

Fedor Michajlovic Dostoevskij

<http://www.geocities.com/goljadkin/index2.htm>

“Dostoevskij chiamava le cose con il loro nome ,è forse il solo che l'abbia fatto tra i moderni”

Cristina Campo



La Vita

Fedor Michajlovic Dostoevskij nacque a Mosca il 30 ottobre 1821, secondo di sette figli, da Michajl Andreevic, medico di origine lituana che ha ottenuto un posto e un alloggio presso l'ospedale dei poveri in uno dei quartieri più squallidi della città, e Marija Fedorovna Necaeva, proveniente da una famiglia di commercianti.

L'atmosfera in casa Dostoevskij è opprimente e i bambini hanno un'infanzia infelice., nonostante il carattere semplice e allegro della madre che ama la musica e legge Puskin e Zukovskij.

È la madre che insegna a leggere al piccolo Fedor: la Bibbia e soprattutto il libro di Giobbe è la sua lettura preferita.

Nel 1831 il padre decide di trasferirsi con la famiglia nel villaggio di Darovoe, in provincia di Tula, dove ha comprato un terreno di circa un centinaio di anime.

Nel 1834 lascia la casa per seguire il fratello maggiore e completare gli studi.

Nel 1837 muore la madre affetta da una tisi ingravescente e indebolita dalle numerose gravidanze: la famiglia si disgrega completamente. Fedor, su insistenza del padre fa domanda d'ammissione alla Scuola Superiore di Ingegneria di Pietroburgo, dove dal 1838 al 1843 studia, lottando in segreto per difendere la propria vocazione letteraria; legge avidamente, non prova alcuna inclinazione per l'ingegneria militare (ma è attirato dall'architettura e gli rimarrà per sempre il gusto per gli edifici, gli interni, la loro fisionomia, il loro carattere).

Nel 1839 muore misteriosamente il padre, forse ucciso dai suoi contadini che era solito maltrattare sotto i fumi dell'alcool. Si dice che dopo aver ricevuto la notizia, Fedor ebbe il suo primo attacco di epilessia, malattia che si presenterà più volte nel corso della sua vita.

Il 12 agosto 1843 Fedor termina gli studi ed ottiene il diploma, il grado di ufficiale e un modesto impiego come cartografo in un distaccamento di Pietroburgo. Lo stipendio è miserabile ed inoltre comincia in questo periodo la sua passione per il gioco; nelle situazioni più disperate è capace di giocare e perdere migliaia di rubli, dannandosi

l'esistenza per far fronte ai debiti, alle cambiali e agli usurai. Da questa situazione di disperazione assoluta nasce il suo odio per i tranquilli borghesi, i piccoli commercianti, i proprietari, gli accumulatori: incapace di maneggiare i soldi, è generoso fino all'estremo.

Nel 1844, destinato a una missione in una lontana fortezza, preferisce ritirarsi dal servizio presso il comando d'Ingegneria militare.

A 23 anni è scrittore a tempo pieno.

Nel gennaio 1846 esce il suo primo racconto **Povera gente**; il manoscritto, prima di essere stampato era stato letto dal critico Belinskij, il quale, colpito dalle doti del giovane scrittore non esitò a paragonarlo ad un nuovo Gogol. Il consenso di Belinskij gli apre le porte dei circoli culturali più esclusivi della capitale. L'anno successivo esce **Il sosia**. Se per **Povera gente** il tema sociale ne determinò il successo, il risvolto psicologico de **Il sosia** non piace altrettanto e i sostenitori del primo racconto, fra cui lo stesso Belinskij, raffreddano l'entusiasmo. Fedor, però, trova nel giovane Valerjan Majkov, critico tra i più apprezzati, uno strenuo difensore. Fedor conosce anche Michail Petrasevskij, convinto sostenitore del socialismo utopistico di Fourier, che lo invita a frequentare il suo salotto dove si discutono nuove questioni sociali ed economiche. Dostoevskij frequenterà le riunioni assiduamente, attratto dall'idea di una società pacifica e dominata dall'amore; egli non è, né mai sarà, un rivoluzionario (prende anzi le distanze dalle posizioni più estreme di alcuni membri del gruppo), ma sogna provvedimenti che possano abolire la servitù della gleba, la censura, la diseguaglianza, l'oppressione, la povertà.

Lo stesso anno esce il racconto **La padrona**.

Nel 1848 escono sulla rivista "Otecestvennye zapiski" (Quaderni patriottici) i racconti **Un cuore debole**, **Polzunkov**, **Le notti bianche**, **L'eterno marito**.

All'inizio del 1849 escono le prime due parti di **Netocka Nezvanova**. Il 25 aprile 1849, alle cinque del mattino, Dostoevskij viene arrestato e imprigionato nella fortezza di Pietro e Paolo con l'accusa di far parte di una società segreta sovversiva guidata da Petrasevskij. Nel frattempo esce anche la terza parte di **Netocka Nezvanova**, ma senza la sua firma.

Il 16 novembre è condannato alla pena di morte mediante fucilazione, esecuzione che all'ultimo momento, come era uso a quei tempi per esaltare la grandezza e la magnanimità dello zar, viene commutata in condanna ai lavori forzati in Siberia.

Nella fortezza di Omsk Dostoevskij passa quattro anni a contatto con detenuti di ogni genere, provenienza, estrazione, ognuno con una storia diversa; tutto materiale che verrà utilizzato per **Memorie da una casa di morti**.



Nel 1854, terminata la pena, viene mandato a Semipalatinsk, non lontano dal confine cinese, come soldato semplice. Lì si innamora della moglie di un doganiere del luogo e dopo la morte di questo prende la donna, Marija Dmitrevna, come sposa. Nel novembre 1854 giunge a Semipalatinsk A.E.Vrangel', il nuovoprocuratore, con il quale Dostoevskij stringe una salda e sincera amicizia. Alla morte dello zar Nicola I, nel 1855, sarà lo stesso Vrangel' ad adoperarsi per permettere a Dostoevskij di tornare a Pietroburgo.

Nel 1859 viene congedato per motivi di salute, si trasferisce a Tver, quindi a Pietroburgo, sempre, però, sotto la sorveglianza della polizia segreta. Lo stesso anno escono **Il sogno dello zio** e **Il villaggio di Stepancikovo**.

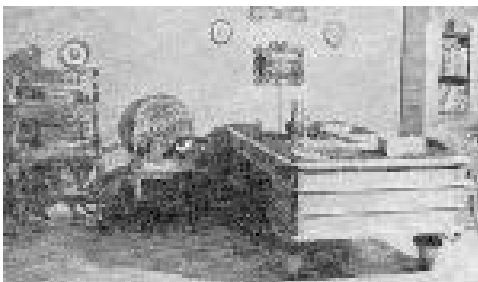
Nel 1860 inizia sulla rivista "Russkij mir" (Il mondo russo) la pubblicazione delle **Memorie da una casa di morti**.

Nel gennaio 1861 esce il primo numero della rivista "Vremja" (Il tempo), pubblicata dal fratello Michail e di cui Fedor diventa il principale collaboratore. È un mensile di grosso formato dove si tratta oltre che di letteratura, anche di questioni filosofiche, economiche, finanziarie. Su di essa viene pubblicato a puntate **Umiliati e offesi**.

In questo periodo entra in contatto con due personaggi che, oltre a diventare collaboratori del giornale, saranno per Fedor fraterni amici: Apollon Grigorev e Nikolaj Strachov.

Nel 1862 viaggia molto all'estero. Conosce Apollinarija Suslova, con la quale intreccerà un legame turbolento che durerà parecchi anni.

Nel 1863 pubblica **Note invernali su impressioni estive**. Il 24 maggio, per un articolo troppo astratto e poco prudente di Strachov sulla questione polacca, la sua rivista viene chiusa dalla censura. Raggiunge la Suslova a Parigi, con la quale parte per l'Italia. Il rapporto fra i due è turbolento, tra violente scene di gelosia e tragiche perdite al gioco nei casinò di mezza Europa.



Nel 1863 i fratelli Dostoevskij redigono una nuova rivista, "Epocha" (Epoca), in cui appare la parte iniziale delle **Memorie del sottosuolo**. A distanza di tre mesi l'una dall'altro muoiono la moglie, da tempo malata, ed il fratello Michail, per una fulminea malattia, che lo lascia in gravi difficoltà

finanziarie per l'edizione della rivista (quasi 25000 rubli di debito). Dopo poche settimane, per un colpo apoplettico muore anche Apollon Grigorev, l'amico definito da Fedor come "l'uomo più autenticamente russo".

L'ultimo numero di "Epocha" sarà quello del 22 marzo 1865, in cui appare il racconto umoristico **Il coccodrillo**. Inizia a scrivere **Delitto e castigo**, ma brucia il manoscritto.

Nel 1865 firma con l'editore F.Stellovskij un contratto, per il quale dovrà consegnargli entro il primo novembre dell'anno successivo un nuovo romanzo, pena la pubblicazione fuori diritti da parte di Stellovskij di tutte le sue opere. Comincia a scrivere **Delitto e castigo**, e per velocizzarne la stesura assume una stenografa, Anna Grigorevna Snitkina, che sposerà nel 1867.

Nel 1866 esce a puntate sul "Russkij vestnik" (Il messaggero russo), **Delitto e castigo**. Lo stesso anno termina **Il giocatore**.

Dal 1867 al 1872 fa un secondo viaggio, caratterizzato dalle difficoltà finanziarie e dalle perdite al gioco.

Nel gennaio 1868 inizia sul "Russkij vestnik" la pubblicazione a puntate de **L'idiota**. Gli nasce una figlia, Sonja, che muore due mesi dopo.

Nel 1869 nasce la figlia Ljubov.

Nel 1871 inizia la pubblicazione a puntate de **I demoni**. Nasce il figlio Fedor.

Nel 1872 diventa capo-redattore di una rivista conservatrice "Grazdanin" (Il cittadino), presso cui cura una rubrica intitolata **Diario di uno scrittore**. La collaborazione, però, dura poco.

Nel 1875 esce **L'adolescente** e gli nasce il figlio Aleksej.

Nel 1876 cura per suo conto la pubblicazione di una nuova rivista dal titolo **Diario di uno scrittore**.

Nel 1878 muore il figlio Aleksej, per un gravissimo attacco di epilessia. Nei mesi disperati che seguono incontra spesso il filosofo Vladimir Solovev e con lui si reca al monastero di Optina, centro di spiritualità russa, dove incontra lo starec Amvrosij, prototipo dello starec Zosima de **I fratelli Karamazov**; all'amico filosofo confiderà il tema del suo ultimo libro: "La Chiesa come autentico ideale sociale".

L'anno successivo il "Russkij vestnik" inizia la pubblicazione a puntate del romanzo **I fratelli Karamazov**, che vedrà la luce in volume alla fine del 1879.

L'8 giugno 1880, in occasione dell'inaugurazione del monumento a Puskin, pronuncia un famoso discorso sul grande poeta discorso che suscita grandi entusiasmi: solo i russi sono dotati, come Puskin, di simpatia universale, solo essi sono in grado di penetrare nell'anima degli uomini di tutti i paesi e di elevarsi alla concezione dell'unoine universale di tutti i popoli. "Puskin illuminò la strada della storia russa come una chiara luce-guida e profetizzò il suo sviluppo ulteriore mostrando a tutti il cammino salutare di un legame con il popolo.



Il 28 gennaio 1881 muore a Pietroburgo, per il peggioramento dell'enfisema polmonare da cui è affetto. Viene sepolto nel cimitero del convento Aleksandr Nevskij, accompagnato da una folla immensa.

OPERE PRINCIPALI

Romanzi:

- Povera gente (Бедные люди, "Bednye ljudi"), 1844.
- Il sosia (Двойник, "Dvojnik"), 1845.
- Netočka Nezvanova (Нечочка Незванова, "Netočka Nezvanova"), incompiuto, 1849.
- Il villaggio di Stepančikovo e i suoi abitanti (Село Степанчиково и его обитатели, "Selo Stepančikovo i ego obitateli"), 1858.
- Memorie dalla casa dei morti (Записки из мёртвого дома, "Zapiski iz mёрtvogo doma"), 1861.
- Umiliati e offesi (Униженные и оскорблённые, "Unižennye i oskorblënnnye"), 1861.
- Memorie dal sottosuolo (Записки из подполья - "Zapiski iz podpol'ja"), 1864.
- Il giocatore (Игрок, "Igrok"), 1866,
- Delitto e castigo (Преступление и наказание, "Prestuplenie i nakazanie"), 1866.
- L'idiota (Идиот, "Idiot"), 1869.
- L'eterno marito (Вечный муж, "Večnyj muž"), 1870.
- I demoni (Бесы, "Besy"), 1871.
- L'adolescente (Подросток, "Podrostok"), 1875.
- I fratelli Karamazov, (Братья Карамазовы, "Brat'ja Karamazovy"), 1878-1880.

Racconti :

- Romanzo in nove lettere, 1845.
- Il signor Procharčín, 1846.
- La padrona, 1847.
- Polzunkov, 1847.
- Un cuore debole, 1848.
- La moglie altrui e il marito sotto il letto, 1848.
- Il ladro onesto, 1848.
- L'albero di Natale e il matrimonio, 1848.
- Le notti bianche, 1848.
- Un piccolo eroe, 1849.
- Il sogno dello zio, 1859.
- Una brutta storia, 1862.
- Il cocodrillo, 1865.
- Bobok, 1873.
- Il bambino "con la manina". Il bambino sull'albero di Natale da Gesù, 1876.
- Il contadino Marej, 1876.
- La mite, racconto fantastico, 1876.
- Il sogno di un uomo ridicolo, racconto fantastico, 1877.
- Vlas, 1877.
- Piccoli quadretti, 1877.

- Raccolte di saggi :

- Diario di uno scrittore, 1873

Dostoevskij e la crisi dell'uomo[di Remo Cantoni

Si ripropone qui la "Prefazione" di Remo Cantoni al suo volume *Crisi dell'uomo*. Il pensiero di Dostoevskij, Mondadori, Milano 1948. Si veda, inoltre, l'edizione del 1975 (Il Saggiatore, Milano) con diversa prefazione.

Nella cerchia, non molto ampia, dei "letterati" e dei "filosofi" professionali, questo libro rischia di trovare pochi consensi. Ai primi, che respirano l'atmosfera incantata ed eccelsa dell'arte "pura", il ragionar di Dostoevskij come di un rappresentante della crisi del nostro tempo – che è una crisi di classi e di istituti, di strutture e di ideologie – sembrerà un ragionare profano e irriverente. Se l'arte, infatti, è il tempio delle verità prime e assolute, metafisiche, l'irru-zione delle verità seconde e relative – quelle storiche – in tale spazio consacrato, non può non sembrare sconveniente. Se l'arte circola in un empireo, che è il cielo del tempo "maggiore", quel tempo "minore", in cui vive la cronaca e la commedia degli uomini sublunari, è un tempo eterodosso e impertinente, che non ha diritto di cittadinanza nel regno dello spirito. E i chierici della universalità della filosofia si troveranno, a loro volta, solidali coi "letterati" in nome del pensiero "puro", nella protesta contro coloro che infangano, con la "feccia di Romolo", il cristallino mondo delle idee, che è tanto più terso quanto meno le idee sono tributarie della realtà troppo empirica del vivere sociale. I "letterati" muoveranno il rimprovero di aver storicizzato, e quindi avvilito, il messaggio eterno dell'arte di Dostoevskij, di aver assunto le immagini assolute della poesia – valide in sé, fuori del tempo e dello spazio – quali simboli di un dramma storico e occasionale. E lo stesso rimprovero muoveranno quei "filosofi" pei quali l'universalità della filosofia è un comodo asilo contro gli assalti di una realtà sempre mutevole e che sempre si ripropone come tema di meditazione all'intelligenza umana, avida più di sogno e di tregua che di ricerca e di inquietudine.

Eppure, proprio oggi occorre sommuovere le acque ferme della cintura accademico-tradizionale, e questo processo di sommovimento non può essere che un rifluire copioso dei fiumi della storia in tali acque che minacciano di impaludare. Ma, con non minore cautela, occorre guardarsi dai retori della storia, che intendono come storia le quotidiane oscillazioni della politica, alle quali vorrebbero rimorchiare, momento per momento, i moti della cultura. Proiettata nel passato, questa tendenza dà origine a quel sociologismo volgare che vuol ritrovare una correlazione meccanica e categorica tra i ritmi della vita sociale e quelli della vita artistica e ideologica, dogmaticamente asseriti come sincronistici.

La lotta contro l'autonomia dello spirito e delle sue forme ha un significato nella cultura soltanto se è la lotta di un pensiero critico che illumina il processo reale col quale la vita ideologica e artistica si nutre, spesso inconsapevolmente, dei succhi

della vita storica. Vi è una vera e propria legge di convergenza tra i fenomeni ideologico-artistici e quelli economico-politici, ma tale legge è un postulato metodologico per la ricerca e non una ricetta aprioristica da applicare indiscriminatamente prima di aver compiuto la ricerca stessa. Inoltre, i fenomeni della vita ideologica e artistica non sono epifenomeni che riflettano una realtà statica alla quale essi non concorrono, né effetti passivi di cause economiche, politiche o sociali che costituiscano una realtà di un ordine più "reale". La realtà concreta è l'intreccio vivente di "strutture" e "sovrastrutture" – se si vuole usare la terminologia marxista – quel processo cioè di Wechselwirkung di cui urla Engels e sul quale ha tanto insistito nei suoi scritti il nostro Antonio Labriola. In particolare, le immagini dell'arte riflettono, è vero, delle realtà sociali, ma tale processo di Wiederspiegelung non è illustrato nella sua natura se non quando si sia tenuto il debito conto degli strumenti, dei modi e delle forme originali in cui avviene il processo, che non è un copiare o un ricalcare o un riflettere come in uno specchio, bensì un creare e rivelare. Le immagini di ogni vero artista sono sempre "nuove" e irripetibili e contribuiscono a illuminare aspetti della realtà che, senza di esse, sarebbero eternamente rimasti nella penombra. L'arte non è "autonoma", come non è "autonoma" la filosofia, perché nessuna sfera ideale è un mondo impenetrabile che abbia in sé, e in sé soltanto, la legge della propria nascita e del proprio svolgimento. L'arte e la filosofia sono piante che crescono sul terreno della vita storica, dal quale traggono, in modi spesso inconsci, il loro necessario alimento. Esse sono autonome solo in un senso "relativo" e "condizionato", in quanto cioè, come le piante, trasformano i nutrimenti della terra in qualcosa che non è terra, seppure dalla terra nasca e con essa concretesca indissolubilmente. I poemi omerici, come la Divina Commedia, il Don Chisciotte, la Comédie humaine o i romanzi dostoevskijani, hanno le loro radici nell'humus storico-sociale del loro tempo, ma trasfigurano in immagini originali e insostituibili gli elementi dai quali hanno tratto la loro origine. E tali immagini hanno il potere di illuminare la realtà storica divenendo esse stesse "documenti" di natura singolarissima, che tuttora vivono nella nostra memoria come un patrimonio indelebile a cui continuamente ricorriamo.

Ciò che ho detto, valga ad assolvermi presso i "letterati" e presso i "filosofi", più o meno "puri", più o meno intinti di metafisica platonica, per aver considerato Dostoevskij prevalentemente alla luce di un interesse ideologico e sociologico. Quale sia il campo preciso al quale appartiene l'opera dostoevskijana, in quale sfera dello spirito essa si inserisca, per rimanervi crocifissa, io non so, né, a dire il vero, mi interessa gran che di sapere. La distinzione tra le varie forme o attività della cultura corrisponde a una esigenza didattica e classificatrice, che ha la sua giustificazione soprattutto nel bisogno della società contemporanea di specializzare e dividere il lavoro. Ma la realtà delle opere non tiene, spesso, nessun conto delle distinzioni che noi facciamo per nostro comodo, e vi sono opere che possono appartenere, nello

stesso tempo, a più campi della cultura. L'opera di Dostoevskij è l'esempio vivente di quanto siano fluide e arbitrarie le barriere che siamo soliti elevare tra un dominio e l'altro della cultura. Di fronte a un autore della complessità di Dostoevskij, il critico che si pone da una prospettiva particolare deve conoscere il limite del proprio orizzonte e non ignorare l'esistenza di altri possibili orizzonti. In questo libro Dostoevskij è studiato come il sismografo di una profonda scossa ideologica e sociale. I personaggi dostoevskijani sono, infatti, attraversati da tutta la tensione ideologica e sociale di cui è carica la loro epoca. Questa tensione non è solo nelle idee che i personaggi hanno o enunciano. Essa è la sostanza del loro stesso modo di essere nel mondo e risulta evidente solo dal corso della loro esistenza e dal significato che tale esistenza assume. Per questo motivo un'analisi dei motivi ideologici, astrattamente considerati, è insufficiente a penetrare la vita degli uomini dostoevskijani, e, per tale motivo, la mia critica tenta di aderire intimamente a quella che è la vicenda esistenziale dei personaggi.

Se il rilievo topografico della crisi ideologica, come è vissuta nell'opera di Dostoevskij, non è sempre chiaro e nitido, questo è dovuto alla natura particolare della crisi stessa, alla sua complessità, all'intreccio caotico dei motivi che la compongono. Il genio problematico di Dostoevskij ritrae l'uomo nel suo ininterrotto movimento, nelle sue contraddizioni, nella convivenza sconcertante degli opposti, in una dialettica che nessun filo logico può comporre facilmente. Tener dietro alla ridda di elementi che compongono il quadro dell'uomo in una società sconvolta, ricomporre un'unità da una molteplicità frammentaria, è il compito arduo della critica. Forse non sempre sono riuscito nel tentativo di dare compattezza a un materiale così frantumato.

L'interpretazione di Dostoevskij, sostenuta in questo volume, è chiaramente antitetica alle interpretazioni classiche della critica "edificante" – da Berdjaev a Ivanov – per non citare che due soli esempi tra i moltissimi che si potrebbero ricordare. I critici "edificanti" – l'assoluta maggioranza – danno come già risolta la crisi ch'io ho voluto illuminare. Dostoevskij, se rinascesse, darebbe loro ragione. Ma, assai spesso, l'opera di un grande artista ci interessa per motivi che sfuggono alla sua consapevolezza. La critica ha anche il diritto di non essere d'accordo con l'interpretazione che un artista dà di se stesso, sebbene questa posizione di partenza sia svantaggiosa per chi l'assume.

Per evitare il rischio dell'arbitrarietà della interpretazione, si sono richiamati nel volume molti testi dostoevskijani, specialmente quando, attraverso le citazioni, venivano in luce motivi di critica filosofica, religiosa o sociale. I testi sono stati sempre citati nella loro integrità allo scopo di non deformare il pensiero di Dostoevskij con citazioni monche e arbitrarie. Il mio proposito è stato quello di scrivere un libro utile, nel quale al lettore siano offerti i temi principali della problematica dostoevskijana. Il lettore che non consente in talune interpretazioni, o nell'impostazione generale del saggio, ha, però, dinnanzi a sé, i materiali sui quali ho lavorato e può ripercorrere, con questa traccia, il mondo del nostro autore. Questo saggio, in altre parole, e se non mi illudo, apre un discorso su Dostoevskij che può essere ripreso anche dagli avversari, servendosi della mia stessa documentazione.

Il male nel pensiero di Luigi Pareyson.

*Studio comparato tra la malvagità umana nella opere narrative
e la figura salvifica di Gesù Cristo nell'ambito tragico-religioso*

di Michele Rozzi

Vorremmo trattare qui un'ipotesi recente, avanzata dal filosofo Luigi Pareyson, sul tema del male che troviamo possa essere una tappa decisiva per la storia del pensiero. Questa tematica e la sua presenza nel mondo hanno costituito nel nostro percorso personale ed intellettuale, ma riteniamo nella stessa storia della filosofia, un punto di fondamentale importanza tanto da spingerci a farne uno studio comparato prendendo spunto da diversi autori. Ora, attraverso la solida base costituita dalle ricerche di Pareyson, è nostro desiderio cogliere la possibilità di addentrarci nel campo dell'antropologia esistenziale di stampo letterario (egli in tal senso fa spesso riferimento alle opere ed al pensiero dostoevskijani), senza tralasciare le ansie teologiche della filosofia del male e della libertà che caratterizzano il suo pensiero. Le modalità con cui egli affronta la tematica del male, infatti, variano e si sviluppano in due direzioni: da un lato, verso una filosofia dell'esistenza e della libertà, nella quale prende come punto di partenza le opere di Fëdor Dostoevskij; dall'altro, verso una teologia della Croce, una teologia scandalosa che, partendo dall'analisi della presenza del male in Dio, come ciò che egli ha eternamente sconfitto, giunge alla compassione ed al sacrificio gratuito di quello stesso Dio fatto uomo, il quale, partecipando alla nostra sofferenza, ci rende cobelligeranti, ovvero suoi alleati, nella lotta contro il male.

Vorremmo sottolineare che l'autore tratta il tema del male in due maniere diametralmente opposte. Da un lato egli è teologo, anche se la teologia della Croce si discosta da quella classica legata ai concetti della teodicea, ed il suo discorso è quasi ontologico, come testimonia la scelta del titolo dell'opera *Ontologia della libertà* [1]; dall'altro, nel suo *Dostoevskij* [2], Pareyson tratta il male da un punto di vista esistenziale, quasi difendendo, contro l'ontologia e la filosofia classica, la possibilità dell'uomo di commettere il peccato. Accettando, in tal modo, la libertà assoluta di contravvenire alla legge e di commettere il male, egli si distacca da qualsiasi filosofia della necessità.

Il dolore nell'universo dostoevskiano

Sarà uno dei nostri principali obiettivi quindi, lo studio del legame coesistente fra il Pareyson esistenzialista ed il Pareyson teologo: «Come abbiamo sopra notato, i saggi su Dostoevskij preludono alla svolta della filosofia della libertà ma non la teorizzano ancora espressamente» [3].

Nella nostra ricerca sarà importante vedere come l'autore, tramite la letteratura [4], in particolare di matrice dostoevskijana, passi da un male propriamente umano, subito o frutto della sfrenata libertà, ad un male presente nella scelta stessa di Dio (come ciò che viene eternamente scartato). Va sottolineato che fra queste due concezioni non v'è un vero e proprio salto.

Dall'analisi che Pareyson fa delle opere dello scrittore russo, scaturisce un'idea assai alta della libertà. Si può affermare che l'esistenza stessa sia libertà e che proprio la fondamentale importanza di quest'ultima renda possibile il male.

Nell'interpretare le sue opere, lo studioso ne rispetta lo spirito estraneo ad ogni sistematicità e non cerca di ricondurre i singoli spunti ad una filosofia compiuta ed onnicomprensiva. Si nota, tuttavia, come la presenza del male nelle opere di Dostoevskij sia centrale e faccia tutt'uno con il concetto di sofferenza e di dolore. Anche dove mette in scena personaggi dall'indole sacrilega, crudele e violenta, lascia che la colpa commessa da questi sia fonte di dolore più per essi stessi che per altri. Scrive l'autore russo: «in ogni uomo, non c'è dubbio, si cela una fiera: la fiera dell'irascibilità, la fiera dell'infocamento carnale ai gridi della vittima torturata, la fiera dell'incontinenza senza freni, la fiera dei morbidi contratti nella dissolutezza...» [5].

In Dostoevskij il male fa tutt'uno con la vita stessa. La vecchia suddivisione di carattere tomista che distingueva fra male commesso (colpa) e male subito (pena) nelle turbolente strade dei suoi romanzi umani perde di significato, si attenua fino a scomparire quasi del tutto. Afferma ancora Dostoevskij con le parole di Ivan Karamazov: «io sono una cimice, e riconosco con massima umiltà che non posso intendere un etto delle ragioni per cui il mondo è composto così. Si vede che gli uomini stessi ne avranno colpa. Gli era stato dato il paradiso, loro han voluto la libertà e han rapito il fuoco al cielo, pur sapendo che sarebbero stati infelici: non è dunque il caso di averne pietà. Oh io con la mia miserabile, terrestre intelligenza euclidea, io so, unicamente che la sofferenza c'è, che colpevoli non esistono [...] quel che occorre, a me, è una sanzione suprema, altrimenti sarò costretto ad annichilirmi» [6]. Il male, come abbiamo visto, si fa parassita di colui che lo commette. È in queste esistenze perverse, romanzate ma estremamente umane, che il male ritrova la sua unità al di fuori di ogni concetto.

Altri due temi, secondo Pareyson, fanno di Dostoevskij una pietra miliare nell'umanità del male. Per il russo, infatti, tutti gli uomini vivono invischiati, già da sempre, in uno stato di colpa. Questo stato, seppur legato alle concezioni cristiane, viene radicalizzato ed interiorizzato fino alle estreme conseguenze; dice Pareyson: «sull'intera umanità pesa una colpa originaria: tutti gli uomini sono peccatori e

solidali nella loro comune colpevolezza. Esiste un nesso indissolubile tra il male e il dolore, rappresentato dall'espiazione, nel senso che la sofferenza è al tempo stesso pena della colpa e suo unico possibile riscatto: su tutti gli uomini, uniti da un'originaria solidarietà nella colpa e nel dolore, grava un comune destino d'espiazione» [7]. In Dostoevskij è presente e radicato il tema dell'universale onnicolpevolezza degli uomini. Ciascuno è colpevole per tutto e di fronte a tutti: «per tutti andrò io, giacché è pur necessario che qualcuno vada per tutti [...] ma allora nel profondo dolore nostro, di nuovo resusciteremo alla gioia, senza la quale non può vivere l'uomo» [8].

La presenza del male in Dio, sin dall'origine, come eternamente sconfitto e non scelto, è un salto kierkegaardiano oppure è una premessa metodologica che consente di approdare alla libertà assoluta (che comprende quella di commettere il male)? Forse, invece, Pareyson si è reso conto che esplicitare la presenza del male come puro atto umano è quasi impossibile, tanto profondamente la sofferenza permea le esistenze; ugualmente dannoso per la filosofia sarebbe il lasciar cadere questo spinoso argomento.

Non si può ridurre la questione della presenza del male a pura questione teologica o ad esclusivo tema adatto alle filosofie dell'esistenza. Andando a scavare nelle teologie, sia classiche che contemporanee, Pareyson ha potuto intravedere un'ipotesi che si è dimostrata, oltre che bella nella sua tragicità, valida per affrontare il discorso del male anche da un punto di vista esistenziale. Si può dire che egli faccia convergere nel suo pensiero la visione titanica del male, inteso qui come ribellione dell'uomo contro Dio e come libertà dal bene [9], con la visione onto-teologica che studia l'origine dell'essere del male. Uno sguardo biblico e titanico alla ricerca dei vari lati del male in cui l'uomo e Dio sono coinvolti assieme.

La teologia della Croce e “la possibilità non scelta”

La teologia scandalosa del male nel pensiero cristiano, esposta da Pareyson in *Ontologia della libertà* [10], parla, difatti, della presenza di tale entità in Dio, prima del tempo, come possibilità non scelta, in quanto il Signore ha designato per la vittoria, da allora e per sempre, il bene ed ha scartato il male che esisterebbe, quindi, come l'opposto della creazione, diremmo con Karl Barth la mano sinistra di Dio. Questo male scartato getta un'ombra sulla divinità stessa: «Nell'affermazione divina il male è una possibilità non realizzata, anzi esclusa per sempre, la quale rimane tuttavia, anche se latente e sopita, nell'abisso divino, non certo come una realtà, ma tuttavia come una possibilità sempre disponibile. La negatività e il male sono presenti in Dio come possibilità prevedute ma scartate» [11].

Il cristianesimo, in questo caso, fornisce materiale per una riflessione, il male è presente in Dio come possibilità prevista ma sempre scartata, mentre Gesù Cristo riscatta i peccati dell'umanità con il proprio dolore e la propria morte. Tragico e salvifico si incontrano in quella che Pareyson chiama teologia della Croce. La contrapposizione fra la teologia della Croce e la presenza del male in Dio fa del tragico-cristiano un esempio particolare del confronto fra umano e divino. Per Pareyson affermare che il male esista come lato oscuro della divinità, ciò che Dio non

ha voluto, non significa affatto dire che egli è l'autore del male. Tale non scelta, infatti, fa della divinità l'origine del male possibile, ma lascia all'uomo la colpa di averlo ridestato. Dalle pagine di Ontologia e libertà traspare l'essenza dell'evento tragico secondo la visione cristiana; come per gli dèi greci, anche nel Dio dei cristiani coesistono un lato oscuro al fianco del lato luminoso. Il tragico del cristianesimo, ovvero la presenza del male in Dio, tuttavia, apre la strada alla visione salvifica, alla compartecipazione di Dio stesso alla sofferenza dell'uomo: «Questa è la tragedia dell'uomo: egli è immerso nel negativo, autore del male e soggetto al dolore, marchiato dall'onnipotenza e destinato alla sofferenza universale. Ma è anche la tragedia di Dio, perché la caduta umana, segnando il fallimento della creazione, colpisce l'opera sua e lo costringe a intervenire per rettificarla, ciò che Dio non può fare se non soffrendo a sua volta, perché solo col dolore si può vincere il male» [12]. È questo lo scandalo del Dio sofferente.

Qual è quindi l'idea che permette al cristianesimo di superare l'obiezione della sofferenza inutile? Secondo quanto ci dice Pareyson, Dostoevskij individua nella compartecipazione divina alla sofferenza umana, quindi nella figura di Cristo, la chiave di volta del discorso sul male. La teologia della Croce racconta della sofferenza di Cristo grazie alla quale l'umanità non è più abbandonata, ma perdonata. Con questo perdono Dio assume in sé parte della sofferenza e del dolore dell'uomo. Così il divino e l'umano divengono cobelligeranti contro il male: «Il Cristo, dunque, rappresenta il fatto che il dolore da umano e cosmico si fa teogonico, e che lì, all'interno di Dio, nella lotta di Dio con se stesso, esso finisce col logorarsi e distruggersi. Il problema del dolore non ha dunque altra risposta che il Cristo sofferente. Solo il Cristo può vincere il dolore, in quanto lo assume su di sé» [13]. La possibilità che Dio possa soffrire e compartecipare al dolore dell'uomo nei suoi aspetti più drammatici rappresenta la teologia scandalosa del tragico e forse il punto di unione fra lato esistenziale e lato teologico del pensiero di Pareyson.

Concludendo con le parole dello stesso Dostoevskij potremmo dire: «Cos'è meglio? Una felicità a buon mercato, oppure un'estrema sofferenza? Allora, cos'è meglio?» [14]. La domanda è retorica ma la risposta lo è un po' di meno...

Michele Rozzi

Note

- [1] Cfr. LUIGI PAREYSON, *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino, 1995.
- [2] Cfr. IDEM, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 26-38.
- [3] GIOVANNI FERRETTI, *Filosofia ed esperienza religiosa: a partire da Luigi Pareyson*, Atti del VI colloquio su filosofia e religione, Giardini, Macerata, 1995, p. 27.
- [4] Ma diremmo, più in generale, nell'intera produzione artistica.
- [5] FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, Einaudi, Torino, 1993, p. 323.
- [6] Ivi, p. 326.
- [7] L. PAREYSON, *Ontologia della libertà*, pp. 167-168.
- [8] F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, p. 778.
- [9] L. PAREYSON, *Dostoevskij*, p. 30.
- [10] Cfr. IDEM, *Ontologia della libertà*, pp. 151-230.
- [11] Ivi, p. 179.
- [12] Ivi, p. 194.
- [13] Ivi, p. 201.
- [14] F. DOSTOEVSKIJ *Memorie dal sottosuolo*, Einaudi, Torino, 2002, p. 141.

(direfascrivere, anno III, n. 14, aprile 2007)
<http://www.bottegaeditoriale.it/lacultura.asp?id=35>

<http://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=1149&key=3&prefix=>

La libertà in Dostoevskij

Fabio Baroncini

Sacerdote e teologo don Fabio Baroncini è nato a Morbegno nel 1942. Ordinato sacerdote nel 1966 si è licenziato in teologia dogmatica presso la facoltà di Milano. Attualmente è parroco a Milano nella parrocchia di S. Martino in Niguarda.

1. Introduzione - Come nasce in D. il problema della libertà?(1)

Per rispondere dobbiamo, brevemente, esplicitare la concezione antropologica con la quale il nostro Autore si imbatte. Essa è determinata dalla convergenza delle tre grandi correnti di pensiero che hanno dominato il secolo scorso.

Innanzitutto quella illuministica: l'uomo è definito dalla sua natura sostanzialmente positiva; se è sostenuto da una corretta applicazione della ragione alla realtà, egli può giungere all'armonia universale. L'uomo è buono purché si affidi alla forza della sua ragione: il vecchio dogma del peccato originale è ormai eliminato, non entra più a definire l'antropologia.

La concezione romantica, pur assistendo al fallimento dell'Illuminismo, ne condivide l'ottimismo collocandolo però nel sentimento umano. Il luogo in cui l'uomo coglie la pienezza della sua esistenza come incontro tra finito e infinito è il sentimento; basterà una buona "educazione sentimentale" per generare delle "anime belle alla Schiller".

L'ultimo passaggio antropologico è quello del naturalismo deterministico: l'uomo è definito solo dalle sue condizioni materiali (le "fibrille del cervello" di Rakitin - FK 817): egli è un grumo di materia che attraverso l'evoluzione potrà raggiungere la sua liberazione.

Queste concezioni, per D., erigono contro l'uomo "un muro di pietra" che lo imprigiona, contro il quale egli cozza senza poterlo sfondare. Ed è a partire da questa percezione che D. inizia ad elevare la sua protesta.

"Ma quale muro di pietra? Ma naturalmente le leggi di natura, le deduzioni delle scienze naturali, la matematica. Quando ti dimostrano, per esempio, che tu discendi dalla scimmia, beh, c'è poco da accigliarsi, devi accettare il fatto com'è. Se ti dimostrano che una sola goccia del tuo grasso dev'esserti più cara di centomila tuoi simili, e che in questa conclusione si risolvono alla fine tutte le cosiddette virtù, i doveri e tutte le altre chimere e pregiudizi, ebbene bisogna che accetti il risultato della dimostrazione, giacché non c'è niente da fare, due più due fa quattro, questa è matematica. Provatevi un po' a replicare" (MdS 212-213).

D. si scaglia contro questa concezione perché la sua percezione esistenziale, il sentimento che ha di sé, la sensazione geniale della propria autocoscienza, del proprio valore, lo porta a dire che "l'animo umano è immenso, fin troppo immenso"; non si può ricondurlo a semplici definizioni soprattutto consegnando queste definizioni alla pura forza razionale, perché ci sono "troppi enigmi che opprimono l'uomo sulla terra" (FK 175). Forse che tutto questo, questa complessità dell'esistenza di ogni uomo si può ricondurre dentro una misura razionalisticamente intesa? No! L'uomo non può essere ridotto ad un tasto di pianoforte o ad un pedale d'organo né la convivenza umana ad un formicaio brulicante o ad una caserma-carnaio.

Aristotele ci aveva insegnato che l'uomo è un animale razionale. In Memorie del sottosuolo D. dice che l'uomo potrebbe essere definito invece come "un animale bipede e ingrato". Si può ridurre ad una pura misura razionalistica l'esistenza umana? No! L'uomo è più grande.

Per trovare questa grandezza che l'intelligenza euclidea (per la quale tutto si riduce a tre dimensioni: lunghezza, larghezza e altezza) ha perso, D. introduce un'altra dimensione: la profondità. È nel profondo che bisogna andare a cercare la vera e autentica consistenza, il vero e pieno significato dell'uomo. E la profondità è enigmatica, complessa, magmatica, ribollente, dionisiaca. L'animo umano, il fondo dell'esistenza umana è di una complessità articolata impressionante; allora D. scende nel sottosuolo dell'esistenza per fare emergere la vera dinamica, la vera consistenza dell'essere umano. E nella sua profondità la natura umana è forse razionale? No! Al fondo di ognuno di noi è radicata l'esigenza della libertà, sconfinata, senza limiti, fino all'arbitrio, fino al capriccio.

È dal profondo della struttura umana che si incontra la questione della libertà, e per D. questa responsabilità è respiro senza possibilità di limiti, senza possibilità di obiezioni ed ostacoli; questa è l'esigenza, questo è l'interesse reale della nostra esistenza. D. allora svela la incommensurabilità della natura umana, contro ogni

razionalismo progressista, contro ogni dottrina che pretenda, attraverso il benessere universale, di risolvere il problema dell'esistenza.

"Ecco, per esempio, non mi meraviglierei affatto se all'improvviso nel modo più inaspettato, in mezzo a questa generale ragionevolezza, facesse la sua comparsa un certo signore dalla fisionomia volgare, o addirittura retrograda, e canzonatrice, si mettesse le mani ai fianchi e dicesse a tutti quanti: – Che ne dite, signori miei, se dessimo un calcio a tutta questa razionalità per mandare al diavolo tutti questi logaritmi e tornare a vivere secondo le nostre stupide fantasie?" (MdS 226).

Dove si colloca il problema della libertà, dell'esistenza umana per D.? Nel fondo della struttura di ognuno di noi, struttura ineliminabile da qualunque cultura, che addirittura trova nella possibilità della stupidità la sua formula di espressione; non si può impedire questo, perché l'uomo è anche questo. "E questo sarebbe ancora nulla, il peggio è che quel signore troverebbe sicuramente dei seguaci: così è fatto l'uomo. E tutto ciò deriva dalla più futile delle cause, così futile che sembra non meriti nemmeno la pena di parlarne, e cioè dal fatto che l'uomo sempre e dovunque e chiunque sia, ha sempre voluto agire come gli è parso e piaciuto, e niente affatto come gli comandavano la ragione e l'interesse; infatti la volontà può andare anche contro l'interesse, e talvolta anzi ciò è assolutamente necessario (queste sono idee mie).

La propria volontà assolutamente libera e autonoma, il proprio capriccio, talvolta sfrenato, la propria fantasia, talvolta eccitata dalla follia, ebbene tutto ciò è soltanto quell'interesse più prezioso di tutti gli interessi, così trascurato, che non rientra in nessuna classificazione, ma per colpa del quale tutti i sistemi e tutte le teorie se ne vanno regolarmente all'inferno" (MdS 224).

Tutti i sistemi, tutte le teorie, tutte le culture, inteso cultura come razionalizzazione sistematica con pretesa di spiegazione di tutto l'esistente, tutto va all'inferno per il semplice motivo che esiste la libertà.

"L'uomo è fatto in modo comico", per salvare la sua libertà arriverebbe a dire che "due più due fanno cinque".

Ho concluso la premessa: D. si interessa alla libertà perché la libertà è il luogo in cui l'uomo è uomo: essa "sta più a cuore di qualsiasi altro interesse" (MdS 220); è "il miracolo".

2. Figure della libertà - Ci sorge ora la domanda: che cosa è la libertà per D.?

Per rispondere a questa domanda, due avvertenze. La prima: D. non è un filosofo, quindi non possiamo andare a cercare la risposta secondo uno svolgimento logico, articolato come farebbe un filosofo, alla Hegel o alla Kant. D. è un artista e come tale le sue proposte, le sue idee sono sempre portate dalla genialità creatrice con cui presenta i personaggi, con cui gli fa vivere certe situazioni, certi avvenimenti, certe circostanze: da lì noi dovremo trarre la risposta alla nostra domanda. Occorrerà prestare attenzione al metodo letterario da lui usato: il simbolismo realista, o meglio il simbolismo iconografico. Personaggi, stati d'animo, situazioni della natura sono sempre funzionali alla comunicazione di una verità.

La seconda avvertenza già segnalata da A. Dell'Asta nell'introduzione al suo libro *Il dramma della libertà*. Saggi su D.: tutti i critici sono tentati di formulare la propria concezione in modo dialettico a quella di D. e, perciò, non sempre ne rispettano il pensiero. Dovremo, allora, lasciar parlare innanzitutto il testo. Per identificare che cosa è la libertà partiamo dagli elementi più esterni, quelli più facilmente coglibili dalle sue opere.

a) La libertà come gioco - Per D., nell'esistenza umana la libertà si traduce innanzitutto come gioco. Nel cuore dell'uomo vibra una tensione, per cui se vuole essere libero, deve lanciare una sfida. "A un tratto ho provato dentro di me una strana sensazione, la voglia di sfidare la sorte, di darle uno schiaffo, o di mostrarle la lingua" (G. 30). L'anelito alla libertà nel cuore dell'uomo porta fino a desiderare lo sberleffo al destino. L'uomo non può rassegnarsi all'esistenza come regola. Così, "In un attimo mi sono reso conto con terrore cosa significava per me perdere": "insieme a quell'oro io puntavo la mia vita" (G. 156).

La libertà umana così come la concepisce D., porta innanzi tutto a questa provocazione. Per essere libero l'uomo deve giocare la sua vita, la sua esistenza non più vissuta come responsabilità, ma come puro rischio, irrazionale: la libertà dentro all'esistenza umana porta fino a questo livello. "Al di là di ogni vana gloria, mi sono sentito a un tratto totalmente dominato da una folle sete di rischio" (G. 160). Se così non fosse l'uomo dovrebbe cedere ad altro da sé il potere: "Desidero soltanto chiarire l'infondatezza della supposizione per me offensiva, che io mi trovi sotto la tutela di qualcuno che potrebbe esercitare un potere su di me, limitando la mia libertà" (G. 56). Il cuore umano vuole una libertà illimitata, non accetta perciò che altri decida della sua esistenza, e porta questa inclinazione fino alle sue radicali conseguenze, spende, rischia, gioca la vita fino in fondo, anche in maniera totalmente irrazionale.

b) La libertà come indipendenza - La seconda figura della libertà è rappresentata da Arcadio ne *L'adolescente*, uno dei romanzi maggiori, stranamente così poco letto, forse il romanzo più riuscito dal punto di vista artistico. *L'adolescente* persegue "la sua grande idea" dalla quale dovrebbe scaturire "la vita vivente". Il suo ideale consiste nell'essere un Rotschild; egli persegue accanitamente la possibilità di aver soldi per affermare la sua autonomia e la sua superiorità di fronte agli altri. "La mia idea consiste in questo: mi si lasci in pace. Finché avrò due rubli in tasca non dipenderò da nessuno, e non voglio fare nulla, nemmeno per quella eletta umanità futura per la quale dovrebbe lavorare Kraft. La libertà personale, cioè la mia propria libertà anzitutto. Il resto non mi interessa" (A. 90)(2). "Può darsi che abbia voglia di servire l'umanità e lo farò forse meglio di tutti quelli che predicano, ma non voglio che sia nessuno a costringermi, devo godere di piena libertà, anche se non ho voglia di alzare un dito" (A. 91). La libertà così concepita si costruisce il "proprio guscio di tartaruga" e si ritira nel suo "cantuccio", nel suo angolino, a considerare l'esistenza altrui. "Io non ho bisogno del denaro (è un passo ulteriore, la radicalizzazione della sua posizione), o meglio, i denari non mi servono e neanche il potere. Ho bisogno soltanto di ciò che si può acquistare, e unicamente, per mezzo del potere, e cioè la coscienza solitaria e sicura della mia forza. Ecco la definizione più completa della libertà che il mondo cerca con tanta ansia. Libertà, ho scritto finalmente questa grandiosa parola" (A. 144). *L'adolescente* definisce dunque così la libertà: coscienza solitaria e sicura della propria forza. Non avere più bisogno di "gettare le braccia al collo" di qualcuno per ottenere l'approvazione, il consenso.

c) La libertà come trasgressione - Per essere liberi si deve obbedire a delle leggi morali, ci sono canoni collocati nella struttura, nel cuore, nell'animo dell'uomo a cui l'uomo è tenuto a dare assenso? Raskol'nikov, in *Delitto e castigo*, è dominato da questi problemi: "Io credo alla mia idea fondamentale che consiste in ciò: gli uomini, per legge di natura, si dividono in generale in due categorie, quella inferiore, gli uomini comuni, per così dire il materiale che serve unicamente per la procreazione di altri esseri simili a sé, e gli uomini veri e propri, aventi il dono e la capacità di dire nel loro ambiente una parola nuova (...). I primi sono gli uomini che vivono nell'obbedienza, e amano obbedire, quelli della seconda categoria trasgrediscono tutti la legge" (DeC 288).

Si tratta di sapere se Raskol'nikov possa essere Napoleone o un pidocchio. Per scavalcare il limite imposto alla struttura umana da una legge morale che appare come costringente, soffocante la libertà Raskol'nikov uccide la vecchia usuraia e, quale svista del progetto, anche la sorella Luzaveta. Ma che cosa è accaduto? Per provare che la sua libertà è più grande della legge morale, Raskol'nikov ha ucciso la vecchia. Ma "non è stata la vecchia, la vecchia non è stata che una malattia, io volevo scavalcare al più presto l'ostacolo". L'ostacolo che impedisce la libertà umana per Raskol'nikov è l'esistenza di una legge morale. "Io non ho ucciso una persona, io ho ucciso un principio. Il principio l'ho ucciso, ma quanto a scavalcare non ho scavalcato niente, sono rimasto da questa parte, ho saputo soltanto uccidere e anche

quello non ho saputo fare, si vede bene". E più avanti dirà, anzi, che non ha ucciso la vecchia, ha ucciso soltanto se stesso, nel tentativo di andare al di là del bene e del male, anticipando in questo tutta la logica di Nietzsche. Nel tentativo di andare al di là del bene e del male, Raskol'nikov, con tutta la sua volontà di potenza, diventa un nietzschiano mancato. Si trova ad essere esteticamente un pidocchio, e nulla più. Il rimorso lo getta nell'allucinazione e lo fa diventare come "un ragno che si rintana nel fondo della sua tana a tessere la sua tela, per gettarla sugli altri, per succhiare dagli altri la loro linfa vitale, trascorrendo l'esistenza a pensare". La libertà realizzata in questo modo riduce a essere dei puri parassiti della vita.

d) La libertà come repulsione - In D., la libertà si realizza come repulsione o, per usare Sartre, come nausea, come possibilità di schifo, proclamato dall'esistenza. È la stranissima figura di Ippolito nel romanzo, l'Idiota. Ippolito è un giovane tifico, ormai agli ultimi giorni della sua esistenza. Egli ammette tutto, compreso la malattia, Dio, la vita eterna ma si rifiuta di accettarlo. "Ammetto la vita eterna. Forse l'ho sempre ammesso, che la coscienza sia accesa in noi per volontà di una forza superiore, che essa abbia dato uno sguardo all'universo e abbia detto: Io sono. Che poi ad un tratto le sia stato prescritto da quella forza superiore di annientarsi, perché così occorre lassù per qualche motivo, cioè che l'uomo debba morire, anche senza che mi si spieghi per quale motivo, sia pure, io tutto questo lo ammetto. Ma ecco di nuovo l'eterna domanda: Perché, oltre tutto questo, occorre la mia rassegnazione? Non si può semplicemente divorarmi, senza pretendere che canti anche le lodi di chi mi ha divorato?" (Id 493).

La libertà diventa allora in questo personaggio straordinaria affermazione. La libertà è luogo della riserva del proprio assenso. C'è la vita, va bene; che io la debba subire, va bene, ma io sempre avrò nei confronti di ciò che esiste un sospetto, una resistenza, una nausea. Io voglio mantenere la riserva della mia accettazione, voglio mantenere la resistenza nei confronti della mia obbedienza a ciò che esiste. In questo intendo difendere la mia libertà. "Non posso rimanere in vita, se questa assume forme così strane che mi offendono. A questa mia risoluzione definitiva non contribuì né la logica, né un convincimento logico, ma la repulsione" (Id 489).

e) La libertà come ribellione o rivolta - È la grandissima figura, insuperabile per molti aspetti, di Ivan Karamazov. Come può essere libero l'uomo se esiste il male? Come si può accettare il male, soprattutto se colpisce gli innocenti? Dice Ivan al fratello Alësa, nel capitolo intitolato La ribellione o La rivolta: "Figurati, che, tirando le somme, questo mondo creato da Dio, io non lo accetto". Ippolit accettava il mondo, senza dare il suo assenso, difendendo così la sua libertà. Ivan è ancora più radicale: "Non accetto il mondo fatto così, pur sapendo benissimo che esiste, anzi non lo ammetto proprio! Non è che io non accetti Dio, capiscimi bene, ma è questo mondo creato da lui che io non accetto e che non posso rassegnarmi ad accettare" (FK 343). Con la sua intelligenza euclidea, Ivan Karamazov non può accettare il male. Forse che il male può servire a costruire un bene futuro? No, non si può accettare la

sofferenza di un bambino, fosse anche per un bene 100.000 volte più grande che verrà in futuro. "Non ho mica sofferto con i miei errori e le mie sofferenze per concimare un'armonia futura in favore di chissà chi? Voglio esserci anch'io quando il daino rizzerà accanto al leone e il bambino metterà nel covo dell'aspide la sua mano, e il lupo e il leone e il vitello pascoleranno insieme. Voglio esserci anch'io perché se tutto accadesse senza di me sarebbe troppo umiliante" (FK 354-355).

Il mito del progresso, che il male possa servire a un bene futuro più grande, è scalzato totalmente, Ivan non accetta questo; e allora, non avendo chiesto di venire al mondo, restituisce il biglietto d'ingresso. Questa ribellione comunque porta Ivan alle sue conseguenze inesorabili. Difatti egli vede nel padre, in Fëdor, la raffigurazione di questa abiezione che non ha diritto e dignità di esistenza. E allora Ivan, l'uomo che vuole la giustizia, ispira a Smerdiakov, il fratellastro pressoché demente, o meglio larva umana, l'uccisione del padre. La colpa del delitto ricade su Dimitrij, l'altro fratello. Durante il processo a Dimitrij, Ivan Karamazov si alza e dice la frase che decide di tutta la nostra cultura contemporanea, quella che Freud farà sua. "Non è forse fatto così il cuore umano? Chi è che non desidera la morte del proprio padre?" (FK 949).

Questa frase si colloca al centro della cultura contemporanea, perché una volta che noi non accettiamo più il creato, l'esistente, per rivendicare un'autonoma libertà, siamo costretti a negare chi ha fatto tutto, cioè ad uccidere il padre, per trattenere la nostra libertà. La morte di Dio proclama che finalmente tutto è permesso all'uomo, così l'uomo potrà con tutte le sue forze lottare contro il male senza più nessuna regola, tranne quella della propria espressione libera.

f) La libertà come puro arbitrio - È la figura di Kirillov ne I Demoni. "Dio mi ha tormentato per tutta la vita": questo grido che esprime sinteticamente la passione di D. è messo in bocca a Kirillov, solo che Kirillov non crede in Dio. Kirillov è uno di quei personaggi straordinari che solo D. ha saputo descrivere. Essi vivono sotto il segno della totalità; qualunque cosa dicano o qualunque cosa facciano, è ad una pienezza, ad un compimento, ad una totalità cui aspirano. Siccome Kirillov non crede più in Dio, ha bisogno di trovare un valore assoluto, pieno, totale, che lo sostituisca, e lo trova nell'uomo. "Se non c'è Dio, io sono un Dio" (Dem. 657) "Capire che non c'è Dio e non capire nello stesso momento d'esser diventato tu stesso Dio è un'assurdità" (Dem. 659). Nasce finalmente l'uomo-Dio. La profezia di Feuerbach si compie: "Homo homini Deus". Finalmente l'umanità trova la sua divinizzazione.

La libertà è all'interno di questa esperienza: "Per tre anni ho cercato l'attributo della mia divinità e l'ho trovato. L'attributo della mia divinità è l'Arbitrio. È tutto ciò con cui io posso mostrare la rivolta e la mia nuova paurosa libertà. Poiché essa è assai paurosa" (Dem. 659). A partire da qui nascerà una nuova umanità, quella che c'è stata dall'inizio fino alla nascita del gorilla, e quella che a partire dalla distruzione di

Dio, ricreerà completamente l'uomo. Solo che per realizzare questa trasformazione di una umanità nuova che finalmente trova la sua divinità ed è pienamente e totalmente libera nell'arbitrio, bisogna suicidarsi perché solo uccidendosi l'uomo supererà tutti i limiti e potrà uccidere la paura.

g) La libertà come negazione - "Da me non è uscita che negazione" (Dem. 716). Questo personaggio è impressionante: si tratta di Stavrogin nei Demoni. Stavrogin è rappresentato da D. come il serpente saggio, è come il serpente primordiale, quello che tenta tutta l'umanità. Si introduce nella trama del romanzo, e da lui emana una forza straordinaria che porta alla distruzione tutti gli altri. In lui, non esiste più il problema del bene, del male, del posso affermarmi, non posso affermarmi. C'è solo "l'essere o non essere, vivere o distruggermi", la questione della libertà è solo questa. SÚatov, altro personaggio dei Demoni, gli dirà: "Voi non errate sul ciglio dell'abisso, ma vi gettate giù a capofitto" (Dem. 257). Invece di "procurarsi Dio con il lavoro, e precisamente con quello del contadino" (Dem. 259), Stavrogin si avvolge su se stesso in spire sempre più strette di noia, apatia, inerzia e si distrugge con il suicidio toccando con questo il nulla collocato in fondo all'abisso.

3. Natura della libertà - Dopo aver visto le figure attraverso le quali D. presenta il problema della libertà, tentiamo un'interpretazione che ci aiuti a cogliere che cosa sia per lui la libertà.

D. non è un moralista: la libertà per lui non è innanzitutto il problema della scelta tra il bene e il male; essa non si colloca al termine di una logorante analisi intellettuale sul valore etico dell'azione. La libertà è nella opzione di fondo che verrà a determinare il valore di ogni azione e che ogni azione successiva verificherà. Più profondamente, la libertà è giocata nell'istante in cui uno decide della sua esistenza perché prende posizione dinnanzi al destino.

C'è un episodio biblico che può aiutarci a comprendere la profondità alla quale D. riconduce l'esperienza della libertà nell'uomo: è quello della lotta di Giacobbe con l'Angelo (Gen 32). La libertà si realizza sempre all'interno di un istante tremendamente drammatico perché ci sono forze che portano l'uomo alla negazione, e ci sono energie che portano l'uomo verso la sua realizzazione. "La cosa paurosa è che la bellezza non solo è terribile, ma è anche un mistero. È qui che Satana lotta con Dio, e il loro campo di battaglia è il cuore degli uomini" (FK 175). Per D. non esiste una tranquilla indifferenza all'interno della quale scegliere tra ragionevoli possibilità; per lui, la libertà si gioca nel primo sottilissimo crepuscolo, nella penombra dell'impatto della coscienza con la realtà.

Per questo i personaggi dei romanzi è come se camminassero su una sottilissima lama, oppure sono condotti su di un ponte: tutto dipende dall'opzione di un istante. E per questo la trama del racconto, nei momenti decisivi, si svolge sempre in una tensione spasmodica. I suoi personaggi non lavorano mai, eppure sono sempre

impegnati a risolvere problemi. Essi vengono travolti dalla tensione della libertà; sono presi da un vortice (A. 667 - G. 135), condotti sull'orlo o dentro un abisso di distruzione (Sosia 88). In ogni istante si ha la percezione che il loro destino potrebbe essere diverso, eppure non riescono mai a cambiarlo.

4. Il doppio - L'uomo sottoposto a questa tensione si sdoppia, non riesce a resistere al dramma della libertà. C'è un romanzo breve dal titolo *Il sosia* che è l'emblematica raffigurazione di questo metodo dello sdoppiamento, proprio di D.: è come se un'unica persona, incapace di sostenere l'urto della realtà, il peso della decisione per l'esistenza, trovasse accanto a sé un altro o più personaggi, con i suoi stessi problemi, i suoi sentimenti, i suoi pensieri, portati però alle estreme conseguenze da una energia umana più coerente, più rigorosa. C'è uno sdoppiamento psicologico (Raskol'nikov, uno vede se stesso attraverso il sogno) oppure morale (come se un altro si mettesse vicino a noi e facesse, pensasse, volesse le cose che noi vorremmo fare, ma che non abbiamo la libertà morale di fare), estetico (chissà perché "la bellezza è raffigurata tanto nell'ideale della Madonna che nell'ideale di Sodoma" - FK 176), spirituale: Ivan Karamazov si incontra con il demonio che è se stesso, ma questo demonio porta alle estreme logiche conseguenze quello che la paura dell'esistenza impedisce a Ivan di determinare. Oppure lo sdoppiamento comunione: chi sia veramente Fëder Karamazov lo si vede nei quattro figli. Per capire chi sia Stavrogin, bisogna guardare tutti i personaggi dei Demoni che sono raffigurazione della personalità di Stavrogin. Così Smerdiakov è il doppio di Ivan perché realizza quello che lui non farebbe mai. Lo stesso dicasi per Versilev e Arcadio.

Come abbiamo visto, per D. la libertà dell'uomo essendo "illimitata", proprio perché collocata all'interno della lotta tra Dio e Satana, porta l'uomo alla distruzione. Ma allora, dovremmo togliere all'uomo la sua libertà per evitare la tragedia?

5. Tentativi di togliere la libertà - Certo, la libertà rappresenta un dramma per l'esperienza umana, ma la vera tragedia sarebbe il toglierla o con una limitazione esterna o con una costrizione imposta.

Per D. è meglio che l'uomo faccia il male liberamente piuttosto che il bene essendovi costretto. Eppure nella storia si ripresenta sempre la tentazione di negare la libertà. Come?

a) La correzione dell'opera di Cristo - È la leggenda del Grande Inquisitore. Il Grande Inquisitore rimprovera Cristo di "aver posto la libertà al di sopra di tutto", e di averne fatto dono agli uomini. "Invece di impadronirti della libertà umana, l'hai moltiplicata, e hai oppresso per sempre col peso dei tuoi tormenti il regno spirituale dell'uomo. Tu volesti l'amore libero dell'uomo, volesti che Ti seguisse liberamente, incantato e conquistato da Te. Al posto dell'antica legge fissata saldamente, da allora in poi era l'uomo che doveva decidere con libero cuore che cosa fosse bene e cosa fosse male, e come unica guida avrebbe avuto davanti agli occhi la Tua immagine: ma possibile

che Tu non abbia pensato che alla fine avrebbe discusso e rifiutato anche la Tua immagine e la Tua verità, se lo si opprimeva con un peso così spaventoso come la libertà di scelta?" (FK 369). Per questo il programma del Grande Inquisitore sarà quello di alleggerire l'uomo da questo insopportabile peso, di tranquillizzarne la coscienza, di dargli principi sicuri, sostituendo la libertà con il mistero, il miracolo e l'autorità; l'umanità sarà così ridotta a un gregge felice; la felicità è pagata con il prezzo della libertà.

b) L'organizzazione della felicità sulla terra - Questa tentazione è rappresentata come l'utopia del palazzo di cristallo (MdS): grazie alla razionalità del progresso storico, alla bontà della natura umana, allo sviluppo della scienza che toglierà la sofferenza, l'umanità giungerà alla piena felicità. Contro questo D. protesta: piuttosto la libertà della follia che la schiavitù della ragione.

Questa utopia si ripresenta ne I Demoni con la teoria del paradiso terrestre socialista di SÚigalev, deciso, costi quel che costi, a organizzare il benessere generale: "Propone, in forma di soluzione finale della questione, la divisione dell'umanità in due parti disuguali. Una decima parte riceve la libertà della personalità ed ha un diritto illimitato sugli altri nove decimi. Questi devono perdere la personalità e trasformarsi in una specie di gregge e per mezzo della illimitata obbedienza raggiungere attraverso una serie di rigenerazioni l'innocenza primordiale, qualcosa come il paradiso primordiale" (Dem. 408). Ma la lucidissima conclusione di SÚigalev rende giustizia della sua teoria: "Partendo da un'assoluta libertà, concludo con un assoluto dispotismo" (Dem. 407).

Una terza modalità per evitare il dramma della libertà è quella rappresentata dal mito dell'età dell'oro. Il rito dell'eterno ritorno a una condizione originaria paradisiaca, dove tutto è armonia e felicità. È il quadro di Lorrain: Aci e Galatea, più volte riproposto da D.; ma è, soprattutto, il racconto Il sogno di un uomo ridicolo.

Quanto sia impossibile la realizzazione di questa utopia lo si vede nel destino dei personaggi che la sostengono: Stavrogin (il cui nome in russo significa Ücolui che porta la croce') spezza il crocifisso; Versilov un'icona (come Fëder Karamazov e Kirillov); l'uomo ridicolo (non dimentichiamo che per D. il ridicolo è una modalità di realizzazione dell'inferno) è straniero nel suo stesso sogno.

Ma, forse, il racconto che più di ogni altro distrugge la possibilità di un'armonica uguaglianza tra gli uomini è Bobok.

6. Libertà: tragedia o dramma? - Nessuno è stato capace come D. di descrivere come la libertà ridotta ad arbitrio annienti se stessa, porti alla schiavitù, dissolva l'uomo. Ma questa esperienza infernale che si dispiega nelle tenebre, attraverso l'abisso, lo sdoppiamento, la tragedia non è per D. se non la via attraverso la quale l'uomo può diventare pienamente libero.

D. non è un pensatore o uno scrittore pessimista o nichilista; tutto l'inferno dello spirito umano è da lui descritto perché si apra la strada del purgatorio e del paradiso.

In Dante Dio è una realtà oggettiva collocata di fronte all'uomo ("mi parve pinta della nostra effigie" Par. 33, 131) dentro la quale entrare attraverso la via della trascendenza. Per Cervantes, don Chisciotte dovrà vagare dentro l'estensione spaziale per ritrovare i valori dell'uomo. Shakespeare indagherà la psiche. D. sceglie la strada dell'immanenza dello spirito; si spinge fin nel suo profondo per ritrovare la possibilità della salvezza. Tutta la distruzione della libertà è analizzata perché l'uomo ritrovi l'oggetto proprio della sua libertà: possa ritrovare la giusta tensione verso il suo destino, cioè verso Dio.

In un mondo dominato dal nichilismo, Dio non è più un valore che si possa ricevere per abitudine da una antica tradizione. La persona deve riscoprirLo nella drammatica tensione della libertà, attraverso il tormento ("Dio mi ha tormentato tutta la vita"), il dubbio ("in fatto di dubbio non sono secondo a nessuno" e "il mio osanna è passato attraverso il crogiolo del dubbio"), l'ateismo ("il perfetto ateismo si forma all'estremità della scala, sul penultimo gradino che porta alla fede perfetta" così Tichon ne I Demoni).

Provato da queste esperienze, "saggiato come l'oro nel crogiolo" come direbbe la Bibbia, l'uomo può aprirsi all'amore di Dio realizzando la sua libertà. Più precisamente: per D. la libertà si realizza come amore a Cristo: "Tu volesti il libero amore dell'uomo, volesti che Ti seguisse liberamente, incantato e conquistato da Te" (cfr. la citazione riportata sopra).

Per questo la possibilità della purificazione (cioè del purgatorio) è sempre legata in D. all'incontro con le figure che ripresentano Gesù Cristo: sono le miti (Sonia, Sofia) o gli starcs (Zosima, Tichon, Macario).

Ma dove conduce questo incontro? Riesce a introdurre la libertà umana in paradiso, cioè nell'esperienza evangelica del centuplo quaggiù (Mc 10, 30)?

Al di là di alcune affermazioni che lasciano intravedere una possibilità di esperienza naturalistico-estatica del paradiso nel presente (FK 414; Dem. 240) D. non ha mai risposto a queste domande: "Ma qui comincia ormai una nuova storia, la storia del graduale rinnovamento di un uomo, la storia della sua graduale rigenerazione, del graduale passaggio da un mondo in un altro, della conoscenza con una nuova, finora assolutamente ignota realtà. Questo potrebbe costituire il tema d'un nuovo racconto, ma il nostro odierno racconto è finito" (DeC 601).

Ma questo racconto D. non l'ha mai scritto, nonostante l'intenzione di continuare i Fratelli Karamazov con un ciclo di romanzi dal titolo L'Ateismo o La vita di un

grande peccatore. La morte glielo ha impedito, ma probabilmente non ne sarebbe stato capace.

7. Nota critica - Mi sia concessa una nota critica finale.

Per D. la possibilità di realizzazione della libertà è solo escatologica. Non c'è in lui l'esperienza, anche se iniziale, del compiersi della libertà nella storia; c'è in lui una evidenza della fede (Cristo come salvezza dell'uomo) che non diventa mai e certezza della possibilità di un cambiamento e di una costruzione storica. Anzi, molti dei suoi personaggi "positivi" finiscono in un fallimento storico (il cadavere di Zosima si decompone; Myskin, comunque lo si voglia interpretare, ritorna nell'idiozia). Oppure per altre figure: si ha sempre l'impressione di una sorta di depotenziamento (Alioscia è il personaggio meno riuscito dei Karamazov; e per quanto riguarda le miti, la mia simpatia va a Nastassia Filippovna de L'Idiota).

L'attuarsi della libertà umana sarà solo alla fine per opera del giudizio e della misericordia di Dio, come si vede in Marmeladov (DeC 38-39).

A D. è mancata la possibilità di una esperienza della permanenza della presenza di Cristo nella storia. La sua feroce polemica contro il razionalismo, da una parte, e l'assenza di una compagnia cristiana vivente, dall'altra, gli hanno impedito di sperimentare la convenienza storica del rapporto con Cristo: "Se vi avessero matematicamente dimostrato che la verità è all'infuori di Cristo, avreste preferito restare col Cristo piuttosto che con la verità" (Dem. 252; ripreso da D. come dichiarazione propria in una lettera).

"Porgere l'altra guancia, amare gli altri più di se stessi, non perché è utile, ma perché mi piace, di un senso che brucia sino alla passione. Cristo si sbagliava, è stato dimostrato. Ma quel senso che brucia mi dice: preferisco restare con l'errore, con Cristo, piuttosto che con voi" (D. inedito citato da Dell'Asta).

Il paradosso del suo cuore totalmente innamorato di Cristo porta D. a distaccare Cristo dalla verità, e perciò si impedisce la verifica storica del significato e del valore della proposta di Cristo. D. diventa così il geniale narratore della tragedia in cui la libertà umana precipita allontanandosi da Dio e da Cristo, ma non ci ha descritto il dramma in cui la libertà umana si trova collocata quando, cadendo nelle mani del Dio vivente, si trova a seguire Cristo come ragione del presente.

Ma questa non vuole essere una dichiarazione di minor stima o affezione verso D. Lo sentiamo e lo sentiremo sempre come maestro e compagno di viaggio nell'avventura umana, anche perché gli dovremo essere sempre grati almeno di una cosa; la lettura delle sue opere ci impedisce di rimanere tiepidi dentro la realtà e di venir vomitati dalla bocca di Dio. Per terminare con una citazione biblica che tanto gli fu cara: "E all'Angelo della Chiesa di Laodicea scrivi: questo verbo lo annuncia l'Amen, il

testimone fedele e verace, principio della creazione di Dio; conosco le tue opere, non sei né freddo né caldo. Oh se tu fossi freddo o caldo! Ma finché tu sei tiepido, e non caldo né freddo, io ti vomiterò dalla mia bocca" (Ap 3, 14-16).

Leggendo D., ci nasce una passione per l'uomo, un amore a Cristo e un gusto per la libertà che ci impedisce di rimanere tiepidi. E questo non è cosa da poco.

NOTE

(1) Legenda:

D. = Dostoevskij

MdS = Memorie del Sottosuolo (Feltrinelli)

FK = Fratelli Karamazov (Garzanti)

G. = Il giocatore (Garzanti)

A. = L'Adolescente (Frassinelli, Torino)

DeC = Delitto e Castigo (Sansoni)

Id = L'Idiota (Bur)

Dem. = I Demoni (Garzanti)

(2) Il citato Kraft assurge, come già detto, a simbolo; Kraft è in tedesco: forza. È forse con la forza che si risolve la convivenza umana? No, è sempre nell'esercizio della libertà, perché nel fondo del cuore umano questo anelito non può essere soffocato da nessuna potenza.

Andrea Oppo,

Dostoevskij: La Bellezza, il Male, la Libertà. Un percorso filosofico in tre tappe

3. La vera anima del genio crudele. Scavando al fondo dei Karamazov.

A. Oppo, Dostoevskij: La Bellezza, il Male, la Libertà. 3. La vera anima del genio crudele. Scavando al fondo dei Karamazov, in "XÁOS. Giornale di confine", Anno II, N.3 Novembre-Febbraio 2003/2004, URL: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/4.htm

- Dimmi Ivàn: Dio esiste oppure no? Ma parla seriamente. Ho bisogno di parlare sul serio.
- No, Dio non esiste.
- Alëša, esiste Dio?
- Sì, Dio esiste.
- Ivàn, e l'immortalità esiste? Un'immortalità qualsiasi, anche piccola, anche minuscola?
- No, non esiste neanche l'immortalità.
- Di nessun genere?
- Di nessun genere.
- Alëša, esiste l'immortalità?
- Sì, esiste.
- L'immortalità è anche Dio?
- Sì, Dio è l'immortalità. In Dio c'è l'immortalità.
- Ehm! È più probabile che abbia ragione Ivàn. O Signore, se si pensa soltanto a quanta fede, a quante energie di ogni sorta l'uomo ha speso invano per questo sogno, e da quante migliaia di anni! Ma chi è dunque che si fa così beffe dell'uomo? Ivàn, per l'ultima volta, decisamente, Dio esiste o no? Te lo chiedo per l'ultima volta.
- E per l'ultima volta rispondo no.
- Chi dunque si fa beffe degli uomini, Ivàn? Dev'essere il diavolo... - e Ivàn Fëdorovic fece un risolino. Ma il diavolo esiste?
- No, non esiste neanche il diavolo.

F. M. Dostoevski, I Fratelli Karamazov

Parlando dei Karamazov, Dostoevskij scriveva: "Il problema principale, che sarà trattato in tutte le parti di questo libro, è lo stesso di cui ho sofferto consciamente o inconsciamente tutta la vita: l'esistenza di Dio". È improbabile credere che un solo libro sia bastato a decidere una volta per tutte la sofferenza di un'intera vita, ma è certo che I Fratelli Karamazov [1] rappresentano, in tutti i sensi, il punto di arrivo di un lungo e tormentato percorso dell'autore Dostoevskij, la piena risposta all'Idiota e ai Demòni, nonché l'opera che come poche altre nella storia della letteratura mondiale ha saputo riassumere, ai suoi vertici più elevati, i dubbi fondamentali dell'uomo. L'esistenza di Dio, l'immortalità dell'anima e la salvezza universale, sono i temi che insieme costituiscono "la più grande idea che l'umanità abbia mai concepito": ciò che Dostoevskij si è portato appresso da sempre e che ora in questo romanzo mette a nudo senza timore. Sono passati alcuni anni dopo che il principe Miškin ha visto spezzarsi fra le sue mani l'illusione di un mondo salvato dal bene incarnato nella bellezza; come pure dalla impudente 'Domanda' di Ippolit che chiedeva conto a Dio di tutta la sofferenza del mondo; sull'altro versante, spalancato dalla sola visione di un quadro appeso all'ingresso della casa di Rogožin, Kirillov - questa ieratica figura di sacerdote dell'ateismo - ha fatto scattare la propria pistola, in qualche località della Russia, ma nulla è accaduto di quanto egli credeva e il mondo ha continuato a girare con le sue cieche speranze.

Dopo la scoperta dell'universo del sottosuolo, dichiarata apertamente nel 1864 con le sue Memorie, il percorso di Dostoevskij si snoda attraverso una lucida, cruda, "crudele" analisi della realtà umana: con la spietatezza ("criminale" avrebbe detto Thomas Mann - che proprio per ciò preferiva prenderlo "con misura") di chi non soltanto non ha più nulla da perdere, ma forse - ha fatto bene rilevare Šestòv - adesso non ha nemmeno più la capacità di tollerare l'esistenza di un sol briciolo di menzogna nella vita umana. Una crudeltà che nasce da un bisogno ultimo ed essenziale di verità, e che passa in rassegna soprattutto ciò che meno si presterebbe ad essere analizzato e considerato come attualmente presente: ciò che più facilmente ha il potere di illudere e conservare nel tempo una speranza fallace. Ovvero gli assoluti mai rappresentabili. Ed ecco che Dostoevskij si preoccupa di dare forma al Bene e al Bello assoluti, considera le ipotesi di una Giustizia e di una Colpa senza limiti; e allo stesso modo fa con il Male e con le Idee, con la Parola e con la Verità. Da Miškin a Stavrogin il passo risulta più breve di quanto si sarebbe pensato. Ma entrambi, alla fine del proprio percorso, smascherati nella loro reale, attuale essenza, rimandano a qualcos'altro: qualcosa di più grosso che a loro preesiste. E se il Bene assoluto - che non può che manifestarsi in forma di suprema, immacolata Bellezza, la quale agli occhi del mondo appare sì vera e dotata della pura intelligenza delle cose ma anche terribilmente ingenua, "idiota", folle e vulnerabile - quasi di necessità attira su di sé il Male, che solo da principio appare in forma di caos e disarmonia, ma al suo fondo mostra un volto cinico paragonabile alla tela di un ragno che attende al varco la sua preda, perfino quest'ultimo quantunque possa anche trionfare sul Bene, rivela infine di non possedere volto né nome, che non sia quello della sua vittima. Il Male, ultimo termine fin qui raggiunto nel percorso di Dostoevskij, non è niente più che l'ombra di

qualcosa che lo scrittore russo ha sempre tenuto in considerazione, come atmosfera essenziale della sua narrazione, ma mai svelato apertamente.

I Karamazov, capolinea dichiarato ed effettivo, sono in fondo l'inizio del percorso. Ciò che occorre per comprendere, a ritroso, tutto il resto.

Non si tratta più di suicidio e di follia, o di una morale, di una divinità che governa il mondo; non sono qui in questione, alla maniera classica occidentale, due termini in contrapposizione, di cui uno può decretare la fine dell'altro o la cui coesistenza può determinare un esito tragico o assurdo. "Non è di un'opera assurda che si tratta in questo caso - mette bene in rilievo Albert Camus riferendosi ai Karamazov -, ma di un'opera che imposta il problema dell'assurdo" [2].

Ma quale assurdo potrà mai scaturire dall'assenza di termini reali? E che cos'è infine la realtà ultima (o forse dovremmo dire "prima") di cui perfino il Male assoluto non era che l'ombra? Quale il pentagramma, il sistema di note di base su cui s'inscrive la "polifonia" di voci del romanzo dostoevskiano?

Sono questi temi di portata enorme che condurrebbero direttamente nei luoghi ultimi della poetica e soprattutto dell'animo del grande scrittore russo, se non fosse che, come ha dimostrato finora più di un secolo di studi sull'argomento, si tratta di zone alquanto problematiche se non definitivamente inaccessibili. Capire la vera anima del genio Dostoevskij, l'intenzione ultima che sorregge tutte le sue opere, o, come in tanti hanno provato a fare, trovare il personaggio dei suoi racconti che "parlerebbe per bocca sua", è ormai un'impresa sulla quale gli studi di Michail Bachtin dovrebbero aver posto la parola fine. Affidarsi alle singole voci dei personaggi per comprendere il pensiero dell'autore significa trovarsi davanti a miriadi di posizioni diverse e disomogenee, ancor prima che contrapposte. Se non si sapesse con certezza che è così, sembrerebbero delle opere costruite di proposito perché non sia possibile ricavarne un'interpretazione unitaria e coerente. Ma ugualmente, proprio attraverso la teoria del romanzo a più voci di Bachtin, è lecito chiedersi quale ragione supporti l'universo polifonico narrativo dello scrittore russo. A introdurci nell'argomento è lo stesso Dostoevskij, il quale proprio alla fine del suo percorso artistico definisce, in un quaderno di appunti privato, le caratteristiche del suo realismo: "In pieno realismo trovare l'uomo nell'uomo... Mi chiamano psicologo: non è vero, io sono soltanto realista nel senso più alto, cioè raffiguro tutte le profondità dell'anima umana" [3]. Dostoevskij, commenta Bachtin a questo proposito, "si considera realista e non romantico-soggettivista, racchiuso nel mondo della propria coscienza; il suo nuovo compito è 'raffigurare tutte le profondità dell'anima umana' ed egli lo risolve 'in pieno realismo', cioè vede queste profondità al di fuori di sé, nelle anime altrui" [4]. In secondo luogo, precisa Bachtin, egli ritiene che per risolvere questo 'nuovo' compito non sia più sufficiente il realismo così come da sempre inteso ("cioè, secondo la nostra terminologia, il realismo monologico" [5]), ma occorra una particolare maniera di "trovare l'uomo nell'uomo", vale a dire, "il realismo nel senso più alto". Per meglio spiegare di cosa si tratti Bachtin fa riferimento all'ampio studio di L. P. Grossman dell'Accademia delle Scienze dell'Urss, "Dostoevskij artista" (1959), dal quale egli stesso ha tratto spunto per il suo lavoro. Alla base della composizione di ogni romanzo di Dostoevskij, spiega Grossman, vi sono due o più narrazioni che

s'incontrano e si svolgono in contrasto l'una con l'altra secondo il principio musicale della polifonia. Sottolineando pertanto il carattere tecnicamente musicale dell'opera dello scrittore russo, Grossman fa osservare come Dostoevskij trasferisca sul piano della composizione letteraria la legge del passaggio musicale da una tonalità all'altra: "Il racconto è costruito sul principio del contrappunto artistico [...] Sono varie voci che cantano diversamente su un solo tema. È questa la "pluralità delle voci" che rivela la multiformità della vita e la complessità delle sofferenze umane. Tutto nella vita è contrappunto, cioè contrapposizione, dice nei suoi Appunti uno dei compositori prediletti di Dostoevskij, M. I. Glinka" [6]. "Trasferendo dal linguaggio della teoria musicale al linguaggio della poetica la tesi di Glinka, secondo cui tutto nella vita è contrappunto, si può dire che per Dostoevskij tutto nella vita è dialogo, cioè contrapposizione dialogica" [7].

Il personaggio dei romanzi di Dostoevskij non sarebbe pertanto una figura obiettiva, ma una parola autorevole, una pura voce: "Noi non lo vediamo, lo sentiamo; e tutto ciò che noi vediamo e sappiamo oltre le sue parole, non è essenziale e viene inghiottito dalla parola, come suo materiale, oppure resta al di fuori di essa, come fattore stimolante e provocatore" [8]. In tal senso, fa osservare ancora Bachtin, "l'epiteto di "genio crudele", dato a Dostoevskij da Michajlovskij, ha un fondamento, sebbene non così semplice come Michajlovskij s'immaginava" [9]. I tormenti morali atroci che l'autore infligge ai suoi personaggi per strappare loro le parole più profonde dell'autocoscienza, quelle che mai diversamente verrebbero alla luce, le analisi dell'animo che gli permettono di trovare "l'uomo nell'uomo", rappresentano anche l'antidoto che riesce a "dissolvere tutto ciò che è materiale e oggettivo, saldo e invariabile, tutto ciò che è esteriore e neutrale nella raffigurazione dell'uomo nella sfera della sua autocoscienza e autoenunciazione" [10].

La crudeltà di Dostoevskij, insomma, toglie all'uomo, attraverso esperienze estreme, tutto ciò che è possibile togliere. E osserva infine cosa rimane.

L'esito è uno "svuotamento" che consegna al regno del presente tutte le infinite e possibili voci che nella prospettiva 'monologica' erano sapientemente tenute sotto chiave. "Nel mondo monologico tertium non datur: il pensiero o si afferma, o si nega, o semplicemente cessa di essere un pensiero pienamente significativo" [11].

Nell'universo delle infinite voci di Dostoevskij, invece, "non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è aperto e libero, tutto ha ancora da venire e avrà sempre da venire" [12].

La trasposizione di tutto ciò sul piano strettamente filosofico ci porta a identificare la matrice che sta al fondo dei Karamazov e con ogni probabilità di tutta l'opera dostoevskiana: il problema filosofico della libertà. Ovvero la condizione stessa che permette la contrapposizione dialogica senza vincoli di cui parlava Bachtin.

Potremmo dire che i più importanti interpreti di Dostoevskij hanno letto i Karamazov in particolare, se non addirittura tutti i suoi romanzi precisamente sotto questo segno. "La libertà sta al centro stesso della concezione di Dostoevskij. Il suo sacro pathos è il pathos della libertà" [13] scrive Berdjaev nel suo celebre lavoro sul narratore russo. E così Cantoni: "Sarebbe possibile interpretare tutte le opere di Dostoevskij alla luce

di questa categoria fondamentale ed essere sicuri che l'interpretazione si muove sempre intorno all'asse centrale della problematica dostoevskiana" [14].

Malgrado al lettore questa scoperta possa apparire come un piccolo sollievo e un aiuto nella comprensione del testo, in verità ben lungi dall'essere il punto d'appoggio di Archimede che sempre si cerca, il problema della libertà in Dostoevskij si rivela una botola spalancata sull'abisso. Alle fondamenta del suo pensiero si trova pure il massimo grado d'instabilità: anzi si trova precisamente quell'instabilità che sorregge il resto. L'unico assoluto che, nella concezione dello scrittore russo, abbia un nome proprio: fra tutti (il male, il bene, la bellezza, la verità...), probabilmente, quello che meno ci si sarebbe augurati.

La sua natura solo in apparenza mostra sembianze innocue. Come dice Berdjaev, interpretando il pensiero di Dostoevskij, Dio ha creato l'uomo dal nulla e dalla libertà, e con un atto d'amore, il più grande che si possa pensare, lo ha voluto suo libero co-autore nella creazione. All'uomo è dunque connaturata la libertà in una forma che egli stesso rifiuta. È proprio questo il tema di fondo del Grande Inquisitore, il racconto presente all'interno dei Karamazov che Dostoevskij mette in bocca a Ivan.

Quest'ultimo, seduto al tavolo di una locanda, di fronte al fratello Alëša, decide di narrargli l'unica opera da lui concepita (e mai messa per iscritto) che ha intitolato La Leggenda del Grande Inquisitore. È una storia ambientata nel XVI secolo in Spagna, a Siviglia, nel periodo più terribile dell'Inquisizione, quando ogni giorno "con grandiosi autodafé si bruciavano gli eretici". In quell'epoca, in quel luogo, Gesù ritorna ancora una volta tra gli uomini. Tutti lo riconoscono, tutti sono attratti da Lui. Anche il cardinale Grande Inquisitore, un vecchio novantenne dagli occhi infossati "nei quali splende come una scintilla di fuoco", lo riconosce e subito lo fa arrestare per mandarlo al rogo il giorno dopo, come il peggiore degli eretici ("Perché sei venuto a disturbarci? Hai esaurito il tuo compito quindici secoli fa!"). Il suo peccato, il più grave che si potesse compiere, è quello di essersene andato senza fare in modo che gli uomini avessero delle regole sicure e fossero obbligati a seguirle. L'umanità sarebbe stata ben felice d'essere schiava e servire un Dio. Il grave peccato di questo Dio è di averla lasciata libera, trattandola alla pari, con la dignità di un figlio. Per questo, loro, i custodi di quel lascito, hanno dovuto provvedere a fare ciò che Lui non aveva fatto.

Il finale di questa storia, con il confronto nella cella tra Il Grande Inquisitore e Cristo, è ancora più sorprendente; così come la replica di Alëša a fine racconto. Ma quello che a noi interessa di più è l'argomento religioso-filosofico per eccellenza di Dostoevskij, messo sul piatto qui, nel Grande Inquisitore: l'"insopportabile libertà" dell'uomo, accordatagli da Colui che egli voleva suo padrone, da servire alla maniera degli schiavi.

Anche dalle pagine del Diario di uno scrittore traspare l'interesse dostoevskiano per la tematica della libertà, e anche se non sarà mai teorizzata in forma compiuta neanche nei suoi scritti di pubblicistica questa rimane il luogo d'origine, il punto di partenza di ogni uomo, in un cammino che dalla libertà prende avvio e da essa dipende completamente. Dostoevskij esprime più volte la convinzione che la "dottrina dell'ambiente" sia in contrasto con il cristianesimo, l'unica concezione che riconosca

in modo inequivocabile il principio della libertà umana. Un cristianesimo che in Dostoevskij s'identifica soprattutto con la figura di Cristo ed in particolare del Cristo russo, come emerge molto bene già dalla "Lettera alla Fonvizina" [15] del 1854 - in cui egli pronuncia la celebre frase "se fosse effettivamente vero che Cristo non è la verità, ebbene io preferirei restare con Cristo piuttosto che con la verità" - e successivamente nelle pagine del Diario di uno scrittore del 1873:

Il Cristianesimo pur riconoscendo pienamente la pressione dell'ambiente, pone però come dovere morale dell'uomo la lotta contro l'ambiente, pone un limite dove finisce l'ambiente e comincia il dovere. Nel considerare l'uomo responsabile, il Cristianesimo ne riconosce implicitamente la libertà. [16]

Ecco dunque il grande dono del Creatore alla sua creatura: Dio ha voluto l'uomo libero. E Cristo ha ribadito questa libertà rifiutando le tentazioni di Satana e non scendendo dalla croce per rispetto della libertà degli uomini. I suoi discepoli lo vedranno risorto e crederanno in Lui per libera scelta di fede. Da qui l'accusa del Grande Inquisitore a Cristo: "Invece di impadronirti della libertà umana, Tu l'hai ingrandita e hai gravato per sempre, con il peso dei suoi tormenti, la vita dell'uomo. Tu volesti il libero amore dell'uomo affinché egli liberamente ti seguisse, attratto e conquistato da te" [17]. E prosegue: "Ma è possibile che Tu non abbia pensato che egli, oppresso da un fardello così terribile come la libertà di scelta, avrebbe alla fine respinto e discusso perfino la tua immagine e la tua verità [...] Ci sono sulla terra tre forze, tre sole forze in grado di vincere e di conquistare per sempre la coscienza di questi deboli ribelli, per la felicità loro; queste forze sono: il miracolo, il mistero e l'autorità. Tu respingesti la prima, la seconda e la terza, e così desti l'esempio" [18]. E conclude così il suo ragionamento:

E gli altri? Che colpa hanno gli altri, gli uomini deboli, di non aver potuto sopportare quello che hanno sopportato i forti? Che colpa ha l'anima debole se non ha la forza di accogliere doni così terribili? [...] E se c'è un mistero, anche noi avevamo il diritto di predicare il mistero e di insegnare agli uomini che non è la libera decisione dei loro cuori quello che importa e neppure l'amore, ma il mistero al quale devono inchinarsi ciecamente, anche contro la loro coscienza. E così abbiamo fatto. Abbiamo corretto l'opera tua e l'abbiamo fondata sul miracolo, sul mistero e sull'autorità. E gli uomini si sono rallegrati di essere di nuovo sospinti come un gregge e di sentirsi finalmente il cuore libero da un dono così terribile, che aveva procurato loro tante sofferenze! [19]

La libertà è in realtà un dono terribile, un peso troppo grande per la maggioranza degli uomini e a conoscerla fino in fondo forse nessuno la vorrebbe. L'Inquisitore e con lui gli inquisitori d'ogni epoca lo hanno capito perfettamente e si sono affrettati a venire incontro alle esigenze umane, offrendo in cambio della libertà, il benessere e la felicità. Lo hanno fatto attraverso i tre elementi che hanno capito essere la chiave per soggiogarli, per rinchiudere e "sistemare" il problema della libertà: il miracolo, il mistero e l'autorità. Ancora il numero "tre", ricorrente quando Dostoevskij descrive il

lato opposto della libertà - o meglio ciò che da essa può derivare -, così come tre erano i "demòni" del precedente romanzo e tre le tentazioni del brano evangelico. Qualcosa di più che un semplice espediente per imbrigliare ciò che è scomodo: piuttosto qualcosa di necessario come necessario è il destino. Per questo motivo il ritorno di Cristo è scandaloso, inaudito.

In questo caso, fa osservare Sergio Givone, "questo ritorno è conversione, e lo è nel senso più forte del termine: conversione dall'unica via percorribile, conversione dall'unica via finora effettivamente percorsa, conversione dal destino alla libertà" [20]. Il termine conversione, qui adoperato, che pure in ambito cristiano assume vari modi d'essere inteso, richiama in diverse maniere l'ambiguità fondamentale della condizione umana, la quale è ben consapevole di trovarsi di fronte la dura realtà, "stretta nella morsa d'una necessità che toglie ogni speranza", e ugualmente cosciente di non avere altro fondamento che la libertà. "È precisamente questo che la Leggenda del Grande Inquisitore illustra magnificamente. (Perciò, basata com'è sul conflitto e anzi sulla non superabile contraddizione di opposte tesi entrambe legittime[...] la Leggenda può ben essere letta in chiave di tragedia, tragedia della libertà). Il Grande Inquisitore presenta la sua opera a Gesù come il frutto d'una decisione non solo cogente, ma imm modificabile. La strada intrapresa, per il bene degli uomini, è l'unica possibile" [21]. Ecco quindi lo scandalo: Cristo, tornando sulla terra, riporta la condizione umana al punto in cui tutto è ancora da decidere, in cui nulla è già da sempre deciso.

La libertà è dunque l'origine. Nei Karamazov Dostoevskij svela apertamente quello che era stato il tema di fondo, la condizione umana fondamentale, dei suoi precedenti lavori, soprattutto quelli successivi alle Memorie dal sottosuolo. Questo è il cuore dell'interpretazione di Berdjaev: "Dostoevskij studia il destino dell'uomo lasciato in libertà. Lo interessa solo l'uomo che incede sulla via della libertà, il destino dell'uomo sulla libertà e della libertà sull'uomo. Tutti i suoi romanzi sono tragedie, un'esperienza della libertà umana" [22].

E se non è certo semplice individuare la connessione logica, in senso stretto, tra la Leggenda e il resto del romanzo, come pure tra le singole vicende dei tre fratelli Karamazov tra di loro, è anche vero che molti interpreti hanno visto nella storia del Grande Inquisitore narrata da Ivan il motivo fondamentale che, al di là della 'polifonia' di voci, legherebbe le varie parti dell'opera dostoevskiana: precisamente in quanto condizione che permette quella polifonia e quel "campo aperto" su cui essa si esprime.

Fra gli interpreti che riconobbero l'importanza della Leggenda a fondamento di tutta la narrativa di Dostoevskij, primo fra tutti fu Vasilij V. Rozanov, il quale con il suo saggio del 1891 "La Leggenda del Grande Inquisitore" [23] ebbe il merito di inaugurare in Russia questa linea interpretativa in senso tragico, chiusa idealmente molti anni dopo dal lavoro di Berdjaev, ormai quasi alla metà del '900, ultimo dei grandi filosofi russi a commentare Dostoevskij. In contrapposizione con questa vi fu

una seconda corrente interpretativa che si potrebbe definire spiritualista, che vede tra i suoi capifila Solov'ëv, Leont'ev e Merežkovskij, e, suo epigono - anche se con toni molto diversi rispetto a questi altri -, Pavel N. Evdokimov.

Anche se è sempre difficile ricondurre figure molto diverse fra loro ad un'unica linea di pensiero, potremmo dire - come bene ha fatto rilevare Givone [24] - che dei vari tentativi di leggere filosoficamente la figura di Dostoevskij si possono cogliere già le tracce all'indomani del suo discorso celebrativo su Puškin - all'Università di Mosca l'8 giugno 1880. E che di questa seconda corrente di interpreti - aggiungeremmo - si può ritrovare facilmente la genesi nel contributo al dibattito su Puškin portato dall'allora ventisettenne S. V. Solov'ëv, giovane amico di Dostoevskij, al quale sarebbe toccato anche il compito di commemorare lo scrittore russo, meno di un anno dopo, in occasione del suo funerale. Al discorso funebre seguirono gli ormai celebri "Tre discorsi in memoria di Dostoevskij" [25] pubblicati negli anni 1881-1883.

La lettura solov'ëviana, oltre che innestarsi nello spirito del Discorso su Puškin e rappresentare un momento di passaggio importante nel suo stesso pensiero, si può analizzare come tributo all'amicizia tra il filosofo e lo scrittore i quali, proprio negli anni di preparazione dei Fratelli Karamazov, avevano avuto modo di rinsaldare e approfondire il loro rapporto. I temi comuni non erano pochi nell'ambito religioso: dalla teodicea, all'ateismo, al problema teocratico in generale fino ai rapporti tra la Chiesa ortodossa e le Chiese occidentali. Certamente il percorso filosofico di Solov'ëv nel suo passaggio dal momento teosofico a quello teocratico subì il forte influsso dostoevskiano. Questi vedeva in Dostoevskij il profeta di un "vero Cristianesimo" e di una "Chiesa ortodossa universale", e, certamente sfumando la carica tragica del suo pensiero, tendeva in linea generale a cogliere il trionfo del bene sul male e della luce sulle tenebre.

A mettere in dubbio le certezze dell'interpretazione di Solov'ëv furono non tanto gli altri commentatori di cui sopra, quanto l'impatto diretto col testo di Dostoevskij che richiama per se stesso altri tipi di lettura. Ma allo stesso modo sarebbe ingenuo credere che specialmente l'ultimo romanzo dello scrittore russo sia del tutto estraneo alle prospettive del giovane filosofo e suo migliore amico. Come ribadito più volte, è difficile stabilire il punto di partenza sicuro della creazione artistica di Dostoevskij, così com'è poco saggio, trattando di lui, escludere delle ipotesi in partenza, per di più storicamente fondate come poche altre, quali sono quelle riguardanti l'influenza di Solov'ëv sul suo ultimo scritto.

Rimane il fatto che il personaggio Dostoevskij in sé è talmente complesso che spesso sono i suoi stessi appunti e gli scritti di pubblicistica ad allontanarsi dal suo "testo" più di quanto non facciano le interpretazioni altrui. Un testo che, non c'è bisogno di dirlo, implacabilmente rifiuta, con la stessa caparbia ostinazione del "no" pronunciato dall'uomo del sottosuolo, di farsi inquadrare in questa o quella teoria positiva.

Ma tornando a Rozanov, vera e propria controparte di Solov'ëv e precursore di un tipo di lettura filosofica di Dostoevskij nel segno del tragico, lettura che in Lev Šestòv (a partire dal suo lavoro Dostoevskij e Nietzsche. La filosofia della tragedia, 1903) troverà il massimo rappresentante, egli era per altri e differenti aspetti non meno lontano di Solov'ëv dall'animo del romanziere russo. Nel suo saggio sul Grande

Inquisitore, contrariamente a Solov'ëv che nell'ideale di salvezza cristiana vedeva la riconciliazione e la sintesi armoniosa finale degli opposti ("Ed esso vincerà il mondo!"), Rozanov sottolinea l'irriducibilità della tragedia umana. Non c'è conciliazione né salvezza in un destino che offre all'uomo la più alta e nobile opportunità d'essere libero, e autentico figlio di Dio, ma allo stesso tempo gli toglie la capacità di sopportare il peso di un simile ruolo. L'Inquisitore non nega la grandiosità del progetto divino, nega che esso sia a misura d'uomo.

Ma Rozanov, pur ribadendo (o forse sarebbe meglio dire "annunciando", visto che la sua è la prima interpretazione in quel segno) la centralità del tema della libertà in Dostoevskij, si spinge ancora più in là nella sua analisi. In questo senso, egli mette in rilievo la differenza di prospettiva tra la visione tragica inaugurata dalle Memorie dal sottosuolo e quella della Leggenda. Nella prima - in un'ottica associabile, farà notare poi Šestòv, all'amoralismo nietzschiano - la libertà della volontà è difesa e approvata come l'esperienza più preziosa dell'uomo. La tragedia in questo caso è un dato, una sofferenza reale, un "grido di dolore", e la lotta per libertà - quantunque difficile e piena di ostacoli o forse impossibile - è il senso del destino umano. Col tempo, dice Rozanov, anche per Dostoevskij le cose cambiano. Scrivendo i Fratelli Karamazov, e in particolare la Leggenda all'interno di quel romanzo, egli scruta e riconosce il tema della libertà, non in quanto semplice "liberazione", ma come qualcosa di più ambiguo e complesso.

L'intuizione di Rozanov - per la verità mai espressa in modo compiuto - di una differenza essenziale tra il primo sottosuolo dostoevskiano, quello delle Memorie, e la concezione di fondo presente nei Karamazov, è riconducibile a un tema antico della tradizione filosofico-religiosa della Russia.

Gli intellettuali russi sono dominati da un'"idea" e sulla reale esistenza in Russia di quest'idea vi è ormai generale accordo anche in Occidente, almeno a partire da Hegel e dai Romantici. L'importante saggio di Berdjaev, L'idea russa, è solo l'ultimo di una lunga serie con lo stesso titolo iniziata proprio da Solov'ëv (1888).

L'"idea russa", come spiega Roberto Salizzoni nel suo studio a riguardo, è articolata su due punti: "Il primo è quello di un destino, di una vocazione e di una missione per la Russia. Il secondo, che determina il primo, è nel carattere universale della missione alla quale la Russia è chiamata. Non si tratta di una missione storica fra le altre, si tratta di porre fine alla storia" [26]. Secondo Berdjaev, la contraddizione che vive alla base di quest'idea è la lacerazione di due elementi presenti in essa: un elemento dionisiaco - inteso come senso della terra, della maternità, della forza elementare creatrice - e un elemento escatologico. Scrive a proposito Berdjaev: "La religione della Terra è molto forte presso il popolo russo, è radicata nel più profondo della sua anima [...] La categoria fondamentale è la maternità. La Madre di Dio precede la Trinità e s'identifica quasi in Essa" [27]. Allo stesso modo, prosegue il filosofo, "[...] l'idea russa è escatologica, essa è orientata verso la fine. Di là proviene il massimalismo russo. Ma nella coscienza russa l'idea escatologica prende la forma di un'aspirazione alla salvezza di tutti gli uomini" [28]. Da un lato la "stichija", parola difficilmente traducibile in altre lingue dice Berdjaev, che richiama l'idea di forze

elementari e caotiche, la sorgente, il passato, la forza vitale; dall'altro l'escatologismo come aspirazione verso il futuro, missione e senso delle cose.

Questi due elementi in apparenza opposti trovano in realtà la loro conciliazione nell'idea di compimento della storia e la loro è una composizione vitale. L'idea russa vede il suo compimento nella risposta antimodernista della Russia all'Occidente e al problema della modernizzazione, il quale può avvenire grazie al fatto che i principi dello sviluppo storico sono resi immanenti in una facoltà dell'uomo. E al contempo possiede una finalità di tipo trascendente e religioso. L'estetica di quest'idea è riconosciuta in quel crocevia alla base della cultura russa in generale che è Bisanzio. Bisanzio significa per la Russia l'acquisizione di un'estetica basata su due cardini che segnano anche la rottura col mondo ellenistico: il primo consiste nella neutralizzazione della storia da parte del cosmo e dello spazio. Il secondo è dato dal modo in cui si rende abitabile quello spazio. Al di là delle forme, ma attraverso la loro osservazione, nasce l'idea di una contemplazione dell'essere, dove la cosa "semplicemente è". Lo spazio bizantino non è più il cosmo greco: le cose non sono più soltanto eidos, bellezza, "forme fiorite" in un cosmo inteso come spettacolo dell'essere, ma sono apertura, provocazione, spazi al di là della figura e della forma. L'estetica bizantina annulla il segreto e il mistero, ma anche il miracolo del potere sulle forme, tutto ciò che la cultura ellenica poneva a fondamento del proprio esistere. Così, fuori da un percorso obbligato che aspirava all'apparenza, all'eidos e alla penetrazione nel segreto dell'essere, l'eredità di Bisanzio produce in Russia una nuova apertura senza forma, e la dominanza dello spazio.

In questo contesto si colloca l'idea di libertà nell'orizzonte russo: è la dottrina della Sofia, luogo del contatto tra divino ed extradivino, bene rappresentata proprio da Solov'ëv e dagli altri pensatori sofianici come lui. Se Dio crea il mondo dal nulla, direbbe Solov'ëv, questo significa che occorre ammettere un nulla del mondo, che è un nulla di Dio, esistente prima della creazione. Il nulla creato del mondo è per Solov'ëv la Sofia.

Apertura dello spazio e della forma, neutralizzazione della storia ma anche religione della terra, sorgente creativa dionisiaca immanente, e, da ultimo, finalità universale. Sofia e Apocalisse rappresentano le categorie più propriamente russe in cui inscrivere l'esistenza dell'"idea". L'esito antimodernista è tanto più evidente quanto più si procede nel "luogo della crisi".

La differenza fondamentale con la storia occidentale si vede bene soprattutto alla fine del percorso e mostra in tutta chiarezza quanto le categorie di questo mondo siano inadatte a leggere l'esperienza della Russia.

Al culmine del percorso della crisi e fine della modernità, nel mondo occidentale, nella triade Kafka-Proust-Beckett si legge infine lo "stare nell'impossibilità" come esito ultimo del tragico e dell'assurdo. Nella frase testamentaria di Beckett, "I can't go on, I'll go on", è espresso il destino della definitiva scomparsa del significato: scomparsa resa paradossale dalla persistenza, in maniera più accentuata che mai dalla forma. E se forma-significato è la dicotomia fondante dell'Occidente moderno, con tutte le relative e possibili problematiche che da essa derivano, l'idea russa si muove su altri binari. È il concetto di forma, proprio quello che nell'Occidente moderno non

farebbe più problema, a rappresentare il punto della crisi e della dipartita. Sofia ed Apocalisse si accordano nella neutralizzazione della forma del nuovo, e disegnano un mondo in cui il tempo perde l'irreversibilità e acquista invece la propria spazialità. La forma è un prodotto a venire, non è un dato della storia: questa è la risposta del popolo russo alle riforme di Pietro il Grande e a uno Stato, un popolo, che da Puškin in avanti, nasce moderno, a differenza dell'Occidente che lo è dovuto diventare. Il significato è invece il nulla negativo, l'abisso oscuro che precede il creato, e da cui la Sofia discende, ma che è pure il nulla di Dio che crea e creerà forme sempre nuove. Su queste linee si muove l'anima russa, e la sua dimensione tragica non è e non si troverà nella contraddizione del soggetto/forma di fronte all'impossibilità del significato, quanto piuttosto del soggetto/sorgente vitale di fronte all'eccessiva, insostenibile, possibilità del nulla.

L'eccesso di possibilità, e la piena consapevolezza di questo, è il luogo della tragedia nell'estetica russa. In altre parole, la tragedia della libertà, come incontro, non opposizione, dei due elementi dell'idea russa. Non si tratta quindi di uno "scontro" che genera un assurdo, quanto di un "passaggio" che produce un'insostenibile possibilità. Non per questo meno tragico del primo.

Questa, secondo Rozanov, è la corretta chiave di lettura della filosofia del sottosuolo di Dostoevskij: dalla sua rivelazione nelle Memorie, come energia ribelle, caos, urlo primordiale e, appunto, "stichija", al suo completamento nell'apertura universale ed escatologica operata nei Karamazov.

Il pensiero tragico di Dostoevskij è sì, quello visto da Šestòv, nell'uomo del sottosuolo che reclama i propri diritti davanti al palazzo di cristallo, e non può annientare né questo né se stesso, e nondimeno rivendica il suo "no", l'assurda possibilità del rifiuto di ciò che rifiutabile non è, ma è soprattutto, infine, il superamento del mondo occidentale svuotato dalle forme caduche del nuovo e il senso finalistico della missione della Russia, grazie alla sua innocenza e alla vocazione universale che la contraddistingue.

In altre parole, l'orrore di Dostoevskij è il baratro stesso della libertà: la capacità di riconoscerla e guardarla fino in fondo. Vedere che l'essere umano non è in piedi su una rupe di fronte all'abisso, ma nell'abisso vive-da-sempre, con la possibilità di generarlo egli stesso ogni istante.

Allo stesso modo, la "bellezza che salverà il mondo" non può essere altro che un luogo mai presente, la profezia distante che null'altro richiama se non il suo stesso annuncio: il principe Miškin nomina soltanto la bellezza, non la indica. E questa può rivelarsi unicamente come qualcosa di non "già dato"; qualcosa che vive in quella zona di mezzo, in quella lontananza esistente tra la "chiamata" e l'apertura dell'ente da sempre atteso.

La "crudeltà" di Dostoevskij non consiste nell'aver dipinto i suoi personaggi nel ruolo di Sisifo: ma nell'aver tolto loro sia la montagna che il masso da spingere. Nell'averli restituiti alla propria totale, libera, possibilità dialogica. Nell'aver messo tutti noi, e Dio stesso, in questa condizione.

Atei o cristiani, siamo liberi, assolutamente liberi. Per il dono più grande che può fare il Creatore alle sue creature, o perché nessuno ha creato un bel niente: siamo noi i protagonisti. È questo il guaio.

Oltre la "polifonia" della sua arte e le mille manifestazioni del suo pensiero, un'idea saldamente dostoevskiana questa. Un'idea crudele.

[1] Concepito dapprima come parte integrante e autonoma della ambiziosa opera, mai realizzata, che avrebbe dovuto intitolarsi Ateismo o Vita di un grande peccatore, I fratelli Karamazov (titolo originale: Brat'ja Karamazovy) furono pubblicati a puntate sul "Messaggero Russo" tra il gennaio 1879 e il mese di novembre 1880. Si tratta dell'ultima opera scritta da Dostoevskij che morirà la sera del 28 gennaio 1881.

[2] A. Camus, Il mito di Sisifo, Milano, Bompiani, 1996, p. 107.

[3] M. Bachtin, Dostoevskij. Poetica e stilistica, Torino, Einaudi, 2002 p. 82 (riporta F. M. Dostoevskij, Biografija, p. 373).

[4] M. Bachtin, op. cit., p. 83.

[5] Ibidem.

[6] M. Bachtin, op. cit., pp. 60-61 (riporta L. P. Grossman, Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo, pp. 341-342).

[7] M. Bachtin, op. cit., p. 61.

[8] Ivi, p. 73.

[9] Ibidem.

[10] Ibidem.

[11] Ivi, p. 105.

[12] Ivi, p. 217.

[13] N. A. Berdjaev, La concezione di Dostoevskij, Torino, Einaudi, 1945, p. 67.

[14] R. Cantoni, Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij, Milano, Mondadori, 1975, p. 159.

[15] N. D. Fonvizina, moglie del decabrista Fonvizin che essa aveva seguito nella sua deportazione in Siberia, e alla quale Dostoevskij scrisse questa lettera poco dopo essere stato liberato egli stesso dalla prigionia, regalò allo scrittore russo una copia del Vangelo che egli tenne sempre con sé fin sul letto di morte.

[16] F. M. Dostoevskij, Diario di uno scrittore, Firenze, Sansoni, 1963, p. 19.

[17] F. M. Dostoevskij, I fratelli Karamazov, tr. it. di Giacinta De Dominicis Jorio, Torino, San Paolo, 1995, p. 411.

[18] Ivi, p. 412.

[19] Ivi, pp. 414-415.

[20] S. Givone, ""Perché sei tornato?" Dostoevskij e la Leggenda del Grande Inquisitore", in AAVV, Conversione e storia, Palermo, Edizioni Augustinus, 1987, pp. 61-62.

[

21] Ivi, p. 63.

[22] N. A. Berdjaev, La concezione di Dostoevskij, op. cit., p. 68.

- [23] V. V. Rozanov, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, Genova, Marietti, 1989. Lo scritto era comparso nel 1891 sulla rivista "Russkij Vestnik".
- [24] S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 1984, in particolare le pp. 153-165.
- [25] Si veda la traduzione italiana dei tre discorsi in S. V. Solov'ëv, *Dostoevskij*, Milano, La Casa di Matriona, 1981.
- [26] R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1992, p. 20.
- [27] R. Salizzoni, op. cit., riporta: N. A. Berdjaev, *Russkaja Ideja*, Parigi, Ymca, 1971, p. 9.
- [28] Ivi, pp. 199 e 253.

Bibliografia dei principali studi su Dostoevskij

- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Berdjaev, Nikolaj A., *La concezione di Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1945.
- Berdjaev, Nikolaj A., *L'idea russa*, Milano, Mursia, 1992.
- Cantoni, Remo, *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij*, Milano, Mondadori, 1948.
- De Lubac, Henry, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Brescia, Morcelliana, 1949.
- Evdokimov, Pavel N., *Dostoevskij e il problema del male*, Roma, Città Nuova, 1995.
- Evdokimov, Pavel N., *Gogol' e Dostoevskij*, Roma, Ed. Paoline, 1978.
- Givone, Sergio, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 1984.
- Lo Gatto, Ettore, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Lukács, György, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.

- Mirskij, Dmitrij P., Storia della letteratura russa, Milano, Garzanti, 1995.
- Pacini, Gianlorenzo, Deboluccio in filosofia, Milano, Archinto, 1997.
- Pareyson, Luigi, Dostoevskij, Torino, Einaudi, 1993.
- Pascal, Pierre, Dostoevskij: l'uomo e l'opera, Torino, Einaudi, 1987.
- Rozanov, Vasilij V., La Leggenda del Grande Inquisitore, Genova, Marietti, 1989.
- Šestov, Lev I., Dostoevskij e Nietzsche. La filosofia della tragedia, Napoli, Ed. Scientifiche, 1950.
- Šestov, Lev I., Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime, Milano, Adelphi, 1991.
- Solov'ëv, Vladimir S., Dostoevskij, Milano, "La Casa di Matriona", 1981.





CulturaCattolica.it

Dostoevskij: una rilettura

Autore: Kirillova, Irina

Fonte: La nuova Europa

In margine al Vangelo di Giovanni

Fra tutti i libri del Nuovo Testamento che Dostoevskij rileggeva continuamente, il più fittamente coperto di note è il Vangelo secondo Giovanni. Se ne contano almeno cinquantotto, contro le dodici del Vangelo di Matteo, le sette di Luca, e le due di Marco. Nell'Apocalisse si contano sedici sottolineature.

Non si può non vedere la chiara corrispondenza fra l'orientamento cristologico del Vangelo di Giovanni, la devozione per la figura e la persona di Cristo che Dostoevskij nutrì per tutta la vita, e il significativo numero di note al testo evangelico. Tanto più significativo, in quanto la figura di Cristo non rappresentò per Dostoevskij una figura scontata, statica, immutata. Negli anni '40, sotto l'influsso dell'"umanizzazione neocristiana" e "scientifico-antropologica" di Cristo tipica dell'utopismo, Dostoevskij cominciò a chiamarlo "ideale dell'uomo", "ideale dell'umanità".

Dopo il "mutamento di convinzioni" nella "casa di morti" in Siberia, e il complesso, travagliato ritorno alla fede, la figura di Cristo diventò per Dostoevskij il principio sostanziale e determinante del suo pensiero, sia intellettuale che estetico e spirituale. Dostoevskij definì più volte Cristo come la "verifica" di ogni affermazione, soprattutto nella sfera etico-morale, ma questo tuttavia non gli consentiva di dare per scontata la fede in Cristo-Figlio di Dio, consustanziale al Padre.

La famosa lettera a Natal'ja Fonvizina venne scritta nel 1854, prima del "mutamento di convinzioni", ma esprime in modo completo e preciso i pensieri che in varia forma vennero ripetuti da Dostoevskij fino alla fine della vita. Questa lotta interiore di Dostoevskij trova la sua espressione più significativa in una frase paradossale: "...e se qualcuno mi dimostrasse che Cristo è fuori della verità, e se effettivamente risultasse che la verità è fuori di Cristo, io preferirei piuttosto restare con Cristo che con la verità". Per verità qui si intendono gli "argomenti avversi" scientifico-naturali. Le parole di Dostoevskij risultano provocatorie alla ragione, ma testimoniano la sua "conoscenza del cuore", nel senso in cui i testi patristici parlano del cuore come fonte della conoscenza e dell'unione con Dio; esse trovano una solenne conferma nelle parole di Cristo: "Io sono la verità, la via e la vita", sottolineate da Dostoevskij. Fino alla fine della sua vita Dostoevskij lottò non tanto contro l'incertezza se essere credente oppure no, quanto contro l'incapacità di credere. Nei *Taccuini* del 1880-81, come sappiamo, annotava: "Tutte le idee di Cristo possono essere contestate dall'intelletto umano e sembrano impossibili da realizzare... Cristo si sbagliava, è stato dimostrato... Ma io preferisco restare con l'errore, con Cristo...", ripetendo in questo modo, al termine della vita, il pensiero già espresso nel 1854 nella lettera alla Fonvizina. Dostoevskij tirava le conseguenze di questa appassionata, paradossale professione di fede nei medesimi *Taccuini* del 1880-81: "Non come un bambino io credo in Cristo e lo confesso, il mio osanna è passato attraverso il crogiuolo del dubbio". Nel 1854 Dostoevskij aveva detto di sé: "Sono un figlio del secolo, un figlio della miscredenza e del dubbio e - lo so - tale resterò fino alla tomba...", eppure nonostante questo egli si mantenne immutabilmente fedele al proprio amore per Cristo e non tradì mai la sua appassionata, forse addirittura estatica fede in Lui. Questa fede rimase oggetto del convincimento assoluto e supremo del suo cuore, quali che fossero gli "argomenti avversi". Dostoevskij cominciò a fare delle annotazioni al testo evangelico fin da quando ricevette il Vangelo a Tobol'sk, da una delle mogli dei decabristi, ma queste annotazioni acquistarono frequenza e sistematicità dopo il "mutamento di convinzioni".

Esse riflettono non solo il significato che i singoli versetti evangelici avevano per Dostoevskij, ma anche la viva, complessa maturazione della sua fede, l'approfondirsi della sua riflessione sulla figura di Cristo, come pure l'idea che determina la visione religiosa dei suoi romanzi: una concezione che raramente trova una concreta espressione religiosa paragonabile alla forma che assume la parola ne *I fratelli Karamazov*, ma che illumina di un'ansia soteriologica e redentrice la tragica condizione etico-spirituale che in essi ricorre. Quest'ansia di redenzione, che si fonda esclusivamente su Cristo come unica speranza per l'uomo di acquisire la vera vita, è paragonabile a una luce la cui fonte resti celata, ma che illumina e trasfigura una vetrata buia.

In tutto ciò che riguardava la sua vita spirituale personale, Dostoevskij si mantenne riservato e addirittura avaro di spiegazioni. Nei suoi testi egli riconosce e addirittura professa la propria fede, ma non ne discute. La lettera alla Fonvizina e le riflessioni sulla morte della prima moglie sono rare eccezioni. Tanto più preziose sono le note di Dostoevskij al Vangelo, in quanto accrescono la nostra possibilità di comprendere la visione spirituale che determina il mondo dei suoi romanzi, la sua concezione dell'uomo e del rapporto fra l'uomo e Dio.

Le annotazioni di Dostoevskij al testo del Vangelo di Giovanni possono essere suddivise nei seguenti gruppi:

- la figura di Cristo, la sua figliolanza e unità col Padre;
- la natura della fede e le condizioni a cui essa si acquista o si perde;
- la disperazione spirituale e la condizione senza via d'uscita che subentra quando si perde la fede;
- la sofferenza degli innocenti, una sofferenza redentrice;
- le condizioni della resurrezione;
- la teologia dell'amore (le annotazioni al Vangelo vanno prese in considerazione insieme a quelle relative al testo della Prima Lettera di Giovanni).

Nel loro complesso, le annotazioni al Vangelo e alla Lettera di Giovanni illuminano in profondità tutto l'"insegnamento" di Dostoevskij sull'uomo e sul rapporto uomo-Dio. Questi appunti costituiscono anche una testimonianza profondamente personale, una "confessione" che amplia e approfondisce la nostra comprensione della sua laconica e rara, ma immutabilmente ferma, appassionata professione di fede.

Vero Dio e vero uomo

Il maggior numero di annotazioni si riferisce alla questione della divinità di Cristo, che nel Vangelo di Giovanni viene proclamata attraverso la reiterata affermazione dell'unità del Figlio con il Padre. Dopo il "mutamento di convinzioni" Dostoevskij ha la percezione che è indispensabile affermare la divinità di Cristo. Nel suo cuore anche in precedenza aveva confessato Cristo come il Figlio di Dio: lo testimoniano le parole pronunciate qualche istante prima dell'esecuzione capitale, che sembrava ormai inevitabile. In una condizione di esaltazione quasi estatica Dostoevskij si rivolse al giacobino e ateo Spešnev, accanto a lui, e gli disse: "Noi saremo con Cristo", una frase che riecheggia le parole di Cristo crocifisso al buon ladrone: "In verità ti dico, oggi tu sarai con me nel paradiso" (Lc 23,43). La confessione di fede in Cristo Figlio di Dio si incontra raramente in Dostoevskij, ma quando la si incontra è immancabilmente colma di forza ed impeto. Cristo è "infinito miracolo", "sorgente di tutto", e nel *Diario di uno scrittore* del 1877 Dostoevskij proclama che "Dio è uno e non c'è un altro dio come Lui...", e che "Cristo vero Dio... è nato da Dio Padre e si è incarnato dalla Vergine Maria". Ma, come testimoniano i suoi appunti, Dostoevskij continua a sentire la necessità di "esorcizzare", "cancellare" la falsa, seducente immagine del Cristo utopico, umanizzato, visto come uomo ideale, che tanto lo avvinceva e di cui resta una traccia tutta particolare nei personaggi "positivi" di Dostoevskij. La figura del Cristo umanizzato è immancabilmente presentata separatamente da Dio Padre: non ha bisogno del Padre divino. Allo stesso modo nel pensiero utopico religioso-sociale non esiste e non può esistere il concetto di Trinità. Sottolineando ripetutamente le strofe che si riferiscono all'affermazione del rapporto di paternità e figliolanza tra Padre e Figlio, Dostoevskij riafferma insistentemente sia la divinità di Cristo, sia il mistero della sua unità col Padre. 8,19: "Voi non conoscete né me né il Padre; se conosceste me, conoscereste anche il Padre mio". 8,28: "Io non faccio nulla da me stesso, ma come mi ha insegnato il Padre, così io parlo". Il versetto 10,30 è sottolineato con forza: "Io e il Padre siamo una cosa sola". 10,36: "Ho detto: sono il Figlio di Dio".

Il versetto 10,38 porta in margine un nota-bene: "Il Padre è in me e io nel Padre". Anche una serie di successive affermazioni dell'unità del Padre e del Figlio sono energicamente rimarcate, e questo gruppo di annotazioni è coronato in qualche modo dalle parole di commiato del Salvatore al versetto 16,28, segnato da un nota-bene: "Sono uscito dal Padre e sono venuto nel mondo; ora lascio di nuovo il mondo, e vado al Padre".

"Non essere più incredulo ma credente"

Il successivo gruppo di annotazioni evidenzia e sottolinea parole e figure che hanno un particolare significato per Dostoevskij e per la sua devozione a Cristo, oltre che per la sua fede in generale. In questi capitoli Dostoevskij segna le frasi che si riferiscono al problema di una fede incerta o vacillante. Si può osservare una certa dialettica tra i passi sottolineati nel Vangelo e la lettera alla Fonvizina, in cui ad ogni ammissione di incredulità segue un disperato *De profundis*, un'invocazione a Dio dal profondo. Sottolineando i versetti è come se Dostoevskij rinnovasse continuamente la propria professione di fede in Cristo. Bisogna osservare che Dostoevskij sottolinea i passi che parlano dell'acquisizione della fede attraverso una rivelazione. 2,22: "Quando poi fu risuscitato dai morti, i suoi discepoli si ricordarono che aveva detto questo, e credettero alla Scrittura e alla parola detta da Gesù". 3,12: "Se vi ho parlato di cose terrene e non credete, come crederete se vi parlerò di cose del cielo?". 3,18: "Chi crede in Lui non è condannato; ma chi non crede è già stato condannato, perché non ha creduto nel nome dell'unigenito Figlio di Dio". Il versetto 13 del terzo capitolo introduce il tema della resurrezione: la Resurrezione di Cristo e la resurrezione dell'uomo. È caratteristica del pensiero di Dostoevskij la riflessione sulla rinascita morale e sulla resurrezione spirituale dell'uomo. Il problema della resurrezione della carne tormentava Dostoevskij, apparendogli talvolta come una tentazione nelle questioni di fede, ed egli cercava nel Vangelo una risposta autorevole. Per questo sottolinea il versetto 3,13: "Nessuno è mai salito al cielo, fuorché il Figlio dell'uomo che è disceso dal cielo". Per temperamento religioso Dostoevskij è il Tommaso che il Vangelo ci descrive incredulo, bisognoso di prove tangibili, addirittura carnali, che Cristo sia veramente risorto.

Dostoevskij con una sottolineatura in margine evidenzia il versetto 20,25: "Ma egli disse loro: se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò". Più avanti segna il versetto 29: la solenne e contrita professione di fede di Tommaso in Cristo risorto; le parole di Cristo a Tommaso sono sottolineate anche da un marcato nota-bene in margine: "Rispose Tommaso: Mio Signore e mio Dio! Gesù gli disse: Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!".

Dostoevskij sottolinea inoltre una serie di versetti che parlano del ripudio e del venir meno della fede. In essi predominano le immagini dell'orrore e del giudizio sull'uomo infedele, che fanno eco alle immagini di male e di terrore davanti al quadro della Russia che smarrisce la fede e piomba in un deserto spirituale, con tanta forza evocate nel romanzo *I demoni*. 3,19-20: "E il giudizio è questo: la luce è venuta nel mondo, ma gli uomini hanno preferito le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvagie. Chiunque infatti fa il male, odia la luce e non viene alla luce perché non siano svelate le sue opere". Nei versetti 5,44 e 8,43 Dostoevskij evidenzia la questione che lo tormenta eternamente: "Come potete credere...?". Inoltre, le seguenti parole dell'ottavo capitolo sono sottolineate nel testo e segnate in margine con un tratto verticale e un punto esclamativo: "Perché non comprendete il mio linguaggio? Perché non potete dare ascolto alle mie parole". Dostoevskij segna anche lo sviluppo di questo pensiero nei successivi versetti 45 e 47, sottolineandone la gravità con un nota-bene in margine: "A me, invece, voi non credete, perché dico la verità"; "Chi è da Dio ascolta le parole di Dio: per questo voi non le ascoltate, perché non siete da Dio". L'inevitabile conseguenza per l'uomo che si allontana da Dio è chiaramente formulata nel versetto 8,24: "Morirete nei vostri peccati; se infatti non credete che io sono, morirete nei vostri peccati". Dostoevskij sottolinea nel testo le parole: "che io sono", quasi volendo affermare in questo modo il significato eccezionale, determinante di Cristo, fuori del quale non v'è salvezza. D'altra parte la luce e la tensione a Dio di cui si parla nei versetti 3,21 e 6,45 definiscono il mondo spirituale di Zosima e Aljoša: "Ma chi opera la verità viene alla luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio"; "Chiunque ha udito il Padre e ha imparato da Lui, viene a me".

Sottolineando il versetto 7,18 Dostoevskij sembra quasi tratteggiare il volto dell'uomo giusto e credente: "Chi parla da se stesso, cerca la propria gloria; ma chi cerca la gloria di Colui che l'ha mandato è veritiero, e in lui non c'è ingiustizia". L'intero versetto è racchiuso fra parentesi quadrate.

"Aspetto la resurrezione dei morti"

Dostoevskij sottolinea poi tutta una serie di versetti che si riferiscono alle sue riflessioni sulla resurrezione dai morti. Nelle sue note Dostoevskij evidenzia la necessità di credere appunto nella resurrezione dei morti, come ad esempio al versetto 6,54: "Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo risusciterò nell'ultimo giorno". (Nell'epoca in cui era attirato dalle idee utopiche e partecipava al circolo Petraševskij, Dostoevskij aveva smesso di accostarsi alla Comunione. Avrebbe ripreso a comunicarsi in Siberia). Una serie di sottolineature evidenzia nettamente il tema della resurrezione della carne, in particolare i versetti 8,28 e 12,32: "Quando avrete innalzato il Figlio dell'uomo, allora saprete che Io sono...", e "Quando sarò elevato da terra, attirerò tutti a me". Il versetto 8,51, in cui si espongono le condizioni della vita eterna, è segnato in margine da un segno marcato e da un nota-bene: "In verità, in verità vi dico: se uno osserva la mia parola, non vedrà mai la morte". Dostoevskij ritorna al medesimo tema nell'undicesimo capitolo, nel contesto del racconto della resurrezione di Lazzaro, e sottolinea alcune parole, come per esaminare e riaffermare la propria fede: 11,25 e 26 "Gesù le disse: Io sono la resurrezione e la vita; chi crede in me... non morirà in eterno. Credi tu questo?". L'ultima frase è evidenziata da tre righe all'inizio e alla fine, e l'intero versetto è segnato in margine da due nota-bene. Le sottolineature di Dostoevskij rimarcano continuamente la sua appassionata convinzione che la fede e la vita, la "vita vivente" e la vita eterna, sono organicamente, indissolubilmente legate. La vita, la vita vera è impossibile senza fede: questa è la conclusione verso cui egli camminò a lungo e tormentosamente. Le strofe citate sono tra le testimonianze più eloquenti della verità cui Dostoevskij bramava di approdare. Questo gruppo di annotazioni si conclude con il testo quasi integrale del racconto della resurrezione di Lazzaro, che sarà determinante sia nel romanzo *Delitto e castigo*, sia nel pensiero spirituale dello stesso Dostoevskij. Oltre alle osservazioni già fatte,

è interessante notare la sottolineatura in margine alle parole: "Gli rispose Marta, la sorella del morto: Signore, già manda cattivo odore, perché è di quattro giorni" (11,39). Da una linea in margine e un nota-bene sono evidenziate le parole dei versetti 41 e 42: "Gesù allora alzò gli occhi e disse: Padre, ti ringrazio che mi hai ascoltato. Io sapevo che sempre mi dai ascolto, ma ho detto questo per la gente che mi sta attorno, perché credano che tu mi hai mandato". Dostoevskij sottolinea ancora una volta l'affermazione della divinità di Cristo e della sua unità con il Padre, che sempre lo commuove. Le annotazioni di Dostoevskij al testo del racconto della resurrezione di Lazzaro sono pienamente consonanti alla lettura ecclesiale di questo testo, che narra il miracolo forse più drammatico fra quelli operati da Cristo. La resurrezione di Lazzaro ricorda a ciascuno di noi che la nostra vocazione è la resurrezione, e che colui che ci resuscita è Cristo, Figlio di Dio. Nel romanzo *Delitto e castigo* la vocazione alla resurrezione si rifrange e in qualche modo si registra in termini psicologici. Raskol'nikov spiritualmente è morto, e solo un miracolo che abbia la potenza di soverchiare le leggi naturali, psicologiche, può salvarlo. Due gruppi relativamente modesti di sottolineature evidenziano alcuni aspetti dell'insegnamento di Cristo, così come lo intende Dostoevskij. In primo luogo due temi centrali nell'opera di Dostoevskij: il tema della libertà (nella concezione ortodossa della libertà come grande e drammatico dono all'uomo) e il tema del dolore innocente. Dostoevskij segna con una riga e un nota-bene in margine il versetto 8,32: "Conoscerete la verità e la verità vi farà liberi". Questa verità per Dostoevskij è Cristo. Il versetto 9,3 offre una risposta netta ma tutt'altro che facile alla domanda sul dolore innocente. Del cieco nato Cristo dice: "Né lui ha peccato, né i suoi genitori, ma è così perché si manifestassero in lui le opere di Dio". Dalle opere dello scrittore sappiamo quanto la sua ricerca su questo problema fosse tormentosa.

"Sono venuto a dare la vita..."

Altre annotazioni mettono in rilievo ancora due temi profondamente significativi: il giudizio di Cristo sul mondo e il suo insegnamento sull'amore. Verranno giudicati quanti non l'avranno accolto, e Dostoevskij segna con una doppia sottolineatura in margine e un nota-bene il versetto 9,39: "Gesù allora disse: Io sono venuto in questo mondo per giudicare, perché coloro che non vedono vedano e quelli che vedono diventino ciechi".

I farisei che non sanno vedere gli chiedono: "Siamo forse ciechi anche noi?" (9,40); e "Gesù rispose loro: se foste ciechi, non avreste alcun peccato; ma siccome dite: noi vediamo, il vostro peccato rimane" (9,41). Queste ultime due strofe sono segnate da un ampio segno a forma di parentesi sui margini. Non costituiscono in qualche modo un giudizio sul Grande Inquisitore? Dostoevskij sottolinea le parole di Cristo sul Buon Pastore, ma mette in evidenza la sua figura non tanto kenotica quanto autorevole, la figura del sacerdote regale che dona la sua vita a coloro che è venuto sì a salvare, ma anche a giudicare. La figura del Buon Pastore, che rispecchia la persona e la missione di Cristo sulla terra, destava in Dostoevskij un'intensa riflessione. L'inizio del decimo capitolo porta fitte sottolineature: in primo luogo, chi è (e chi invece non è) il Buon Pastore. 10,1: "Chi non entra nel recinto delle pecore per la porta... è un ladro e un brigante". 10,2: "Chi invece entra per la porta, è il pastore delle pecore". 10,7: "Io sono la porta delle pecore". Nel versetto 8 Dostoevskij sottolinea la prima frase e segna l'intero versetto con delle parentesi sui margini: "Tutti coloro che sono venuti prima di me, sono ladri e briganti...". Nel versetto 11, sottolineato da un'ampia parentesi, appare già l'immagine della missione: "Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore". Il versetto 17, segnato in margine da una riga e da un nota-bene, sviluppa il concetto e l'immagine di missione: dare la vita per il gregge affidato è dovere e vocazione non solo del re e del sacerdote, ma per Dostoevskij è dovere e vocazione di ogni credente. Proprio per questo egli attribuisce tanta importanza al martirio del soldato che accetta torture spaventose piuttosto di abiurare alla fede cristiana. Dostoevskij non teme di affermare che il martirio è una delle strade che conducono al Regno dei Cieli. Il versetto 10,17 suona così: "Per questo il Padre mi ama: perché io offro la mia vita, per poi riprenderla di nuovo".

Le figure di coloro che rinnegano Cristo, sottolineate da Dostoevskij, richiamano le immagini di tenebra interiore che si incontrano ne *I demoni*: Nell'undicesimo capitolo i versetti 9 e 10 portano una sottolineatura e un nota-bene: "Se uno cammina di giorno, non inciampa, perché vede la luce di questo mondo; ma se invece uno cammina di notte, inciampa, perché gli manca la luce": un'immagine, questa, che si chiarisce nell'accostamento con le parole di Cristo: "Io sono la luce del mondo" (Gv 8,12).

Le note di Dostoevskij al Vangelo di Giovanni ci mostrano un'immagine di Cristo severa, possente: è il Cristo Pantocratore, il cui sguardo è rivolto all'eternità. Dostoevskij sembra aver bisogno di una parola divina autorevole, potente, che lo sostenga e incoraggi nelle sue ricerche e analisi dei destini dell'uomo moderno, sempre più smarrito e lontano dalla fede e dalla vera vita. È però necessario soffermarsi su due annotazioni che mettono in rilievo la figura del Cristo kenotico. Nel versetto 8,50 Dostoevskij sottolinea le parole: "Io non cerco la mia gloria", e nel tredicesimo capitolo segna con una riga e un nota-bene il versetto 14: "Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri".

Queste parole ci introducono all'ultimo gruppo di annotazioni, riferite all'insegnamento sull'amore: un insegnamento che definisce il concetto e il significato di redenzione e di salvezza nell'opera e nel pensiero di Dostoevskij, un insegnamento che illumina attraverso la figura di Sonja *Delitto e castigo*, che illumina in forme tragiche e fatali la dolente figura del principe Myškin ne *L'idiota*, e che ne *I fratelli Karamazov*, oltre a illuminare una serie di personaggi, viene anche espresso concretamente in forma di esortazioni. Una volta riordinate e completate dalle note alla Prima Lettera di san Giovanni, queste sottolineature al Vangelo di Giovanni costituiscono una vera e propria teologia dell'amore. 13,34: "Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri". I versetti 14,23-24 sono segnati da una riga in margine e da ripetuti nota-bene: "Se uno mi ama, osserverà la mia parola e il Padre mio lo amerà e noi verremo a lui e prenderemo dimora presso di lui. Chi non mi ama, non osserva le mie parole"; il comandamento dell'amore ritorna ancora al versetto 15,12-13: "Questo è il mio comandamento: che vi amiate gli uni gli altri, come io vi ho amati. Nessuno ha un amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici". Nei versetti 18-20 del quindicesimo capitolo viene precisato il prezzo esigito dal mondo per la predicazione dell'amore: "Se il mondo vi odia, sappiate che prima di voi ha odiato me. Se foste del mondo, il mondo amerebbe ciò che è suo; poiché invece non siete del mondo, ma io vi ho scelti dal mondo, per questo il mondo vi odia... Se hanno perseguitato me, perseguiteranno anche voi...". Dostoevskij era perfettamente cosciente che l'adempimento fedele dei comandamenti di Cristo condannava quanti lo seguivano ad essere considerati "folli per Cristo", e spesso anche al martirio. Lo rimarca

al versetto 16,33, sottolineando le ultime tre parole e aggiungendo un nota-bene: "Vi ho detto queste cose perché abbiate pace in me. Voi avrete tribolazione nel mondo, ma abbiate fiducia: io ho vinto il mondo!".

Le note alle parole sull'amore continuano fino al solenne apogeo nella Prima Lettera di san Giovanni, ai versetti 4,7-8: "Carissimi, amiamoci gli uni gli altri, perché l'amore è da Dio: chiunque ama è generato da Dio e conosce Dio. Chi non ama non ha conosciuto Dio, perché Dio è amore". Dostoevskij sottolinea inoltre una serie di versetti successivi, i 19-21 e i 3-4 del quinto capitolo, che sviluppano la predicazione sull'amore richiamando all'amore fraterno tra gli uomini. Al versetto 21: "Questo è il comandamento che abbiamo da Lui: chi ama Dio, ami anche il suo fratello", Dostoevskij inserisce la particella ottativa "by" ("orsù, dunque") prima del verbo "ami", accentuando in tal modo il carattere di esortazione del versetto.

Moderna

- [1. I racconti di Cechov: una questione di sguardo](#)
- [2. I racconti di Cechov: il mistero del male](#)
- [3. I racconti di Cechov: il possibile cambiamento](#)
- [Alcuni interrogativi su Pinocchio e sul suo autore](#)
- [Appunti sul Naturalismo francese, il Verismo e le loro connessioni](#)
- [Dostoevskij: una rilettura](#)
- [Il romanzo fra Ottocento e Novecento](#)
- [Il sentimento del sublime](#)
- [Introduzione a Manzoni \(1\)](#)
- [Introduzione a Manzoni \(2\)](#)
- [La speranza di Tolstoj](#)
- [Manzoni e la cultura italiana](#)
- [Rileggere Il naso di Gogol](#)
- [Torquato Tasso](#)
- [Vittorio Alfieri: la vita come vocazione](#)
- [William Shakespeare: le grandi tragedie](#)
- [William Shakespeare: l'opera](#)
- [Leopardi: la felicità e la ragione.](#)

IN CAMMINO VERSO GESÙ CRISTO

dal sito:<http://www.santamelania.it/>

Divo Barsotti Eseguita di Leopardi e di Dostoevskij

di Ferdinando Castelli S.I

Riportiamo una accurata analisi del Padre Ferdinando Castelli S.I, sul pensiero di don Divo Barsotti , fondatore della Comunità dei Figli di Dio, recentemente scomparso, circa la spiritualità di Leopardi e Dostoevskij.” In Leopardi il dolore non nasce solo dalla fine delle illusioni. Il dolore ha una radice religiosa: l'uomo cerca disperatamente un suo partner che non può che essere fuori dal mondo mutevole.” «S'avessi io l'ale»

“La visione dell'uomo come epifania di Dio, in senso sia positivo sia negativo, viene descritta da Dostoevskij nei suoi personaggi: una galleria che offre una rappresentazione metafisica e religiosa del dramma umano che è la nostra vita. Tutti sono alla ricerca di verità, di vita, di felicità, di libertà; tutti danno l'idea di idee incarnate; tutti sono portatori di un messaggio. Dostoevskij li insegue, li scova nei segreti del loro animo, non di rado si immedesima in essi, rivivendo esperienze personali. Pochi scrittori «hanno saputo discendere negli abissi del cuore umano come Dostoevskij, e proprio per questo ben pochi hanno saputo dirci più di lui come l'uomo sia al centro di tutto, come sia senza fondo e senza confine la sua vita»

I due testi che seguono sono tratti dalla Civiltà Cattolica, 3 febbraio 2007, quaderno 3759, pp. 231-243. Restiamo a disposizione per l'immediata rimozione se la presenza di questi testi sul nostro sito non fosse gradita a qualcuno degli aventi diritto. Divo Barsotti è nato a Palaia (PI) nel 1914.

Pochi anni dopo l'ordinazione sacerdotale per interessamento di Giorgio La Pira si è trasferito a Firenze, dove ha iniziato la sua attività di predicatore e di scrittore. Oggi è unanimemente riconosciuto come mistico e come uno degli scrittori di spiritualità più importanti del secolo.

La sua produzione letteraria è notevolissima: più di 150 libri, molti dei quali tradotti in lingue straniere, tra cui il russo e il giapponese, più centinaia di articoli presso quotidiani e riviste di spiritualità. Ha scritto commenti alla Sacra Scrittura, studi su vite di santi, opere di spiritualità, Diari e poesie. Tra i suoi testi di più importanti: Il Mistero cristiano nell'anno liturgico; Il Signore è uno; Meditazioni sull'Esodo; La teologia spirituale di San Giovanni della Croce; La legge è l'amore; Cristianesimo russo; La religione di Giacomo Leopardi; La fuga immobile.

Ha fondato la "Comunità dei figli di Dio", famiglia religiosa di monaci formata da laici consacrati che vivono nel mondo e religiosi che vivono in case di vita comune; in tutto circa duemila persone. La Comunità è presente in Italia e nel mondo (Africa, Australia, Sri Lanka, Colombia) e si impegna a vivere la radicalità battesimale con i mezzi che sono propri della grande tradizione monastica.

Vicino per anni alla sensibilità del cristianesimo orientale, Divo Barsotti ha fatto conoscere in Italia le figure dei santi russi Sergio, Serafino, Silvano. Nel 1972 è stato chiamato a predicare gli Esercizi spirituali in Vaticano al Papa.

Ha insegnato teologia presso la Facoltà teologica di Firenze e ha vinto diversi premi letterari come scrittore religioso. Ha predicato in tutti i continenti e ultimamente è stato inserito tra le dieci personalità religiose più eminenti del '900, in Storia della spiritualità italiana, curato da P. Zovatto (Edizioni Città Nuova). Don Divo è ritornato alla casa del Padre il 15 febbraio 2006

26/08/2007

Dostoevskij mi ha svegliato dal sonno

Due testi di Barsotti ci introducono alla comprensione del suo Dostoevskij. Il primo è nella premessa al volume: «Io debbo molto a Dostoevskij e per onestà, oltre che per gratitudine, io dovevo scrivere. Non importa il giudizio che si vorrà dare oggettivamente del lavoro. Il lavoro comunque, se non rivelerà cose nuove, potrà sempre rivelare qualcosa di me e prima di tutto a me stesso [...]. L'opera di Dostoevskij è stata per me un messaggio e mi ha svegliato dal sonno». Sonno? Un altro testo chiarisce: «Io devo la mia "conversione" a Dostoevskij [...].

Ci fu un momento della mia vita in cui io sognavo di diventare un grande poeta, ed ero perciò sul punto di lasciare il seminario. Poi cominciai a leggere Dostoevskij, che mi aprì gli occhi». Per Barsotti, Dostoevskij è certamente un grande scrittore, ma è anche un profeta nel senso che svela l'uomo a se stesso, ne scandaglia le pieghe nascoste, ne rivela la grandezza e la miseria, ne proclama la missione, ne narra la drammaticità delle scelte. Profeta soprattutto perché, appassionato com'è del Cristo, lo addita come amore che redime e verità che salva. «Forse è la sua passione per Cristo che mi svegliò dal sonno come non mi aveva svegliato né la visione della Provvidenza in Manzoni, né la teologia di Dante». Attraverso Cristo don Divo avverte la presenza di Dio che gli parla e fuga i fantasmi che abitavano la sua crisi. «Per lui mi ha parlato Dio. L'ho riconosciuto nel tormento di Raskòlnikov dopo il delitto, nella pietà e nella forza di Sonja [...]; l'ho amato nell'umiltà e nella dolcezza di Sonia de *L'adolescente*, nella luminosa bellezza di Macario, l'ho sentito presente nell'umiltà di Tichon ma anche nell'orrore della morte di Kirillov e nella condanna di Stavrògin, finalmente l'ho veduto nello *staretz* Zosima e in Aljòsa. Sempre Dio era presente. La sua presenza dava un senso agli avvenimenti, dava un nome a ogni uomo. Il silenzio non era vuoto, era il silenzio di Dio che riempiva di sé ogni luogo, ogni avvenimento, era la vita nella comunione con lui, era la morte nella volontà di rifiutarlo, di volerlo negare» (p. 6 s). Il volume si sviluppa sostanzialmente su questi convincimenti, esaminati nelle loro varie sfaccettature lungo l'arco delle quattro parti: L'uomo e lo scrittore, I personaggi dei cinque maggiori romanzi, Il messaggio di Dostoevskij, La teologia di Dostoevskij.

L'uomo come epifania di Dio

Il concetto di Dostoevskij sulla religione si fonda sulla sua visione dell'uomo: «L'uomo supera la natura e annuncia un'altra realtà» (p. 20). Quale altra realtà? La realtà di Dio come realizzazione delle aspirazioni umane che superano il puro ambito naturale e riempiono il vuoto di Dio, che comporta malessere ontologico e morte. Dio non è un accessorio della natura umana, ne è il respiro vitale, è la presenza senza la quale essa si smarrisce e si frantuma. « È Dio che non cessa di torturare chi ha compiuto il delitto, finché nel pentimento non trova la pace del perdono, è Dio che vive nella pietà di Sonia per Raskòlnikov, nel suo amore senza limiti per i fratelli, è Dio che vive nella pietà e semplicità del principe Myskin,

nella pace di Macario, il pellegrino che ormai ha finito di camminare e attende sereno la morte» (p. 21). Contro Dio c'è il maligno, che è «la realtà del male in una vita di menzogna, in una volontà di distruzione e di morte». Così la vita umana è una lotta tra Dio e il maligno, che si contendono il suo dominio. Per descriverla Dostoevskij scende negli abissi del cuore dove abitano il peccato e la Grazia, e vede il peccato che corrode l'uomo, e Dio impegnato a conservare nella sua creatura la propria immagine nella quale risplende soprattutto l'amore. Da queste considerazioni lo scrittore deduce che l'inferno e il paradiso non sono realtà estranee all'uomo. Sono nel suo cuore: le accoglie nella sua vita come parte di sé, e con esse si avvia all'eternità. Deduce anche che «l'uomo non è senza Dio» (p. 22). E' in rapporto con Dio «non soltanto nella misura in cui lo ama; egli è in un suo rapporto con Dio, sia che questo sia odio o sia amore. Anche nella trasgressione alla legge egli vive un suo rapporto con Dio. Non può chiudersi in sé, rifiutare un suo rapporto con lui; nel peccato stesso l'uomo, che vorrebbe sganciarsi da Dio per affermarsi e acquistare una sua "libertà", non vive nell'opposizione al suo Creatore che la sua distruzione e la sua morte. Al contrario, vive già un suo rapporto d'amore con Dio nel suo rapporto con la creazione, e più ancora nel suo rapporto di amore con l'uomo, perché la creazione è il primo segno di Dio, e l'uomo, immagine di Dio, è il segno più alto della sua presenza. Così nell'amore del prossimo l'uomo vive la sua più alta esperienza di Dio» (p. 152).

Personaggi come testimoni

La visione dell'uomo come epifania di Dio, in senso sia positivo sia negativo, viene descritta da Dostoevskij nei suoi personaggi: una galleria che offre una rappresentazione metafisica e religiosa del dramma umano che è la nostra vita. Tutti sono alla ricerca di verità, di vita, di felicità, di libertà; tutti danno l'idea di idee incarnate; tutti sono portatori di un messaggio. Dostoevskij li insegue, li scova nei segreti del loro animo, non di rado si immedesima in essi, rivivendo esperienze personali. Pochi scrittori «hanno saputo discendere negli abissi del cuore umano come Dostoevskij, e proprio per questo ben pochi hanno saputo dirci più di lui come l'uomo sia al centro di tutto, come sia senza fondo e senza confine la sua vita» (p. 23). Nella galleria dei personaggi che testimoniano in negativo la presenza di Dio, Barsotti fa incontrare gli eroi del romanzo *I demoni*: Nikolaj Stavrògin, Pètr Verkovenski, Aleksej Kirillov.

Qui lo scrittore narra il tentativo di un gruppo di «indemoniati» di sganciare il popolo dalle miserie del vivere quotidiano e di liberarlo da ogni alienazione, sostituendo la fede in Dio con la religione del popolo, non importa se ciò debba realizzarsi con la forza e il massacro. Kirillov vuole la divinizzazione dell'uomo, nega Dio, ne desidera la morte, e per realizzare tutto ciò si suicida; Stavrògin dissipa ogni sua possibilità nel vizio e nella volontà di sfidare la legge e la pubblica opinione: incapace di amare, «non vive che il vuoto». Pètr « è l'incarnazione del maligno, tutto in lui è menzogna, il suo impegno è quello di contraffare la verità, la sua opera è la distruzione e la morte» (p. 72). Dalla lettura de *I demoni* si esce come da un incubo perché, respinto Dio, che è vita, fa irruzione la morte. «La ribellione verso Dio, l'ateismo, il peccato non sembrano dare alcun frutto. La morte è la conseguenza irreparabile del peccato. Verso questa morte, che è il suicidio di Stavrògin, converge tutto il romanzo, ne è il compimento e il cuore» (p. 61). Ne *I fratelli Karamazov* la morte si configura con la follia. Ivàn nega Dio per orgoglio e lo sostituisce con la propria ragione; conseguentemente diviene preda di pensieri e desideri malsani, incontra Satana e precipita nella follia. Morte, follia, disperazione, solitudine, vuoto interiore: sono l'eredità di quanti rifiutano Dio. Tra i personaggi che testimoniano in positivo la presenza di Dio, Barsotti ne predilige due: Sonia in *Delitto e castigo* e lo staretz Zosima ne *I fratelli Karamazov*. Sonia è «la figura cristianamente più pura di tutta l'opera di Dostoevskij: è una prostituta, ma vive incontaminata in un mondo di peccato» (p. 129). Per salvare la famiglia dalla miseria, vende il suo corpo, ma il peccato non tocca la sua anima. «La sua bellezza è tutta spirituale. La sua apparizione, la sua presenza non turba, non eccita i sensi. Può discendere e può vivere nell'ambiente di peccato e di depravazione e non contaminarsi; anzi è lei che purifica [...]. Il suo sembra l'atteggiamento stesso di Dio nei confronti dei peccatori» (p. 40 s). Sa che la sua condizione non le consente di vivere una vita sacramentale e non osa partecipare alla vita della Chiesa, ma legge il Vangelo, che la fortifica e le dà la forza di accettare la sua abiezione. Nello staretz Zosima, Dostoevskij ha inteso offrire un'icona del cristianesimo: un'icona che fosse la negazione di quanto, sullo stesso argomento, aveva sostenuto Ivàn Karamazov. Nel cristianesimo, personificato nello staretz, c'è un'invasione di pace, di gioia, di forza, di amore. Nella luce della fede tutta la realtà si trasfigura.

La teologia di Dostoevskij

La figura dello staretz ci introduce nell'ambito di quanto Barsotti chiama, un po' enfaticamente, La teologia di Dostoevskij. In realtà, lo scrittore non è un teologo né ha inteso fare teologia. E, un analista dell'animo umano; indagandone la natura, le esigenze e le leggi, intuisce che l'uomo è immagine di Dio e che, se distrugge questa immagine, distrugge se stesso e diventa immagine del maligno. Al centro del mondo dostoevskiano dunque c'è «l'uomo, e nell'uomo si fa presente il mistero stesso di Dio. La vita dell'uomo è lo scontro del male e del bene; il problema del male e la concezione del bene dominano tutti i romanzi, e il bene e il male suppongono la libertà, postulano Dio» (p. 143). In Dio c'è la vita e la pace, senza Dio c'è la disgregazione e la rovina. Il problema dell'esistenza e della natura di Dio ha tormentato lo scrittore. È approdato alla fede non per via di ragionamento, ma attraverso la conoscenza di Gesù, incarnazione dell'amore che salva. Una fede, la sua, conquistata metro per metro, giorno dopo giorno, durante un'esistenza trascorsa all'insegna dell'insicurezza, della sofferenza e della macerazione interiore. Una volta incontrato, Cristo non ha mai cessato di presentarglisi come salvezza dell'uomo, sorgente e salvaguardia della libertà, ideale di ogni grandezza, fondamento della civiltà e della convivenza. Barsotti difende l'ortodossia della fede cristiana dello scrittore contro quanti sostengono che la sua, più che religione cristiana, è religione del popolo e della terra. «È certo che la tentazione di una religione del popolo e della terra non è stata mai assente dalla sua vita», ma «quando scriveva I demoni [in cui si ipotizza questa concezione] aveva ben chiaro che Dio non si identificava con l'anima di un popolo, e che la fede in Dio trascendeva una fede nel destino della nazione» (p. 142).

E la tentazione del «Dio russo»? questa tentazione «rimase [in lui] fino alla fine, ma non provocò il suo allontanamento da Cristo. Il Cristo ha rotto l'incantesimo di una natura chiusa, nella quale l'uomo è prigioniero. Quel Dio che si è incarnato nel Cristo non è, come nel paganesimo, una personificazione o un elemento della natura, ma è un Dio che trascende la natura. Nel rapporto con lui, l'uomo è salvo precisamente perché rompe l'incantesimo di una natura che lo tiene prigioniero. Nel suo rapporto con Cristo ogni uomo è salvo, perché Dio lo ama, e non è inghiottito e digerito dal

processo del tempo e della storia: l'uomo supera la natura e supera il tempo» (p. 144). Il Dio della religione di Dostoevskij pertanto «non si confonde col divino della natura e non è il Dio della metafisica, ma non è neppure il Dio della storia: è il Dio che si è rivelato all'uomo nella vita e nella morte del Cristo, è, in ultima istanza, il Dio che vive nel cuore dell'uomo» (p. 1.45). E vero che questo Dio «non è mai esplicitamente il Dio Trinità della rivelazione cristiana», ma «non si può chiedere a un romanziere un trattato di teologia». E anche vero che lo scrittore «esplicitamente non parla dell'incarnazione», tuttavia la centralità del suo Cristo e l'amore che gli porta «suppongono una sua trascendenza». A questo proposito vorremmo ricordare la splendida affermazione cristologica - Gesù Cristo è il Verbo fatto carne - che si trova nei Taccuini per «*I demoni*». Dopo aver respinto la concezione, in quel tempo ricorrente, di un Cristo soltanto uomo, filosofo benefico e maestro di vita, afferma: «Ma io e voi, Satov, sappiamo che sono tutte sciocchezze, che Cristo-uomo non è il Salvatore e fonte di vita e che la sola scienza non completerà mai ogni ideale umano e che la pace per gli uomini, la fonte della vita e la salvezza dalla disperazione per tutti gli uomini, la condizione sine qua non e la garanzia per l'intero universo si racchiudono nelle parole: Il Verbo si è fatto carne e la fede in queste parole» **8. *Conclusion***

Come definire i due volumi di Barsotti? Non sono opera critica: nessuna nota, nessun riscontro con altri studiosi, nessun confronto interpretativo. Don Divo va avanti per conto suo, solitario e tranquillo, in ascolto soltanto di se stesso. Li definiremmo pertanto una conversazione con due eccellenti compagni di strada, Leopardi e Dostoevskij, fatta con intelligenza d'amore e suggerita da comuni esperienze di vita e da approfondimenti spirituali. Volumi ricchi d'interesse, vivi, solcati da squarci di luce, per vari aspetti simpatetici. Non privi di limiti: ripetizioni, talune forzature interpretative, qualche carenza d'informazione. - Se volessimo sintetizzarli in poche battute, trascriveremmo un pensiero del loro autore: «Tutto è ombra; ogni creatura, ogni avvenimento è segno. L'unica realtà sei Tu- e solo l'amore ti scopre»**9**.

8 F. DOSTOEVSKJI, *I demoni. I taccuini per «I demoni»*, Firenze, Sansoni, 1958, 1.012.

9 D. BARSO'I'TI, *Nel cuore di Dio*, Bologna, Edb, 1991, 68.

**Tolstoj imita Dostoevskij? Un giudizio di Marcel Proust
nella *Ricerca del tempo perduto*¹
di**

Damiano Rebecchini

Alla fine del quinto volume di *À la recherche du temps perdu* il narratore, raccontando ad Albertine le sue impressioni sulla lettura dei romanzi di Dostoevskij, accenna in modo enigmatico al legame profondo che unisce l'opera

di Tolstoj a quella di Dostoevskij. Tolstoj – spiega Marcel – per molti aspetti imita

Dostoevskij, la sua opera sviluppa e porta a compimento elementi presenti in maniera contratta nell'opera del grande romanziere.

Quant à Dostoïevski, je ne le quittais pas tant que vous croyez en parlant de Tolstoï, qui l'a beaucoup imité. Et chez Dostoïevski il y a, concentré, encore contracté et grognon, beaucoup de ce qui s'épanouira chez Tolstoï. Il y a chez

Dostoïevski cette maussaderie anticipée des primitifs que les disciples éclairciront².

Si tratta di un'osservazione molto originale. Nel panorama della critica francese nessuno prima aveva visto in Tolstoj un imitatore di Dostoevskij³. Al 1 Questo articolo è una versione ampliata e corretta di un mio contributo uscito in russo

negli atti di un convegno, organizzato dall'Accademia delle Scienze russa, sulla ricezione

di Tolstoj e Dostoevskij in Occidente e in Oriente, tenutosi a San Pietroburgo il 3-6

settembre 2001. D. Rebecchini, *Tolstoj kak podračatel' Dostoevskogo v cikle romanov*

Prusta "V Poiskach utraTMennogo vremeni", in *Tolstoj ili Dostoevskij? Filosofskoestetiki*

TMeskie iskanija v kul'turach Vostoka i Zapada, Sankt-Peterburg, Nauka, 2003, pp. 216-223.

² M. Proust, *La prisonnière*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, t. 3, Paris, Gallimard, 1988, p. 882.

3 Cfr. F.W.J. Hemmings, *The Russian Novel in France. 1884-1914*, Oxford UP, 1950. Sul rapporto tra i due autori nell'opera di Proust vd. il brevissimo contributo di N. SusloviTM, I Rozental', *Marsel' Prust i Dostoevskogo i Tolstogo*, "Voprosy Literaturny", 1971, 11, pp. 252-255. Per i rapporti tra l'opera di Proust e quella di Dostoevskij cfr.: J. Lavrin, *Dostoevsky and Proust*, "Slavonic Review", 5, 1927, pp. 609-627; M. Pejovic, *Proust et Dostoievski*, "Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray", 18, 1968, pp. 682-690; Ph. Chardin, *Proust lecteur de Dostoïevski*, "Les lettres Romanes", 25, 1971, pp. 119-152; pp. 231-269; pp. 339-349; J.L. Backés, *Le Dostoievski du narrateur*, Etudes proustiennes, n. 1, "Cahiers Marcel Proust", NS, n. 6, 1973, pp. 95-107; G. Macchia, *Dostoevskij e Proust*, in *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa occidentale. Atti dei convegni lincei*, Roma 1978, pp. 127-139; M. Pejovic, *Proust et Dostoievski. Etude d'une thématique commune*, Paris 1987; K. Haddad-Wotling, *Proust et Dostoievski. Une esthétique du mouvement. Thèse de doctorat*, t. 1-2, Paris, 1990; J. Hassine, *Proust à la recherche de Dostoievski*, Saint Genouph, 2000; D. Rebecchini, *Proust e l'"Idiota" di Dostoevskij*, in "Quaderni Proustiani", Napoli, 2002, pp. 7-25. Per i rapporti tra l'opera di Proust e quella di Tolstoj vd. L. Ja. Ginzburg, *Tolstoj e Proust. Il problema del discorso diretto*, in *Tolstoj oggi*, a c. di S. Graciotti e V. Strada, Firenze 1980.

2

tempo stesso, si tratta di un'osservazione poco chiara. Quali elementi dell'opera di Dostoevskij vengono sviluppati da Tolstoj? E che cosa intende il narratore con

l'espressione "maussaderie anticipée"? Lo scopo di questa breve nota è di chiarire il contesto e la pertinenza di questo giudizio.

Accostare l'opera di Tolstoj a quella di Dostoevskij era procedimento piuttosto frequente nella critica francese degli anni 1880-18904. A partire da *Le*

roman russe di E. M. de Vogüé (1886) la critica francese aveva spesso mostrato

la tendenza a riconoscere nell'opera dei due autori russi un comune impegno morale, di cui lamentava l'assenza nel romanzo naturalista francese. Vogüé, in

particolare, con la sua sensibilità cattolica e liberale, aveva colto nei romanzi di

Tolstoj e Dostoevskij, accanto ad un forte senso realistico, un sentimento di compassione per i personaggi più umili e sofferenti, una partecipazione emotiva

per le loro vicende che, a suo avviso, avrebbero aiutato il romanzo francese ad

uscire dalle secche del romanzo à la Zola⁵. Dopo Vogüé, altri critici, come Armand de Pontmartin, videro in quel sentimento di pietà un tratto fondante del

romanzo russo⁶. L'impegno morale dei due autori, tuttavia, non implicava una somiglianza artistica. Anzi, sin dall'inizio Vogüé aveva notato le profonde differenze stilistiche dei due autori, e aveva sottolineato, in particolare negli ultimi

romanzi di Dostoevskij, segni di una 'decadenza' artistica (le "insopportabili lungaggini", gli intrecci "mal costruiti", ecc.) da cui Tolstoj era ben lontano⁷.

A partire dall'inizio del secolo nella critica francese sempre più prevale la tendenza a contrapporre l'opera dei due autori russi. Questa contrapposizione

sembra fondarsi soprattutto su differenze d'ordine estetico⁸. Tra i primi, ad esempio, André Suarès in *Dostoïevski* (1911) aveva visto nel romanziere russo

un autore che, a differenza di Tolstoj, era in grado di astenersi dall'analisi razionale delle passioni umane, capace di creare un'arte proveniente direttamente dalle emozioni⁹. Alcuni anni dopo Jacques Rivière e André Gide,

suggestionati dalla lettura di Nietzsche, avevano ancor più sottolineato nelle loro

4 Cfr. F.W.J. Hemmings, *Op. cit.*, pp. 27-74.

5 E.M. de Vogüé, *Le roman russe*, Paris 1886, pp. XLIV e sgg.

6 F.W.J. Hemmings, *Op. cit.*, pp. 60-61.

7 E.M. de Vogüé, *Op.cit.*, pp. 255 e sgg.

8 Cfr. F.W.J. Hemmings, *Op. cit.*, pp. 195-239.

9 Cfr. A. Suarès, *Dostoïevski*, Paris 1911: « Plonger toutes les idées dans l'amour, et en

donner l'émotion, non plus la notion telle quelle, voilà la musique que je veux dire. En un

tel art, nous volons que tout soit émotion, et que la preuve soit réduite à rien » p. 43. Si

confronti con il giudizio che Suarès aveva dato di Tolstoj come di un talento del tutto

analitico e razionale in *Tolstoï*, 1898, poi in *Tolstoï vivant*, Paris 1911:

“L'inspiration de

Tolstoï est plus positive: ni démon, ni extase, ni grâce, ni ombre d'un pouvoir mystique.

Tout ce qui y ressemble donne du dégoût à cette âme puissamment rationnelle” p. 57.

3

analisi il lato irrazionale dell'opera di Dostoevskij, la capacità di serbare zone d'ombra attorno ai suoi personaggi, tratti che lo distinguevano fortemente dall'arte di Tolstoj¹⁰.

Proust, dunque, con il suo giudizio si contrappone a tutta la critica francese contemporanea quando nota un legame di filiazione artistica tra l'opera

di Dostoevskij e Tolstoj. L'opera di Tolstoj – scrive nella *Prisonnière* – non solo

non si contrappone, ma sviluppa l'opera di Dostoevskij. Per comprendere meglio

quali elementi ai suoi occhi Tolstoj riprenda da Dostoevskij è necessario far riferimento a un breve brano poi pubblicato nei *Nouveaux mélanges* (1954), in cui

Proust sembra concludere la riflessione iniziata nel dialogo con Albertine nella

Prisonnière. Qui, il narratore mostrando ad Albertine la particolare bellezza, sempre eguale a sé stessa, che si riflette nei romanzi di Dostoevskij,

“bellezza

nuova e terribile” che si avverte in alcuni volti dei personaggi come in alcune dimore, aveva aggiunto:

Du reste, si je t'ai dit que c'est de roman à roman la même scène, c'est au sein

d'une même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long. Je pourrai te le montrer bien facilement dans *La guerre et la Paix*, et certaine scène dans une voiture...¹¹

A questo punto la spiegazione viene interrotta da una domanda di Albertine, ma

già qui Proust, per mostrare un aspetto dell'opera di Dostoevskij, trae un esempio

da *Guerra e pace*. La logica continuazione di questo brano è presente in un frammento dedicato a Tolstoj rimasto a lungo inedito, e pubblicato dopo la morte

dell'autore in *Nouveaux mélanges*. L'opera di Tolstoj – scrive in questa nota – è

inesauribile pur rappresentando sempre le stesse scene. Quel cielo e quelle stelle che Levin guarda fisso in *Anna Karenina* sono un po' gli stessi che colpiscono il principe Andrej quando guarda il cielo blu e profondo in *Guerra e pace*, o il cielo e la cometa vista da Pierre nello stesso romanzo¹². Le dinamiche

amoroze tra i personaggi di *Guerra e pace* e *Anna Karenina* sono assai simili.

“Et

10 Scrive Gide: “Les grandes figures de premier plan, il ne les peint pas, pour ainsi dire,

mais les laisse se peindre elles-mêmes, tout au cours du livre, en un portrait sans cesse

changeant, jamais achevé. Ses principaux personnages restent toujours en formation,

toujours mal dégagés de l’ombre”. A. Gide, *Dostoïevski. Allocution lue au Vieux-*

Colombier, in A. Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris 1923, p. 74. Si cfr. con

l’articolo di Jacques Rivière su Dostoevskij uscito su “Nouvelle Revue Française” il

1.2.1922, e citato da Gide.

11 M. Proust, *La prisonnière...op.cit.*, ctr. p. 879?

12 M. Proust, *Tolstoï*, in *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi*

de Essais et articles, Paris, Gallimard, 1971, p. 658.

4

pour Kitty passant en voiture et Natacha en voiture aux armées, ne serait-ce pas

un même souvenir qui aurait ‘posé’?”¹³

Non vi è il minimo accento critico nella constatazione di queste ripetizioni.

Proust ama Tolstoj, lo giudica “un Dio sereno”, la cui opera è più alta di quella di

Balzac. “Balzac arrive à donner l’impression du grand; chez Tolstoï tout est naturellement plus grand”¹⁴. Anzi queste ripetizioni sono per lui la prova di una

vera grandezza. Come Dostoevskij, anche Tolstoj rappresenta in tutte le sue opere una medesima bellezza. La donna di Dostoevskij – aveva spiegato il

narratore della *Recherche* ad Albertine - con il suo volto misterioso “dont la beauté venante se change brusquement, comme si elle avait joué la comédie de

la bonté, en une insolence terrible” è sempre la stessa, che si tratti di Nastas’ja

Filippovna o di Aglaja¹⁵. “Cette beauté nouvelle, elle reste identique dans toutes

les oeuvres de Dostoïevski”¹⁶. Il ripetersi di un certo tipo di immagini originali è la

prova autentica della grandezza:

Et repensant à la monotonie des oeuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde¹⁷. Nel brano dei *Nouveaux mélanges* Proust spiega in maniera più esplicita le ragioni sottese al ripresentarsi delle stesse immagini nell'opera di Tolstoj. Esse si ripetono simili nelle stesse opere o nelle opere successive – scrive Proust – perché l'opera di Tolstoj non è frutto di osservazione della realtà. A differenza di quanto avevano affermato De Vogüé, o Suarès, Tolstoj non è un realista, le sue opere non sono il risultato di un'analisi della realtà. Cette oeuvre n'est pas d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle.¹⁸. All'origine di quelle scene e quelle reazioni dei personaggi che si ripetono vi è dunque una legge interiore razionale o irrazionale avvertita internamente da Tolstoj. Sottolineando il carattere irrazionale di questa legge interiore Proust, poco dopo, osserva come l'opera di Tolstoj tenda a stabilire un rapporto diverso con il lettore rispetto al romanzo realista. Poiché la legge interiore sottesa al

13 *Ibidem*.
14 *Ibidem*, p. 657
15 M. Proust, *La prisonnière...op. cit.*, p. 879.
16 *Ibidem*.
17 *Ibidem*, p. 877.
18 M. Proust, *Tolstoï...op. cit.*, p. 658.

5

romanzo è spesso irrazionale, alcuni comportamenti e reazioni dei personaggi possono rimanere incomprensibili per il lettore.

Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la

signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour

nous. Quand il parle de la figure *rusée* de Kitty quand elle parlait de religion, il n'est pas très facile de comprendre, ni quand il parle de la joie d'Anna à humilier

l'orgueil de Vronski.¹⁹

La lettura che qui Proust fa dell'opera di Tolstoj compie una forzatura sul testo tanto evidente quanto originale. Proprio in un romanzo come *Anna Karenina*, in cui ogni comportamento dei personaggi viene meticolosamente definito e spiegato dal narratore, Proust viene attratto da quelle scene e da quelle

reazioni che appaiono più oscure e inesplicate, come il momento di gioia di Anna

nell'umiliare l'orgoglio di Vronskij o l'aria furba di Kitty quando parla a Levin di religione²⁰. Proust qui sembra leggere Tolstoj attraverso il prisma dei romanzi di

Dostoevskij. E' proprio l'incomprensibilità di alcuni personaggi dostoevskiani, infatti, che aveva fermato la sua attenzione nelle belle pagine del dialogo con Albertine. Erano i repentini e inspiegabili passaggi dall'amore all'odio, dall'umiliazione all'orgoglio che lo avevano colpito in figure come Nastas'ja Filippovna e Aglaja. Queste stesse incomprensibili reazioni – piuttosto rare in Tolstoj – lo colpiscono in *Anna Karenina*. Sono le zone d'ombra attorno ad alcuni

personaggi ad attrarlo. E sono proprio queste zone d'ombra che, agli occhi di Proust, Tolstoj riprende dall'opera di Dostoevskij.

Nel corso della *Recherche* Proust ritorna più volte sull'inspiegabilità del comportamento dei personaggi di Dostoevskij. In *À l'ombre des jeunes filles en*

fleurs e in *La prisonnière*, accostando l'opera di Dostoevskij a quella di Elstir e di

Madame de Sévigné e poi a quella di Carpaccio e di Rembrandt, Proust aveva

notato come questi artisti hanno in comune la capacità di rappresentare la realtà

non a partire dalle nozioni che si hanno, ma dalle impressioni che essa genera

nell'osservatore. "Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski - scrive

Proust, - au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Assai preciso è il riferimento proustiano all' "aria furba" di Kitty, che effettivamente

Tolstoj nel suo romanzo lascia del tutto inspiegato. Cfr. L. Tolstoj, *Anna Karenina*, Milano, Garzanti, 1981, Parte 5, cap. 19, p. 505. Riguardo alla gioia di Anna nell'umiliare l'orgoglio di Vronskij Proust, invece, non sembra far riferimento a un brano particolare, ma a una serie di reazioni di Anna descritte nella Parte 7 del romanzo (in part. cap. 12 e 23-26).

6

commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe.

C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages²¹. Per questa ragione il

comportamento di alcuni personaggi dostoevskiani ci appare inspiegato. E' l'effetto di una rappresentazione a partire dalle percezioni, e non dalle nozioni,

che genera l'impressione di quella "maussaderie anticipé", di quella "scontrosità

anticipata" dei Primitivi di cui il narratore parlava ad Albertine²². Con "Primitivi", in

particolare, Proust alludeva a pittori come Giotto, Carpaccio, Bellini, che, come

sottolinea nel saggio su Ruskin dei *Pastiches et mélanges*, rappresentavano la

realtà non a partire da una visione razionale dello spazio, da una prospettiva geometrica, ma secondo proporzioni deformate, in base alle loro impressioni²³.

Alla stessa maniera Dostoevskij, agli occhi di Proust, disegna i personaggi non a

partire dalla prospettiva di un narratore onnisciente, ma a partire dalle impressioni che essi generano sul narratore o sugli altri personaggi. Da questo

deriva l'impressione di una contraddittorietà e mutevolezza del loro carattere, di

una loro inspiegata scontrosità.

L'impressione di un'inconoscibilità profonda di alcuni personaggi dostoevskiani non aveva colpito soltanto Proust. Era un aspetto che aveva colpito i più sensibili lettori di Dostoevskij dell'epoca²⁴. Un peso importante sulla lettura proustiana aveva avuto il suggestivo saggio di André Suarès del 1911, che eserciterà un'influenza anche sulle lezioni di Gide del 1923.

In *Dostoïevski* Suarès aveva scritto che l'arte di Dostoevskij è "une peinture directe de l'intuition" e che il suo genio consiste nell'essere riuscito a rappresentare la realtà a partire dalle impressioni che essa suscita, più che dalle nozioni che si hanno, a "en donner l'émotion, non plus la notion telle quelle"²⁵. Altrove abbiamo mostrato quali fattori

21 M. Proust, *La prisonnière... op. cit.*, p. 880. Cfr. anche *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *A la recherche du temps perdu*, t. 2, Paris, Gallimard, 1988, p. 14.

22 Era stato De Vogüé a utilizzare per primo il termine "maussade" in relazione alla letteratura russa. Cfr. E.M. de Vogüé, *Le roman russe*, Paris, 1886, p. 346.

23 M. Proust, *John Ruskin*, in Id., *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 120. In questo saggio, in particolare, Proust richiamandosi ai Primitivi accosta l'approccio di Ruskin a quello di Turner, che affermava: "mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais", *ibidem*, p. 121.

24 Oscar Wilde aveva notato che gli eroi di Dostoevskij "ci colpiscono sempre con quello che dicono e fanno pur mantenendo sempre in sé fino alla fine il segreto della loro esistenza". Cit. in M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 81. Vd. anche F.W.J. Hemmings, *Op. cit.*, in part. cap. 13. Sulle reazioni inglesi a Dostoevskij cfr. P. Kaye, *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*, Cambridge UP, Cambridge, 1999.

25 A. Suarès, *Dostoïevski*, Paris, 1911, p. 31 e p. 43. Lo stesso saggio è stato poi più volte ripubblicato in *Trois hommes*, 5 ediz., Paris 1919.

7

avessero maggiormente influito su questa particolare lettura di Dostoevskij: la forma narrativa degli ultimi romanzi di Dostoevskij, con il suo narratore poco informato sulle vicende dei personaggi; l'intenzione del romanziere, motivata anche dall'assenza di un piano prestabilito

dell'intreccio, di mantenere indefiniti i personaggi fino alla fine; le traduzioni di Viktor Derély che, con i loro tagli e le loro incomprensioni, accentuavano l'incoerenza e mutevolezza dei personaggi²⁶. Qui vogliamo sottolineare come mentre la lettura proustiana di Dostoevskij fosse del tutto giustificata dalla poetica del romanzo dostoevskiano, al contrario la lettura che Proust fa dell'opera di Tolstoj trovasse un fondamento assai marginale, e tanto più originale, nei romanzi tolstojani. A giudicare dalle osservazioni presenti nella *Prisonnière*, sembra essere proprio Dostoevskij ad orientare l'interpretazione proustiana dei romanzi di Tolstoj²⁷. Non si tratta tanto di un primato filosofico che egli riconosce a Dostoevskij rispetto a Tolstoj: "On reçoit d'un Tolstoï la vérité comme de quelqu'un de plus grand et de plus pur que soi" aveva scritto²⁸. E' invece una scelta estetica che si trova alla base dell'intera *Recherche*, e che lo spinge a privilegiare la prospettiva limitata e mobile del narratore dostoevskiano rispetto alla visione onnicomprensiva e fissa del narratore onnisciente tolstoiano. Nel contesto della prosa francese della fine dell'Ottocento, Proust con la composizione della *Recherche* si trova di fronte ad una fondamentale opzione conoscitiva tra un narratore onnisciente alla Zola e un narratore mobile e miope, alla Flaubert. La lettura intensa di Dostoevskij, a partire dal 1917, non fa altro che confermare il suo orientamento su un narratore

26 Cfr. D. Rebecchini, *Proust e l' "Idiota" di Dostoevskij*, "Quaderni Proustiani", Napoli

2002, pp. 7-25.

27 L'orientamento "dostoevskiano" nella lettura di Tolstoj non implica necessariamente

che Proust lesse prima i romanzi di Dostoevskij e poi quelli di Tolstoj. Probabilmente

avvenne il contrario. Una lettera del 1894 mostra come già allora Proust avesse letto

Anna Karenina, mentre soltanto dopo, tra il 1913 e il 1922, lesse i grandi romanzi della

maturità di Dostoevskij, *Delitto e castigo*, *L'idiota*, *I demoni* e *I fratelli Karamazov*. E' in

questo periodo, e in particolare dal 1917, che Proust componendo il brano de *La*

prisonnière reinterpreta Tolstoj in chiave dostoevskiana. Sulla lettura di *Anna Karenina*,

ma non ancora di *Guerra e pace*, si veda la lettera dell'agosto 1894 a L. Yeatman in M.

Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. De Kolb, t. 1, Paris

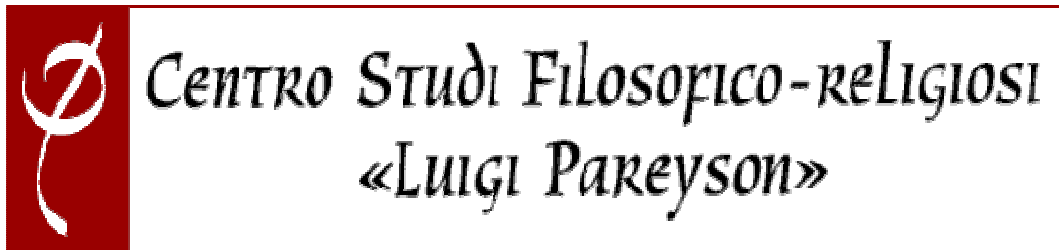
1970, p. 318. La prima lettura di *Delitto e castigo* di Dostoevskij risale probabilmente al

1913 (*Correspondance*, t. XII, Paris, 1984, p. 180). Ma è dal 1917 al 1922 che legge intensamente gli altri grandi romanzi della maturità di Dostoevskij (*Correspondance*, t. XVI Paris, 1988, p. 138; t. XVIII, Paris, 1990, p. 51; t. XIX, Paris, 1991, p. 317 e p. 730).
28 M. Proust, *Contre Sainte Beuve*, Paris, 1971, p. 272.

8

di tipo flaubertiano, più attento all'impressione che alla nozione²⁹. Una volta operata questa fondamentale scelta compositiva, egli finisce anche per rileggere Tolstoj attraverso il prisma di Dostoevskij. Così, apparentemente trascurando lo straordinario talento di Tolstoj nell'analisi del comportamento umano, Proust rimane affascinato da quelle labili e fugaci zone d'ombra che circondano i personaggi tolstojani.

²⁹ Cfr. quanto scrive in *À propos du "style" de Flaubert*: "Ce qui jusq'à Flaubert était action devient impression". M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1971, p. 588.



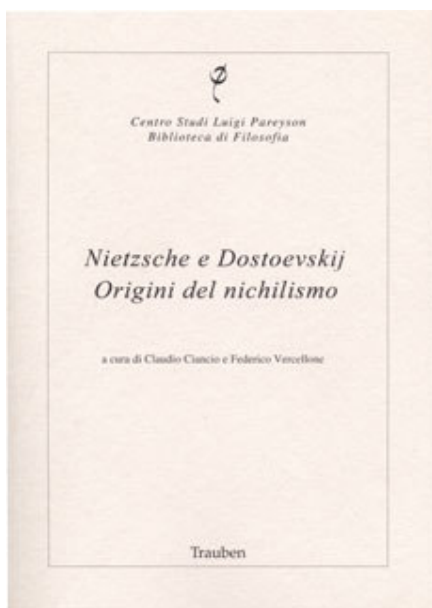
L. Pareyson

Struttura

Attività

Pubblicazioni

SdAFF



Nietzsche e Dostoevskij Origini del nichilismo

a cura di Claudio Ciancio e Federico
Vercellone

Il convegno su Nietzsche e Dostoevskij. Origini del nichilismo è stato concepito nell'intento di attraversare un'endiadi di primissimo significato sul piano della storia del nichilismo che rappresenta anche, in questo medesimo ambito, un'opzione teorica tuttora cogente. Che, nella storia del nichilismo, Nietzsche e Dostoevskij costituiscano una tappa fondamentale non è certo una novità. E non costituisce probabilmente neppure un elemento di vera novità il fatto che essi possano proporsi - quantomeno a partire dall'insegnamento di Luigi Pareyson - come un'alternativa teorica stringente. Ma il modo di concepirla e coniugarla oppure anche l'opzione diversa: quella di prendere le distanze proprio da questa alternativa e dal modo di concepirla, potevano essere utili e preziose per riattivare la discussione nei confronti di un tema di primissimo momento. Si potrebbe in breve ipotizzare che l'autocomprensione religiosa o filosofica, tragica o nichilistica del nichilismo stesso si delinea in Dostoevskij e Nietzsche in termini così esemplari da contemplare entro di sé tutto lo spettro della questione e le sue eventuali soluzioni alternative. È ben difficile pretendere - soprattutto in casi come questi in cui si ha da fare con grandi pensatori utilizzati come simboli dei temi che hanno affrontato - di esaurire le

loro posizioni delineando una netta antitesi. Tuttavia - una volta ammesso che si tratta di un approccio molto schematico - va detto che se per Dostoevskij il nichilismo si definisce in una chiave che è essenzialmente religiosa, per Nietzsche esso viene ad assumere per lo più una tonalità estetizzante, che si affianca alle motivazioni propriamente tragiche del suo pensiero, e rende anche in parte conto della sua attualità sulla scena filosofica contemporanea. Il cristianesimo è in ogni caso la base sulla quale entrambi formulano la diagnosi del nichilismo contemporaneo. Per Dostoevskij il "colpevole" è una visione anticristica del cristianesimo che condanna - come esemplarmente avviene nella Leggenda del Grande Inquisitore - a una sorta di totale deresponsabilizzazione dell'uomo nei confronti del dolore e del male. Per Nietzsche le cose non vanno poi del tutto diversamente in quanto, un'altra volta, è il cristianesimo, un certo cristianesimo il colpevole: quello che ha trasformato, sotto l'egida dell'apostolo Paolo, in una chiave morale ed escatologica l'attitudine creaturale di Cristo. Tuttavia - e il tuttavia ha qui un peso centrale - per quanto affini possano essere le diagnosi le prognosi sono profondamente diverse. Poiché a seconda delle descrizioni del cristianesimo e della sua influenza sulla cultura europea, le visioni si differenziano profondamente. Se, per Nietzsche infatti si tratta di abolire la tradizione cristiana in quanto essa è stata la scaturigine del nichilismo, per Dostoevskij si tratta invece d'inverarla. Se Nietzsche pensa l'oltrepassamento del cristianesimo (e del nichilismo) in un'ottica che prelude all'odierna "estetizzazione del mondo della vita", nell'orizzonte plurale e prospettivistico della volontà di potenza, per Dostoevskij si ha invece da fare con una sorta di détour interno al cristianesimo stesso che lo conduce dal nichilismo a un'ottica che vede nello scandalo della "sofferenza inutile" l'occasione di un paradossale rovesciamento, la chance antinichilistica simboleggiata dall'"altro" scandalo, quello paolino della Croce.

Ora se questo era l'interrogativo, la proposta che si era rivolta ai relatori del seminario, l'effettivo svolgimento dei lavori ha di gran lunga trascorso l'alternativa così impostata, addentrandosi nei cammini molteplici dei due "nichilismi". Per ricostruire brevemente il quadro dei lavori, si è affrontata la questione innanzitutto sul piano etico-religioso, per venire poi a quello propriamente filosofico e quindi a quello estetico-letterario. È così che Paul Valadier, in *Forme cristiane del nichilismo*, mostra l'intrinseca articolazione e problematicità del nesso nichilismo-cristianesimo in Nietzsche, laddove il cristianesimo non è univocamente nichilistico agli occhi dell'autore dell'Anticristo, poiché non è l'insegnamento di Cristo stesso ma quello paolino orientato in questo senso. D'altra parte l'abisso della negazione nichilistica neppure, forse, agli occhi di Nietzsche è del tutto superabile poiché essa si radica nelle ambiguità irridimibili dell'umano. Giuseppe Riconda si sofferma invece nel suo contributo su Dostoevskij e il nichilismo nell'interpretazione di Luigi Pareyson. Il problema è, fra l'altro, come concepire nichilismo e ateismo in una chiave che non sia a sua volta nichilistica o ateistica, e ciò avviene, nel pensiero di Pareyson, sulla base di un ampio confronto con la tradizione filosofica, che prende le mosse da Kierkegaard e Feuerbach, e che ha in Dostoevskij uno dei propri costanti punti di riferimento. Se intendiamo ateismo e nichilismo, al di fuori di un'ermeneutica religiosa, come affermazioni assolute, esse risultano proposte monche anche se, nella loro assolutezza, intimamente necessarie. Considerati infatti indipendentemente dal loro carattere di scelta cui è coesenziale la libertà, essi si affermano in quanto tali, nel loro carattere quasi assiomatico e dottrinario: ovvero in quanto ateismo e nichilismo. Concepiuti invece entro il discorso dell'ermeneutica religiosa essi appartengono a quella contemporaneità al Cristo "mentre si è figli dell'angoscia e del dubbio" che riformula il loro interrogativo. L'ermeneutica religiosa ripropone infatti l'abisso propriamente tragico che essi sembrerebbero negare o rimuovere.

Sossio Giametta sottolinea, per parte sua, le ambiguità insite nel nichilismo nietzschiano: Nietzsche come principale rappresentante della crisi europea è colui il quale partecipa

profondamente di quel fenomeno, il nichilismo, del quale vorrebbe intendersi come antagonista. Nietzsche è e resta un Giano bifronte che pone questioni assolutamente rilevanti e inaggirabili ma che non è in grado di fornire loro una soluzione adeguata. Egli ci pone dinanzi al nichilismo, alla consapevolezza della inarrestabile disgregazione, dello scindersi delle compagini culturali e politiche in Machtquanten, in quanti di potenza, ma, degno figlio del deserto nel quale si è inoltrato, non è in grado di elaborare risposte persuasive al problema da lui stesso sollevato. La stessa dottrina dell'eterno ritorno dell'eguale rappresenta, da questo punto di vista, una contraddizione in termini. O l'eterno ritorno è infatti da sempre, e dunque il nichilismo è sua volta già da sempre superato e insussistente, oppure l'eterno ritorno non può esser presentato come un orizzonte al quale riferirsi assiologicamente.

Al di là di ogni considerazione prognostica, è comunque il luogo del nichilismo quello che resta ancora una volta da identificare e definire, la sua ambigua topologia; ed è quanto si propongono i contributi di Reinhard Lauth, I Demoni come esplicazione omeotetica del nichilismo e di Vincenzo Vitello, Dall'apocalisse di Kirillov al silenzio del prigioniero. L'etica moderna e il nichilismo. Nel primo di questi contributi le origini più remote del nichilismo, che trova in Dostoevskij uno dei momenti se non il momento cruciale della propria maturazione, è riposto nella filosofia schellinghiana che muove dal principio dell'assoluto in quanto indifferenziato quale vero elemento fondante l'orizzonte nichilistico. Schelling dunque e non Fichte, come avrebbe voluto Jacobi, è per così dire l'imputato principale. Infatti è proprio il principio dell'originaria indifferenza degli opposti che, in lungo cammino che passa anche attraverso Schopenhauer, giunge a piena maturazione in Dostoevskij ove la questione assume un volto morale e matura dunque compiutamente. Giunti a questo stadio del cammino ci si avvede che l'indifferentismo ontologico ed etico è il principio nichilistico per eccellenza che va a erodere la più autentica compagine del Sé. La topologia del nichilismo acquisisce un volto propriamente topologico e insieme tragico nell'analisi di Vincenzo Vitiello, secondo il quale esso deriva essenzialmente dalla relazione conflittuale di ethos e lex, di paganesimo e cristianesimo. Il nichilismo sorge, in altri termini, dal trascendimento del formalismo della legge (connesso alla tradizione ebraico-cristiana) che cerca quell'ethos che non può darsi che nell'altrove amoroso del conflitto. L'unico passo che consenta di uscire da questa logica, che è per l'appunto una topologia, e cioè una logica che fonda la vicenda storica su invarianti di un presente epistemico (ethos lex nel caso del nichilismo), è quello che conduce alla passività radicale, e cioè a un'illuminazione del finito nella sua essenziale finitezza, quale è simbolizzata dal Cristo senza braccia della Frauenkirche di Trier. Ma questo non è un cammino, non è una via; siamo per l'appunto anche al di là della topologia, e della sua intrinseca conflittualità, in quanto radice del nichilismo.

Le preoccupazioni diagnostiche e prognostiche hanno spesso oscurato le motivazioni scientifiche del nichilismo, in particolare di quello nietzschiano. Esse vengono ampiamente esposte e discusse da Francesco Moiso in *Scienza e moralità in Nietzsche* con uno studio che s'inoltra nell'epistemologia e nella scienza contemporanee a Nietzsche, ove si rileva un motivo di notevolissimo rilievo, e cioè che le radici del nichilismo nietzschiano non sono riposte solo nel cristianesimo ma anche nei "fondamenti stessi della fisica". Si tratta di una tesi che, a ben vedere, assevera paradossalmente e in modo ulteriore il carattere di Weltanschauung del nichilismo.

Per venire ora a un ulteriore e ultimo risvolto della questione, ultimo quantomeno in questo contesto, che nel nichilismo si annidino delle profonde radici estetiche, o che il nichilismo stesso sia dotato di un'intrinseca cifra estetica, è qualcosa che indubbiamente non può stupire chi abbia dimestichezza con la sua storia e con le sue più remote radici nel romanticismo tedesco. Non sono tuttavia queste più remote radici a essere tematizzate nell'ambito di questo convegno, ma, del resto conformemente al tema proposto, le sue

ricadute più tarde, e le prospettive più recenti. In particolare Aldo Giorgio Gargani si sofferma, nel suo ampio saggio su Esistenza e scrittura in Thomas Bernhard, sul carattere che potrebbe definirsi salvifico della scrittura per Bernhard. La parola per Bernhard non designa la verità, anche e innanzitutto in quanto della verità dell'essere non può dirsi; si tratta infatti di un'irredimibile pluralità che si sottrae alla connotazione e alla designazione. Su questa via non solo non è consentita conciliazione alcuna di soggetto e mondo ma il soggetto stesso è votato all'opacità; e la scrittura letteraria costituisce il limite estremo di questo cammino estraniante. Paradossalmente tuttavia la finzione narrativa, l'essere passivo della fictio costituisce, in questo quadro, anche l'estremo lembo di una salvezza possibile che non coincide appunto con la verità, ma con quell'essere agito che è l'identificazione narrativa.

Per parte sua Aleksandr Danilevskij si è soffermato nella sua relazione sul significato di Dostoevskij per lo sviluppo del romanzo neomitologico, in particolare per ciò che concerne Scimmie di Aleksej Remisov.

Come si può desumere da questo breve quadro illustrativo, è ben difficile dire in che misura le ricche proposte teoriche e interpretative dei partecipanti a questo convegno abbiano fornito una risposta all'interrogativo inizialmente proposto. Esso si è piuttosto arricchito di motivi che non derivano necessariamente dallo schema interpretativo iniziale, e che invece inducono a modificarlo. È possibile che ciò dipenda non per ultimo dal fatto che il nichilismo costituisce un fenomeno ancora così intrinsecamente vivo da rendere impossibile ogni tentativo di tradizionalizzarlo entro ipotesi interpretative per altro autorevoli. Potrebbe esser questo un esito ultimo del nichilismo che si rispecchia anche nel suo volto storiografico? Quasi si trattasse di un nuovo Proteo che non resiste alla tentazione di modificare ogni volta il proprio volto per sopravvivere a se stesso?

Il convegno è stato organizzato dal "Goethe-Institut Turin", dal "Dipartimento di Filosofia" dell'Università di Milano, dal "Dipartimento di Discipline Filosofiche" dell'Università di Torino, dal "Dipartimento di Scienze Filosofiche e Storico-sociali" dell'Università di Udine e dal "Centro Studi Filosofico-religiosi Luigi Pareyson", con il contributo della Regione Piemonte, dell'Università di Torino e con il patrocinio del "Consiglio Regionale del Piemonte". A tutti coloro che hanno contribuito all'iniziativa va il nostro più vivo ringraziamento

Claudio Ciancio - Federico Vercellone

Indice

7 **Claudio Ciancio** (Vercelli), **Federico Vercellone** (Udine), *Introduzione*

Nichilismo e pensiero religioso

15 **Paul Valadier** (Parigi), *Forme cristiane del nichilismo*

27 **Giuseppe Riconda** (Torino), *Dostoevskij e il nichilismo nella interpretazione di Luigi Pareyson*

Nichilismo e filosofia

47 **Sossio Giametta** (Bruxelles), *Nietzsche come principale rappresentante della crisi europea*

59 **Vincenzo Vitiello** (Salerno), *Dall'apocalisse di Kirillov al silenzio del prigioniero. L'etica moderna e il nichilismo*

75 **Reinhard Lauth** (Monaco), *I Demoni di Dostoevskij come esplicazione omoiotetica del nichilismo*

89 **Francesco Moiso** (Milano), *Scienza e moralità in Nietzsche*

Nichilismo e letteratura

159 **Aldo Giorgio Gargani** (Pisa), *Esistenza e scrittura in Thomas Bernhard*

199 **Aleksander Danilevskij** (Tartu), *Dostoevskij e il romanzo neomitologico*