

conversione, e questa impone una nuova prospettiva ai problemi di sempre.

Al di là della differenza superficiale dei temi, le varie opere formano un tutt'uno; è a questa unità che il lettore è sensibile quando riconosce al primo colpo d'occhio, e quale ne sia la data, un testo di Dostoevskij; è questa unità che oggi così tanti critici cercano di descrivere, di cogliere e di circoscrivere. Ma riconoscere la singolarità assoluta dello scrittore che si ammira non è sufficiente. Al di là di questa, bisogna individuare le differenze fra le opere singole, segni di una ricerca che ha un approdo o che non lo ha. In Dostoevskij la ricerca dell'assoluto non è vana: iniziata nell'angoscia, nel dubbio e nella menzogna, essa termina nella certezza e nella gioia. Non è con una qualche essenza immobile che si definisce lo scrittore, ma con quell'itinerario esaltante che forse costituisce il più grande dei suoi capolavori. Per individuare le tappe bisogna confrontare le singole opere e ricavarne le « visioni » successive di Dostoevskij.

Le opere maggiori si fondano sulla distruzione di un passato sempre più essenziale, sempre più originario, cioè sul richiamo, in queste opere, di ricordi sempre più lontani nell'ordine cronologico. Via via che l'orizzonte dell'alpinista si allarga, la vetta della montagna si avvicina. Le prime opere non ci richiederanno che accenni ad atteggiamenti dello scrittore, o ad avvenimenti della sua vita più o meno contemporanei alla loro creazione. Ma non potremo addentrarci nei capolavori senza risalire nel tempo, con una serie di « flashback » (peraltro abbastanza bizzarri), fino all'adolescenza e all'infanzia del creatore.

La violenza, assai relativa, che eserciteremo sulle prime opere allo scopo di ricavarne i temi ossessivi, troverà la propria giustificazione non in qualche « chiave » psicoanalitica o sociologica, ma nella lucidità superiore dei capolavori. È lo scrittore stesso, in definitiva, che ci fornirà il punto di partenza, l'orientamento e anche gli strumenti della nostra ricerca.

Gli esordi di Fëdor Michajlovič Dostoevskij nella vita letteraria furono clamorosi. Belinskij, il più ascoltato fra i critici dell'epoca, dichiarò che *Povera gente* era un capolavoro e fece del suo autore, in pochi giorni, uno scrittore alla moda. Belinskij caldeggiava quella che oggi chiameremmo una letteratura impegnata, e vide nell'umile rassegnazione del protagonista, Makàr Dèvuškin, una requisitoria contro l'ordine sociale, tanto più implacabile in quanto non era formulata direttamente.

Makàr è un piccolo funzionario povero e in età avanzata. L'unica luce nella sua esistenza grigia e umiliata viene da una giovane donna, Varen'ka, che non frequenta per timore delle maldicenze, ma con la quale intrattiene una corrispondenza molto commovente. La « piccola madre », purtroppo, non è meno povera del suo timido protettore, e accetta di sposare un proprietario giovane e ricco ma grossolano, brutale, tirannico. Makàr non se ne lamenta, non protesta, non fa il minimo gesto di rivolta; partecipa ai preparativi di nozze, cerca febbrilmente di rendersi utile. Non indietreggerebbe di fronte ad alcuna bassezza, lo si sente, per conservare il proprio modesto posticino all'ombra della cara Varen'ka.

Un po' più tardi, Dostoevskij scrisse *Il sosia*, opera che si ispira, a tratti assai da vicino, a certi « sosia » romantici e soprattutto al *Naso* di Gogol', ma che tuttavia primeggia di gran lunga su tutto ciò che il suo autore pubblicherà prima dei *Ricordi dal sottosuolo*. Il protagonista, Goljadkin, vede spuntare accanto a sé, dopo alcune disavventure tanto ridicole quanto umilianti, il proprio doppio, Goljadkin *junior*, fisicamente simile a lui, come lui funzionario e che occupa nella stessa amministrazione il suo stesso posto. Il doppio tratta Goljadkin *senior* con sprezzante disinvoltura e ostacola tutti i progetti amministrativi o amorosi di quest'ultimo. Le apparizioni del doppio si moltiplicano, così come i fallimenti

più grotteschi, fino all'entrata di Goljadkin in un manicomio.

L'umorismo acre del *Sosia* è agli antipodi del patetismo un po' dolciastro di *Povera gente*, ma i punti in comune fra i due racconti sono più numerosi di quanto a prima vista non sembri. Makâr Dèvuškin, come Goljadkin, si sente sempre vagamente martirizzato dai colleghi di ufficio: « Sapete, ciò che mi uccide » scrive a Varen'ka « non è il denaro, ma tutte le noie della vita, tutti quei bisbigli, quei sorrisini, quelle frasette pungenti ». Goljadkin non parla diversamente; l'apparizione del doppio non fa che polarizzare e materializzare in lui il senso di persecuzione che nel suo predecessore rimane confuso e senza oggetto definito.

Goljadkin, a volte, crede possibile fare la pace con il proprio doppio; l'entusiasmo, allora, lo esalta; egli immagina l'esistenza che condurrebbe se lo spirito intrigante e la sagacia di quell'essere malefico fossero al suo servizio invece di venire mobilitati contro di lui. Medita di fondersi con quel doppio, di essere tutt'uno con lui, di ritrovare, insomma, l'unità perduta. Ora, il doppio è per Goljadkin ciò che per Makâr Dèvuškin è il futuro marito di Varen'ka: il rivale, il nemico. Vi è dunque motivo di chiedersi se « l'umile rassegnazione » di Makâr, la straordinaria passività di cui dà prova nei confronti del suo rivale e il suo penoso sforzo per svolgere un piccolo ruolo nel ménage dell'amata, molto lontano dal marito, non rivelino un'aberrazione un po' simile a quella di Goljadkin. Makâr, certo, ha mille ragioni oggettive di sfuggire alla lotta con un rivale meglio armato di lui; ha mille ragioni, in altri termini, di essere ossessionato dal fallimento, ed è di questa ossessione, precisamente, che Goljadkin soffre. Il tema del doppio è presente, sotto le forme più diverse, e talora più nascoste, in tutte le opere di Dostoevskij. I suoi prolungamenti sono così numerosi e ramificati che ci appariranno soltanto poco per volta.

L'orientamento « psicologico » che si afferma nel *Sosia* dispiacque a Belinskij. Dostoevskij non rinunciò alle proprie ossessioni, ma si sforzò di esprimerle in opere di

una forma e di uno stile differenti. *La padrona* è un tentativo abbastanza infelice, ma significativo, di frenesia romantica. Ordynov, un sognatore melanconico e solitario, affitta una stanza da una coppia bizzarra composta da una giovane e bella donna e da un enigmatico vecchio di nome Murin, che esercita su di lei un potere occulto. Ordynov si innamora della « padrona »; lei dichiara a sua volta di amarlo « come una sorella, più di una sorella », e finisce per proporgli di entrare nel cerchio magico delle proprie relazioni con Murin. La « padrona » desidera che i suoi due amanti facciano tutt'uno. Ordynov tenta vanamente di uccidere il proprio rivale: lo sguardo di Murin gli fa cadere l'arma di mano. L'idea della « fusione » dei due personaggi e quella del sortilegio esercitato da Murin si ricollegano senza difficoltà ai temi delle opere precedenti.

In *Un cuore debole* ci ritroviamo, ancora una volta, nell'universo dei piccoli funzionari. La storia è quella del *Sosia*, ma vista dal di fuori, da un osservatore che non subisce le allucinazioni del protagonista. Quest'ultimo ha tutto, sembrerebbe, per essere felice: una fidanzata affascinante, un amico devoto, dei superiori benevoli. Tuttavia anch'egli è paralizzato dalla possibilità della sconfitta e, come Goljadkin, sprofonda a poco a poco nella follia.

A un certo punto il « cuore debole » presenta la fidanzata all'amico, che se ne dichiara subito innamorato. Troppo fedele per rivaleggiare con il compagno, chiede a quest'ultimo di fargli un piccolo posto nel rapporto amoroso: « Provo per lei lo stesso affetto che ho per te; ella sarà anche per me l'angelo custode, così come lo è per te, perché la vostra felicità si riverserà su di me, mi riscalderebbe un poco. Ella sarà anche la mia padrona, Vassja, terrà nelle sue mani anche la mia felicità; che disponga di me come di te... d'ora in poi per me voi siete indivisibili; la sola differenza è che avrò due creature da amare, invece che una ». La giovane donna accoglie con entusiasmo l'idea di questo rapporto a tre ed esclama con gioia: *Noi tre saremo un tutt'uno.*

Il protagonista delle *Notti bianche*, come quello della

Padrona, è un « sognatore » che trascorre in lunghe passeggiate le notti crepuscolari dell'estate pietroburghese. Durante una di queste camminate fa conoscenza con una ragazza non meno fantasiosa di lui, un'autentica Emma Bovary russa, che ha trascorso l'adolescenza attaccata con una spilla alla gonna della nonna. Egli si innamora di lei ma non le confessa nulla, perché Nàsten'ka attende da un momento all'altro il ritorno del giovane che ha promesso di sposare. D'altronde non è più assolutamente certa di amare questo fidanzato. Si domanda se la spilla della nonna non sia un po' responsabile di quella passione giovanile. Nel corso di alcune confidenze ambigue, accusa il proprio compagno di indifferenza e gli offre la propria amicizia in termini che ricordano la « padrona » o la fidanzata del « cuore debole »: « Quando mi sposerò, resteremo amici, saremo come fratello e sorella, o anche di più. Vi amerò quasi quanto lui ». Il protagonista finisce per confessare il proprio amore, ma, lungi dall'insistere a proprio vantaggio con la ragazza, fa di tutto, come Makàr Dèvuškin, per assicurare il successo al rivale. Fa pervenire a quest'ultimo le lettere di Nàsten'ka; gli fissa un appuntamento a cui accompagna l'amica. È dunque presente, come affascinato voyeur, quando i due giovani si incontrano e cadono l'uno nelle braccia dell'altra. Tutto il comportamento di questo personaggio ci viene descritto in termini di generosità, di devozione, di spirito di sacrificio. Nàsten'ka se ne va per sempre, ma invia all'infelice una lettera dove è espresso, ancora una volta, ciò che si potrebbe chiamare il « sogno della vita a tre ». « Ci vedremo ancora, » scrive « verrete presso di noi, non ci lascerete. Sarete sempre nostro amico, mio fratello ».

Sappiamo che il giovane Dostoevskij era paralizzato dalle donne fino al punto di svenire il giorno in cui, in un salotto, gli venne presentata una bellezza pietroburghese assai nota. Ma non sappiamo nulla, o quasi, su una vita sentimentale che si riduceva forse a ben poca cosa, proprio a causa di quella paralisi. Siamo assai bene informati, invece, sulle relazioni fra Dostoevskij e Marija Dmitrevna Isaev, sua futura moglie, durante tutto il periodo che precedette il loro matrimonio.

Nel 1854 Dostoevskij era da poco uscito dal bagno penale, ma aveva ancora dei conti aperti con la giustizia; dovette arruolarsi in un reggimento siberiano e prestarvi servizio, prima come soldato semplice, poi, a partire dal 1856, come ufficiale subalterno. Di stanza a Semipalatinsk, divenne amico degli Isaev. Il marito, uomo intelligente ma inacidito, si abbruttiva con l'alcool; sua moglie, Marija Dmitrevna, aveva trent'anni e parlava molto dei propri antenati, aristocratici francesi emigrati durante la Rivoluzione. Vista da vicino, Semipalatinsk era ancor meno romanzesca di Yonville-l'Abbaye: funzionari avidi, soldati brutali e avventurieri di ogni sorta vi sguazzavano, a seconda delle stagioni, nel fango o nella polvere. Marija Dmitrevna ispirò subito a Dostoevskij i sentimenti che avrebbe provato al suo posto uno qualunque dei suoi personaggi: *Mi invaghii immediatamente della moglie del mio migliore amico*. Il seguito ci è noto dalle lettere di Fëdor Michajlovič a un giovane magistrato, l'aristocratico Vrangél', che fece tutto il possibile per adolcire l'esistenza dello scrittore durante quegli anni di servizio militare.

Isaev morì molto presto. Fëdor Michajlovič chiese a Marija Dmitrevna di sposarlo ed ella non rifiutò. La vedova viveva allora a Kuzneck, un borgo ancora più sperduto di Semipalatinsk, un'autentica Dodge City siberiana dove il ruolo dello sceriffo era sostenuto dalla polizia

segreta, e quello degli indiani dai pirati chirghisi. Dostoevskij, naturalmente, trascorreva tutti i periodi di permesso a Kuzneck, e fu nel corso di uno di questi viaggi che scoppiò la tragedia. «L'ho vista,» scrive a Vrangeli «che animo nobile e angelico! Ha pianto, mi ha stretto le mani, ma ama un altro». L'Altro si chiama Nikolaj Vergunov, è giovane e bello. Fëdor Michajlovič è brutto, ha trentacinque anni ed esce dal bagno penale. Come la protagonista delle *Notti bianche*, Marija Dmitrevna esita; si dichiara innamorata di Vergunov, ma si confida a Dostoevskij e lo incoraggia a ritornare a farle visita.

Vergunov è maestro di scuola, guadagna pochissimo denaro. Se Marija Dmitrevna lo sposa, si seppellirà per sempre nella steppa, con una nidia di bambini e un marito troppo giovane che finirà per staccarsi da lei: è questo il quadro a tinte fosche che Dostoevskij dipinge alla vedova nelle proprie lettere. Egli parla anche del proprio brillante avvenire di scrittore, della fortuna che lo attende il giorno in cui otterrà il permesso di pubblicare... Tuttavia ben presto Dostoevskij abbandona questo linguaggio; non vuole costringere l'orgogliosa Marija Dmitrevna a difendere il suo Vergunov; non bisogna, le scrive, «dare l'impressione che si lavori per se stessi». Spingendo fino all'estremo la logica di questo ragionamento, egli adotta il comportamento dei propri personaggi; diventa l'avvocato e il sostenitore del rivale presso la giovane donna; promette di intervenire e interviene in suo favore presso Vrangeli. Nelle lettere di questo periodo la sua scrittura, generalmente molto chiara, diviene talvolta completamente illeggibile. Il nome del maestro di scuola scandisce la sua prosa delirante come una specie di ritornello: «E soprattutto, in nome di Dio, non dimenticate Vergunov...».

Se a volte lo scrittore giustifica la propria condotta con ragioni tattiche, nella maggior parte dei casi non esita ad attribuirsi la parte di spicco: ammira la propria grandezza d'animo, parla di se stesso come parlerebbe di un personaggio di Schiller o di Jean-Jacques Rousseau. Prova una «simpatia disinteressata» per Vergunov e «pietà» per Marija Dmitrevna. Tutta questa «magnani-

mità» si rivela pagante: «Ho avuto pietà di lei, e lei si è rivolta verso di me – è di me che ha avuto pietà. Se sapeste che angelo è, amico mio! Non l'avete mai conosciuta: a ogni istante qualcosa di originale, di assennato, di spirituale, ma anche di paradossale, di infinitamente buono, di veramente cavalleresco – un cavaliere in abiti da donna; ella si perderà».

In effetti, a Kuzneck ci si abbandona ad autentiche orge di cavalleria. I due uomini finiscono per incontrarsi; si giurano «amicizia e fraternità»; cadono piangendo l'uno nelle braccia dell'altro. Vergunov piange molto; Dostoevskij scrive un giorno a Vrangeli che non sa fare altro che piangere. Fra un malinteso e l'altro, Dostoevskij scrive lettere febbrili per fare ottenere al rivale un aumento di salario: «Come ricorderete, quest'estate vi ho scritto a favore di Vergunov; *egli lo merita*». Dominique Arban ha definito perfettamente il senso di una simile condotta: «Allo scopo di essere il terzo, se non altro, in quel rapporto che non era il suo, decise che Vergunov non dovesse che a lui, Dostoevskij, la propria riuscita materiale».

Dostoevskij si ubriaca di retorica romantica; si rallegra della propria eroica vittoria sull'«egoismo delle passioni». Parla della santità del proprio amore. Ma non sempre riesce a nascondersi gli aspetti morbosi della propria avventura. «Di questi tempi sono come pazzo, nel vero senso della parola... Il mio animo non guarisce e non guarirà mai». E in un'altra lettera a Vrangeli scrive: «L'amo fino alla demenza... So che per molti versi agisco in modo irragionevole nei miei rapporti con lei, che per me non vi è quasi speranza – ma che vi sia o che non vi sia speranza per me è lo stesso. Non posso pensare a null'altro. Soltanto vederla, soltanto sentirla... Sono un povero pazzo... Un amore di questo genere è una malattia».

La passione di Dostoevskij, esasperata dall'infatuazione di Marija Dmitrevna per Vergunov, incomincia a mitigarsi quando quell'infatuazione diminuisce. Il matrimonio diviene allora inevitabile e, più che mai, nelle lettere a Vrangeli, Dostoevskij parla di sacrificio, di nobiltà

e di ideale. In apparenza nulla è cambiato; la lingua rimane la stessa, ma la situazione si è radicalmente trasformata. Un tempo la retorica serviva a giustificare un impulso irresistibile, adesso deve sostenere una volontà vacillante: «Pensa dunque che mascalzone sarei se soltanto per vivere nella bambagia, pigro e senza pensieri, rinunciassi alla felicità di avere per moglie l'essere che più mi è caro al mondo; se rinunciassi alla speranza di fare la sua felicità, e se trascurassi le sue miserie, le sue sofferenze, le sue inquietudini, la sua debolezza; se la dimenticassi, se l'abbandonassi unicamente a causa di qualche preoccupazione che forse, un giorno, disturberà la mia preziosissima esistenza».

Dostoevskij era un uomo coraggioso. Le ossessioni non avevano distrutto in lui la volontà e il senso di responsabilità. Sposò Marija Dmitrevna e Vergunov fece da testimone. Immediatamente avvenne la catastrofe. Il novello marito fu colpito da una crisi di epilessia sulla vettura che lo conduceva insieme alla moglie a Semipalatinsk. Marija Dmitrevna si ammalò dal terrore; all'arrivo dovettero prepararsi per una rassegna militare; la vita in comune iniziò con litigi, preoccupazioni economiche, seccature domestiche, ma la sventura più grande, mai dichiarata ma facilmente deducibile da tutto ciò che dicono le lettere di Dostoevskij, e da tutto ciò che esse non dicono, fu l'indifferenza dello sposo per la consorte, indifferenza dei sensi, del cuore e dello spirito, indifferenza che Fëdor Michajlovič fece di tutto per combattere, non vi è dubbio, ma che non riuscì mai a superare. Questa indifferenza si era impossessata di lui prima del matrimonio, da quando aveva acquisito la certezza che nessuno gli avrebbe disputato il possesso di Marija Dmitrevna.

La presenza del rivale, la paura della sconfitta, l'ostacolo, esercitano su Dostoevskij, così come sui suoi personaggi, un'influenza al tempo stesso paralizzante ed eccitante. Si può constatarlo nuovamente nel 1862, quando lo scrittore diviene l'amante di Polina Suslova, modello di tutte le grandi orgogliose dei suoi capolavori. Dapprima egli la dominò con tutto il peso della propria età e

della propria celebrità; rifiutò di divorziare per lei, e la sua passione si esasperò soltanto il giorno in cui ella si allontanò da lui e si innamorò, a Parigi, di uno studente di medicina spagnolo.

Nel 1859, dopo il matrimonio con Marija Dmitrevna, Dostoevskij aveva ricevuto il permesso, a lungo sollecitato, di lasciare il servizio, di rientrare in Russia e, finalmente, di riprendere la carriera di scrittore. Pubblicò dapprima alcuni racconti e novelle fra i più mediocri della sua opera; poi, nel 1861-62, apparvero le *Memorie da una casa di morti*, il grande reportage sul bagno penale siberiano che conobbe uno strepitoso successo e lanciò il suo autore, per la seconda volta, sulla scena pietroburghese. Nel 1861 Dostoevskij pubblicò anche un romanzo, *Umiliati e offesi*, l'opera più ambiziosa, fino a questa data, di tutta la sua carriera.

Il protagonista è un giovane scrittore di nome Vanja, che, come Dostoevskij stesso, conosce un rapido successo seguito da un relativo oblio. Vanja è innamorato di Nataša; ella lo stima infinitamente ma non lo ama. Nataša ama invece Alëša, che non stima affatto. Vanja facilita per quanto può l'amore di Nataša e di Alëša; il suo atteggiamento ricorda quello di Dostoevskij stesso nei confronti di Vergunov e di Marija Dmitrevna. Tutti i biografi e i critici di Dostoevskij hanno riscontrato in *Umiliati e offesi* allusioni molto chiare all'esperienza di Kuzneck. Ma già le opere anteriori alla Siberia prefigurano, come abbiamo visto, questa esperienza amorosa; *Umiliati e offesi*, quindi, non apporta alcun elemento realmente nuovo dal punto di vista psicologico.

Ridotto ai dati essenziali, l'intreccio del romanzo appare quasi comico. Sebbene Nataša abbia abbandonato per Alëša la casa dei genitori e si sia fatta maledire dal padre, egli non la ama; ama un'altra ragazza, Katja. Dostoevskij duplica insomma il proprio schema originario; mentre il giovane scrittore Vanja spinge Nataša nelle braccia di Alëša, Nataša, da parte sua, spinge Alëša nelle braccia di Katja. Quest'ultima, che non vuole essere da meno quanto a grandezza d'animo, respinge Alëša con tutte le proprie forze e lo rimanda all'infelice Nataša.

Le ossessioni delle opere anteriori al bagno penale ricompaiono in questo romanzo più pressanti, più assillanti, più intollerabili che mai. Con il tempo le linee strutturali di questa ossessione si accentuano, si precisano e si semplificano come i tratti di un volto sotto la penna di un caricaturista. In tutti gli scritti di questo periodo Dostoevskij moltiplica le situazioni ossessive, e dà loro un tale rilievo che diviene quasi impossibile ingannarsi sulla loro natura.

Tutti i personaggi di *Umiliati e offesi* traggono un piacere doloroso ma intenso dallo spettacolo di una crisi amorosa a cui collaborano attivamente. Ancora prima di abbandonare Nataša per Katja, Alëša si è reso colpevole di numerose infedeltà con donne di facili costumi. Dopo ogni scappatella va a trovare la fidanzata e gliene fa il racconto: « Vedendola dolce e clemente, Alëša non resisteva più e incominciava subito la propria confessione, senza essere interrogato, unicamente per alleggerirsi il cuore, per "essere come prima", secondo la sua espressione ». La ragazza ascolta queste confidenze con un'attenzione appassionata: « Ah!, non allontanarti dal tuo argomento » esclama. Il piacere che Nataša, benché spaventosamente gelosa, trae dal perdonare le scappatelle di Alëša, rivela ancora più chiaramente il carattere ambiguo della « magnanimità » dostoevskijana: « Abbiamo litigato, » ella spiega a Vanja « dopo che era stato da una certa Minna... L'ho saputo, l'ho sorvegliato e, puoi capirlo, soffrivo il martirio, ma al tempo stesso – devo confessartelo? – provavo un sentimento dolce, piacevole... non so perché ». Vanja è a sua volta innamorato di Nataša, e si sente quindi doppiamente umiliato nella propria umiliazione. Vi sono, in questa scena, un masochismo e un voyeurismo alla seconda potenza di cui il romanzo fornisce innumerevoli esempi.

Il sogno della vita a tre si è trasformato in incubo universale. Alëša vuole provocare un incontro fra Nataša e Katja: « "Siete nate per essere sorelle... Dovete amarvi, è un pensiero che non mi abbandona. Vorrei vedervi insieme e stare lì a guardarvi. Non immaginarti chissà che, Nataša, e lascia che ti parli di lei. Quando sono con te ho

il desiderio di parlare di lei, e quando sono con lei, quello di parlare di te"... Le sue parole sembravano produrre su di lei l'effetto di una carezza e allo stesso tempo farla soffrire ».

È chiaro che tutti questi amori non nascono che dall'ostacolo frapposto da un terzo, e che non sussistono se non attraverso di lui. Presto l'oggetto della rivalità non appare più che come un semplice pretesto e i due rivali, o le due rivali, rimangono soli faccia a faccia. La nullità personale di Alëša, che Nataša e Katja si rimandano l'una all'altra come farebbero con una palla, dà ancora maggior rilievo al confronto fra le due donne. Esse finiscono per incontrarsi: « Katja avanzò vivamente verso Nataša, la prese per mano e premette la piccola bocca tumida sulla sua. Così abbracciate, si misero a piangere tutte e due. Katja si era seduta su un bracciolo della poltrona di Nataša e la stringeva fra le braccia ».

Nonostante i lampi che lo illuminano, *Umiliati e offesi* non è annoverabile fra le grandi opere di Dostoevskij. Il romanzo si svolge, da un capo all'altro, in un clima di idealismo romantico che va davvero qualificato come mistificatorio. La retorica sentimentale mette in una falsa luce di sforzo morale e di spirito di sacrificio una condotta che dipende sempre più visibilmente dal *masochismo* psicopatologico.

CAPITOLO SECONDO
PSICOLOGIA DEL SOTTOSUOLO

Sotto certi aspetti, il Dostoevskij di *Umiliati e offesi* è più lontano dal proprio genio che il Dostoevskij del *Sosia*. È proprio questo allontanamento – si sarebbe tentati di scrivere: questo smarrimento – a suggerire che una rottura è inevitabile. Ma soltanto l'imminenza di questa rottura è rivelata, e non l'imminenza del genio. Se nel 1863 Dostoevskij fosse divenuto pazzo, anziché scrivere i *Ricordi dal sottosuolo*, non avremmo difficoltà a scoprire in *Umiliati e offesi* i segni anticipatori di quella follia. E forse, per il Dostoevskij del 1863, non vi era altra via d'uscita che la follia o il genio.

Vediamo bene, adesso, che il cammino verso la maestria romanzesca non è un progresso continuo, un processo di accumulo, paragonabile all'erezione per corsi successivi di un qualunque edificio. *Umiliati e offesi* è certamente superiore, per tecnica, alle opere degli esordi; la futura lucidità già affiora, innegabilmente, in certi passaggi e in certi personaggi, ma l'opera si situa nondimeno – considerato lo squilibrio da cui è affetta e lo scarto che rivela fra la prospettiva del creatore e il significato oggettivo dei fatti – al punto estremo dell'acceca-mento. È questo punto estremo non può che precedere e annunciare la notte definitiva o la luce della verità.

Non vi è compito più essenziale, e tuttavia più trascurato, del raffrontare, in uno stesso scrittore, le opere veramente superiori con quelle che non lo sono. Per facilitare questo raffronto, lasceremo inizialmente da parte i *Ricordi dal sottosuolo*, opera infinitamente ricca e varia, e ci rivolgeremo a un racconto di sette anni più tardi, *L'eterno marito*. Se per un momento ci allontaniamo dall'ordine cronologico, è soltanto per ragioni pratiche e per facilitare la comprensione del nostro punto di vista. *L'eterno marito* è completamente consacrato ai motivi ossessivi che abbiamo riscontrato nelle opere del periodo romantico e nella corrispondenza siberiana; questo rac-

conto ci permetterà dunque di abbozzare, su alcuni punti ben definiti, un primo confronto e una prima distinzione fra i due Dostoevskij, quello che ha del genio e quello che non ne ha.

L'eterno marito è la storia di Pavel Pàvlovic Trusockij, un notevole di provincia che dopo la morte della moglie parte per Pietroburgo allo scopo di ritrovarne gli amanti. Il racconto mette pienamente in luce il fascino che esercita sui protagonisti dostoevskijani l'individuo che li umilia sessualmente. In *Umiliati e offesi* l'insignificanza dell'amante, come abbiamo già notato, suggeriva l'importanza della rivalità nella passione sessuale; nell'*Eterno marito* la donna è morta, l'oggetto desiderato è scomparso e il rivale permane; il carattere essenziale dell'ostacolo è pienamente rivelato.

Al suo arrivo a Pietroburgo, Trusockij può scegliere fra due amanti della moglie defunta. Il primo, Vel'čàninov, è il narratore dell'*Eterno marito*; il secondo, Bagautov, ha soppiantato Vel'čàninov nel cuore della sposa infedele e il suo dominio si è rivelato più durevole del precedente. Ma Bagautov muore a sua volta e Trusockij, dopo i funerali a cui assiste in lutto stretto, ripiega, in mancanza di meglio, su Vel'čàninov. Agli occhi di Trusockij è Bagautov – perché lo ha più radicalmente ingannato e schernito – che incarna pienamente l'essenza della seduzione e del dongiovannismo. È di questa essenza che Trusockij si sente privo, proprio perché la moglie lo ha ingannato; è quindi di questa essenza che egli cerca di appropriarsi diventando il compagno, l'emulo e l'imitatore del proprio rivale trionfante.

Per capire questo *masochismo* bisogna dimenticare il bagaglio medico che abitualmente lo oscura al nostro sguardo e leggere, molto semplicemente, *L'eterno marito*. In Trusockij non vi è un desiderio di umiliazione nel senso consueto del termine. L'umiliazione costituisce, piuttosto, un'esperienza così terribile che inchioda il masochista all'uomo che gliel'ha inflitta o a coloro che gli somigliano. Il masochista non può ritrovare la stima in se stesso se non con una vittoria clamorosa sull'individuo che lo ha offeso; ma questo individuo acquisisce ai suoi

occhi dimensioni così favolose da sembrare contemporaneamente l'unico capace di procurare quella vittoria. Vi è nel masochismo una sorta di miopia esistenziale che restringe la visione dell'offeso alla persona dell'offensore. Quest'ultimo stabilisce non solo lo scopo dell'offeso ma anche gli strumenti della sua azione. Ciò significa che la contraddizione, la scissione e lo sdoppiamento sono inevitabili. L'offeso è condannato a girare senza fine intorno all'offensore, a riprodurre le condizioni dell'offesa e a farsi offendere nuovamente. Nelle opere che abbiamo considerato finora, il carattere ripetitivo delle situazioni genera una specie di umorismo involontario. Nell'*Eterno marito* questo carattere ripetitivo è sottolineato; lo scrittore ne trae effetti comici del tutto consapevoli.

Nella seconda parte del racconto, Trusockij decide di risposarsi e cerca di coinvolgere Vel'čàninov nell'impresa. Non può aderire alla propria scelta finché il seduttore patentato non ne abbia confermato l'eccellenza, finché quest'ultimo non desideri, insomma, la ragazza che egli stesso desidera.

Egli invita dunque Vel'čàninov ad accompagnarlo dalla giovane. Vel'čàninov cerca di esimersi, ma finisce per cedere, vittima, scrive Dostoevskij, di un « bizzarro impulso ». I due uomini si fermano dapprima in una gioielleria e l'eterno marito chiede all'eterno amante di scegliere per lui il regalo da destinare alla futura sposa. Poi vanno a casa della signorina e Vel'čàninov ricade, invincibilmente, nel proprio ruolo di seduttore. Egli piace e Trusockij non piace. Il masochista è sempre l'artefice affascinato della propria infelicità.

Perché si lancia in questo modo nell'umiliazione? Perché è immensamente vanitoso e orgoglioso. La risposta è paradossale soltanto in apparenza. Quando Trusockij scopre che la moglie gli ha preferito un altro, lo shock che ne prova è terribile perché egli si è fatto un dovere di essere il centro e l'ombelico dell'universo. L'uomo è un vecchio proprietario di servi; è ricco; vive in un mondo di padroni e di schiavi; è incapace di vedere una via di mezzo fra questi due estremi, il minimo scacco lo condanna dunque alla servitù. Marito ingannato, si vota egli

stesso al nulla sessuale. Dopo essersi concepito come un individuo da cui irradiavano naturalmente la forza e il successo, si considera un rifiuto che trasuda inevitabilmente impotenza e ridicolaggine.

L'illusione dell'onnipotenza è tanto più facile da distruggere quanto più è totale. Fra l'Io e gli Altri si stabilisce sempre un raffronto. La vanità pesa sulla bilancia e la fa pendere verso l'Io; non appena questo peso viene a mancare, la bilancia, raddrizzatasi bruscamente, penderà verso l'Altro. Il prestigio che attribuiamo a un rivale troppo felice è sempre la misura della nostra vanità. Crediamo di stringere saldamente lo scettro del nostro orgoglio, ma esso ci sfugge al minimo scacco per ricomparire, più splendente che mai, fra le mani di un altro.

Come Ordynov, nella *Padrona*, tenta invano di assassinare Murin, così Trusockij accenna un gesto omicida nei confronti di Vel'čaninov. Più sovente, egli cerca un *modus vivendi* con il rivale affascinante. Come il protagonista di *Un cuore debole*, egli spera di vedere riversarsi su di sé un po' di quella felicità favolosa che attribuisce al proprio vincitore. Il « sogno della vita a tre », fino a qui idillico o patetico, ricompare in una prospettiva grottesca.

L'impulso primario che anima i personaggi dostoevskijani non è quindi quello che suggerivano le prime opere. Il lettore di *Umiliati e offesi* che intende rimanere fedele alle intenzioni consapevoli dello scrittore giungerà a formulazioni che contraddicono radicalmente il significato latente dell'opera. Il critico Georges Haldas, per esempio, definisce così l'essenza comune a tutti i personaggi: « È la pietà che riporta alla luce quanto il loro cuore ha di più nobile e li fa acconsentire al sacrificio, in se stessi, della parte possessiva di ogni amore ». Il critico percepisce bene che un « elemento torbido » si mescola alla passione, ma è di questo elemento, a sentir lui, che i personaggi finirebbero per trionfare: « Vi è » prosegue « come un sabba dell'amore-passione e della pietà — e anche della carità —, una lotta terribile alla fine della quale è la pietà che vince ed è la passione che perde ».

Lungi dal rinunciare alla « parte possessiva di ogni

amore », questi personaggi non sono interessati che ad essa. Sembrano generosi *poiché non lo sono*. Perché dunque riescono a farsi credere, e a credersi, il contrario di ciò che sono? Perché l'orgoglio è una potenza contraddittoria e cieca che produce sempre, a più o meno lunga scadenza, effetti diametralmente opposti a quelli che ricerca. L'orgoglio più fanatico è disposto, al minimo scacco, a inchinarsi a terra davanti all'altro; vale a dire che somiglia, esteriormente, all'umiltà. L'egoismo più estremo fa di noi, alla minima disfatta, degli schiavi volontari; vale a dire che somiglia, esteriormente, allo spirito di sacrificio.

La retorica sentimentale che trionfa in *Umiliati e offesi* non rivela il paradosso, ma se ne serve per dissimulare la presenza dell'orgoglio. L'arte dostoevskijana del periodo maggiore fa esattamente l'opposto. Stana l'orgoglio e l'egoismo dai loro nascondigli; denuncia la loro presenza in comportamenti che somigliano, fino a trarre in inganno, all'umiltà e all'altruismo.

Non percepiamo il masochismo dei personaggi di *Umiliati e offesi* se non quando andiamo oltre le intenzioni dell'autore, verso una *verità oggettiva* che non può esserci rimproverato di « proiettare » sul romanzo poiché essa diviene esplicita nell'*Eterno marito*. Nell'opera maggiore non vi è più scarto fra le intenzioni soggettive e il significato oggettivo.

Dei lampi attraversano senza dubbio *Umiliati e offesi*. Il titolo stesso è una scoperta: esso fa credere a molti che questo romanzo, raramente letto, sia « dostoevskijano » nel senso in cui lo saranno le opere posteriori. L'idea che il comportamento dei personaggi sia radicato nell'orgoglio vi è già espressa: « Sono spaventato » osserva laconicamente Vanja « perché vedo che sono tutti divorati dall'orgoglio ». L'idea, tuttavia, rimane astratta, è isolata, annegata nella retorica idealista. Nell'*Eterno marito*, invece, abbiamo una sensazione quasi fisica della vanità morbosa e digrignante del personaggio principale, autentico specchio deformante in cui il dandy Vel'čaninov contempla il *doppio* della propria sufficienza dongiovanesca.

Dopo *Umiliati e offesi* vi è in Dostoevskij un cambiamento di orientamento al tempo stesso sottile e radicale. Questa metamorfosi ha delle conseguenze intellettuali, ma non è il frutto di un'operazione intellettuale. Di fronte all'orgoglio, l'intelligenza pura è cieca. La metamorfosi non è neppure di ordine estetico; l'orgoglio può assumere tutte le forme, ma può ugualmente fare a meno di forma. Il Dostoevskij di Semipalatinsk, il Dostoevskij che scrive a Vrangél le lettere che sappiamo, era incapace di scrivere *L'eterno marito*. Nonostante i dubbi che già lo assalivano, si ostinava a considerare il proprio orgoglio morboso e la propria ossessione per l'umiliazione sotto una luce adulatoria e ingannevole. Quel Dostoevskij non poteva scrivere che *Le notti bianche* o *Umiliati e offesi*. Non si tratta di fare di Trusockij un personaggio autobiografico nel senso tradizionale del termine, ma di riconoscere che questa creazione geniale si fonda sulla consapevolezza acuta di meccanismi psicologici appartenenti al creatore stesso, meccanismi la cui tirannia poggiava, precisamente, sullo sforzo disperato del creatore per nascondersi il loro significato e persino la loro presenza.

Dietro la metamorfosi dell'arte dostoevskijana vi è un'autentica conversione psicologica, di cui i *Ricordi dal sottosuolo* ci permetteranno di rilevare nuovi aspetti. L'autore di questi ricordi è assai simile a Trusockij. Dostoevskij stesso sottolinea il fatto nell'*Eterno marito*: «Basta con la psicologia sotterranea» esclama Vel'čaninov, esasperato dalle assiduità buffonesche del proprio ridicolo imitatore. I *Ricordi* sono più prolissi, meno «ben composti» dell'*Eterno marito*, ma di portata più vasta. I «sintomi» che presenta il personaggio del sottosuolo non ci sono nuovi, ma si inscrivono in un quadro esistenziale allargato. Non è di inferiorità sessuale che soffre questo personaggio, ma di inferiorità generalizzata. Il suo caso dovrebbe convincerci che i tratti morbosi mostrati da Trusockij non sono di ordine specificamente sessuale e che non sono superabili con una terapia appropriata.

Individuo gracile e mingherlino, il personaggio del sottosuolo appartiene, per sua sfortuna, a quella classe di burocrati pretenziosa e penosa la cui mentalità lo scrittore giudica estremamente significativa e addirittura, per certi aspetti, profetica della società che a quel tempo è in gestazione.

Il problema del rivale appare in una forma purissima, quasi astratta, nella prima «avventura» raccontata nei *Ricordi*. Un giorno, in un caffè, un ufficiale, a cui il nostro aborto ostacola i movimenti, lo afferra per le spalle e lo deposita un po' più lontano, senza neppure fargli l'onore di rivolgergli la parola. Il ricordo di questa disinvoltura ossessiona il personaggio del sottosuolo. L'ufficiale sconosciuto assume, nella sua immaginazione, proporzioni mostruose come quelle di Vel'čaninov in quella di Trusockij.

Ogni ostacolo, ogni parvenza di ostacolo, fa scattare i meccanismi psicologici già osservati nell'*Eterno marito*. Una seconda avventura viene a confermare questo punto. Alcuni vecchi compagni di scuola del protagonista organizzano una serata; il personaggio sotterraneo si reputa assai superiore ad essi e non prova, abitualmente, alcun desiderio di frequentarli, ma la sensazione di essere escluso dalla festa risveglia in lui un bisogno frenetico di farsi invitare. Il disprezzo che egli crede di ispirare a quei mediocri personaggi conferisce loro un'importanza prodigiosa.

L'idea che l'orgoglio sia all'origine della grandezza immaginaria e della bassezza effettiva del personaggio del sottosuolo, è più sviluppata che nell'*Eterno marito*. Nei suoi sogni solitari, il personaggio si innalza senza sforzo fino al settimo cielo; nessun ostacolo lo ferma. Ma arriva sempre un momento in cui il sogno non gli basta più. L'esaltazione egotistica non ha nulla a che vedere con il nirvana buddhistico; presto o tardi, essa ha bisogno di sperimentarsi nella realtà. Il sogno solitario è sempre la veglia d'armi del cavaliere errante. Ma il sogno è delirante e l'incarnazione è impossibile. Il personaggio del sottosuolo si precipita dunque nelle avventure umilianti, cade tanto più in basso nella realtà quanto più è salito in alto nel sogno.

Le morali che si fondano sull'armonia fra l'interesse generale e gli interessi particolari « ben intesi » confondono tutte l'orgoglio con l'egoismo, nel senso tradizionale del termine. I loro inventori non sospettano che l'orgoglio, nella propria essenza, è contraddittorio, sdoppiato e scisso fra l'Io e l'Altro; essi non percepiscono che l'egoismo approda sempre a quell'altruismo delirante che sono il masochismo e il sadismo. Essi fanno dell'orgoglio il contrario di ciò che è, cioè un potere di unificazione anziché un potere di divisione e di dispersione. L'illusione, presente in tutte le forme del pensiero individualista, non è evidentemente fortuita; è essa, infatti, ed essa sola che definisce correttamente l'orgoglio. È dunque l'orgoglio stesso che produce le morali dell'armonia fra i diversi egoismi. L'orgoglioso, com'è noto, desidera che lo si accusi di egoismo e se ne accusa volentieri egli stesso allo scopo di nascondere meglio il ruolo che l'Altro svolge nella sua esistenza.

La seconda parte dei *Ricordi* rivela in modo clamoroso la vanità del ragionamento utilitaristico. Il protagonista è perfettamente capace di riconoscere il proprio interesse « ben inteso », ma non ha alcun desiderio di conformarsi alla propria condotta. Quell'interesse sembra terribilmente piatto e noioso di fronte alle chimere che ossessionano la sua solitudine e agli odi di cui è intessuta la sua intera esistenza sociale. Che cosa conta il nostro « interesse », per quanto « ben inteso » esso sia, di fronte all'onnipotenza di cui l'Altro, il carnefice affascinante, sembra il detentore? L'orgoglioso finisce sempre per preferire la schiavitù più abietta all'egoismo propugnato dalla falsa saggezza di un umanismo decadente.

Il ragionamento utilitaristico sembra inconfutabile a causa del suo cinismo. Non si tratta più di combattere – il compito si è rivelato impossibile – ma di utilizzare il desiderio incoercibile degli individui di ricondurre tutto a se stessi. Questo cinismo non è che apparente. L'utilitarismo elimina dall'idealismo ciò che in esso rimane di autentica grandezza, ma mantiene e addirittura rafforza la sua ingenuità. Dostoevskij avverte tutto ciò; capisce che la scoperta del sottosuolo infligge un colpo fatale al-

l'utopia del « palazzo di cristallo », perché rivela il nulla della visione metafisica e morale su cui si pretende di fondarla. Questa vittoria – la prima – sulle sinistre piattezze morali del XIX secolo gli sembra così importante che vorrebbe formularla in termini didattici e filosofici. Per questo, all'inizio del romanzo, incarica il protagonista di confutare direttamente i sistemi etici di cui la seconda parte della narrazione, l'unica strettamente romanzesca, dimostrerà l'insulsaggine.

Ma Dostoevskij non è riuscito a tradurre in concetti la psicologia del sottosuolo. Perché dovrebbe leggere il proprio testo meglio che la maggior parte dei critici? Egli ha certamente visto che il personaggio del sottosuolo sceglieva sempre altro dal proprio interesse « ben inteso », ma non ha saputo dire *ciò che sceglieva né perché lo sceglieva*. Si lascia sfuggire l'essenziale. Alla morale dell'interesse « ben inteso » egli non oppone dunque che una libertà astratta e vuota, una specie di « diritto al capriccio » che, in realtà, non rifiuta proprio nulla. Questa prima parte è quindi assai inferiore alla seconda. Ma è su questa, purtroppo, che si basano quasi tutti i critici quando cercano di definire l'antideterminismo e l'antipsicologismo dostoevskijani, ed è da questa, a quanto sembra, che Gide ha ricavato la famosa teoria dell'« atto gratuito ».

Il testo non fa altro che respingere, in nome di un vago irrazionale, situato ancora più in basso dell'utilitarismo nella scala del pensiero occidentale, tutti gli elementi positivi che quest'ultimo ancora racchiude; esso dunque si muove, a dispetto del proprio autore, nel senso di nuove divisioni e di nuove dispersioni; cioè si situa, oggettivamente, nello slancio storico dell'orgoglio prometeico. E finisce per contraddire la parte romanzesca di cui vuole essere il commento. Non bisogna quindi stupirsi di vederlo costantemente citato, oggi, da un individualismo anarchizzante che può rifarsi a Dostoevskij solo lasciando prudentemente da parte il resto della sua opera.

È spiacevole che critici ostili, per principio, a questo individualismo anarchizzante, tengano anch'essi in gran

conto questo testo atipico e vi cerchino la definizione dostoevskijana della libertà; questi critici ricadono, inevitabilmente, nell'eterna distinzione fra il Dostoevskij pensatore e il Dostoevskij romanziere, distinzione sempre operata a detrimento del secondo, cioè del solo che conti veramente. Non è il pensiero disincarnato che ci interessa, ma il pensiero incarnato nei romanzi. Bisogna collaborare, insomma, all'opera di decifrazione intrapresa dallo scrittore, e non approfittare delle sue semplificazioni o speculare sulle sue debolezze. L'interpretazione non deve fondarsi su ciò che vi è di più limitato nell'opera del romanziere, di più legato al passato, ma su ciò che si apre al futuro e porta in sé la maggiore ricchezza.

Il Dostoevskij geniale è il Dostoevskij romanziere. Non è dunque alle sue riflessioni teoriche, ma ai suoi testi autenticamente e pienamente romanzeschi, che bisogna chiedere il senso della libertà. Questa libertà è radicale quanto quella di Sartre, perché l'universo dostoevskijano è privo di valori oggettivi quanto quello sartreiano. Ma il Dostoevskij della maturità e della vecchiaia percepisce, dapprima al solo livello della creazione romanzesca e poi al livello della meditazione religiosa, ciò che né il Sartre romanziere né il Sartre filosofo hanno percepito, cioè che, in un simile universo, la scelta essenziale deve cadere non su un *in sé* muto, ma su una condotta già carica di senso e propagatrice del senso, il cui modello iniziale è formato da altri. I migliori studi di psicologia infantile confermano i tratti primari dell'opera romanzesca. Nell'universo strutturato dalla rivelazione evangelica, l'esistenza individuale rimane essenzialmente imitativa, anche e soprattutto, forse, quando respinge con orrore ogni pensiero di imitazione. I Padri della Chiesa reputavano evidente una verità che in seguito si è oscurata e che il romanziere riconquista passo a passo, attraverso le conseguenze terribili di questo oscuramento.

Questa verità, il romanziere la possiede a sufficienza, all'epoca dei *Ricordi*, per renderla operativa nella propria opera, ma non è capace di ricavarne la formula più degli altri pensatori della propria epoca. Da qui il carat-

tere gratuito, arbitrario e brutale della sua prosa non romanzesca. Egli sa bene a che cosa vuole arrivare – o quantomeno crede di saperlo, perché, anche in questo caso, gli accade di ingannarsi – ma non può mai giustificare logicamente le proprie conclusioni.

L'orgoglio sotterraneo, cosa strana, è un orgoglio collettivo. La sofferenza più viva proviene dal fatto che il personaggio non riesce a *distinguersi* concretamente dagli uomini che lo circondano. Anche se, a poco a poco, prende coscienza di questo fallimento. Egli comprende di essere circondato da piccoli funzionari che hanno i suoi stessi desideri e subiscono i suoi stessi fallimenti. Tutti gli individui del sottosuolo si credono tanto più « unici » quanto più sono, di fatto, comuni. Non è difficile individuare il meccanismo di questa illusione. Abbiamo già visto che Vel'čninov, nell'*Eterno marito*, entra suo malgrado nel gioco del partner. Il masochista finisce sempre per trovare di fronte a sé un sadico, e il sadico un masochista; ciascuno conferma all'Altro, e si fa confermare da lui, la duplice illusione di grandezza e di bassezza; ciascuno mantiene e affretta nell'altro l'andirivieni fra l'esaltazione e la disperazione. L'imitazione piena di odio si generalizza e i conflitti sterili si esasperano. Ciascuno esclama, con l'uomo del sottosuolo: « Io sono unico ed essi sono come tutti ».

Al di là del disaccordo superficiale, vi è un accordo profondo fra la realtà sociale e la psicologia individuale. *Il sosia* offriva già una mescolanza di fantastico psicopatologico e di realismo quotidiano che presuppone questo accordo. Le scene più significative sono quelle in cui Goljadkin junior, il doppio, ricorre a piccole e assai classiche astuzie per soppiantare il rivale presso il capufficio. La rivalità dei due Goljadkin si concretizza in situazioni assai significative dal punto di vista sociologico. Per capire le ossessioni dei piccoli funzionari dostoevskijani bisogna pensare alla burocrazia zarista a metà del XIX secolo, alla sua rigidissima gerarchia, alla proliferazione degli impieghi inutili e mal pagati. Il processo di « spersonalizzazione » subito dalla massa dei funzionari subalterni è tanto più rapido, efficace e subdolo, quanto più si con-

fonde con le rivalità feroci ma sterili generate dal sistema. Gli individui, costantemente opposti gli uni agli altri, non possono capire che la loro personalità concreta sta per dissolversi.

Otto Rank, nel suo saggio sul tema del « doppio » in letteratura, ha ben visto che « la maestria [di Dostoevskij] è caratterizzata dalla descrizione assolutamente oggettiva di uno stato paranoico di cui non è trascurato neppure un dettaglio, ma anche dall'azione dell'ambiente sulla follia della vittima ». Sfortunatamente, Rank non precisa in che cosa consista quest'azione dell'ambiente. Non basta dire che l'ambiente *favorisce* la follia, perché non si può mai distinguere la seconda dal primo. L'aspetto burocratico è la faccia esterna di una struttura la cui faccia interna è l'allucinazione del doppio. Il fenomeno stesso è doppio; esso comporta una dimensione soggettiva e una dimensione oggettiva che concorrono allo stesso risultato.

Per convincersi di questo fatto bisogna innanzitutto riconoscere che *Il sosia* e i *Ricordi dal sottosuolo* sono due tentativi di esprimere la stessa verità. Le scene capitali delle due opere si svolgono tutte in sere autunnali o di fine inverno; cade una neve fradicia; fa troppo freddo e al tempo stesso troppo caldo; il clima è umido, malsano, incerto, *doppio*, in una parola. Nei due romanzi ritroviamo gli stessi tipi di rivalità e gli stessi temi, compreso quello dell'invito rifiutato e quello dell'espulsione fisica che ricomparirà in Samuel Beckett.

Se i due romanzi fanno tutt'uno, è dall'orgoglio, in definitiva, che deriva l'allucinazione di Goljadkin. L'orgoglioso si crede *uno* nel sogno solitario, ma nello scacco si divide in un individuo disprezzabile e in un osservatore che disprezza. Diventa Altro anche per se stesso. Il fallimento lo costringe a prendere, contro se stesso, il partito dell'Altro, che gli rivela la sua nullità. I rapporti con se stesso e con gli altri sono dunque caratterizzati da una duplice ambivalenza: « Odiavo naturalmente tutti gli impiegati della nostra cancelleria, dal primo all'ultimo, e li disprezzavo tutti; ma, nello stesso tempo, credo, li temevo. Mi accadeva addirittura di porli più in alto di

me stesso. Queste cose, in me, si producono sempre all'improvviso; ora disprezzo le persone e ora le pongo su un piedestallo. Un uomo onesto e colto non può essere vanitoso che a condizione di essere infinitamente esigente con se stesso e di disprezzarsi talvolta fino all'odio ».

Il fallimento genera un duplice movimento. L'osservatore che disprezza, l'Altro che è in Me, si avvicina continuamente all'Altro che è fuori di Me, al rivale trionfante. Abbiamo visto, d'altronde, che questo rivale trionfante, questo Altro, fuori di Me, di cui imito il desiderio e che imita il mio, si avvicina continuamente a Me. Via via che la scissione della coscienza interiore si rafforza, la distinzione fra l'Io e l'Altro si attenua; i due movimenti convergono per generare l'« allucinazione » del doppio. L'ostacolo, simile a un cuneo che si piantasse nella coscienza, aggrava gli effetti sdoppianti di ogni riflessione. Il fenomeno allucinatorio costituisce la meta e la sintesi di tutti gli sdoppiamenti soggettivi e oggettivi che definiscono l'esistenza del sottosuolo.

È questa mescolanza di soggettivo e di oggettivo che il romanzo del 1846 ci fa meravigliosamente avvertire. La psichiatria è incapace di porre correttamente il problema del doppio, perché non può mettere in causa le strutture sociali. Essa cerca di guarire il malato riconducendolo al « senso dell'oggettività ». Ma l'« oggettività » di questo malato è, per certi aspetti, superiore a quella degli individui « normali » che lo circondano. Goljadkin potrebbe già proferire le millanterie del personaggio del sottosuolo: « Quanto a me, io non ho mai fatto altro che spingere all'estremo, nella mia vita, ciò che voi osavate spingere soltanto a metà, chiamando saggezza la vostra vigliaccheria e consolandovi così con delle menzogne. Perciò io sono forse ancora più vivo di voi ».

Qual è dunque la cosa che il personaggio del sottosuolo crede di essere il solo a « spingere all'estremo », ma che condivide con il suo prossimo? È evidentemente l'orgoglio, questo primo motore psicologico, e presto metafisico, che governa tutte le manifestazioni individuali e collettive della vita sotterranea. *Il sosia* è un'opera notevole, tuttavia non arriva a chiarire l'essenziale. In

particolare, non rivela il ruolo che la *letteratura* sostiene nell'egotismo sotterraneo. I *Ricordi* dedicano a questo tema pagine capitali. Il protagonista ci informa di avere coltivato per tutta la vita «il bello e il sublime». Egli ammira appassionatamente i grandi scrittori romantici. Ma è un balsamo velenoso ciò che quegli individui eccezionali versano sulle sue ferite psicologiche. I grandi slanci sviano dalla realtà senza liberare veramente, perché le ambizioni che risvegliano sono, in definitiva, terribilmente mondane. La vittima del romanticismo diventa sempre più inadatta alla vita ed esige contemporaneamente da essa cose sempre più esorbitanti. L'individualismo letterario è una specie di droga di cui bisogna continuamente aumentare le dosi per procurarsi, a prezzo di sofferenze sempre accresciute, qualche dubbia estasi. La scissione fra «l'ideale» e la realtà sordida viene aggravata. Dopo aver fatto l'angelo, il personaggio del sottosuolo fa la bestia. Gli sdoppiamenti si moltiplicano.

È del proprio romanticismo che Dostoevskij fa qui la satira. Il contrasto fra le situazioni penose e la retorica grandiosa di cui il personaggio del sottosuolo si ubriaca corrisponde allo scarto fra l'interpretazione suggerita dall'autore e il significato oggettivo di un romanzo come *Umiliati e offesi*. Il personaggio del sottosuolo, l'autore presunto dei *Ricordi*, percepisce la verità delle avventure grottesche che ha vissuto nell'accecamiento. Questo scarto fra l'uomo che è diventato e l'uomo che era prima riflette quello che separa i *Ricordi* dalle opere anteriori, che d'ora in poi definiremo «romantiche».

Il romantico non riconosce i propri sdoppiamenti e, così facendo, li aggrava. Egli vuole credere di essere perfettamente *uno*. Sceglie dunque una delle due metà del proprio essere – all'epoca romantica propriamente detta, è generalmente la metà ideale e sublime; ai nostri giorni, è piuttosto la metà sordida – e tenta di far passare questa metà per la totalità. L'orgoglio cerca di dimostrare che può legare insieme e unificare tutta la realtà intorno a se stesso.

Nel Dostoevskij romantico, le due metà della coscienza romantica si riflettono separatamente in opere senti-

mentali o patetiche da una parte, e in opere grottesche dall'altra. Abbiamo, da un lato, *Povera gente*, *La padrona*, *Le notti bianche*; e dall'altro, *Il signor Procharčîn*, *Stepančikovo e i suoi abitanti*, *Il sogno dello zio*, ecc. Nelle opere come *Umiliati e offesi*, la divisione dei personaggi in «buoni» e in «cattivi» riflette la dualità del sottosuolo. Questa dualità soggettiva ci è presentata come un dato oggettivo della realtà. La differenza fra i «buoni» e i «cattivi» è tanto radicale quanto astratta: gli elementi che ritroviamo nei due casi sono gli stessi, con il segno «più» o con il segno «meno». Teoricamente, nessuna comunicazione è possibile fra queste due metà, ma il masochismo dei «buoni» e il sadismo dei «cattivi» rivela l'instabilità della struttura, la tendenza perpetua delle due metà a passare l'una nell'altra, senza mai arrivare a fondersi insieme. Masochismo e sadismo riflettono la nostalgia romantica dell'unità perduta, ma questa nostalgia è intrisa d'orgoglio; il desiderio che essa genera, lungi dall'unire, disperde, perché si smarrisce sempre nell'Altro.

L'opera romantica non può dunque salvare lo scrittore; essa lo chiude nel cerchio del suo orgoglio; perpetua il meccanismo di un'esistenza votata al fallimento e alla fascinazione. Dostoevskij, nei *Ricordi*, allude all'arte sdoppiata cui sta per rinunciare quando ci descrive le velleità letterarie del protagonista. Il desiderio impotente di vendicarsi spinge quest'ultimo a fare non la satira di se stesso, come nella prima parte del racconto, ma quella del rivale, del nemico, dell'ufficiale arrogante: «Un bel mattino, benché non mi fossi mai occupato di letteratura, mi venne in mente di descrivere quell'ufficiale in tono satirico, di farne la caricatura e di farne il protagonista di una novella. Mi immersi con gioia in questo lavoro. Dipinsi il mio personaggio con i colori più foschi. Lo calunniai addirittura».

Tutte le opere del periodo romantico, con la parziale eccezione del *Sosia*, non fanno che riflettere una dualità che le opere maggiori rivelano. Il personaggio del sottosuolo è *al tempo stesso* il personaggio «sognatore» e lirico delle opere sentimentali e il piccolo funzionario intri-

gante e ridicolo delle opere grottesche. Le due metà della coscienza sotterranea si sono unite. Non è la loro impossibile sintesi che lo scrittore ci presenta, ma la loro contrapposizione dolorosa in uno stesso individuo. Queste due metà dominano, alternativamente, la personalità dello sventurato protagonista, determinando ciò che i medici chiamerebbero il suo temperamento *ciclico*. L'opera che rivela la divisione è un'opera che *unisce*.

Non abbiamo alcuna difficoltà a ritrovare nell'esistenza stessa di Dostoevskij la dolorosa dualità che caratterizza l'esistenza del sottosuolo. I riferimenti personali che lo scrittore utilizza nei *Ricordi* si polarizzano, a quanto sembra, intorno agli ultimi anni della sua adolescenza.

L'infanzia di Fëdor Michajlovič è trascorsa all'ombra di un padre tanto stravagante nella condotta quanto austero nei principi. La letteratura si presentava quindi come un mezzo per sfuggire alle tristi realtà della vita familiare. Questa tendenza all'«evasione» si è successivamente rafforzata sotto l'influenza del giovane Šidlovskij, che divenne amico dei due fratelli Dostoevskij il giorno stesso del loro arrivo a Pietroburgo, nel 1837. Šidlovskij stravedeva per Corneille, Rousseau, Schiller e Victor Hugo. Scriveva versi in cui si esprimeva un bisogno pressante di «dominare l'universo» e di «conversare con Dio». Piangeva molto, parlava anche di mettere termine alla propria deplorabile esistenza gettandosi in un canale di Pietroburgo. Fëdor Michajlovič ne fu soggiogato, ammirò ciò che Šidlovskij ammirava; pensò ciò che egli pensava. È da quest'epoca, sembra, che data la sua vocazione di scrittore.

Qualche mese più tardi, Dostoevskij entrava nella sinistra scuola di ingegneria militare di Pietroburgo. La disciplina era feroce, gli studi ingrati e faticosi. Dostoevskij soffocava in mezzo a giovani zoticoni interamente occupati dalla futura carriera e dalla vita mondana. Se i sogni solitari del personaggio del sottosuolo ci rimandano a Šidlovskij, le disavventure che li seguono ci fanno pensare alla scuola di ingegneria. Dopo avere nascosto a lungo a se stesso le sofferenze che gli fecero subire i condiscipoli, Dostoevskij forse le esagera un poco; abbastanza forte, ormai, per guardare in faccia le proprie debolezze, egli è ancora troppo debole per perdonarsele.

È durante questi anni di scuola che il padre di Dostoevskij venne assassinato da alcuni servi che tiranneggiava come i figli. All'idea di sentirsi sollevato da questa morte e di esserne al tempo stesso complice, Fëdor Michajlovič prova un'angoscia estrema e fa di tutto per scacciare dalla memoria l'orribile ricordo.

Non appena uscito dalla scuola militare, Dostoevskij scrive *Povera gente* e viene accolto come un nuovo Gogol' dalla cerchia degli amici di Belinskij. Passa dalla povertà al lusso, dall'anonimato alla gloria, dall'oscurità alla luce. I più deliranti sogni šidlovskijani divengono realtà. Dostoevskij è ebbro di gioia; il suo orgoglio, schiacciato ma vivo, si rialza e fiorisce. «Mai, fratello mio,» scrive a Michajl «la mia gloria andrà oltre la vetta che ha raggiunto adesso. Suscito dovunque un rispetto incredibile, una curiosità sorprendente... Tutti mi considerano come una meraviglia». Si diffonde la voce, constata con soddisfazione, «che è apparsa una nuova stella, e che essa farà cadere tutti nel fango».

Il giovane scrittore prende sul serio ogni adulazione. Non capisce che si tratta di un prestito a breve scadenza e che bisogna rimborsare tutto, e molto in fretta, sotto pena di perdere ogni credito. Dostoevskij non pratica alcuno dei piccoli compromessi che rendono tollerabile il sottosuolo letterario. Il suo orgoglio è certamente più grande di quello delle persone che lo circondano, ma soprattutto egli è più ingenuo, più brutale, meno abile a trattare l'orgoglio altrui. Questo giovane provinciale, ribollente di desideri insoddisfatti, ma già maltrattato dall'esistenza al punto da rimanerne per sempre deforme, non poteva mancare di far ridere, e al tempo stesso di irritare, i dandy letterari che facevano cerchio intorno a Turgenev.

Dostoevskij ha scelto da lungo tempo di essere dio, lontano dagli uomini e dalla società. Eccolo adesso entrare, fra gli applausi, nei salotti letterari più brillanti di Pietroburgo: non stupiamoci se prende se stesso per un dio. Le testimonianze dei contemporanei descrivono tutta la sua stupefacente trasformazione. Dapprima estremamente silenzioso e chiuso, diede prova, in seguito, di

un'esuberanza e di un'arroganza straordinarie. Inizialmente destò il sorriso, ma ben presto sopraggiunse l'esperazione.

Tutti i meccanismi del sottosuolo entrano allora in movimento. Feriti nell'orgoglio, Turgenev e i suoi amici tentano di ferire a loro volta. Dostoevskij cerca di difendersi, ma la lotta è impari. Egli accusa Turgenev, che il giorno prima venerava, di essere «geloso» della propria opera. Lascia intendere che le proprie ali da gigante gli impediscono di camminare. I beffeggiatori si scatenano e incominciano a circolare versi satirici, opera di Turgenev e di Nekrasov: «Paladino dal triste aspetto, / Dostoevskij, amabile fanfarone, / Sul naso della letteratura, / Tu rosseggi come un nuovo foruncolo».

Il superficiale Panaev, nei propri *Ricordi*, osserverà un po' più tardi: «Abbiamo fatto perdere la testa a uno di questi piccoli idoli del giorno... Aveva finito per vaneggiare. Ben presto lo demolimmo e lo dimenticammo completamente. Poveraccio! Lo abbiamo ridicolizzato».

Qui vediamo chiudersi il cerchio dell'orgoglio e dell'umiliazione. Nulla di più banale, in un certo senso, di questo cerchio, ma Dostoevskij non è ancora capace di descriverlo, perché non ha incominciato ad uscirne. Dostoevskij, sicuramente, è orgoglioso *a suo modo*, e questo modo è unico. Tale singolarità non è priva di importanza, perché si riflette nell'opera, ma per l'opera essa è meno importante dei punti in comune fra Dostoevskij e il resto degli uomini. Se il suo orgoglio non fosse fatto della stessa sostanza degli altri orgogli, non si potrebbe rimproverare allo scrittore, come viene fatto sovente, di essere *più* orgoglioso, e di conseguenza *più* umiliato dei comuni mortali. Questo *più* di orgoglio è misteriosamente legato al *meno* che permetterà un po' più tardi a Dostoevskij di riconoscere in se stesso, e di analizzare, i meccanismi del sottosuolo. Questo *più* e questo *meno* ci informano meglio sulla genesi e sulla natura del genio romanzesco che non la singolarità ineffabile di cui parlano tanti critici. Bisogna sempre ritornare alla frase dei *Ricordi dal sottosuolo* citata in precedenza: «Quanto a me, io non ho mai fatto altro che spingere all'estremo,

nella mia vita, ciò che voi osavate spingere soltanto a metà... ».

Se la dialettica dell'orgoglio e dell'umiliazione non fosse così diffusa, come sosterrà il Dostoevskij maggiore, non potremmo comprendere né il successo delle opere che la nascondono, né il genio dello scrittore che ce ne rivela l'universalità. Non potremmo neppure comprendere la fioritura tardiva di questo genio, perché non potremmo comprendere le relazioni di Dostoevskij con Belinskij e con i suoi amici. Dostoevskij aveva lavorato al *Sosia* in uno stato di esaltazione facile da comprendere. Collocando in una dimensione realistica e quotidiana un frusto tema romantico, lo scrittore conduceva la propria opera verso nuove profondità. La sua allegria è un po' paragonabile, forse, a quella del ricercatore scientifico che unendo la fortuna all'abilità scopre all'improvviso la soluzione di un problema che avrebbe potuto richiederli molti esperimenti. Il motivo del doppio permette a Dostoevskij di penetrare in un territorio letterario a cui era ancora incapace di accedere con i propri mezzi. Forse, se la sua opera fosse stata accolta come meritava, egli non avrebbe mai pienamente conquistato e posseduto questo territorio. Forse, infatti, avrebbe ceduto alla tentazione di ripetere il successo del *Sosia* e di fissare in un procedimento permanente la tecnica così particolare di quest'opera. Un simile Dostoevskij sarebbe stato più puramente « letterario » del Dostoevskij reale, più « moderno » forse, nel senso che molti danno oggi a questo termine, ma meno universale e, in definitiva, meno grande.

Può darsi che il giorno in cui, dopo alcune esitazioni, Belinskij condannò *Il sosia*, egli abbia reso al proprio protetto un grande servizio, ma per ragioni ben diverse da quelle che immaginava. Dostoevskij, adesso, lo esasperava, ed egli stesso era troppo egoista, troppo letterato per non lasciarsi andare a sostenere, nelle relazioni con lui, il ruolo sadico che il masochismo del giovane scrittore richiedeva. Al di là della questione dei prestiti da Gogol', le obiezioni che il critico mosse al *Sosia* erano abbastanza semplicistiche; ma come avrebbe potuto, Dostoevskij, mettere in discussione il giudizio dell'uomo

che lo aveva strappato alla sua spaventosa adolescenza? Le lettere che scrive al fratello rivelano un grande smarrimento: « Sono rimasto momentaneamente abbattuto; ho un terribile difetto: un orgoglio, una vanità senza limiti. Il solo pensiero di avere deluso l'attesa del pubblico e di avere sciupato un'opera che avrebbe potuto essere grandiosa mi uccide letteralmente. Goljadkin mi disgusta. Molti passaggi sono stati raffazzonati... Tutto ciò mi rende la vita insopportabile ».

Come Vel'čaninov finisce per entrare nel gioco di Trusockij, così Belinskij e i suoi amici si comportarono da *doppi* e strinsero intorno a Dostoevskij il cerchio del fallimento. Gli sbarrarono la strada verso una carriera onorevole, e perfino brillante, nella letteratura. Lo aiutarono a soffocare nel nido lo scrittore di talento che avrebbe potuto diventare. Le opere posteriori al *Sosia* giustificano, con la loro mediocrità, la condanna senza appello che Belinskij pronunciò contro di esse. Due vie soltanto rimangono aperte a Dostoevskij: l'alienazione totale o la genialità, prima l'alienazione e poi la genialità.