

Daria Farafonova

«Diverse voci fanno dolci note».
La “polifonia creaturale” fra Dante e Dostoevskij

Lo spirito non ha voce, perché dov'è voce è corpo.

Leonardo da Vinci

«Diverse voci fanno dolci note» (*Par.* VI, 124)¹. Questo bellissimo verso potrebbe contenere la cifra della visione *polifonica* della realtà come principio artistico. Diverse note producono una “dolce armonia”, quella che, nell’universo poetico dantesco, determina anche l’ordine spaziale del mondo. Ma qui si compendia altresì il principio etico della scrittura e del pensiero di Dante: far parlare l’altro come sé stesso. Fondamentale è la grande capacità di Dante di dare *davvero* voce a ogni singolo personaggio, non in funzione della visione autoriale, ma per la verità intrinseca del suo essere: il personaggio compare nella sua realtà tangibile, in carne e ossa, con la sua coscienza autonoma, con la sua voce inconfondibile. Questa voce sembra provenire da uno spazio dove non c’è tempo, come se esistesse da sempre. Una capacità analoga di dar voce ai propri personaggi, creando uno spazio profondamente polifonico, veniva attribuita a Dostoevskij dal grande teorico della letteratura e filosofo Michail Bachtin. Secondo Bachtin, Dostoevskij aveva elevato la polifonia a principio poetico e strutturale della propria opera. Una simile facoltà, sostiene significativamente Bachtin, «si può trovare solo in Dante»².

Daria Farafonova, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Palazzo Ugolini, Corso Cavour 2, 62100 Macerata. daria.farafonova@unimc.it

¹ Cito dall’edizione Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1991-1994.

² Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskigo* (1963); *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, trad. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 45.

La voce è come la lingua di una fiamma che esce dal profondo dell'essere del personaggio, che è , unico e nel contempo indissolubilmente legato agli altri:

E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand'una è ferma e altra va e riede

(Par. VIII, 16-20).

L'immagine della *favilla* che *favella* affiora già nel canto XXVI, quando la voce di Ulisse esce da una fiamma divisa in due corni («S'ei posson dentro a quelle faville l parlar», *Inf.* 26, 64). L'immagine della fiamma, di grande forza evocativa, illustra efficacemente come le diverse voci possano essere insieme *separate e unite*, legate fra loro e distinte. Voci diverse, che solo nel loro insieme creano dolce armonia, la quale è un equilibrio mobile, in un divenire continuo, come la fiamma, appunto.

Ma che cosa può esserci in comune fra Dante, la sua «volontà di concordanza universale», ancora ispirata alla concezione medioevale del mondo, e la polifonia sofferta, legata a una visione policentrica del reale, caratteristica di Fëdor Dostoevskij, fra i più grandi scrittori della modernità? Un altro eminente pensatore, poeta e critico russo, Vjačeslav Ivanov (autore caro a Ernst Robert Curtius, che lo citò emblematicamente nell'*Epilogo* di *Letteratura europea e Medioevo latino*)³, mise a confronto i due geni, illuminando molte affinità che li legano su un piano metafisico-religioso, nel contempo mettendo a fuoco l'abisso epistemico che li separa:

La concezione di Dante ha una completezza e staticità epiche, come il dogma stesso, è fermamente immobile nel suo assetto, come lo è l'assetto dell'inferno, e con tutta la potente tensione della vita interiore rimane immutabile, come la rosa celeste che respira nell'irradiarsi di innumerevoli anime; l'apologetica di Dostoevskij, invece, nella sua essenza è dinamica e tragica⁴.

³ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, (ed. originale: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke Verlag, 1948), trad. it. a cura di R. Antonelli, trad. di A. Luzzatto, e M. Candela; trad. delle citazioni e indici a cura di C. Bologna, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

⁴ Vjačeslav Ivanov, *Tragedia, mif, mistika* (1932), a cura di A. Chichkine e O. Fetisenko, Sankt-Peterburg, Puškinskij Dom, 2021, p. 99 (la traduzione è mia). Il brano si ritrova nella traduzione italiana: Vjačeslav Ivanov, *Tragedia, mito, mistica*, Bologna, il Mulino, 1994.

Tuttavia è Ivanov stesso a legittimare il discorso su un possibile confronto fra Dante e Dostoevskij, tratteggiando con ineguagliabile penetrazione poetica una linea di indubbia continuità fra i due, in rapporto all'immensità degli universi da loro creati e all'influsso che avrebbero avuto sulla letteratura successiva. Nel discorso mirato a dimostrare la grandiosità di Dostoevskij e la sua importanza decisiva per la letteratura russa («Dante russo», appunto), Ivanov abbandona il lessico accademico, ricorrendo, come rileva Andrej Chichkine, al registro mitopoietico e al linguaggio "cifrato"⁵, affidando al *simbolo* il compito di cogliere l'essenza degli accostamenti poetici altrimenti difficilmente afferrabili:

Dostoevskij ha acceso sull'orlo dell'orizzonte i fari più remoti, quasi improbabili per la forza del loro splendore soprannaturale, che sembrano non più i fari della terra, ma le stelle del cielo [...]. Era l'architetto del labirinto sotterraneo nelle fondamenta di un tempio che stanno costruendo intere generazioni; ed è per questo un artista così gravoso, così sotterraneo, e così raramente affiorano nelle sue opere la faccia limpida della terra, il sole splendente sui suoi vasti campi, e solo le stelle eterne si affacciano talvolta attraverso i fori nelle volte, come quelle stelle che Dante vide durante il pernottamento in una regione del Purgatorio dal profondo di una caverna con l'ingresso angusto di cui dice: «Poco parer potea lì del di fori; | ma, per quel poco, vedea io le stelle | di lor solere e più chiare e maggiori»⁶.

Questo straordinario paragone rende la natura profonda dell'inquietudine di Dostoevskij che, nei torbidi abissi dell'anima, fra le curve dei suoi labirinti, nel cuore del buio sotterraneo, ritrova la scintilla divina, e «accende i fari», che poi si trasformano in stelle di natura dantesca, insolitamente luminose e grandiose. All'affacciarsi del pellegrino dalla caverna risplendono significando la luce e la presenza divina.

Proprio nel *principio polifonico* Michail Bachtin (che aveva studiato la poetica di Dostoevskij prendendo le mosse dalla prospettiva simbolistica avviata dagli scritti di Vjačeslav Ivanov) riconosceva la fondamentale scoperta di Dostoevskij che avrebbe cambiato per sempre la storia del romanzo europeo. Caratteristica principale delle opere di Dostoevskij, secondo Bachtin, è, appunto, la «pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiun-

⁵ Cfr. Andrej Chichkine, *Vjačeslav Ivanov i otkrytije Dostoevskogo v XX veke*, in Vjačeslav Ivanov, *Tragedia, mif, mistika*, cit., pp. 266-281: 274.

⁶ *Ibidem*.

te», nell'«autentica polifonia delle voci pienamente autonome» che l'autore riesce a distinguere nell'impetuoso magma della fantasia e a far risuonare nelle sue pagine, presentando prospettive molteplici e non una sola visione totalizzante. Non è casuale che proprio la *voce* diventi la misura e il marchio dell'*autonomia* del personaggio, intesa come sua esistenza autentica, verità profonda del suo essere, non sottomessa al dettato dell'*intentio* autoriale. Lo spazio narrativo polifonico è quello in cui le prospettive dell'autore, del potenziale lettore e dei personaggi sono paradossalmente paritetiche, senza che nessuna prevalga sull'altra:

Il romanzo di Dostoevskij è dialogico. Esso non si costruisce come totalità d'una sola coscienza, la quale oggettualmente accoglia in sé le altre coscienze, ma come *totalità di interazione di varie coscienze, delle quali nessuna si fa interamente oggetto di un'altra; questa interazione avvia una logica che rende anche il contemplante partecipe*⁷.

La plurivocità, sostiene Bachtin, è un fenomeno peculiare del romanzo, anche se può evidentemente esplicarsi in altre forme di espressione poetica. Tuttavia, nel romanzo si realizzano varie prospettive legate alle diversità nascoste nella lingua stessa, la quale, nella sua totalità, è un'«opinione pluridiscorsiva sul mondo»⁸. Cesare Segre commenta e approfondisce questa definizione con grande consapevolezza critica, rilevando l'importanza e la novità della proposta metodologica di Bachtin anche sul piano degli studi linguistici, oltre che in ambito teorico-letterario. Nel romanzo, sostiene Segre,

nelle parti diegetiche possono confluire o scontrarsi, producendo sintomatiche interferenze, espressioni e opinioni dello scrittore, della sua epoca, dei personaggi, e così via [...]. Il romanzo è infatti, oltre che un modello del mondo, un modello delle maniere in cui il mondo è vissuto mentalmente. Di qui l'irrequieta ma sempre motivata mutabilità dei punti di vista e della messa a fuoco in quel genere letterario⁹.

⁷ M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., pp. 27-28. In altre parole, il mondo artistico di Dostoevskij trova la sua espressione nella «pluralità dei centri-coscienze non riconducibili a un unico comun denominatore» (p. 26); «*All'onnicomprendensiva coscienza del personaggio l'autore può contrapporre un solo mondo oggettivo, il mondo di altre coscienze pari alla sua*» (p. 68; il corsivo è nel testo).

⁸ M. Bachtin, *Slovo v romane* (1965), trad. it. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230: 101.

⁹ C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 151; Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 125.

Per Dostoevskij, dunque, l'autore riconosce la soggettività ai propri personaggi, per cui lo spazio della sua invenzione risulta popolato da esseri *veri*, rappresentanti di visioni del mondo contrastanti, spesso incompatibili fra loro¹⁰. Da qui la spiritualità multiforme, la realtà molteplice, sconcertante nelle sue contraddizioni, irriducibile a una visione unitaria, che caratterizza i romanzi di Dostoevskij. Si tratta di contrasti che non si possono e non si devono risolvere: la sua è una poetica del paradosso¹¹, della coesione degli opposti, dell'impossibile consonanza di voci contrastanti, molto vicina all'atteggiamento mentale e insieme metodo artistico che Pirandello definì «umorismo»: il «sentimento del contrario» porta a vedere l'inverso di ogni fenomeno, la verità anche "opposta" a quella a cui inizialmente ci si attiene, e lascia perplesși, come in una specie di sospensione¹².

¹⁰ «In Dostoevskij non si può trovare la cosiddetta descrizione oggettiva del mondo esteriore; nel suo romanzo, ad esser rigorosi, non c'è né realtà quotidiana, né vita urbana o contadina, né natura, ma c'è quell'ambiente, quell'humus, quella terra, a seconda del piano in cui tutto ciò è contemplato dai personaggi. Sorge così quella pluralità di piani del reale nell'opera d'arte che nei continuatori di Dostoevskij spesso porta a un'originale disgregazione dell'essere, sì che l'azione del romanzo si svolge temporaneamente o successivamente in sfere ontologiche assolutamente diverse» (Boris Mihajlovič Engel'gardt, *Ideologičeskij roman Dostoevskogo*, in F. M. Dostoevskij, *Stat'ji i materialy*, vol. II, Mosca-Leningrado 1924, pp. 71-109: 93).

¹¹ La figura del paradosso e il suo funzionamento a livello ideologico, testuale, retorico nell'opera di Dostoevskij sono stati studiati da Laura Salmon in diversi saggi di notevole originalità: L. Salmon, *Dostoevskij e L'Idiota: i principi del paradosso*, in F. Dostoevskij, *L'Idiota*, trad. e cura di L. Salmon, Rizzoli, Milano 2013 (IV ed. 2017), pp. 677-757 (a p. 729); L. Salmon, *L'eversione anti-romantica del Dostoevskij-artista e il substrato perturbante delle Notti bianche*, in F. Dostoevskij, *Le notti bianche*, trad. e cura di L. Salmon, BUR Rizzoli, Milano 2019, pp. 177-206; L. Salmon, *Парадоксальность как специфика художественного творчества Ф. М. Достоевского: приемы, стилиемы, воздействия*, in corso di stampa nella collana "Biblioteca degli studi slavistici": Atti del Convegno "F.M. Dostoevskij: paradosso, umorismo, decostruzione", Genova 27-28 maggio 2021, a cura di L. Salmon, S. Aloe, D. Farafonova.

¹² Riguardo all'affinità metodologica e tematica, di natura genealogica, che lega Dostoevskij e Pirandello, soprattutto alla luce della centralità della categoria di riflessione e di "desacralizzazione" indispensabile per accedere all'ambiguità sostanziale del reale e della coscienza, rinvio al mio saggio «*Nel contempo violino e contrabbasso*»: *figura del paradosso e poetica della perplessità fra Pirandello e Dostoevskij*, di imminente pubblicazione negli Atti del Convegno internazionale F.M. Dostoevskij: *umorismo, paradosalità, decostruzione*, cit. Nonostante il debito di Pirandello verso Dostoevskij sia ormai un dato acquisito dalla critica e sia stato studiato nei suoi diversi aspetti, manca ancora un'articolata riflessione su quanto il metodo artistico dell'umorismo (che incarna una visione del mondo elevata a poetica personale, basata sul paradosso, sulla coincidenza degli opposti e sulla dolorosa sospensione di fronte alla contraddittorietà dell'essere) rappresenti, fra l'altro, un dispiegamento e un approfondimento della stessa posizione artistica che nutre le più grandi opere dello scrittore russo.

Da questa irriducibilità dell'altro all'identico (in contrasto con il principio di identità e di non contraddizione prevalente nel pensiero filosofico occidentale) che spira dalle opere di Dostoevskij, molti pensatori, da Vjačeslav Ivanov, Lev Sestov e Nicolaj Berdjaev, a studiosi dei nostri giorni come Sergio Givone, deducono un approccio e un filone tragico, quello della «filosofia della tragedia, filosofia della contraddizione e non della soluzione dei conflitti, filosofia irriducibilmente antinomica, filosofia del due e non dell'uno»¹³. Esattamente sul filo dell'ambiguità, della dolorosa sospensione fra i termini della contraddizione, si può proporre invece l'ipotesi della significativa, se non determinante, presenza di una filosofia della *commedia* in Dostoevskij, intesa proprio nel senso dantesco: che corrisponda cioè a un piano in cui il messianico, cioè la salvezza, e il "comico", soprattutto nella sua dimensione liberatoria, si incontrino e in qualche modo coincidano¹⁴.

Gli elementi della tragedia nel senso aristotelico non si verificano in Dostoevskij: non si dà catarsi, ma sempre ulteriorità, "via d'uscita". La tensione del conflitto non si risolve in una sintesi purificatrice e razionalistica, ma spesso si scioglie in quello che nelle sue manifestazioni estreme si potrebbe definire "profanazione del serio", che corrisponde alla relativizzazione del tragico. Il tragico, in Dostoevskij, spesso sfocia nella farsa grottesca e talvolta oscena (procedimento simboleggiato dall'incisiva immagine della «linguaccia tirata fuori» che domina *Le Memorie del sottosuolo*, o dal «grido dell'asino», che afferrava e trascinava l'idiota di nuovo nella realtà dopo anni di totale buio della coscienza). E in questa direzione pare acuto il suggerimento di Bachtin, che finora non è stato sufficientemente valorizzato:

La catarsi tragica (nel senso aristotelico) è inapplicabile a Dostoevskij. La catarsi che chiude i romanzi di Dostoevskij potrebbe essere espressa così [...]: *nel mondo non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e*

¹³ S. Givone, *Fedor Dostoevskij, nostro contemporaneo*, in «Vita e Pensiero» CIV, luglio-agosto 2021, pp. 96-99; rinvio, inoltre, all'importante volume dello stesso autore *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, Laterza, 1984.

¹⁴ Cfr. G. Agamben, *Comedia*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 3-26. Mi permetto di rinviare anche a: D. Farafonova, *Sulla soglia del visibile. Il «Cristo morto» di Holbein come icona nell'Idiota di Dostoevskij*, in «Immagine e parola», II, 2021, pp. 117-134.

sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è aperto e libero, tutto ha ancora da venire e avrà sempre da venire.

Ma questo è anche il *senso purificatore* del riso ambivalente¹⁵.

«Riso ambivalente» che ha un «senso purificatore»: riso che segna lo scioglimento dell'impostazione rigida e "monologica" di un disegno tragico, aprendo verso l'incompiutezza e l'ambiguità dell'essere stesso. Corrisponde a uno spazio narrativo non dinamizzato secondo la linearità temporale, i cui elementi dunque non evolvono progressivamente. Qui, come in Dante, tutto coesiste, contemporaneamente: non c'è uno sviluppo univoco dello spirito in varie fasi, proprio dei sistemi filosofici (in primo luogo, di quello hegeliano). Non si parlerà, dunque, di "teatralità" della *Commedia*, bensì, cogliendo il valore ermeneutico più profondo della proposta bachtiniana, di una *compresenza di prospettive autonome*. Si riconosceranno "punti di vista" soggettivi, anche dissonanti, mai rappresentati in rapporto allo sguardo ordinatore dello scrittore-drammaturgo, come accade nel teatro¹⁶. Se si accoglie la proposta di Bachtin, la rappresentazione teatrale esclude la presenza, entro un quadro drammatico-narrativo, di voci discordi autonome ed equipollenti, ed è per questo che lo studioso russo contesta decisamente ogni affinità sostanziale fra il particolare dialogismo di Dostoevskij e il dialogo autenticamente drammatico:

La concezione dell'azione drammatica, la quale risolve tutte le opposizioni dialogiche, è puramente monologica. Un'autentica molteplicità di piani distruggerebbe il dramma giacché l'azione drammatica, che si fonda sull'unità del mondo, non potrebbe connetterla e consentirla. Nel dramma è impossibile *combinare gli orizzonti totali in una unità che tutti li sovrasti* poiché la costruzione drammatica non offre sostegno alcuno a tale unità¹⁷.

¹⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* cit., p. 217 (il corsivo è nel testo; ritocco lievemente la traduzione).

¹⁶ Il teatro "polifonico" di Pirandello ha rovesciato lo statuto tradizionale del soggetto che coordina le azioni in scena, conducendolo alle estreme conseguenze anche teoriche. Si mette in questione – sempre entro i limiti della convenzione artistica – l'IO "ordinatore" dell'*emittente*, facendo entrare nello spazio scenico, attraverso l'artificio di "scena *en abyme*", la molteplicità dei "mondi" altrui. Un tale procedimento amplifica la dimensione "dialogica", che coinvolge in maniera decisiva anche lo spettatore: Pirandello, suggerisce Cesare Segre, «porta sul palcoscenico personaggi desiderosi d'impersonare se stessi, o un pubblico finto che parla o agisce come potrebbe farlo il pubblico reale. Insomma la comunicazione teatrale viene allargata da una parte verso la (supposta) realtà fatta oggetto di rappresentazione, dall'altra verso la (supposta) realtà dei destinatari» (C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, cit., p. 9).

¹⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 27.

In questa prospettiva si dà la contemporanea esistenza di ciascuno dei personaggi di Dante e di Dostoevskij con il suo mondo complesso e conchiuso: ognuno raffigurato nel momento più intenso e critico della sua esistenza – come sulla *soglia* di una possibile trascendenza. Una vita intera sembra concentrata e immortalata in quel gesto, che rappresenta il fulcro dell'essere del personaggio. Per questo il tempo lineare cronologico nei romanzi di Dostoevskij “salta”, come nella *Commedia* («convien saltar lo sacrato poema»: *Par.*, XXIII 64), facendo subentrare qualcosa di strutturalmente affine al *tempo messianico*, al *tempo fuori del tempo*, un baluginio del presente che comprende l'eternità, ed è insieme sottostante a ogni tempo cronologico. In realtà Dostoevskij «concentra le azioni nei *punti di crisi, fratture e catastrofi*, quando l'istante, per il suo intimo significato, è uguale a un “miliardo di anni”»¹⁸.

Significativamente Bachtin illustra l'essenza di questo principio polifonico parafrasando alla lettera Dante: descrive il mondo dostoevskijano come fondato su una «*eterna armonia di voci non fuse fra loro*»¹⁹, un mondo in cui viene miracolosamente mantenuta una tensione unica fra le voci coesistenti e contrastanti, voci che consuonano ma che non si confondono e non si sovrastano²⁰. Questa particolare facoltà di «ascoltare e intendere tutte le voci insieme e contemporaneamente ha permesso la creazione del romanzo polifonico»²¹. Nel disegno unitario dostoevskijano, esattamente come in quello dantesco, secondo Bachtin, convivono le più svariate modalità dell'esistenza che potenzialmente popolano il mondo interiore dell'uomo, capace di accoglierle tutte: lo accenna Ezra Pound, individuando nell'*Everyman* non solo il destinatario, ma il protagonista della *Commedia*, il Dante-personaggio il cui «cammin» vale per l'intera umanità²².

¹⁸ Ivi, p. 195 (il corsivo è nel testo).

¹⁹ Ivi, p. 44 (il corsivo è nel testo).

²⁰ Si rompe, in questo modo, l'automatismo della percezione per cui fra le opposizioni binarie si sceglie sempre una, si fa prevalere un termine dell'opposizione sull'altro.

²¹ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 45.

²² Ezra Pound, *The Spirit of Romance*, London, Dent & Sons, 1910; trad. it. *Lo spirito romanzo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, *Introduzione* di A. Tagliaferri, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1970, pp. 743-896 (alle pp. 813 ss. e 847 ss., nel capitolo *Dante*).

Bachtin costruisce l'ardita, quanto originale e persuasiva analogia fra i due grandi esploratori dell'animo umano su un piano affine:

Il romanzo di Dostoevskij è profondamente *pluralistico*. Se si deve cercargli un'immagine alla quale tende tutto questo mondo [...] sarà, forse, l'immagine del mondo dantesco dove la pluralità di piani si trasferisce nell'eternità, dove ci sono i pentiti e i non pentiti, i dannati e i salvati²³.

Il presente studio, dunque, non mira tanto a individuare le «fonti dantesche» in Dostoevskij, quanto ad approfondire la straordinaria intuizione ermeneutica di Bachtin finora trascurata dalla critica.

L'approccio "polifonico", comune ai due geniali autori, ha esiti diversi, talvolta opposti. Anzi, è difficile affermare qualcosa di preciso sul rapporto diretto fra Dante e Dostoevskij, sebbene lo scrittore russo citi il sommo poeta italiano in più occasioni (per esempio all'inizio del capitolo dei *Fratelli Karamazov* dedicato alla *Leggenda del Grande Inquisitore*). I loro personaggi sono vivi, concreti e immortalati nelle loro pene, per cui sono privi di qualsiasi dinamica di sviluppo "psicologico". Tuttavia, la corporeità di Dante è manifesta, mentre quella di Dostoevskij è interdotta, nascosta; secondo una bella formula di Stefano Aloe, «Dante *disvela*, Dostoevskij *mette un velo*, spesso molto ambiguo»²⁴. Entrambi, ciascuno nell'orizzonte del proprio tempo, indagano i vertiginosi abissi dell'interiorità umana – quello che la coscienza normale ha timore di sfiorare. Secondo una acuta e appassionata intuizione di Vjačeslav Ivanov, sia Dante sia Dostoevskij affermano l'essenza metafisica della vita dell'anima, «si chinano sopra l'abisso del male scrutando le sue profondità, accompagnano l'anima peccaminosa in cerca della salvezza sull'ardua via della sua ascensione; entrambi pregustano la beatitudine dell'armonia divina»²⁵. Entrambi, dunque, riscattano quello che si può definire il "valore metafisico"

²³ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 39.

²⁴ Traggio la frase da una bella conferenza di Stefano Aloe dedicata al tema *Dante e Dostoevskij: confronto impossibile*, tenutasi al Palazzo Ducale a Genova il 31 maggio 2021, che spero presto veda la luce in forma scritta. In effetti, in un certo senso quello dantesco è un cammino verso lo svelamento, verso l'appalesarsi del vero attraverso lo strato dell'illusione che si fa sempre più sottile: «Aguzza qui, lettore, ben gli occhi al vero, | Che il velo è ora ben tanto sottile, | Certo, che 'l trapassar dentro è leggiero» (*Purg.*, VIII 19-21).

²⁵ Vjačeslav Ivanov, *Tragedia, mif, mistika*, cit., p. 99 (la traduzione è mia).

della vita interiore dell'uomo, riconoscendo negli angusti meandri del *sottosuolo* umano i bagliori del trascendente.

Tuttavia la scrittura di Dostoevskij si stacca dalla concretezza del mondo materiale, fino al punto che un importante critico russo, Boris Engel'gart, parla del disintegrarsi del mondo romanzesco dostoevskijano nei mondi degli eroi strutturati e addirittura formati dalle idee che li posseggono²⁶. Dante, invece, attinge la sua grande forza poetica proprio nell'evocare la materialità dell'*effimero*, nel far *vivere* il «corpo d'ombra», che diventa più tangibile e “reale” di ciò che comunemente percepiamo come realtà:

Dante solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno, e in questa unità di realtà e lontananza stanno le radici del suo potere psicagogico²⁷.

Secondo una bella e recente osservazione di Roberto Antonelli, che muove da riflessioni intorno a Curtius e Auerbach, con la *Commedia*

è la prima volta che un'opera, e quindi letteratura in quanto tale, si pone consuevolmente come un *altro mondo*, non in quanto rappresentazione dell'Aldilà, ma in quanto alternativa laica alla difficoltà di questo mondo, pur se teologicamente fondata²⁸; [...] l'Aldilà è più che mai non solo l'*Altromondo* ma un altro mondo diverso e bello, dolce, rispetto alla lordura del mondo reale [...]. Diverso e *fictivus* ma ben reale nel patto stretto fra Autore e personaggio e fra questi e il Lettore, la cui partecipazione interattiva ed emotiva è ancora una volta sollecitata grazie a un complesso gioco di rimandi reciproci²⁹.

Nondimeno Dostoevskij stesso ribadisce la natura “realistica” della propria creazione, in un senso del tutto particolare. Il suo credo, che annota in un appunto, è profondamente consono all'intenzione artistica di Dante (come la tematizza Auerbach):

²⁶ Cfr. B. M. Engel'gardt, *Ideologičeskij roman Dostoevskogo*. cit.

²⁷ Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929); trad. it. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 3-161: 156.

²⁸ Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, p. 47. (nel capitolo *Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»*, pp. 31-49).

²⁹ Ivi, p. 132 (nel capitolo *Il poeta-giudice e la tradizione poetica*, pp. 121-140: 132).

in pieno realismo *trovare l'uomo nell'uomo*... Mi chiamano psicologo: non è vero, *io sono soltanto realista nel senso più alto*, cioè raffiguro tutte le profondità dell'anima umana³⁰.

Il compito di rappresentare «tutte le profondità dell'anima», Dostoevskij lo esegue «in pieno realismo», scrutando cioè non le profondità del proprio io, ma quelle delle anime altrui che l'io è capace di accogliere. Qui subentra l'elemento fondamentale della *compassione* che, sul piano della creazione artistica, come ricorda un sottile lettore di Dostoevskij quale Luigi Pirandello, è cruciale, in quanto permette di cogliere il personaggio nella sua verità intrinseca, non mutata dall'intenzionalità dello sguardo autoriale. Questo è il «prodigio d'arte» per cui i personaggi «dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi» dalla fantasia dell'autore:

Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente *immedesimato con la sua creatura* fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole³¹.

La compassione «creaturale» diventa fonte dell'«allargamento del senso», prodotto dall'incontro esplosivo di diverse soggettività in contrasto fra loro: questo incontro si attua grazie alla capacità dell'autore di riconoscere, nella propria intuizione creatrice, le entità appartenenti a un ordine diverso rispetto a quello della "realtà comune", entità indipendenti in quanto partecipano dell'atemporalità dell'arte, appunto. L'autonomia dei personaggi va intesa anche in questo senso, secondo l'impressionante osservazione con cui Jurij Lotman apre uno dei suoi ultimi libri, spiegando il senso profondo della libertà che l'arte implica e infonde: «gli oggetti impacciati dalle leggi della realtà ricevono nell'arte la libertà, entrano in nuovi rapporti e legami, rivelando così il proprio significato profondo»³².

³⁰ F. Dostoevskij, *Quaderno di appunti*; la citazione si trova in M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij* cit., a p. 82.

³¹ L. Pirandello, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2006, pp. 447-451, a p. 448 (il corsivo è mio).

³² Jurij M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, trad. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 2.

Nella prefazione al racconto *La mite* Dostoevskij definisce osimoricamente la propria posizione come *realismo fantastico*³³: il dettaglio secondario e in apparenza insignificante cresce a dismisura, rivelando il proprio ruolo determinante nelle dinamiche della vita interiore e nella costituzione del carattere, anche se spesso è in contrasto con la volontà unificatrice e armonizzante del disegno. Qui il personaggio è portatore di una parola pienamente valida, non è oggetto muto e senza voce della parola dell'autore³⁴. Per questo, osserva Bachtin, molti personaggi dostoevskijani – fra cui il paradossale pensatore del Sottosuolo – non sono

una figura obiettiva, ma una parola autorevole, una *pura voce*; noi non lo vediamo, lo sentiamo; e tutto ciò che noi vediamo e sappiamo oltre le sue parole, non è essenziale e viene inghiottito dalla parola, come suo materiale, oppure resta al di fuori di essa, come fattore stimolante e provocatore³⁵.

Per citare una finissima osservazione di Walter Benjamin, questo «atteggiamento del narratore»³⁶, il quale dà sostanza alla mol-

³³ Il «realismo fantastico» implica l'irriducibilità a uno schema razionale o a un'unità coerente della realtà stessa, che nella sua capacità "fantasiosa" supera qualsiasi inventiva. Lo spiega Pirandello, con molta probabilità avendo nella memoria le parole di Lebedev dell'*Idiota*, come dimostro nel mio saggio già citato sulla *Poetica del paradosso e della perplessità fra Pirandello e Dostoevskij*: «Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere» (L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Vol. II, Milano, Mondadori, 1993; p. 680). Si veda il brano dell'*Idiota*: «Da parte mia, osserverò che quasi ogni realtà, pur avendo le sue immutabili leggi, è incredibile e inverosimile. Anzi, quanto è più reale, tanto più, a volte, è inverosimile» (F. Dostoevskij, *L'Idiota*, trad. it. di G. Faccioli e L.S. Boschian, testo a fronte, Milano, Bompiani, 2009, p. 893).

³⁴ «L'autore parla in tutta la struttura del suo romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio. E non può essere altrimenti: solo un orientamento dialogico, compartecipe prende sul serio la parola altrui ed è capace di accostarsi ad essa come a una posizione semantica, come ad un altro punto di vista. Solo con un'interiore impostazione dialogica la mia parola si trova a più stretto contatto con la parola altrui, ma al tempo stesso non si confonde con essa, non la ingloba e non dissolve in sé la sua significatività, cioè, ne conserva pienamente l'autonomia come parola» (M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., p. 87).

³⁵ M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., p. 73.

³⁶ Walter Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in Id., *Opera completa, Scritti 1906-1922*, trad. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 588. Benjamin rievoca l'atteggiamento di Dante nei confronti del dramma di Paolo e Francesca, accostandolo a quello di Goethe nella descrizione dell'ultimo incontro degli amanti in *Le affinità elettive*: «Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore». Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo "come corpo morto" dopo le parole di Francesca» (*ibidem*).

teplicità dei mondi che accoglie in sé, ovvero al mondo interiore delle "persone" (personaggi) che incontra, ha un carico profondamente etico. Diverse voci, coscienze autonome, disperate fra loro ma equipollenti, rendono e costituiscono la complessità della vita stessa, e, forse, delle sue verità ultime. Bachtin propone una ipotesi affascinante riguardo alla natura della verità, quella suprema, che forse è solo concepibile in forma di compresenza dei vari punti di vista che riflettono la pluralità dell'essere, inaccessibile per la ragione:

Bisogna rilevare che dal concetto stesso di verità unica non deriva affatto ancora la necessità di una sola e unica coscienza. Si può pienamente ammettere e pensare che un'unica verità richieda una pluralità di coscienze, che essa per principio non possa esser contenuta nei limiti di una coscienza, che essa, per così dire, sia per natura fattuale e nasca nel punto di contatto di diverse coscienze³⁷.

Il *dare voce all'altro* è un'esigenza etica, oltre che cognitiva. «Affermare l'altrui "io" – il "tu sei" – è, secondo Vjačeslav Ivanov, il compito che gli eroi di Dostoevskij devono risolvere al fine di superare il proprio solipsismo etico, la propria "idealistica" coscienza separata e trasformare l'altro uomo *da ombra in realtà vera*»³⁸. E sulla stessa linea di riflessione, ma applicandola su una scala universale, Lotman indica come impulso al rinnovamento vitale per il divenire della cultura e della storia il *passaggio dell'individuo dal «proprio» all'«altrui»*, con uno spostamento di punto di vista che è anche straniamento e rivelazione, «esplosione di senso», appunto.

Dostoevskij, dunque, secondo Ivanov, «trasforma l'altro da ombra in realtà vera». Ma è esattamente questa l'operazione che compie Dante: non solo ombra, ma "un corpo d'ombra" egli dà ai suoi personaggi. L'ombra, qui, diventa il proprio opposto: connota la presenza vera, corporea, reale, dell'*Altro*. Nel poema dantesco vediamo una sfilata di personaggi, di anime nella condizione che è stata loro assegnata dal giudizio divino, a partire dalla somma delle loro vite. Però non c'è nulla di astratto, anzi, pare che il mondo dell'aldilà sia ben più concreto e "reale" del nostro. Queste anime sono perpetuate nella loro verità personale, fissate

³⁷ M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., p. 107.

³⁸ Ivi, p. 17.

nella manifestazione più ampia e densa del loro essere, per cui si è nel «pieno realismo artistico», come sostiene Auerbach:

Dante, con l'inventare *un corpo d'ombra*, diede alle anime non solo la capacità di godere e soffrire coi sensi, ma soprattutto di apparire sensibilmente dinanzi a noi, e di manifestare con la loro comparsa la loro condizione. [...] Il loro posto e il loro atteggiamento nell'aldilà s[o]no assolutamente individuali nel senso delle loro precedenti azioni e sofferenze terrene; [...] esse rappresentano quasi solo la continuazione, l'intensificazione e la fissazione definitiva, una conservazione completa del loro essere e della loro sorte più particolari e più personali³⁹.

Per la prima volta nella storia della letteratura, e più generalmente nella storia del pensiero, dice Auerbach, le anime condannate all'inferno non sono presentate nella «incompleta esistenza delle ombre, che livella e annienta la personalità individuale»⁴⁰: sono dotate di una loro consistenza ontologica, di un'esistenza che prende corpo attraverso la *singularità della voce*. La potenza del realismo di Dante è in gran parte nutrita dalla *compassione "creaturale"* e dall'acuto senso di sacralità dell'entità umana, per cui in ogni grado della gerarchia dell'aldilà, anche in quello più basso, viene «mantenuta l'essenza e la dignità dell'unità personale».

Proprio il luogo dove si svolge l'azione, al di fuori dal mondo, accoglie la realtà tangibile condensata, e questo conferisce un'immane forza poetica al disegno dantesco: quella «incredibile fedeltà alla realtà, quella immediata e strapotente forza di evidenza empirica che ci fa sentire quanto accade nell'opera come veramente accaduto, credibile e riguardante proprio noi». I piani si rovesciano: le figure dell'aldilà, immortalate nella poesia di Dante, diventano portatrici di significato nell'aldiqua, come i bagliori dell'eterno che illuminano l'apparentemente insensato e misero cammino degli uomini sulla terra. L'esperienza umana non viene raffigurata nell'astrazione del regno ultramondano, ma si presenta nella sua più viva e palpabile intensità, come condensata e fissata nell'eterno: nella *Commedia* Dante «ha intrapreso a raffigurare gli uomini nel momento e nel luogo della loro piena attualità, e cioè, in termini moderni, della loro definitiva autorealizzazione, del definitivo rivelarsi ed estrinsecarsi del loro essere»⁴¹.

³⁹ E. Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, cit., pp. 79-80.

⁴⁰ Ivi, p. 81. Da qui anche la citazione seguente.

⁴¹ Ivi, p. 82.

«E come in voce voce si discerne» (*Par.* VIII, 17): è una concezione dialogica della voce, entro la quale una voce acquisisce il suo autentico valore in continuo confronto con un'altra. La verità in senso polifonico, dunque, può essere vista come evento che nasce dall'incontro di due o più coscienze "complementari". La voce segna una presenza viva, è la presenza. Nei versi di Dante l'udito spesso prevale sulla visione, ovvero gode di uno statuto speciale. Gli spiriti celesti nel decimo canto del *Paradiso* appaiono «più dolci in voce che in vista lucenti» (*Par.* X, 66). Tuttavia, mentre nel *Paradiso* il suono della voce accompagna l'accedere alle sfere del reale di fronte alle quali la visione cede, nell'*Inferno* innesca in primo luogo la compassione, la capacità di sentire l'altro, di farlo parlare, interloquire con lui, a sua volta accompagnando il viaggio del pellegrino nel cuore delle tenebre dell'umano. La voce rivela la natura fondamentale dialogica (l'apertura verso l'Altro) del procedere del *pensiero poetante* di Dante. L'autore partecipa alle passioni di chi incontra nel suo *iter* immaginario, e questa capacità di condividere il loro dolore infonde al lettore il senso della loro reale presenza: al personaggio si riconosce lo statuto di soggetto e non di oggetto. La predisposizione a soffrire con l'altro giunge al culmine nella visione dei tormenti di Paolo e Francesca che porta il poeta allo svenimento.

In più luoghi della *Commedia* si riconosce quella che Bachtin definirebbe la concezione dialogica della voce, che risuona e addirittura si forma nel riscontro con un'altra voce. «Fue | la voce mia di grande affetto impressa» (*Par.* VIII, 44-45): impressa dall'Altro, che il narratore non conosce ancora, ma che ha già marchiato nella sua "voce" un sentimento profondo. Viene delineata qui la consapevolezza decisiva per l'affermarsi di quella posizione artistica che sta alla base del romanzo "polifonico", e che contiene «le tracce di contrasti ideali, culturali, sociali, che lo scrittore mette in dialettica tra di loro»⁴² attraverso la lingua, che si rivela nella sua essenza "pluridiscorsiva". Così Segre ricapitola, nelle *Ragioni di una scelta* che apre il "Meridiano" a lui dedicato, la propria acquisizione di Bachtin, che nel romanzo moderno ha focalizzato come punto strutturante «un dialogo continuo tra l'autore e i suoi personaggi,

⁴² C. Segre, *Ragioni di una scelta*, in Id., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2014, pp. 3-21: 12.

e un confronto continuo tra le idee di cui ognuno è portatore, e che vengono a contatto, dialetticamente, in ogni frase del testo»⁴³.

I personaggi danteschi non sono raffigurati, sono presenze vive, grazie alla profonda forza empatica di Dante, alla sua capacità di *immedesimarsi*, dando loro davvero una voce distinta, quasi “estraendoli” da uno stato potenziale in cui già da sempre sembrano dimorare. Come nelle icone, in cui domina la “prospettiva rovesciata”, il policentrismo, che è “polifonia visuale”, rende *realmente presente*, e anche *compresente*, ciò che si raffigura.

Può essere opportuno soffermarsi in breve sull’analogia fra l’universo polifonico dantesco e lo spazio pittorico dell’icona. L’icona, con la sua “prospettiva inversa”, ha molto in comune con la pittura primitiva o con i disegni infantili: non propone un rapporto gerarchico fra gli oggetti rappresentati, istituito dallo sguardo dello spettatore che “ordina” lo spazio, per cui le cose più vicine appaiono più grandi e quelle più lontane più piccole. La spazialità dell’icona fa oscillare il soggetto antropocentrico kantiano che determina l’ordine secondo cui il reale viene percepito. È tipica dell’icona, «la *policentralità* della rappresentazione: il disegno è costituito come se l’occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto»⁴⁴. Comprende lo spettatore nel suo interno alla pari dell’*altro* che costituisce il suo oggetto, rivelandogli un’ulteriorità, un *oltre* in cui la soggettività viene radicalmente messa in discussione. Un simile effetto viene prodotto dalla profonda *compassione creaturale* che emana dai versi di Dante, che nel rigido ordine gerarchico dell’universo apporta l’orizzontalità dello spazio dialogico.

Questa caratteristica della poetica dantesca viene rilevata ancora una volta da Auerbach:

il senso storico [di Dante], la [sua] conoscenza degli uomini, il ricevere e *il risentire i destini altrui* che il suo sentimento forte e delicato e il suo intelletto giudicante avevano adunato, si riversarono nel grande poema. La portata delle sue qualità umane [...] crebbe a dismisura in questo compito; *egli poteva penetrare*

⁴³ Id., *Apogeo ed eclisse della stilistica*, in Id., *Opera critica* cit., pp. 25-39: 35.

⁴⁴ Pavel Florenskij, *Obratnaja perspektiva* (1928); trad. it. *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, trad. it. di C. Muschio e N. Misler, Roma, Gangemi Editore, 1990, pp. 73-135.

*mille figure senza cessare di essere Dante, poteva parlare le loro mille lingue, ed era pur sempre la lingua di Dante*⁴⁵.

Non a caso Gianfranco Contini insiste sul plurilinguismo dantesco, in opposizione al monolinguisimo, o "monologismo linguistico", di Petrarca. Nella polifonia di Dante sono compresenti lingue diverse (volgare, provenzale, latino), ciascuna portatrice di un determinato modo di vedere e di pensare il mondo: qui, come nel romanzo polifonico, viene rappresentata «la varietà umana e gli orizzonti ideali dei personaggi [...] utilizzando la pluridiscorsività della lingua»⁴⁶. Cesare Segre mette in luce una profonda affinità fra Bachtin e Contini, i quali hanno elaborato, probabilmente senza conoscere l'uno gli studi dell'altro, una riflessione su quella che Segre chiama «corrente narrativa marcata»⁴⁷ («letteratura fitta di procedimenti stilistici e linguistici, di giochi prospettici, ecc.»), in opposizione a quella «non marcata». Bachtin in termini di *dialogismo*, Contini in termini di *espressionismo*, ma entrambi in una dimensione che Contini stesso si spinge a definire «antitragica» e «comica» descrivendo lo stile della *Commedia* come «vasta macchina politonale»⁴⁸: «La mescolanza di teste coronate e di individui con poco *pedigree* è veramente antitragica, è comica»⁴⁹; e ancora, con lessico estremamente affine a quello bachtiniano: «Dante comico, cioè plurimo, comprensivo, versatile nel rapido transito fra gli opposti»⁵⁰.

Saper penetrare le coscienze altrui, farle parlare, dar loro voce è l'essenza del «dialogismo» dantesco che dà grande potenza al suo realismo. Una potenza simile viene riconosciuta a Dostoevskij da

⁴⁵ E. Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, cit., p. 83 (il corsivo è mio). La categoria di «realismo creaturale» è stata focalizzata da Auerbach in *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Au. Roncaglia, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956: cfr. vol. II, pp. 60 ss.

⁴⁶ C. Segre, *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)*, in Id., *Intrecci di voci*, cit.; ora in Id., *Opera critica*, cit., pp. 856-875: 859

⁴⁷ Id., *Due linee alternative nella storia del romanzo: Michail Bachtin e Gianfranco Contini*, in Id., *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 121-130: 121 (da qui anche la citazione seguente).

⁴⁸ Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante* (1965), in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 69-111: p. 103.

⁴⁹ Ivi, p. 102.

⁵⁰ Ivi, p. 88.

Ivanov che nella sua descrizione ricorre al modello simbolico del “realismo” medioevale: «La visione del mondo di Dostoevskij si presenta come una specie di realismo ontologico, che si fonda sulla penetrazione mistica nell’*Io* altrui come su una realtà esistente nell’*Ens realissimum*»⁵¹. Non un punto di vista predominante, un centro della visione che dà ordine al reale, ma una molteplicità dei punti di vista che spesso si escludono a vicenda, ma che nel loro insieme rendono una magnifica multiplanarità dell’essere. L’empatia, la *pietas*, la compassione, che Dostoevskij definiva «la più fondamentale, forse l’unica legge esistenziale di tutta l’umanità»⁵², è il veicolo di questa polifonia, che coinvolge anche il lettore: «Nel rapporto fra il lettore ed il testo si fonda la ricerca eticamente vincolante di un denominatore comune di umanità»⁵³, la fatica e l’impegno di prendere in custodia un’entità umana in continua metamorfosi, sapendo che la metamorfosi investe sempre anche la nostra figura di lettori, in cammino attraverso il linguaggio del testo e quello del reale.

Non occorre pensare però che l’autore si annienti, o che la sua coscienza non venga espressa per il fatto che dà voce ai propri personaggi, o perché rende anche il lettore partecipe dello spazio pluriprospectivo creato. Bachtin mette in guardia contro l’ipotesi di una dissoluzione della volontà autoriale nel romanzo polifonico:

La coscienza del creatore del romanzo polifonico è presente costantemente e dappertutto in questo romanzo ed è in esso sommamente attiva. Ma la funzione di questa coscienza e le forme della sua attività sono altre da quelle presenti nel romanzo monologico: la coscienza dell’autore non trasforma le altre coscienze (cioè le coscienze dei protagonisti) in oggetti e non dà loro determinazioni definitive dall’esterno. Essa sente accanto a sé e dinanzi a sé le coscienze altrui dotate di pari diritti, egualmente infinite e incompiute come essa stessa [...].

Ma le coscienze altrui non si possono contemplare, analizzare, definire come oggetti, come cose – con esse si può solo *entrare in rapporto dialogico*. Pensare ad esse significa parlare con esse, altrimenti esse voltano subito verso di noi la loro faccia obiettiva: tacciono, si nascondono e si irrigidiscono in forme obietive compiute⁵⁴.

⁵¹ Vjačeslav Ivanov, *Tragedia, mif, mistika*, cit., p. 5.

⁵² L’idea, pronunciata dal narratore nell’*Idiota*, viene ripresa e sviluppata dallo scrittore negli appunti e in alcune lettere.

⁵³ Ezio Raimondi, *Un’etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 47-48.

⁵⁴ M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., p. 93.

La polifonia di Dante prelude dunque, perlomeno su un piano etico, alla moderna polifonia dostoevskijana. Quest'orientamento verso la multivocalità si manifesta anche nell'uso della *parola* in Dante, che acquisisce valenze diverse a seconda del rapporto semantico con altre parole; come se in contatto con altri lessemi si sfiorassero corde diverse come varie sfumature di significato in essa depositate. Si potrebbe dire che Dante indaga a fondo la ricchezza semantica di una singola parola attraverso il suo *potenziale dialogico*, la sua reattività e la metamorfosi semantica che essa subisce a contatto con ambiti lessicali diversi.

Questa ricchezza viene definita «polifonica» da Leo Spitzer⁵⁵, che mette in luce l'idea dell'*armonia* universale determinante per il disegno dantesco e con grande maestria ne rivela il funzionamento non solo a livello strutturale e ideologico, ma anche lessicale. La parola diventa portatrice di un polifonismo intrinseco, ogni volta rivelando la propria natura multiforme riguardo il rapporto fra significante e significato che investe. Spitzer consolida la sua acuta intuizione con la raffinata analisi di un passo in cui proprio attraverso l'immagine di *tempre*, cioè della consonanza delle voci, mostra l'attuarsi della compassione che, per un sottile gioco linguistico, contrasta lo "stemperamento" prodotto in Dante dalla protervia di Beatrice («Ma poi che intesi nelle dolci tempre | lor compatire a me, più che se detto | avesser: "Donna, perché sì lo stembre?»», *Purg.* XXX, 94-96):

A causa di Beatrice, Dante si trova ora "fuor di tono, fuor d'armonia" [...], privato di un'armonia che, secondo la tradizione classica, abbraccia i moti delle stelle (*eterni giri*), il canto armonioso (le *dolci tempre*, che vale *dolci consonanze*) degli angeli, che il Cristianesimo identificava con l'antica armonia delle sfere, il clima (la neve che "si congela" implica un eccesso disarmonico) e il temperamento umano. Ogni interpretazione che non tenga conto di tutte queste associazioni presenti alla mente del poeta, *sostituirebbe alla polifonica ricchezza del testo una scarna monodia*. La particolare precisione di Dante nell'uso delle parole consiste nello spessore di queste, nella loro capacità di evocare tutto il proprio campo semantico in ogni sfumatura relativa all'armonia. Un vero vocabolario dantesco dovrebbe porre ogni parola entro un contesto o un campo di associazioni; più

⁵⁵ Bachtin ricorda Spitzer in una riflessione intorno al "dialogismo" insito nella lingua parlata (M. Bachtin, *Poetica e stilistica di Dostoevskij*, cit., p. 252), citando L. Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, Leipzig 1922; trad. it. *La lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Milano, Il Saggiatore, 2013.

che d'una serie di colonne, esso avrebbe l'aspetto di una mappa estesa su due dimensioni⁵⁶.

Il punto centrale del ragionamento spitzeriano è la «polifonica ricchezza del testo»: il dialogismo insito nella parola rinvia alla polifonia del creato, in cui il senso si costituisce a partire dall'*incontro* dei soggetti e non nella sfera separata di una loro esistenza autonoma. Nella grande intuizione di Bachtin sulla natura “fattuale” della verità come esito dell'incrociarsi di diverse intenzionalità conoscitive si riverbera lo sguardo umanistico sulla relazionalità che costituisce il cuore dell'umano e in cui si sostanzia il pensiero di Pierre Charron, successivamente ripreso e svolto da Montaigne e da Pascal in un'accezione di grande modernità: «nous ne vivons que par relation au autrui»⁵⁷. La letteratura acuisce la consapevolezza del dialogismo costitutivo di ogni rapporto autentico con il reale, fissandolo nell'atto di una ricezione è mai passiva. Lo rileva Ezio Raimondi, restituendo il potenziale etico alla proposta ermeneutica dello studioso russo:

Per Bachtin la comprensione equivaleva a una “co-creazione” e a volte anche a una “lotta”, con un'attitudine acuita a sperimentare nella parola altrui la propria energia di raffronto e di invenzione, tanto più creativa e vitale quanto più rispettosa del segno inviolabile della diversità⁵⁸.

Il pensiero creativo di Dostoevskij, come quello di Dante, proprio per la sua «ricchezza polifonica», che in uno spazio pluridirezionale fa coesistere tante prospettive contrastanti fra loro ma ugualmente veridiche, rischia sempre di essere ridotto a una “scuola”, a una dominante linea di pensiero “monologica”, o scomposto in aspetti distinti sotto l'etichetta di “filosofia”, “teologia” e “poesia”. Sia Dante, sia Dostoevskij ci impongono lo sforzo di riconoscimento del profondo legame tra la loro visione del mondo e la capacità, fortissima in entrambi, di esprimerla polifonicamente. Ma a legarli è, soprattutto, è la profonda *compassio-*

⁵⁶ Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (1963); trad. it. di V. Poggi, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Mulino, 2006, p. 121. I primi corsivi nelle citazioni dantesche sono dell'autore; l'ultimo è mio.

⁵⁷ Cfr. la nota al frammento 147 dell'edizione di Léon Brunschvicg di Blaise Pascal, *Pensées*, Paris 1905, p. 400.

⁵⁸ E. Raimondi, *Un'etica del lettore*, cit., p. 38.

ne *creaturale*, che entrambi manifestano nei confronti del mondo, e che noi lettori siamo tenuti a cogliere nei loro testi, secondo la mirabile argomentazione di Raimondi, tra i più acuti e originali interpreti di Bachtin in Italia:

...nel testo si incarna una creatura, anche se in questa luce pare difficile avvalorare l'idea di una connessione univoca fra il significato originario e la cosiddetta intenzione dell'autore. Più fondato è ritenere che all'*intentio auctoris*, all'iniziativa che decide l'evento di un testo e lo orienta tra altri testi, spetti al più un ruolo e un valore di prima approssimazione. Ed essa trova un complemento necessario, e indubbiamente una garanzia più accertabile, nell'*intentio operis*, cioè nel momento in cui questa iniziativa dialogica s'incontra o confligge con la materia sensibile e reattiva della parola, realizzando nella sua densa concretezza l'intreccio interindividuale e interstorico delle forme espressive e dei loro processi di significazione nel sistema aperto della cultura. Così l'oggetto testuale torna a acquisire il volto non comparabile e unico di un altro soggetto, irriducibile a ogni tentativo di equivalenza che non sia quella bachtiniana del dialogo e del suo pluralismo strutturalmente asimmetrico⁵⁹.

Proprio la *compassione*, la *compartecipazione*, è la base di quell'etica che coincide con la bellezza, e che sola, appunto, è capace di «salvare il mondo». «Diverse voci fanno dolci note»: una magnifica dichiarazione, da parte di Dante, della propria poetica, in cui l'*ethos* è l'armonia del creato, la sua essenza polifonica, "vera bellezza". Le parole di Auerbach, profondamente consone alla visione del mondo dostoevskijana, sono ancora attuali nell'orizzonte della nostra contemporaneità:

Per Dante, anche per il poeta della *Commedia*, lo scopo dell'arte è la più alta bellezza visibile e l'ordine dell'essere; la via ad esso passa per il sapere, che descrive e dimostra l'unità dell'ordine, ed è esso stesso il più alto sapere; perciò per lui la bellezza non si distingue dalla verità⁶⁰.

⁵⁹ Ivi, p. 35-37 (il primo corsivo è mio).

⁶⁰ E. Auerbach, *Studi su Dante*, cit., p. 69.

Daria Farafonova, «*Diverse voci fanno dolci note*». The “creatural polyphony” in Dante and Dostoevsky

This article takes its cue from the impressive hermeneutical suggestions which Bakhtin makes on Dante’s «formal polyphony», identifying in it the anticipation for what the Russian scholar defines the «polyphonic vision of the reality» as an artistic principle in Dostoevsky. Dostoevsky, who created the polyphonic novel, had a «gift for hearing and understanding all voices immediately and simultaneously, a gift whose equal we find only in Dante»; «If we were to seek an image towards which this whole world gravitates, then [...] it would be the image of Dante’s world, where the multi-leveledness is extended into eternity» (M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*). Starting from these intuitions, which have never been profoundly examined and developed in the comparative studies, we try to compare the positions of the two great writers, recognizing in them, despite the obvious differences related to the historical and epistemologic contexts, a common literary and ethic design.

Keywords: Dostoevsky, Dante, Bakhtin, Poliphony, Poetry, Novel.