli si getta al collo e comincia a baciarlo. Questo evento traumatico è la causa che rende Matrěša personaggio annoverabile tra le numerose morti del romanzo: Stavrogin e Matrěša infatti si incontrano ancora, ma la bambina mostra al protagonista il suo piccolo pugno (simbolo nell'opera dostoevskijana del tema della vittima infantile) e dopo quest'altro episodio giunge a Stavrogin la notizia del suicidio della bambina<sup>15</sup>. Ma come si pone Tichon rispetto a questa sconvolgente confessione? Quella di Stavrogin è chiaramente una confessione che mostra una relazione diseguale, in cui amore e odio sono congiunti, portando il protagonista a non accettare le critiche altrui. La lettura di Tichon dura un'ora, è tanto

<sup>14</sup> Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 134.

<sup>15</sup> Un episodio simile viene narrato anche in *Delitto e castigo*, ad opera di Svidrigajlov; tra l'altro egli ha continue apparizioni della defunta moglie Marfa Petrovna, come Stavrogin ne avrà di Matrěša dopo il suicidio.

dolorosa da portarlo a rileggere i passi più volte mentre il suo interlocutore resta immobile; chiede di apportare modifiche a quel documento così sincero ma crudo, una richiesta che cade nel vuoto, respingendo Stavrogin ogni obiezione. Tichon afferma quindi che «un delitto più grande e orribile di quello commesso su quell'adolescente non c'è e non può esservi» (p. 229), sottolineando l'incoerenza da parte di Stavrogin che non si vergogna di confessare il delitto, bensì si vergogna del pentimento. In realtà anche per Stavrogin c'è una svolta vitale in questo episodio:

Mi è insostenibile solo quella sua immagine, e precisamente la visione di lei sulla soglia col piccolo pugno alzato in atto di minaccia contro di me: solo quel suo aspetto di allora, quel solo momento, quello scrollare del capo. È questo che non posso sopportare, poiché da quel tempo mi si presenta quasi tutti i giorni (*ibidem*).

Sempre nel racconto a Tichon, Stavrogin afferma che nell'epoca precedente allo stupro avrebbe voluto uccidersi, essendo malato di indifferenza. Come Pečorin (protagonista di *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov), anche Stavrogin è annoiato dalla vita, indifferente nei confronti di qualsiasi cosa, si stanca presto delle persone a lui vicine, è anche incapace di amare sua madre e rompe ogni legame con il suo tutore, egli è in un certo senso *las de vivre*. Questa noia totalizzante è ritenuta un sentimento catalizzatore capace di portare alla distruzione demoniaca, così come aveva detto il Mefistofele di Puskin nella *Scena del Faust*<sup>16</sup>. Oltre che con il Faust, Stavrogin ha in comune dei tratti anche con Evgenij Onegin sia per l'ambiguità del personaggio, che per la soppressione delle sue qualità positive ad opera di quelle negative, ma soprattutto per il tema della maschera, facendosi erede quasi diretto dell'eroe romantico byroniano e puskiniano, nonché incarnazione dello *spleen*.

3.

Stavrogin è dunque al centro del romanzo e riesce ad attirare a sé tutti gli altri personaggi, tra cui Pëtr Verchovenskij che, guidato da lui, diviene capo di un'organizzazione nichilista che compie una serie di delitti. Sebbene Stavrogin si avvicini al centro e sia il catalizzatore dei membri, egli non sarà mai una figura legata alla politica e al movimento rivoluzionario. Per Pëtr Verchovenskij, come per altri personaggi, quali Kirillov e Satov, Nikolaj è un maestro, un 'polo magnetico' intorno a cui orbitano tutti gli altri personaggi:

Come dio e il demiurgo, egli li ha creati dal nulla, proiettandoli fuori di sé con un gesto di noncuranza sovrana. Le idee, che ora i personaggi ci espongono con voce rabbiosa e frenetica, sono state, una volta, le sue idee: le loro parole sono state

<sup>16</sup> Cfr. M.C. GHIDINI, *Dostoevskij*, Roma, Salerno, 2017, p. 219.

le sue parole. Egli è un ragno, piccolo o grande, rosso o nero: ha attirato tutti i personaggi nella sua grande ragnatela<sup>17</sup>.

Un ruolo importante è riservato al circolo rivoluzionario, organizzato da Pëtr Verchovenskij (figlio di Stepan Trofimovič Verchovenskij); i rivoluzionari e le loro vite sono un altro tema centrale dell'opera:

Dostoevskij vedeva in lui [Verchovenskij] un Mefistofele moderno: ora fanatico, ora buffone da operetta [...] Non crede in nulla: nemmeno nella rivoluzione; deride ogni filosofia, ogni ideologia, ogni idea, sebbene sia una vittima della ragione [...] La sua è l'incarnazione perfetta dello spirito demoniaco della parodia<sup>18</sup>.

Il prototipo storico a cui si ispira Dostoevskij per la figura di Pëtr è il rivoluzionario Sergej Nečaev, e tra l'altro, il filo conduttore tra le figure politiche del romanzo è la loro appartenenza al nichilismo. Sebbene Pëtr sia un calco della figura di Nečaev, egli è in realtà un cinico imbroglione, mosso da desideri personali, senza una reale ideologia. Sotto la maschera di democratico, egualitarista e socialista, egli tratta le persone come pedine degli scacchi. Reputato un fanatico folle, ha come scopo un sovvertimento sulla base delle teorie del filantropo Šigalëv. È chiaro, in conclusione del romanzo, come Verchovenskij parta dalla ricerca della libertà assoluta ma arrivi alla divisione diseguale della popolazione, tanto da poter affermare che «il dualismo antropologico professato da Raskolnikov nel 1866 ritorna ne *I demoni* con un significato diverso: non si tratta qui dell'autodeterminazione dell'individuo, ma di 'un assetto sociale'»<sup>19</sup>. È interessante anche sottolineare come la componente del circolo di Verchovenskij sia uno spunto per una critica ai radicali: ne *I demoni*, impregnato di satira, si riversa anche un sentimento contrastante dell'autore per la sua passata infatuazione nei confronti del socialismo e la partecipazione al circolo di Petrusevskij. Dostoevskij in una lettera del 1870 scrive:

[...] ogni tanto mi viene in mente che molti di questi stessi giovani delinquenti, che vanno attualmente in putrefazione, finiranno un giorno per diventare degli autentici e solidi *počvenniki*, e cioè dei veri russi? Quanto agli altri, che finiscano pure di marcire! Finiranno pure per tacere anche loro, colpiti da paralisi. Ma che autentiche carogne!<sup>20</sup>

Un altro personaggio del romanzo, Ivan Pavlovič Šatov, reputa i nichilisti rivoluzionari «uomini di carta». Anche Šatov è fortemente influenzato dalla figura del demiurgo-protagonista che è Stavrogin. Dostoevskij risponde tramite bocca

<sup>17</sup> P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 295.

<sup>18</sup> Ivi, p. 292.

<sup>19</sup> G. ŽAGREBELSKI, *Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Torino, Einaudi, 2015, p. 116.

<sup>20</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, trad. it. e cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 112-113.

di Šatov a domande quali: che cos'è il popolo? Qual è la sua natura religiosa? Per Šatov ogni popolo è definito «il corpo di Dio» ed è portatore di Dio perché custodisce in sé la sua idea religiosa. Sulle parole di Šatov influiscono le teorie di Nikolaj Danilevskij, naturalista, filosofo, economo e storico russo, appartenente allo Slavofilismo e sostenitore del Panslavismo. Se il prototipo di Verchovenskij era Nečaev, quello di Šatov è Ivanov, il membro della cricca ucciso dal rivoluzionario. Šatov è anche protagonista di un dualismo creato da Stavrogin: egli si insinua nelle menti, nello specifico di Šatov e Kirillov, instillando in entrambi ideologie differenti e contrastanti. Infatti, Šatov incarna una «fervida fede in Dio e nella Russia», mentre Kirillov «l'ateismo più perfetto»<sup>21</sup>. Kirillov e Šatov sono entrambi buoni, entrambi protettori degli indifesi (come la Zoppa) ed entrambi sono posseduti da un'idea che Stavrogin ha inculcato in loro.

Kirillov è una delle creature più profonde e sorprendenti del genio mistico di Dostoevskij, capace di rivelare gli abissi religiosi dello spirito umano. Egli non rifiuta Dio, non è un ateo ma un anti-ateo. La linea narrativa di Kirillov culmina con un suicidio particolare: il suo è un «suicidio logico»<sup>22</sup>, per affermare che la morte non esiste affatto. Togliendosi la vita, egli mira ad affermare il potere dell'essere umano su sé stesso, cercando di dimostrare razionalmente la verità della sua idea, un tentativo di elevare l'uomo a divinità: «Dio è il dolore della paura della morte. Chi vincerà il dolore e la paura, quello diverrà Dio» e ancora «più in là non c'è libertà; qui è tutto, e più in là non c'è nulla. Chi ha il coraggio d'uccidersi, quello è Dio» (p. 65): il suicidio diviene quindi un esperimento religioso, come prova della volontà. Il cuore di Kirillov in un certo senso è rimasto, a quanto pare, inaccessibile alle tentazioni di Stavrogin: il suo amore per Cristo è intatto, ma il suo tentativo di suicidio logico è fallito, poiché egli annienta la sua umanità, riducendosi ad una bestia, perché:

Si uccide con un colpo di rivoltella [...]. Cosa rimane del suo grande progetto di salvezza? Il mistero che doveva “palesarsi” resta oscuro, rinchiuso nella piccola casa di Filippov. Invece della trasformazione dell'uomo in angelo, c'è furia subumana<sup>23</sup>.

Al polo di Stavrogin sono legati non solo personaggi maschili, ma anche femminili, tra cui ricordiamo Dar'ja Šatova, Liza Nikolaevna Tušina e Mar'ja Lebjadkina. Dasha è la sorella di Šatov, nonché pupilla di Varvara Petrovna, considerata un angelo, non ha paura di Stavrogin e lo conosce integralmente, ma da lui non subisce altro che maltrattamenti, infatti:

se non verrò da voi, mi farò suora di carità o infermiera, curerò i malati, o andrò in giro a vendere il Vangelo. Così ho deciso. Io non posso essere la moglie di

<sup>21</sup> M.C. GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 231.

<sup>22</sup> Ivi, p. 238.

<sup>23</sup> P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 294.



nessuno; non posso nemmeno vivere in case come questa. Voglio altro... Voi sapete tutto (p. 153).

Mentre Liza è l'amante di Nikolaj Vsevolodovič, il personaggio più simile a lui, attratta dalla forza cieca e malvagia. Liza dice:

Mi è sempre sembrato (disse lei a Stavrogin in una fatale mattina a C.) che voi mi avete portato in qualche posto, dove vive un enorme e malvagio ragno a grandezza umana, e noi lì tutta la vita lo guarderemo e ne avremo paura. Questo è il nostro amore reciproco (p. 283).

Il personaggio più complesso tra quelli femminili è indubbiamente Mar'ja Lebjadkina, chiamata la Zoppina, una figura profondamente religiosa, considerata una *jurodivaja* ovvero "folle in Cristo". Gli *jurodivij* sono asceti che scelgono di abbandonare la sapienza umana per dedicarsi a Dio tramite digiuni e veglie; fondamentale per questo tipo di personaggio è la prima lettera di San Paolo Apostolo ai Corinzi, dove abbiamo una chiara rappresentazione di questo topos, come personaggi che sono reietti e deboli, «diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino a oggi»<sup>24</sup>. La Zoppina non conosce la noia ed è considerata una figura luminosa, è come un'indovina pagana, una profetessa. La sua veggenza è come quella delle sibille che leggono nel libro dei destini con gli occhi chiusi. Ella è la «Madre umida terra»<sup>25</sup>, che aspetta di essere soccorsa dal suo Salvatore; quando Stavrogin la incontra, riceve solamente l'epiteto di impostore per eccellenza, perché solo lei sembra, in tutto il romanzo, consapevole della doppia natura mascherata del protagonista.

In linea con l'idea dostoevskijana del male come qualcosa di intrinseco all'uomo che non è naturalmente buono, Stavrogin commette l'azione malvagia e ne trae godimento; è proprio l'infrazione della norma a scuotere per poco il protagonista dalla sua *skuka* ("noia"): mentre la ribellione di Raskol'nikov in *Delitto e castigo* è un'affermazione titanica, quella di Stavrogin è più profonda, slegata dal concetto di bene e male; non c'è alcuna norma assimilata da trasgredire, alcuno scopo: Stavrogin è libero arbitrio, una enorme forza senza impegno destinata alla distruzione. Egli è amorale e indifferente, connotazioni che portano inevitabilmente alla morte dell'anima e all'accidia; la noia si trasmuta in perversione, «offendere per il gusto di offendere». La forma più violenta e ignobile di questa perversione avviene ai danni degli innocenti, e questa violazione dell'innocenza è spesso associata alla crudeltà. Canalizzando questa perversione nei confronti dei bambini, per Dostoevskij avviene un «attentato all'ordine dell'universo, una sfida all'esistenza di Dio»<sup>26</sup>.

Abbiamo già sottolineato la problematicità dell'ultimo capitolo, dell'incontro-rivelazione tra il demiurgo Vsevolodovič e lo *starec* Tichon. In realtà, Ghidini

<sup>24</sup> I Cor. 4, 13.

<sup>25</sup> M.C. GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 241.

<sup>26</sup> P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., pp. 295-296.

ricorda che nel 1922 fu trovato il capitolo diviso in due parti (che viene pubblicato a volte come appendice al romanzo, a volte si cerca di inserirlo nuovamente nella posizione originaria), ma probabilmente una delle cause della pubblicazione parziale furono i dubbi di Dostoevskij circa la sorte del suo personaggio. Altrettanto problematica è l'essenza stessa dell'episodio narrato, in cui si manifesta completamente la doppia natura di cui abbiamo parlato: davanti allo *starec* c'è uno Stavrogin che disprezza il suo interlocutore, ma vuole confessarsi, non accettando il giudizio di chi ha di fronte. Questo doppio è frutto dell'azione dissolvente e disgregatrice del male; non è solo una duplicazione interiore, ma anche l'eterna battaglia tra bene e male, in cui nella figura del sosia si incarna il demoniaco. Proprio nello sfortunato *Il sosia* del 1846, Dostoevskij inaugura questa linea narrativa, la quale viene ripresa anche nella figura di Ivan Karamazov ne *I fratelli Karamazov*: la convivenza fra *ego* ed *alter ego* è inattuabile data la separazione, l'*alter ego* diventa l'ombra della personalità. Mentre la disgregazione e lo sdoppiamento conducono Jakov Petrovič Goljadkin alla follia (ricordiamo brevemente che il romanzo si conclude con la realizzazione che il doppio di Goljadkin non è altro che la trasposizione di alcuni aspetti della sua coscienza), nel caso di Ivan Karamazov, la duplicazione interiore si incarna in un demone fisico che tormenta il personaggio (come nell'incubo di Ivan Fëdorovič<sup>27</sup>).

Nonostante Dostoevskij avesse preventivato e sperato per Stavrogin la salvezza, la redenzione, essa gli viene negata, portando il personaggio al suicidio: egli muore impiccato, separato dal suolo, come avviene per Matrëša, perché «[...] nemmeno il male assoluto lo ha liberato dal suo profondissimo vuoto» (pp. 296-297). La negazione di questo ravvedimento e la morte di Stavrogin causano necessariamente la fine di tutti i personaggi nei quali egli «ha insufflato il suo respiro»<sup>28</sup>, attivando una reazione a catena che spegne le voci polifoniche presenti nel romanzo. Il protagonista emerso va incontro ad una tragica conclusione: un racconto iniziato con un uomo anziano che immagina sé stesso in esilio, si conclude con l'effettivo isolamento. Difatti, Stepan Trofimovič diventa un pellegrino senza meta; per caso verso il villaggio di Spasov (*spasenie* significa "salvezza"), trova una vecchia ambulante che si prende cura di lui quando si ammala e, ormai allo stremo delle forze, finalmente si riunisce alla Nazione e a Dio.

<sup>27</sup> Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di G. Dominicus Jorio, Milano, San Paolo, 1995, pp. 1003-1007.

<sup>28</sup> P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 297.

ABSTRACT

Although Dostoevsky did not write a page in dramatic form, a strong tragic component echoes in his novels. How do we classify a work as ‘tragic’? Is it enough that it meets the requirements of the literary canon (for example, the Aristotelian unity of place, time and action)? That the development of the work does not focus exclusively on a single man with his personal drama, but is determined by a divine fatum, which exerts an inevitable force, resulting in a novel with an intimidating and uplifting tension?

KEYWORDS

*Demons*, Fëdor Dostoevskij, Michail Bachtin, Nikolaj Stavrogin, tragic.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Benedetta Cinque studied Comparative Languages and Cultures at the University of Naples L’Orientale. She graduated with a thesis in Russian Literature on the critical reception of Dostoevsky’s *Demons* in Ivanov and Bulgakov. She is currently studying Intercultural Languages and Communication in the Euro-Mediterranean Area at the same University.