

LA MITE COME ESPRESSIONE DEL METODO CREATIVO E DELL'IDEALE UMANISTICO DI DOSTOEVSKIJ

A UMA CRIATURA DÓCIL COMO EXPRESSÃO DO MÉTODO CRIATIVO E DO IDEAL HUMANISTA DE DOSTOIÉVSKI

A GENTLE CREATURE AS AN INTERPRETATION OF DOSTOEVSKY'S CREATIVE METHOD AND HUMANISTIC IDEAL



Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 07/03/2022

Aprovado em: 28/03/2022

Distribuído sob



Gloria Politi

gloria.politi@unisalento.it

Phd, Tenured Lecturer and Researcher in Slavic Studies (L-LIN/21) since 2007. Adjunct Tenured Professor of Russian Language and Translation (University of Salento). P.I. of P.R.I.N. “(De)construction of Myth in Contemporary Women’s Literature in Russia and Poland”. Research topics cover Russian linguistics, Russian literature, contemporary Russian women literature, translation studies. Her scientific papers have been published in both Italian and foreign specialized journals.

Iryna Shylnikova

iryna.shylnikova@unisalento.it

PhD student at the University of Salento (Lecce, Italy). From 2017 to 2019 she participated as a researcher in P.R.I.N. “(De)construction of Myth in Contemporary Women’s Literature in Russia and Poland”. Currently, continues her research in the field of women’s contemporary Russian and Ukrainian literature. Her scientific papers have been published in scholarly journals on teaching of Russian as a foreign language, on Russian and Ukrainian culture and literature.

Riassunto/Resumo/Abstract Parole chiave/Palavras-chave/Keywords

Il saggio mira a identificare e descrivere la specificità artistica dell’ideale estetico di Dostoevskij attraverso l’analisi di un testo letterario, *La mite*, per giungere a definire le posizioni autoriali in relazione alla “vera vita” e alla morte. Del racconto, facente parte del *Diario di uno scrittore* del 1876, si delineerà il ruolo e la funzione da esso svolti, sul piano sincronico e diacronico, in relazione al contesto spirituale e culturale coevo.

Dostoevskij, vita, morte, immortalità, Cristo.

O ensaio visa identificar e descrever a especificidade artística do ideal estético de Fiódor Dostoiévski através da análise de um texto literário, *Uma Criatura Dócil*, a fim de definir as posições do autor em relação à “verdadeira vida” e à morte. O papel e função da história, que faz parte do *Diário de um Escritor* de 1876, serão delineados, tanto sincrônica quanto diacrônicamente, em relação ao contexto espiritual e cultural da época.

Dostoiévski, vida, morte, imortalidade, Cristo.

The essay aims at identifying and describing the artistic specificity of Dostoevsky’s aesthetic ideal through the analysis of the literary text, *A Gentle Creature*, in order to define the author’s positions in relation to “true life” and death. The role and function of the story, which is part of the *Diary of a Writer* of 1876, will be outlined, both synchronically and diachronically, in relation to the spiritual and cultural context of the time.

Dostoevsky, life, death, immortality, Christ.

Introduzione¹

Molto si è scritto sulle ragioni dell'incessante interesse della critica nei confronti di Dostoevskij, sulla sua influenza sui contemporanei e sulle generazioni future. Una delle definizioni più recenti e, a nostro parere, più calzanti è data dall'immagine dello scrittore che, impegnato nella geometria della verticalità dell'uomo, subordina la parte centrale, quella visibile e socialmente condizionata, alla rivelazione oppure allo squarcio sugli inferi della psiche umana, per esprimere il bisogno urgente dell'uomo in Cristo e nella autocoscienza (SEDAKOVA, 2015).

Occorre osservare che la temporalità cui Dostoevskij si riferisce nelle sue opere è tridimensionale e ogni istante è quello della decisione: lo scrittore perciò non sottomette l'uomo al tempo lineare ma, preferendo *kairòs* a *kronos*, gli schiude il passato, il presente e il futuro, ponendolo nella condizione di sperimentare la libertà di scelta nella speranza di un "superamento" del presente "dominante" e "decadente" per un progetto futuro che vedrà trionfare la verità.

Il presente studio mira a identificare e descrivere la specificità artistica dell'ideale estetico di Dostoevskij per giungere a definire le posizioni autoriali in relazione alla "vera vita" e alla morte, attraverso l'analisi di un testo letterario, *La mite*, facente parte del *Diario di uno scrittore* del 1876. L'approfondimento del ruolo che il racconto svolge, a livello sincronico e diacronico, in relazione all'ampio contesto spirituale e culturale del tempo, determina il ricorso ad una metodologia critica che permette di indagare anche le singole componenti semantiche, individuando i molteplici aspetti associativi della struttura profonda del testo considerato come espressione di massima contrazione e concentrazione di significati.

1. La *povest'*, lo *skaz* e la "parola altrui"

L'idea de *La mite* comincia a prendere forma in Dostoevskij già nel 1869 ma lo scrittore realizza il racconto in tre settimane, ossia in un arco di tempo compreso tra la fine di ottobre e il mese di novembre 1876, e lo pubblica nel *Diario di uno scrittore*, proprio nel numero di novembre di quello stesso anno. I primi schizzi, che si collocano temporalmente tra la fine di ottobre 1876 e la prima parte del mese successivo, si presentano sotto forma di appunti sparsi, scritti in maniera caotica e frammentaria, eppure molte delle espressioni e delle parole presenti nelle bozze confluiranno nel testo finale senza subire grandi modifiche, quasi a voler evidenziare la loro valenza di capisaldi narrativi: "Evviva l'elettricità del pensiero umano" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 656); "*severa meraviglia*" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 666); "il velo!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 665); "avevo vinto ed ella per l'eternità era vinta!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 657). Il processo artistico di elaborazione del racconto è inframmezzato da molte interruzioni, infatti per giungere ad una stesura definitiva occorre attendere la minuta autografa con la data del 19 novembre 1876, indicata da Dostoevskij stesso che fornisce anche due varianti del titolo: *Krotkaja*, la mite, e *Zapugannaja*, l'impaurita (TUNIMANOV, RAK, 1994, p. 526).

Anche questo tentennamento può essere considerato come espressione della necessità da parte dello scrittore di individuare una specifica prosodia narrativa, cioè la giusta intonazione, in grado di trasmettere la tragicità di un "fatto" semplice e, al tempo stesso "fantastico" (*fantastičeskij*), connotazione quest'ultima che si va ad aggiungere, nel sottotitolo, al termine "Racconto" (*rasskaz*). Le ragioni di tale scelta sono chiarite dall'autore nella nota

¹ Le autrici condividono la responsabilità di questo articolo, ma a Politi va attribuito il § 1 e a Shylnikova il § 2.

introduttiva all'opera:

L'ho intitolato "fantastico", sebbene lo ritenga al massimo grado realistico. Ma qualcosa di fantastico c'è davvero, e precisamente nella forma, cosa che trovo necessario chiarire in anticipo.

Il fatto è che non si tratta né di racconto né di diario. Immaginatevi un uomo, davanti al quale giaccia la moglie suicida, gettatasi dalla finestra alcune ore prima. Egli è costernato e non ha avuto ancora il tempo di raccogliere i propri pensieri. Va su e giù per le stanze e cerca di rendersi conto dell'accaduto, di "raccogliere i pensieri in un punto". [...] E così parla con se stesso, racconta il fatto, cerca di spiegarlo a se stesso. [...] Nonostante l'apparente logicità del discorso, si contraddice più volte e nella logica e nei sentimenti. [...]

Questo è il tema. [...] Se uno stenografo l'avesse ascoltato scrivendo tutte le sue parole, l'insieme sarebbe riuscito un po' più diseguale e disordinato di quanto appaia nel mio racconto, ma credo che l'ordine psicologico sarebbe rimasto lo stesso. La congettura che uno stenografo abbia scritto quel che io poi ho rielaborato, è ciò che io chiamo l'elemento fantastico del mio racconto (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 633-634).

C'è però da aggiungere che Dostoevskij, quando nella stessa nota introduttiva chiede

venia ai suoi lettori per non essersi rivolto ad essi nella forma consueta del *Diario*² ma con un testo letterario (fanzionale), abbandona l'espressione *fantastičeskij rasskaz* a favore di *povest'*³. In realtà per lo scrittore, il ricorso a questo termine risponde a una stilizzazione letteraria la cui accezione si inserisce in una delle tante che, nel tempo, erano state date alla narrazione *tout court*, grazie alla quale potevano essere connotati quei generi che Dostoevskij utilizza e che rientrano nelle categorie di romanzi, *povest'* e racconti.

Per lo scrittore, infatti, i generi risultano subordinati all'essenza gnoseologica del realismo come metodo artistico; essi rappresentano perciò lo strumento che permette di svelare il "mistero dell'uomo", di comprendere il significato storico della realtà coeva e l'essenza della storia umana. Partendo da questi principî, l'autore costruisce il proprio metodo creativo, che aspira alla conoscenza profonda della realtà: in tal modo, la ricerca di nuove forme di "incarnazione" artistica, che fossero in grado di rappresentare pienamente i nuovi contenuti storici conseguenti alla serie di riforme del 1861⁴, definita da Dostoevskij con l'espressione "Caos e disgregazione", porta alla scoperta di un romanzo nuovo e di "generi originali" in virtù dei quali a quel caos e a

2 Secondo un approccio tradizionale, ormai superato, che distingueva, in Dostoevskij, la produzione in prosa dalla pubblicistica, il *Diario di uno scrittore* era considerato come un insieme di articoli, nei quali trovava spazio anche l'elemento letterario, sotto forma di racconto o bozzetto. Oggi, invece, grazie ad altri strumenti critici, ci si può riferire al *Diario* come ad una forma sincretica appartenente ai cosiddetti "generi senza intreccio", nei quali i molteplici e diversi argomenti trattati trovano l'elemento coesivo nella forte personalità organizzativa dell'autore, nella sua libera volontà, nella sua "fantasia" che, sovente, giunge a rasentare il "capriccio" (Cfr. a tal proposito ZACHAROVA, 1974; TUNIMANOV, 1972; ŠKLOVSKIJ, 1976).

3 All'origine del termine vi è il verbo *povedat'* (raccontare, confidare un segreto) e l'antico significato del termine *vest'* (notizia di un fatto); la loro fusione sta ad indicare un genere che assorbe in sé i racconti orali, gli eventi visti o ascoltati direttamente dal narratore. La nascita di tale genere letterario risale alla Rus' dell'XI secolo quando, sotto l'influenza della cultura bizantina, la *letopis'*, cioè la trattazione rigidamente annalistica, si trasformò in *povest'* ovvero in un "racconto", in una "narrazione".

Inoltre: "Nell'ambito dello studio dei generi letterari russi, della loro evoluzione, dei loro reciproci rapporti, la *povest'* presenta un elemento di grande originalità. Si tratta infatti dell'unica denominazione letteraria che, al di là dei profondi mutamenti subiti per effetto dell'evoluzione storico-culturale, ha mantenuto intatta la propria vitalità dall'epoca di Kiev fino ai giorni nostri" (FERRAZZI, 1990, p. 9).

4 Intendiamo le riforme avviate da Alessandro II, tra le quali, prima fra tutte, l'emancipazione dei servi della gleba varata dallo zar il 3 marzo (19 febbraio) 1861. Si trattava senza dubbio di una grande trasformazione la cui debolezza risiedeva però essenzialmente negli accordi finanziari posti alla base, tanto da dimostrarsi irrealistica e irrealizzabile. Da ciò derivarono l'ondata di disordini agrari, la miseria, la disperazione e la collera nelle campagne (RIASANOVSKY, 2005, pp. 369-391).

quella disgregazione lo scrittore contrappone l'utopia etica, cioè l'idea umanistica di una creazione "dell'uomo nell'uomo" e del suo "rinnovamento". È evidente che le sperimentazioni dostoevskiane, per quel che concerne i generi letterari, furono di tipo metodologico ma il risultato cui si giunse schiuse l'orizzonte a possibilità illimitate per la comprensione realistica del passato, la conoscenza del presente e la predizione del futuro.

Alle prese con *La mite*, Dostoevskij fa della *povest'* una particolare tipologia di *skaz*, o meglio, una stilizzazione. La definizione di Bachtin ci permette di comprendere cosa divenga lo *skaz* nel fecondo ibridismo creativo dello scrittore:

Un elemento dello *skaz*, cioè l'orientamento sul discorso orale, è proprio, obbligatoriamente di ogni racconto. Il narratore, anche se scrive il suo racconto e gli conferisce una qualche rielaborazione stilistica, non è tuttavia un letterato di professione, egli non possiede uno stile determinato ma solo una determinata maniera socialmente e individualmente determinata di raccontare, che tende allo *skaz* orale. Se invece egli possiede un determinato stile letterario, che viene appunto riprodotto dall'autore a nome del narratore, di fronte a noi è una stilizzazione, non un racconto (la stilizzazione può invero essere introdotta e motivata in modo diverso) (BACHTIN, 2018, p. 194).

La presa di appunti in forma stenografata che riporta il monologo dialogico pronunciato dall'eroe de *La mite*, come detto chiaramente da Dostoevskij nella nota introduttiva, è la prova ulteriore del fatto che l'eroe non è

oggetto della parola autoriale. La parola dell'autore è *parola rivolta alla parola*, a qualcuno presente (che proprio per questo si sottrae alla parola su di lui, si assenta, con la sua eccedenza, dalla parola che lo presenta) e non come parola su di un assente (che pertanto si presta di più all'illusione della sua personificazione). Essa considera la parola dell'eroe come

parola di una "seconda" persona, rivolta a un "tu", non di una "terza" persona di un "egli": la considera come parola frontale. Pertanto è *dialogicamente rivolta a lui*. «L'autore parla con tutta la costruzione del suo romanzo non *sull'eroe* ma *con l'eroe*» (PONZIO, 2018, p. 23).

L'intera opera letteraria di Dostoevskij (includendo, è ovvio, anche la pubblicistica) nasce dunque da una concezione del tutto diversa da quella dei suoi contemporanei. Lo scrittore non è interessato alla descrizione dei rapporti sociali e della realtà visibile che è sotto gli occhi di chiunque voglia osservarli e comprenderli in maniera obiettiva, piuttosto intende esplorare gli aspetti più profondi della società del XIX secolo. Rifiutandosi di descrivere il mondo già creato, scrutando con la sua attività artistica i percorsi sociali che stanno per nascere, cercandone quasi i segni premonitori, aspira a rappresentare l'ineluttabilità dell'avvenire e persino prospettare le soluzioni per il rinnovamento. Ecco che i temi ricorrenti nell'opera dostoevskiana, e che ritroviamo anche ne *La mite*, sono la ricerca della verità sulla società moderna, i movimenti storici, l'animo umano tormentato dai più intimi problemi e le difficoltà che scaturiscono dai rapporti sociali. Lo scrittore, staccandosi dalle conquiste del realismo a lui coevo, si mette faticosamente alla ricerca della verità grande a cui il mondo aspira ma che non ha mai raggiunto. Per queste ragioni, Dostoevskij, diversamente dagli scrittori naturalisti, non guarda dall'alto gli eroi delle sue opere, non li studia con la pervicacia di un entomologo allo scopo di rendere intelligibile un mondo che non gli appartiene:

In Dostoevskij, al contrario, il narratore appartiene al mondo presentato nel romanzo, è una infima molecola, del tutto insignificante dell'umanità, ne è legato da un profondo sentimento di solidarietà fisica, sociale e morale. Osservando l'uomo che soffre e che cerca il senso della sua esistenza, il narratore del romanzo dostoevskiano osserva e studia se medesimo e cerca una verità valida per l'umanità intera (KULCZYCKA-SALONI, 1981, p. 20).

Ne *La mite*, lo scrittore intende raggiungere i suoi obiettivi facendo ricorso all'espedito artistico della narrazione in prima persona (*Icherzählung*), che è stato già sperimentato in precedenti racconti e che sarà ancora utilizzato in futuro⁵.

Dostoevskij introduce l'artificio nella nota introduttiva al racconto in relazione alla presa di appunti stenografati, rimarcando di volersi riservare il diritto di elaborare ed organizzare quelle annotazioni a suo modo, rifacendosi a "un metodo quasi eguale" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 634) al quale era ricorso già Victor Hugo ne *L'ultimo giorno di un condannato a morte* (1829), ma di preservare lo stesso ordine/disordine psicologico dello scorrere dei pensieri per rappresentare non tanto il flusso di coscienza quanto la coscienza oppressa di un uomo proprio nel momento in cui si trova sull'orlo della voragine che gli si pone dinanzi cioè quando, "all'improvviso" (*vdrug*), in lui si manifesta l'autocoscienza.

Il riferimento a Victor Hugo, come abbiamo visto, non è affatto casuale non può essere considerato semplicemente il prestito di un metodo narrativo; si tratta invece di una coordinata essenziale immessa da Dostoevskij nel racconto per realizzarne la corretta comprensione, risultante dall'incrocio di quegli elementi posti dall'autore all'interno della nota introduttiva, quale parte imprescindibile della narrazione. Ne *La mite*, trattando il suicidio di una giovane donna, lo scrittore introduce, al tempo stesso, la questione primigenia della condanna a morte "con rinvii indefiniti" (HUGO, 2016, p. 57), che pesa sul capo di ogni essere umano. Tale argomento era stato già affrontato in maniera esplicita nel primo capitolo del numero di ottobre 1876 del *Diario*, precisamente nell'articolo intitolato *Una condanna*, dove Dostoevskij presenta le considerazioni di "un suicida per noia", cioè i

pensieri di un materialista:

Se morissi e l'umanità perdurasse senza di me, forse ne avrei conforto. Ma il nostro pianeta non è eterno e anche all'umanità è dato un termine, un attimo, come a me. E per quanto razionalmente, gioiosamente, giustamente e santamente si organizza l'umanità sulla terra, tutto domani sarà ridotto a zero. E sebbene ciò, chissà perché, sia indispensabile, per certe leggi universali, eterne e morte della natura, credetemi pure che in quest'idea vi è qualcosa di profondamente irriverente per l'umanità, qualcosa per me di offensivo, e tanto più insopportabile, in quanto che nessuno ne ha colpa (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 608).

Inoltre, possiamo rilevare che il narratore materialista, in antitesi con l'autore, lancia le sue invettive contro le cieche leggi della natura dinanzi alle quali non intende piegarsi poiché rifiuta la sofferenza implicita al suo essere stato creato, preferendo il dissenso incondizionato, rappresentato, in ultima analisi, dall'autodistruzione. A parte questa finzione letteraria, nel *Diario* è possibile rintracciare i fatti realmente accaduti che spingono lo scrittore ad occuparsi della tematica posta al centro de *La mite*, cioè il suicidio e, in opposizione ad esso, l'esaltazione della "viva vita" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 439).

L'ondata di suicidi che sconvolse la Russia negli anni Settanta dell'Ottocento trovò eco sulle pagine di quotidiani e riviste come "Golos" (La voce), "Moskovskie vedomosti" (Notizie moscovite), "Novoe vremja" (Il nuovo tempo), "Grazdanin" (Il cittadino); ricordiamo che di quest'ultimo Dostoevskij fu redattore dal 1873 al 1874 ed è qui che cominciò a pubblicare il *Diario*, sotto forma di rubrica, firmando per la prima volta gli articoli che scriveva.

Il primo riferimento al suicidio è presente nel secondo capitolo del *Diario* di

⁵ A tal proposito, si consideri, per esempio, *Memorie dal sottosuolo* (1864). Restando nell'ambito del *Diario*, ricordiamo *Il sogno di un uomo ridicolo* (1877) che, insieme a *La mite* e a *Bobok* (1873) costituiscono la trilogia dei racconti "fantastici", secondo la definizione data dall'autore stesso.

maggio 1876, in un brano dal titolo *Un'idea fuori posto* (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 435-439). Qui l'autore, mentre riflette sull'onestà, sull'indipendenza degli individui e sul "vivo sentimento dell'esistenza, senza il quale nessuna società può vivere e il mondo esistere" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 436), passa alla constatazione che talvolta si possa rimanere schiacciati da un'idea, scegliendo tuttavia di continuare la propria esistenza sotto quel peso o, nel peggiore dei casi, di interromperla bruscamente. Lo scrittore fa riferimento a quanto accaduto ad una giovane venticinquenne, una tale Pìsareva, la cui vita, come osserva Dostoevskij, sembrava non essere scalfita da alcuna difficoltà: la donna aveva trovato un buon lavoro arrivando a San Pietroburgo, faceva infatti la levatrice, il che la metteva al riparo dai problemi economici. Eppure si suicida, lasciando, prima di avvelenarsi, una lettera dove grida la stanchezza che prova nei confronti della propria esistenza e l'assoluta necessità di porre fine a quella angosciosa sofferenza:

Ella era effettivamente molto stanca; tutta la lettera della poverina respira stanchezza. La lettera ha perfino un tono querulo, impaziente: "Lasciatemi in pace, sono stanca, stanca. Non dimenticate di farmi cavare la camicia e le calze nuove che ho indosso; sul mio tavolino ci sono una camicia e delle calze vecchie. Mi si mettano queste". Ella non scrive *togliere*, ma *cavare* e tutto è in questo stile di terribile impazienza. Tutte queste parole aspre derivano da impazienza, e l'impazienza da stanchezza (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 436-437).

Lo scrittore riflette a lungo su questo suicidio, cogliendo nell'atteggiamento della giovane donna anche "una enorme miscredenza querula e cinica" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 437) e, pur provando pietà nei suoi confronti, continua ad interrogarsi sulla mancanza di speranza e di gioia di vivere che sembra aver investito il suo tempo e le giovani generazioni, "Come se la terra russa avesse perso la forza di trattenerne a sé gli uomini" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 435).

Nel primo capitolo del *Diario* di ottobre 1876, in un altro brano dal titolo *Due suicidi* (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 604-606), Dostoevskij ritorna sull'argomento. Questa volta mette a confronto la morte per avvelenamento da cloroformio di Liza, la figlia minore di Herzen, e quella di una sartina, Mar'ja Borisova, di cui si era data notizia su tutti i giornali di Pietroburgo, seppure in piccoli trafiletti. Un dettaglio insolito colpì l'attenzione dello scrittore, un particolare dissonante con l'accaduto: la donna, infatti, "si era buttata giù ed era caduta a terra, *tenendo nelle mani un'immagine sacra*. Questa immagine sacra nelle mani è un tratto strano e ancora inaudito in un suicidio!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 606).

A questo punto, le riflessioni di Dostoevskij sono ancora più drammatiche poiché, pur accentuando la diversità delle ragioni che avevano spinto le due donne al suicidio - la prima "è morta semplicemente per «fredda tenebra e noia», con una sofferenza per così dire bestiale e irrazionale, perché le pesava vivere, come se le mancasse l'aria" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 606), mentre la seconda si toglie la vita "perché non era riuscita in nessun modo a procurarsi del lavoro per vivere" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 606) - giunge alla conclusione che alla base delle due azioni vi sia un grande tormento interiore causato dalla mancanza di certezza nella vita, dall'assenza di fede nell'incarnazione della verità, cioè in Cristo. Vladimir S. Solov'ëv, durante il secondo *Discorso in memoria di Dostoevskij*, nel febbraio del 1882, ripercorrendo gli snodi fondamentali del cristianesimo universale propugnato dallo scrittore, chiosa:

La certezza è una sola: l'infinità dell'anima umana, la quale non permette all'uomo di arrestarsi e di accontentarsi del particolare, minuto e incompleto, ma la costringe ad aspirare e a cercare un'esistenza umana universale piena, un'opera universale comune (SOLOV'ËV, 1977, p. 95).

Le riflessioni sui suicidi non si fermano,

infatti Dostoevskij vi ritorna in due successivi interventi, pubblicati nel primo capitolo del *Diario* di dicembre 1876. Negli articoli, *Una morale in ritardo* e *Affermazioni gratuite*, riallacciandosi a *Una condanna* e in guisa di risposta ai commenti dei suoi lettori, persino a coloro che appartengono al “tipo sfrontato e dall’opinione rettilinea: il tipo dei «concetti ferrei»” (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 691), lo scrittore sottolinea che ciò che intendeva manifestare, come molti avevano correttamente inteso, era il pensiero “altissimo fra tutti dell’esistenza umana, della necessità e inevitabilità di credere all’immortalità dell’anima umana” (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 692).

Ne *La mite*, l’obiettivo di Dostoevskij non è perciò quello di rappresentare il misero destino di una giovane donna suicida che si trova a vivere in una città ostile e poco accogliente, come poteva essere la San Pietroburgo del tempo. Già più di una volta era ricorso a questa cornice: ne *L’adolescente* (1875), per esempio, aveva narrato della tragica fine di Olja, un’acerba fanciulla, che, giunta senza quasi un rublo nella capitale, cercando di sbarcare il lunario con ripetizioni private e incappando in vecchi depravati o in ruffiane che la spingono alla prostituzione, al culmine della disperazione si impicca.

Lo scrittore, mosso pertanto da differenti motivazioni, prende le distanze dallo schema precedente e, da vecchi appunti (1869), che originariamente erano la base da cui partire per due nuovi racconti, uno dei quali avrebbe narrato la storia di un uxoricida, enuclea i motivi centrali per costruire la nuova opera. Le variazioni che Dostoevskij mette a punto sono decisamente importanti: pur mantenendo costante il dramma interiore, dipinge l’eroina con altri tratti e crea un epilogo differente. Quel ricordo mutuato dalla vita reale, cioè di Mar’ja Borisova che giace suicida sul pavimento di un cortile pietroburghese stringendo tra le mani un’icona, che tanto aveva colpito lo scrittore, è così da lui utilizzato per creare la cornice perfetta alla sua vecchia idea incentrata sul despotismo di un

marito e sull’annientamento della propria moglie.

Partendo da questi assunti, lo scrittore sconvolge la struttura classica del racconto che, sebbene prenda le mosse da un evento reale insolito (l’icona tra le mani della suicida), in linea perciò con il canone del racconto breve, giunge a rappresentare la drammatica parabola esistenziale della protagonista. L’autore non si ferma qui e sviluppa parallelamente la complessa storia psicologica di un uomo del sottosuolo che cerca di riscattarsi dalla società, di cui si sente vittima, mediante gli affari meschini che conduce come gestore di un banco di pegni. Lungo questo percorso si svolgono i destini dei protagonisti, dell’uomo e della donna, che diventeranno marito e moglie, intrecciando così le due drammatiche esistenze. Occorre osservare che la rappresentazione dell’intero sviluppo del destino dell’eroe è del tutto estraneo alla tradizionale architettura della narrazione breve ma, nonostante ciò, Dostoevskij riesce a preservare l’acme della tensione drammatica come richiesto dalla tradizione.

Questa è la ragione fondamentale per cui ne *La mite* si rileva anche il sovvertimento del *klímaks*: l’autore non obbedisce affatto al *dictat* che impone il raggiungimento della drammaticità del racconto nell’epilogo a seguito di un processo *in crescendo* di accumulazione degli eventi. Lo scrittore, pertanto, stabilisce l’incipit del racconto già nella nota introduttiva, partendo proprio dalla tragica conclusione che ritrae il marito

davanti al quale [giace] la moglie suicida, gettatasi dalla finestra alcune ore prima. [...] Va su e giù per le stanze e cerca di rendersi conto dell’accaduto, «di raccogliere i pensieri in un punto». [...] E così parla con se stesso, racconta il fatto, *cerca di spiegarlo* a se stesso (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 633).

2. Chi era lui e chi era lei

Il monologo dialogico del protagonista genera, così come già anticipato nella nota dell’autore, una serie di slittamenti temporali,

che svelano, passo dopo passo, le quinte dell'esistenza della giovane moglie e del narratore stesso. Quest'ultimo, ricordando di come la donna abbia appreso da un suo compagno di reggimento del passato ignominioso che incombe su di lui (il declassamento subito nell'esercito per aver rifiutato di battersi in duello, tre anni di accattonaggio come diretta conseguenza e infine un'eredità che lo conduce all'apertura di un banco di pegni, cioè all'usura), rende partecipe anche il lettore della situazione sociale in cui si trova per guadagnarne la compassione o addirittura l'ammirazione. In realtà, essendo l'eroe un uomo del sottosuolo, questo tipo di confessione "smentisce il proprio intento purificatorio, trasformandosi in una sorta di partita a scacchi in cui si cerca costantemente di anticipare l'avversario (interlocutore) immaginario con mosse e contromosse" (IMPOSTI, 2014, p. 236). È in definitiva il tentativo estremo di imporre la veridicità della menzogna poiché

L'eroe del sottosuolo riconosce perfettamente da sé e perfettamente capisce come sia senza uscita il circolo per il quale si muove il suo rapporto con l'altro. Grazie a questo rapporto con la coscienza altrui si ottiene quell'originale *perpetuum mobile* della sua polemica interna con l'altro e con se stesso: il dialogo infinito dove una replica genera l'altra, la seconda una terza e così fino all'infinito, e tutto ciò senza alcun movimento in avanti (BACHTIN, 2018, p. 247).

Anche la narrazione del suicidio procede su piani oscillatori sfalsati e contraddittori: sul primo si manifesta il rimpianto per non essere rientrato a casa per tempo, ciò infatti avrebbe impedito il gesto "ribelle": "Oh, se fossi tornato cinque minuti, soltanto cinque minuti prima... E adesso questa folla alla nostra porta, questi sguardi fissi su di me... Oh Signore!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 672). Ma poi davvero, è lecito chiedersi, sarebbero bastati solo pochi minuti per evitare il peggio che puntualmente si è verificato?

Su un altro piano il narratore adduce come prova le parole della domestica, descrivendo con grande precisione la dinamica dell'azione come se ne fosse stato spettatore e regista insieme:

"Sta lì in piedi presso il muro, accanto alla finestra, con una mano appoggiata al muro e l'altra che preme la testa, sta lì così e pensa. [...] La guardai, mi voltai pian piano, uscii e pensavo fra me, e a un tratto sento che ha aperto la finestra. Entrai subito per dirle che 'fa freddo signora, può raffreddarsi', e a un tratto vedo che è salita sulla finestra ed è lì, in tutta la sua altezza nel vano spalancato, e mi volta le spalle e nelle mani tiene l'immagine sacra. Mi venne meno il cuore e gridai: 'Signora, signora'. Sentì, fece un movimento come per voltarsi, ma non si voltò, fece un passo in avanti, stringendo l'immagine sacra al petto, e si buttò giù" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 672).

Un altro piano ancora si sovrappone ai precedenti con l'immagine della folla intorno al corpo esanime della moglie riversa giù nel cortile: "Ricordo soltanto che quando entrai nel portone era ancora calda. E tutti mi guardavano. Dapprima gridarono, poi a un tratto tacquero e mi fecero passare... e lei è lì distesa con l'immagine sacra" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 672).

L'uomo del sottosuolo, coincidente qui con l'immagine dell'usuraio, diviene la chiave di lettura non solo de *La mite* ma quasi dell'intera opera dostoevskiana. Quando il protagonista presenta se stesso e il proprio punto di vista, sembra spiegare sia le motivazioni della sua entrata in scena sia la necessità di tale atto. In altri termini, l'eroe rappresenta tanto l'idea generatrice quanto la posizione personale che, considerando le caratteristiche specifiche della realtà storica e del momento presente (*sovremennost'*)⁶, si frantumano in una pluralità di punti di vista, diversi, contraddittori e, al tempo stesso, componibili. La realtà sociale, il cui legame con la pluralità dei punti di vista è risolto ne *La mite* dalla tecnica narrativa del monologo, è

6 Anche solo per questa ragione, si comprende perché Dostoevskij si proclami "realista", rifiutando di essere interpretato

sempre più presente nell'opera creativa dostoevskiana come un'assenza. Essa è importantissima ma lo scrittore, per averla in massimo grado presente, non la descrive, la elimina il più possibile dalla narrazione per poterla cogliere solo attraverso gli effetti generati sull'individuo, cioè la frantumazione dei punti di vista, la contraddittorietà, ma anche la frustrazione, la subordinazione, l'alienazione.

Il protagonista de *La mite* è infatti un alienato che fuoriesce dal *podpol'e*, del resto il suo monologo ha le medesime coordinate di quello pronunciato dal protagonista de *Le memorie dal sottosuolo*, presentandosi come una

Icherzählung di tipo confessorio. [...] Si tratta realmente di un'autentica confessione. Certo, qui non intendiamo "confessione" in senso personale. [...] Nella confessione dell'uomo del sottosuolo ci colpisce prima di tutto l'estrema e acuta dialogizzazione interiore; in essa non c'è letteralmente una parola che sia monologicamente ferma, non disgregata. Già dalla prima frase il discorso dell'eroe inizia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza della parola altrui anticipata, con la quale egli sin dal primo passo entra in una tesissima polemica interna (BACHTIN, 2018, p. 244).

La mite va però oltre il racconto-confessione, presentandosi piuttosto come una sperimentazione del processo creativo: l'autore qui nella coincidenza dello strozzino con il narratore, realizza la sintesi tra Raskol'nikov e la vecchia usuraia di *Delitto e castigo*.

Il processo dialogico del monologo del protagonista-narratore si sviluppa pertanto su tre direttive. Sulla prima si colloca la progressione conoscitiva del sé quando, per esempio, vegliando il cadavere della moglie suicida, tenta di spiegarsi cosa sia accaduto ripercorrendo gli avvenimenti sin dal principio:

Cammino su e giù e voglio spiegarmi la cosa. Sono già sei ore che voglio spiegarla e non riesco a raccogliere i miei pensieri in un punto. Il fatto è che cammino,

cammino sempre su e giù... È stato così. Racconterò semplicemente in ordine (in ordine!). Signori, non sono un letterato, lo vedete; va bene, racconterò come capisco io. Qui è proprio il terribile per me, che capisco tutto! (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 635).

La seconda direttiva su cui si muove la dialogizzazione si rivela nell'intertestualità. L'eroe de *La mite* è un filosofo *sui generis*, che ha i tratti di due personaggi di Balzac: l'antiquario de *La pelle di zigrino* (1831) e Gobseck, l'usuraio protagonista dell'omonimo racconto (1830). Inoltre, proprio la condizione di marginalizzazione sociale di cui si sente vittima lo strozzino dostoevskiano, provocata dal declassamento per aver mancato un duello, richiama la vicenda dell'anonimo giocatore lermontoviano di *Un ballo in maschera* (1835), come pure la condizione di Silvio in *Un colpo di pistola* (1830), uno dei cinque *Racconti di Belkin* ad opera di Puškin. L'usuraio non è un "letterato" (come abbiamo visto, lo dichiara apertamente) eppure sembra che il suo autore gli abbia trasmesso l'amore per Gil Blas (1715) di Lesage e per il *Faust* (1808) di Goethe. Ed è quest'ultimo che cita quando, nella classica "atmosfera carnevalizzata", indossa la maschera per dissimulare l'"immondo" ruolo sociale che gli è toccato in sorte e per dimostrare la sua superiorità nei confronti di quella giovane donna che si reca da lui per impegnare i miseri oggetti avuti in eredità dai genitori:

– Non disprezzate nessuno, anch'io mi sono trovato in simili ristrettezze e anche peggio, e se adesso mi vedete occupato in tali affari, è perché, dopo tutto quel che ho sopportato...

– Vedete – notai subito tra lo scherzo e il mistero; – io sono una parte di quella forza che vuol fare il male e fa il bene. – Ella mi guardò rapida e con una grande curiosità, nella quale, del resto, c'era molto d'infantile:

– Aspettate... che pensiero è questo? Di dove l'avete preso? Io l'ho già sentito...

– Non vi rompete la testa; con queste

come uno "psicologo".

espressioni Mefistofele si presenta a Faust. Avete letto il *Faust*? (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 639)

La terza direttiva è rappresentata dalla fluttuazione tra l'uno e l'altro polo della dicotomia "lui-lei", che percorre l'intero racconto passando dall'epilogo all'incipit e ritornando indietro con un moto vorticoso. Ecco che, dalle impressioni suscitate quando inizia a notarla durante le visite al banco dei pegni,

Poi cominciai a distinguerla. Era così sottile bionda, di statura media, anzi piuttosto alta, sempre goffa con me, come imbarazzata (credo che con tutti gli estranei fosse così, e io, si capisce, ero per lei come qualunque altro, se mi considerava cioè non come agente di prestiti, ma come uomo) (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 635-636),

si passa a quelle del cadavere disteso nella bara su due tavolini da gioco accostati:

Com'è sottile nella bara, come s'è affilato il suo nasino! Le ciglia sono come frecce. E in che modo è caduta: non s'è spezzato nulla, non s'è sfracellata! Solo quel "pugno di sangue". Un cucchiaino di sangue, non più. Una commozione interna (DOSTOEVSKIJ, 1963, pp. 675).

In queste descrizioni ritroviamo quasi gli stessi dettagli fisici che connotano Sonja (Sof'ja) Marmeladova di *Delitto e castigo* (1866): anche ella, chiara di incarnato, ha naso e mento affilati, e gli occhi sono così azzurri, limpidi e buoni da esercitare un'attrazione cui è difficile sottrarsi. Nonostante il disonore in cui la relega la sua condizione di prostituta, questa figura femminile incarna la gentilezza e la purezza spirituali. Ma mentre Sonja ama e ha pietà di suo padre, non porta rancore alla matrigna malata, non condanna Raskol'nikov per il crimine commesso, anzi gli chiede di rivolgersi a Dio e pentirsi, la protagonista de *La mite* si ribella al mondo che la tratta crudelmente, gridando vendetta.

Il matrimonio tra lei e l'usuraio rappresenta per entrambi un tentativo di fuga dalla realtà dolente che li circonda. Lui

vagheggia, in un impeto che potrebbe sembrare cristiano ma che in realtà è uno sberleffo alla società, una vita coniugale felice coronata persino dalla presenza di figli, mettendo però il denaro come clausola di tutto ciò:

Adesso io ho il diritto di mettere una muraglia tra me e voi, di raccogliere questi trentamila rubli e andarmene a finir la vita in Crimea, sulla riva meridionale, tra i monti e i vigneti, in una mia tenuta, comprata con questi trentamila rubli, e soprattutto lontano da tutti voi, ma senza odio per voi, col mio ideale nell'anima, con la donna cara al mio cuore, con la famiglia che Dio mi manderà, e facendo del bene alla gente dei dintorni (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 649).

In apparenza sembrano dei buoni propositi ma in realtà quei trentamila rubli hanno un suono sinistro, si sente quasi il rumore dei trenta sicli d'argento lanciati da Giuda nel tempio dopo aver tradito Cristo e prima di andare ad impiccarsi. Proprio quei denari che i Sacerdoti rifiutarono di mettere nel tesoro del tempio, decidendo di destinarli all'acquisto di un lembo di terra, detto "campo di sangue" perché frutto dell'iniquità (MATTEO 27: 3-8). E iniquo è infatti il sogno idillico dell'usuraio poiché nel denaro ripone la sua speranza, in quel denaro che è emblema di tutta la sua vanità, avidità e avarizia (materiale e spirituale) che usa per "addomesticare" la giovane creatura. Qui il colpo di scena: la mite appartiene alla schiera degli "umiliati e offesi" ma del tipo ferino ed è dotata di una forza distruttiva pari a quella dell'usuraio. Anche lei sogna, anela a una vita felice accanto ad un marito ideale (che però non ha alcuna corrispondenza nella realtà) dalla cui oppressione tenta di liberarsi punendolo in ogni modo. Lo colpisce determinando, con un'azione premeditata, la perdita negli introiti del banco di pegni; lo deride – "Oh, adesso siete una personalità, un finanziere!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 653); lo disprezza dimostrandolo in maniera sfacciata – "[...] mi guardò con severa meraviglia. Sì, severa. In quel momento compresi che mi

disprezzava. Lo compresi irrevocabilmente, per l'eternità" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 674); crea le condizioni per tradirlo con un commilitone ma poi non porta a conclusione il progetto; gli punta una pistola alla tempia con l'intenzione di ucciderlo mentre dorme ma alla fine non lo fa; l'atto conclusivo è il suicidio che risveglia l'autocoscienza dell'eroe il quale, comprende l'insensatezza della sua esistenza che è negazione della vita.

È desolante la chiosa dell'usuraio: "Dicono che il sole dà vita all'universo. Sorgerà il sole: guardate; non è un cadavere? Tutto è morto e dappertutto son cadaveri. Gli uomini sono soli, e intorno a loro il silenzio – questa è la terra!" (DOSTOEVSKIJ, 1963, p. 676).

Ritorna prepotente il rimando al *Faust* goethiano la cui celebre citazione subisce in Dostoevskij un capovolgimento, come si legge negli appunti del *Diario di uno scrittore*. Egli afferma che l'uomo, a differenza di quel che dice di sé Mefistofele, potrebbe attribuirsi la seguente definizione: "Io mi son parte di quella possanza che vuole, desidera, brama continuamente il bene e, come risultato, produce solo il male" (DOSTOEVSKIJ, 1982, XXIV, pp. 287-288).

Referências

- BACHTIN, M. M. *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*. A cura di De Michiel M. e Ponzio A. Bari: Edizioni dal Sud, 2018.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *Diario di uno scrittore*. Firenze: Sansoni, 1963.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Leningrad: Nauka, 1982.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *Memorie dal sottosuolo*. Milano: Mondadori, 2017.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *La mite. Racconto fantastico*. A cura di Vitale S. Milano: Adelphi, 2018.
- FERRAZZI, M. *La povest' russa fra evo antico ed evo moderno*. IN: *Europa Orientalis*. 9, 1990, pp. 9-21.
- HUGO, V. *L'ultimo giorno di un condannato a morte*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- IMPOSTI, G. *Inattendibilità e paradosso del narratore in Memorie dal sottosuolo di Dostoevskij*. IN: CICCARINI M., MARCIALIS N., ZIFFER G. (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*. Firenze: FUP, 2014, pp. 229-239.
- KASATKINA, T. *Dostoevskij. Il sacro nel profano*. Milano: Rizzoli, 2020.
- KULCZYCKA-SALONI, JA. *Dostoevskij: nuovi problemi, nuove forme*. IN: GRACIOTTI, S. (a cura di), *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*. Firenze: Sansoni, pp. 17-26.
- PONZIO, A. *Dialogo e polifonia in Dostoevskij: come è stato frainteso il pensiero di Bachtin*. IN: BACHTIN, M. M. *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*. A cura di De Michiel, M. e Ponzio, A. Bari: Edizioni dal Sud, 2018, pp. 5-30.
- RIASANOVSKY, N.V. *Storia della Russia*. Milano: Bombiani, 2005.
- SEDAKOVA, O.A. *O pokajanii i raskajanii*. IN: *Kifa*, n. 12 (198), ottobre 2015, pp.1,4.
- ŠKLOVSKIJ, V. *Teoria della prosa*. Torino: Einaudi, 1976.
- SOLOV'ĖV, V.S. *Discorsi in memoria di Dostoevskij. Discorso II (tenuto il 1° febbraio 1882)*. IN: FRANK S.L. (a cura di) *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Losskij*, Milano: Vita e Pensiero, 1977, pp. 90-95.
- TUNIMANOV, V.A. *Publicistika Dostoevskogo. "Dnevnik pisatelja"*. IN: (pod. red.)
- MICHAJLOVA, I. *Dostoevskij-chudožnik i myslitel'*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1972, pp. 165-209.
- TUNIMANOV, V.A. RAK, V.D. *Kommentarii*. IN: DOSTOEVSKIJ, F.M. *Polnoe sobranie sočinenij v 15 tomach*. SPb: Nauka, 1994, vol. 13, pp. 524-531.
- ZACHAROVA, T. V. *K voprosu o žanrovoj prirode "Dnevnika pisatelja" F. M. Dostoevskogo*. IN: (pod. red.) GRUZDEV, A.I.

*žanrovoe novatorstvo russkoj literatury konca
XVII-XIX vv.: sb. naučn. rabot.*, Leningrad:
LGPI, 1974, pp. 163-177.

Como Citar:

POLITI, G; SHYLNKOVA, I. La mite come espressione del metodo creativo e dell'ideale umanistico di Dostoevskij. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 186-197. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.42221>.